

УДК 008
ББК 4108.2

ГСНТИ 17.82.90

КОД ВАК 10.01.08

О. В. Григорьева

Екатеринбург, Россия

**Особенности антиномизма контркультурной рок-лирики:
дихотомия «свое – чужое» в системе бинарных координат**

Аннотация. Рок является синтезом поэзии, музыки, сценического искусства, стилем жизни, системой определенных ценностей, и можно сказать, что в современном обществе он представляет значимую часть культуры. В статье сравниваются американская и русская рок-культуры. В обеих культурах характерной чертой лирики является антиномизм. Он проявляется в сложной системе бинарных оппозиций. Главная из них – «свое – чужое», она подчиняет прочие оппозиции и распространяется на любые элементы действительности. В контркультурной рок-лирике есть три модели реальности: «свое», «чужое» и «промежуточное пространство».

Ключевые слова: рок-лирика; контркультура; метафорические связи; бинарные оппозиции; рок-культура.

O.V. Grigorieva

Ekaterinburg, Russia

**Peculiarities of Antinomianism of Contra-cultural Rock Lyrics:
Dichotomy “Friend-Alien” in the System of Binary Opposition**

Abstract. Rock is a synthesis of poetry, music, theatrical art, lifestyle, system of definite values, and we may say that in the modern society it constitutes a significant part of the society. The article dwells upon Russian and American rock cultures. The characteristic feature of both cultures is antinomianism. It is reflected in a complex system of binary oppositions. The main opposition is “friend’-alien”, it subordinates all the other oppositions and is spread upon all the other elements of reality. There are two models of reality in contra-cultural rock lyrics: “one’s own”, “alien” and “intermediate space”.

Key words: rock lyrics; contra-culture; metaphorical connections;

binary oppositions; rock culture.

Рок с самого своего зарождения постоянно доказывал, что являлся не только новой формой синтеза поэзии, музыки, и сценического искусства, но и стилем жизни, своего рода религией, системой определенных ценностей, огромным событием в мироощущении целых поколений. Он настолько смело экспериментировал с современным искусством, литературой, модой, общественными нравами, что сейчас вполне приемлемо говорить о роке не только как о молодежной субкультуре, но и значимой части культуры современного общества в целом. Рок-культура претерпевает в своем развитии несколько стадий: субкультура, контркультура и масскультура. Каждый из данных периодов характеризуется специфическим набором особенностей, которые имеют непосредственное отношение к стилистике и лейтмотивам поэтического и музыкального творчества. Рок-контркультура, на наш взгляд, является событием скорее художественного характера, нежели реальной угрозой для власти и общества. Несмотря на такое понимание проблемы, мы придерживаемся мнения, что драматургия борьбы рок-контркультуры базировалась на рефлексии социальных язв, тотальном отрицании существующего мироустройства: «Рок [...] вряд ли существует имманентно, изолированно [...] Связи его с окружающим миром, обществом и культурой многоплановы» [Сыров, 1997: 5].

Наиболее плодотворным для изучения американской рок-контркультуры можно считать период 1963-1973 гг. В современных исследованиях, посвященных рок-музыке США, выделяется микропериодизация, согласно которой 1968 год считается переломным: он знаменует переход от экзальтированного оптимизма к деструктивному пессимизму и фрустрации [Gloag, 2001: 397]. Эта особенность проявилась в творчестве некоторых групп и исполнителей, таких как The Doors, Grateful Dead и др. В СССР рок-контркультура начинается зарождение в начале 1980-х гг., ее предтечей принято считать группу «Кино» и творчество ее солиста В. Цоя [Кормильцев, Сурова, 1998: электронный ресурс]. Непосредственно контркультурным периодом, когда протест в роке зву-

чал наиболее отчетливо, являются 1985-1991 гг. В это время появляется огромное количество рок-коллективов, актуализирующих в своем творчестве контркультурную тематику; дань песням борьбы и протеста приносят и ставшие к тому времени классикой субкультуры «Машина Времени», «Аквариум» и другие.

На сегодняшний день большинство исследователей придерживаются мнения, что рок-контркультура и социальные процессы США 1960-70-х гг. были взаимосвязаны. Рок-музыка была частью всех проявлений контркультуры, играя роль в жизни каждого молодого человека, который был частью «движения»: «Музыка и идеи политического и индивидуального освобождения и самовыражения были тесно связаны», – пишет С. Митчелл [Mitchell, 2005: 7]. Тогда рок предложил огромное количество стилей, расширил свою аудиторию, но его радикальная составляющая была присуща всем направлениям. Песни протеста сопутствовали антивоенным митингам, откровенно пропагандировали наркотики; музыка сопровождала принятие рекреативных препаратов; основание коммун под лозунгом «назад к природе» совпало с воскрешением традиционного фольклора и кантри [Perone, 2004: 7]. Рок был не просто зеркалом того десятилетия (как другие виды искусств), а из-за своей простоты и прямой адресации к «среднему человеку» стал религией самовыражения [Dickstein, 1977: 184]. Наконец, рок защищал такие формы поведения, которые стали основой трансформации всей американской культуры [Marwick, 1998: 481-484].

Толчком к развитию отечественной рок-контркультуры послужил глубочайший социальный кризис, крах советской империи и идеологии, осознание несостоятельности идеалов, которыми жило общество, разрушение мифа о том, что «у нас в стране советов все хорошо». Особо остро перестроенную фрустрацию ощущало молодое поколение 1980-х: «...Все...вокруг было так, как будто никаких восьмидесятых не было, а после семьдесят девятого наступил семьдесят десятый, затем семьдесят одиннадцатый – и так далее. Застой, скука, затхлость, дряхлость, и воздух выдышан весь» [Немиров, 2002: электронный ресурс]. В ряде современных западных исследований советский рок 1980-х гг. характери-

зуется прежде всего как анти-политический и анти-общественный. Эту концепцию опровергает норвежский ученый И. Штайнхольт. В статье «Заставляя котят лаять: Контркультурное прочтение позднего советского общества» он пишет, что при изучении литературы, посвященной русскому року, был весьма удивлен фактом, что многие из исследователей делают акцент на его контркультурном характере [Steinholt, 2003: электронный ресурс]. Мы согласимся с мнением, что рок СССР 1980-х гг. не представлял собой реального средства борьбы с советской властью, его «контркультурность» заключалась в эстетике, которая характеризовалась наличием революционной символики, социальной остроты, педализацией тем агрессии, жестокости, противостояния и эпатажа, разворачивающихся в атмосфере мрачности, упадничества, ожидания апокалипсиса.

В Америке 1960-х гг. каналы распространения рок-контркультуры не ограничивались фестивалями, концертами, основным оставалось вещание пиратских радиостанций, поддерживающей новую стерео частоту – FM. Плейлисты станций формата AM были однообразными, иногда в ротации было не более 15 песен в неделю. FM, в свою очередь, ориентировалось на вещание целых альбомов. К 1969 г. музыка группы могла быть популярной, даже если ни разу не занимала место в хит-параде [Lipsitz, 1994: 214-215]. Однако проведенное нами исследование хит-парадов топ-40 AM США 1963-1973 гг. позволяет сделать вывод, что темы музыкальных произведений менялись в геометрической прогрессии и на коммерческом радио: в начале 1960-х преобладали песни, посвященные темам любви и развлечений, но уже к концу десятилетия хит-парады, несмотря на традиционную дань классическим темам, наполняются произведениями о смысле жизни, бродяжничестве, актуальных проблемах общества, таких как политика, экономика, военная агрессия, пол, религия, расизм и т.д. Советская контркультура распространялась благодаря запрещенным ранее фестивалям и стадионным концертам, образованию рок-клубов, сначала столичных, а затем и провинциальных, растущему количеству записей на магнитной пленке. Столичный рок в 1980-е гг. был официально принят, однако с толикой осторожности, подозритель-

ности. Мера эта была скорее вынужденной: в советскую прессу все чаще проникают западные статьи, посвященные борьбе советского рока с системой. Чтобы умерить пыл конфронтации, рок разрешают. «Но главное, что отмечали и самодельные музыканты, и зрители, сидящие в зале, – это атмосфера праздника, царившая на смотре» [Барановская, 1986: электронный ресурс] – язык прессы, посвященной рок-музыке, оставался формальным, выверенным языком тоталитарного общества. Для такого «праздника» всем участникам нужно было предоставить список произведений, который проходил официальное утверждение, а за нарушение дисциплины конвой снимал музыкантов со сцены. Тем не менее, в середине и конце 1980-х гг. рок-музыка также начинает путь к своему «омассовлению»: на советской эстраде и телевидении («Музыкальный ринг»), в кинематографе («Асса», «Игла», «Взломщик»), печати («Смена», «Собеседник», «Ровесник») появляются рок-группы и музыканты, возникают творческие союзы бывшего андеграунда с поп-идолами (совместный концерт «Кино» и «Ласкового мая», «Наутилус Помпилиус» и Алла Пугачева в песне «Доктор твоего тела»).

Концепция протеста предполагала применение злых и категорических оценок, поэтому для контркультурного периода развития рока характерно максимальное ужесточение границ между **своим и чужим**. Эта дихотомия становится важнейшей константой в организации художественной реальности: «Главное в роке – нравственная позиция и тип существования, «неписанный кодекс чести» [...] Основой этого кодекса является противостояние «я против них, кто бы **они** ни были» и чувство среды «есть **они** и есть **мы**»; [...] противостояние это носит не социальный или политический, даже скорее не идеологический, а экзистенциальный характер: «Я не очень знаю, кто такие **они**, ни, по правде говоря, кто такие **мы**»» [Кнабе, 1990: 40 – выделено мною, О.Г.]. Эта черта является доминантной характеристикой контркультурного рока, она определяет специфику музыкального и поэтического творчества. Отграничение **своего** от **чужого** – основа его негативной диалектики, отрицания не ради возможного выхода, а ради самого отрицания.

Контркультуру США ангажировали политические и общественные инфраструктуры. Официальное большинство обращалось с ее представителями согласно этике «сегрегации». Было очевидно, что контркультура не только проводила черту между **своим** и **чужим**, но и терпела подобное отношение со стороны того большинства, к которому не считала себя причастной. На дверях ресторана можно было встретить надпись «Хиппи здесь не обслуживаются», на рекламных щитах – «Сделай Америку чистой. Подстригись» или же «Прими ванну» (хиппи не уделяли должного внимания личной гигиене, а ношение длинных волос было несомненным символом принадлежности к группе). Такие факты свидетельствуют о том, что и общество было не вполне готово принять новую молодежь, расставляя предупреждающие знаки на границах «своих» территорий. Рок-контркультура эпатажно реагировала на такие ремарки в свою сторону: *My hair like Jesus wore it / Hallelujah I adore it / Hallelujah Mary loved her son / Why don't my mother love me?* – звучали строки в рок-опере 'Hair'. Подобное обращение со стороны общества терпели и советские «деклассированные элементы». Рок-музыка прежде всего отрицалась как явление чуждое и противоречащее исконно русской культуре. Общественные выпады в ее сторону позволили сделать из советского рока более мощное орудие идеологической борьбы с социализмом, чем оно на самом деле являлось. Так, в 1984 г. К.У. Черненко помпезно заявлял, что она, наряду с другими элементами западной культуры, была «смертоносным оружием», нацеленным на разрушение преданности молодых россиян коммунистической идеологии [Цит по: Drake, 2003: электронный ресурс].

Отношение к року, несомненно, претерпело изменения в середине 1980-х гг. Средства масс-медиа уже не видели в роке закала, способного свергнуть власть, но относились к нему с недоверием, зачастую сопровождавшимся выпадами в сторону низкого уровня профессионализма рок-музыкантов, их неправильного отношения к действительности. Если столичные нравы к середине 1980-х гг. потеплели, и в Москве, Ленинграде проходили концерты и фестивали, то периферийный рок продолжал испытывать репрессии со стороны

КГБ и прочих вышестоящих учреждений. Существовали так называемые списки запрещенных групп, концерты во дворцах культуры проходили под эгидой таинства, руководителей, великодушно согласившихся предоставить помещения, увольняли с занимаемых должностей, а заподозренных в участии в «неполиткорректной» рок-группе выгоняли из института. Как выразился музыкант группы «Чайф» в недавнем интервью в передаче «КГБ в ЕКБ», их музыку не признавали причиняющей ущерб для общественности, но постоянно называли «неполезной».

Русский и американский рок – это два противоположных направления, существовавших в отличной общественно-политической среде, со своей системой традиций, ценностей, приоритетов музыкального творчества. Тем не менее, как русский, так и американский рок пережили контркультурный период, который сопровождал его переход от субкультуры в культуру коммерческую, массовую. Отношения между **своим** и **чужим** в данный период ужесточились, и, наряду со специфическими чертами, рок пользовался и типовыми способами реконструкции данных категорий.

Одной из основных особенностей, объединяющих рок-контркультуру США и СССР, является характерная иррадиация апокалипсических настроений. Абсолютизация апокалипсиса возможна благодаря цикличности противостояния **космос – хаос**, определяющего мифологическую космогонию и эсхатологию. Для человека, остро ощущающего собственную неадекватность, отторженность от мира, потребность вернуться к мифу является естественной: «Потрясенное сознание» становится на пути мифотворчества, благодаря ему рождаются потусторонние мифы XX века» [Анчел, 1979: 8]. Основой контркультурной борьбы становится противостояние двух миров: чужого, кризисного, пугающего **хаоса** (в котором мы есть) и запредельного, фантазмагоричного **космоса** (в котором мы будем, когда драматургия борьбы вечных противоположностей **добра – зла, света – тьмы, жизни – смерти** будет окончена, и из хаоса возникнет вселенная нова).

Концептуальные маркеры **«свое»** и **«чужое»** являются непреходящими для языкового сознания человека всех времен: «Это противопоставление, в разных видах, пронизывает всю

культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения» [Степанов 2004: 126]. Сравнивая **свое** и **чужое**, люди выделяют значимые сходства и различия и дают этим различиям эмоциональную оценку. В этом смысле **свое** признается нормой, а все **чужое** на обыденном уровне получает критическую оценку как странное, недостаточное, преувеличенное, опасное, смешное, уродливое [Иная ментальность, 2005: 5]. Процессы глобализации и обострение социальных конфликтов вызвали особый интерес научного сообщества к изучению данной проблематики. Дихотомия **свое / чужое** привлекает к себе внимание при исследовании конфликтов, вызванных неравенством внутри различных социальных групп, объединенных по этническим, гендерным, профессиональным, сексуальным признакам, состояния общества в переходные моменты, обращении к манипулятивной стороне в политическом дискурсе, наконец, в типологии национальных лингвокультур. Методы исследования оппозиции **свое / чужое** в лингвистике базируются на комплексном подходе, сочетающем критический анализ дискурса, статистические приемы исследования корпусных данных, контент-анализ, когнитивное моделирование концептов, изучение дейктических групп, концептуальных метафор, дискурсивных стратегий, стилистических приемов и т.д.

Антиномизм, представляющий собой способ организации художественной реальности, изъясненной при помощи разветвленной системы бинарных оппозиций, является одной из характерных особенностей, объединяющих мировую рок-культуру. Метод описания языка при помощи пар значений подобен самому механизму диверсификации человеческого познания: «На основе этих наборов двоичных признаков конструируются универсальные знаковые комплексы, с помощью которых и усваивается мир» [Цивьян, 2005: 6]. Как уже говорилось выше, основная антиномия в роке выражается в противопоставлении двух начал: мира «потерянного поколения», которое «молчит по углам», и мира тех, кто «умеет летать» [Нежданова, 2000: электронный ресурс]. Благодаря своей невероятной пластичности оппозиция **свое / чужое** в контркультурном роке проявляет себя как гипероппозиция, способ-

ная подчинить себе другие: «Содержательное единство оппозиций означает возможность перехода от одного кода к другому» [Цивьян, 2005: 6]. Возможность такого перехода осуществляется при помощи базовой когнитивной операции человеческого мышления, благодаря которой выстраивается концептуальная система: способности метафоризировать. [Лакофф, Джонсон, 2004: 25]. Метафора играет в концептуальной системе значимую роль, позволяя конструировать комплексные связи между концептами, определяя модусы понимания, познания, осмысления. Таким образом, любые пары ключевых понятий, существующих в контркультурной рок-лирике, возможно представить в виде иерархии, где они имеют связь с наиболее общей, глобальной оппозицией **свое / чужое**. Подчеркивая неоднозначный характер оппозиции **свое / чужое** в роке, М.Б. Шинкаренко выделяет не одну, а две пары отношения: **я – мы** (художник, противостоящий толпе обывателей) и **мы – они** (обычные люди, жители этого мира, противостоящие тем, кто им управляет) [Шинкаренко, 2005: 57-58]. Для расширения содержательной части этих трех пар мы выделяем не только социальные категории, но также и другие маркеры, определяющее **свое / чужое** в контркультурной рок-лирике. По нашему мнению, художественную реальность контркультурной рок-лирики можно представить в виде трех пространств: **свое, чужое и промежуточное**, что способствует решению проблемы их амбивалентного статуса. На особенностях их конструирования мы остановимся более подробно.

СВОЕ ПРОСТРАНСТВО. При описании пространства, обозначаемого как свое, первичной стратегией является **самовозвышение** ('self-enhancement' – J. D. Brown), которая упоминается в ряде исследований, касающихся проблем идентичности, и в научной литературе имеет ряд синонимичных терминов: «иллюзорное превосходство» ('illusory superiority' – Hoorens, 1993), «нереалистичный оптимизм» ('unrealistic optimism' – Weinstein, 1980), «эффект лучше-чем-среднее» ('better-than-average effect' – Alicke, Klotz, Breitenbecher, Yurak, & Vredenburg, 1985). Благодаря ей **свое** пространство притягивают концепты, обладающие положительным потенциалом в контркультурной шкале ценностей: **есте-**

ственность, иррациональность, истинность, бескорыстность, духовность, экспрессивность, свобода, чистота и пр., которые проявляются при противопоставлении их бинарным двойникам. «Я» является одним из первичных конструктов своей реальности. Для контркультурной рок-лирики наиболее характерными являются два типовых способа репрезентации лирического героя, согласно которым «Я» выступает как **лидер** или как **жертва**. Позиционирование себя в качестве лидера группы позволяет говорить об общих идеалах и устремлениях. Лидерство в роке концептуализируется с помощью метафор, подчеркивающих **избранность, всемогущество: правитель (монарх, владыка), животные (лев, змей)** и т.д.: *I'm the lizard king / I can do everything / I can make the earth stop in its tracks / I made the blue cars go away* («The Doors»); *Стану я, стану я, / Я змеем морским. / Буду я охранять все ковчеги / От китов буду я. / Косить желтым глазом, косить желтым глазом, / Глядеть на купанья детей буду я. / Буду длинный и гибкий, / И слишком уж страшный, / Так, чтоб быть опасным. / Морской змей, морской / Буду я* («Наutilus Помпилиус»). **Змей / ящер** в мифопоэтической традиции являются демиургической силой, устройтелем и владыкой вселенной [Маковский, 1992: 47]. В данных примерах очевидна способность земноводных определять ход событий в мире. Жертвенность, как другая природа «Я», является классическим мотивом в рок-лирике; наиболее эффективно эта черта представлена через метафоры **самоубийства, мучений**. Солипсическая природа личности вынуждает ее пойти на жертвы и боль, которые она вынуждена приносить в ущерб собственной индивидуальности, но ради перерождения. Самоубийство является не только способом избежать несовершенства и конечности бытия, но и переходным моментом на стыке реального и идеального миров, это жертва, которую должен принести лирический герой для гибели старой и создания новой вселенной: *Why the desire for death. [...] / Desire for a Perfect Life (J. Morrison); На помпиаурхальной свалке устаревших понятий / Исползованных образов и вежливых слов / Покончив с собою, уничтожить весь мир / ПОКОНЧИТЬ С СОБОЮ – УНИЧТОЖИТЬ ВЕСЬ МИР!!* («Гражданская Оборона»).

Значения, попадающие в поле лексемы «**МЫ**», в контркультурной рок-лирике обладают особым смыслом. Г. Забродин и Б. Александров, размышляя о контркультурном роке США 1960-х гг., указывают на особый статус этой единицы: рок попытался подстроиться под социальную тематику, тем самым, трансформировавшись, разорвав цепи отношений любовной пары **я – ты**, изменив их интимный статус на местоимения **мы – они**. **Мы** – это те, кто протестует, отстаивая принципы «молодежного гуманизма», а **они** – все те, кто против нас [Забродин, Александров, 1990: 39]. По словам Н. Неждановой, **мы** в русской рок-поэзии есть «соборность, живая духовная связь индивидов, их нравственно-религиозное единение, духовная любовь. С этим «**МЫ**» связаны святость, дружба, любовь, единство» [Нежданова, 2000: электронный ресурс]: *Like a true nature's child / We were born, born to be wild / We can climb so high / I never want to die / Born to be wild («Steppenwolf»); Наше сердце работает как новый мотор, / Мы в четырнадцать лет знаем все, / Что нам надо знать, / И мы будем делать все, что мы захотим, / Пока вы не уробили весь этот мир. / В нас еще до рождения наделали дыр, / И где тот портной, что сможет их залатать. / Что с того, что мы немного "того", / Что с того, что **МЫ** хотим танцевать («Кино»).*

Рок-поэзия обнажает два мира, две контрастирующие реальности: с одной стороны, обыденную суету настоящего мира, с другой – миф, фантазмагорию, запредельность. Последняя, противопоставленная настоящему, описывается как **наша действительность**. Она содержит идеализированные представления о том, каким должен быть мир. Это его реальные элементы, которые присваиваются рок-контркультурой и не противоречат ее ценностям. Они отражают желание восстановить единство человека и космоса, поэтому этот утопичный мир наполнен образами, основанными на чувственной когниции (запахах, цветах, температурных и тактильных ощущениях). Эту характерную особенность американской контркультуры 1960-х гг. отмечал Ю. Давыдов: «контркультурное сознание возводит на место личности бога природу, которая истолковывается соматически, главным образом в аспекте чувств осязания и обоняния» [Давыдов,

1977: 80]. Мотив столкновения природы и цивилизации характерен и для советского рока: в 1980-е гг. формируется культ трассы, сейшена на природе как средств побега от цивилизации, правил отцов [Щепанская, 2003: 43]. В монографии ««Свой» среди «Чужих»: миф или реальность?» в типологии **своего и чужого** пространств, характерной для русской культуры, на приоритетное место Е. Красных ставит внутренний мир человека, то есть то, что находится в его теле и ограничивается его телесными границами. В дальнейшем границы своего пространства распространяются на личную зону человека, а затем на фрагменты внешнего мира, воспринимаемого как собственность [Красных, 2003: 300]. Границы своего мира в контркультурном роке сжимаются до предела, до чувственного кода культуры, практически весь мир, находящийся за пределами тела враждебен, поэтому при изображении **нашей действительности** наиболее актуальны концепты чувственного восприятия: *Have you ever seen God? [...] Felt? yes. F*cking. The Sun. / Heard? Music. Voices. / Touched? an animal. your hand. Tasted? Rare meat, corn, water / & wine. / No more money, no more fancy dress / This other Kingdom seems by far the best (Jim Morrison); Эй, ты, там, на том берегу! / А я всегда хотел перекинуть мост, / Чтобы было видней. / И я хотел слышать каждый звук / В гаммах лунных ночей («Алиса»).* В таких описаниях фигурируют метафоры с явным акцентом на физиологизме: **царство** (зрительное и тактильное великолепие), **застолье или пир** (наслаждение, получаемое от напитков и яств), **музыка** (удовольствие от слухового восприятия), **природа** (тактильные ощущения от прикосновения воды, ветра) и т.д. Будучи интерпретацией земли обетованной, в которой в отношениях людей между собой, человеком и окружающей его средой царит гармония, этот мир существует за пределами обыденности, поэтому проникновение в него обычно осуществляется через символическую границу миров: *Out here on the perimeter / there are no stars / Out here we is stoned / immaculate («The Doors»); Там, на самом на краю земли, / В небывалой голубой дали, / Внемля звукам небывалых слов, / Сладко-сладко замирает кровь, / Там ветра летят, касаясь звезд, / Там деревья не боятся гроз, / Океаном бредят ко-*

рабли («Пикник»). Граница может представляться как вполне физический объект, состоящий из различных локусов, причем для американского контркультурного рока больше характерны **вертикальные проекции границы** (*forest, hill, ladder, city* и пр.), для советского рока – **горизонтальные** (*поле, море, перрон, горизонт* и пр.): *Leave the rotten towns / of your father / Leave the poisoned wells / & bloodstained streets / Enter now the sweet forest* («The Doors»); *Через дни и века / Далеко, далеко, далеко, далеко / Незнакомый покой за военной рекой. / Тают льдистым стеклом в тишине города, / Как февраль за окном, унося навсегда* («Инструкция по выживанию»). Границы могут носить трансцендентальный характер: они представляются как грань между **мифом и реальностью, жизнью и смертью, сном и явью, безумием и нормальностью, опьянением и трезвостью**: *Now there's more to do than watch my sailboat glide / And every day can be a magic carpet ride / A little bit of courage is all we lack / So catch me if you can, I'm goin' back* («The Byrds»); *Наш полет был словно сон, много солнца было в нем, / Серый мир растаял без следа* («Крематорий»). В разграничении миров участвуют природные циклы: **смена времени суток, времени года, дождя, ветра** и т.д. Такая циклизация соответствует мифопоэтической модели космогонии, когда создание мира осуществимо только в случае гибели старого. **Новый день** как торжество добра над злом: *It's been a long time comin', / It's been a long time gone. / But you know, the darkest hour, / Is always just before the dawn. / And it appears to be a long time, / Such a long, long, long time before the dawn* («Crosby, Stills, Nash and Young»); *Я созрел душой для светлых, / Светлых и прозрачных дней. / Стал взор мой бел, / Как монашеская постель* («Наутилус Помпилиус»). Наступление **весны, метафоры роста и плодородия**, символизирующие жизнь: *exist like luxuriant / flowers beneath the / emblems of their / Strange empire* (J. Morrison); *Под талым снегом шевелятся губы / Благих намерений и бурных планов* («Гражданская Оборона»). **Ветер**, несущий перемены: *The sun will shine in my back door someday. / March winds will blow all my troubles away* («Grateful Dead»); *Грозный, страшный и могучий, / Ты гоняешь в небе тучи, о-о, / Грозный, страшный и свирепый,*

/ Приносящий смерть совдепам / Rock-n-roll, rock-n-roll / Rock-n-roll, это просто rock-n-roll («Ноль»). **Дождь** как символ очищения: *And I'll tell and think it and speak it and breathe it / And reflect it from the mountain so all souls can see it / Then I'll stand on the ocean until I start sinkin' / And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard / And it's a hard rain's a-gonna fall (B. Dylan); Долго ждем. Все ходили грязные, / Оттого сделались похожими, / А под дождем оказались разные – / Большинство – честные, хорошие (А. Башлачев). **Потоп** как глобальная катастрофа на стыке старого и нового универсума: *Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone / If your time to you / Is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'* (B. Dylan); Идет волна – держитесь стен, / Уйдите в тину, заройтесь в мох. / Идет волна – гасите свет, / Зашторьте окна, задержите свой вздох («Алиса»). Циклизация явлений из различных культурных кодов стоит у начала нового **космоса**, необходимостью которого является **хаос**; границы концептуализируют переход от старой культуры к новой: «Апокалипсис воспринимается как благо, деконструкция модели – как единственно возможный ход» [Толоконникова, 2000: электронный ресурс].*

ЧУЖОЕ ПРОСТРАНСТВО. Общеизвестно, что оппозиция **свое / чужое** может существовать только при наличии обоих разделов: осознание себя возможно только при помощи контраста, дифференциации, ибо изначально «я непостижимо без концепции **не-я**». [Belsey, 1985: 659]. При отсутствии другого, по словам Е. Режабек, самодостаточное «Я» будет являться фантомом, лъстящей нам реальностью. В ситуации жизненного мира существует лишь «**Я**», извнеположенное другим [Режабек, 2003: 17]. Идентичность отдельного индивида или группы зачастую создается при помощи способа 'ex negativo', то есть **свое** – это то, что не **чужое** [Dörner, 1993: 292]. Противопоставленный своему, мир чужих в контркультурной рок-лирике исключительно мерзок и страшен: в нем царят **рациональность, искусственность, стяжательство, порок, жадность, ханжество, лицемерие, конформизм, ложь, фальшь, нечеловеческое** и т.д. Это простран-

ство осмысливается при помощи категорий «они», «чужая действительность». В работе о враждебности в русском роке Е. Машнина признает, что она является следствием противопоставления официоза, искусственно насаждаемых ценностей свободам и правам личности, отцов и детей, своих и чужих [Машнина, 2006: 357-392]. И. Кормильцев и О. Сурова выделяют характерные для контркультурного рока стилистические приемы борьбы с оппонентом – **прямая агрессия**: *Like Judas of old / You lie and deceive / A world war can be won / You want me to believe (B. Dylan); Твой папа – фашист! / Не смотри на меня так, я знаю точно – / Просто фашист! / Не смотри на меня так...* («Телевизор»); **сатира**: *Heed the threat and awesome power of the mighty Pentagon / Which is wasting precious millions on the toys of Washington («Steppenwolf»); Вот они, подневольные патриоты, / Им нужна слава, им нужны льготы. / Тут же, лишённая невинности, лишённая взятки, / Марширует охрана правопорядка. / Тут же, близко, в обнимку с ней / Неосталинисты всех мастей, / Любёры, гопники – все при деле, / Теперь они у нас борцы за идею. / А что, идея как мир стара:/ Суровый однопартийный рай – / Выбирай!* («Телевизор»); **ирония или пародия**: *He's taught in his school / From the start by the rule / That the laws are with him / To protect his white skin (B. Dylan); Люди полумные яростно кричат: / «Славься отечество наше свободное, / Будь ты проклят царский род! / Пусть мы разутые, пусть голодные. / Мы вам покажем, где зад, а где перед!» («Ноль»); **сострадание**: *And the poor white remains / On the caboose of the train / But it ain't him to blame / He's only a rawn in their game (B. Dylan); Мой брат Каин – он все же мне брат, / каким бы он ни был – брат мой Каин, / он вернулся домой – я открыл ему дверь, / потому что он болен и неприкаян («Наутилус Помпилиус»)* [Кормильцев, Сурова, 1998: электронный ресурс]. Согласно А. Филинскому, при создании образа оппонента в политическом дискурсе в основном используют два типовых способа: элиминирования или диффундирования образа врага и непосредственной к нему адресации [Филинский, 2002: 70]. Реальность чужого мира в контркультурном роке описывается при помощи абстрактных категорий (в данном случае речь идет о категоризме*

экзистенциального характера, где все сущее противопоставлено **нам / мне**). Такая репрезентация **чужого** лишена конкретных агоний, в ней весь мир враждебен. С другой стороны, в контркультурном роке наличествуют и конкретные референты, осознаваемые как **чужое**.

Типовые способы репрезентации чужого:

Элиминированный оппонент:

– мифическая группа с размытым референтом:

They're lying, killing, they're pushing their rules / They tell you the prophets all are just fools / But still from near and far to seek America («The Association»);

Мясники выпили море пива, / Мясники слопали горы сала, / Мясники трахнули целый город. / Им этого мало, им этого мало («Наутилус Помпилиус»);

– метафорические абстракции, выражающие контркультурный анархизм (протест против всего сущего):

Calling out to everyone across the nation / Said the world is in a desperate situation / Stealing, burning, fighting, killing / Nothing but corruption / It looks like mankind in on the eve of destruction («Gladys Knight and the Pips»);

Мне больно смотреть на тебя, Россия, / По горло увязла во лжи и коррупции, / В креслах высоких карьеристы засели, / Выполняя антинародные инструкции. / Что с тобой сделало послевоенное поколение, / Обуржуазившись в тиши кабинетов? / А что сегодня осталось от Ленина, / Кроме лозунгов и портретов? («Разные Люди»);

Непосредственная адресация:

– органы правозащиты, правопорядка и вооруженные силы:

Our cities have turned into jungles / And corruption is stranglin' the land / The police force is watching the people / And the people just can't understand («Steppenwolf»);

Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернемся, / Если нас не встретят на пороге синие фуражки (Янка);

– экономика и производство:

The ghost of Bell Star she hands down / her wits / To Jezebel the nun she violently knits / A bald wig for Jack the Ripper who sits / At the head of the chamber of commerce (B. Dylan);

Скорость конвейеров растет с каждым годом, / Но наши запросы – быстрой. / Для кого-то время – лишь новая мода, / Для нас – столкновение идей. / Мы все перестроим и скоро, я верю, / Земля превратится в куб («ДДТ»);

– политика:

A world of secret hungers, / Perverting the men who make your laws («Mothers of Invention»);

Один лишь дедушка Ленин хороший был вождь, / А все другие остальные такое го...но. / А все другие – враги и такие муд...ки / Над родною, над отчизной бесноватый снег шел («Гражданская Оборона»);

– наука и техника:

This is the CENTRAL SCRUTINIZER. It is my responsibility to enforce / All the laws that haven't been passed yet. / It is also my responsibility to alert each / And every one of you to the potential / Consequences of various ordinary everyday activities / You might be performing / Which could eventually lead to *The Death Penalty* / (or affect your parents' credit rating). / Our criminal institutions are full of Little creeps like you who do wrong things... («Mothers of Invention»);

Сверкающим пинцетом рука ученых / Взяла из серой массы, как насекомых, / Нас, и вот мы обливаемся холодным потом, / Сейчас нас будут спаривать под микроскопом («Агата Кристи»);

– традиционные общественные ценности, культура отцов:

Come mothers and fathers / Throughout the land / And don't criticize / What you can't understand / Your sons and your daughters / Are beyond your command / Your old road is / Rapidly agin' / Please get out of the new one / If you can't lend your hand / For the times they are a-changin' (B. Dylan);

Первым классом жизни будет им тюрьма, / А к восьмому их посмертно примут в комсомол (Янка);

– враждебные социальные классы, группы и субкультуры (средний класс, расисты, ксенофобы, конформисты и др. в США; коммунисты, гопники, любера, мажоры и др. в СССР):

Kill, kill, kill for peace / Near or middle or very far east / Far or near or very middle east / Kill, kill, kill for peace (...) If you don't

like the people / for the way that they talk / If you don't like their manners / for they way that they walk, / Kill, kill, kill for peace / (...) If you don't kill them / then the Chinese will / If you don't want America / to play second fiddle, / Kill, kill, kill for peace (...) If you let them live / they might support the Russians / If you let them live / they might love the Russians / Kill, kill, kill for peace / (...) (spoken) Kill 'em, kill 'em, strafe those gook creeps! («The Fugs»);

Не дай бог, если ты металлист, панк или хиппи, / Ты все равно получишь под дых, / Если не от ментов, то от них. / От этих крепких ребят / С культом силы комсомольских значков, / И дядя в сером кителе рад / Работе красных штурмовичков («Разные Люди»);

– официальная / массовая культура:

Steel doors lock in prisoner's screams & muzak, AM, rocks their dreams («The Doors»);

В союзе писателей мнение такое, / что все мы отрыжка эпохи застоя. / Почетно отрыжкою быть у эпохи, / в которой писатели, вроде как блохи. / Под мышкою тёплой тихонько куснут, / покушают и заснут («Водопад им. Вахтанга Кикабидзе»).

Характерные способы спецификации чужого рефлектируют часто используемые концепты с ярко отрицательными прагматическим потенциалом: **война, болезнь, смерть, наука, техника, экономика и производство, театр** и т.д.

ПРОМЕЖУТОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО. Выделение **промежуточного пространства** возможно при изучении культуры перехода, которая понимается нами как отклонение от нормального развития истории, а точнее, ситуация безвременья в историческом времени, когда происходит распад традиционных ценностей и институтов, старое утрачивается, а новое еще не существует [Хренов, 2002: 214]. Как СССР 1980-х, так и США 1960-х гг. можно считать обществами, пребывающими в состоянии перехода, причем сразу в нескольких аспектах: в экономическом – движение к постиндустриальному обществу, формирование культуры потребления, в политическом – демократизация и либерализация в отношениях свобод и прав личности, в культурном – зарождение постмодернизма, в социальном – утрата ценностей, формиро-

вание нетрадиционного досуга, общественных практик, противоречащих прежнему понятию «норма». В то же самое время новые ценности существуют эфемерно: на практике очевидна пропасть между словами и тем, что происходит в действительности. На фоне пламенных речей о равноправии стреляют в афро-американских студентов, наряду с бесчисленными разговорами о гуманности молодых солдат отправляют воевать во Вьетнам. Свобода слова в СССР иллюзорна, а ударные темпы советского производства не имеют отношения к количеству товаров на прилавках магазинов, и список таких примеров неисчерпаем. Рок всегда остро реагировал на кризисные явления: «В эпоху перемен, крупных изменений в системе ценностей человека, в том числе политических и социальных, рок и его культура находят наиболее сильное выражение» [Шидер, 2002: электронный ресурс].

Существующее между **своим** и **чужим промежуточное пространство** затрагивается в исследованиях, посвященных различным культурным, общественным процессам, которые находятся на переломной стадии. Считается, что впервые на наличие подобного пространства указал литературовед и культуролог Х.К. Баба, встретившись с неоднозначным отношением к бывшим колониальным странам. Процессы культурной конвергенции и отчуждения ученый назвал **гибридностью** ('hybridity'), а новообразовавшееся в их результате пространство – **промежуточным** ('culture's in-between') [Bhabha, 1996]. В начале 2000-х гг. немецкий ученый Р. Хюльссе, приступив к изучению актуальных проблем, связанных с присоединением Турции к странам Евросоюза, охарактеризовал ее положение как промежуточное: «Промежуточные единства относительно подобны чужому, необходимо предпринять определенные усилия, чтобы выявить различия» [Hullse, 2000: электронный ресурс]. Автор приводит примеры метафор, отчуждающих Турцию: ей нужно войти в европейский дом не через дверь, которая предназначена остальным, а через какой-то особенный вход, который страны ЕС для нее предусмотрели, Турция является родственником Европы не по крови, а по супружеству, причем брак этот заключается из корыстных побуждений [Hullse, 2000: электронный ресурс].

Анализируя контркультурную рок-лирику США и СССР, мы обнаружили, что некоторые элементы действительности подобным образом нельзя отнести ни к **своему**, ни к **чужому пространству**. **Промежуточное пространство** в контркультурном роке как часть организации реальности имеет амбивалентный характер: оно содержит элементы реальности, которые традиционно в американской и русской культуре считаются **своими**, однако именно они одновременно отчуждаются. Это пространство описывается как **чужое**, нам не принадлежащее, но, тем не менее, в нем **мы** вынуждены пребывать: рокер привязан к чужой культуре социальными связями (учеба в институте, работа, родители, комсомол и т.д.). Выделение промежуточного уровня в дихотомии **свое / чужое** способствует пониманию очевидного контраста внутри оппозиции **мы – они**, которая существует одновременно в двух реальностях – **свое** и **промежуточное**. В промежуточном **мы** – толпа, находящаяся во власти чужих, которые подавляют нас, обрекают на изоляцию, повиновение, поработают: *Well alright! / Well it's 1969 okay. / We've got a war across the USA. / There's nothing here for me and you. / We're just sitting here with nothing to do (the Stooges); По больным местам, в упор не глядя, / Нас бьют, как домашний скот. / И мы растем послушным стадом, / Живем как надо, поем что надо. / Снизу вверх странным взглядом / Смотрим на тех, кто бьет (Телевизор).*

С таким «**мы**» связаны концепты «бессилие», «боль», «отчаянье», «уязвимость», «несчастье», «несвобода». Необходимо также отметить изменения, которые претерпевают традиционные для мировой культуры концепты своего круга, такие как «семья», «дом», «страна», «народ», «мир», «планета», «вселенная» и т.д. В промежуточном пространстве во всем присутствует какой-либо изъян, фальшь, всему свойственно отклонение, все подвержено деформации и перверсии: у растений нет почвы, напитки и блюда безвкусны, алкоголь не действует, у птиц нет крыльев, воздух отравлен и т.д.: *Your grass is turning black / There's no water in your well (B. Dylan); В наши окна не видно дня / Наше утро похоже на ночь («Кино»). Традиционные общественные ценности не утратили смысла полностью, их положительный потенциал*

способен реконструироваться, но только в новом мире, который будет создан после деконструкции этого. Данное положение очевидно, когда концепты, прежде принадлежащие своему кругу, служат для объективации созданных контркультурой ценностей: друзья, единомышленники становятся семьей, дорога – истинным домом, мифическая реальность – новой вселенной, а граждане ее населяющие – ее народом. В рок-лирике довольно четко определены темпоральные границы, которые сделали **свое пространство чужим**. Границей признается эпоха просвещения, ассоциируемая с порабощением природы человеком, рациональность, которая породила смерть и кровь: *What have they done to the earth? / What have they done to our fair sister? / Ravaged and plundered / and ripped her and bit her, / Stuck her with knives / In the side of the dawn, / And tied her with fences, / And dragged her down.* («The Doors»); *Стои и смотри, стои и молчи. / Асфальтовый завод пожирал мой лес. / Мое горло расперло зондом газовых труб. / Мои легкие трамбуют стопудовым катком [...] / Асфальтовый завод затыкает мне рот. / Социальный мазут заливал мне глаза. / Урбанический хохот в мой искушенный мозг [...] / На распухшие пары промышленных труб. / На раскаленный зевок рациональных вещей... / Асфальтовый завод пожирал мой лес* («Гражданская Оборона»). В Америке земли являются **своими** до времен великих завоеваний и колонизации: *Once the religious, the hunted and weary / Chasing the promise of freedom and hope / Came to this country to build a new vision / Far from the reaches of kingdom and pope / Like good Christians, some would burn the witches / Later some got slaves to gather riches* («Steppenwolf»). В советском роке политическая граница начинается с Октябрьской революции: *Мы перебитые да ко всему привыкшие, / Да похлебавшие горюшка сполна, / Да наши матери культ не позабывшие / Не закрывают на ночь погребца. / Но наша вера – вера ненапрасная, / Уж как крепилась пасмурные дни, / Ой, не к добру, уж слишком много красного, / А то, что золотом, то давно в крови* («Разные Люди»).

Национальной особенностью российского и американского народа является осознание принадлежности себя к своей земле через термины родства: «Все элементы универ-

сума – создания Господа, и этим они связаны между собой в единое целое, космос» [Цивьян, 2005: 7]. В **промежуточном пространстве** семейные связи остаются, однако они далеки от идеала. Америка – безалаберная мамаша, оставившая своих детей на произвол судьбы: *America where are you now? / Don't you care about your sons and daughters? / Don't you know we need you now / We can't fight alone against the monster («Steppenwolf»)*. Америка персонифицируется и как лживый отец, воспитавший себе подобное отродье: *Mister America / Try to hide / The emptiness that's you inside / When once you find the way you lied / And all the corny tricks you tried / Will not forestall the rising tide / Of hungry freaks, daddy («Mothers of Invention»)*. Советская родина бестолкова и непонятлива, к тому же агрессивна, страшна, способна на мерзость и предательство: *Краснощекое вымя иерархий порука. / Эй! Как твое имя, продажная сука! («Разные люди»)*. Сложным образом строятся отношения контркультурного персонажа со своей матерью, в своем воспитании взбалмошная мамаша часто прибегает к методу кнута и пряника: *Когда земля-матушка / Велит тебе ласково и душисто: / ПИЗ*УЙ, РОДНОЙ!! (Е. Летов)*. В свою очередь, и отпрыск отвечает своей родительнице смешанными чувствами: *Как не ненавижу, так люблю свою Родину, / И удивляться здесь, право, товарищи, нечего / Такая она уж глухая, слепая уродина, / Да и любить-то мне больше и нечего («Ноль»)*.

Итак, мы считаем, что антиномизм как характерная черта русской и американской рок-лирики проявляется в наличии сложной системы бинарных оппозиций. Для контркультурной рок-лирики наиболее значимым конструктом действительности выступает оппозиция **свое / чужое**. Благодаря своей пластичности она способна подчинить себе прочие оппозиции и распространяться на любые элементы действительности. В контркультурной рок-лирике конструируются три модели реальности: **свое, чужое и промежуточное пространство**. Остальные оппозиции подчинены данной антиномии и объективируются в различных ее разделах, благодаря метафорическим связям между различными концептами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Анчел, Е. Мифы потрясенного сознания. – М.: Политиздат, 1979. – 176 с.
2. Барановская, Н. Импровизация на заданную тему, или немзыкальные истории, сочиненные западными журналистами // Ленинградская правда. 1986. 18 янв. – То же: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vvs.spb.ru/oldspapers/1986/1986-6.htm>.
3. Давыдов, Ю.Н. Контркультура и кризис социализации молодежи в условиях «общества потребления» // Социологические исследования. 1977. № 3. – С. 78-87.
4. Забродин, Г.Д., Александров, Б.А. Рок: Искусство или болезнь? – М. : Советская Россия, 1990. – 96 с.
5. Иная ментальность / В.И. Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. – М. : Гнозис, 2005. – 352 с.
6. Кнабе, Г.С. Феномен рока и контр-культура // Вопросы философии. 1990. № 8. – С. 39-61.
7. Кормильцев, И., Сурова, О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып.1. – То же: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://poetics.nm.ru/Rock1.ZIP>.
8. Красных, В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
9. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем.: пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
10. Маковский, М. М. «Картина мира» и миры образов // Вопросы языкознания. 1992. № 6. – С. 36-53.
11. Машнина, Е.Е. Язык вражды как выражение базовой составляющей рок-культуры // Язык вражды и язык согласия в социокультурном контексте современности: коллект. моногр. / отв. ред. И.Т. Вепрева, Н.А. Купина, О.А. Михайлова. – Труды Уральского МИОНа. Вып. 20. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 387-394.
12. Нежданова, Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст / сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.3. – То же: [Электронный ресурс] Режим

доступа: <http://poetics.nm.ru/Rock3.ZIP>.

13. Немиров, М. Все о поэзии' 88 // Русский журнал. 2002. 28 янв. – То же: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://old.russ.ru/netcult/20020128n.html>.

14. Режабек, Е.Я. Мифомышление (когнитивный анализ). – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

15. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры.: изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Академический проект, 2004.– 992 с.

16. Сыров, В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1997. – 209 с.

17. Толоконникова, С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.4. – То же: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://poetics.nm.ru/Rock4.ZIP>.

18. Филинский, А. А. Критический анализ политического дискурса предвыборных кампаний 1999 – 2000 гг. : дис. На соискание ученой степени канд. фил. наук. – Тверь, 2002. – 143 с.

19. Хренов, Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

20. Цивьян, Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы.: изд. 2-е, доп. – М. : КомКнига, 2005. – 280 с.

21. Шидер, М. Рок как часть целостного искусства // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып.6. – То же: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://poetics.nm.ru/Rock6.zip>.

22. Шинкаренкова, М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. На соискание ученой степени канд. фил. наук. – Екатеринбург, 2005. – 228 с.

23. Щепанская, Т.Б. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – с. 34-86.

24. Alicke, M.D., Klotz, M.L., Breitenbecher, D. L., Yurak, T. J., Vredenburg, D.S. Personal contact, individuation, and the bet-

ter-than-average effect // *Journal of Personality and Social Psychology*. – 1995. – № 68. – p. 804-825.

25. Belsey, C. *Constructing the Subject: Deconstructing the Text*. – London: Associated UP, 1985. – 659 p.

26. Bhabha, H. K. *Culture's In-Between* // *Questions of Cultural Identity* / Hall, Stuart / Gay, Paul du (Eds.). – London: Sage, 1996. – p. 53-60.

27. Brown, J.D. Evaluation of self and others: Self-enhancement biases in social judgments // *Social Cognition*. – 1986. – № 4. – p. 353-376.

28. Dickstein M. *Gates of Eden – Culture in the sixties*. – New York: Basic Books, Inc., 1977. – 277 p.

29. Dörner, A. Zur rhetorischen Konstruktion politisch-kultureller Identitäten. Selbst und Fremdbilder in zwei Reden Ronald Reagans // *Die politische Rhetorik amerikanische Präsidenten seit FD* / Gerd Hurm, Paul Goetsch (Eds.). – Tübingen, 1993. – p. 285-305.

30. Drake, T. D. *The Historical Political Development of Soviet Rock Music*. – University of California, Santa Cruz, 2003. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.powerhat.com/tusovka/tus.ch3.html>.

31. Gloag K. *Situating the 1960-s: Popular Music – Post-modernism – History* // *Rethinking History*. – 2001. – V-3. – p. 397-410.

32. Hoorens, V. Self-enhancement and superiority biases in social comparison // *European review of social psychology* / W. Stroebe & M. Hewstone (Eds.). – 1993. – V-4. – p. 113–139.

33. Hüllse, R. Looking beneath the surface – invisible othering in the German discourse about Turkey's possible EU-accession // Paper presented at the Ionian Conference, Corfu, Greece, May 19th-22nd, 2000. – [Электронный ресурс] Режим доступа: www.lse.ac.uk/collections/EPIC/documents/ICHuelsse.pdf.

34. Lipsitz, G. *Who'll stop the rain?: Youth Culture, Rock 'n' Roll, and Social Crises* // *The Sixties: From Memory to History* / David Farber (Ed.). – Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1994. – p. 206-234.

35. Marwick, A. The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974. – New York: Oxford University Press, 1998. – 903 p.

36. Mitchell, S.P. You Say You Want a Revolution?: Popular Music and Revolt in France, the United States and Britain During the Late 1960s // Actual History. – 2005. – №8 – p. 7-18.

37. Perone J. Music of the Counterculture Era. – Westport: Greenwood Press, 2004. – 226 p.

38. Rodnitzky J. L. The Sixties Between the Microgrooves: Using Folk and Protest Music to Understand American History, 1963-1973 // Popular Music and Society. – 1999. – XXIII-4. – p. 105-122.

39. Steinholt, Y.B. Making Cats Bark: Countercultural Readings of Late Soviet Society // Department of Russian Studies / Bergen University, Norway. – Bergen, 2003. – [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.hf.uib.no/i/russisk/steinholt/articles/making_cats.pdf.

40. Weinstein, N.D. Unrealistic optimism about future life events // Journal of Personality and Social Psychology. – 1980. – №39. – p.806-820.

© Григорьева О.В., 2008