

УДК 008

*Л. А. Непомнящий*

## РОК-МУЗЫКА – СОВРЕМЕННЫЕ МИФЫ

В статье предпринята попытка поиска социокультурных оснований для исследования рок-мифологии. Рок-музыка определяется как новейшее явление в культурной жизни общества, которое не имеет общепризнанной оценки ученых, а общественные настроения, не отражая объективное положение вещей, порождают волну мифов о рок-музыке и рок-музыкантах.

**Ключевые слова:** рок-музыка, миф, авторский замысел, автор, исполнитель.

*L. A. Nepomnyashchiy*

## ROCK-MUSIC – MODERN MYTHS

The article attempts to search for sociocultural reasons for the study of rock mythology. Rock music is defined as a new phenomenon in the cultural life of society, which has no generally accepted scientific estimates, and public sentiment does not reflect the objective situation, generate a wave of myths about rock music and rock musicians.

**Keywords:** rock music, myth, author's intent, author, artist.

В последние десятилетия наблюдается много разногласий по поводу рок-музыки. Несмотря на любовь миллионов людей к рок-музыке, некоторые утверждают, что рок-музыка, а также сами музыканты виноваты в трагедиях на концертах, суицидальных актах подростков, подверженных влиянию депрессивных текстов хэви-метал, и т. д. Считается, что между текстами и исполняемой музыкой, с одной стороны, и последствиями, приводящими к суициду, с другой стороны, есть прямая связь. Доказательством это-

му тезису могут служить и статьи в СМИ, обсуждение этих фактов среди поклонников музыкантов на интернет-форумах и в блогах. Музыковеды, хоть и осторожно, затрагивают тему влияния рок-музыки на изменение сознания слушателей, предполагая, что в природе и текстах музыки существует свой стиль, который определяет дискурсивные практики и проявляется в использовании определенных музыкальных знаков и символов, вызывая мистификации как авторов, так и их произведений. Анализ показывает, что

это больше мифы о стилистике рок-музыки и мифологизация рок-музыкантов и что существует прямая связь мифологии рок-музыки с онтологическими формами музыки вообще.

Проведенные в разных странах исследования рок-музыки в контексте современной культуры охватывают различные ее аспекты, но наиболее ожесточенные споры между музыковедами и поклонниками музыкантов разворачиваются в отношении смысла контекста песен, их истории и вовлеченности автора в смысл музыки и текста песен [12, с. 9]. Как правило, разговор ведется об авторских правах и плагиате, но в этих спорах нередко появляются размышления о влиянии социального контекста на мнение об авторе и его музыке. При этом в области музыковедения и музыкальной критики автор остается центральной фигурой как создатель произведения и символ той «силы», которая оказывает влияние на слушателя. Однако рок представляет собой синтез слова, музыки и сценического представления. Большинство исследователей доминантой этой триады признано слово, однако при анализе следует учитывать особенности других частей триады и специфику их взаимодействия. Еще в начале изучения рок-культуры исследователи Т. А. Снигирева и А. В. Снигирев охарактеризовали важные составляющие синтетического феномена: сценическую «маску» и музыку [7]. Система организации рок-музыки принципиально отличается от общей практики музыки, поэтому и в музыкальных, и в поэтических ее основаниях существуют свои структуры, которые, образно говоря, «расслаиваются» и требуют отдельного рассмотрения.

Чтобы оценить авторский замысел при создании музыкального произведения, традиционно изучается его творчество, художественная репутация стиля, в котором он работает, отдельной областью исследования является исполнитель и его участие в задаче авторского смысла музыкального произ-

ведения. В отношении же рок-музыки такой подход не является оправданным, поскольку автор и исполнитель в большинстве случаев выступают как одно лицо, воплощающее в произведении собственные системы ценностей. И даже если рок-произведение исполняется другим исполнителем, он практически не в состоянии изменить то звучание-значение, которое придал ему автор-исполнитель.

Музыка предстает особого рода мышлением и может быть охарактеризована как смыслоорганизованная художественная информация, выражение и восприятие которой завершается постигающим эстетическим переживанием. Интерпретируя А. Ф. Лосева, применительно к нашему объекту исследования, можно констатировать, что в музыке (рок-музыке в частности) объединяются идея и материя (музыка и исполнитель), что рок-музыка – это мысль и смысл, а не инобытие мысли, свое, а не иное, хотя и выражает особый – внутренний ракурс своего, по-особому экспрессивно развертывающийся в ином [3, с. 588].

Идея автономной содержательности музыки, впервые основательно высказанная Э. Гансликом, считавшим, что «красота музыкального произведения специфически музыкальна, то есть имманентна сочетаниям звуков безотносительно к немзыкальному кругу идей», заложила тезис «чистого» музыкального искусства, отсутствие его связи с внешним миром и самим человеком. В свете теории само содержание музыки мыслится независимым от объективной действительности, чисто «символичным», условным. Научное истолкование музыкальный образ получает только в свете диалектической теории отражения, где человек интонирует о мире и о себе с помощью исторически сложившихся средств музыкальной выразительности, часто называемых музыкальным языком. Интонируемая музыкальная мысль всегда обличена в форму музыкального языка и от этого превращается в художе-

ственный язык – особый язык человеческого общения [4], дающий более глубокое осмысление мира, провоцирующий возникновение новых, комплексных представлений о человеке, как в психологическом, так и в социальном планах.

С другой стороны, по А. Ф. Лосеву, музыка – это чистый эстезис. Это потенциал жизни, проступающий в музыкальной мысли. Это мысль, а не звук. Музыкальное мышление – это не протяженность, длительность в становлении бытия, становление – сбывание – данность своего своему. «С этой точки зрения особого внимания заслуживает та особая слитность звуков, которая сопровождает музыку, – писал А. Ф. Лосев. – Сумма звуков всегда в музыке нечто неизмеримо большее, чем фактически присутствующие в этой сумме слагаемые. Кроме того, музыка неизменно движется и течет, меняется... Здесь слито все, но слито в своей какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет – в музыке, и в то же время – никакой. Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить эти предметы» [2]. Музыкальная мысль, отражая историческую манеру мышления человека раскрывает типичные для определенного времени образы и эмоциональные состояния, организуя музыку, рождая новые формы из бесконечности многообразия смыслов, заставляя оформлять в музыкальную оболочку не столько факты, сколько интерпретации, преломляя объективное сквозь парадигму жанра и индивидуальное авторское восприятие, что делает очевидной актуальность изучения авторской интерпретации тематики в контексте мифотворчества. В этом смысле в рок-музыке произведения могут рассматриваться как некие «сценарии», которые открыты для интерпретации и переосмысления, где выражение эмоций автора и слушателя может кардинально различаться.

Показательны в этом плане оценки исследований западного музыкального искусства. Так, в статье Николаса Кука рассма-

триваются две противоположные позиции: первая – исполнитель может и должен интерпретировать музыку так, чтобы она стала понятной публике, вторая основывается на теории Леонарда Бернштейна, утверждающего, что исполнитель должен быть «смиреным перед композитором и никогда не должен вставать между музыкой и аудиторией, и все его усилия должны быть направлены на выявление смысла, заложенного композитором» [10]. В связи с этим оценивать музыкальное произведение с позиций рационализма достаточно проблематично. Оценка и создание идейной основы музыкального произведения выглядит как деструктивная деятельность по разрушению традиций исполнительского мастерства, выступает как своего рода подрыв творческого начала исполнителя. Но поскольку в современном мире в центре внимания находятся в основном исполнители, а не произведения, которые они исполняют, сами музыкальные произведения становятся фикциями, которые позволяют больше говорить об исполнителях и оценивать их мастерство.

Чтобы понять рок-музыку как некий продукт совместного творчества автора и исполнителя, следует обратиться к онтологическим истокам возникновения музыки. Рок-музыку часто сравнивают с религиозным ритуалом, в котором воплощается сакральная практика прямого и личного общения композитора со слушателем, где символически повторяется акт божественного творения. Теоретики музыки часто интерпретируют эмоциональный фон рок-музыки как создание единой авторской личности («группа»), соединяющей автора и исполнителя, забывая о воздействии продюсеров, менеджеров, СМИ и социальной мифологии общества. В этом случае художественная эмоция, становясь суммирующим результатом интуитивного мыслительного прорыва, через интерпретацию музыкальной мысли наделяется особым статусом, оформляясь как

миф, и поступает к реципиенту именно этим способом, что делает очевидной актуальность изучения авторской мысли в контексте мифотворчества.

Для создания собственной концепции музыки рок-музыканты пользуются методами, подобными тем, которые применялись при создании основ культуры. В этом смысле для нашего исследования представляют несомненный интерес рассуждения Вико о мифе как явлении культуры, поскольку он первый сделал миф объектом научного анализа и показал, что миф есть продукт особого типа познания. Именно эта идея позволяет увидеть возможные первопричины споров об авторстве в рок-музыке.

С точки зрения Вико, мифы не являются вымыслом, они есть изложение человеческой истории на первых ее этапах. Вико исходит из того, что человек имеет общую природу с животными, и поэтому изначально он воспринимает мир только через чувства. Первые люди, с его точки зрения, обладали неразвитым разумом и поэтому не могли познавать мир в собственном смысле этого слова. Не будучи способными постигать вещи в их сущности, они фантазировали, приписывая бесчувственным вещам чувства и страсти, создавали в своем воображении существа, которых не было в реальности. Таким образом, фантазия, воображение были первыми формами познания человека, только вступившего на путь совершенствования своего разума. Продуктом этой умственной деятельности и являются мифы. Мифы, считает Вико, не результат пустой забавы или развлечения. Они – исторические памятники, в которых в своеобразной форме запечатлены реальные события, пережитые нашими далекими предками. В них отражается характер народа, его мировосприятие и мироощущение [1].

Современная мифология, по мнению Никитиной О. Э., может получить лишь статус относительной, поскольку «всегда живет большим или меньшим приближением к аб-

солютной мифологии, незримо управляется ею и всегда абсолютизирует какой-нибудь один или несколько ее принципов» (А. Ф. Лосев). Современная мифология предполагает внедрение мифа, точнее отдельных его элементов, в немифологическую культурную ситуацию. При этом, в отличие от архаической мифологии, функционированию современных мифов способствуют в частности средства массовой информации, которые непосредственно воздействуют на стереотипы массового сознания. Мифологизирование выходит за рамки собственно художественного творчества [5].

Именно в мифе с самых истоков истории интенсивно культивируется такой способ мышления, при котором чувства, оставаясь открытыми, насыщаются существенным содержанием и становятся способными воплотиться в определенной форме, например, в музыке. Как результат в музыке проявляется не только размывание различий между звуком и смыслом, но и путаница ролей исполнителя и композитора. Текущее понимание музыкального произведения считается таким же правильным, как и то, что создавал ему композитор.

В современном мире теряется авторство музыкального произведения и каждое исполнение становится оригинальным и закрепляется как «авторское» за исполнителем, то есть нет одного произведения, а есть неограниченное количество онтологически эквивалентных экземпляров. Автором музыкального произведения становится коллектив исполнителей, независимо от того, как песня была фактически создана (например, U2 и REM). Появляется понятие «diffused authorship», объединяя круг авторов с ди-джеем [10]. Именно такое положение существует в современной популярной музыке, где реальная биография музыканта эстетизируется, дополняется вымышленными фактами, а иногда и вовсе заменяется биографической легендой. Личность исполнителя, его судьба ста-

новятся для аудитории не менее, а иногда и более, интересными, чем личности и судьбы героев его произведений. В рок-музыке все несколько иначе.

Леннон и Маккартни – два из самых известных авторов популярных произведений, теперь уже «классической» рок-музыки, которые смогли сохранить авторскую целостность, несмотря на очевидные влияния социальной мифологии. Они смогли избежать оценки по социологической теории общественной борьбы за власть и престиж, не были забыты, но и не позиционируются в качестве эталонов добродетели. Они не стали «гениями», но получили признание в обществе. Их жизнь обросла мифами и стала фоном, на котором стали возникать и новые мифы, и новые музыкальные произведения. Любой человек, знающий этих музыкантов, понимает, что они не создавали музыку в одиночестве, нет ничего таинственного в том, как они создавали свои работы. Независимо от этого их авторство не исчезает и занимает центральное место в любом исследовании рок-музыки.

Можно утверждать, что именно мифы «создают» музыку и музыкантов, закладывая в них смысла больше, чем общество может предположить. С этих позиций феномен Beatles как раз и состоит в том, что они обладали уникальными свойствами, которые стали именно онтологическими основаниями всей рок-музыки.

С одной стороны, они сохранили классическую музыкальную традицию песни – обращение к слушателю во втором лице, одновременно привнеся туда анонимность, позволяющую слушателю идентифицировать себя с рассказчиком, испытывать аналогичные чувства, о которых поется в песне и которые «мы» могли бы испытать. С другой стороны, Beatles ввели символику рок-музыки, позволяющую создавать комментарии к песне. В песнях стал появляться неоднозначный текст, отражающий реальный опыт конкрет-

ного автора, который воспринимался как сказка, но которая как пример может быть использована людьми в жизни. Персонажи песен стали образцами, которых слышали, на которых равнялись, которым завидовали и которых копировали. В произведениях Beatles чувства авторов, личности исполнителей и атрибуты символов, которые появляются в песнях, слились вместе, отражая социальные мифы публики тех лет.

Различия между тем, что подразумевает автор, и тем, что понимает слушатель, приводят именно к тем последствиям, что мы упоминали в начале статьи. Один из известных альбомов Beatles «Оркестр Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера», как считают фанаты, просто нашпигован таинственными символами: в заглавной песне альбома Beatles представляют публике какого-то загадочного Билли Ширза, в композиции *A Day In The Life* («Один день из жизни») упоминается человек, который *blew his mind out in a car... didn't notice that the lights had changed... a crowd of people stood and stared. They'd seen his face before* («замечтался в машине... не заметил, что сменились огни светофора... толпа людей стояла и тарашилась. Они видели это лицо раньше») и др. Эти символы были расшифрованы фанатами как указатели на смерть Пола Маккартни.

14 октября 1969 года, через два дня после того, как слух был пущен радиостанцией WKNR-FM, газета «Мичиган Дейли» вышла с обзором последнего битловского альбома «Эбби Роуд». Обзор, написанный Фредом Лабуrom, был выполнен в форме некролога. Следуя теории мифа, можно предположить, что миф о смерти Пола Маккартни символически стал продолжением мифа о заговоре, связанным со смертью президента Джона Кеннеди. Именно наличие, изначально предусмотренное направляющего эстетическое переживание остова – факта, и далее – на других смысловых уровнях – персонажа-героя и составила тот смысловой потенциал,

который быть понят, постигнут в процессе художественного переживания музыки альбома и удержал именно такой смысл. Вероятно, что общественные эмоции, не без участия самих Beatles, создали этот миф.

Другой миф Beatles связан с песней *Am The Walrus* («Я – Морж») из альбома *Magical mystery tour* («Волшебное таинственное путешествие»). Песня *I Am The Walrus* поется от первого лица. В тексте песни: Леннон поет: *I am he as you are he as you are me and we are all together* («Я – это он, как вы – это он, как вы – это я, и мы все вместе»), и в ней Маккартни предстает персонажем, а не подлинным выражением реального человека. Миф о смерти передается через необычный монолог, смикшированный в конце песни – несколько строчек Короля Лира Шекспира (Акт IV, Сцена VI), которые были добавлены к песне напрямую от радио, получающего радиопередачу пьесы на Би-би-си, Home Service (или, возможно, третью программу Би-би-си). Большая часть слышимого диалога, постепенно затухающая – смертельная сцена героя Освальда (включая слова: «О несвоевременная смерть! Смерть!»). Тем не менее, это не только текст песни, а выражение личности Леннона. В интервью журналу *Playboy* в 1980 году Леннон объяснил многое из песни: «Тогда мне было неясно, что Льюис Кэрролл комментировал капиталистическую и социальную систему. Я не осознал и частицы того, что он действительно подразумевал, как это делают люди с работами Beatles. Позже я пересмотрел это и понял, что морж был плохой парень в истории, а плотник был хороший парень. Я думал: “О, черт, я выбрал неправильного парня”. Я должен был сказать: “I am the carpenter” (“я – плотник”). Но это не было бы то же самое, не так ли? [Поет] “I am the carpenter...”» [8]. Но это было позже, а тогда, в 1967 году, широкое распространение среди фанатов приобрел слух, что «морж» (*walrus*)

по-гречески означает «труп». Таким образом, песня *Am The Walrus* («Я – Морж») подразумевает «я – труп» [6].

Одновременно с традицией создания специфического биографического мифа рок-музыканты создали и символику музыкального языка, которая в некоторых случаях также способствует мифологизации их творчества. Так, в исследовании Д. Темперлея отмечается, что независимость гармонии и мелодии является онтологическим свойством рок-музыки [11]. По его мнению, это свойство впервые было отмечено в музыке начала Beatles. Когда это прозвучало, то казалось характерной особенностью блюза и никак не сочеталось с роком, но теперь это стало традицией и отличительной чертой рока.

Таким образом, тексты и музыка рока усложняют облик исполнителя, объединяя в одно целое персонажа музыкального произведения и реального исполнителя, тем самым формируя в общественном мнении мифологизированного героя. Распознать «слой автора», который в той или иной степени угадывается сквозь содержание и форму любого художественного произведения, в рок-музыке достаточно сложно. Авторская позиция проявляется в особом отношении автора к судьбе героев, в индивидуальном стиле, в намеренной трактовке образов. А исследование творчества популярных исполнителей рок-музыки, в частности Beatles, позволяет считать, что рок-музыканты в большинстве своем играют не для публики, а для самовыражения. Они не надеются получить известность и славу, которая последует, если их будут знать не как «звезд», а как реальных авторов. Поэтому системное изучение такого сложного явления, как рок-мифология возможно при исследовании всех аспектов художественной структуры рока как явления культуры (прагматического, концептуального и формо-содержательного) в их взаимодействии.

## Литература

1. Джамбаттиста Вико. Теория и история культуры в персоналиях [Электронный ресурс]. – URL: <http://ortlib.narod.ru/perso/perso030.htm>
2. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [Электронный ресурс]. – URL: [http://astrologos.su/astrologos\\_library/Losev/Losev1\\_1\\_1\\_2.htm](http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_1_1_2.htm)
3. Лосев А. Ф. Хаос и структура. – М.: Мысль, 1997. – 831 с.
4. Музыка и развитие личности [Электронный ресурс] // Fasola. – URL: <http://fasola.info/index.php?c=33>
5. Никитина О. Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: на материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2006. – 309 с.
6. Паттерсон Р. Г. Пол Маккартни – история жертвоприношения. – М.: София, 1997. – 256 с. – С. 249.
7. Снигирева Т. А., Снигирев А. В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 42–46.
8. I\_Am\_the\_Walrus [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_the\\_Walrus](http://ru.wikipedia.org/wiki/I_Am_the_Walrus)
9. Julien O. Sgt. Pepper and the Beatles : it was forty years ago today. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008.
10. Nicholas Cook, 'Between Process and Product: Music and / as Performance' [Электронный ресурс] // Music Theory Online. 7/2 (2001). 6/2. – URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
11. Temperley D. The melodic-harmonic 'divorce' in rock // Popular Music. – 2007. – Vol. 26/2. – Cambridge University Press. – P. 323–342.
12. The Rock Canon: Canonical Values In The Reception Of Rock Albums. – Carys Wyn Jones, 2008. – 182 p.