

*На правах рукописи*

**КУМИЧЕВ Игорь Владиславович**

**ЖАНР И МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА  
РОК-БАЛЛАДЫ КОНЦА 60-х – 70-х ГОДОВ XX ВЕКА  
(на материале творчества американских и английских рок-групп)**

**10.01.03** – литература народов стран зарубежья  
(западноевропейская и американская)

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

**Калининград**

**2014**

Работа выполнена в Федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент  
**Гильманов Владимир Хамитович**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, доцент  
**Новикова Вера Григорьевна,**  
ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный университет им. Н.И.Лобачевского», доцент  
кафедры зарубежной литературы

кандидат филологических наук  
**Делазари Иван Андреевич,**  
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет», доцент  
кафедры истории зарубежных литератур

Ведущая организация: ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента РФ Б.Н. Ельцина

Защита состоится 12 декабря 2014 г. в 12 часов на заседании диссертационного совета Д 212.084.06 при Балтийском федеральном университете им. И. Канта по адресу: 236022, г. Калининград, ул. Чернышевского, д. 56-а, ауд. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте <http://www.kantiana.ru/postgraduate/dis-list/142348/> Балтийского федерального университета им. И. Канта.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ 2014 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета



М.С. Потемина

Реферируемая диссертационная работа посвящена исследованию жанровой специфики и мифопоэтики баллады в рок-искусстве 60-х – 70-х годов XX века. Выбор данной темы обусловлен рядом причин, определяющих **актуальность** данного исследования.

1. Рок-искусство как специфическое явление в песенной поэзии второй половины XX века все сильнее привлекает внимание исследователей. Его особый эстетический, поэтический и суггестивный потенциал, обращенность как к архаике, так и к романтической и модернистской парадигмам говорят о важности и актуальности данного феномена в контексте художественной культуры Европы и Америки. В настоящее время устоялась точка зрения на рок-искусство как на мифопоэтический феномен; этот вопрос активно разрабатывается как в западном, так и в отечественном «роковедении» [Flender, Rauhe 1989; Partridge 2013; Гавриков 2007; Никитина 2008 и др.]. Рост исследовательского интереса к рок-искусству сопряжен с поиском адекватного подхода к анализу рок-произведения как синтетической целостности, принадлежащей «как минимум двум видам искусства – музыке и литературе» [Свиридов 2007: 7]. Исследования современных литературоведов [Доманский 2010; Гавриков 2011] ориентированы на поиск приемлемой формы интеграции анализа экстралингвистических элементов синтетического целого в литературоведческую работу; этот процесс пока не завершен.

2. Для понимания того, что такое рок-искусство, каковы его «метасобытие», «метасообщение» и место в художественной культуре, важно исследование данного феномена в контексте его жанровых связей. Одним из важнейших генетически предшествующих жанров для рок-искусства является баллада, что неоднократно отмечалось исследователями (см., например: [Конен 1994; Urban 1979; Epstein 2011; Brown 2014]), однако до конца не осмысливалось в свете жанровой специфики баллады. При этом баллада – сама по себе жанр особый; неслучайна данная ему Гете характеристика – «про-яйцо» поэзии [Гете 1989: 554]. Сочетая в себе тяготение к событийности и лирическое, музыкальное настроение, баллада дает нам образец живого, поэтического восприятия мира как *со-бытия* в целостности индивидуального чувства. Рок-искусство являет особую форму баллады, отмеченную возвращением к архаическому единству пения, музыки и пластики, неосинкретизмом автора и героя.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что в ней впервые осуществляется комплексное литературоведческое исследование проблем балладного жанра и жанровой памяти в рок-искусстве с привлечением широкого круга эстетических, антропологических и философских вопросов. Новым также явля-

ется совмещение комплексного анализа синтетического текста рок-баллады и нарратологического подхода, помогающего уточнить характер и определить структуру события рок-баллады, уточнить и расширить результаты структурно-семантического анализа.

**Объектом** исследования в представленной диссертации является творчество английских и американских рок-групп, рассмотренное с учетом синтетической целостности рок-произведения, а **предметом** – проблемы жанровой специфики, событийности и семантики рок-баллады США и Великобритании конца 60-х – 70-х годов XX века.

**Целью исследования** является изучение особенностей англоязычных рок-баллад указанного временного периода в контексте как целостного осмысления рок-искусства, так и особенностей жанровой памяти баллады.

Достижение поставленной цели осуществляется решением следующих **задач**:

- исследовать генезис и жанровую специфику баллады, а также конкретизировать сквозь призму эстетических и онтологических категорий характерное для данного жанра мироощущение;

- теоретически осмыслить роль музыкального начала в балладе, сохраняющегося имманентно и в литературной ипостаси жанра и обеспечивающего жанру художественную завершенность и суггестивность;

- исследовать генетические и типологические связи европейской баллады и англо-американского рок-искусства;

- выявить характер событийности и мироощущения, характерных для рок-баллады в сравнении с другими, генетически связанными с рок-искусством, традициями: народной европейской балладой, американским блюзом;

- конкретизировать мифопоэтический характер рок-искусства и показать важнейшие стороны эстетики и мифопоэтики рока, актуальные для адекватного восприятия балладного творчества американских и английских рок-исполнителей;

- на основе установленной спецификирок-искусства определить путь комплексного аналитического подхода к рок-произведению;

- на основе анализа конкретных баллад крупнейших английских и американских рок-авторов конца 60-х – 70-х годов XX века выявить и показать характер адаптации жанровых особенностей баллады к художественным возможностям рок-искусства, выявить важнейшие структурные, семантические и событийные особенности англоязычной рок-баллады.

Полисубтекстуальность и художественно-эстетическая сложность исследуемого феномена обуславливает необходимость применения в качестве **методологии** исследования комплексного подхода, который включает как герменевтический, культурно-исторический, отчасти биографический и сопоставительно-типологический методы с применением аппарата эстетики и мифопоэтики, так и, в пределах конкретных текстов, синтетический метод анализа, включающий рассмотрение корреляций между вербальной, музыкальной и пластической составляющими рок-произведения, а также нарратологический анализ.

Исследование опирается на **теоретическую базу**, представленную в трудах по теории повествования (нарратологии) [Friedman 1955; Hühn 1995a, b; Schönert, Hühn, Stein 2007; Женетт 1998а, б; Шмид 2008; Тюпа 2001], теории анализа и интерпретации поэтического текста [Sussman 1910a; Masing 1910; Hamburger 1968; Leuschner 2000; Корман 1964; Эйхенбаум 1969; Лотман 2004; Бройтман 1997, 2008; Векшин 2006], герменевтике [Гадамер 1989; Хайдеггер 2003; Рикер 2008; Бахтин 1986; Мамардашвили 1997], теории мифа и мифопоэтике [Хюбнер 1996; Лосев 2008; Иванов 2000; Элиаде 1998а, б, 2010; Юнг 1991, 2009; Кереньи 2003, 2007; Фрейденберг 1997, 1998, Пятигорский 1996]; в области эстетики исследование опирается на концепции И. Канта, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, М. М. Бахтина; **методологическую базу** в области анализа синтетического произведения составили следующие работы: [Faulstich 1978; Urban 1979; Васина-Гроссман 1972, 1978; Свиридов 2001, 2002; Доманский 2010; Гавриков 2011].

**Теоретическая значимость** работы обусловлена тем, что её результаты позволяют дополнить сведения об истории английской и американской баллады во второй половине XX века, вносят вклад в исследование вопроса о существенных характеристиках американского и английского рок-искусства и, поскольку англоязычный рок является здесь первейшей и значительнейшей традицией, рок-искусства вообще как особой формы поэтики. Данное исследование может помочь уточнить вопрос о связи поэтического слова и музыки в целостном произведении, помочь в дальнейшей разработке методологии анализа синтетического текста и его воздействующей функции.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования его материалов и результатов в разработке специальных курсов по истории американской и английской литературы XX века, а также спецкурсов, посвященных рок-поэтике, теории и истории балладного жанра, анализу синтетического текста.

**Материалом** для исследования послужил весь корпус произведений американской рок-группы «TheDoors» (дата основания – 1965 год), английских рок-групп «LedZeppelin» (дата основания – 1968 год), «PinkFloyd» (дата основания – 1965 год). Данный выбор обусловлен тем, что рок конца 60-х – 70-х годов наиболее полно отражает сущностные характеристики рок-искусства в целом, этот период истории рока можно назвать «классическим» [Сыров 2008: 100], и выбранные коллективы являются для него одними из наиболее значимых. Дополнительным материалом для исследования послужили поэзия Джима Моррисона, песни Чака Берри, Боба Диллана, «TheBeatles».

**Апробация работы.** Основные положения исследования обсуждались на заседании кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Балтийского федерального университета им. И. Канта, были изложены в виде докладов на международной научной конференции «Событие и контекст» (Воронеж, 2013), международном научно-теоретическом семинаре «Актуальные проблемы философии языка и литературы» (Калининград, 2013), использовались на занятиях со студентами в рамках курса «История искусства».

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. В балладе как жанре следует признать особую важность музыкального начала, обеспечивающего мгновенную, эмоциональную или аффективную вовлеченность реципиента в действие. В этом смысле можно говорить об обновлении жанра баллады в рок-искусстве, которое отличается особой силой бессознательного, эмоционального или психофизического музыкально-ритмического воздействия на реципиента.

2. Баллада в американском и английском рок-искусстве конца 60-х – 70-х годов приближается к архаическим образцам жанра. Это выражается в первую очередь в усилении фрагментарности повествования и роли лирического начала и широко, зачастую стихийном применении металеписа и, как его предельного случая, перформатива. Основная причина – ключевая роль музыки, порой подчиняющей или существенно корректирующей и дополняющей вербальный ряд, а также наличие фигуры рок-героя, организующей рок-событие.

3. Специфика нарративной структуры рок-баллады предполагает включенность диегесиса в первичный миметический текст, в котором внешняя инстанция либо отсутствует (аудитория и музыканты – непосредственные участники события), либо концентрируется на образе автора-исполнителя (персонаже миметического текста), а референтный и коммуникативный акты порой сливаются в единстве перформативного события.

4. В мироощущении англоязычной рок-баллады сохраняется разлад между индивидом и общностью, субъектом и «хором», что характерно в целом для онтологии балладного жанра, лежащего у истоков поэтики субъективного эпоса.

5. Для рок-искусства и, в частности, рок-баллады является релевантной эстетическая категория и мифологический комплекс *дионисийское*, что предполагает такие особенности, как экстатическое, разрушительно-жизнеутверждающее начало, особая обновленческая миссия и мятежный и всенародный характер с взаимопроницаемостью «жизни» и «искусства», важность мотива цикличности смерти и возрождения, из чего следует особая акцентуация трагических мотивов и в той или иной мере явленная надежда на онтологическое возвращение.

6. Мифопоэтическое событие американской и английской рок-баллады предполагает переход из профанного хронотопа в священный или же является констатацией трагической невозможности данного перехода. Во втором случае мифическая реальность является недостижимой, а знаки её присутствия оказываются смертельными ловушками.

7. Две формы отношения к мифической реальности характеризуют различные «фазы» развития англоязычного рок-искусства, которые, учитывая близость последнего романтизму, можно обозначить как «энтузиазм» и «смятение». Смятение связано в первую очередь с ощущением возможной опасности пути, по которому идет рок-искусство, равно как и рок-искусства самого. Для этого состояния характерно превалирование драматической формы представления балладного события.

8. Несмотря на усиление роли лирического начала, английская и американская рок-баллада 60-х – 70-х годов отмечена напряженным ощущением Другого. Отношения Я и Другого принимают разнообразные формы, важнейшая из которых (особенно для энтузиастического героя) – одержимость Я Другим, которая раскрывается как мотив самовосуществления, энтелехия.

**Структура работы** определена поставленными целью и задачами: диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографии, списка литературных источников, фонографии, а также приложения, содержащего тексты наиболее важных проанализированных баллад.

## Содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, определяются объект, предмет, цель и задачи работы, дается характеристика фактическому материалу исследования и методике его анализа, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, содержатся данные о ее апробации, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Поэтика и онтология жанра баллады»**, состоящей из двух параграфов, проясняется жанровая специфика баллады, вопросы её эволюции, поэтики и эстетики, характерное для жанра мироощущение, обсуждается ряд дискуссионных вопросов, связанных с генезисом баллады, формами её бытования в народной среде, рассматривается проблема музыкального начала в балладе.

В **первом параграфе** рассматривается ряд проблем, связанных с истоками и сущностными характеристиками баллады и имеющих определяющее значение для реконструкции наиболее глубоких пластов памяти данного жанра. Вопрос жанровой идентификации баллады связан прежде всего с проблемой танцевального начала, так как слово *баллада* происходит в конечном итоге от позднелатинского *ballare*, «плясать» [Литературная энциклопедия: 90], и балладами впервые стали называть провансальские обрядовые танцевальные песни. Разделяемое некоторыми учеными положение об «антиэпичности» танцевального начала [Тьерсо 1975; Fromm 1964] опровергается сведениями о том, что такие песни, как романс и баллада, «выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать» [Веселовский 1989: 221] (см. также: [Müller-Seidel 1964; Панкратова, 1968; Гугнин 1989; Бройтман 2004]). Доказательств регулярной связи жанра с ритуальным танцем нет [Vargyas и. а. 1994: 1121], однако диалогическая форма древних баллад, присущий жанру драматизм указывают на его обрядовое происхождение.

Большинство исследователей (см., например: [Baumgärtner 1972; Neumann 1980; Путилов 1965; Жирмунский 1973; Алексеев 1984; Гугнин 1989]) сходятся на том, что важнейшая особенность поэтики баллады – сочетание лирического, эпического и драматического начал, что было отмечено уже И.В. Гёте [Гете 1989: 554]. Многие исследователи характеризуют балладу как лиро-эпический [Falk 1970: 670-672; Елина 1973; Поспелов 1988; Веселовский 1989; Хализев 2002] или чисто эпический [Freund 1978] жанр, что представляется не вполне точным при учете того, что многие народные баллады имеют драматическую,



диалогическую форму. Другими важнейшими особенностями баллады являются *фрагментарность, скупость и точность деталей*. С одной стороны, эти особенности обусловлены серьезной ролью музыкального начала в балладе (ср.: [Уланд 1989: 561; Гердер 1989: 553]), с другой, соединение эпоса, лирики и драмы с постепенным усилением лирической модальности, деформирующей эпическую цельность ради выражения целостного душевного переживания (см., например: [Гегель 1989: 564; Белинский 1954: 51]) свидетельствует о рождении в балладе *субъективного эпоса*, где субъект отделен от хора (Космоса). Этому соответствует важнейшая семантическая характеристика баллады, *трагичность*, которая связана с мотивом разрушения дома, и темой человеческого одиночества (см., например: [Балашов 1966; Путилов 1965; Vargyas, Graf, Fallows, Sauer, Wagner 1994]). Трагическое мироощущение баллады конкретизируется нами при помощи сравнения баллады с жанром трагедии, также обнаруживающим глубокую генетическую связь с ритуалом, в результате чего делается вывод о релевантности для обоих жанров категорий дионисийского и возвышенного. Однако греческая трагедия является попыткой примирить противоречия различных нуминозных принципов, в балладе же человек оказывается отчужден от нуминозного, что на уровне формы выражается в подчиненной роли хора или отсутствии его. Возвышенному характеру баллады соответствует решительное разделение духовной и физической природы героя, его примирение с бытием только через гибель. Возвышенное может рассматриваться как частный случай дионисийского, оборотной стороной которого является мотив воскрешения, обновления в новом качестве, что требует отказа от собственной единичности, часто изображаемого как смерть или при помощи связанных с семантикой смерти хтонических образов. Напряженность между мифом (гармония Космоса) и анти-мифом (онтологическое одиночество субъекта), уже намеченное в дионисийстве, в балладе рождает острую событийность, исходной или конечной точкой баллады является «нарушение одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира» [Шмид 2008: 22]. Однако баллада, при всей трагичности и неустроенности повествуемого мира, сохраняет живые связи с музыкой, с обрядом.

Во *втором параграфе* на основе обзора важнейших философских и эстетических концепций музыки осмысливается музыкальное начало в балладе и его роль, ставится проблема взаимоотношения поэзии и музыки. Уже со времен Античности – в философии Платона и Аристотеля – музыке приписывается огромная воздействующая сила, которая может как воспитывать, так и размягчать,

разрушать. Вместе с тем, у Аристотеля оргиастическая музыка, не способствующая воспитанию, оправдывается как способная производить очищение, катарсис [Аристотель 1984: 640]. Античное единство поэзии и музыки нарушается в христианскую эру. Противопоставление логоса и мелоса, как оно производится у Августина (см.: [Eichhorn 1996]), характерно для всех основных последующих концепций музыки. У Августина музыка предстает как индифферентная энергия чувственного возбуждения (что в конце XVIII века интерпретируется романтиками как «язык природы»), направить которую можно только при помощи слова. В музыкальной эстетике конца XVIII-XIX веков эскалация чувственности посредством музыки понимается как опасность для автономии субъекта и вместе с тем как путь обретения утраченной мистической родины; музыка воспринимается амбивалентно и чаще всего женски кодированной: в вариациях образов «Сирены» или «святой Цецилии» (см.: [Gess 2011: 111-135]). Музыка понимается как нечто врожденное, природное, демоническое (Гёте), как абсолютная неразличимость бытия и логоса (Шеллинг), особый язык, действующих мгновенно и на каждого, являющийся как сама «воля» (Шопенгауэр). В поэзии романтики также стараются найти музыкальность, подчеркнуть и усилить её. Таким образом, «музыку» следует понимать двояко: как искусство и как стихию, т.н. «дух музыки». Стихия музыки, являясь в поэзии, становится диалектическим иным поэтического логоса, пронизывает оба события – референтное и коммуникативное. Музыкальность и смысл противопоставляются в поэтологических теориях (см., например: [Müller 1983; Жирмунский 1928; Элиот 1996]), наличие одного компонента компенсирует недостаток другого, музыкальность предполагает затемнённую смысла вербального текста, принимая на себя часть событийной нагрузки. Парадоксальным образом баллада совмещает в себе внутреннюю музыкальность и предметность. Во второй половине XX века литературная баллада зачастую теряет музыкальную выразительность, уменьшающую дистанцию между событием повествуемого мира и слушателем. Обновление жанра происходит на американском континенте, где народные баллады сохранили единство звучащей музыки и поэзии, превратившись в кантри-баллады, спиричуэлс, блюз и, наконец, в середине XX века рок-балладу, обнаруживающую, с одной стороны, тяготение к архаическим формам баллады, где основную событийную функцию может нести как раз музыка (как звучащая, так и языковая), сближая «рассказанное событие» и «событие рассказывания», с другой, к «срыву лирического голоса» [Бахтин 1986: 158], ощущению гибели мира и отчуждению.

**Вторая глава «Рок-искусство США и Великобритании и его культурный проект»**, состоящая из трёх параграфов, посвящена рассмотрению генетических и типологических связей европейской баллады и англо-американского рок-искусства, исследованию особенностей мироощущения и событийности рок-баллады, а также особенностей мифопоэтики и эстетики рок-искусства США и Великобритании, важных для адекватной интерпретации художественного события рок-баллады.

В *первом параграфе* определяется общая специфика американского и английского рок-искусства в контексте его ближайших жанровых истоков. Рок-искусство рассматривается как искусство, принципиально нарушающее рамки чисто эстетического акта и актуализирующее особую этику, являясь одновременно «стилем жизни и общественной позицией» [Кнабе 2006: 20]. Рок стоит в конечной точке процесса, «в результате которого художественный опыт и повседневный опыт начали проникать друг в друга» [Wicke 1987: 30]. Несмотря на сближение с «высоким» музыкальным авангардом в 70-е годы, рок остается формой популярной культуры, зависящей от эмоционально-телесных потребностей индустриального общества и технических средств. Вместе с тем, поддерживая собственную идентичность, рок должен регулярно подчеркивать «свою культурно-историческую альтернативность (в первую очередь, афроамериканские корни)» [Свиридов 2007: 14]. Афроамериканские корни рок-искусства представлены в первую очередь блюзом. Блюз возник как результат сложного взаимодействия африканских музыкальных традиций, хранящих память об экстатических магических и мистических обрядах [Flender, Rauhe 1987: 80-82], ключевую роль в которых играл ритм, танец, где не было разделения на публику и актеров [Конен 1965: 67], и «белой» музыки Америки, в первую очередь, богатой балладной песенности. В отличие от другого важного афроамериканского жанра, спиричуэлс, в появлении которого ключевую роль сыграл протестантский хорал, блюз – одинокое пение, окрашенное мрачным колоритом безысходности, экзистенциальной заброшенности и, вместе с тем, глубокой иронии. Наиболее частые темы блюза – межгендерные отношения, путь, странствие, прощание, поиск родины или дома (см: [Evans 1987: 28]), – а также многие его музыкальные особенности, такие, как речевое интонирование, особый звукоряд, подчас теряющий темперированную дискретность, стали неотъемлемой частью американского и, позднее, английского рок-искусства. В поэзии блюза в отношении Я и Другого приоритет остается за Я (см. об этом: [Evans 1987: 27]), но лирическое тождество автора и хора в блюзе нарушено, хор не имеет авторитет-

ной позиции. Этим вызвана принципиальная незавершенность события в блюзе, растворение предметности в Я, которое часто изображается иронически дистанцированно. Как показал анализ особенностей преломления инвариантного сюжета в народной английской балладе «TheMaidFreedFromtheGallows», блюзе Лидбелли «TheGallisPole» и балладе английской рок-группы «LedZeppelin» «GallowsPole», смена одного онтологического принципа другим в народной балладе в блюзе выражается как субъективация мира, что является предельным осуществлением заложенной в балладном жанре интенции к устранению хора. Речь персонажа здесь – это скорее не коммуникативный акт, а выражение движения «воли как таковой», страдания как неразрешимого желания. В рок-балладе же художественный мир не замыкается в сознании персонажа, с другой стороны, здесь очевидна замкнутость героя в личном чувстве, восприятие мира как враждебного и непредсказуемого. Любовь – как личное чувство, а не космическая воля, – являющаяся принципом спасения в народном тексте, в рок-балладе иронически развенчивается. Вместе с тем, здесь выявляется отчетливый голос Другого, что не дает событию замкнуться в рамках единичного Я. Драматизм, четкий событийный контур сигнализируют о поиске нового онтологического ориентира, но эта интенция соседствует в рок-тексте с неверием в возможность такового, в чем проявляется амбивалентность рок-искусства.

Во *втором параграфе* исследуется специфика эстетического акта и мифопоэтические черты американского и английского рок-искусства. Представление о рок-искусстве как о выходящем за пределы чисто эстетического события расширяется за счет констатации его положения между культурой и культовыми практиками (см. об этом, например:[Flender, Rauhe 1989; Partridge 2013; Ткаченко 1996; Константинова, Константинов 1999; Свиридов 2000; Никитина 2008; Гавриков 2011]). Сакральный характер рок-искусства задается не только генетической памятью о культовых традициях африканской музыки, но и спецификой феномена пения как такового, изначально причастного «несобственно-прямой речи» [Новик 2004: 30], в которой слиты голоса автора и «духа», с которым у него установлен контакт (см.: [Фрейденберг 1998: 539-540]). Присовокупляя к этому также размытый характер авторства, многие ученые находят основание для сближения рок-искусства и фольклора (см., например:[Belz 1972: 3; Korth 1984: 96; Доманский 2010: 139; Гавриков 2007: 30; Давыдов 1999: 19]). В данном контексте особого внимания требует категория автора в рок-искусстве. В силу того, что рок-произведение создается в момент своего исполнения [Беленький 2009], авторство в рок-искусстве носит в большой степени конвенциональный харак-

тер, что ярко почувствовано в роке США и Великобритании 60-х – 70-х годов. Ключевой здесь является категория рок-героя, «образ биографического мифа» [Никитина 2005: 142] (см. также: [Никитина 2011]) рок-исполнителя, который создается не только творческим поведением последнего, но и тем массово-информационным дискурсом, в который включена его деятельность, жизнь и смерть. Этот образ, нераздельный и неслиянный с конкретным музыкантом, является его иным Я, зачастую более реальным, которое воспринимается не как лирический, а как «лиро-мифический» субъект, «шаман, медиум, жрец, гуру и т.п.» [Свиридов 2007: 13], посредник между посюсторонним, профанным миром и священной реальностью. Рок-герой – одновременно и «гравитационный центр» эстетического рок-события и персонаж, включенный в миметический текст, каковым является не только рок-концерт – «эпифания», – но и весь комплекс мифологических представлений о жизни рок-героя. Эта «одержимость Другим» – в какой-то мере следствие наличия сакрального кода рок-искусства, обусловленного его песенной природой и особой музыкальностью. Рок-герою всюду сопутствует двойственность: между Я и иным Я, Я и Другим, устремленностью к соединенности с хором бытия и экзистенциальным одиночеством, – то есть колебания между мифом и анти-мифом, призванным обновить миф, что свойственно дионисийству. В американской и английской рок-балладе 60-х – 70-х годов возрождается, во взаимодействии с музыкальными традициями Африки, дионисийское мироощущение, характерное для жанра баллады в целом. Под категорией дионисийского в рок-искусстве объединяются такие его черты, как экзатическая разрушительная и жизнотворческая импульсивность; пафос обновления мира, бунта и всеобщего объединения, стирание границ между «жизнью» и «искусством»; важная роль мотива цикличности смерти и обновления. Всё это выражается не только в песнях – в особенности, в балладах, – но и в целостных биографических мифах.

Характерные для рок-искусства США и Великобритании переоценка ценностей, контркультурное ниспровержение авторитетов, осознание свободы в качестве важнейшей ценности (ср.: [Апинян 2003: 335]) ведут к актуализации игрового начала. Игра выявляется через своё иное, через серьёзность; она предполагает сознательность игранья, личностного участия. Вместе с тем, существует также и онтическая игра, надличностная, субъект которой – «это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения» [Гадамер 1988: 148]. Онтическая игра – «божественная игра», воспринимаемая как игра природных движений. Наиболее чистым воплощением игрового начала в приро-

де является музыка, в частности, её ритмическая основа. Игра для рок-искусства – это средство приобщения к природе, в первую очередь, через телесное подражание ритму. Мифотворческая и ритуальная специфика рока выросли из обращения к бессознательным архетипическим началам, формирующим миф, и обращение это носило игровой характер; эта игра была ни чем иным, как подражанием динамике движения природы. Рок в этом отношении близок романтизму, чья главная идея состояла в доверии к природе и её движущим энергиям внутри человека. Вместе с тем, «священная серьёзность» онтической игры в рок-искусстве граничит с игрой *в* священное. «Рок-поэт не актерствует, не играет или, по крайней мере, хочет верить и хочет, чтобы верили другие, что он не актерствует и не играет, иначе это разрушило бы концептуальный стержень рока – искренность» [Никитина 2008: 51]. Это «хочет верить» связывает игровое и бытийное в рок-действе и объясняет двойственность рок-героя, стремящегося к обретению хора и чувствующего трагическое одиночество.

В *третьем параграфе* определяются способ и алгоритм анализа рок-произведения. Текст рок-произведения рассматривается как полисубтекстуальная иерархически организованная структура, воплощенная как синтагматический ряд, развертывающийся в объективной временной последовательности, «настоящем сопереживания», субтексты которой находятся в отношении взаимной парадигмальной соотнесенности (одновременности). Важнейшие субтексты синтетического рок-текста, корреляцию которых необходимо исследовать, – вербальный (вербально-артикуляционный) и музыкальный. Особого внимания требует *музыкальный дискурс* (система представлений о музыке, философия или мифология музыки), актуализация которого была характерна в первую очередь для романтической поэтики; необходимо разграничивать музыкальный дискурс и собственно музыкальный субтекст. Два другие субтекста синтетического целого, на которые следует обратить внимание, – пластический (артистический, сценический) и графический.

Алгоритм анализа конкретных баллад принимается следующий: 1. через представление образа рок-героя или наиболее значимых для исследуемого текста его черт систематизировать и скоординировать отбор и интерпретацию экстралингвистических факторов и задать общий вектор исследовательского наблюдения; 2. анализ субтекстов, осуществляемый квантитативно, т.е. по небольшим фрагментам, отделенным друг от друга словесно-логическими или экстралингвистическими маркерами, а) анализ вербального субтекста, где ведущая роль признается за ритмом, б) анализ музыкального субтекста – лишь тех его момен-

тов, которые имеют принципиальную важность для ткани словесной, в) представление корреляции музыки и текста, осуществление интерпретации.

В третьей главе «Баллада в американском и английском рок-искусстве 60-х – 70-х годов», состоящей из трёх параграфов, на основе выявленной специфики поэтики и эстетики рок-искусства США и Великобритании 60-х – 70-х годов и выработанного подхода к анализу рок-произведения исследуются баллады одних из наиболее значительных рок-коллективов данного периода – американской группы «TheDoors», английских групп «LedZeppelin» и «PinkFloyd». На примере конкретных текстов демонстрируется актуальность для англоязычного рок-искусства балладного начала, исследуются специфика жанровой памяти и обновления жанра баллады в рок-искусстве, мифопоэтическая событийность рок-баллад, формы взаимоотношений Я и Другого, каковых обнаруживается шесть: одержимость, хоровая общность, подчинение, равноправие голосов, предстояние, оппозиция. На примере исследуемых баллад рассматривается проявление романтического дискурса в английском и американском роке. Структура художественного события рок-баллады характеризуется как включенность диегесиса в мимесис – мир рок-героя и, возможно, слушателей, если они участвуют в рок-действии на правах авторов, что стирает грань между коммуникацией и референцией. Музыка же свободно пронизывает миметический и диегетический планы.

В *первом параграфе* исследуются варианты архисобытия балладного творчества группы «TheDoors», которое напрямую связано с названием группы – «открывание двери», переход «на другую сторону».

Письменная поэзия и песенное творчество лидера группы Джима Моррисона рассматриваются нами как художественное единство, организованное образом Моррисона как рок-героя, который имеет черты шамана, проводника между реальностями. Для поэта, сблизившего рок-искусство с греческой трагедией и донисийской обрядовостью (см.: [Dylan 1992: 35]), изначальный посыл творчества – *Break on through to the other side* (Дж. Моррисон. Когда музыка смолкнет: 6) – связан с причащением смерти и возрождением в обновленном качестве. В балладе «TheEnd» (1967) переход отмечен семантикой разрушения и отказа от полюстороннего. Лейтмотив конца представлен в балладе семантической цепочкой: отчаяние в отсутствие метафизической поддержки – гибель падшей цивилизации (образ Рима) – наслаждение от убийства и хаоса (мотив Псевдо-Эдипа), в котором Я распадается – утраченное значение земного, обретение трагической цельности и свободы перед лицом гибели. В песне звучат четыре голоса (стран-

ник, глядящий в глаза гибели, шаман-проводник, медиум, убийца), четыре маски, отображающие трансформацию героя, максимально сближающегося с рок-героем, инвариантом этих голосов, в единстве перформативного события. Ключевой для данной баллады образ и мотив пути тесно переплетен с образом змея, несущим фаллическую и хтоническую семантику. Отправление в путь равнозначно «оседланию змея» (*Ridethehighwaywest, baby // Ridethesnake, ridethesnake*), который живет у «древнего озера»: экстатическое переплетение не только женского и мужского начал, но и смерти и (телесной) любви (что парадигмально тождественно представленной в балладе аллюзии на Эдипа) как способ пересечь онтологическую границу. Во всем творчестве Моррисона нами была выявлена парадигмальная взаимосоотнесенность его образов и мотивов, близкая к структуре мифа [Леви-Стросс 1985: 188] (ср.: [Темиршина 2010]), в результате чего как смежные можно охарактеризовать образы змея и дождя, змея и пути: горизонтальное соединение (путь), эротически кодированное и одновременно маркированное семантикой смерти (змей), превращается в вертикальное соединение неба и земли (дождь), оплодотворение телесного духовным. Это находит яркое выражение в алхимических мотивах (ср.: (Дж. Моррисон. Боги. Заметки о видении: 202-205)) баллад «TheDoors». В балладе «TheCelebrationofTheLizard» (1968), одна из семи частей которой, «NotToTouchTheEarth», подробно нами анализируется, движение начинается с видения змея в зеркале (как и озеро, зеркало – врата иного, загробного мира), условием движения является отказ от земного (не касаться земли, не смотреть на солнце (ср.: [Фрэзер 2003: 620-635]), не соблазняться земными богатствами), оно осуществляется как экстатический порыв, алхимическое преображение в акте телесной любви (сочетание Солнца и Луны в кульминации). За распадом, который, как и в «TheEnd», выражен яркими музыкальными средствами, следует внутреннее преобразование героя и мира. Появление Короля-ящера в конце «NotToTouchTheEarth» есть объективация Я как Другого, истинной, вечная сущности, в отличие от Я-становящегося (осуществление энтелехии). Мистический путь представлен как добровольная одержимость Другим, что выражено также через мотив игры, превратившейся в священную игру (эпизод «ALittleGame» в «TheCelebrationofTheLizard»). Вместе с тем, герой является не только одержимым, но и проводником (*baby* представлена как вedomый Другой). Отношения Я и Другого, выявляемые в данной балладе, таким образом, - подчинение и одержимость. Повествовательность данных баллад во многих фрагментах осуществляется через серию описаний, которая благодаря музыкальному сопровождению или интенции рефрена обретает повествовательный



характер (ср.: [Женетт 1998а: 291]). Описания зачастую являются частями императивных высказываний нарратора-протагониста, в творчестве «TheDoors» часто неотличимого от рок-героя, что приближает эти высказывания к перформативным, объединяя диегесис и мимесис.

Своеобразная форма перехода «на другую сторону» представлена в балладе «LandHo!», где метадиегетическое повествование [Женетт 1998б: 247], оказываясь незавершенным и актуальным, приобретает права первичного повествования, голос героя, мореплавателя становится идентичен голосу нарратора, который словно растворяется в персонаже, в Другом. Это ещё один пример отношения одержимости; образ мореплавателя является выражением энтелехийного пути, пересечения границы. Толчком к энтелехийному движению здесь является песня, актуализация музыкального дискурса происходит и на уровне музыки.

Во *втором параграфе* анализируются баллады группы «LedZeppelin», в которых ключевую роль также играет мотив странничества как самовоплощения Я через Другого (одержимость). В поэтике «LedZeppelin», в отличие от «TheDoors», переход границы сопряжен не с разрушением существующего мира, а с возвращением в природную гармонию, в хор. Рок-герой «LedZeppelin», как правило, не имеет черт шамана, он сам нуждается в проводнике, поэтому отношения подчинения Другого Я здесь отсутствуют. Начало движения в балладах группы сопряжено чаще всего с мистическим голосом Другого, идущим изнутри зовом «вернуться домой»: *I canhearitcallin' methewayitusedtodo, // I canhearitcallin' mebackhome*(«BabeI'mGonnaLeaveYou», 1968), здесь мы усматриваем актуализацию романтического дискурса в аспекте представления о демоническом (см.: [Pott 1992: 55]). Таким образом, идущий от блюза мотив утраченной родины преобразуется в балладах «LedZeppelin» в мотив утраченного мистического дома. Тема странствия в балладах группы также сопряжена с прохождением через смерть (инициация): у героя «RambleOn» (1969) начало пути связано с символами увядания и смерти (падающие листья, ночь, луна), в «StairwayToHeaven» (1971) – с томлением по смерти, когда герой смотрит на Запад (закат, тьма, смерть [Фрейденберг 1998: 632]) и его дух стремится покинуть тело, в «TheRover» (1975) – с гибелью мира и утратой мистической возлюбленной, которая заперта в хтоническом топосе, в «Kashmir» путь героя лежит также через топос смерти – выжженная земля, темнота (песок, набившийся в глаза: мотив слепоты). Странствие в поисках утраченного дома не может быть одиноким, оно должно быть *со-бытием*, где преодолеваются рамки Я. Например, герой баллады «Kashmir» не в силах достигнуть места, где он однажды был, без того, что-

бы та, к кому он обращается, не отправилась вместе с ним: *When I see, when I seetheway, youstay // butI'mdown... butI'mdown // ...ooh, mybaby, letmetakeyouthere*. Как и в большей части баллад группы, контур события оказывается здесь размытым: песня заканчивается перформативным призывом без ответа и разрешения.

Странствие практически во всех балладах группы сопряжено с мистическим анамнесисом, толчок к которому дает музыка (актуализация музыкального дискурса), которая оказывается связанной с женским образом. Герой «RambleOn» пропевает песню (причем это пропевание выражено как самой музыкой, так и речью *о* музыке), и пение сопряжено со скитанием (ритмический, мелодический параллелизм и рифма *rambleon – singmysong*) в поисках возлюбленной, Королевы (*queen* у «LedZeppelin») - это либо утраченная мистическая возлюбленная, либо божественная правительница света или природы; оба значения образа тесно связаны), которая – и это исходная точка события – была когда-то найдена и утрачена героем в хтоническом царстве, сохранившись как воспоминание, побуждая героя к странствию. В балладе «TheBattleofEvermore» (1971) песня и танец, мотивы чего проходят рефренными структурами через весь текст, идентичны вечной битве природных сил, исход которой зависит в конечном итоге от человека. Единство формы и содержания усиливается музыкой, в которой слышатся кельтские танцевальные мотивы, лидирует партия мандолины. В балладе «StairwayToHeaven» (1971) толчком к анамнесису становится зов человека с дудочкой в голове, и в конце концов лирическое пение Я переходит в торжественную экстатическую процессию, где на уровне формы согласуются музыкальный и вербальный ритмы, а на семантическом уровне Я превращается в Мы, которое направляется общим принципом природной истины, воплощением которой является мистическая женщина, Майская королева. «StairwayToHeaven» - единственная баллада «LedZeppelin», где событие осуществляется до конца, в остальных же событие зачастую намечено, но оно не вмещается в рамки диесиса, переходя в перформанс.

В **третьем параграфе** проводится исследование баллад группы «PinkFloyd». В творчестве группы мы выделяем две тенденции: энтузиазм (что характерно и для «TheDoors», и для «LedZeppelin») и смятение.

Энтузиазм «PinkFloyd» связан по большей части с творчеством лидера Сиды Баррета, которое характеризуется стремлением разрушить натурально-ладовую гармонию, высокой динамикой музыки, событийной незавершенностью, ключевой ролью музыкальных средств в формировании события. Так, в песне «Vike» (1967) ключевой момент события – завод музыкальных игрушек с целью от-

крыть двери в мир фантазии. Вербальный субтекст прекращается на предложении его завести, затем звучит звон пробудившихся игрушек, который продолжается ровно столько, сколько и предшествующая часть баллады. Незавершенным событием отмечена также баллада «MatildaMother» (1967), где голос матери, рассказывающей сказку, является воплощением Другого, говорящего в герое и дающего ему возможность прикоснуться к истинной реальности (вознестись за пределы темной комнаты). Но этот голос – только обрывок истории, которая никогда не будет рассказана до конца. В ином преломлении мотив незавершенной истории организует событие баллады «TheGnome» (1967), которое воплощается как *непроисшествие*. Приоритет существующего над становящимся характерен также для баллады Баррета «Scarecrow» (1967), где выявляется особая форма отношения Я и Другого, заключающаяся в выявлении Я посредством соотносительности с определенной внешней формой через сравнение или параллелизм: о Я в песне ничего не известно, кроме соотносительности с образом пугала. Такую форму взаимоотношения мы обозначили *пред-стояние*. Энтузиастический характер в большой степени присущ и балладам «PinkFloyd», созданным непосредственно после ухода Сида Баррета. Наиболее ярко он проявляется в балладе «CirrusMinor» (1969), где Я растворяется в мифопоэтических образах природы, неотделимо от них и без них не выявляемо; сильная связанность слов звуковыми повторами коррелирует с медитативной однородностью музыки.

Но в это же время нарастает и противоположная тенденция, смятение, что выражается, в частности, в представлении одержимости как опасности. К примеру, в балладе «TheNileSong» (1969) мистический женский образ наделен чертами сирены, утягивающей героя на дно, в бессознательное, которое представлено теперь не первозданным миром природы, а бездной. Смятение, характерное для более позднего балладного творчества группы, часто связано с драматической формой баллады, где событие репрезентируется посредством равноправных голосов и, вместе с тем, увеличивается дистанцированность рок-героя от повествуемого мира. Так, в балладе «CorporalClegg» (1969), где голос повествующей инстанции звучит на равных с голосами персонажей, имеет место ироническая дистанция от события повествуемого мира: повествование ведется чередованием тезиса и иронически его развенчивающего антитезиса, что усугубляет трагизм ситуации (например, тезис *CorporalClegg // had a medaltoo* резко «развенчивается» антитезисом *Inorange, red, andblue // Hefounditinthezoo*). Если в данной балладе звучит мотив «маленького человека» и происходит критика социальной действительности, то в балладе «Wot's... Uh, theDeal?» (1972) лишается ореола

главная энтузиастическая надежда рок-искусства – переход «на ту сторону»: герой становится по-настоящему мертвым именно тогда, когда пересекает границу земли обетованной, желанная гармония оказывается смертельной ловушкой. Более поздняя баллада «WelcomeToTheMachine» (1975), имеющая ролевою форму, является своеобразным метатекстом к мифологическому тексту рок-искусства, развенчивая его идеалы и стремления. Нарратор здесь не равен Я, он представляет ложную общность, которая ранее, в балладе «UsAndThem» (1973), идентифицировалась как общность отчуждения и агрессии (Я в оппозиции к Они), а здесь получает название – Механизм, символ крушения надежды на обретение нового хора. Апогей смятения в творчестве «PinkFloyd» - альбом «TheWall» (1979), представляющий из себя целостную рок-драму, главный герой которой превращается из рок-звезды в нацистского лидера. В контексте данного альбома мы анализируем наиболее самостоятельную балладу «ComfortablyNumb». Центральное событие здесь – попытка диалога между двумя Я (использована драматическая форма), каждое из которых получает определение в Другом. Оцепенение – это ни что иное, как Стена, отделяющая одно Я от другого. Это приятная (*comfortably*) болезнь, возможность, замкнувшись себе, более не быть собой (*Icannotexplain, youwouldnotunderstand // ThisisnohowIam*). Очевидна критика энтузиастической мечтательности, идеи спасения в мире грез, опьянения и избавления от Я. Сохранить Я – это теперь единственный шанс услышать Другого, что и есть единственное реальное *со-бытие*. Но диалог оказывается несостоявшимся. Вместо того, чтобы помочь Я-2 стать собой, Я-1 может только лишь дать ему «пройти через шоу». Вместе с тем, упоминание в «TheWall» «сердобольных» и «художников», жертвующих собой в попытке достучаться до Другого сквозь его стену, и сама драматическая форма наррации в данной балладе говорят о том, что описанное смятение не полностью безнадежно и не до конца отрицает энтузиазм рок-искусства.

**В заключении** обобщаются основные результаты проделанной работы.

В рамках рок-искусства Англии и США наблюдается обновление жанра баллады, в первую очередь, благодаря оказывающей мощное психофизическое воздействие музыке, корни которой обнаруживаются как в европейской, связанной с англо-шотландской балладой, так и во внеевропейской, главным образом, афроамериканской, традициях. Возвращаясь к триединству текста, музыки и телесно-ритмической выразительности, рок-искусство совершает попытку вернуть балладе утраченное или редуцированное литературной балладой XX века качество – способность аффективного, эмоционального вовлечения реципиента в ху-

дожественное действие. Обратной стороной усиления аффективного воздействия баллады в рок-искусстве является размывание рамок эстетического события, редукция референтной событийности, в какой-то мере возвращение к архаическим протонарративным формам. С архаикой английскую и американскую рок-балладу конца 60-х – 70-х годов сближает календарная символика, пафос восстановления гармонии, что сопряжено в рок-искусстве с необходимостью в эту гармонию войти: человек воспринимается как потерянный. Наивный энтузиазм рок-героя граничит с разочарованием и сомнением, воодушевление одержимостью и блаженным саморастворением в женской природной стихии и хоровой общности – с чувством экзистенциального одиночества.

Жанр баллады с его двойственностью лиричности-музыкальности и событийности оказался наиболее подходящим для раскрытия переходной, обновленной сущности рок-н-ролла. Характерное для рок-музыки «ощущение приближающейся «гибели мира»» [Конен 1994: 10] предстает через близость к балладе в дуализме дионисийского «рождения-смерти», вечно обновляющегося в экстазе и страдании. Дионисийское мироощущение, которое акцентирует трагические мотивы и одновременно надежду на онтологическое возвращение, в художественном рок-событии выражается через ритуальность игры: священной, онтической игры, либо игры в священное. Наивное смешение игрового и эстетического с онтологическим в конечном итоге приводит рок-героя к границам реального – игре со смертью.

Важнейшие мотивы, исконно присущие жанру баллады, сохраняются и в англо-американской рок-балладе 60-х – 70-х годов: мотив разрушения дома, который чаще эксплицируется как мотив гибели мира, а также мотив трагического разделения профанной и священной реальностей, соединение которых возможно только через смерть, через потерю Я. Здесь также ярко выявляется романтическое мировосприятие с такими ключевыми его моментами, как томление и постижение природы через музыкальный опыт (в рок-искусстве США и Англии актуализация музыкального дискурса связана с семантикой энтелехийного пути, мистического ритуального преображения), отдача себя на волю женской первозданной стихии. Таким образом, американское и английское рок-искусство 60-х – 70-х годов совершенно правомерно назвать неоромантическим художественным направлением, причем преемственность по отношению к романтизму здесь не столько носит характер сознательного творческого диалога, сколько актуализирует как таковой романтический дискурс (дискурсивную формацию [Reinfandt2003: 53-68, 325-417]). Романтизм энтузиастического рок-искусства в

большой степени наивен, нерелективен, в этом его сила, высокая действительность и опасность. То, что Т. Манн почувствовал в немецком романтизме – демоническую энергию, выраженную в первую очередь в музыке, стремящуюся к «музыкальному варварству» и приведшую в конечном итоге к трагедии национал-социализма [Valk 2008: 368-378], – в Англии ощутил в рок-искусстве Р. Уотерс; в рок-драме «PinkFloyd» «TheWall» рок-звезда превращается в фашистского диктатора, рок-концерт – в агрессивный митинг, аудитория – в бригады штурмовиков, а некогда романтический призыв Дж. Моррисона *waiting for the sun* звучит как *waiting for the worms*. Вместе с тем, и это смятение не оборачивается тотальным пессимизмом: надежда на сострадание и спасение через искусство звучит и в балладах «PinkFloyd», которые все чаще принимают драматическую, диалогическую форму.

Изменения, которые на уровне формы претерпевает жанр баллады в рок-искусстве США и Великобритании – возрастание фрагментарности, порой создающее необходимость «скреплять» описания или перформативные высказывания в единое повествование при помощи обращения к внелингвистическому контексту, высокая степень перформативности, могущая обернуться незавершенностью события, возможность объединения нескольких событий в рамках лирического сознания.

Проделанная работа по анализу балладных рок-текстов английских и американских авторов позволяет сделать вывод о важности герменевтического подхода к данному предмету. Анализу отдельных субтекстов и их корреляций в синтетическом тексте должно предшествовать предположение о сущности исследуемого произведения. Важнейшая процедура этого – реконструкция мифа рок-героя, что невозможно без представления об эстетике и поэтике (мифопоэтике) рок-искусства в целом.

Вместе с тем необходимо и совершенствовать аналитический подход к форме синтетического текста самого по себе. Представляется, что одновременно с дальнейшим накоплением материала и уточнением методов его анализа в последующем изучении повествовательных возможностей рок-баллад следует особо обратить внимание на соотнесенность определенных мелодий, ритмико-мелодических рисунков с той или иной ситуацией высказывания, для начала, к примеру, определив особенности повествовательной, восклицательной и вопросительной мелодик в рок-текстах. Такое исследование позволило бы достигнуть большей объективности в исследовании синтетического повествовательного тек-

ста и существенно упростило бы дальнейшую работу по изучению поэтики рок-баллад.

Основное содержание диссертации отражено в одиннадцати публикациях общим объемом 5,4 п.л.

**Статьи в рецензируемых научных журналах,  
включенных в перечень ВАК:**

1. *Кумичев И.В., Гильманов В.Х.* Рок-искусство и дионисийство // Вестник Балтийского Федерального университета. Филологические науки. 2013. Вып. 8. С. 84–89 (0,38 п.л.).

2. *Кумичев И.В.* Семантика образа змея и его семантические отражения в песенной поэзии Джима Моррисона (рок-группа «TheDoors») // Казанская наука. 2013. № 12. Казань: ООО «Казанский Издательский Дом». С. 169–175 (0,67 п.л.).

3. *Кумичев И.В.* Специфика событийности рок-искусства в контексте его жанровых истоков. На материале вариантов баллады «TheMaidFreed-FromTheGallows» // EuropeanSocialScienceJournal (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 3 (41). Том 2. С. 180–188 (0,68 п.л.).

**Статьи в других изданиях:**

4. *Кумичев И.В.* Возрождение баллады в «декадентстве XX века»: г генезису и специфике рок-баллады 60–70-х годов // Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы теории и истории литературы: Межвузов. сб. ст. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2013. С. 21–30 (0,68 п.л.).

5. *Кумичев И.В.* Неклассические тенденции в рок-балладе XX века // PhilologiaNova: лингвистика и литературоведение: Сб. ст. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2013. С. 146–153 (0,52 п.л.).

6. *Кумичев И.В.* Рок-искусство: игра и священное // Художественное слово в пространстве культуры: проблема игрового начала: Коллективная монография. Иваново: Изд-во Ивановского ун-та, 2013. С. 240–251 (0,53 п.л.).

7. *Кумичев И.В.* Миф и антимиф в рок-искусстве 60-70-х годов // Наука и образование в жизни современного общества: Сб. материалов междунар. науч. конф. В 18 ч. Ч. 14. Тамбов: Изд-во ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2013. С. 96–97 (0,1 п.л.).

8. *Кумичев И.В.* Мифопоэтика Джима Моррисона в зеркале баллады «The Doors» «NotToTouchTheEarth» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 14. Екатеринбург, Тверь: Ур-ГПУ, 2013. С. 350–359 (0,63 п.л.).

9. *Кумичев И.В.* Мифопоэтическая событийность рок-баллады 60-70-х годов XX века // Событие и контекст: Сб. материалов всерос. науч. конф. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. С. 32-38 (0,44 п.л.).

10. *Кумичев И.В.* Трагедийное начало в средневековой балладе // Наука, образование, общества: проблемы и перспективы развития: Сб. материалов междунар. науч. конф. В 12 ч. Ч. 12. Тамбов: Изд-во ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2014. С. 91-92 (0,07 п.л.).

11. *Кумичев И.В.* Специфика взаимоотношений Я и Другого в рок-балладе 60–70-х годов // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 15. Электронный научный журнал. Екатеринбург, Тверь, 2014. С. 312–322 (0,61 п.л.).

### **Кумичев Игорь Владиславович**

Жанр и мифопоэтическая специфика рок-баллады конца 60-х – 70-х годов XX века (на материале творчества американских и английских рок-групп)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Подписано в печать 2.10.2014 г.

Бумага для множительных аппаратов. Формат 60×90 1/16.

Ризограф. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 1,5

Уч.-изд. л. 1,2. Тираж 90 экз. Заказ

Отпечатано полиграфическим отделом  
Издательства Балтийского федерального университета им. И. Канта  
236022, г. Калининград, ул. Гайдара, 6.