

УДК 821.161.1-192
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)63-453
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.41

И. В. КУМИЧЁВ

Калининград

**СПЕЦИФИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ Я И ДРУГОГО
В РОК-БАЛЛАДЕ 60–70-х ГОДОВ**

Аннотация: Статья посвящена исследованию форм со-бытийности Я и Другого в рок-балладе 60–70-х годов XX века. Рассматривается специфика этих категорий, связанная с раздвоением события рок-баллады на миметический и диететический уровни. Ставится проблема самоидентичности Я в исследуемом художественном контексте. В рамках исследования описываются шесть основных форм взаимоотношения Я и Другого: одержимость, «хоровая» общность, подчинение, равноправие голосов, сравнение, оппозиция.

Ключевые слова: событие, эстетический акт, Я и Другой, рок-искусство, мифопоэтика.

Сведения об авторе: Кумичёв Игорь Владиславович, аспирант ФГАОУ ВПО «Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта».

Контакты: 236041, г. Калининград, ул. А. Невского, д. 14; ikumichev@gmail.com.

I. V. KUMICHEV

Kaliningrad

**SPECIFICS OF THE INTERRELATION «I» AND «OTHERS»
IN THE ROCK BALLADS 60–70s**

Abstract: The article investigates the forms of correlation «I» and «Others» in the rock ballad 60-70-ies of XX century. Analysis of the specificity of these categories associated with a split event rock ballads on the mimetic and diegetic levels. Raises the problem of self-identity «I» in researched art context. The study describes the six main forms of interrelation «I» and «Others»: an obsession, «choral» community, domination, equality of voices, comparison and opposition.

Key words: Event, aesthetic act, «I» and «Others», rock art, mythopoetics.

About the author: Kumichev Igor Vladislavovich, Post-graduate Student I.Kant Baltic Federal University.

Рубеж 60–70-х годов можно считать временной зоной актуализации основных потенций рок-искусства, «отвердевания» «стихийного» рок-н-ролла в художественное направление под названием «рок». «1960-е и 1980-е годы представляли не только как два отрезка времени, – пишет Г. Кнабе, – а как “два голоса” – две контрастные системы ценностей, об-

щественных, художественных, жизненных ориентаций, и рок оказывался в центре этой коллизии, которая выступала в нём в осязаемой, пластической, человеческой форме» [9, с. 20]. Между этими двумя полюсами – «молодёжная революция» 1968 года и 70-е. Именно тогда обнажились основные противоречия рок-искусства, сознание которых тем не менее не помешало предельно яркой актуализации столкнувшихся полярностей, характерных для рока в целом: между урбанизмом и стремлением «назад к природе», массовостью и экзистенциальной отчужденностью, мифоборчеством и неомифологизмом и т.д. На наш взгляд, этот временной период является наиболее ценным для поиска существенных характеристик рок-искусства, поскольку рок здесь одинаково отстаёт как от наивно-чувственной и протестной волны раннего этапа, так и от окончательного отвердевания в традиции, от которой можно было уже смело отталкиваться в «пост-роковое» время 80-х.

К концу 60-х годов рок-н-ролл, как и мировосприятие его творцов, стал переходить в качественно иное состояние, связанное с утратой стихийности и начавшимся осмыслением этого феномена, серьёзное влияние которого на культуру уже не вызывало сомнений. Деятели рок-искусства этот переход восприняли довольно болезненно; достаточно вспомнить метания «Beatles», воплотившиеся в «психоделическом» альбоме «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967), или глубокий творческий кризис Боба Диллана в начале 70-х. Джим Моррисон, лидер группы «The Doors», воплотившей, по сути, новую парадигму рок-искусства, высказался об этом так: «Вступительная вспышка окончена. Та штука, которую они называют роком и которую раньше называли рок-н-роллом, она пришла в упадок. Затем было рок-возрождение, искру которого заронили англичане. <...> Затем началось самокопание, которое, я думаю, есть смерть любого движения» [19, с. 256]. «Самокопание», о котором говорит Моррисон, выявило, однако, невиданные доселе возможности художественной (и не только художественной) практики, изначально заложенные в роке. Изменения коснулись и самых основ эстетического акта – взаимоотношений Я и Другого.

Характерная для раннего рок-н-ролла оппозиция «хорового» Мы и неких Они, чаще всего принимавшая вид оппозиции младшего и старшего поколений, теперь сосуществует с более сложными формами со-бытийности, исследование которых может сыграть существенную роль в постижении художественной реальности рок-искусства. Со-бытийность Я и Другого мы будем рассматривать на примере жанра рок-баллады как наиболее репрезентативного в этом отношении, так как он предполагает яркое представление этих категорий не только в коммуникативном (событие изображения, обращение к слушателю), но и в референтном событии [3, с. 403-404] (событие изображаемого), так как баллада лирическую модальность сочетает с эпической и драматической [6, с. 8-10; 4, с. 554; 1, с. 292], что способствует появлению героя, не целиком «обессиленного»

автором [2, с. 154-155], причём героя принципиально активного, действующего (драма). Рассматривая взаимоотношение Я и Другого в рок-балладе рубежа 60–70-х годов, необходимо иметь в виду специфику этих категорий в заданном контексте.

Не вызывает сомнений преобладание в рок-балладе лирического начала над эпическим и драматическим. Это, в частности, проявляется в высокой фрагментарности повествования и в частом использовании личных местоимений первого и второго лица. Словом, в рок-балладе мы встречаемся с сильной выявленностью Я, что неудивительно, если учесть синтетический, звучащий [17] и ритуальный [16], характер рок-искусства и, как следствие этого, важность категории рок-героя [16]. Но кто же этот рок-герой? Как он включается в дихотомию Меня-Другого? Очевидно, что изображаемое событие рок-баллады – это не просто коммуникативный акт внеположного фиктивной реальности данного уровня (даже если он в качестве героя изображает себя) нарратора. Этот диететический текст есть *речь персонажа другого текста, миметического*, а именно речь рок-героя. Каждый рок-текст, если он является таковым, есть текст, изначально включённый в некое миметическое пространство, которое не ограничивается рок-концертом (концерт – это только явление, «эпифания»), но распространяется на всю мифологизированную жизнь рок-героя, которая есть роковая обречённость на мимесис, трагическая одержимость Другим¹.

М.М. Бахтин писал, что в лирике «победа автора над героем слишком полная» [2, с. 154], при этом добавляя, что «лирическая одержимость в основе своей – *хоровая одержимость*» [2, с. 156], «одержимость *духом музыки*», который есть «твёрдая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства внутренней жизни» [2, с. 157]. Значит, рок-герой, изображающий некую событийную реальность, является не просто некой авторитетной инстанцией для героя баллады, но, в силу преобладания лирической модальности, в определённой степени подавляет его. Однако он не автор, а лишь персонаж-рассказчик. Более того, и *за ним* автора увидеть нелегко². Как в балладе группы «The Doors» «Not to touch the Earth» (1969) герой, совершающий алхимическое превращение самого себя, соотносится с Моррисоном-исполнителем, Королем-Ящером, находящимся в архе Диониса [7]? Может, мы здесь имеем некое Я, оплотненное в хоре? Но ведь рок-герой как раз отмечен романтической печатью одиночества; как верно писал С.В. Свиридов, «рок-герой, даже проповедуя слияние с “мы”, остаётся выделенным и отделённым от “мы” как отделены вождь, пророк,

¹ Это ярко отразилось в творчестве группы «Pink Floyd»: тур группы в поддержку альбома «Animals» (1977) назывался «Pink Floyd In The Flesh»; именно во время этого тура лидер группы Роджер Уотерс почувствовал всю глубину своего отчуждения от публики, своего образа – от самого себя; ключевая песня следующего альбома, «The Wall» (1979), отмечена знаком сомнения: «In The Flesh?»...

² Ю.В. Доманский показал, что образы-мифы создаются не столько самими личностями, сколько их поклонниками [8]; см. также [16].

жрец или юродивый от своего народа» [18, с. 12]. М. М. Бахтин очень точно обозначил это как «срыв голоса, почувствовавшего себя вне хора» [2, с. 158], а В. Д. Конен практически теми же словами пишет о звучании блюза, музыкальная преемственность с которым на рубеже 60–70-х годов перерастает в роке в идейную: «Это <блюз> – вопль одинокого страдальца, затерянного в равнодушном к нему мире» [10, с. 21]. Нет, рок-герой кричит свой рассказ отнюдь не из хора. Но дух музыки, несомненно, руководит им. О музыке М. М. Бахтин писал, что «это почти чистая форма другости, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя» [2, с. 155]. Музыка, овнешненная в сценическом действии есть танец, пляска, в которой «сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя наличность (утвержденная ценностно извне), моя софийность, другой пляшет во мне» [2, с. 127]. Рок-музыка – это пляска одинокого героя в отсутствие бога, которым он мог бы быть одержим, в отсутствие хора, который дал бы его бытию устойчивую опору. Но, в отличие от героя блюза, он ещё надеется и стремится обрести и хор, и бога.

Итак, Я рок-баллады – это рок-герой, который, как мы выяснили, есть не автор, а персонаж. В нём звучит неумолкающий голос Другого. Конкретный автор-исполнитель, разумеется, предельно близок рок-герою, но неслиян с ним. Пользуясь терминологией В. Шмида [20], можно сказать, что положение рок-героя – между абстрактным автором рок-произведения (так как слушатель каждый рок-текст данного коллектива видит в свете имиджа коллектива или лидера) и первичным нарратором (так как он имеет чётко различимый голос, в то время как абстрактный автор – это лишь общая интенция произведения). Мы не можем здесь останавливаться на сложных проблемах миметического плана рок-произведения, мы лишь попытались выявить некоторую специфику категории Я в рок-искусстве. Конечно, мы имеем дело не с обрядовым искусством, и отношения между Я и Другим здесь куда сложнее, чем плясовая одержимость Я Другим. Выявить, кем может являться Другой в рок-балладе рубежа 60-70-х годов, можно, рассматривая различные формы его взаимоотношений с Я¹. Не претендуя на исчерпывающую полноту, мы можем назвать шесть основных форм: одержимость, «хоровая» общность, подчинение (Я Другому и Другого Я), равноправие голосов, сравнение, оппозиция. Кратко рассмотрим суть этих взаимоотношений на примерах баллад групп «The Doors», «Led Zeppelin» и «Pink Floyd».

¹ Мы здесь сознательно не используем термин «субъект-объектные отношения» ввиду проблемности подобного расчленения в рок-искусстве и нетождественности в нём Я – субъекту, Другого – объекту. Данное положение иллюстрируется настоящей работой, однако его доказательство не является задачей исследования.

1. **Одержимость.** Я полностью подчинён Другому, поглощён им. Другой может быть представлен, к примеру, как истинная, вечная сущность Я, в отличие от Я неистинного, становящегося. Это ярко отражено в балладе группы «The Doors» «Celebration Of The Lizard» (1969), где диегетический нарратор (терминология В. Шмида) описывает своё эротическое видение змеи в зеркале, давшее ему энергичный импульс к началу мистического движения, заданного тем, что мы, вслед за Аристотелем, можем назвать энтелехией или самодвижущей силой природы, действующей, по Моррисону, из телесно-бессознательных структур Я – то есть за границей Я. Путешествие оканчивается исчезновением Я и объективацией Другого: герой, после совершения алхимического преобразования, становится Королем-Ящером; видение змеи (во вне) оборачивается овнешнением хтонической сущности изнутри Я, превращением Я в Другого. В песне группы «Led Zeppelin» «Stairway To Heaven» (1971) субъект «испытывает особенное чувство, когда дух стремится покинуть тело» [12], смотря на Запад и слыша в своей голове звук дудочки. Как и змея у Моррисона, непонятный шум в голове (человек с дудочкой, зовущий за собой) становится здесь, в духе романтизма, источником *томления* Я, желания воплощения себя как Другого¹. Здесь мы также встречаемся с одержимостью некоей природной силой, воплощённой в образах Человека с дудочкой и Королевы Мая. Образ подобной одержимости, только с отрицательным знаком, мы находим в балладе группы «Pink Floyd» «The Nile Song» (1969), где Я теряет свою субъектность, готовый следовать в тени мистической женщины, причастной как водной, так и воздушной стихиям (имеет крылья и взывает из глубин): «I will follow in her shadow // As I watch her from my window // One day I will catch her eye»². В вербальном тексте песни эксплицируется как разрушительная роль этого существа, так и его нахождение в бессознательном героя (она – Другой по ту сторону Я): «She is calling from the deep³, // Summoning my soul to endless sleep. // She is bound to drag me down, // Drag me down». Разрушительный характер этой одержимости, помимо вербальных средств («drag me down»), подчёркивается необычно «тяжелой» для «Pink Floyd» аранжировкой.

¹ Ср.: «Томление – это... выражение тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это память о коллективном бессознательном и ощущение своего отрыва от вселенной (от первоматери), наконец, это осознание трагизма своего индивидуального, своего *я*, своего личного, индивидуального одиночества» [5, с. 54].

² Тексты группы Pink Floyd цитируются по [13].

³ Ср. пассаж из работы К. Г. Юнга: «Смотрящий в воду видит, конечно, собственное лицо, но вскоре на поверхность начинают выходить и живые существа; да, ими могут быть и рыбы, безвредные обитатели глубин. Но озеро полно призраков, водяных существ особого рода. Часто в сети рыбаков попадают русалки, женственные полурыбы-полулюди. Русалки зачаровывают: русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой» [21, с. 100]. Впрочем, не менее важен для идентификации женского существа из песни с точки зрения теории Юнга и архетип Тени.

2. **«Хоровая» общность.** Выражается местоимением первого лица множественного числа, где «носитель речи прежде всего не индивидуален: он обязательно выступает как член некоего единства» [11, с. 73]. Б.О. Корман говорит о данной форме как о выражении «собственно авторской позиции», однако мы уже отмечали, что в рок-искусстве инстанция автора сложно поддаётся идентификации и отделена от диегетического текста миметическим, образом некоего персонажа, рок-героя. Событие «хоровой» воссоединённости Я и Другого часто сопровождается мифологическими мотивами, наивной верой в то, что первожданность мира осталась нетронутой, и человек вполне в силах в неё вернуться, то есть происходит овнешнение Я через некое архетипическое, мифологическое Мы. В уже рассматриваемой песне «Stairway To Heaven» подобное превращение Я и Ты в Мы происходит под действием общей одержимости Майской Королевой; Мы становится её ритуальной, дионисийски-радостной процессией: «And as we wind on down the road // Our shadows taller than our soul. // There walks a lady we all know»¹. В песне «Led Zeppelin» «Achilles Last Stand» (1976) устойчивое Мы обеспечивается непоколебимостью мира, удерживаемого руками мифического Атласа: «Wandering & wandering. // What place to rest the search // The mighty arms of Atlas, // Hold the heavens from the earth». Мифологизм может заменяться общей революционной целью, как, например, в композиции «The Doors» «When The Music's Over» (1967), однако в такой революции также легко выявляется более важное неомифологическое начало, о чём в данном случае говорит нам весь контекст творчества Джима Моррисона.

Обратную тенденцию этой формы взаимоотношений Я и Другого наблюдаем вновь в творчестве «Pink Floyd». В песне «Us And Them» (1973) показана некая *ложная* общность, основанная на эгоизме и скрывающая за собой духовное отчуждение. Держась на насилии, эта ложная общность вынуждена противопоставлять себя неким Они: «Us and them // And after all we're only ordinary men // ... // Black and blue // And who knows which is which and who is who // Up and Down // And in the end it's only round and round and round // "Haven't you heard it's a battle of words?" – the poster bearer cried // "Listen son, - said the man with the gun - // There's room for you inside"». Это контркультурная оппозиция Мы/Они с отрицательным знаком: она ведёт не к обновлению мира, а к бессмысленному уничтожению и отчуждению. В последнем куплете Мы и Они соединяются в точке Я, однако попытка отделиться от порочного хора не оканчивается успехом, Я констатирует в себе отчуждение и невозможность увидеть другого: «Out of the way, it's a busy day // And I've got things on my mind. // For want of the price of tea and a slice // The old man died».

3. **Подчинение.** а) Другой подчинён Я. Я и Другой, представленный в качестве Ты, здесь не сливаются в некое Мы, граница между ними хорошо

¹ Тексты «Led Zeppelin» цитируются по [22].

ощутима. В этой форме, пожалуй, Я ближе всего подходит к воплощению собственно авторской модальности. Я, несмотря на то, что занимает здесь доминирующую позицию, в то же время, само нуждается в Другом, чтобы проявиться. Так, в вербальном тексте песни «Pink Floyd» «Cymbaline» (1969), который представляет собой то, что Б.О. Корман назвал «рассказ-обращение» [11, с. 292], история героини, Cymbaline, воплощает ужас и опасность коммерческого мира, который начал открываться перед группой. Каждый припев рассказ-обращение прерывает чисто лирическим обращением, где единственный раз появляется, при этом теряя своё положение всеведущего рассказчика, Я: «It's high time Cymbaline // Please wake me». Просьба «разбуди меня» позволяет взглянуть на описываемую реальность кошмарного сна как на реальный мир, окружающий Я, от которого оно хотело бы проснуться. Эта же форма взаимоотношений Я и Другого – в балладе «The Doors» «The End» (1967), в центральной части которой¹ основные мифологические топосы (золотой прииск, пустыня боли, окраина города, дорога-змей, древнее озеро) и события, важные для инициации и перехода «to the other side» являются в императивных обращениях к Ты.

б) Я подчинён Другому. Эта форма в какой-то мере близка *одержимости*, однако Я здесь не растворяется в Другом, а лишь, страдая от своей незавершенности, нуждается в нём для того, чтобы быть. В качестве Другого здесь может быть высшее существо, как, к примеру, в песне «In My Time Of Dying» (1975) группы «Led Zeppelin», являющейся ироничной и в то же время до предела трагичной, сильно отличающейся от оригинала вариацией на одноименную песню Blind Willie Johnson'a (1927): «Jesus, gonna make up my dyin' bed». Но чаще всего Другой (Ты) – это женщина (романтический женоцентризм рок-искусства). Так в песне «Led Zeppelin» «Hots On For Nowhere» (1976) Я повествует о двух путях своей жизни: человеческом, в котором он оказывается зависим от времени, сжигающего его возможности – «I was burned in the heat of the moment, // Oh, it could've been the heat of the day // When I learned how my time had been wasted, // Dear fellows I turned away» – и мистическом, где он также оказывается потерянным: «Lost on the path to attainment». Неустойчивость Я должна разрешиться через Другого. Это отчасти задаётся рефреном, семантическая нагрузка которого ограничена обращением к женщине. В конце рефрен переходит в импровизационно-экстатическое воззвание к женщине как к той, кто единственно может помочь. Событие бессмысленно завершающейся «человеческой» жизни и событие «мистической» жизни, стремящейся к мудрому завершению обзрываются теперь как равно незавершенные: «Hey babe, // I don't know where I'm gonna find it». Завершённость Я зависит от Её помощи: «Do you really wanna help me? // Let me tell you now, babe».

¹ В обрамляющих песню лирических фрагментах подчинённость Другого Я в качестве средства выявления последнего отсутствует; напротив, Я отделён от Другого возвышенным одиночеством. «Эдиповую» часть мы здесь не затрагиваем.

Здесь «помочь» – это «позволить рассказать свою историю», то есть акт рассказывания женщине об ускользающей жизни равносителен помещению этой жизни в «вечную длительность» [14, с. 124-125].

4. **Равноправие голосов.** Имеется в виду наличие нескольких суверенных Я и соответствующих им Ты. Эта форма взаимоотношений близка к ролевой лирике (впрочем, это можно сказать обо всей рок-поэзии, однако чёткое разделение голосов позволяет ярче выявить ролевому характеру), однако под собственно «ролевой рок-лирикой» мы будем понимать тексты, в которых ролевые персонажи, имеющие свой голос, не маркированные вставными конструкциями нарратора («он сказал» и т.д.), представлены как внешние по отношению к изображаемому Я (то есть это роль «вторичная», второго уровня; это встречается в балладах Роджера Уотерса («Pink Floyd»), например, в «Corporal Clegg» (1968), «Not Now John» (1983)). В рассматриваемой же форме взаимоотношений Я и Другого голоса не овнешнены неким высшим «авторским» сознанием, а, как и в архаической амебейной балладе, составляют единственное содержание вербального текста, максимально приближаясь к чистому мимесису; это речь непосредственно разных «ликов» рок-героя, который, повторим ещё раз, не тождественен исполнителю и может быть представлен целым коллективом. Так в композиции «Pink Floyd» «Comfortably Numb» (1979) речь каждого Я имеет своего конкретного исполнителя (Роджер Уотерс (персонаж 1, П1) и Дэвид Гилмор (персонаж 2, П2)), вся песня – их диалог. Каждый персонаж получает определение в другом: П2 представлен во взгляде П1 как больной, которого нужно поставить на ноги и избавить от страданий, П1 в глазах П2 – это смутное видение человека, идущего по волнам (сознательная или бессознательная аллюзия на Христа), видение которого постепенно тает.

5. **Пред-стояние.** Этим условным понятием мы обозначаем способ выявления Я, заключающийся в соотносении Я с некой внешней формой через сравнение или параллелизм. Яркий пример – баллада Сиды Баррета («Pink Floyd» до 1967 года включительно) «Scarecrow» (1967), где живописный образ огородного чучела (перед нами не просто аллегория, а герой, через которого объективируется созерцатель), стоящего в ячменном поле, смирившись со своей судьбой, становится поводом для выявления Я: «The black and green scarecrow is sadder than me // But now he's resigned to his fate // 'Cause life's not unkind // He doesn't mind // He stood in a field where barley grows». В балладе Роджера Уотерса «Cirrus Minor» (1969) лингвистически Я не выражено напрямую, оно растворено в мифической картине оживленной природы, где отождествляются жизнь и смерть: «In a churchyard by a river // Lazing in the haze of midday // Laughing in the grasses and the graves». Относительно лишь двух моментов песни мы можем говорить о косвенном выявлении Я. В первый раз это происходит в обращении: «Yellow bird, you are not long», где подчёркивается, с одной стороны, общность созерцающего сознания с одушевленной природой, а, с другой, всё же экс-

плицируется выделенность Я как задающего некое «Ты». Второй момент косвенного проявления Я – отсутствие относящегося к глаголу прошедшего времени (*Saw*) местоимения: «On a trip to Cirrus Minor // Saw a crater in the Sun». Не имея технической возможности дать анализ этого текста, укажем лишь, что на уровне фонических созвучий выявляется, что это, якобы, путешествие Я (*trip*) – не выделение Я из космической картины, а, напротив, причастность её пространству, где тождественны верх и низ (путешествие к облакам – это и плач ивы, кивающей речным дочерям, и течение реки под её ветвями, и рябь на воде, где эти облака и отражаются): «Willow weeping in the water // Waving to the river daughters // Swaying in the ripples and the reeds // On a trip to Cirrus Minor...» Итак, Я здесь растворяется в мифических образах природы, неотделимо от них и без них не выявляемо.

6. **Оппозиция.** Я противопоставлен Другому, который может быть выражен неким Ты или Они. Представляется, что это одна из самых пространственных форм взаимоотношения Я и Другого в рок-искусстве, которая не отражает специфику нового этапа его развития на рубеже 60–70-х годов, поэтому приводить примеры излишне.

Итак, мы рассмотрели основные формы взаимоотношения Я и Другого в рок-балладе 60-70-х годов. Во всех этих формах наблюдается общая тенденция, которая была нехарактерна для раннего рок-искусства: возрастание ощущения несоответствия Я самому себе. Отсюда попытка найти некоего Другого, в котором или при помощи которого Я могло бы проявиться. Как было показано, надежда обрести «авторитетную позицию» порой оборачивается ужасом перед тем, какие чудовища могут скрываться под маской Другого, на волю которого Я готово себя отдать.

Литература

1. *Алексеев М. П.* Литература средневековой Англии и Шотландии [Текст] / М. П. Алексеев. – М.: Высшая школа, 1984. – 352 с.
2. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1979. – 447 с. – С. 9-191.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. – 504 с.
4. *Гёте И. В.* Разбор и объяснение [Текст] / И. В. Гёте // Эолова арфа. Антология баллады. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 554–556.
5. *Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков [Текст] / В. И. Грешных. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с.
6. *Гугнин А. А.* Постоянство и изменчивость жанра [Текст] / А. А. Гугнин // Эолова арфа: Антология баллады. – М.: Высшая школа, 1989. – 675 с. – С. 7-26.

7. Джеймс Л. Интервью с Джимом Моррисоном [Электронный ресурс] // The Soft Parade. The Doors: сайт. – Режим доступа: <http://softparade.narod.ru/> (дата обращения: 19.09.2013).
8. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару [Текст] / Ю. В. Доманский. – Тверь, 2000. – 109 с.
9. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Текст] / Г.С. Кнабе // *Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры.* – М.: РОССПЭН, 2006. – 1212 с. – С. 20-50.
10. Конен В. Д. Блюзы и XX век [Текст] / В. Д. Конен. – М.: «Музыка», 1980. – 155 с.
11. Корман Б. О. Лирика Н.А. Некрасова [Текст] / Б. О. Корман. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1964. – 390 с.
12. Кормильцев И. Переводы песен Led Zeppelin [Электронный ресурс] / И. Кормильцев // Все о Led Zeppelin: сайт. – Режим доступа: http://www.ledzeppelin.ru/trans/Trans_Stairway_To_Heaven_IK.htm (Дата обращения 02.09.2013).
13. Лирика Pink Floyd [Текст] / Pink Floyd // Pink Floyd: Архитекторы звука / под ред. В. Сложбина, С. Климовицкого. – М.: «Вестник», 1998. – 352 с. – С. 70-343.
14. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» [Текст] / М. Мамардашвили. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного университета; журнал «Нева», 1997. – 572 с.
15. Никитина О. Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – 236 с. – С. 142-157.
16. Никитина О. Э. Рок-концерт как ритуальное действие [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – 302 с. – С. 48-57.
17. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2002. – Вып. 6. – 173 с. – С. 5-32.
18. Свиридов С. В. Русский рок в контексте авторской песенности [Текст] / С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 9. – 276 с. – С. 7-22.
19. Хопкинс Дж. Интервью с Джимом Моррисоном для Rolling Stone. Весна 1969 [Текст] / Дж. Хопкинс // *Моррисон Дж. Стихи и песни.* – Ростов на Дону: «Феникс», 2000. – 316 с. – С. 250-267.
20. Шмид В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
21. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг // *Юнг К.Г. Архетип и символ.* – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

22. Led Zeppelin. Тексты песен [Электронный ресурс] / Led Zeppelin // Все о Led Zeppelin: сайт. – Режим доступа: http://www.ledzeppelin.ru/trans/Trans_Stairway_To_Heaven_IK.htm (Дата обращения 02.09.2013).