

**В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ, Л. А. МИРСКАЯ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова**Южно-Российский гуманитарный институт**г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0001-7937-9436, urgi@urgi.info**ORCID: 0000-0002-8043-5068, lymirskaya@yandex.ru***Контркультура и визуальная аура рок-музыки**

Рок-музыка, родившаяся в середине XX века, сопровождалась духом бунтарства и скандалами. Для воплощения протестных настроений понадобился особый графический язык, нарушавший правила типографики в оформлении альбомов, плакатов, флаеров и журналов, фэшн-фотографий и концертов музыкантов. Сложилась общие закономерности: вписывание материала в основные художественные течения и специфические особенности, продиктованные идеями дизайнеров и музыкантов. Среди направлений «классического рока» наибольший графический эффект получил стиль психоделик (psychedelic) с радужными цветами и арабесками. Рок-группы создавали собственный имидж, визуализировали шоу световыми эффектами. К середине 1970-х графика психоделического стиля породила пласт андеграунда, противостоявший массовой культуре: панк-графику (punk graphic), гранж (grunge), андеграундную прессу (underground press), подпольный комикс (underground comics). В конце XX века в рок-музыке стал доминировать мейнстрим – безличная тенденция без ярко выраженных стилистических особенностей. В графическом дизайне возникли гетерогенные и фрагментарные тенденции, которые выразились в оформлении постеров и музыкальных альбомов. В целом графический язык рок-культуры связан не столько с направлениями рок-музыки, сколько с образно-смысловыми установками бунтарского духа.

Ключевые слова: рок-музыка, контркультура, психоделика, фэнзины, панк-графика, гранж, концертный постер, обложка альбома, дресс-код.

VICTOR O. PIGULEVSKY, LIUDMILA A. MIRSKAYA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, South-Russian Humanitarian Institute**Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0001-7937-9436, urgi@urgi.info**ORCID: 0000-0002-8043-5068, lymirskaya@yandex.ru***Counterculture and the Visible Aura of Rock Music**

Rock music, which emerged in the mid-20th century, has always been surrounded by a spirit of rebellion and scandals. The manifestation of a protest language required a special graphical language transgressing the rules of typography in the formatting of albums, posters, fliers and magazines, fashion photographs and concerts of musicians. General recurring rules have emerged: inscribing the material into the main artistic trends and the specific peculiarities dictated by the ideas of designers and musicians. Among the trends of “classical rock” the greatest graphical effect was obtained by the psychedelic style with rainbow colors and arabesques. The different rock groups created their own personal images and virtualized their shows with lighting effects. By the mid-1970s the graphics of the psychedelic style generated a strata of the underground which withstood the mass culture: punk graphics, grunge, underground press and underground comics. At the end of the 20th century the mainstream began prevailing in rock music, presenting a faceless tendency without vividly expressed stylistic peculiarities. In graphic design there appeared heterogeneous and fragmentary tendencies, which were expressed in the formatting of posters and musical albums. In general, the graphic language of rock culture is connected not as much with the directions in rock music as with the image-related and semantic notions of the rebellious spirit.

Keywords: rock music, counterculture, psychedelics, funzins, punk graphics, concert poster, album cover, dress code.

Волна рок-музыки, родившейся из духа протеста, сопровождалась её обсуждениями в прессе, рекламой и скандалами. Для воплощения энергии протестных настроений, царящих на концертах рок-групп, понадобился особый графический язык, который стал нарушением правил типографики. Речь идёт о визуально-графическом окружении и сопровождении рока и контркультуры, о своеобразной «ауре» рок-музыки. Новый графический язык, сформировавшийся в анархически-бунтарском духе, – психоделика (*psychedelic*), панк-графика (*punk graphic*), гранж (*grunge*) – становится важным аспектом коммуникации информационной эпохи. Визуально-графическая презентация рок-музыки реализуется в сценическом оформлении концертов, плакатах и флаерах, в уважаемых музыкальных журналах и фэнзинах (*fanzine*), фэшн-фотографиях музыкантов, в дизайне конвертов для винила, фильмах и видеоклипах.

В массиве текстов и графических образов можно выделить общие закономерности – вписывание материала в основные художественные течения, а также специфические особенности, продиктованные идеями дизайнеров и музыкантов [19]. Однако вопрос графического языка – это проблема визуальной выразительности конкретного концерта, песни или инструментального произведения. Иначе говоря, это вопрос, чем является «аура»: простым наложением художественного стиля на произведение или особым языком коммуникации, соответствующим направлению рок-музыки.

Рок-музыка возникает в русле субкультуры битников (*beat generation*). Все, кто манифестировали свою индивидуальность, двигаясь против течения уважаемого общества, использовали жаргон, называли себя хипстерами, битниками, джазниками, бопниками, одержимыми, танцевали рок-н-ролл, носили неряшливые джинсы и ковбойки. «Дух ярмарки», рождённый субкультурой, был воспринят рок-музыкой [12].

Средоточием культурной жизни в первой половине 1960-х годов становятся Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, в которых формируется «бит» как более жёсткий вариант рок-н-ролла, ритм-энд-блюза и соула. Возникает движение хиппи с идеологией Великого отказа, бродяжничества и свободной любви. Складывается контркультура – культура, построенная на отрицании, состоящая из различных субкультур протеста.

Облик хиппи (расклешенные джинсы, бусы, браслеты, пояса, длинные волосы и сарафаны) свидетельствует, что принципу производительного труда – Прометею – противопоставляется дух игры и наслаждения – Орфей и Нарцисс: «Орфический Эрос преобразует бытие: он укрощает жестокость освобождением. Его язык – песня, его труд – игра. Жизнь Нарцисса – это красота и созерцание. Эти образы указывают на эстетическое измерение как основу их принципа реальности» [3, с. 183]. Бродяжничество по Индии и Афганистану привносит в западную культуру увлечение наркотиками, сари и яркими батиками. Способами освобождения личности от пут корысти, ханжества и лжи общества объявляются свободная любовь, наркотический транс и рок-музыка. Как разновидность оргиастически-экстатической практики рок-музыка даёт выход бунтарским настроениям и становится стимулом «психоделической революции».

Свобода, понятая как расширение сознания путём приёма галлюциногенов, стирающих границы между людьми, воплощается в психоделическом стиле с его яркими, радужными цветами и арабесками. Первые волны психоделического рока складываются под влиянием фолк-рока, этнической музыки (раги) и использования инструмента ситара (1965–1966). В Америке хитом становится «Eight Miles High» рок-группы THE BYRDS, в Британии распространяются композиции групп THE BEATLES, YARDBIRDS, THE KINKS. Среди направлений «классического рока» (1966–1973), таких как бит (*beat*), поп-рок (*pop rock*), фолк-рок (*folk rock*), прогрессив (*progressive*), блюз-рок (*blues rock*), южный рок (*southern rock*), мягкий рок (*soft rock*), тяжёлый рок (*hard rock*), пожалуй, наибольший графический эффект получает психоделический стиль.

Воплощением психоделического стиля являются концертные плакаты к фестивалям любви, авторами которых становятся дизайнеры Майкл Инглиш (Michael English), Виктор Москоко (Victor Moscoso), Мартин Шарп (Martin Sharp), Роберт Уесли (Robert Wesley), Рик Гриффин (Rick Griffin), Найджел Уэймут (Nigel Weymouth) [17, с. 1242–1265]. Символическим элементом, выражающим настроение «детей цветов», становятся пёстрые цветы на плакате Милтона Глейзера (Milton Glaser), посвящённом Бобу Дилану (1967), и на конверте альбома от Энтони Келли (Anthony Kelly) и Стенли Мауса (Stanley Mouse) для «American Beauty»

(1971) группы GRATEFUL DEAD. Рупорами психоделической музыки выступают журналы «OZ», «IT» и «Gandalf's Garden» в Лондоне, «East Village Other» в Нью-Йорке, «San Francisco Oracle» в Сан-Франциско [2].

Основные черты психоделики – это избыточность и буйная фантазия, эклектика, тяготеющая к ребусам, изошрённые арабески и витые буквы, этнические мотивы, пёстрые краски сияния дневного света *day-glo* [16, p. 334–335]. Однако важна не формальная сторона стиля, а его смысл: «Наши плакаты – всего лишь первая маленькая ступенька на пути к массовому просветлению» (Найджел Уэймут); речь идёт о духовном освобождении от репрессивных оков цивилизации [4, с. 69–75]. Особое значение приобретают конверты для винила, первыми из которых становятся альбом THE BEATLES «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967), оформленный Питером Блейком (Peter Blake), и фотоколлаж для альбома THE DOORS «Strange Days» (1967) от Джоэла Бродски (Joel Brodsky).

В ряде случаев концерты рок-музыки тяготеют к театральности, группы стремятся создать собственный имидж и визуализировать шоу. Разумеется, используются световые эффекты, которые позволяют акцентировать ритмическую структуру музыки. Знаменитым кутюрье заказываются сценические костюмы, из которых стоит упомянуть комбинезон Дэвида Боуи (David Bowie) от Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto), корсет Мадонны от Жана-Поля Готье (Jean-Paul Gaultier), пелерину Мэрилина Мэнсона (Marilyn Manson) от Гарета Пью (Gareth Pugh).

Дэвид Боуи становится своеобразным генератором имиджей и стилей. Он каждое десятилетие меняет образы, сценарии. Как на концертах, так и на плакатах и альбомах использует фантазийные костюмы и макияж: образ инопланетянина в «The Rise and Fall of Ziggy Stardust» (1972), альтер-эго музыканта в «Aladdin Sane» (1973), праздного аристократа в «Station to Station» (1976) и другие.

Однако дело не просто в «постановке» костюмированного шоу, а в отрицании традиционной религии, ханжества и морали. Субкультуры увлекаются нетрадиционными религиями, начиная от дзен-буддизма до оккультизма. В концерты рок-музыки вплетаются мистика, фантастика, сатанизм, создаётся атмосфера макабра и ужаса (BLACK SABBATH, KISS, THE WHO, LED ZEPPELIN, GRATEFUL DEAD, ALICE

COOPER и др.). Рок провозглашается «сатанинской музыкой», но настоящий хоррор воспринимается с долей юмора.

К началу 1970-х психоделический стиль в культуре и музыке иссякает, оставив радужную графику. На этой почве складывается пласт андеграунда, противостоящий мейнстриму и массовой культуре, – гаражный рок (*garage rock*), а также подпольный комикс (*underground comics*) и андеграундная пресса (*underground press*). В духе контркультуры формируется подпольный комикс с чёрным юмором, пошлыми и остроумными историями, садизмом и сексуальными непристойностями. Художник Роберт Крамб (Robert Crumb) начинает выпускать «Zap Comix» (1968), редакция «IT» издаёт журнал «Cyclops» и печатает серию «Nasty Tales» (1972). Особую популярность приобретают комиксы ужасов – «Skull» (1970), «Bogeyman» (1969), «Fandagor» (1970), «Incest Fear» (1970), «Up from the Deep» (1971), «Death Rattle» (1972), «Gory Stories» (1972), «Deviant Slice» (1972), «Two Fisted Zombies» (1973). Иллюстраторы Джон Холмстром (John Holmstrom), Легс Макнил (Legs McNeil), Роберт Крамб, Арт Шпигельман (Art Spiegelman), Гилберт О'Салливан (Gilbert O'Sullivan), Гилберт Шелтон (Gilbert Shelton), Гэри Пантер (Gary Panter), Билл Гриффит (Bill Griffith) формируют уродливого персонажа, способного гримасами и несуразным поведением шокировать публику. Конверты в духе скандального комикса для своих альбомов заказывают: Роберту Крамбу – Дженис Джоуплин (Janis Joplin) («Cheap Thrills», 1967), Ниону Парку – Фрэнк Заппа (Frank Zappa) («The Mothers of Invention», 1970), Кевину Рейгану – SONIC YOUTH («Goo», 1990). Изменения в контркультуре выражаются в нарастании непристойного поведения, а в графике – в росте значения гротеска и чёрного юмора.

Во второй половине XX века контркультура развивается в ситуации постмодерна, которая характеризуется потерей центрирующих идеологий и разочарованием в больших мироустроительных проектах. Осознание того, что в культуре всё «уже сказано», приводит к цитированию прошлого, эклектике, радикальному плюрализму, иронии и деконструктивизму. Потому в начале 1970-х годов в контркультурном движении и рок-музыке доминирует мейнстрим – безличная, всеядная тенденция без ярко выраженных стилистических особенностей и чётко очерчен-

ных границ. Исключением, пожалуй, является прогрессив-рок (*progressive rock*) – YES, PINK FLOYD, GENESIS, KING CRIMSON, но в целом яркий индивидуализм представителей первой волны теряется [5]. Можно отметить доминирование хард-рока, в котором ведущую роль играют группы DEEP PURPLE, LED ZEPPELIN, GRAND FUNK RAILROAD, URIAH HEPP. Соответственно, в графическом дизайне возникают гетерогенные и фрагментарные тенденции, которые выражаются в оформлении постеров и музыкальных альбомов.

Дизайн конвертов для винила становится полем экспериментальной типографики, здесь наблюдается как взаимодействие с большими художественными стилями, так и оригинальное решение конкретных сборников музыки [1; 10; 14]. Сохраняется негативное отношение к политике, социальной жизни и морали. В русле мейнстрима для оформления конвертов начинает применяться аэрография, создающая безукоризненное гламурное изображение [9, р. 36], а также используется международный швейцарский стиль – концертные плакаты THE VELVET UNDERGROUND (1970), DAVID BOWIE AND SPIDERS FROM MARS (1972), IGGY POP WITH RAMONES (1977), THE CLASH (1981), DEAD KENNEDYS (1985), PIXIES (1986). Но ни техника аэрографии, ни рационализм швейцарского стиля не соответствуют дионисийской энергии рок-музыки. Своеобразным противопоставлением основному тренду становится дизайн для «интеллектуального» рока, в котором присутствуют элементы абсурда – это работы Сорма Торгерсона (Storm Thorgerson), который для каждого альбома PINK FLOYD создаёт особый визуально-графический концепт [7, р. 251–261]. Впрочем, решения в духе поп-арта выбиваются из мейнстрима – таковы конверты Энди Уорхола (Andy Warhol) для THE VELVET UNDERGROUND AND NICO (1967) и THE ROLLING STONES «Sticky Fingers» (1971).

Стремление оскорбить обывателя, нарушить социокультурные нормы – это сексуальные провокации, которые никак не соотносятся с музыкой: обложки Ника де Вилля (Nike de Ville) для альбома ROXY MUSIC «Country Life» (1974), Нормана Сиффа (Norman Siff) – для Карли Саймон (Carly Simon) «Playing Possum» (1975), Питера Севиля (Peter Seville) – для PULP «This is Hardcore» (1998). Радикальное нарушение табу – это фотографии несовершеннолетних на конвер-

тах SCORPIONS («Virgin Killer», 1976), BLIND FAITH («Blind Faith», 1969), Малькольма Макларена («Bow Wow Wow, See Jungle!», 1981). Отрицание хорошего вкуса, хорошего дизайнера, хорошей формы – новая волна в графическом дизайне, сопровождающем рок-музыку. Стоит отметить реакцию на избыточность стилей и направлений, попытку устранения значимого и создания «пустого» образа, который вообще не ассоциируется с музыкой: «белый альбом» Ричарда Гамильтона (Richard Hamilton) для THE BEATLES (1968), корова Сорма Торгерсона у PINK FLOYD («Atom Heart Mother», 1970), радиоволны Питера Севиля – JOY DIVISION («Unknown Pleasures», 1979).

Обложка для винила, а затем и для CD является для дизайнера проблемой поиска ответа на вопрос, чему должна соответствовать графика альбома. Музыке? Художественному тренду? Или?.. Дело не только в том, что музыкальный и визуальный дискурсы имеют разную чувственную модальность, но и в том, что порой музыкальный альбом представляет собой конгломерат стилей. Так, например, альбом THE CLASH «London Calling» (1979) сочетает в себе ритм-энд-блюз, ска, рокабилли и пр. В оформлении конверта использована фотография Пола Симонона, разбивающего гитару на концерте, а оформление заимствовано с первого альбома Элвиса Пресли (1956). Получилась эклектика с эффектом «истерии» рок-музыки, монтаж, который имеет мало общего с представленными на грампластинке стилями. Как правило, в презентации рок-музыки всё сводится к динамике – энергии, воплям, ритмам, истерии, скандалам и провокациям. В этой «контркультурной» атмосфере разнообразных нарушений правил типографики и моральных норм, в аполитичности и анархическом хаосе никто не ищет визуальный эквивалент рок-музыки, неизменна лишь рекламная функция – создать привлекательный образ. Через экспериментальные обложки, фэнзины, комиксы, прессу андеграунда и обыгрывание художественных стилей поп-арта, абсурда, сюрреализма и психоделики формируется новый язык коммуникации.

Порой песни и рок-баллады посвящены людям странным, чужакам и отщепенцам, тем, кого отторгает общество, а также злым, эгоистичным и ненормальным. И новый толчок контркультуре даёт панк-рок. Молодёжное панк-движение образовано прежде всего музыкой. В Британии



панк-рок носит аполитичный характер, в США остаётся сугубо стилистическим протестом. У панков вызывают ненависть разбогатевшие рок-группы, политическая система, социальная несправедливость и безработица, ложь, подаваемая телевидением и глянцевыми журналами, буржуазные ценности богатства и гражданского конформизма. Эстетика насилия рок-музыки провоцирует агрессивные настроения молодежи.

Как известно, в Британии панк-революцию начинают SEX PISTOLS с песней «Anarchy in the UK» и THE DAMNED с «New Rose» (1976); настроение подхватывают THE CLASH, THE EXPLOITED, BUZZCOKS, THE JAM и др. В Америке выходит одноимённый альбом RAMONES (1976), за которым следует волна брутальной и необузданной музыки MC5, PATTI SMITH GROUP, VELVET UNDERGROUND, BAD RELIGION, RICHARD HELL, IGGY POP & THE STOOGES и др. Панк-рок упрощает музыку до трёх аккордов, но приносит драйв, быстрый и жёсткий саунд с подрывными и язвительными текстами [6; 18].

Противостояние индустрии звукозаписи с её массовым распространением грампластинок, коммерциализацией музыкальной культуры и культурной монополии рождает в Британии и США практику *do it yourself* (DIY, «сделай сам») – каждый издаёт свой журнал, каждый играет и записывает свою музыку, каждый пытается стать графическим дизайнером. Антипотребительская практика домашних поделок (*home taping*) – это переписывание с диска на аудиокассеты и распространение фэнзинов путём ксерокопирования. «Самиздат», который нельзя приобрести в ближайшем музыкальном магазине, является нонконформистской реакцией на большие лейблы, массовую культуру, официальную прессу и потребительские грёзы глянцевых журналов. Бурная творческая жизнь выплёскивается в хаотический поток музыкальных фэнзинов, сделанных «от руки», но весьма эмоциональных, ломающих любые правила типографики. Первые «самиздаты» – «Punk Magazine» в Нью-Йорке и «Sniffin'Glue» в Лондоне (1976) – обсуждают группы RAMONES, PATTI SMITH GROUP, SEX PISTOLS и др. Графический язык фэнзинов рассчитан не столько на передачу информации, сколько на вопль, скандал, экспрессивное выражение эмоций, соответствующее энергии рок-музыки [5, с. 90–95].

Противостояние субкультуры панков мейнстриму выражается не только в лозунгах «сделай сам», «секс, наркотики и рок-н-ролл», но и в костюмированной атрибутике, призванной возмущать обывателя, – это пирсинг, ирокез, шипы, тату, нашивки, значки, кожаные браслеты, ошейники, одежда с монстрами, черепами и культовыми музыкантами. По сути, в панк-движении формируется дресс-код, что воспринимает каждая последующая субкультура, создавая свои знаки идентификации, жесты и костюмы, соответствующие тому или иному направлению рок-музыки. В отличие от интеллектуального андеграунда, панк отстаивает филистерство «пустого поколения» (*blank generation*), направленное против претенциозности и самодовольства массовой культуры. Новая волна панк-рока – это американский хардкор (*hardcore*) 1980-х годов, который отличается ускоренным темпом, агрессивными риффами, брутальностью и необузданностью (DEAD KENNEDYS, THE REPLACEMENTS, SONIC YOUTH, MEAT PUPPERS, FUGAZI). Группы VELVET UNDERGROUND, MC5, STOOGES, DISCHARGE демонстрируют жёсткое звучание, зловещий саунд, бесчинствуют на сцене и культивируют безобразное [11]. Воплощением хардкора, или анархо-панка, становятся группы THE CARE, JOY DIVISION, DEAD KENNEDYS, BAD BRAINS, MINOR THREAT, D.O.A., BIG BOYS и THE OFFSPRING. Песни создаются аполитичные, антибуржуазные, отрицающие даже свободную любовь, поскольку ненависть к обществу потребления пронизывает всё.

Панк-культура разворачивается в ситуации постмодерна, а потому цитирование стилей и радикальный плюрализм характерны для визуально-графической ауры рок-музыки. Графический дизайн альбомов, постеров, концертных флаеров и футболок – это обыгрывание разных художественных стилей, жанров и образов. Эkleктика позволяет охарактеризовать эту графику как «искусство грабежа» [8, р. 198]. В панк-дизайне конвертов для винила можно заметить влияние прессы андеграунда: фэнзинов, наложение обрывков текстов и фотографий – THE CLASH «City of the Dead» (1977); применение комиксов – SONIC YOUTH «Goo» (1990), DOOKIE «Green Day» (1994); чёрно-белой фотографии – JOY DIVISION «Closer» (1980), THE REPLACEMENTS «Sorry Ma, Forgot to Take Out The Trash» (1981), DISCHARGE «Punk And

Destroy» (1993), RANCID «...And Out Come the Wolves» (1995); вплоть до концептуализма сплошного текста на конверте группы ХТС «Go 2» (1978).

Несмотря на постмодернистскую всеядность панк-графики, субкультура вносит нечто новое в язык коммуникации. Речь идёт о конверте альбома SEX PISTOLS «Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols» (1977) и плакате «God Save the Queen» Джейми Рида (Jamie Reid). В работах использован трафаретный шрифт, с точки зрения типографики наименее удобочитаемый и бесчувственный. Применённый как «прыгающий текст» этот шрифт, с одной стороны, отвечает анархической энергетике панк-рока и принципу DIY-фэнзинов, а с другой стороны, способ «вырежи и наклей» напоминает анонимные записки преступников из детективов. Такой шрифт, нанесённый на фотографию королевы, становится умалением и оскорблением власти уважаемого общества. Не случайно Невилл Броуди (Nevill Brody) перепечатал плакат в журнале «The Face 42» (1983), в котором среда общения создаётся путём смешения писем фанатов и статей редакции, рекламы и дизайна, вручную сделанных заголовков и скандальных изображений.

Графика, разработанная в фэнзинах, альбомах и плакатах, начинает развиваться в направлениях метал (*metal*), готик (*gothic*) и гранж (*grunge*). Если говорить о субкультурах, их имиджах и пристрастиях, то направлению тяжёлый рок (*hard rock*) сопутствует движение рокеров, хэви-метал (*heavy metal*) и трэш (*trash*): BLACK SABBATH, JUDAS PRIEST, IRON MAIDEN, MOTORHEAD, MANOWAR, RAINBOW, VAN HALEN, METALLICA, SLAYER, MEGADETH, PANTERA. Металлисты и готы привержены чёрному дресс-коду. Однако различаются менталитетом. Если металлисты отстаивают культ сильной личности и придерживаются агрессивного и мрачного облика, то готы более романтичны, сумрачный дух меланхолии они черпают в эстетике фильмов ужасов и готических романов. В области графического дизайна и то, и другое направление использует образы монстров, вампиров, черепов, скелетов. Происходит гротескное преувеличение ужаса, которое достигается средствами комикса, с применением ярких контрастов психоделики. Стоит упомянуть монструозные плакаты Джеффа Гейзера (Jeff Gaither), обложки альбомов Дерека Риггса

(Derek Riggs) для IRON MAIDEN и Джеффа Камминса (Jeff Cummins) для MEGADETH [15, с. 166–167]. Всё это не более чем вариации панк-графики, ничего нового. Поэтому лучшими конвертами признаны образы, далёкие от монстров *gothic* и *metal*, – например, фотографии детей, сделанные Стивом Эврилом для альбома U2 «War» (1985) и Робом Фишером для «Nevermind» (1991) от NIRVANA [15, р. 152–153, 198–199]. Имидж гота ярко воплощается в изданиях для молодёжи, интересующейся музыкой и уличным стилем. В журнале «The Face» публикуются фотосессии «Apparitions» (1984), «Veiled Threats» (1985), «Taste of Arsenic» (1996), «The Clinic» (1997), в журнале «Dazed & Confused» – «Neverland» (1996).

Другое направление – гранж – становится прямой демонстрацией постмодернистской графики. Родиной стиля *grunge* оказывается вариант альтернативного рока, родившийся в Сиэтле в середине 1980-х годов. Для групп NIRVANA, ALICE IN CHAINS, DINOSAUR, SOUNDGARDEN, SKIN YARD, PEARL JAM, THE SMASHING PUMPKINS характерны небрежность и безалаберность, обилие дисторшна, контрастные чередования «громко-тихо», пессимистичные тексты на тему одиночества, апатии и отчуждения. Этот стиль становится прямым противовесом стилю диско с его яркими красками и радостными мелодиями, он выражает ненависть к роскоши и гламуру. В моду стиль гранж входит благодаря лидеру NIRVANA Курту Кобейну (Kurt Cobain), который появляется на сцене в чём попало и поёт о людской тупости, безысходности и скуке. Несмотря на то, что к концу 1990-х музыка гранж иссякает, она рождает моду, в которой начинают использоваться дыры, потёртости в одежде, безразмерные рубашки и поцарапанная обувь. Молодёжь относится иронически к элите, моде «от кутюр» (*haute couture*) и социальной жизни, используя эклектику, несовместимые цвета и фактуры. Благодаря коллекции в уличном стиле Марка Джейкобса (Mark Jacobs) (1993), гранж входит в моду, заполняет гляцевые журналы как «маргинальный шик».

Благодаря панк-графике фэнзинов и под влиянием музыки гранж возникает запутанный и усложнённый стиль в графическом дизайне. Этот стиль разрабатывается Дэвидом Карсоном (David Carson) в музыкальном журнале «Raygun» (1992–1995). Приглушённые тона,



потёртые текстуры, пятна, кляксы, царапины, дыры, обрывки слов и букв, псевдограффити и ретрофутуризм – словом, «грязная графика» становится способом оформления журналов и концертных постеров рок-музыки. Стиль журнала отличается деконструкцией, искажениями и наслоениями, травматизмом визуальных элементов под влиянием эмоциональной аффектации рок-музыки [13, p. 192–193].

В ситуации постмодерна, когда информационная среда перегружена потоками новостей, рекламой, кодированными текстами и массой банальностей, стиль гранж обретает двойной смысл. Во-первых, это способ перенести внимание читателя с текста на графику в случае, когда эти тексты пусты и банальны. Именно с таким положением дел читатель сталкивается в журналах о моде, музыке и культуре. Дэвид Карсон (David Carson) делает интересным журнал за счёт графики и «игры текста против смысла», в котором присутствуют банальные диалоги музыкальных фанатов. Во-вторых, «грязная графика» позволяет использовать

человеческую слабость – рассматривать детали и разгадывать ребусы сложного и запутанного текста. На эту особенность восприятия обращает внимание Эйприл Грейман (April Grayman), представив проект вкладыша к журналу «Design Quarterly» и статью «Есть ли смысл?» (1986). По сути, гранж становится способом создания гибридной образности, технологией фьюжн (*fusion*), монтажом текста, картинок, диаграмм, рисунков с разной глубиной прочтения.

Итак, контркультура способствует формированию нового графического языка из «духа музыки», из разных направлений рока – психоделики, панк-графики и стиля гранж. Однако оформление постеров и конвертов для винила весьма мало связано с направлениями рок-музыки. Образно-смысловым содержанием постеров, конвертов и рекламы становится бунтарский дух – коллаж стилей и текстов, искусства и каракулей, порнографический эпатаж и ирония, а также дресс-код фанатов того или иного направления рок-музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганкин Л. Дизайн рок-музыкальных альбомов 1960–70-х гг.: Семантика, стилистика, структура // Звуки.ру. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/22772/.html> (Дата обращения: 27.12.2017).
2. Кузьмина В. А. Психоделическое искусство. Между архаикой и современностью. М.: ГИИ, 2003. 202 с.
3. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М.: Ермак, 2003. 312 с.
4. Мирская Л. А. Дискурс «ночного» желания // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008. С. 69–75.
5. Савицкая Е. А. Прогрессив-рок. Герои и судьбы. М.: Rock-express, 2015. 304 с.
6. Сыров В. Н. Стилистические метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород: Нижегородский ун-т, 1997. 209 с.
7. Alleyne M. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover // Rock Music Studies. 2014. Vol. 1, No. 3, pp. 251–261.
8. Aynsley J. A Century of Graphic Design. Mitchell & Beazley: L., 2001. 256 p.
9. Benedict B. Phonographies: Contemporary Album Cover Art & Design Text. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977. 137 p.
10. De Ville N. Album: Style and Image in Sleeve Design. Mitchell & Beazley: L., 2003. 256 p.
11. Easley D. B. Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978–83) // Society for Music Theory. 2015. Vol. 21, No. 1, pp. 13–24.
12. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock // Society for Music Theory. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
13. Heller S., Ilic M. Icons of Graphic Design. Thames & Hudson: L., 2008. 224 p.
14. Marsh G. The Blues Album Cover Art Text. Collins and Brown: L., 1996. 111 p.
15. Miles B., Scott G., Morgan J. The Greatest Album Covers of All Time. Collins & Brown: N. Y., 2005. 256 p.
16. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture // Rock Music Studies. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
17. Moist K. M. Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture // Journal of Popular Culture. 2010. Vol. 43, No. 6, pp. 1242–1265.

18. Seiler B. *The Album Cover Art of Punk Text*. Collins & Brown: L., 1998. 120 p.
 19. Spicer M. (Per)Form in(g) Rock: A Response // *Society for Music Theory*. 2011. Vol. 17, No. 3, pp. 7–15.

Об авторах:

Пигулевский Виктор Олегович, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-7937-9436**, urgi@urgi.info

Мирская Людмила Анатольевна, доктор философских наук, проректор по научной работе, профессор, Южно-Российский гуманитарный институт (344082, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8043-5068**, lymirskaya@yandex.ru

REFERENCES

1. Gankin L. Dizayn rok-musykal'nikh al'bomov 1960–70-kh gg.: Semantika, stilistika, struktura [Design of Rock-Music Albums 1960–70: Semantics, Styling, Structure]. *Zvuki.ru*. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/22772/>.html (27.12.2017).
2. Kuz'mina V. A. *Psikhodelicheskoe iskusstvo. Mezhdru arkhaykoy i sovremennost'yu* [Psychedelic Art. Between Archaism and Modernity]. Moscow: GII, 2003. 202 p.
3. Markuze G. *Eros i tsivilisatsiya* [Marcuse G. Eros and Civilization]. Moscow: Ermak, 2003. 312 p.
4. Mirskaya L. A. Discourse nochnogo zhelaniya [Discourse of Night Desire]. *Noch, rituality iskusstvo, razvlecheniya* [Night: Rituals, Art, Amusement]. Moscow, 2008, pp. 69–75.
5. Savitskaya E. A. *Progressiv-rok: Geroi i sud'by* [Progressive Rock. Heroes and Fates]. Moscow: Rock-express, 2015. 304 p.
6. Syrov V. A. *Stilisticheskie metamorfozy roka, ili Put'k «tret'ey» muzyke* [Stylistic Metamorphoses of Rock, or the Path to the “Third” Music]. Nizhny Novgorod: University of Nizhny Novgorod, 1997. 209 p.
7. Alleyne M. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover. *Rock Music Studies*. 2014. Vol. 1, No. 3, pp. 251–261.
8. Aynsley J. *A Century of Graphic Design*. Mitchell & Beazley: L., 2001. 256 p.
9. Benedict B. *Phonographies: Contemporary Album Cover Art & Design Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977. 137 p.
10. De Ville N. *Album: Style and Image in Sleeve Design*. Mitchell & Beazley: L., 2003. 256 p.
11. Easley D. B. Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978–83). *Society for Music Theory*. 2015. Vol. 21, No. 1, pp. 13–24.
12. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock. *Society for Music Theory*. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
13. Heller S., Ilic M. *Icons of Graphic Design*. Thames & Hudson: L., 2008. 224 p.
14. Marsh G. *The Blues Album Cover Art Text*. Collins and Brown: L., 1996. 111 p.
15. Miles B. Scott G., Morgan J. *The Greatest Album Covers of All Time*. Collins & Brown: N. Y., 2005. 256 p.
16. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture. *Rock Music Studies*. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
17. Moist K. M. Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture. *Journal of Popular Culture*. 2010. Vol. 43, No. 6, pp. 1242–1265.
18. Seiler B. *The Album Cover Art of Punk Text*. Collins & Brown: L., 1998. 120 p.
19. Spicer M. (Per)Form in(g) Rock: A Response. *Society for Music Theory*. 2011. Vol. 17, No. 3, pp. 7–15.

About the authors:

Victor O. Pigulevsky, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social-Humanitarian Disciplines, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-7937-9436**, urgi@urgi.info

Liudmila A. Mirskaya, Dr.Sci. (Philosophy), Pro-rector for Research, Professor, South-Russian Humanitarian Institute (344082, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8043-5068**, lymirskaya@yandex.ru