

*На правах рукописи*



**Шаповалов Сергей Викторович**

**ДИНАМИКА СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ  
ЦЕННОСТЕЙ РОК-МУЗЫКИ**

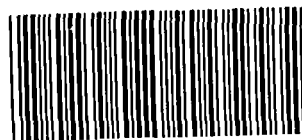
24.00.01 — теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

27 ЯНВ 2011

Ростов-на-Дону — 2010



4843518

**Работа выполнена на кафедре философии и культурологии (НОУ ВПО) Южно-Российского гуманитарного института**

**Научный руководитель –**

**доктор философских наук,  
профессор Мирская  
Людмила Анатольевна**

**Официальные оппоненты:**

**доктор культурологии,  
профессор Крылова  
Александра Владимировна**

**доктор философских наук,  
профессор Штомпель  
Людмила Александровна**

**Ведущая организация –**

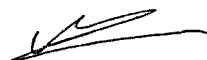
**Ростовский государственный  
строительный университет**

Защита состоится 23 декабря 2010 года в 14<sup>00</sup> на заседании диссертационного совета Д 212.208.11 по философским наукам при Южном федеральном университете по адресу: 344038, г. Ростов-на-Дону, пр. М. Нагибина, 13, ЮФУ, ауд. 434.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке ЮФУ (г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 148).

**Автореферат диссертации разослан 20 ноября 2010 года.**

**Ученый секретарь  
диссертационного совета**



**М. В. Заковоротная**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

### *Актуальность исследования*

Западная и отечественная культура последних двух десятилетий поражают многочисленными, часто эпатажными молодежными субкультурами. К ним принадлежит меньшинство, однако они почти всегда в состоянии «контра» или же явно подчеркивают ценностное пристрастие к какому-либо образу жизни. Противостояние официальной культуре в них вытекает, во-первых, из определенной разбалансированности социально-нравственных ценностей в современном мире, во-вторых, из-за сложности для молодежи самостоятельно ориентироваться в социальных и нравственных перипетиях. Но очень важно обратить внимание на сам феномен «контркультурности» в широком смысле слова, его роль в исторической динамике. Эта тема в культурологии перестала восприниматься как периферийная, затрагивающая частные сюжеты общекультурного потока. Многие исследователи даже считают, что субкультурные движения — не только отличительная особенность культурной динамики современности, но и повод по-другому взглянуть на механизмы обновления и преобразования самой культуры. В истории культуры складываются такие ситуации, когда локальные комплексы ценностей выходят за рамки собственной культурной среды, несут новые ценности и претендуют на некую универсальность для широких социальных общностей. Тогда это уже не субкультуры, а контркультурные тенденции. Они указывают, что культура не развивается путем простого приращения духовных ценностей. Можно сказать даже, что некоторые из таких тенденций — а к ним можно с полным основанием отнести рок-культуру — ведут к парадигмальным сдвигам в культуре. Ввиду этого исследование особенностей молодежной культуры 60–70-х годов XX века на примере рок-музыки, освещающей культурное пространство современности, остается задачей весьма актуальной для философии и культурологии начала XXI века. Несмотря на большое количество содержательных аналитических работ по контркультуре и рок-музыке, далеко не весь ценностный культурный потенциал последней получил должное осмысление.

В последние десятилетия произошли большие перемены в культурном пространстве США, Европы и России, и рок-музыка как яркий, протестный и универсальный феномен культуры, безусловно, им способствовала. Конечно,

лишь значительный временной промежуток позволяет ясно увидеть и оценить в полной мере значение того или иного культурного феномена, философски осмыслить его роль в подготовке современной социокультурной ситуации.

В середине 60-х годов XX века в профессиональном музыкальном мире произошли большие перемены. Рок-музыка, сформировавшаяся к тому времени в качестве цельного и содержательного пласта современной массовой культуры, оттеснила на второй план даже такое популярнейшее музыкальное явление XX века, как джаз. В немалой степени этому способствовала ее демократичность, свобода от многих академических условностей, неотделимых, по сути, от большинства форм джаза. Рок-музыка — сложившийся к середине 1960-х годов качественно новый вид молодежной музыки, для которого характерно соединение протестных текстов с высокоуровневой инструментальной музыкой. Как социальный феномен, рок-музыка олицетворяла в сознании молодежи протест против косной морали поколения родителей, против подавления человеческих прав, бессмысленного насилия (война во Вьетнаме), бездуховности, — и прежде всего в этом качестве была востребована новым поколением. Но именно стилевая многоплановость и высокий профессиональный уровень рок-исполнителей позднее смогли обеспечить рок-музыке, с одной стороны, отклик максимально широкой аудитории (уже не только молодежной), с другой, — статус ярчайшего явления музыкальной культуры второй половины XX века.

В настоящее время (начало XXI века) мы видим на сцене как старших родоначальников рока, так и множество новых, более молодых исполнителей, заявляющих, что исполняемая ими музыка — это именно рок-музыка. Но продолжают ли знаменитые рок-музыканты в действительности «линию» рок-культуры и имеют ли эти новые исполнители к ней отношение, или же все эти формы музыкальной активности давно превратились, по сути, в антирок, — вопросы, ответить на которые совсем не просто. Вполне объяснимо, что авторитетные исследователи рок-музыки и рок-культуры отвечают на них по-разному.

Следует подчеркнуть, что во многих аналитических работах термины «рок-музыка» и «рок-культура» отождествляются, употребляются в качестве синонимов. Безусловно, понятие «рок-культура» шире, но и это отождествление вполне оправдано в тех случаях, когда речь идет о 60–70-х годах XX века. Потому что в тот богатый знаковыми для современной культуры событиями период

времени едва ли не каждый рок-музыкант одновременно был и «рок-культурщиком» (Джон Леннон, Джим Моррисон, Мик Джаггер).

Очень трудно однозначно ответить и на вопрос, какой фактор доминирует в рок-культуре: музыкальный или социальный. Музыканты, наиболее серьезно и профессионально настроенные музыковеды и искусствоведы выделяют первый фактор, журналисты, социологи и культурологи — обычно второй. В любом случае, отдавая предпочтение одному из этих факторов, не следует упускать из виду влияние другого.

Вместе с тем наличие протеста еще не делает музыку роком. Рок-музыка в качестве контркультурного явления основана отнюдь не на тотальном отрицании; здесь не предполагается полный отказ от наработанных в прошлом культурных и музыкальных ценностей и концепций, но взаимодействие с ними, осуществляемое путем усвоения основных идей и тенденций с последующей их трансформацией.

В данный момент можно с полной уверенностью констатировать, что в мировую сокровищницу рок-музыки вошли почти исключительно композиции западных исполнителей. Если же говорить о таком феномене, как русский рок, то необходимо признать, что уже сама структура его «иная», так же как и целеполагающий импульс; он развивался в «иной» социокультурной ситуации, и у него совершенно другие «приоритеты». Так, в частности, многие исследователи подчеркивают, что в западном роке ставка делается на красоту мелодии и обеспечиваемый сугубо музыкальными средствами «драйв», в то время как в русском роке — на насыщенность текстовой составляющей. Феномен русского рока требует отдельного исследования и специфичного подхода, уделяющего особое (главное) внимание анализу его поэтической компоненты. Обращение *филологов* к русской рок-поэзии, безусловно, оправдано. Поэтому, принимая во внимание перечисленные обстоятельства, в нашем исследовании феномен русского рока подробно не рассматривается.

### *Степень научной разработанности темы*

Контркультурные идеи 60-х гг. XX века и деятельность «нонконформистских движений» впервые были выражены Т. фон Роззаком и Ч. Рейчем. Их можно назвать идеологами контркультуры. Психологический и отчасти метафизический аспекты контркультурной идеологии и деятельность протестных движений

получили освещение в трудах американского психопатолога Н. Брауна. Идейные истоки рок-культуры вскрыты в трудах Г. Маркузе.

Среди отечественных исследований взаимодействия контркультуры с социальными институтами следует особо выделить работы Г. С. Кнабе «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры» и Ю. Н. Давыдова «Социология контркультуры» (в соавторстве с И. Б. Роднянской). Содержательная, наполненная тонкими наблюдениями работа Г. С. Кнабе «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры» конца 80-х годов XX века написана в философско-культурологическом ключе и посвящена трансформации рока как культуры протеста. Абстрагирование от непосредственно музыкальных характеристик дает автору возможность выделить критерии, какую музыку следует считать роком, и основополагающие проблемы — тиражируемой культуры, эстетики имиджа и этики протеста. Отношение авторов «Социологии контркультуры» к контркультурному искусству отчасти обусловлено временем выхода книги — в «доперестроечный» период тема рока рассматривалась отечественными авторами преимущественно в отрицательном ключе. Рок-музыка к тому же понимается здесь лишь как часть «поп-искусства», наряду с джазом и эстрадной музыкой. Большой теоретический вклад в понимание проблем молодежи, протестных составляющих молодежных движений внесли исследования С. Н. Иконниковой, З. В. Сикевича, А. Ю. Мельвиля, К. Э. Разлогова.

Вопросом «аутентичного» и целостного освещения культурной ситуации эпохи 60–70-х задаются такие «авторы-документалисты», как Д. Винер и Н. Шаффнер. В их работах широко используются биографические данные знаменитых культурных деятелей той эпохи, приводится множество примечательных интервью. В целом исследования носят аналитический характер.

Музыковедческий анализ художественно-эстетической составляющей рок-культуры осуществлен В. Сыровым в монографии «Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке», где по вполне понятным причинам особое внимание уделяется арт-року<sup>1</sup> и его открытиям — именно это направление имеет

---

<sup>1</sup> «Арт-рок» — термин музыковедческий, его синонимом является термин «прогрессив-рок». Это разные терминологические подходы к одному и тому же, считает выдающийся российский музыкант-мультиинструменталист А. Козлов. В первом случае выражается связь рок-музыки, а скорее — ритм-энд-блюза, с другими видами музыкального искусства — классикой, фольклором, этнической музыкой, джазом, авангардом. Прогрессив-рок — понятие скорее социально-экономическое. Оно связано с отказом музыкантов от жестких норм, навязываемых машинной поп-бизнесом. Это длинные пьесы, инструментальные вставки, сложные гармонии и непростые, содержательные тексты. См. интервью А. Козлова «Прогрессив-рок — это классика, которую нужно уметь играть» (сайт <http://www.musiclab.ru>).

в виду В. Сыров, когда говорит, что «рок не может не стать искусством». А. Цукер в работе «И рок, и симфония...» проводит «параллели» между развитием форм академической и рок-музыки. В. Конен уделяет внимание такого рода анализу в отдельных главах книги «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века».

Анализу исторических аспектов и социальных функций рок-музыки посвящены работы А. Цукера, Т. Чередниченко, В. Конен, Н. Саркитова, А. Троицкого, З. Сикевич и др.

Среди исследователей отечественной рок-музыки можно выделить А. Козлова и А. Троицкого. Особое значение для нашей работы имеет книга А. Козлова «Рок: истоки и развитие». Она написана с позиции многоопытного музыканта-практика, освоившего такие виды музыки, как джаз, рок, хип-хоп, музыка *fusion*, классическая музыка и *New age*. А. Козловым активно применяется культурно-исторический подход, в то же время книга содержит и музыковедческий анализ. Единственным «пробелом» книги можно назвать то обстоятельство, что под все это обширнейшее и насыщенное информационное поле не подведено осязаемого философского фундамента, кроме того, книга создавалась в конце XX века, а значит, описание и анализ музыкальной (рок-) культуры начала XXI века не могли быть в нее включены. А. Козлов особо подчеркивает, что критерии отделения рока от его многообразных псевдоформ в некоторых конкретных случаях сформулировать чрезвычайно сложно, так что считать какую-либо форму музыкальной активности роком или нет, оказывается в немалой степени делом личного вкуса. Действительно, сформулированные так или иначе данные критерии неизбежно будут носить отпечаток субъективности.

Проблема содержания и ценностной динамики рок-музыки касается кризисных явлений культуры, переоценки ценностей. Необходимый угол зрения для оценки этих событий дали культурологические исследования В. Ю. Борева, П. С. Гуревича, Ю. Н. Давыдова, Е. В. Золотухиной, С. Н. Иконниковой, А. М. Байгорова, А. Ю. Мельвиля, К. А. Разлогова, З. В. Сикевича, О. М. Штомпеля, Л. А. Штомпель.

За последние 10 лет были защищены следующие диссертации по рок-культуре:

- 1) Касьянова Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. СПб., 2003. 162 с.

- 2) Тугушева А. Р. Философско-культурологический аспект анализа молодежной рок-культуры : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Саратов, 2006. 129 с.
- 3) Алексеев И. С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06. СПб., 2003. 160 с.
- 4) Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода : дис. ... канд. искусств : 17.00.02. Саратов, 2006. 154 с.

Вместе с тем в литературе XXI века не существует исследования, имеющего своей целью раскрыть содержание и трансформацию ценностей рок-культуры, сделавших возможным возникновение, генезис и современный переход рок-музыки из сферы контркультуры в сферу культуриндустрии. Содержание ценностей рок-культуры позволяет решить и частную, но важную задачу — отделить рок-музыку от ее псевдоформ. В диссертационном исследовании осуществлена попытка заполнить названный «пробел».

#### *Теоретико-методологическая основа исследования*

Проблемное поле темы диссертации — теория и история культуры. Теоретическую основу исследования составили работы отечественных и зарубежных исследователей, изучавших рок-культуру в контексте европейского мировоззрения. Специфика анализа культуры всегда обусловлена эпистемологическими особенностями наук о духе. Будучи одной из них, теория культуры использует идеографический метод, опираясь на анализ непосредственных проявлений ментальной жизни: речевые акты, поступки, оценочные суждения (В. Виндельбанд), стихи. Выражение этих проявлений в культуре (в данном случае в рок-культуре) подлежит интерпретации с помощью сочетания разных подходов и методов. Так, методологическую основу исследования составляют общеполитические принципы анализа, сравнения, системности, обобщения, диалектический принцип единства исторического и логического в познании. Сравнительно-исторический метод позволяет проследить традицию и изменение в ценностях европейского общества от контркультуры к современности на основании анализа событий, текстов, зрелищ и стилевых особенностей, составляющих неотъемлемую часть рок-музыки — проблемного поля исследования.



Кроме того, в диссертационной работе используется аксиологический, деятельностный и репрезентативный подходы к сущности культуры. В данном контексте сама культура понимается как репрезентативный феномен, охватывающий все идеи, представления, идеологии, мировоззрение — то, что воздействует на ценностное восприятие отношений, социальное поведение и протестные движения. Сочетание подходов позволяет анализировать ценности рок-музыки как явления культурно-исторического, мировоззренческого, формы проявления и «артикуляция» которого вытекают из объективного развития общества и оказывают серьезное воздействие на ценностное самоопределение человека.

Исследование опирается также на герменевтику Г.-Г. Гадамера, которая предполагает набрасывание смысла на эпохальный контекст. Для характеристики стиливых особенностей рок-музыки интерес представляет и дуалистическая философская концепция Ф. Ницше, согласно которой культуру в целом и на любом этапе развития характеризует противоположность аполлоновского и дионисийского начал. В связи с этим особой важностью для нас обладают небольшое сочинение Ф. Ницше «О музыке и слове», манифест дионисийства «Рождение трагедии из духа музыки», а также лишь недавно опубликованные на русском языке «Черновики и наброски» Ф. Ницше, вносящие существенные дополнения в указанную концепцию.

Диссертантом были проанализированы более 7000 рок-композиций, охватывающих временной промежуток между 1965 и 2010 гг., более 400 видеоклипов, около 100 «живых» концертных видеозаписей исполнителей различных рок-направлений, свыше десятка художественных и документальных фильмов, посвященных контркультурным движениям и молодежным субкультурам.

### *Объект исследования*

Рок-культурное пространство второй половины XX — начала XXI века в Соединенных Штатах Америки и Англии.

### *Предмет исследования*

Социокультурные и культурно-эстетические основания рок-музыки в их связи с контркультурными ценностями.

### *Цель исследования*

Представить целостный анализ ценностей рок-музыки как сферы пересечения антагонистических эстетических и идеологических установок.

Достижение цели предполагает решение следующих задач:

- 1) Определить место понятия «рок-культура» среди понятий «субкультура», «контркультура» и «альтернативная культура». Выявить особенности контркультурного протеста 60-х годов XX века.
- 2) Определить социокультурные детерминанты рок-музыки, дав характеристику целеполагающим импульсам всего многообразия протестных движений второй половины 60-х годов XX века.
- 3) Выявить скрывающееся за многообразными стилями рок-музыки единое смыслоформирующее основание. Показать эволюционирование содержательного аспекта рок-музыки 60–70-х в его связи с изменениями социокультурной ситуации.
- 4) Выявить критерии, позволяющие отделить рок-музыку от хэви-метала, ее псевдоформы.
- 5) Представить трактовку понятия «революция в сознании». Раскрыть и обосновать аксиологический аспект творчества рок-музыкантов.
- 6) Выявить специфику типов театральности, присущих феноменам рок-культуры, а также явлениям, традиционно включаемым в ее состав.
- 7) Дать характеристику современному состоянию рок-культуры.

### *Научная новизна диссертационного исследования:*

- 1) Выявлена специфика понятия «рок-культура» как социокультурного феномена, следующего логике контркультурного протеста 60-х гг. XX века — сложной и «объемной» реакции.
- 2) Описаны особенности взаимодействия всего многообразия классово (социально), биологически и расово детерминированных движений протеста 60-х гг. XX века.
- 3) Рассмотрены основные формы подлинной рок-музыки как феномены содержательного искусства, неотъемлемой чертой которого является дионисийское самоутверждение.

- 4) Найдена и обоснована мировоззренческая основа хэви-метала как принципа согласия с «давящей» действительностью, в котором позитивное начало ставится на службу отрицающим потенциям конформизма.
- 5) Представлена трактовка понятия «революция в сознании» как компенсаторной области контркультуры. Раскрыты и описаны механизмы связи протестных ценностей рок-музыки и «революции в сознании».
- 6) Проанализированы метаморфозы театральности в рок-культурном пространстве на примерах рок-музыки, панка, глэма и «металла», путем сопоставления их целеполагающих и мировоззренческих импульсов.
- 7) Выявлены факторы, способствовавшие утрате популярности отказавшейся от «революции в сознании» рок-музыки в современной молодежной среде, такие как отсутствие нового мощного интегрирующего начала, единства в «целях», идеях и смысложизненных задачах.

### *Гипотеза*

Одно из последних ярких явлений предшествующей эпохи — рок-музыка — разрушила многие сохранявшиеся веками социокультурные, морально-психологические и эстетические табу. Внешним, наиболее концентрированным выражением контркультурности стал особый, эпатазирующе-протестный тип театральности не только на сцене, но и в стиле жизни. Хотя рок-культуры в строгом смысле слова уже не существует, она оставила театральность, особую игровую маргинальность в наследие эпохе постмодерна и ее феноменам, и, прежде всего, молодежным субкультурам.

### *Тезисы, выносимые на защиту*

1. Сейчас «классическая» рок-музыка, бывшая в 60–70-е годы XX века, прежде всего, *контркультурным* и, во вторую очередь, *субкультурным* феноменом, в своих лучших, наиболее талантливых проявлениях стала частью традиционной культуры. Рок-музыку же в ее современных, упрощенных формах нельзя причислить ни к содержательной культуре, ни к контркультуре. Утратив свою протестную составляющую, она сделалась феноменом *масс-культуры*. Контркультура в собственном значении слова перестала существовать. Контркультурный протест 60-х годов XX века имел свои особенности. Это была не узконаправленная реакция в чистом виде, не попытка вернуть утраченный

*status quo*, нарушенное благодаря «нечистой игре» политической элиты равновесие, но структурно и качественно более сложная и «объемная» реакция, уже в самих предпосылках своего возникновения содержащая утверждающий пафос. Отсюда неизбежный переход к акции — утверждению нового образа жизни «для всех» в планетарном масштабе и сопутствующих ему условий.

2. Классово (социально), биологически и расово детерминированный молодежный протест середины 60-х — начала 70-х годов принимал самые различные формы, породив множество движений с весьма непохожими идейными установками. В этих условиях рок-музыка выступила мощнейшим стержнем единения «белых» участников движений протеста и контркультурного движения. Она стала доминирующим видом искусства, отражением нового массового восприятия действительности и навела «мосты» между «политикой» и «поэзией».

3. Рок-музыка обладает в полном смысле дионисийской основой: *спонтанность* и *импровизационность* здесь на переднем плане всегда. Музыкальная составляющая, лиризм и содержательность текстов, а также телодвижения музыкантов, инспирированные сменой характера ритма, тональности в пьесе, переходом от одной ее части к другой, создают особую, всякий раз уникальную благодаря постоянно проявляющимся нюансам атмосферу искренности всего действа. Для рок-музыки характерно именно дионисийское самоутверждение, которое обретает голос в кульминационные моменты рок-композиций, — та самодовлеющая радость, что возникает, несмотря на все, зачастую негативные тенденции жизни. Немногим более пяти лет потребовалось рок-музыке для того, чтобы эволюционировать от простых «ладовых» мелодий фолк-рока с положенными на них социально-протестными, политизированными текстами до «монументальных» (полифонических и полиритмических) многочастных композиций прогрессив-рока с необычайно сложной и «серьезной» текстовой составляющей. При этом решительное перемещение акцента в рефлексиях рок-музыкантов с «внешнего» на «внутреннее» совпало по времени с началом вывода американских войск из зоны вьетнамского конфликта. Социальные и политические мотивы постепенно потеряли определяющее значение и уступили место психологическим, религиозным, философским, мистическим и экзистенциальным.

4. Внешне наиболее близкой к рок-музыке формой музыкальной активности в настоящее время является металл. Однако результатом культивируемого «металлом» «принятия части правил игры» выступает не всегда, правда, осознаваемое неприятие общего характера жизни, которое остается общим мировоззренческим фоном, — на практике же это означает согласие с *давящей* действительностью, с тем, что есть. Именно как давящая она здесь приветствуется и принимается. Позитивное начало музыки ставится на службу отрицающим потенциям конформизма. Таким образом, «металлическое самоутверждение» обретает реактивный характер (что сущностно отличает его от дионисийского) и проявляет себя в аффектирующем ощущении «скорби бытия» творчестве, детерминированном властью негативного; присутствие в жизни боли, страдания становится определяющим моментом творчества, где эксплуатируются темы страха, отчаяния, агрессии и т. п. Отнюдь не «спонтанные» концерты металлистов — уже не «игра для себя». Как следствие, почти во всех случаях на них существенно утрачен импровизационный момент.

5. Ценностным центром «преобразующего» содержания контркультуры явилась ее обличительно-критическая составляющая, протест как таковой. Для рок-музыки, как позднее сформировавшейся «компенсаторной области» контркультуры, им стала «революция в сознании». Революция в сознании — это пересечение протеста и «фундаментальных» устремлений гуманистического характера, призванных способствовать подрыву существующего в культуре Запада миропорядка (его ярко выраженным репрессивным тенденциям, «подавлению сознания»). Отсюда постепенно нараставший в контр- и рок-культурном пространстве интерес к мистике, восточной философии, поэзии, психоделическим веществам, — все это было лишь отражением основополагающего интереса к чувству единства жизни. Рок-культура также дала «новую жизнь» целому ряду традиционных гуманистических ценностей: справедливости, свободе, человеколюбию, духовно-нравственный пафос которых явился необходимым («оправдывающим» радикализм контркультурных интенций) элементом самоидентификации ее творцов.

6. Сопутствующая рок-музыке театрализация жизненного пространства, ставшая в 1960-е годы нервом контркультуры и бурно разросшаяся на массовых хэппенингах и рок-фестивалях, постепенно перекочевала с концертных площадок

на огромные стадионы и в детально просчитанных шоу звезд глэм-рока и металла сделалась «эстетическим» ядром принципиально иного явления. Спонтанность и импровизационность уступили место пафосу позы и жеста, который начал доминировать над музыкальным началом: протест сменился эпатажем, музыкант-импровизатор переродился в музыканта-актера.

7. В настоящее время рок-музыка пребывает в глубоком кризисе, который связан с определенными факторами. Так, в современной рок-культуре отсутствует единство в «целях» (если они вообще есть), идеях и смысложизненных задачах. В рок-культуре не происходит ничего принципиально нового. В целях «выживания» отказавшись от «революции в сознании», она утратила связь со своими истоками, в «обновленной» же (выхолощенной) своей ипостаси рок-культура, как оказалось, неспособна привлекать к себе новых сторонников и формировать устойчивые связи внутри конгломерата молодежной активности XXI века — недостает нового мощного интегрирующего начала.

### *Практическая значимость работы*

Данные, полученные в результате исследования, позволяют в свете современной эпохи заново оценить роль, место и динамику ценностей рок-культуры. Эти данные могут быть использованы при чтении вузовских курсов «Культурология», «История культуры», «Философия культуры», а также спецкурсов, посвященных контркультуре, протестным ценностям и музыкальному искусству XX века.

### *Апробация исследования*

Отдельные аспекты исследования были представлены в докладе, прочитанном в рамках фестиваля студенческой науки и творчества «Mistral» «Молодежные субкультуры в современном мире» (Ростов н/Д: Южно-Российский гуманитарный институт, май 2009 г.). Основные положения диссертационной работы обсуждались на теоретических семинарах и конференциях в ЮРГИ. Содержание и общетеоретическая основа диссертации отражены в пяти публикациях автора, среди них две статьи из журналов, рецензируемых ВАК РФ.

### *Структура диссертации*

Диссертационная работа состоит из введения, двух глав, включающих шесть параграфов, заключения и библиографического списка литературы. Общий объем исследования составляет 166 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обосновывается актуальность темы, освещается степень ее научной разработанности. Приводится список защищенных по данной теме диссертаций за последние 10 лет. Указывается теоретико-методологическая и эмпирическая основа исследования. Формулируются объект, предмет и цель исследования, его научная новизна, практическая значимость, а также гипотеза и тезисы, выносимые на защиту.

Глава I. «Социокультурные основания рок-музыки» содержит два параграфа.

В параграфе I «Теоретические основы исследования: рок-культура, субкультура, контркультура» рассматривается и проясняется смысловое содержание и соотношение наиболее важных, базисных для исследования терминов: «рок-музыка», «рок-культура» и «контркультура», — а также используемых менее активно терминов «субкультура», «андеграунд» и «альтернативная культура», что в свою очередь предполагает обращение к терминам «культура» и «масс-культура».

Самое широкое и абстрактное понятие — «культура», ему традиционно противопоставляется понятие «масс-культура». Содержание понятия «культура» — это «живая традиция», в частности, выдержавшие испытание временем, а следовательно, отмеченные печатью большого таланта или гения произведения всех областей человеческого знания. Содержание понятия «масс-культура» — это то, что «на слуху» и востребовано, не обладая при этом высокими художественными или эстетическими достоинствами, но являя собой наиболее тиражируемую область «духа времени», «аутентичное» восприятие которой не требует в качестве своего условия затраты значительных духовных и интеллектуальных усилий. Как культура, так и масс-культура постоянно подпитываются из неких «иных» областей, к которым принадлежат продукты творческой активности, порывающей с традицией и в своих импульсах откровенно не ориентированной на массовый успех (субкультура, контркультура, альтернативная культура и др.).

Среди всех перечисленных терминов понятие «рок-культура» — самое «узкое» и конкретное. Приставка рок- прямо отсылает к рок-музыке, присутствие которой в качестве художественного феномена, по нашему мнению, и является

в данном случае смысловой доминантой, в то время как прочие понятия означенного ряда, вне зависимости от трактовок, необходимо обладают более растяжимым смысловым наполнением.

Субкультура в сравнении с рок-культурой понятие более широкое и, необходимо включая в свое содержание «культуротворческий» аспект, совсем не обязательно затрагивает музыку в целом и рок-музыку в частности. Поскольку одной из важнейших функций субкультурных образований является функция социализации, для наиболее аутентичного восприятия смыслового ядра понятия «субкультура» определяющей, по нашему мнению, является ее молодежная, «социальная», а не «художественная» компонента.

Субкультура — необязательно протестное явление и никогда не пребывает в открытой конфронтации с господствующими представлениями о культурно-ценностных нормах. Контркультура же (более широкое понятие) — это именно открытое, а иногда даже агрессивное противопоставление традиционной, официальной культуре и масс-культуре, — вторгаясь в сферы их непосредственного влияния, поначалу вызывает реакцию отторжения. Субкультуру можно было бы представить и как некую часть контркультуры, лишённую, однако, взрывоопасного потенциала последней.

Альтернативная культура располагается как бы по ту сторону противостояния культура — масс-культура. Серьезность духовно-нравственного пафоса контркультурных интенций ей чужда, так же как и попытки в корне «изменить мир», однако, на наш взгляд, к ее явлениям вполне могут быть причислены все субкультурные образования, поскольку каждое из них занимает свою нишу и влияние их ограничено определенными специфическими кругами.

Рок-музыку «классического» периода по праву и прежде всего можно было бы назвать контркультурным феноменом.

***В параграфе 2 «Социальная и культурная платформа рок-музыки: война во Вьетнаме и движения протеста» освещаются социокультурные предпосылки возникновения рок-музыки: американское вторжение во Вьетнам, проблема расизма, проблема прав женщин. Все эти условия в совокупности привели к возникновению всестороннего, глобального движения протеста и настоящей, масштабной контркультуры в середине 60-х годов XX века. Протест этот объективировался в многочисленных и массовых акциях протеста против***



конформизма, буржуазного истеблишмента, засилья грубого «материализма» и бездуховности, карьеризма, сегрегации, ядерной угрозы и бессмысленного насилия. В этот период времени в молодежной среде появилось множество движений с весьма непохожими идейными установками, со своим видением фундаментальных истоков (причин) проблем и способов (методов), необходимых для их успешного разрешения: «новых левые», «Черные пантеры», «*Youth International Party*», «Белые пантеры».

Взятый в общем, их протест можно было бы определить как некий *тотальный* протест против всего и вся, имеющий своей целью утверждение нового образа жизни, а следовательно, и нового образа (идеала, типа) человека. Протест этот в своих основаниях определялся двумя важнейшими факторами: с одной стороны, он имел классовую (социальную) подоплеку, поскольку именно в этот исторический момент молодежь в своем большинстве, пожалуй, впервые осознала себя как особый класс со своими (специфическими) потребностями и правами. С другой стороны, — «биологическую», ибо, во-первых, под угрозой в то время находились уже не только финансовая независимость и свобода, но и жизни и «духовное здоровье» целого поколения молодых людей, во-вторых, назрела подготовленная, прежде всего, теоретическими работами З. Фрейда и школы психоанализа (В. Райх, Г. Маркузе и другие) «сексуальная революция». Понятно, что ее рупором должна была стать именно молодежь.

И все же среди конгломерата молодежной активности 1960-х было движение, которое резко выделялось на фоне его пестро расцветившей «протестности», поскольку сумело обойтись без агрессивного пафоса в своих идейных установках. Это было движение *хиппи*, вероятно, самое многочисленное из всех — одно из главных оснований *контркультурных ценностей* и возникновения таких взаимосвязанных феноменов, как *рок-музыка* и *рок-культура*.

Своеобразный, «пассивный» протест хиппи против обывательского конформизма отличался (во многом приобретенной благодаря употреблению *LSD*) спонтанностью, которая «открывала шлюзы» игре фантазии, воплощавшейся в эпатирующем поведении. Именно осуществляемую в условиях «старого порядка» жизненную практику хиппи считали силой, способной произвести революционные изменения в обществе — и начинать, казалось им, каждому его «заложнику» следует с освобождения собственного сознания, изменения своей,

конкретной жизни, с реформирования авторитарного духа социальных микроинститутов, таких как семья.

В 1967–1968 годах наметились тенденции к сближению тех движений, которые были инспирированы единым «эмоциональным пафосом» и опирались на сходные методы в своих попытках воздействия на социально-политическую ситуацию. Одну из главных ролей в этом объединении на «эмоциональном уровне» сыграло *возникновение новой музыки*, которая получила очень короткое название — «рок».

**Глава II. «Культурно-эстетические основания рок-музыки»** содержит четыре параграфа.

*В параграфе 1 «Дионисийская основа и многообразие стилей рок-музыки»* посредством обращения к «оптике художника» осуществлена попытка представить эстетическую концепцию рок-музыки в ее общих чертах, показать, что рок-музыка обладает в полном смысле дионисийской основой.

Если основная черта дионисического искусства, по словам Ф. Ницше, та, что оно не принимает во внимание слушателей, то рок-музыка 60–70-х годов, в особенности в своих «живых» проявлениях, в значительной степени соответствует этому высказыванию, поскольку ее отличительные признаки — *спонтанность* и *импровизационность*, образующие всякий раз уникальную, благодаря постоянно проявляющимся нюансам, атмосферу искренности всего действия.

Дионисийское есть жизнеутверждающее. К нему принадлежит все то, что в основе своей инстинктивно, протестно, спонтанно, хаотично и радостно. Дионисийство — метафора: протест (умирание), обновление, эротизм и ряд других черт в совокупности составляют его содержание. Первые две черты — важнейшие. Их присутствие является необходимым и достаточным основанием для определения чего-либо как дионисийского. Ритм — это форма композиции, ее «тело», и потому он принадлежит к аполлоновскому, к дионисийскому же принадлежит мелодия, ее «душа». Дионисийский художник утверждает в своем искусстве трансмутацию негативного в позитивное. Применительно к рок-музыке это означает, что характерным здесь является именно дионисийское самоутверждение, которое обретает голос в кульминационные моменты рок-

композиций, та самодовлеющая радость, что возникает, несмотря на все негативные аспекты жизни.

Словом «аполлоновское», согласно Ф. Ницше, выражается порыв к всецелому для-себя-бытию, к типическому «индивиду», ко всему, что делает ясным, недвусмысленным, тогда как «дионисийское» выражает выход за пределы личности — это мучительно-страстная полнота смутных, насыщенных, парящих состояний, восторженное Да общему характеру жизни, великое пантеистическое сорадование и сострадание, одобряющее и освящающее даже самые страшные и сомнительные качества жизни<sup>2</sup>. Дионисийский художник — всегда «лирик», его искусство — искусство самодовлеющее, — он «понимания» *не требует*. Понят в полной мере он будет только подобными себе по духу и лишь при благоприятных обстоятельствах. Вот почему так важны в рок-музыке концертные выступления и их импровизационный момент. Он позволяет музыкантам оставаться «радостью становления», разрушая аполлоновскую форму «альбомных версий» композиций и тем самым быть искренними перед аудиторией и, в первую очередь, перед собой. Рок-музыка — это дионисийство, и лишь дионисийски настроенный человек, и в качестве исполнителя, и в качестве слушателя, может быть причастен рок-действию.

Поскольку рок-музыка отнюдь не является стилистически однородной, в данном параграфе рассматривается дионисийская составляющая рок-музыки сквозь призму наиболее ярких ее направлений: блюз-рок (*blues-rock*), фолк-рок (*folk-rock*), эсид-рок (*acid-rock*), джаз-рок (*jazz-rock*), хард-рок (*hard-rock*) и арти- или прогрессив-рок (*art-rock; progressive-rock*).

Рок-музыка невероятно быстро эволюционировала от несложного в музыкальном отношении фолк-рока до «монументальных» композиций прогрессив-рока. А ее социально-политические мотивы закономерно уступили место психологическим, философским, мистическим, религиозным и экзистенциальным мотивам.

В итоговой части параграфа делается вывод, что отрыв рока от своей дионисийской основы, свершившийся во второй половине 70-х годов XX века, означал его вырождение именно как искусства импровизационного, самодовлеющего и содержательного. Этим характеризуется внешне наиболее

---

<sup>2</sup> См.: Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: Культурная революция, 2006. С. 209.

близкий к рок-музыке феномен — хэви-метал. Формула: «Все плохо, все будет плохо, плохо все и должно *быть*» дает достаточное представление об импульсе, привнесенном этим впитавшим в себя наряду с идеей шоу коммерческих форм рок-музыки (*glam-* или *glitter-rock*'а) также нигилизм и аутсайдерскую агрессивность ранних панков явлением в «мощную» музыку (*hard-rock*).

Современную музыку в ее основной массе можно назвать *недионисичной*. Мелодически значительно упрощенная, обедненная гармонически, она пребывает всецело «во власти ритма», зачастую (но не всегда) также довольно примитивного. Именно ритм (аполлоновское), а не мелодия (дионисийское) доминирует в таких пользующихся в настоящий момент огромной популярностью музыкальных жанрах, как рэп и «диско». Это же можно сказать о многих направлениях «металла».

Рок-музыка 60–70-х годов XX века во всем многообразии своих проявлений была объединена общим «духовным порывом» — это было целостное явление стремительно уходящей культуры протеста и «революции в сознании». Эпоха «классической» рок-музыки — последняя на данный момент эпоха «музыкальной искренности».

**В параграфе 2 «Музыканты и аудитория: революция в сознании и ценности рок-культуры»** описывается история становления рок-музыки, начиная с конца XIX века, с ее «черных», блюзовых корней до середины 70-х годов XX века. Особое внимание уделяется временному промежутку между 1965 и 1970 гг. (освещены наиболее значимые события этого плодотворнейшего для рок-культуры периода), анализируются рок-композиции, оказавшие непосредственное и мощное влияние на социокультурную ситуацию эпохи 60-х — начала 70-х. Через призму установки на «революцию в сознании» рассматривается ценностный аспект рок-культуры.

В параграфе подчеркивается особая роль, которую сыграла для культуры той эпохи «музыкально-политическая» деятельность групп «*The Beatles*» и «*The Rolling Stones*». К 1968 году в сознании молодежи и контркультурной прессы эти две крупнейшие рок-группы мира становятся сторонниками и выразителями полярных методов решения назревших в обществе проблем.

1969 год ознаменовал высочайший взлет рок-культуры (крупнейший музыкальный фестиваль в Вудстоке) и последовавшее вскоре крушение той части

ее идеалов, которую можно было бы квалифицировать как «утопическую» («дело Чарльза Менсона» и печальные события благотворительного концерта «The Rolling Stones» в американском Альтамонте). В дальнейшем эстетическая составляющая в творчестве исполнителей 1960-х выходит на первый план. Оставив пик социально-политического протеста и своего воздействия на массовое сознание в его сферах позади, их музыка развивается преимущественно как искусство.

К середине 1970-х всеобщее антивоенное движение в Америке одерживает «выдающуюся политическую победу», заставив правительство прекратить войну и бомбардировки Вьетнама. Вывод американских войск из зоны конфликта и вступление в силу договора о нераспространении ядерного оружия способствуют снятию напряжения в среде западной молодежи. Еще в начале 1970-х окончательно распадаются движения хиппи и «новых левых». «Внешних» поводов для протеста становится все меньше. В произведениях музыкантов переживающего период расцвета направления «прогрессив-рок» он принимает эстетическую форму.

Во второй половине 60-х — начале 70-х гг. не только тексты, но и эмоциональный заряд, сама энергетика формировали вокруг рок-музыки ауру протеста. Протестные ценности, составляющие смысловое ядро контркультуры, были ориентированы на подрыв существующего миропорядка, «внутреннее» и «внешнее» изменение образа жизни и образа человека. Их впечатляющим по силе воздействия на молодежь «проводником» и стала рок-музыка.

С другой стороны, протестовать в то время значило открыто заявлять о своей поддержке таких ценностей, как свобода, справедливость, человеколюбие. Потому что именно они, по представлению творцов рок-культуры, оказались отодвинутыми на второй план обретающей репрессивный характер западной культурой.

**Параграф 3 «Метаморфозы театральности в рок-культуре»** посвящен философско-культурологическому анализу трансформации театральности в рок-культуре.

Восхождение «театрализации жизненного пространства» началось практически вместе с возникновением рока одновременно и как музыкального вида, и как стиля жизни. Одним из существеннейших пунктов, обозначавших отделение рока от бит-музыки и рок-н-ролла, было включение в концертную

деятельность его исполнителей *театрально-импровизационных моментов*. Подобные изменения достаточно сильно трансформировали как саму природу этой музыки, так и восприятие ее аудиторией.

В середине 1960-х одновременно в США и Англии сформировался андеграунд, оказавший значительное влияние на формирование и развитие рока в целом (как искусства, стиля жизни и культурного События). Принадлежащие к его кругу исполнители привнесли в музыку (прежде всего, в «живую» концертную деятельность) элементы хэппенинга. Атмосфера почти неограниченной свободы самовыражения и импровизационности андеграундных действий являла собою полный контраст господствующим в первой половине 1960-х «концертным стандартам» поп-музыки, загнанной в консервативные рамки цензуры телевизионного формата, что придавало этим действиям элитарный и, благодаря осязаемому налету театральности, мистически-религиозный облик.

В тот период на концертных выступлениях рок-музыкантов во главу угла ставилось творчество, импровизационность, театральность «для себя», решительно преобладала атмосфера эксперимента, а стало быть, имела место театральность «незачуженого» и, учитывая содержательный аспект композиций, в полном смысле контркультурного характера.

Следующий этап в развитии «театрализации жизненного пространства» неразрывно связан с обстановкой и атмосферой (музыкальной и духовной) на крупнейших рок-фестивалях второй половины 1960-х, среди которых особо следует выделить фестивали в Монтерее (1967 год) и Вудстоке (1969 год). Строго говоря, только здесь театральность в рок-культуре как тенденция начинает обретать массовый характер и, пожалуй, впервые действительно перерастает «рамки музыки», чтобы позднее оказаться органично включенной в повседневную жизнь целого поколения адептов рока. Театральность контркультурного рок-протеста 1960-х, наконец, утратила свой элитарный статус и замкнутый, «камерный» характер, став характерным «внешним» выражением *всей* популярной молодежной культуры того времени. «Нация Вудстока» убедительно доказала, что рок как образ жизни, как мироощущение возможен, а сама рок-музыка после данного фестиваля сделалась общепризнанным центром и «главным оружием» контркультуры.

К середине 70-х годов XX века завершилась и эпоха «классической» рок-музыки. Спустя несколько лет, ближе к концу 1970-х, на музыкальном небосклоне появился еще один вид — хэви-метал. Они продолжили «линию» театральности, ранее проведенную рок-культурой, но уже, строго говоря, *в качестве антирока*.

В исследовании делается вывод, что «театрализация жизненного пространства» достигла своего пика на вудстокском рок-фестивале, чему способствовал свойственный второй половине 1960-х *контркультурный тип (характер) театральности как таковой*. Доминировавшая в тот период в молодежной музыкальной и «околомузыкальной» среде идеология хиппи, при всех проявившихся со временем недостатках, в объединяющем «ракурсе протестности» располагала позитивным аспектом в куда большей мере, чем позднейшая, не менее влиятельная идеология панков. И если тип театральности, присущей 1960-м, можно со всей определенностью назвать *контркультурным*, то агрессивный и индивидуалистский характер панк-движения породил совершенно другой тип театральности — *антикультурный*.

В заключительной части параграфа делается следующий вывод: исполнители современных популярных псевдорок-направлений оказались сконцентрированы на музыкальных концепциях совершенно иного свойства, нежели рок-музыканты эпохи 1960–1970-х, и уже не ставят перед собой цель произвести «революцию в сознании». Пафос позы и жеста в период пост-классической рок-культуры начал доминировать над музыкальным началом: исчезли спонтанность и импровизационность, контркультурный протест сменился эпатажем, а музыкант-импровизатор постепенно переродился в музыканта-актера.

**В параграфе 4 «От контркультуры к культуриндустрии: рок-культурное пространство начала XXI века»** освещаются современные события, происходящие на арене подлинной рок-музыки, характеризуется состояние рок-культуры первого десятилетия XXI века.

В настоящий момент (начало XXI века) существуют рок-группы, играющие новый «классический» материал, по сугубо музыкальным характеристикам почти не уступающий композициям 60–70-х годов — главным образом это «выдержавшие испытание временем» представители направления прогрессив-рок (или арт-рок), — с импровизациями, но уже без элементов хэппенинга на концертах. В силу особенностей взаимодействия обширного ряда «слагаемых»

данной формы музыкальной активности она лучше других рок-ответвлений была подготовлена к вступлению в ситуацию постмодерна.

Если же говорить о развитии или скорее трансформации идеи рока в целом, то в ее «технической составляющей» можно отметить, с одной стороны, изменение самого представления об импровизации, подхода к импровизационности, с другой, — переход части его (рока) исполнителей к так называемой постмодернистской модели творчества. В принципе, эти тенденции между собой тесно связаны.

Ткань композиций в высокопрофессиональной рок-музыке все чаще составляют пестрые лоскутки-кусочки, обособленные музыкальные и текстовые части, не связанные общей идеей, своеобразное попурри, где целое не больше частей и нередко теряется на их фоне. Тем самым осуществляется заметный отход от всякой действительной «концептуальности» (там, где она прежде играла роль «первой скрипки») — части самодостаточны и имеют самостоятельное значение, к тому же жанрово, стилистически и в смысловом отношении они зачастую «разногласят» одна с другой. Здесь осуществляется «театрализация» уже и «музыкального пространства», что в условиях отсутствия на музыкальной арене доминирующей идеологии представляется закономерным, так как больше не нужно заботиться о том, чтобы воплотить и донести до слушателя какую-то *определенную* идею, выразить *определенный* смысл, сформировать музыкальными средствами *единое* настроение. Резко изменившаяся культурная и духовная ситуация в XXI веке сделала такой ход даже необходимым для «выживания» многих высокопрофессиональных рок-групп «старой закваски». Ускорившийся темп жизни, доступ через Интернет к неограниченному информационному потоку, в частности, почти к любому видео- или аудио-объекту и связанное с ними желание потребить максимум «информации» за минимум времени в чрезвычайно короткие сроки сформировали несоизмеримое с прошлыми эпохами по интенсивности «общество потребления».

Рок *в целом* — уже давно не протест, не «излияние жизни», не «божественность момента». На первый план выходят «марка», логотип, профессионализм, виртуозность. Даже и в своих подлинных, сохранивших жизнь формах рок постепенно превратился в развлечение.



Что произойдет с рок-культурой в ближайшие десятилетия, трудно предсказать. Как и у рядоположных культурных феноменов, у рок-культуры, возможно, есть будущее, но вряд ли кто-либо возьмется точно определить — какое. Все попытки повторить Вудсток (а их было много) окончились, как известно, без особого успеха. Сам рок, лишившись своих зачинателей, окончательно переродится. Но до этого музыкальный мир увидит еще немало новых рок-альбомов и феерических концертных туров. В них регулярно будут отправляться рок-исполнители контркультурной эпохи, пожиная плоды коммерческого успеха, который им до последних дней существования, бесспорно, будет обеспечивать их статус живой легенды.

Современная рок-музыка в своих лучших проявлениях, удержав связь с изначально присущей ей блюзовой основой, в целом все же заметно упростилась в мелодическом и гармоническом отношении. При этом року и в тексто-идеологическом аспекте удалось сохранить лишь букву, а не дух, форму, а не содержание, постепенно сконструировав своеобразное и малоподвижное «протест-клише», которое в изменившихся социокультурных условиях легко позволяет заподозрить в «неподлинности» эмоциональную его компоненту. Глубина мировоззренческого фундамента рока «уменьшилась» — за ним больше не стоит мощной идеологии контркультурного движения, как в 60-е годы XX века.

Сегодня подлинная рок-музыка — это, конечно, искусство прошлого. Тем не менее, отнюдь не оправдано отношение к ней, как к «мертвой классике», ибо в случае с роком важна не только музыкальная концепция, но и культуросозидающий *импульс*, который в 60-е годы XX века подготовил и сделал возможным все многообразие ее впечатляющих «объективаций».

В **Заключении** дается краткое резюме диссертационной работы и подводятся ее итоги.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. Гёльдерлин и Ницше: ностальгия по будущему // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2006. № 10. С. 49–57.
2. Многообразие стилей и дионисийская основа рок-музыки // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2008. № 4. С. 112–120.

3. Рок-музыка и рок-культура // Симпозиум /Studia Humanitatis/ Междисциплинарный ежегодник. 2008. Вып. 5. К столетию Клода Леви-Стросса «Структурализм: классика и современность». С. 133–136.
4. Метаморфозы театральности в музыкальном пространстве постмодерна // Вселенная человека. Международный журнал гуманитарных исследований. 2010. Вып. 1. С. 189–196.
5. Рок-музыка: от контркультуры к культуриндустрии. Ростов н/Д: Наука-Спектр, 2010. 248 с.

Сдано в набор 19.11.2010. Подписано в печать 19.11.2010.  
Формат 60x84 1/16. Цифровая печать. Усл. печ. л. 1,0.  
Бумага книжно-журнальная.  
Тираж 100 экз. Заказ № 176.

Отпечатано в ЗАО «Центр универсальной полиграфии»  
340006, г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 140,  
Телефон 8-918-570-30-30  
[www.cory61.ru](http://www.cory61.ru)  
e-mail [info@cory61.ru](mailto:info@cory61.ru)