

**И. В. Кумичев, В. Х. Гильманов**

## **РОК-ИСКУССТВО И ДИОНИСИЙСТВО**

*Современное литературоведение, посвященное исследованию рок-искусства, накопив минимум эмпирического материала, необходимый для его обобщения и концептуализации, стоит перед проблемой как выборки и выработки базовых категорий, так и систематизации подходов к изучению рок-искусства. Одним из продуктивных и распространенных методов является мифопоэтический. В его рамках производится попытка найти общее основание для мифологических интенций различных рок-авторов. В качестве него предлагается дионисийское как мифологический комплекс и эстетическая категория, граничащая с категорией возвышенного.*

*Modern literary studies in rock culture, having accumulated minimum of empirical material necessary for its generalization and conceptualization, are faced with the problem of both selecting and developing the basic categories and systematizing approaches to studying rock culture. One of the most efficient and popular approaches is the mythopoetic approach. It serves as a*



*framework for the search for the common ground between the mythological intentions of different rock authors. The article interprets the Dionysian as such ground – a mythological complex and aesthetic category bordering on the category of the sublime.*

**Ключевые слова:** рок-музыка, баллада, дионисийство, миф, культура.

**Key words:** rock music, ballad, the Dionysian, myth, culture.

Г. Кнабе, указав на пограничное положение рок-искусства в коллизии столкновения двух «миров» (1960-х, последнего рубежа жизнетворческого и художественного энтузиазма, и 1980-х, начала предельно рефлексивного меланхолического «пост-времени» [1, с. 20–21]), констатировал трагическую его «разорванность». То, что расцвет рок-музыки приходится на время чрезвычайно значимого для культуры перелома, делает ее любопытным и важным предметом для научного исследования и во многом проясняет ее специфику.

Рок-искусство — многогранный и противоречивый феномен. Наиболее значимым для определения его сущности нам представляется сближение в нем черт *культуры* и *культы*: «Легко увидеть, что элементы ритуала, где публика не внимает словам певца, а сопереживает экстазу... является едва ли не главным компонентом рок-шоу» [2, с. 12]. В. Гавриков, делая предположение о том, что рок — новый этап развития поэтики, говорит о «близости рок-поэзии древнему синкретичному искусству» [3, с. 30], а С. В. Свиридов пишет о «земной, языческой» природе рок-н-ролла, «опирающегося на тварную, почти физиологическую энергию, дионисийского, страстного и воплощающего любовь к жизни земной, прекрасной во всех ее натуральных проявлениях» [4, с. 67]. На наш взгляд, только с этой точки зрения преодолеваются основные противоречия рок-искусства: нацеленность на узкие социальные группы и одновременно массовый характер, природная стихийность и зависимость от технического развития и средств массовой коммуникации и др.

Прежде чем задаваться вопросом об особенностях художественного мира того или иного рок-автора, необходимо понять с неизбежной долей абстрагирования сущность самого «проекта», онтологическую специфику рок-искусства. Учитывая особую роль в нем бессознательного начала, можно предположить, что смысловая интенциональность рок-автора во многом объясняется тем, что сама культура «говорит» всем феноменом рок-искусства. В рамках попытки адекватной характеристики онтологии рок-искусства категория *дионисийского* нам представляется одной из наиболее продуктивных.

Уже на уровне мифов о рождении Диониса от Семелы и Зевса и его разрывании титанами дионисийство служит симптомом онтологического разлада. В цельности мира появляется трещина, куда, как это описывает Ф. Ницше, «вдруг врываются экстатические звуки дионисийского торжества с его всё более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* (курсив наш. — И. К., В. Г.) природы в радости, страдании и познании, доходя до прон-



зительного крика...» [5, с. 46–47]. Художественный коррелят дионисийского чувства «крушения мира» в период греческой классики — это жанр трагедии; похожее мироощущение онтологического разлома мы усматриваем воплощенным на закате Средневековья в жанре баллады. Оба этих жанра при всей их разности обнаруживают поразительное сходство образов и мотивов; важнейший из последних — разрушение дома.

Два противоборствующих начала («монада» и «диада») изначально должны пребывать в единстве, символом которого является Дом, а выражением — кровный коллектив как «целостное органическое единство». Именно разрушение последнего мы видим в трагедии; как пишет В. И. Иванов, «уже этим намечена... ее религиозная и эстетическая сущность как наиболее полного раскрытия диады в искусстве... Раздвоение первоначального единства на междоусобные энергии есть коренная идея и глубочайшее переживание Дионисовых таинств» [6, с. 299]. То же и в средневековой балладе: распри между детьми и родителями, братьями, супругами, мужским героем и его двойником.

Средневековая баллада особенно важна для нас потому, что именно в ней мы наблюдаем преломление дионисийской художественной «мистерийности» в песенной лиро-эпической традиции: генезис жанра баллады, по видимому, идет от обрядовых песен (равно как и генезис трагедии — от дионисийских обрядовых дифирамбов), исполняемых на празднике весны и имевших «особую художественную завершенность» сочетания пения, музыки и танца [7, с. 7]. Жанр баллады занимает в истории поэзии особое место, в той или иной мере сохраняя в себе то, отдалением от чего, собственно, и развивалась художественная литература, — *песенное, музыкальное начало*. Чем меньше в жанре оставалось этой «музыкальности», тем более явным становилось его умирание, превращение в «повествовательное стихотворение».

Баллада с ее «глубиной сердца» [8, с. 563], трагическим, драматическим конфликтом, воплощающимся в сюжетно-эпической предметности, как нельзя лучше подходит для выражения переходной, «обновленческой» сущности рок-н-ролла. В согласии с этим в рамках рок-искусства происходит возрождение баллады в ее первоначальной сути, предполагающей нацеленность на катарсис и предельную диалогичность, что во многом достигается именно средствами музыки: мелодики и, особенно, ритма. При этом нельзя сказать, что в рок-искусстве жанр баллады занимает особое положение по частотности обращения к нему, однако по значимости — несомненно (доказательство этого тезиса не входит в задачи настоящей работы). Жанр «помнит» свое прошлое (М. М. Бахтин), и характерное для рок-музыки «ощущение приближающейся “гибели мира”» [9, с. 10] предстает через близость к балладе и, как считает Дж. Моррисон [10], трагедии в дуализме дионисийского рождения — смерти, вечно обновляющегося в экстазе и страдании.

Даже в подростковой протестности раннего рок-н-ролла, в своем выражении, по сути, тематизирующей лишь конфликт поколений, чувствуется во многом неосознанное стремление к обновлению культуры и мира, к новой попытке воплощения евангельского «будьте как дети». Апогей этого конфликта позднее был изображен в балладе The Beatles «She's leaving home». Практически в то же время в творчестве The Doors



мотив «детскости» был представлен на философско-космическом уровне, сопрягаясь с дионисийским мотивом безумия. Это можно видеть, к примеру, в балладе «The End» (1967): «All the children are insane» [11, с. 22].

«Все божества олицетворяют закон, — пишет В. И. Иванов. — Один Дионис провозглашал и осуществлял свободу» [6, с. 56]. Именно эта безграничная, мятежная, стоящая на грани жизни и смерти свобода, неотделимая от сознательных и подсознательных неомифологических устремлений, оказалась основной ценностью, устремленной к «естеству человека» рок-культуры. Опьянение и карнавальная необузданность, «синкретическая зрелищность» и «великое всенародное мироощущение» [12, с. 140, 186] — эти черты, связанные с дионисийским «священным безумием», налицо практически в каждом рок-шоу, что было замечено О.Э. Никитиной [13, с. 53–57]. Тем не менее, в отличие от архаического дионисийства, для рок-н-ролла восприятие цикличности смерти и рождения граничит с этической и эстетической идеей революции, пожара. В итоге под цикличностью выступает то, что необходимо достигнуть волевым усилием, а рок-музыка проявляется как движение не по кругу, а вперед («Break on through to the other side» — The Doors) [11, с. 6]. Представление о цели движения в рок-музыке всегда индивидуально, что отдаляет ее от архаики, к которой она стремится: рок-произведение имеет авторский характер и, как следствие, «аутентичные эстетические установки... на эстетическое несогласие, харизматическую персональность, экспрессию и поэтическую свободу» [14, с. 20]. Впрочем, авторство в рок-музыке тоже довольно своеобразно, что не раз отмечалось исследователями: «рок-произведение, конечно, не обладает фольклорной анонимностью, но очень часто становится объектом присваивания», обнаруживает «комбинированное авторство», «отождествление автора и героя» [3, с. 26]. Несомненно, рок-искусство — это особый вид поэтики, апеллирующий к архаическим механизмам психического воздействия, формам коллективного бессознательного, через которые «воскресает» архаическая образность (то, что у образов могут быть другие источники, например литературные, нас не должно здесь интересовать, так как речь идет, скорее, о действенных, а не порождающих механизмах рок-музыки).

Стремление к обрядовой цикличности пробуждает в рок-н-ролле помимо экстатического магически-телесного неистовства и корреляции с оборотной, страстной стороной дионисийства. «Звезда рок-н-ролла должна умереть» — в этой аксиоме, отождествляющей сцену и «закулисную реальность» рок-исполнителя, наиболее отчетливо проявляется мифопроводящая и мифосозидающая сущность рок-культуры.

Сущность дионисийского мифа требует возвышенной жертвы. Не случайно именно трагедия («тот поэтический род, который дает нам высшую степень морального наслаждения», возбуждает в нас «удовольствие посредством страдания» [15, с. 33]) стала художественным воплощением дионисийского культа. Именно черты трагического дионисийского героя, переступившего некую грань «слишком человеческого», наряду с физической уязвимостью демонстрирующего свое превосходство над природой и ощущающего внутреннюю независимость от рока



при внешней беззащитности [16, с. 132] (что выражается, например, в мифах о предчувствии, предсказании музыкантом собственной гибели и его бесстрашии перед ее лицом [17, с. 19, 24–25]; при этом «тексты смерти» музыкантов-самоубийц наиболее богаты символикой возвышенного), чаще всего приобретает умерший молодым рок-музыкант. Обреченность испытать *pathos* была отчетливо прочувствована и самими авторами, о чем говорит, к примеру, появление в 1970 г. рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», своеобразного программного произведения, в котором отразились как стремление рок-искусства к духовному обновлению мира, так и роковая неотвратимость страстного финала жизни «суперзвезды».

«Жизнь» и «сцена» в сознании «идеального» рокера представляют собой нерасторжимое единство. С точки зрения социологии Петер Вике охарактеризовал это как попытку преодолеть разрыв между художественным опытом (*Kunsterfahrung*) и повседневным (*Alltagserfahrung*) [18, S. 26]. Это ярко выражено в тексте А. Васильева (группа «Сплин»), где отождествляется реальная смерть рок-звезды в ванной комнате и смерть сценическая:

Звезда рок-н-ролла должна умереть очень скоро  
Замьютить свой голос, расплавиться, перегореть  
На бешеной коде во время гитарного соло  
Взлететь [20].

Сознательное отождествление «жизни» и «сцены» также обнажает дионисийскую ритуальность рок-музыки: появление музыканта на сцене и его уход в конце концерта может пониматься как цикл «рождение — смерть», а выход на бис — как ритуальное изображение воскресения, иллюзорности смерти, то есть как акт выражения возвышенного. Точно так же и реальная смерть музыканта может восприниматься аудиторией как обман (мотив не-властности смерти над музыкантом достаточно частотен в мифологических конструктах «текстов смерти» — от представления об инсценировке смерти Элвиса Пресли, Джимми Хендрикса и Джима Моррисона до находящего выражение в уличных граффити восклицания «Цой жив!»).

Итак, категория дионисийского в рок-искусстве включает такие черты, как экстатическое, разрушительно-жизнеутверждающее начало, в воплощении которого происходит использование архаических эстетических форм (прежде всего музыкальных и танцевальных); особая «обновленческая» миссия рок-музыки и ее мятежный и всенародный характер с взаимопроницаемостью «жизни» и «искусства»; важность мотива цикличности смерти и возрождения, из чего следует особая акцентуация трагических мотивов и новая надежда, что, говоря словами героя романа Т. Манна, набравшись варварства, нам удастся «вновь обрести способность к культуре» [19, с. 92]. Исследование причин неудачи «проекта» этого искусства переломного периода поможет лучше разобраться в специфике современной культурной ситуации.



### Список литературы

1. Кнабе Г.С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. М. ; СПб., 2006. С. 20–50.
2. Константинова С.А., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 9–15.
3. Гавриков В. Рок-искусство в контексте исторической поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, 2007. Вып. 9. С. 22–31.
4. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000. Вып. 4. С. 57–69.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М., 2007.
6. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000.
7. Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа. Антология баллады. М., 1989. С. 7–26.
8. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Там же. С. 563–567.
9. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.
10. Моррисон Дж. Д. Тёмная звезда // Doorsmania : [сайт]. URL: <http://doorsmania.narod.ru/Books/Dylan.htm> (дата обращения: 21.05.2013).
11. Джим Моррисон и The Doors. Когда музыка смолкнет... М., 1998.
12. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
13. Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь ; Екатеринбург, 2008. Вып. 10. С. 48–58.
14. Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Там же. 2007. Вып. 9. С. 7–21.
15. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. М., 1955. Т. 6.
16. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
17. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока. Тверь, 2000.
18. Wicke P. Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Leipzig, 1987.
19. Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959.
20. Splean.ru : [официальный сайт группы «Сплин:»]. URL: [www.splean.ru/music](http://www.splean.ru/music) (дата обращения: 11.05.2013).

### Об авторах

Игорь Владиславович Кумичев — асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.  
E-mail: [Nightfall23@yandex.ru](mailto:Nightfall23@yandex.ru)

Владимир Хамитович Гильманов — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.  
E-mail: [VGilmanov@kantiana.ru](mailto:VGilmanov@kantiana.ru)

### About the authors

Igor Kumichev, PhD student, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.  
E-mail: [Nightfall23@yandex.ru](mailto:Nightfall23@yandex.ru)

Prof. Vladimir Gilmanov, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.  
E-mail: [VGilmanov@kantiana.ru](mailto:VGilmanov@kantiana.ru)