

УДК 785.16:811.111-192
ББК Щ318.5+Щ33(4Вел)6-453+Щ33(7Сое)6-453
Код ВАК 10.01.03
ГРНТИ 17.07.25

И. В. КУМИЧЁВ

Калининград

**МУЗЫКА И «ВЕРБАЛЬНАЯ МУЗЫКА»
В РОК-ПЕСНЯХ США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ:
АКТУАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ**

Аннотация: В статье исследуются формы взаимоотношений музыки и вербального субтекста, темой и/или референтом которого является «музыка», в западном рок-искусстве. Рассматривается проблема семантизации музыкального субтекста. В поле данного исследования выявляется актуальность романтической концепции музыки (музыкального мифа) и углубляется представление о важности романтического дискурса для рок-искусства. Делается вывод о стоящем за определённой формой семантизации музыки онтологическом притязании.

Ключевые слова: рок-искусство, вербальная музыка, семантизация музыки, музыкальный миф, романтизм.

Сведения об авторе: Кумичёв Игорь Владиславович, кандидат филологических наук.

Контакты: ikumichev@gmail.com

I. V. KUMICHEV

Kaliningrad

**MUSIC AND VERBAL MUSIC IN ROCK SONGS
OF THE USA AND UK:
RELEVANCE OF ROMANTIC ONTOLOGY**

Abstract. The article researches the forms of relationship between music and verbal subtext in the West rock art. Verbal subtext has «music» as it's theme and referent. The research considers the problem of semantisation of musical subtext. This research reveals the relevance of romantic concept of music (Mythos Musik) and gives a deeper understanding of importance of romantic discourse in rock art. The inquiry comes to conclusion about ontological claims cause certain form of semantisation of music.

Key words: rock art, verbal music, semantisation of music, Mythos Musik, romantic.

About the author: Kumichev Igor Vladislavovich.

Ряд общих для рок-искусства и романтизма типологических черт, выявленных исследователями (см., например: [2; 4; 7; 15])¹, позволяет пред-

положить глубокую внутреннюю близость этих художественных феноменов. Собственно, решительный вывод об этой близости уже был сделан в работе Е.А. Козицкой [4], где, в частности, подчёркивается, что «хронологически первой и очень существенной для рока «антитрадицией» был, конечно, *романтизм*, в истоках которого – яростный бунт против устоявшихся философско-эстетических представлений и/или противостояние им в форме эскепизма» [4, с. 171]. Представляется справедливым отметить, что «Буря и натиск», который совершенно правомерно было бы назвать этими самыми «истоками» и который действительно характеризуется перманентным бунтом против Просвещения (в первую очередь, против художественных и общемировоззренческих основ, а не философских представлений), не покрывает сущности романтического. Романтизм несводим к бунту и бегству от реальности, эти аспекты находятся на периферии романтического мировосприятия, «ядро» которого занимает романтическая онтология, основанная на особом восприятии природы, которое в первую очередь характеризуется категорией *томления*. Состояние томления, по определению В. И. Грешных, это «выражение тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это <...> осознание трагизма своего индивидуального, своего я, своего личного, индивидуального одиночества» [1, с. 54]. Томление как жажда деперсонализации в единении с миром природы² связывается в романтизме прежде всего с музыкальным опытом.

Именно концепция музыки, чуть ли не исключенной Кантом из сонма «изящных искусств» [3, с. 259] и затем возведённой на вершину романтического пантеона, является основой онтологии романтизма (см., например [17; 18; 21; 22]). Эта концепция базируется на слиянии пифагореизма и спинозизма, пропущенном через призму эстетики автономии³. Иными словами, романтики воспринимают музыку как непосредственную эманацию природной гармонии (или саму эту гармонию), находящуюся в соответствии с телесной и душевной конституцией человека, но скрытую от него и доступную только гению, который посредством художественной формы (метафорика «эоловой арфы») придаёт ей интересубъективность. Музыка, как первичная субстанция природы, связывается в представлении романтиков с преодолением профанного времени, погружением в воскрешенное вневременное детство [18, р. 36-138; 21, р. 115;], возвращением в мистическую прародину [27, р. 35-39]. Она связана с инфантильностью, мистична, душа поэта – это только медиум, эолова арфа, на которой играет нечто, что превышает, что вне его – поэтому в музыке всегда звучит *чужой* голос. Интересубъективность музыки граничит с десубъективизацией, каковая, с одной

¹ Многое сказанное в этих работах о русском роке характерно и для западного.

² Здесь наблюдается двойственность романтизма, который, следуя Спинозе, признаёт человеческие тело и дух частью природы [11, с. 514] (ср.: [10, с. 106]) и вместе с тем страдает от невозможности действительного и окончательного единения с природой – и боится этого [5, с. 31-32].

³ Обнаруженное К. Дальхаузом у К. Ф. Морица «обращение пифагореизма в контексте творческой и автономной эстетики времени Гёте» [17, р. 34] может считаться актуальным для романтизма в целом. Про рецепцию пифагореизма в романтизме см. [21, р. 54-63].

стороны, является целью романтика, с другой, внушает ему страх перед «меняющимися таинственными энергиями» [5, с. 32].

Важнейшая предпосылка своеобразного романтического музыкального мифа – эстетика единства, дающая искусствам общие критерии и легитимирующая их взаимодополнительность, при этом музыка, как чуждая не только понятию, но и подражанию, как символическое, потенциальное единство бесконечного в конечном (Шеллинг [13, с. 195], см. также [13, с. 192-193]), занимает главенствующее положение: к нему стремятся все искусства, прежде всего, поэзия. Это любопытный момент, поскольку концепция музыки как «романтичнее из искусств» была, по большому счету, создана литераторами, и её создатели видели свой путь не в том, чтобы перепрыгнуть пропасть между логосом и мелосом, став музыкантами, а в том, чтобы возвести мост от языка к музыке – посредством языка. Собственно, именно с изучения романтизма (и творчества Гёте, чья концепция музыки предвосхищает романтизм) и его позднейших изводов литературоведение начинает серьёзно заниматься проблемой музыки. Стивен Пол Шер указывает три аспекта «присутствия» музыки в литературе: 1) словесная музыка (Wortmusik), то есть актуализация звуковой и ритмической сущности слов, 2) музыкальные формы и структурные параллели – например, сонатная или симфоническая форма литературного произведения, 3) вербальная музыка (verbal music) [24, р. 14], которую исследователь определяет так: «любое представление в литературном тексте существующей или фиктивной музыкальной композиции: любой поэтический текст, который содержит музыкальный фрагмент в качестве своей «темы»» [25, р. 8]. Пиа-Элизабет Лойшнер, конкретизируя концепцию Шера, предлагает наряду с verbal music понятие «текстуальная музыкальность» (textuelle Musikalität) – характеристику текста, способного, помимо описания музыки, на активное воздействие на реципиента, «словно подражая музыке» [21, р. 202]. Подход с позиции воспринимающего сознания (или механизмов восприятия, имплицитированных в тексте) приводит исследовательницу к семиотической теории Ч. С. Пирса, в частности, его триадической структуре знака как *процесса семиозиса* (см., например, [9]). «Текстуальная песенность» (textuelle Liedhaftigkeit) возникает, если пение или вокальная музыка присутствует в литературном произведении в качестве интерпретанты¹, тогда как в вокальной музыке язык участвует как означающее и означаемое одновременно (здесь Лойшнер вместо пирсовых терминов репрезентантен и (динамический) объект использует традицион-

¹ «“Знак обращён к кому-то, т.е. производит в сознании этого человека эквивалентный знак или, возможно, ещё более развитый знак. Знак, который он производит, я называю интерпретантой первого знака” (CP 2.228)» [9, с. 14]. Так как Пирс дает множество определений интерпретанты, то представляется уместным привести также следующее (перевод возможен крайне приблизительный): «Изображение [символическая репрезентация], каковое изображает [представляет], что нечто является изображением чего-то другого, благодаря чему оно и является изображением» [23, р. 111].

ную с Соссюра терминологию) и референциализирует музыкальные структуры, в то время как музыка овнешняет звуковой компонент литературы в едином акустическом феномене [21, р. 40-41]. Это значит, что в чисто литературном тексте должен быть некий «сигнал» к тому, чтобы воспринимать его музыкально, что и явится условием его особой «музыкальной» действительности, тогда как в вокальной музыке процесс семиозиса приближается к чистому воплощению. Как мы увидим далее, в вокальной рок-музыке это не всегда так, и «текстуальная музыкальность», учреждающая «музыку» в качестве интерпретанты, может быть актуальной и для звучащего вокального произведения, поскольку особое воздействие вокальной музыки также может задаваться семантически, «музыка» и в звучащем произведении может быть задана при помощи дискурсных средств в качестве интерпретанты. Как раз здесь отчётливо обнаруживается актуальность романтического дискурса для рок-искусства, которое в период своего расцвета в 60-е – 70-е годы вдруг являет тенденцию к представлению музыки в качестве референта, не равного звучащему музыкальному субтексту. При этом также оказывается заметной важность для рока важнейших положений романтического музыкального мифа.

По отношению семантики вербального субтекста к субтексту музыкальному рок-искусство США и Великобритании можно более-менее чётко разделить на две фазы: 50-е – первая половина 60-х и период со второй половины 60-х (нас здесь в первую очередь будет интересовать так называемый «классический» период арт-рока и его ответвлений – конец 60-х – 70-е [12, с. 100]). Первый этап характеризуется полной, практически синкретической согласованностью вербальной семантики и музыки. Вербальная музыка целиком обращена к звучащей музыке, текст говорит непосредственно о *той* музыке, которая его сопровождает, либо же, в отдельных случаях (когда герой не Я-протагонист), он её референциализирует – но, во-первых, именно *её*, во-вторых, исключительно в функциях, не выходящих за рамки концертной ситуации, не создающих или практически не создающих дополнительных интерпретант: исполнение, звучание, танец, коллективный танец и коллективное слушание. В своего рода рок-н-рольном гимне совместного авторства Джимми ДеНайта и Макса Фрийдмана «Rock Around The Clock» (1952), самая известная интерпретация которой принадлежит Билу Хейли (1954), поётся о рок-н-ролле¹ под рок-н-ролл. Основное содержание вербального субтекста – безудержный танец – полностью согласуется с музыкой, которая, как подтверждает музыковед, историк и социолог музыки Петер Вике, целиком и полностью нацелена на телесное движение [28, р. 71], и соответствует концертной ситуации.

Несколько более проблематичным выглядит пример песни Джерри Лейбера и Майка Столера «Jailhouse Rock» (1957), основным исполните-

¹ Изначально жанр песни заявлен как «буги» [28, р. 70], но грань между звучанием рок-н-ролла и буги-вуги не всегда можно чётко установить.

лем-интерпретатором которой стал Элвис Пресли. Здесь в вербальном субтексте, помимо общего настроения, даётся конкретная и весьма экзотическая, если не сказать гротескная, ситуация: концерт рок-н-ролл-бэнда в тюрьме. Однако лейтмотивом здесь является всё то же веселье и коллективный танец под рок-н-ролл – не тюрьма, не персонажи, которые своей специфичностью только подчёркивают всеобщую действенность рок-н-ролла: этой музыке оказываются подвержены даже заключённые. Возможность потанцевать в конце песни для них оказывается даже важнее свободы: отвечая на предложение совершить побег, Багси говорит, что хочет остаться и веселиться дальше. Эта ироничная ситуация, несомненно, референциализирует звучащую музыку, но при помощи гиперболы лишь подчёркивая то, что в ней уже есть: всеобщее веселье в рок-н-ролльном танце и отрешение от повседневности, что лейтмотивом звучит в припеве: «*Let's rock, everybody, let's rock*»¹.

В известной песне Чака Берри «Johnny B. Goode» (1955, записана в 1958 году) важным является то, что понимание *связи* музыки и вербальной музыки (рассказ о деревенском гитаристе и его игре) не требует дополнительной интерпретации, не выходит за рамки непосредственно концертной ситуации: текст повествует о гитаристе, а музыка построена на гитарной партии. По большому счёту, текст бессобытиен, и не идёт дальше описательной характеристики мастерства героя и его популярности, - в итоге образ оказывается спроецирован на самого исполнителя и его игру, чему способствует также автобиографический намёк в названии песни: Берри родился на Goode Avenue (18 октября 1926 года) в Сент-Луис [16, p. 25]. Таким образом, вербальный субтекст здесь, несомненно, референциализирует музыку, но сама музыка, её исполнение оказывается по большей части актом самоидентификации музыканта.

Ситуация меняется где-то к 1967 году, что хорошо заметно на примере творчества «The Beatles». Показательно, что до выхода альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) многие песни группы, содержащие вербальную музыку, были заимствованными (например, «Roll Over Beethoven», «Rock'n'Roll Music» Чака Берри, «Mr. Moonlight» Роя Ли Джонсона, «Dizzy Miss Lizzy» Лари Уильямса), остальные в целом идентичны описанным выше примерам. В «Сержанте Пеппере» же, благодаря введению заявленного в заглавии альбома фиктивного исполнителя, происходит разрыв между звучащей и вербальной музыкой. Разрыв не полный – хотя бы потому, что Оркестр воспринимается как маска тех же «The Beatles»², тем не ме-

¹ Цит. по: [20].

² Например, в мультфильме «Yellow Submarine» (1968) «The Beatles» и Оркестр не тождественны, но их связь, особенно в конце, в моменте «перевоплощения», очевидна. Например, на обложке альбома, изображающей множество знаменитостей – от Лоуренса Аравийского до Карлхайнца Штокхаузена, – участники «The Beatles» представлены дважды: как восковые фигуры в своих обычных костюмах и как живые люди, одетые экзотично – очевидно, таким образом подчеркивается тождество и не-тождество группы и Оркестра.

нее сам факт наличия маски создаёт дополнительный нарративный уровень, при этом, если в «Johnny B. Goode» две основные семы вербального субтекста – мастерство исполнения и популярность – находят полное отражение и выражение в музыке и контексте её исполнения (концертная ситуация, исполнительский субтекст), то здесь, создавая образ Оркестра, вербальный текст приписывает музыке то, чего ни в ней, ни в ситуации её исполнения самих по себе не было бы. Другими словами, для вербальной музыки *что* (*кто*) оказывается важнее, чем *как*. Пляшущие заключённые в песне, исполненной Пресли, призваны лишь подчеркнуть всеобщность и всеохватность рок-н-ролльной магии, ещё нагляднее отразить единение концертной публики, Джонни Би Гуд Чака Берри, в самом имени которого наиболее значимым видится его глагольный омофон (Johnny B. Goode = «Johnny be good», «Джонни, будь добр») должен отлично играть и заводит публику, в этом его суть – в его действии, а вместо Джонни могло бы стоять любое другое имя (впрочем, распространённое Джонни лучше всего подчёркивает безличность). Не так в рассматриваемом альбоме «The Beatles»: доминантой для вербального текста (например, в первой композиции) является *утверждение*, референциализация действующих лиц – Оркестра одиноких сердец. Здесь не описывается музыка как таковая, только вводится фиктивный исполнитель, что инициирует процесс семантического острашения музыки от концертной ситуации. В том же альбоме, в песне «With a Little Help From My Friends», появляется мотив *общей тональности* (*tune, key*) как условия понимания. Теперь это уже не просто вербальное подчёркивание общего ликования при слушании музыки, танце, музыка теперь семантизирована как поле *возможной* общности, гармонии. Иными словами, вербальный субтекст не описывает, не прославляет, не выражает общность, а постулируя изначальное одиночество (всё же содержание данной песни принадлежит цитируемому миру, создающемуся голосом Оркестра *одиноких* сердец!), пытается *задать* общность посредством семантизации музыки. Вербальный субтекст содержит «музыку» в качестве интерпретанты, это есть условие того, что он может воздействовать музыкально, восприниматься как музыка (*textuelle Musikalität*); однако раз мы имеем дело не с чисто литературным текстом, и песня сопровождается звучащей музыкой, то интерпретанта «музыка», как представляется, полностью или частично транспонируется на музыкальный субтекст, приписывает ему все те семантические характеристики, которые в «письменной» поэзии приписывались бы «музыкализованному» поэтическому слову.

В данной песне мы видим, как актуализируется романтический мотив «музыки души», как органа чувствования реальности и взаимодействия с ней. В композиции «The Beatles» «While My Guitar Gently Weeps» (1968) этот мотив «сгущается», связывается с семантикой избранности поэта-певца. Звучащая гитарная партия семантизируется как «плач», как скорбь одинокого поэта, не способного разбудить человеческие чувства, звучащего в «разных тональностях» с аудиторией (очевиден контраст с семантикой

вербальной музыки раннего рока, разрыв между фактической популярностью музыки «The Beatles» и семантикой вербальной музыки). Одна из поздних песен «The Beatles», где присутствует вербальная музыка, наиболее соответствующая романтическому музыкальному мифу, - «Mother Nature's Son» (1968). Этот пример интересен ещё и своим сходством и контрастом с рассмотренной выше композицией Чака Берри «Johnny B. Goode». Очевидное сходство: в вербальных субтекстах обеих песен речь идёт о деревенском музыканте, природном гении. Вместе с тем согласие между музыкой и семантизирующим её словом в «Johnny B. Goode» (поётся про гитариста – играется гитарный проигрыш; чтобы ещё лучше прояснить мысль, укажем, что, если бы пелось, например, про скрипача под гитарный проигрыш, то ситуация была бы иной, равно как если бы ключевыми чертами Джонни были не умение играть и популярность у публики, а, к примеру, любовь к пению птиц или старинным сказаниям) несвойственно «Mother Nature's Son», в вербальном субтексте которой мы видим две «музыки»: пение героя («*All day long I'm sitting / singing songs for every one*»¹) и «музыка природы» («*Sit beside a mountain stream / See her waters rise / Listen to the pretty / sound of music as she flies*»). «Музыка» и «пение» здесь соотносятся как гармония и мелодия, всеобщее и единичное, находящиеся в гармоничном единстве, взаимном отражении. Таким образом, от перформативности рок-н-ролла мы пришли к мифологии музыки, возрождающей романтическую концепцию гения. Под действием семантики вербального субтекста в гитарном аккомпанементе можно услышать журчание ручья, а построенный на невербальной голосовой партии припев интерпретируется как язык природного гения. Музыкальный и вербальный субтексты теперь связываются посредством интерпретанты «музыка», имеющей основу (*ground*)² «непосредственная», «истина».

Так в творчестве «The Beatles» происходит переход от первого типа соотношения музыки и «музыки» ко второму. Романтический музыкальный миф, актуализируемый (конечно, трансформированно) в песнях второго типа, наиболее отчётливо воплощается в творчестве «новых групп», возникших во второй половине 60-х, у которых первый тип если и встречается, то, как правило, лишь в песнях, являющихся намеренными стилизациями старой традиции, либо заимствованиями. Приведём несколько примеров, представляющих нам одними из наиболее значимых. В песне группы «The Doors» «When The Music's Over» (1967), при всей её сложности и семантической неисчерпаемости, музыка представлена как природная стихийная энергия, рождающая бунт и обеспечивающая связь с истинным бытием (либо являющаяся им). Здесь, конечно, нет ничего общего с полной согласованностью музыкального субтекста и вербальной музыки: «музыка», являющаяся интерпретантой вербального субтекста и транспо-

¹ Цит. по: [26, p. 243].

² См. разъяснения к понятию «основа» у Пирса: [14, с. 299].

нирующая на звучащую музыку, изначально не равна последней. Гитарное соло семантизируется как «крик бабочки», музыка маркируется как изначальная и вместе с тем революционная сила. Её исток (крик бабочки) тихо звучит в глубинах подсознания («...I want to hear / The scream of the butterfly»; «I hear a very gentle sound»¹). Вопреки классической оппозиции музыки (звук) – картинности, изобразительности (свет), в данной композиции звук и свет представлены во взаимосвязи: «When the music's over / Turn out the lights». Но свет здесь – это огонь, свет ночи («For the music is your special friend / Dance on fire as it intends»; «Persian night, babe! / See the light, babe!»), романтически истинный свет (ср.: [21, p. 142]), не враждебный музыкальному восприятию.

В композиции группы «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven» (1971) вербальная музыка также играет ключевую роль в поэтическом тексте, актуализируя важнейшие элементы романтического музыкального мифа: пение птиц как язык природы («In a tree by the brook, there's a songbird who sings»²), мистический музыкант (человек с дудочкой в голове – аналог «крика бабочки») у «The Doors», призывающий в путь к Королеве Мая, тон или заклинание, пробуждающее человека к восприятию природной истины³ («And it's whispered that soon if we all call the tune / Then the piper will lead us to reason»), шум ветра как субстанция природы, связывающая «верх» и «низ» («Dear lady, can you hear the wind blow, and did you know / Your stairway lies on the whispering wind»). Томление смотрящего на Запад героя, связанное с шепотом и гулом в голове, оказывается чисто музыкального свойства, оно тянет его сбросить оковы Я, оковы тела («There's a feeling I get when I look to the west, / And my spirit is crying for leaving»). Музыкальный субтекст не только референциализируется благодаря вербальной музыке (разумеется, речь идёт не только о флейте, отчасти «изображающей» человека с дудочкой, - с вербальным представлением соотносится вся музыка), но и обретает особую действенность, семантизируясь, музыка начинает парадоксальным образом «действовать музыкально» (особенно здесь хотелось бы отметить последний куплет, где музыка и текст, обретя ритмическую согласованность⁴, соответствуют семантике культовой весенней процессии) – в соответствии с представлением, покоящемся на романтическом мифе.

В песне «Led Zeppelin» «The Battle Of Evermore» (1971) сыгранный на мандолине аккомпанемент, референциализированный как вечная битва света и тьмы, отраженная в цикличности смены дня и ночи, воспринимается

¹ Цит. по: [8, с. 40-42].

² Цит. по: [6, с. 182-184].

³ Ср. с мотивом общей тональности как условия понимания в «With a Little Help From My Friends» «The Beatles» (см. выше).

⁴ С начала песни трёхдольные стихи ложились на музыкальный размер 4/4, теперь же – со строки «If there's a bustle in your hedgerow» – стихотворным размером становится ямб. Со строки, начинающей кульминационную часть, - «And as we wind on down the road» - стихотворный размер становится наиболее однородным.

как изначальная, древняя музыка, шаманский танец, в котором трансцендентное и имманентное, божественное и человеческое нераздельны, то есть как нечто вневременное, что также является характерным, как мы указали выше, для романтического представления о музыке. Семантика преодоления временной конечности (в качестве преодоления времени вообще или в качестве живой связи времён) характерна и для многих песен группы «Jethro Tull», в контексте творчества которой особую актуальность вербальная музыка обретает во вдохновленном кельтской народной культурой альбоме «Songs From The Wood» (1977). В завершение нашего краткого и не претендующего на полноту обзора упомянем заглавную композицию данного цикла «Songs From The Wood». «Музыка» представлена здесь как хор природы, равнозначный хору истины («*Join the chorus if you can: / it'll make of you an honest man*»¹), и как песни связанного с природой мистического певца, гения, преодолевающего время: «*I am the wind to fill your sail. / I am the cross to take your nail: / A singer of these ageless times*». Музыкальный субтекст отчасти следует за вербальной музыкой: первый куплет поётся хором а-капелла, в инструментальной части звучат такие «классические» инструменты, как мандолина, флейта, тамбурин, акустическая гитара, легко принимая на себя семантику «природности» и «вневременности».

Рассмотренные примеры, где вербальный текст референциализирует и семантизирует музыку (вербальная музыка рождает в сознании реципиента интерпретанту «музыка», заполняющую «пустое означаемое» звучащей музыки и задающую вектор восприятия и интерпретации произведения), любопытны тем, что они демонстрируют способность вербального субтекста в синтетическом целом заставить музыку восприниматься и действовать определённым образом, концептуально «уплотняя» её. Таким образом, образующаяся под действием вербальной музыки интерпретанта «музыка», во-первых, заставляет воспринимать музыкальный субтекст семантически, во-вторых, за счёт определённой «основы» (*ground*, в пирсовском смысле) направляет вектор её действенности. Вербальная музыка в рок-искусстве потому представляет, на наш взгляд, особую важность, что является для него мостом между художественным произведением и реальностью, каковым её делает принципиальная перформативность музыкального субтекста. Это тот случай, когда речь оказывается *непосредственно* (без каких-либо условностей и масок) явленной. Такая онтологическая (в значении связи с действительностью) роль музыки создаёт огромный мифохудожественный потенциал, который реализуется в музыкальном мифе с характерным для романтического мироощущения онтологическим (в значении связи с основой, истинной бытия и/или воплощения её) притязанием музыки.

В постепенном переходе от первого типа связи вербальной музыки и музыкального субтекста ко второму можно увидеть процесс превращения рока как *скорее* социологического феномена в *скорее* художественный

¹ Цит. по: [19].

феномен. Представляется, что непосредственная согласованность вербальной музыки и музыки (первый тип) стала впоследствии как бы прикрытием для дополнительной семантизации музыки (второй тип), словно бы с расчётом, что действительность отзовется на эти новые смыслы, как она отзывалась на призывы к весёлому рок-н-ролльному танцу. С уходом этой непосредственности и появлением необходимости совершить семиотический акт, чтобы воспринять особую, заданную вербально, действительность музыки, исчезает и то, что можно назвать массовым согласием в восприятии рок-искусства. В плане онтологического притязания рок постигает участь самого романтизма, в поле тяготения которого он находится: стремящийся к новой религии, он вынужден смириться с тем, что будет понят и в онтологической полноте воспринят единицами.

Литература

1. *Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков [Текст] / В. И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
2. *Иванов Д. И.* Героическая эпоха русского рока [Текст] / Д. И. Иванов // Русская рок-поэзия: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Вып. 9. – С. 44-53.
3. *Кант И.* Критика способности суждения [Текст] / И. Кант / пер. с нем. – СПб.: Наука, 2006. – 512 с.
4. *Козицкая Е. А.* Субязыки и субкультуры русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 5. – С. 169–189.
5. *Курт Э.* Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. – М.: Музыка, 1975. – 545 с.
6. Лирика Led Zeppelin [Текст] / Led Zeppelin / Led Zeppelin: Взлет и падение. – М.: Вестник, 1998. – С. 88-349.
7. *Милюгина Е. Г.* Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления [Текст] / Е. Г. Милюкина // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 60-68.
8. *Моррисон Дж.* Когда музыка смолкнет...: Архивы The Doors. Т. 1. [Текст] / Дж. Моррисон. – М.: Узорочь, 1998. – 320 с.
9. *Нёт В.* Чарльз Сандерс Пирс [Текст] / В. Нёт / Критика и семиотика. - Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2001. – Вып. 3/4. – С. 5-32.
10. *Новалис.* Фрагменты [Текст] / Новалис / Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собр., общ. ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 94-107.
11. *Спиноза Б.* Избранные произведения [Текст] / Б. Спиноза / пер. с лат. М. Лопаткина. – М.: Гос. изд-во политической литературы, 1954. – Т. 2. – 632 с.
12. *Сыров В. Н.* Стилиевые метаморфозы рока [Текст] / В. Н. Сыров. – СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2008. – 312 с.

13. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства [Текст] / Ф. В. Шеллинг / пер. с нем. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
14. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике [Текст] / У. Эко. – СПб: Symposium, М: Изд-во РГГУ, 2007. – 502 с.
15. *Яркова А. В.* Мифопоэтика В. Цоя [Текст] / А. В. Яркова // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 114-120.
16. *Collis J.* Chuck Berry: The Biography [Текст] / J. Collis. – London: Aurum, 2002. – 248 p.
17. *Dahlhaus C.* Klassische und romantische Musikästhetik [Текст] / C. Dahlhaus. – Laaber: Laaber, 1998. – 512 p.
18. *Gess N.* Gewalt der Musik. Literatur und Musikkultur um 1800 [Текст] / N. Gess. – Berlin: Rombach, 2011. – 386 p.
19. Jethro Tull. Songs From The Wood [Электронный ресурс] / Jethro Tull / Официальный российский фан-клуб Jethro Tull: сайт. – 2010. – Режим доступа: <http://www.jethro-tull.ru/Songs-From.html> (дата обращения: 06.03.2015).
20. *Leiber J., Stoler M.* Jailhouse Rock [Электронный ресурс] / J. Leiber, M. Stoler / Elvis Presley Official Fan Club: сайт. – 1996. – Режим доступа: http://lyrics.elvispresley.com.au/lyrics/jailhouse_rock.html (дата обращения: 06.03.2015).
21. *Leuschner P.-E.* Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik [Текст] / P.-E. Leuschner. – Würzburg: Könighausen & Neumann, 2000. – 246 p.
22. *Lubkoll Ch.* Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 [Текст] / Ch. Lubkoll. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995. – 338 p.
23. *Peirce Ch. S.* Semiotische Schriften [Текст] / Ch. S. Peirce / hrsg. und übers. von Ch. Kloesel und H. Pape. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. – Bd. 1. – P. 111.
24. *Scher S. P.* Einleitung: Literatur und Musik [Текст] / S. P. Scher / Literatur und Musik / hrsg. S.P. Scher. – Berlin: Erich Schmidt, 1984. – 432 p.
25. *Scher S. P.* Verbal music in German literature [Текст] / S.P. Scher. – New Haven: Yale Univ. Press, 1968. – 181 p.
26. The Beatles Complete Songbook [Текст, нот.] / The Beatles. – Naples: Alus, 2001. – 392 p.
27. *Valk T.* Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950 [Текст] / T. Valk. – Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2008. – 469 p.
28. *Wicke P.* Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums [Текст] / P. Wicke. – Leipzig: Reclam, 1987. – 316 p.