

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Филологический факультет

Кафедра истории зарубежных литератур

Кузьмина Юлия Михайловна

Фольклорные традиции
в британской популярной песне 1960-х гг.

Выпускная квалификационная работы магистра филологии

Научный руководитель:

Ирина Игоревна Бурова,

д. ф. н., профессор

Рецензент:

Татьяна Петровна Швец,

к. иск., доцент

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Данная магистерская диссертация посвящена изучению вопросов, связанных с текстами популярных песен 1960-х гг. и фольклорных влияний в них.

Популярная песня второй половины XX века – особый тип словесно-музыкального творчества, который трудно отнести к какому-либо подразделу в литературе или музыке. Популярная песня – искусство синтетическое. Как творческое произведение она находится на стыке литературы, музыки, перформанса, звуковой и видеоинженерии, продюсерской деятельности и сферы коммуникации. В качестве объекта научного исследования она находится на стыке литературоведения, музыковедения, визуальных исследований, культурной антропологии, социологии, социальной психологии и даже маркетинга. Несмотря на то, что песня – один из самых древних типов человеческого творчества, а эквивалент популярной песни можно найти почти во всех исторических эпохах, понятие поп-песни как таковой оформляется лишь в послевоенные годы и до сих пор остается проблематичным на уровне дефиниции.

1960-е годы в мире и, в частности, в Великобритании, становятся временем настоящей музыкальной поп-революции. В это десятилетие в британской поп-музыке появляется огромное количество деятелей и форм деятельности, а Лондон этого времени называют «свингующим» (“swinging London”). Песенная традиция Великобритании влияет на всю мировую современную музыку и культуру. Одновременно с этим, в 1960-е годы в Великобритании также обозначается высокий интерес к народной культуре и традиционной музыке – так называемая вторая волна фольклорного Возрождения, которая выразилась в появлении большого пласта популярных песен в фолк-стилистике и возникновении современной фолк-культуры и которая во многом связана с публикацией сборников фольклорных песен,

прежде всего, сборника Фрэнсиса Дж. Чайлда «Английские и шотландские популярные баллады».

Взаимовлияние этих двух культурных процессов не могло не отразиться на содержании, стилистике и структуре популярных песен. Британская популярная песня 1960-х годов характеризуется изменениями в музыкальной составляющей: в составе инструментов, в стиле аранжировки, в куплетно-припевной структуре и её вариациях, а также в конвергенции всех песенных жанров в единый жанр поп-песни средней длительности три минуты. Изменения заметны и на уровне содержания текстов песен и их стилистики. Популярная песня апеллирует не только к городской и молодежной тематике, но также и к современным ей общественным событиям, политическим и культурным процессам. В то же время обращение к образам природы и сельской местности, а также игровая и ритуальная поэтика становятся стилистически маркированными атрибутами фолк-музыки.

Кроме этого, в отличие от традиционной и классической музыки, популярная музыка меняет формат авторства, которое в подавляющем большинстве случаев становится коллективным. Даже в случае авторов-исполнителей, выступающих соло, редко можно сказать, что фактическим автором песни является один человек, ведь в создании аранжировки и в процессе записи всегда принимают участие другие люди. При этом понятие авторства в популярной культуре трактуется относительно свободно: исполнителю песни позволено менять слова, стилистику, структуру и другими способами отходить от оригинала, независимо от того, кто и автором чего в этой песне является. Данная тенденция, вероятно, была заложена джазовой музыкой и принципом исполнения джазовых стандартов, где основная тема может быть исполнена в неограниченном количестве вариаций.

В работе рассматриваются основные тенденции взаимовлияния текстов традиционных и популярных песен. **Целью** данной работы является понимание того, какие сюжетные, структурные и стилистические особенности популярных песен были и, возможно, остаются следствием фольклорного влияния.

При выборе **материала для исследования** мы исходим из того, что развитие культурного процесса внутри отдельного периода определяется небольшим количеством деятелей. Эпоха 1960-х гг., будучи рассмотрена в исторической перспективе сегодня, позволяет выделить такие доминанты. Среди них – группы The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks, Cream, The Animals. Тем не менее, отдельную категорию исполнителей составляют те, кто в своем творчестве переосмысляет фольклорную поэтику и создает так называемую фолк-музыку. Среди них – Юэн Маккол, Мартин Карти, Берт Дженш, Энн Бриггс, Вашти Баньян, Ник Дрейк, Вэн Моррисон, группы The Incredible String Band, Fairport Convention, Pentangle, Steeleye Span. Их популярность и востребованность на британской сцене в 1960-е годы, хоть и не такая высокая, как у первого ряда исполнителей, подтверждается количеством проданных записей и билетов на концерты. Тексты песен этих исполнителей и станут **объектом** нашего исследования.

Актуальность работы обусловлена, прежде всего, растущим интересом к песенной культуре 1960-х гг. и слабой изученностью текстов популярной культуры в отечественном литературоведении. **Новизна** исследования заключается в нескольких аспектах. Во-первых, в научный оборот вводятся тексты британских популярных песен 1960-х гг. Во-вторых, сделана попытка уточнить статус популярной песни в качестве объекта филологического исследования. В-третьих, показано, что популярная песня выступает важным материалом для культурологического исследования, поскольку служит источником национальной и культурной памяти, отражая настроения и взгляды широкого круга людей.

Задачи автора работы состояли в следующем:

- определить популярную культуру и популярную песню в контексте Великобритании 1960-х годов;
- исследовать, как в этом контексте появляется и как с ним соотносится фолк-культура;

- продемонстрировать, как трансформируются традиционные тексты в британской музыкальной поп-культуре 1960-х гг.;

- выяснить, какие сюжетные, стилистические и структурные приемы наиболее характерны для текстов фолк-культуры.

Поставленные задачи определили **структуру** работы.

В первой главе диссертации описываются существующие подходы к изучению поп-культуры и поп-песни в отечественной и мировой гуманитарной науке, анализируются причины стремительного развития музыкальной поп-культуры в Великобритании 1960-х гг. Кроме этого, здесь приводится история фольклорных возрождений в Великобритании, анализируется подъем интереса к народной культуре в британском обществе, формулируется понятие фолк-культуры.

Во второй главе рассматриваются возможные приёмы работы с традиционным текстом в контексте популярной культуры, а также сюжетные, структурные и стилистические приёмы, формирующие фолк-поэтику в авторских текстах 1960-х годов. В частности, здесь анализируется трансформация смыслов в фолк-роке, характеризуются способы проработки волшебных, исторических сюжетов и образов природы в фолк-музыке, а также изучается воплощение игровых приёмов в текстах песен.

Основным методом анализа в работе служит анализ поэтики, позволяющий выделить сюжетно-композиционное и мотивное своеобразие текстов. Второй метод, использованный в работе, – компаративный, на основе которого сравнивались традиционные и современные тексты. В качестве вспомогательных методов исследование обращается к социологическому методу для установления связей между текстами песен и общественными событиями времени, а также к постмодернистскому методу для поиска интертекстуальных связей в произведениях.

При написании диссертации, автор опирался на работы теоретиков англоязычной поп-культуры Г. Дж. Ганса, А. Каплана и Р. Б. Брауна. Важную роль в обобщении научных сведений о популярной культуре сыграли научные

статьи А. В. Костиной и Дж. Тейлора. Для понимания истории фольклорных возрождений на Британских островах автор обращался к трудам Д. Г. Алиловой. В качестве примера методологии работы с текстами песен используются публикации С. Фриса и Э. Гудвина. Помимо этого, в диссертации цитируются базовые культурологические теории XX века, в частности, исследования Т. Адорно, Г. Маркузе, Х. Ортега-И-Гассета, Н. А. Бердяева, Ж. Бодрийяра и Р. Барта. Наконец, еще одним важным подспорьем для данного исследования стали документальные работы очевидцев и непосредственных деятелей эпохи 1960-х годов в Великобритании, в частности Д. Лэйнга, Дж. Бойда и У. Ходжкинсона.

Научные результаты работы обсуждались на семинаре по подготовке магистерской диссертации при кафедре истории зарубежных литератур и отразились в двух докладах на международных конференциях ('East West Cultural Relations: 1945-2017,' 23-25 февраля 2017 года, Университет Ювэсдюля; «Язык и пространство этнокультурного диалога», 22-24 марта 2017 года, Санкт-Петербургский государственный университет).

1. Поп- и фолк-культура в Великобритании 1960-х гг.

1.1. Поп-культура и поп-песня

Чтобы говорить о британской популярной песне 1960-х гг., сначала необходимо разобраться с терминологической путаницей, которая непременно появляется, когда речь заходит о популярной культуре, популярной музыке и популярной песне.

В данной работе мы будем рассматривать популярную песню как жанр популярной музыки, а популярную музыку как одну из форм бытования популярной культуры.

Что же такое популярная культура? Когда она появляется? Что в себя включает? В академической литературе и сегодня нет консенсуса насчет того, что понимать под популярной культурой и как её соотносить с другими типами культур.

С одной стороны, популярная культура противопоставляется элитарной культуре, где последняя определяется как культура, требующая специальных знаний и доступная для понимания ограниченным числом людей. В первой половине XX века говорят о дегуманизации высокого искусства¹, имея в виду, что оно было настолько сложным, далеким от народа, что большая часть потенциальной публики была просто не способна его понять. В этом смысле, высокому искусству и противостоит популярная культура – демократичная, доступная, понятная большинству.

С другой стороны, популярная культура, в частности музыка, противопоставляется традиционной, народной. На это тоже есть немало оснований. Популярная музыка – авторская, народная – неавторская. Популярная музыка принадлежит своему времени, народная считается традиционной, безвременной. Наконец, неотъемлемым атрибутом популярной музыки часто считается её коммерческий характер, выражающийся в том, что

¹ См.: *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. М.: АСТ, 2008. С. 14-15.

она – так же, как, например, киноискусство – становится частью индустрии, в то время как традиционная музыка не связана с коммерцией.

Отметим, что с нашей точки зрения, коммерциализация является чертой не столько популярной культуры, сколько массовой. Так, профессор Санкт-Петербургского государственного университета Джон Тейлор, говоря о массовой литературе в Британии, связывает её активное развитие с профессионализацией литературной деятельности в конце XVIII века, когда британские издатели начали выплачивать гонорары авторам произведений. Дж. Тейлор анализирует детективный роман «Калед Уильямс» Уильяма Годвина, называя его первым художественным произведением, созданным непосредственно с ориентацией на массового читателя из народа и одновременно успешным финансово.² Согласно Дж. Тейлору, при создании «Калеба Уильямса» У. Годвином двигали не столько художественные задачи, сколько финансовые и политические амбиции: «Он обратился к беллетристике только тогда, когда его более серьезные сочинения не сумели привлечь к себе внимание той широкой публики, о которой он мечтал. Создавая художественные произведения, он по-прежнему полагал, что они стоят ниже философских трудов, и использовал беллетристику только для того, чтобы наставлять массового читателя в добродетелях и направлять его по правильной стезе»³. В этом коммерческом и политическом целеполагании и лежит, по нашему мнению, разница между понятием массовой и популярной культуры. Роман У. Годвина закладывает основу традиции массовой литературы (и культуры) – иными словами, сферы творчества, ориентированного на определенный сегмент культурного рынка. Ниже мы вернемся к этому вопросу.

Чтобы разобраться в подходах к определению популярной культуры, в качестве системы координат в терминологии мы опираемся на классификацию культуры по информационно-функциональному признаку, принятую в российской культурологической традиции. Согласно ей, культуру можно

² Тейлор, Дж. «Калед Уильямс» Уильяма Годвина и развитие массовой литературы в Британии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12 (66): В 4-х ч. Ч. 2. С. 45-48.

³ Там же. С. 46.

классифицировать на традиционную, элитарную и массовую. Профессор Южно-Уральского государственного университета Анна Владимировна Костина пишет, что «функцией традиционной культуры является воспроизводство апробированной информации в целях сохранения общества; функцией элитарной культуры – создание информации в целях развития общества; функцией массовой культуры – обмен тавтологичной информацией в целях поддержания социальной солидарности»⁴.

По поводу того, какое место в данной классификации занимает популярная культура, существует несколько подходов. В одних популярная культура отождествляется с массовой. В других популярная культура синонимична народной культуре, является современной формой фольклора. Третья группа теорий полагает, что популярная культура составляет особый пласт элитарной культуры, который, в силу определенных свойств, становится доступным для понимания большим количеством людей.

Первый подход, он же самый «старший», был сформулирован в первой половине XX века представителями Франкфуртской социологической школы, в частности Вальтером Беньямином (Walter Benjamin, 1892-1940), Теодором Адорно (Theodor W. Adorno, 1903-1969), Максом Хоркхаймером (Max Horkheimer, 1895-1973) и Гербертом Маркузе (Herbert Marcuse, 1898-1979). Эти исследователи фактически отождествляют популярную культуру и массовую. Согласно им, массовая, она же популярная культура есть культур-индустрия, культурная промышленность капитализма и культура массового общества.⁵ Резюмируя представителей Франкфуртской школы, можно сказать, что сферу массовой культуры характеризует то, что она нивелирует личностное начало, все покрывает «схожестью»⁶, ограничивает человеческую свободу, подчиняется

⁴ Костина А. В. Традиционная, элитарная и массовая культуры: условия возникновения и особенности функционирования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 2. №26. С. 40.

⁵ См.: Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций: В 2 вып. М.: Институт философии АН СССР, 1973; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996; Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения: философские фрагменты. М., СПб: Медиум Ювента, 1997; Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994.

⁶ Термин М. Хоркхаймера.

власти технологии, не требует глубокого осмысления, апеллирует к развлекательной сфере и направлена на извлечение прибыли. Теодор Адорно в статье «О популярной культуре» исследователь определяет популярную музыку через противопоставление музыке серьезной и говорит о том, что популярная музыка характеризуется стандартизацией, обеспечивающей слушателю зону комфорта при прослушивании, и псевдоиндивидуализацией, при которой даже импровизация строится на небольшом количестве заранее известных приемов, опять же гарантирующих слушателю зону комфорта.⁷ В более поздней работе «Введение в социологию музыки» он также пишет, что в современной музыке «все сочинения становятся похожими на сочинения по заказу»⁸. Герберт Маркузе в свою очередь говорит о сплавлении всего разнообразия культур в одну безальтернативную массовую культуру: «Новизна сегодняшней ситуации заключается в сглаживании антагонизма между культурой и социальной действительностью путем отторжения оппозиционных, чуждых и трансцендирующих элементов в высокой культуре, благодаря которым она создавала иное измерение реальности. Ликвидация двухмерной культуры происходит не посредством отрицания и отбрасывания «культурных ценностей», но посредством их полного встраивания в утвердившийся порядок и их массового воспроизводства и демонстрации»⁹.

Такой отрицательный взгляд на общедоступную массовую культуру был во многом закономерен для своего времени. Его поддерживали многие крупные философы первой половины XX века как-то: Николай Бердяев (1874-1948), Освальд Шпенглер (Oswald Spengler, 1880-1936), Хосе Ортега-и-Гассет (José Ortega y Gasset, 1882-1955), Карл Ясперс (Karl Jaspers 1883-1969), Эрих Фромм

⁷ Cf.: Adorno T. On Popular Music // Frith S., Goodwin A. (eds.) On Record: Rock, Pop and the Written Word. London, New York: Routledge, 1990. P. 256-267.

⁸ Адорно Т. Современная музыка // Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций: В 2 вып. Вып. 2. М.: Институт философии АН СССР, 1973. С. 114.

⁹ Маркузе Г. Ук. соч. С. 73.

(Erich Fromm, 1900-1980) и другие.¹⁰ Все они так или иначе сходятся на бинарном соотношении высокой и низкой культур и, разумеется, выступают не в пользу последней. Пожалуй, наиболее радикально по поводу этой бинарности высказался арт-критик Дуайт Макдоналд (Dwight Macdonald, 1906-1982): «Около двух веков западная культура состояла фактически из двух типов культур: традиционный, утвердившийся тип – назовем его «высокой культурой» (High Culture) – зафиксированный в учебниках, и новый тип культуры, сфабрикованной для рынка. Этот последний тип может быть назван «массовой культурой» (Mass Culture), или лучше «масскультом» (Masscult), так как культурой на самом деле он и не является. Масскульт есть пародия высокой культуры»¹¹. Исследователь говорит, что масскульт является продолжением «народного искусства» (Folk Art). Тем не менее, если народное искусство всегда существовало параллельно высокому, то масскульт стремится завоевать позиции высокого.¹² Кроме того, народное искусство создается «снизу», усилиями простых людей для собственных нужд; масскульт создается «сверху», усилиями технологов, нанятых бизнесменами.¹³ Д. Макдоналд также пишет о «мидкульте» - промежуточной «средней» культуре, которая является деградацией высокой культуры в угоду тенденциям масскульта. Примером данного феномена, по мнению автора, служит издание Йельской Богословской школой стандартизованного перевода Библии, которое разрушает величайший монумент англоязычной прозы, Библию Короля Якова, лишь для того, чтобы сделать текст понятным и значимым для людей сегодня.¹⁴ Некоторыми российскими исследователями такой категорично отрицательный взгляд на

¹⁰ См. соответственно: *Бердяев Н. А.* Философия неравенства. М.: АСТ, 2010. С. 308-326; *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Вопросы философии. 1989. №3. С. 119-154; *Шпенглер О.* Закат Европы: В 2 т. Т. 1. Образ и Действительность. Новосибирск: Наука, 1993. С. 71-76, 383-384; *Ясперс К.* Власть массы // Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. С. 54, 116-122; *Фромм Э.* Бегство от свободы. Минск: Харвест, 2003. С. 306-326.

¹¹ *MacDonald D.* Against the American grain: Essays on the effects of mass culture. New York: Da Capo press, 1983. P. 3.

¹² *Ibid.* P. 34.

¹³ *Ibid.* P. 14.

¹⁴ *Ibid.* P. 37-38.

популяризацию культуры и на смешение массовой и популярной культур поддерживается до сих пор.¹⁵

Теоретик постиндустриального общества Денис Макквейл (Denis McQuail, р. 1935) придерживается более позитивных взглядов на популярную культуру. В частности, он полагает, что замена термина «масс-культура» на «популярную культуру» лишает эту культуру отрицательной коннотации. Исследователь придерживается семиотической трактовки культуры и говорит о том, что в эпоху постмодернизма понятие высокой или низкой культуры нивелируется, так как доступ к любой культуре открыт всем, а «качество содержания» культуры зависит от того, как она декодируется различной аудиторией. Популярная культура, таким образом, не может быть однозначно плохой. Она в этом смысле есть «гибрид многочисленных непрерывных попыток выражения на языке современности для достижения аудитории и рынка и такого же активного спроса людей на то, что Фиске называет “значения и удовольствия”»¹⁶.

Вслед за Г. Маркузе, ряд более молодых исследователей семиотики культуры как-то: Мишель Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926-1984), Жан Бодрийяр (Jean Baudrillard, 1929-2007), Умберто Эко (Umberto Eco, 1932-2016) – говорят о неизбежной конвергенции всех культур, в том числе элитарной, с массовой, а также о тотальном смешении высокой и низкой культур¹⁷. Так, по мнению Ж. Бодрийяра, вся культура становится одинаково реальной и повседневной и одинаково отвлеченной от реальности и повседневности: «Искусство растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей

¹⁵ В качестве примера приводим цитату из книги *Мамонтова С. П., Мамонтова А. С. Основы культурологии*: М.: Олимп, 1999. С. 147-154: «Как отмечалось, важнейшим, если не определяющим, признаком «массового общества» является «массовая культура». Отвечая общему духу времени, она, в отличие от социальной практики всех предшествующих эпох, примерно с середины нашего столетия становится одной из прибылейнейших отраслей экономики и даже получает соответствующие названия: «индустрия развлечений», «коммерческая культура», «поп-культура», «индустрия досуга» и т.п.»

¹⁶ Cf.: *McQuail D. McQuail's Mass Communication Theory*. London: SAGE Publications Ltd., 2010. P. 117-118.

¹⁷ См.: *Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет*. М.: Касталь, 1996. С. 7-46; *Бодрийяр Ж. Прозрачность зла // Призрак толпы*. М.: Алгоритм, 2007. С. 241-261; *Эко У. Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи пост-модерна*. Минск: Прописки, 1996. С. 27-31.

эстетизации повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, в трансэстетике банальности»¹⁸.

Тем не менее, обращая взор к современной популярной культуре, мы можем сказать, что она далеко не всегда соответствует названным характеристикам массовой культуры. Популярная культура необязательно нивелирует личностное начало (взять хотя бы стиль «сингеров-сонграйтеров», чаще всего исполняющих от первого лица произведения, основанные на личных переживаниях). Она может затрагивать весьма глубокие общественные проблемы, которые по разным причинам оказываются одинаково близки большому количеству людей (пример – антивоенные популярные песни конца 1960-х гг.). Возможно, что популярная культура действительно часто апеллирует к сфере развлечения, но в эпоху постмодерна развлекательность так или иначе свойственна всей культуре (вспомним концепцию культуры как «интеллектуальной игры» Жака Деррида). Кроме этого, популярная культура далеко не всегда направлена на извлечение прибыли (пример – современные инди-музыканты с их установкой на некоммерческое и независимое искусство). Наконец, современная популярная культура далека от того, что быть гомогенной: к слову, популярная музыка развивалась и развивается бесконечным количеством путей.

Вследствие подобных противоречий, совершенно иная трактовка популярной культуры была предложена в 1970-е гг. американским исследователем Гербертом Дж. Гансом (Herbert J. Gans, p. 1927).¹⁹ Он разделяет понятия популярной культуры и массовой культуры масс-медиа, хотя и не отрицает, что многое из того, что становится популярной культурой транслируется именно медиа. Г. Дж. Ганс отказывается от прямого противопоставления высокой (элитарной) и низкой (популярной) культуры. Вместо этого он вводит понятие «вкусовой культуры» (taste culture). Вкус

¹⁸ Бодрийяр Ж. Ук. соч. С. 249.

¹⁹ Cf.: Gans H. J. American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure // Prospects. 1985. № 10. Pp. 17-37. [Электронный ресурс]. – URL: http://journals.cambridge.org/abstract_S0361233300004051 (дата обращения 12.02.2017).

реализуется в ситуативном выборе тех или иных ценностей как высокой, так и низкой культуры. Данный выбор необязательно соотносится с социальной иерархией, хотя чаще всего эта зависимость все же присутствует. Симпатия к популярной культуре, по Г. Дж. Гансу, необязательно свидетельствует о социальном статусе или является признаком необразованности, но все же скорее свойственна представителям среднего и низшего класса.

Именно Г. Дж. Ганс первым сближает популярную культуру с народной, называя первую современным эквивалентом фольклора. Данную позицию подхватывает американский культуролог Рэй Б. Браун (Ray B. Browne, 1922-2009). Он пишет: «Популярная культура есть нынешнее зрелое расширение народной культуры как культуры народа. С усовершенствованием средств коммуникации и электронных медиа, народная культура расширилась в популярную культуру – ежедневный образ жизни такой, каким он поддерживается большей частью общества»²⁰. В статье «Герой с 2000 лиц» Рэй Б. Браун противопоставляет термины *folklore* и *fakelore*²¹, и это напоминает противопоставление Д. Макдоналда между *Folk Art* и *Masscult*, приведенное нами выше: первое – это то, что искренне создается людьми, второе – коммерциализация первого. Позже Р. Б. Браун предлагает заменить термин «фольклор» на «популор» (от латинского слова *populous* – «народ») для обозначения современной популярной культуры, или современного фольклора. Данная концепция, по сути, заключается в идее конвергенции массовой, народной и частично элитарной культуры в концепте популярной культуры. В своем эссе «От фольклора к популору» Р. Б. Браун предлагает похожее определение: «Популярная культура состоит из видов отношений, поведений, убеждений, привычек и вкусов, определяющих людей любого общества»²². В

²⁰ Browne R. B. Hero with 2000 Faces // Browne R. B. (Ed.) Profiles on Popular Culture: A Reader. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005. P. 4.

²¹ Ibid. P. 17.

²² Browne R. B. Folklore to Populore // Browne R. B. (Ed.) Popular Culture Studies Across the Curriculum: Essays for Educators. Jefferson: McFarland and Company, 1979. P. 25.

другом месте исследователь добавляет: «Популярная культура, в историческом смысле термина, есть *культура народа*»²³.

Анна Владимировна Костина в статье «Популярная культура» отмечает, что это особый пласт, который формируется задолго до появления массовой, но в настоящее время часто примыкает к ней. Это культура доступна для понимания представителям всех социальных слоев общества, и поэтому получает высокое распространение в обществе. Популярная культура опирается на общепринятое, апеллирует к обыденному сознанию, а её функциональная нагрузка – сопровождение досуга. Согласно А. В. Костиной, популярная культура возникает как часть элитарной: «Характерно, что предмет культуры, получающий популярность – т. е., широкое распространение в массах, – может оставаться при этом элитарным, включая в свою структуру как уровни, общедоступные для понимания, так и воспринимаемые только специалистами. Такой популярностью пользуется музыка П. И. Чайковского, поэзия С. А. Есенина, живопись художников-«передвижников» и т. п.»²⁴. Обладая необходимыми свойствами, эти предметы приобретают ту самую популярность и часто попадает в сферу массовой.

Отдельную сложность составляет разграничение понятий «поп-культура» и «популярная культура». Впервые выражение «поп-культура» появляется в 1926 году в США как сокращение от «популярной культуры». Оно употребляется по отношению к популярным американским джазовым и блюзовым исполнителям, способным собрать большую аудиторию. Тем не менее, общеупотребительным этот термин становится с развитием СМИ, то есть примерно с 1950-х гг.

В контексте Великобритании 1960-х мы будем рассматривать эти понятия как синонимы, так как британскую популярную музыку этого периода называли не иначе как «поп». Впоследствии приставка «поп-» изменяла свое значение и получила новую коннотацию легкого, танцевального стиля, в противовес,

²³ Browne R. B. (Ed.) Op. cit. P. 19.

²⁴ Костина А. В. Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. Т. 3. №3. С. 213-214.

вероятно, «року». Тем не менее, мы будем говорить о популярной, или поп-музыке в широком смысле, понимая под ней все возможные стили музыки обозначенного периода – кантри, скифл, блюз, поп, рок, фолк и психоделическую музыку.

Вышеперечисленные концепции намечают две главные парадигмы, в которые включается популярная культура, а вместе с ней и популярная музыка – элитарность и народность, высокое и низкое. Обе для нас интересны, так как хорошо характеризуют особенности популярной музыки, в частности, фолк-музыки, в Великобритании 1960-х.

На заре своего появления популярная музыка не переосмысляет код классического искусства и не ведет с ним полемику. Часто она его даже не знает. Она создает собственный код, на всех уровнях творчества. Так, у поп-музыки собственный состав музыкальных инструментов, собственные принципы композиции и аранжировки, собственные новые формы дистрибуции (концерты на стадионах, концептуальные альбомы), наконец, собственная поэтика и собственная единица творчества – поп-песня. Поп-музыка претендует на собственное признание и организует собственное критическое пространство вокруг себя. Она игнорирует классические традиции искусства, но создает свои художественные законы и своё художественное пространство, которые трудно выразить классическими средствами музыкального и поэтического искусств. Так, Луи Армстронг говорил, что джаз – «это искусство, которое создается людьми, которые ничего не знают об «официальной» музыке, но которые обладают сильными эмоциями и нуждаются в их выражении, но способ выражения им предстоит найти самостоятельно»²⁵. То же самое можно сказать и о поп-культуре.

Принято считать, что поп-музыка родилась именно в Британии 1960-х. Почему? Это явление стало мировым и известно в культуре как «британское вторжение» (British Invasion). Каковы были его суть и предпосылки?

²⁵ Цитата приведена из книги *Laing D., Dallas K., Denselow R., Shelton R. The Electric Muse: The Story of Folk into Rock. London: Methuen Paperback, 1975. P. 3*

Ответ на этот вопрос традиционно принято искать в социальном и экономическом устройстве британского общества после Второй мировой войны. В это время большую роль в восстановлении экономики играют рабочие заводов и фабрик, представители низших слоёв среднего класса. В это время большой популярностью пользуется городской фольклор – песни, рассказывающие о повседневной жизни горожан и прежде всего рабочего класса.

Тем не менее, эти песни не считались культурной ценностью. Вспомним, что большая часть XIX - начало XX века (до 1901 г.) вошли в историю Великобритании как «викторианская эпоха», известная своими строгими моральными и культурными нравами. Фольклор, воспевавший грубую повседневность крестьян и рабочих, нередко поднимая темы плотской любви, пьянства и мотовства, смерти, был табуирован. В это время британская культура как бы живет двойной жизнью: высокое, элитарное искусство и популярное, народное никак не соприкасаются. Рабочие и крестьяне не считаются носителями высокой культуры. Их культура традиционна и представляет интерес разве что для антропологов той эпохи. Такое положение дел очень устойчиво сохраняется в консервативной Британии, и удар по ней наносят лишь две мировые войны, которые провоцируют глобальные изменения в культурной и социальной жизни страны, а также в восприятии британцами собственной культурной идентичности.

По сути «британское вторжение» имеет четкую социальную коннотацию. Британская поп-музыка 1960-х появляется как протест против элитарного социального устройства страны. Она создается первым послевоенным поколением страны, в промышленных и портовых городах, на рабочих окраинах Лондона. Джон Леннон и Пол Маккартни (The Beatles), Дэйв Кларк (The Dave Clark Five), Рэй и Дэйв Дэйвис (The Kinks), Мик Джаггер и Кит Ричардс (The Rolling Stones), Пит Таунсхенд (The Who) и другие являются выходцами из семей среднего класса. С хулиганской дерзостью этот класс заявляет о том, что способен создавать собственную полноценную культуру.

Именно эта демократическая установка во многом обуславливает то, что британская поп-музыка быстро набирает популярность и становится общемировым культурным и социальным феноменом.

Еще одним важным фактором, способствовавшим «вторжению», конечно, становится развитие медиа-технологий и возможность массовой дистрибуции музыкальных записей по радио, а, следовательно, и возможность почти одновременной их рецепции большим количеством слушателей и формирования мирового музыкального контекста. Позднее именно это станет причиной того, что популярная культура будет отождествляться с массовой, а также неуклонно будет коммерциализироваться. Последнее необязательно нивелирует её художественные достоинства, но, безусловно, создаёт иной характер её восприятия.

С другой стороны, поп-культура 1960-х гг. сопротивляется рационализму и технократии и обращается к иррациональному, к коллективному, к естественному и национальному. Популярность набирает фолк-культура. Она апеллирует к фольклору – так же, как в XVIII веке к нему обращался зарождающийся романтизм, благодаря чему Х. Ортега-и-Гассет даже назвал его «первенцем демократии»²⁶. Традиционная музыка также становится мощным источником вдохновения поп-культуры в Великобритании. Фольклорные тексты активно попадают в популярную музыку и становятся поп-текстами. Большую роль в этом играет британское фольклорное возрождение. Об этом так же, как и о понятии фолк-культуры мы поговорим позже. Но важно понимать, что сопоставление поп-культуры с народной культурой и поп-музыки с народной музыкой в контексте Великобритании нам кажется особенно важным.

Основной единицей поп-музыки становится поп-песня. Исторически песня в культуре – низкий жанр, скорее народный (вспомним песню-сказание, песню-плач). Песня воспринимается на слух. С литературной точки зрения, это жанр устный. Позже важной единицей поп-музыки становится также музыкальный альбом, что скорее роднит популярную песню с академической

²⁶ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: АСТ, 2008. С. 8.

культурой записанных сборников произведений. Таким образом, звукозапись сама по себе обозначила конвергенцию элитарного и народного. Несмотря на то, что поп-песня не существует в записанном на бумаге виде, а музыканты нередко допускают вариации в живом исполнении, она тем не менее зафиксирована в своем каноническом варианте в альбоме.

Важно отметить, что в литературоведении и музыковедении подходы к определению песни могут различаться.

«Словарь литературоведческих терминов» под редакцией С. П. Белокуровой даёт следующее определение песни: «1. Небольшое потическое произведение, предназначенное для пения. 2. Жанр лирической или эпической народной поэзии. Происхождение П. связано с древними обрядами и ритуалами. Бытуют эпические и лирические П.. Лирические П. являются своеобразной формой самовыражения народа, передают его эмоции, чувства, переживания. Эпические П. относятся к эпическим жанрам литературы: в них есть сюжет и, как правило, описываются значимые для народа события (победа, подвиги героев и т. п.). Различаются народные (бытовые, свадебные, застольные, солдатские, бурлацкие и т. д.) и авторские П. (песни Р. Бернса, П.-Ж. Беранже, А. А. Дельвига, А. В. Кольцова и др.)»²⁷.

Согласно «Словарю литературоведческих терминов» И. А. Книгина, «для песен чаще всего обязательны строфичность, рифма, доступность изложения. Нередко песня имеет припев или рефрен»²⁸. Автор также отмечает, что исходя из этих структурных особенностей песни, народными песнями и популярными романсами стали многие стихотворения русских поэтов.

Более развернутую трактовку дает «Словарь литературных терминов» под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского (несмотря на достаточно устаревшее

²⁷ Словарь литературоведческих терминов. Под ред. С. П. Белокуровой. СПб: Паритет, 2007. [Электронный ресурс]. – URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%CF%C5%D1%CD%DF&bukv=%CF> (дата обращения 11.03.2017).

²⁸ Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов. Самара: Лицей, 2006. [Электронный ресурс]. – URL: <http://litterms.ru/p/203> (дата обращения 11.03.2017).

издание)²⁹. Здесь песня предстает лишь как родовое понятие для обозначения трех понятий: первобытной синкретической песни, народной песни и авторской искусственной песни. Первобытная песня является первичной формой художественного слова и характеризуется неразделимостью слова, жеста и музыки и хоровым (позже *антифоническим*, т. е. переменным хоровым) исполнением. Народная песня характеризуется сольным исполнением и созданием форм, не связанных с культом. Искусственная же песня характеризуется обязательной фиксацией на письме и последующим отбором выразительных средств.

В музыковедении песня – жанр вокальной музыки, характеризующийся той же куплетно-рефренной структурой. Интересно, однако, разделение терминов «песня» и «романс». Онлайн-энциклопедия «Кругосвет» определяет его следующим образом: «... Первый [термин] относится прежде всего к фольклорным жанрам, а также к разным типам их обработок и модификаций в композиторском творчестве; второй – к произведениям для голоса с аккомпанементом, преимущественно профессиональным и на профессиональные поэтические тексты, но иногда и к фольклорным (например, русский городской романс 19 в., являющийся популярной, фольклоризованной версией профессионального жанра)»³⁰.

При этом, как отмечается в «Музыкальной энциклопедии» под редакцией Ю. В. Келдыша, «мелодия П. [песни] является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом; в отличие от романса, она не связана с отд[ельными] поэтич[ескими] образами или речевыми интонациями текста. В то же время мелодия и текст подобны по структуре; они состоят из равных (в музыке - и одинаковых) построений: строф или куплетов

²⁹ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов / Под ред. Н. Бродского и др.: В 2-х т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 580-581.

³⁰ Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет» / Под ред. Добровольского А. В. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/PESNYA_ROMANS.html (дата обращения 11.03.2017).

(часто с рефреном - припевом). Внутр[еннее] расчленение муз[ыкальной] строфы (куплета) также соответствует расчленению строфы поэтической»³¹.

Для нас важно понимать, что поп-песня – одновременно поэтический и музыкальный жанр. Хотя в силу заданной нами темы и специализации мы будем концентрироваться на литературных аспектах жанра, необходимо учитывать, что многие аспекты песенной поэтики подчинены музыкальной структуре, и применять к анализу песен те же подходы, что и к анализу поэзии не совсем корректно.

В 1960-е годы поп-песня вырабатывает собственные стандарты жанра – по длительности (стандартный формат радиозаписей – около трех минуты), по структуре (присутствие обязательных элементов – куплетов, рефрена, бриджа) и смысловой нагрузке структурных элементов.

Для песенной поп-культуры 1960-х гг. характерна ориентация на молодую аудиторию. Поэтому изначально поп-музыка является предметом субкультурных исследований (Subcultural Studies), и только к 1980-м гг. попадает в сферу общекультурных исследований (Cultural Studies).

Как и в народной культуре, большое место в ранней поп-культуре занимает поэтика повседневности, описание бытовых реалий. В то же время, для поп-песни характерны особая символическая образность, многозначность, поэтика игры и загадки, смешение временных пространств, ситуативное восприятие, диалогичность.

Интересную трактовку восприятия популярных искусств, и поп-песни в частности, предлагает Абрахам Каплан в статье «Эстетика популярных искусств». Он пишет, что популярным искусствам свойственна особая эстетика, исходя из их функциональной направленности на сферу досуга, которая не предполагает глубокой рефлексии со стороны воспринимающего. Эта эстетика заключается в том, что восприятие (perception) в классическом кантовском смысле здесь заменяется на распознавание (recognition), а удовлетворение от

³¹ Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. – URL: <http://www.musenc.ru/html/p/psn8.html> (дата обращения 11.03.2017).

произведений поп-культуры является радостью узнавания.³² Таким образом, произведение поп-культуры не дает нам нового знания, а лишь обозначает уже известное – как если бы мы взяли газету, состоявшую только из заголовков. Чуть позже мы попробуем рассмотреть, как эта особенность восприятия работает на примере фолк-песен.

Одной из важных особенностей поп-песни также является то, что очень часто в нашем представлении она закрепляется за исполнителем, а не за создателями (если они не совпадают). Фигура автора же часто отходит на второй план. Таким образом, как и в народной музыке, в поп-песне происходит размытие авторства, часто имеет место коллективное авторство, при этом неизмеримо важной остается роль солиста.

В целом, произведение поп-музыки есть компромисс взглядов создателей, артистов, аудитории, записывающих и распространяющих компаний. Именно поэтому в социологии под поп-музыкой понимается не только сам продукт творчества, а также институты производства, презентации, дистрибуции и потребления этого продукта.³³

Таким образом, поп-культура 1960-х гг. в Великобритании – это новая сфера культурной и художественной жизни. Она размывает границы между элитарным и народным, получает доступ к массовой аудитории и характеризуется тем, что в неё включаются представители среднего класса. В рамках поп-культуры большое место занимает поп-музыка, а её единицей становится новый, своеобразный жанр – поп-песня.

³² *Kaplan A.* The Aesthetics of the Popular Arts // *The Journal of the Aesthetics and Art Criticism.* 1966. Vol. 24. №3. P. 356.

³³ Cf.: *Frith S., Goodwin A.* Preface // *Frith S., Goodwin A.* (Eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word.* London, New York: Routledge, 1990. P. x.

1.2. Фольклорные возрождения и понятие фолк-культуры

Говорить об истоках фольклорной природы в британской поп-музыке 1960-х невозможно без разговора об истории фольклорных возрождений в Великобритании.

Для начала введен, что сам термин «фольклор» появился лишь в XIX веке. Он был придуман английским писателем Уильямом Джоном Томсом (William John Thoms, 1803-1885) в письме в журнал «Атенеум» в 1846 году. Термин «фольклор» (от слов *folk* – «народный» и *lore* – «общедоступное знание, передающееся устно») был призван заменить ту сферу словесного творчества, которая до этого попадала в категорию «популярной (или народной) литературы» (*popular literature*) или «старинных народных поверий» (*popular antiquities*). Таким образом, с одной стороны, фольклор – это некое знание, общеизвестное для национальной группы. С другой стороны, это знание, известное определенной социальной группе, а именно – неученой части населения, крестьянам, носителям традиционной культуры. Отсюда можно выделить как минимум две функции фольклора в культуре: во-первых, апелляция к чувству национальной принадлежности, во-вторых, апелляция к апробированному знанию, традиции – как пишет А. В. Костина, «в целях сохранения общества»³⁴.

Влияние фольклора как национальной культуры в литературе и искусстве Англии всегда было очень сильным, и мы легко найдем тому примеры не только в произведениях эпохи проторенессанса (Джеффри Чосер), но и в английском Возрождении (Уильям Шекспир). Даже эпоха классицизма в Англии не была так строго рациональна, как это было, например, во Франции. Английская культура всегда сохраняла сильное чувство национальной самости, и наряду с социальной сатирой и поучительностью Лоренса Стерна, Генри Филдинга, Даниеля Дефо и Джонатана Свифта, в ней параллельно развиваются традиции

³⁴ См.: Костина, А. В. Традиционная, элитарная и массовая культуры: условия возникновения и особенности функционирования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 2. №26. С. 39.

народной песни и сказки. Подтверждением этому может служить фигура Сэмюэля Пипса (Samuel Pepys, 1633-1703) – английского чиновника времен Реставрации, чей «Дневник» является важным историческим документом, зафиксировавшим основные политические события Англии XVII века, и одновременно страстного любителя и собирателя народных песен, оставившего после себя более 1800 записанных народных текстов. Другой пример – Роберт Харли (Robert Harley, 1661-1724), 1-й граф Оксфорд, участник Славной революции, поддерживавший Джонатана Свифта, Александра Поупа и Джона Гэя, а также издатель сборника «Баллад Бэгфорда»³⁵ - народных баллад, собранных Джоном Бэгфордом (John Bagford, 1650-1716) в конце XVII века.

В 50-60-е гг. XVIII века на фоне социальных и политических изменений в Англии происходит фольклорное возрождение. Оно тесно переплетается с начавшимся чуть раньше в Ирландии Кельтским возрождением, в частности с творчеством Томаса Мура (Thomas Moore, 1779-1852), а также с трудами шотландцев Джеймса Макферсона (James Macpherson, 1736-1796) и Вальтера Скотта (Walter Scott, 1771-1832). Благодаря Кельтскому возрождению, в Великобритании возрастает интерес к устной культурной традиции кельтов, к поэзии Оссиана и Талиесина, а также к английской устной культуре.³⁶

Английское фольклорное возрождение связано с именами Томаса Дёрфи (Thomas D'Urfey, 1653-1723), Томаса Перси (Thomas Percy, 1729-1811) и Джозефа Ритсона (Joseph Ritson, 1752-1803) – собирателей фольклора, авторов и исполнителей песен и составителей народных сборников. В их творчестве песня выводится не просто как народный, но именно как национальный жанр, а песенная поэтика переосмысливается с точки зрения общенациональной культуры.

Большую роль в изучении древней кельтской и английской поэзии в XVIII веке сыграл Томас Грей (Thomas Gray, 1716-1771), поэт, профессор

³⁵ *Ebsworth J. W.* (Ed.) *The Bagford Ballads: Illustrating the Last Years of the Stuarts: In 4 parts.* London: Ballad Society, 1878. 578 p.

³⁶ См.: *Алилова Д. Г.* Томас Грей: поэт и исследователь английского стихосложения. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2009. С. 38-45.

Пембрукского колледжа, историк поэзии и исследователь фольклора. Т. Грей интересовали поэтики прошлого (валлийская, готическая), которые он не только изучал с исторической скрупулезностью, но и пытался воссоздавать и имитировать в собственном творчестве. Так, свой уникальный поэтический и литературоведческий труд «История английской поэзии» Т. Грей задумывал именно как антологию английского стихосложения, которая бы отразила историю английских поэтик.³⁷

Похожими вещами занимался и поэт Томас Чаттертон (Thomas Chatterton, 1752-1770), подражавший в своем творчестве готической поэтике. Будучи раскритикован и отвергнут своим издателем Горацио Уолполом (Horace Walpole, 1717-1797) он покончил с собой в 17 лет. Уже позже, его поэзия нашла отклик среди поэтов и художников-романтиков, а также вдохновляла последователей готической литературной традиции.

К сожалению, ни Т. Грей, ни Т. Чаттертон при жизни не были по достоинству оценены современниками. Обращение к фольклору в поэзии в XVIII веке считалось плохим вкусом и вызывало острую критику со стороны классицистов. При этом реставрация поэтик была слишком интеллектуальным занятием, чтобы найти отклик в сердце массового читателя.

С другой стороны, первое фольклорное возрождение совпало с эпохой предромантизма и, безусловно, оказало большое влияние на поэтику романтизма, апеллирующую к природному, иррациональному, непознаваемому миру, существующему как данность и враждебному по отношению к человеку – в противовес классицистическим и просветительским принципам ясности и рациональности. Романтизм получает широкое признание у читающей публики, а готическая литература имеет огромный читательский успех, становится популярной во всех смыслах слова.³⁸

³⁷ Алшова Д. Г. Ук. соч. С. 4-6.

³⁸ По поводу популярности готических и детективных романов, Дж. Тейлор пишет: «...многие авторы XVIII в. установили связь между литературными вкусами простолюдинов, с одной стороны, и преобладанием эмоций, воображения, чувствительности и страстей, с другой. Так, Гораций Уолпол и Анна Радклиф писали готические романы, причем если первый был его создателем, то последняя внесла в него существенные улучшения. Готические романы настраивали читателей на то, чтобы ценить сентиментальность». См. *Тейлор Дж.* Ук. соч. С. 46-47.

С угасанием романтического стиля угасает и интерес к народной культуре. Фольклор как таковой, артефакты традиционной культуры вновь становятся табуированы в викторианскую эпоху. В результате, к концу XIX века народные песни, не будучи нигде зафиксированными, оказываются под угрозой забвения.

Эта ситуация меняется лишь в XX веке, во время нового фольклорного возрождения. Современные исследователи выделяют в нем две волны, имеющие кардинально разную природу.³⁹

Первая волна пришлась на 1890-е-1920-е гг. Она была связана с собирательством и популяризацией традиционной музыки и прежде всего с именем американского профессора Гарвардского университета Фрэнсиса Чайлда (Francis Child, 1825-1896). Будучи исследователем британской культуры, Ф. Чайлд начинает собирать народные песни и с 1882 публикует сборник «Английские и шотландские популярные баллады» в пяти томах⁴⁰. Издание было полностью завершено уже после смерти Ф. Чайлда, в 1898 году.

Изучая фольклор, Ф. Чайлд руководствовался желанием спасти исчезающую традиционную культуру, не пытаясь её приукрасить или романтизировать. Его сборник – это именно антропологический документ, полевое исследование, фиксирующее различные региональные варианты существования народных песен. Триста пять баллад сборника Чайлда пронумерованы и снабжены подробными историческими комментариями. Позднее, вместе с коллекцией баллад, собранных Джорджем Малькольмом Лоузом (George Malcolm Laws, 1919-1994)⁴¹, они составят основу «Индекса народных песен Рауда» – базу данных английского фольклора, составленную

³⁹ Cf.: *Brocken M.* The British Folk Revival: 1944–2002. Abingdon: Routledge, 2003. P. 53–63.

⁴⁰ *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads: In 5 vols. Boston, New York: Houghton, Mifflin and Company, 1886-98.

⁴¹ *Laws M. G.* American Balladry from British Broad-sides: a Guide for Students and Collectors of Traditional Song. Philadelphia: American Folklore Society, 1957. 315 p.

Стивом Раудом (Steve Roud), почетным работником Мемориальной библиотеки имени Р. Воана-Уильямса (The Vaughan Williams Memorial Library).⁴²

Вслед за Ф. Чайлдом огромное количество энтузиастов начинают создавать собственные сборники фольклора, существующего чаще всего в песенной форме. Среди них – Сабин Бэринг-Гулда (Sabine Baring-Gould, 1834-1924), Энн Гилкрист (Ann Gilchrist, 1863-1954), а также Фрэнк Кидсон (Frank Kidson, 1855-1926) и Люси Бродвуд (Lucy Broadwood, 1858-1929), основавшие в 1898 году Сообщество народных песен (The Folk-Song Society), существующее в Великобритании по сей день (современное название Общества – English Folk Dance and Song Society). Композиторы Сесил Шарп (Cecil Sharp, 1859-1924), Ральф Воан-Уильямс (Ralph Vaughan Williams, 1872-1958) и Джордж Баттерворт (George Butterworth, 1885-1916) также занимались собирательством фольклорной музыки, её интерпретацией и аутентичным исполнением. С одной стороны, эти люди стремились реставрировать фольклор как национальное культурное наследие. С другой стороны, они одновременно его и трансформировали. Так, Сесил Шарп убирал из текстов народных песен все сексуальные и прочие табуированные образы, руководствуясь то ли собственной викторианской моралью, то ли здравым смыслом: в оригинальном виде народные тексты вряд ли могли быть изданы, зато в «проработанном» варианте они достигали широкой аудитории и даже могли войти в репертуары для школьников.

Первая волна фольклорного возрождения популяризировала фольклор, вывела его за рамки традиционной культуры, однако, не лишила её социальной коннотации. Народная культура вновь стала восприниматься как общенациональное явление, но продолжала оставаться культурой низших, необразованных слоев населения.

Кардинальным переломом в этом отношении стала вторая волна фольклорного возрождения, которая пришлась на 1945-1960-е гг. и была связана одновременно с интересом к народной культуре, вызванным Фрэнсисом

⁴² Cf.: Vaughan Williams Memorial Library – Roud Folkside and Broadside indexes [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.vwml.org/search/search-roud-indexes> (дата обращения 31.05.2017).

Чайлдом, а также с появлением поп-культуры и развитием средств её массового распространения.

Вторая волна фольклорного возрождения напрямую повлияла на формирование поп-культуры и даже смешалась с ней в контексте «массовости». Баллады Чайлда становятся важным источником вдохновения для музыкантов. В 1959-1972 гг. сборник Чайлда был перевыпущен американским профессором Бертраном Харрисом Бронсоном (Bertrand Harris Bronson, 1902-1986). Издание содержало 2500 страниц и четыре пластинки с музыкальными записями.⁴³ В 1965 году нью-йоркское издательство Dover Publications выпускает еще одно издание баллад Чайлда, ставшее каноническим.⁴⁴ В 1961 г. Джон Джейкоб Найлз (John Jacob Niles, 1892-1980) опубликовал сборник баллад, которые он собирал на территории Северной Америки, и отметил схожесть баллад, которые он слышал на юге США, в Аппалачах, с балладами Чайлда.⁴⁵ В 1956 г. Юэн Маккол (Ewan MacColl, 1915-1989) и Берт Ллойд (Albert L. Lloyd, 1908-1982) выпустили записи исполнения 72 баллад в альбоме под названием «Английские и шотландские популярные баллады. Тома 1-4» (“The English and Scottish Popular Ballads. Vols. 1-4.”). Английские и американские исполнители (Джоан Баэз, The Everly Brothers, Simon and Garfunkel, Fairport Convention, Pentangle) перепевали баллады Чайлда в разных вариантах.

Дэйв Лэинг (Dave Laing, p. 1947) в работе «Электрическая муза: из фолка в рок» пишет, что «без Фрэнсиса Чайлда не было бы ни Боба Дилана, ни Steeleye Span»⁴⁶. В 1960-е гг. можно говорить о появлении *современного фолка*, то есть современной поп-музыки, маскирующейся под традиционное исполнение.

⁴³ Bronson B. (Ed.) Traditional Tunes of the Child Ballads, with Their Texts, According to the Extant Records of Great Britain and North America: In IV vols. Princeton and Berkeley: Princeton University and University of California Presses, 1959-1972.

⁴⁴ Child F. J. The English and Scottish Popular Ballads: In V vols. New York: Dover Publications, 1965.

⁴⁵ Niles J. J. The Ballad Book of John Jacob Niles. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1961. 369 p.

⁴⁶ Laing D., Dallas K., Denselow R., Shelton R. The Electric Muse: The Story of Folk into Rock. London: Methuen Paperback edition, 1975. P. 2.

Если первая волна скорее переосмысляла сельскую, крестьянскую тематику, то вторая волна охватывает также городской, индустриальный контекст, включает в себя песни рабочих и моряков, которые становятся актуальными в связи с социальными изменениями в британском обществе, а именно – с возрастанием роли рабочего класса в культурной и социальной жизни. Таким образом, тематика фольклора становится шире, а его аудитория – все менее стратифицированной. В результате, фольклор по разным причинам апеллирует все к большему количеству людей, становится «популярным», входит в пространство поп-культуры.⁴⁷

В целом, в фолк-музыке 1950-60-х гг. можно выделить три направления развития. Во-первых, это традиционалистское направление, представленное такими исполнителями, как Юэн МакКол, Берт Ллойд, Ширли Коллинз (Shirley Collins), Мартин Карти (Martin Carthy), Энн Бриггс (Anne Briggs), Джинни Робертсон (Jeannie Robertson), Дэвид Айвэн (Dafydd Iwan) и др. Традиционалисты считали, что народная музыка есть ценность сама по себе, и исполнять её необходимо в как можно более аутентичной манере.

Именно с подачи традиционалистов формируется фолк-субкультура, которая включает в себя аутентичное воспроизводство не только музыки, но и определенного стиля одежды и образа жизни, а также специальные места (фолк-бары), мероприятия (фестивали) и собственную эстетику, проникнутую абстрактным духом «панбританских традиций» (pan-British traditions). Бум традиционалистского направления приходится на конец 1950-х – начало 1960-х гг.

Второе направление фолк-музыки периода фольклорного возрождения – это современная музыка, стилизованная под традиционную. Среди примеров этого направления можно выделить авторское творчество Вашти Баньян (Vashti Bunyan), Берта Дженша (Bert Jansch) в ранний период творчества, Ника Дрейка (Nick Drake) и группы The Incredible String Band. Эти исполнители тоже

⁴⁷ С другой стороны, учитывая социальные факторы, спровоцировавшие расцвет поп-культуры в 1960-е гг., можно говорить о том, что и поп-музыка в этот период входит в пространство фольклора, поскольку берет на себя его функции, а именно – апеллирует к воспроизводству апробированного, общеизвестного знания определенных социальных групп. (Прим. авт.).

ориентируются на некие «панбританские» и не только традиции, пытаются воссоздать их в собственном авторском творчестве. В каком-то смысле, они занимаются той же имитацией фольклора, что Томас Грей и Томас Чаттертон, создавая иллюзию, что песни, которые они исполняют, были написаны в более давние времена. При этом стоит отметить, что чаще всего большая часть этой «реставрационной деятельности» относится именно к музыкальной составляющей песен – к их композиции, аранжировке, мелодическим ходам, – в то время как поэзия этих песен подражает фольклору по тематике, но не воспроизводит его полностью на уровне поэтики.

Наконец, третье направление развития фолк-музыки – это скрещение фольклорной поэтики текстов со стилями и приемами современной поп-музыки, в частности с приемами рок-стиля. В конце 1960-х гг. в Англии появляются такие музыкальные стили, как электрик-фолк и прогрессив-фолк, которые позже попадут в более широкую категорию фолк-рока, вместе с фолк-экспериментами, параллельно развивающимися в США.⁴⁸ Среди британских представителей прогрессив-фолка известны исполнители Дэви Грэм (Davy Graham), группа Pentangle в ранний период творчества, Donovan. К электрик-фолку относят творчество групп Fairport Convention, Steeleye Span, а также позднее творчество группы Pentangle. Отдельно можно выделить Вэна Моррисона (Van Morrison), музыка которого сочетает кельтские мотивы с традицией ритм-энд-блюза.

Фолк-музыканты этого направления исполняли как оригинальные песни, так и стилизованные. Их особенность состояла в том, что, в противоположность

⁴⁸ Интересна переключка английского фольклорного возрождения в 1960-е гг. с фольклорным возрождением в США, на которое в немалой степени повлиял все тот же Джон Джейкоб Найлз, собиравший и изучавший баллады Аппалачинского региона Америки. Дж. Дж. Найлз соотнес многие из них с английскими балладами из сборника Фрэнсиса Чайлда, предположив, что они были завезены англичанами во время заселения ими Америки. Второе английское и американское фольклорные возрождения происходят примерно в одно и то же время, у каждого из них своя история, но они неизбежно пересекаются. Так, началом электрик-фолка в Великобритании считается исполнение британской группой The Animals традиционной американской песни “The House of the Rising Sun”. Песня группы The Beatles “I’m A Loser” вдохновлена кантри и творчеством Боба Дилана. Последний также вдохновил возникновение английского прогрессив-фолка. (*Прим. авт.*).

традиционалистам, они не стремились воссоздать аутентичное звучание народных песен, а создавали современный звук. Таким образом, с поэтической точки зрения, электрик- и прогрессив-фолк-музыканты ориентировали на народную традицию, а с музыкальной точки зрения – перенимали ритмы американского рок-н-рола и британского поп-стиля. При этом смыслы, заложенные в традиционные тексты, в современном контексте неизбежно трансформировались вслед за звуком.

Что и почему происходит с текстами фолк-песен в рамках этих направлений, мы рассмотрим на примерах в следующих главах. В нашей работе мы сознательно уделили меньше внимания первому направлению, то есть исполнителям традиционных песен в традиционном ключе, поскольку анализ текстов этих песен, по нашему мнению, лежит в ведении фольклористики. Мы сосредоточились лишь на тех традиционных текстах, которые были модифицированы в 1960-е годы. Наибольшее же внимание мы уделили текстам современных фолк-песен, созданным в 1960-е годы, а потому лежащим непосредственно в ведении литературы.

2. Элементы фольклора в популярных песнях 1960-х гг.

2.1. Трансформация фольклорной поэтики в фолк-роке

Как мы уже отметили, интерпретация народного материала поп-исполнителями часто меняет коннотации и накладывается на современный контекст. Особенно это интересно проследить на примере фолк-музыки в тех случаях, когда музыканты полностью заимствовали традиционные тексты из фольклорных сборников, но актуализировали в них – сознательно или бессознательно, в силу новой аранжировки и нового контекста исполнения – новый смысл.

Наибольшее количество подобных переосмыслений мы найдем в конце 1960-х. Возьмем для примера традиционную английскую песню “Nottamun Town” («Город Ноттамун») в исполнении электрик-фолк-группы Fairport Convention в альбоме “What We Did on Our Holidays” (1969).

Песня записана под номером 1044 в индексе Роуда и относится предположительно к XVII веку. Лирический герой описывает город Ноттамун, где никто на него не смотрит и где он встречает странные несочетаемые вещи – например, короля и королеву, сопровождаемых обнаженным барабанщиком, шагающим в одиночку:

In Nottamun Town not a soul would look up,
not a soul would look up, not a soul would look down.
Not a soul would look up, not a soul would look down,
to show me the way to fair Nottamun Town.

Met the King and the Queen, and a company more,
come a-walking behind and a-riding before;
Come a stark naked drummer a-beating the drum
With his hands on his bosom, come marching along.

Sat down on a hard, hot cold frozen stone.
Ten thousand stood 'round me, yet I was alone.

Took my hat in my hands for to keep my head warm,
Ten thousand got drowned that never was born⁴⁹.

(В городе Ноттамун ни одна душа
ни одна душа не взглянет и не посмотрит сверху вниз,
ни одна душа не взглянет и не посмотрит сверху вниз,
чтобы показать мне путь в честный город Ноттамун.

Я встретил Короля и Королеву, и еще нескольких людей,
один шел позади, один ехал верхом спереди;
дюжий обнаженный барабанщик бил в барабан,
с руками на груди шел в одиночестве.

Я сел на жесткий, горячий холодный замороженный камень.
Десять тысяч стояло вокруг меня, хотя я был один.
Я взял шляпу в руки, чтобы держать голову в тепле.
Десять тысяч утонуло – те, что никогда не были рождены.)⁵⁰

В плане содержания песня построена на абсурде, на сочетании несочетаемого: «десять тысяч стояло вокруг меня, хотя я был один», «взял шляпу в руки, чтобы держать голову в тепле». Мотив абсурда, нонсенса, возможно, отсылает к традиционной игре ряженых, представляющей спор и последующую драку двух персонажей, где проигравший чуть не умирает, но его в итоге оживляет доктор. Мотив смерти действительно присутствует в последнем куплете, где, скорее всего, содержится намек на образ кладбища. Одновременно, нонсенс является и мотивом «мира, перевернутого с ног на голову», широко представленного в британской культуре.

С другой стороны, учитывая время распространения (XVII век) и место бытования песни (Мидлендс и в частности Ноттингемшир), можно предположить, что Ноттамун является искаженным названием Ноттингема, а сама песня повествует о кровавых событиях гражданских войн в Англии 1642-1652 годов, во время которых Карл I в попытке вернуть власть расположил в Ноттингеме свою штаб-квартиру.⁵¹ Такое истолкование наводит на мысль, что,

⁴⁹ Mainly Norfolk: English Folk Songs and Other Good Music [Электронный ресурс] – URL: <https://mainlynorfolk.info/shirley.collins/songs/nottamuntown.html> (дата обращения 27.03.2017).

⁵⁰ Здесь и далее – перевод наш.

⁵¹ Соколов Б. В. Гражданская война в Англии (1642-1652 годы) // 100 великих войн. М.: Вече, 2011. [Электронный ресурс]. – URL: <https://info.wikireading.ru/8859> (дата обращения 27.03.2017).

вероятно, и в XX веке песня также становится аллегорией абсурда войны, в частности протестом против военных действий американских сил во Вьетнаме в войне 1969-70 годов, бывшей на повестке дня как раз во время выхода альбома Fairport Convention. Любопытно и то, что еще в 1963 году Боб Дилан заимствовал мелодию песни “Nottamun Town” для собственной песни “Masters of War” («Магистры войны»), направленной против событий «холодной войны». Поскольку группа Fairport Convention не могла не быть осведомлена о творчестве Боба Дилана, а кроме того, вела основную творческую деятельность в США, не остается сомнений, что песня “Nottamun Town” в их исполнении несёт антивоенное значение.

Иной пример препарирования исторических событий мы видим в вариантах исполнения песни “Lowlands of Holland” («Низменности Голландии»). Рассмотрим две версии исполнения данной песни – представителем традиционалистов Мартином Карти в альбоме “Martin Carthy” 1965 года и электрик-фолк-группой Steeleye Span в 1970 году в альбоме “Hark! The Village Wait”.

“Lowlands of Holland” – традиционная англо-шотландская баллада, записанная под номером 484 в индексе Роуда. Мелодия песни – шотландского происхождения, но различные варианты песни встречаются по всей Британии. Сюжет заключается в том, что молодая жена, во многих версиях – из шотландского Гэллоуэя, оплакивает своего возлюбленного, погибшего в море во время войны с Голландией. Некоторые версии (как, например, у Мартина Карти) подробно описывают, как мужа забирает на службу представитель военно-морского флота, после чего он безуспешно пытается вернуться домой:

On the night that I was married and on my marriage bed
There came a bold sea-captain and he stood at my bedhead
Crying, “Oh, rise oh rise, young married a man, and come along with me
To the low lowlands of Holland, to fight your enemy.”⁵²

⁵² Mainly Norfolk: English Folk Songs and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/lowlandsofholland.html> (дата обращения 27.03.2017).

(В ночь, когда я вышла замуж и лежала на супружеской кровати, пришел храбрый морской капитан и встал у моего изголовья с криком: «О, поднимайтесь, молодой человек, и следуйте за мной до низких земель Голландии, чтобы сразиться с врагом».)

В последнем куплете (как, например, у *Steeleye Span*) иногда описывается, как мать девушки дает дочери совет не горевать слишком долго и найти нового мужчину, ведь ими полон Гэллоуэй:

Oh hold your tongue, my daughter dear, be still and be content.
There's men enough in Galloway, you need not sore lament.⁵³

(Придержи свой язык, моя дорогая дочь, будь спокойной и смиренной.
В Гэллоуэе достаточно мужчин, не стоит так сокрушаться.)

Если принять во внимание упоминание Голландии, а также тот факт, что вплоть до XIX века набор в Британские военно-морские силы был принудительным, очень вероятно, что песня повествует об англо-голландских войнах XVII века. Однако, несвойственный для Нидерландов пейзаж, описанный в некоторых версиях и, в частности, в версии Мартина Карти, заставляет в этом усомниться:

Oh Holland is a wondrous place and in it grows much green
'Tis a wild inhabitation for me true love to be in
Where the grass do grow and the warm winds do blow and there's fruit on every tree
But the low lowlands of Holland parted me love and me.⁵⁴

(О, Голландия – это чудесное место, где прорастает много зелени.
Это слишком дикий край для моего возлюбленного,
где растет трава и дуют теплые ветра, и фрукты растут на каждом дереве.
Но низкие земли Голландии разделили меня с моей любовью.)

Упоминания бурной растительности и фруктов на деревьях позволяют предположить, что, возможно, речь идет о голландских колониях в Вест-Индии

⁵³ Mainly Norfolk: English Folk Songs and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/lowlandsofholland.html> (дата обращения 27.03.2017).

⁵⁴ Ibid.

или вовсе об Австралии, одно из ранних названий которой было «Новая Голландия».

Как бы то ни было, первоначальный смысл песни – антивоенный, и именно это значение акцентируется в трактовке Мартина Карти, где акцент сделан именно на сюжете вербовки в армию. Однако в версии Steeleye Span исторический контекст опускается и остается лишь трагическая любовная история, оторванная от реальности и чем-то напоминающая страшный сон: здесь нет объяснения тому, почему возлюбленный уплыл от своей жены, мы видим лишь, как после нескольких неудачных попыток вернуться домой он тонет вместе с кораблем:

My love he built a bonny ship and set her on the sea
With seven score good mariners to bear her company.
But there's three score of them is sunk and three score dead at sea
And the lowlands of Holland has twined my love and me.

My love has built another ship and set her on the main,
And nane but twenty mariners all for to bring her hame.
But the weary wind began to rise, the sea began to roll
And my love then and his bonny ship turned widdershins about.⁵⁵

(Мой возлюбленный построил славный корабль и пустил его по морю
с семью хорошими моряками в команде.
Но трое из них утонули, а трое умерли в море.
И низкие земли Голландии разделили меня и мою любовь.

Мой возлюбленный построил другой корабль и пустил его по морю,
и нанял двадцать моряков, чтобы доставить его домой.
Но утомленный ветер начал подниматься, и море стало волноваться,
и мой возлюбленный и его славный корабль перевернулись.)

Данная версия песни проникнута мрачным настроением и иррациональна по сюжету. Связана ли такая трактовка с ощущением безнадежности войны и антивоенных протестов вообще или с тем, что политический контекст популярной музыки становится всё менее актуален, а психоделические настроения в ней – всё более? Может быть, всё дело – просто в иной концепции

⁵⁵ Mainly Norfolk: English Folk Songs and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/lowlandsofholland.html> (дата обращения 27.03.2017).

фолк-музыки самой группы Steeleye Span, а также в том, что фолк-активисты теряют свою популярность в конце 1960-х годов и потому становятся менее наивными. Нам трудно дать однозначный ответ на эти вопросы. Как бы то ни было, такая трактовка тоже имеет право на существование. Отметим только, что мистические образы, а также образы смерти и необъяснимых событий действительно начинают занимать больше места в текстах фолк-песен к началу 1970-х годов, особенно в творчестве группы Steeleye Span, часто трактующей традиционные тексты в готико-мелодраматическом ключе.

Еще один пример трансформации фольклорной поэтики в популярной музыке – это традиционная английская песня “Scarborough Fair” («Ярмарка в Скарборо»). Песня была широко распространена на территории Великобритании и по сюжету перекликается с более древней балладой шотландского происхождения “The Elfin Knight” («Рыцарь-эльф»), записанной под номером 2 в сборнике Фрэнсиса Чайлда. Последнюю относят примерно к 1670 году или даже раньше.⁵⁶ Сюжеты обеих песен так или иначе представляют ситуацию, где мужчина предлагает девушке серию невыполнимых заданий. В более древних версиях под заголовком “The Elfin Knight” песня представляет собой диалог злого эльфа и невинной девушки, нарочно дающих друг другу неисполнимые задания. Таким образом, древняя песня имеет романтический и даже эротический подтекст.

Привязка сюжета к английской ярмарке в конкретном Йоркширском городе Скарборо произошла уже в XIX веке. Известны также версии песни с другим географическим контекстом (“Wittingham Fair”, “Rosemary Lane”), а также версии, не упоминающие никакого конкретного местоположения (“The Lovers’ Task”, “My Father Gave Me an Acre of Land”). Особую популярность именно под заголовком “Scarborough Fair” песня приобрела в 1960-е годы, благодаря её исполнению Мартином Карти в альбоме 1965 года.

Данная версия представляет собой монолог молодого человека, передающего через посыльного задания для девушки на ярмарке в Скарборо.

⁵⁶ Cf.: *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads. Vol. 1. New York: Dover Publications, 1965. P. 6-15.

Среди них – поручения изготовить батистовую рубашку без швов и не прибегая к шитью; найти акр земли, расположенный между соленой водой и морским берегом; вспахать эту землю рогом ягненка и засадить единственным перечным зерном и так далее. Характерной особенностью версии Мартина Карти является рефрен, неизменно повторяющий названия лечебных трав – петрушки, шалфея, розмарина и тимьяна:

Are you going to Scarborough Fair?
Parsley, sage, rosemary and thyme.
Remember me to one who lives there,
For once she was a true love of mine.

Tell her to make me a cambric shirt,
Parsley, sage, rosemary and thyme,
Without no seam nor needlework,
And then she'll be a true love of mine.

Tell her to find me an acre of land,
Parsley, sage, rosemary and thyme,
Between the salt water and the sea strand,
And then she'll be a true love of mine.⁵⁷

(Собираешься ли ты на ярмарку в Скарборо?
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян.
Напомни обо мне одной из тех, кто там живёт,
Ибо однажды она была моей возлюбленной.)

Скажи ей сплести мне батистовую рубашку,
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян,
Без единого шва и без единой иголки,
И тогда она будет моей возлюбленной.)

Скажи ей найти мне акр земли,
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян,
Между соленой водой и морским берегом,
И тогда она станет моей возлюбленной.)

Сам Мартин Карти на обложке альбома комментирует данную версию “Scarborough Fair” следующим образом: «Фольклористы и студенты,

⁵⁷ Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/scarboroughfair.html> (дата обращения 30.03.2017).

изучающие мифологию растений, хорошо знают, что определенные травы ценились за свои магические свойства: они использовались волшебниками для заклинаний, а также в качестве противодействия теми, кто хотел избежать заклятия. Известно, что травы, упомянутые в припеве “Scarborough Fair” (петрушка, шалфей, розмарин и тимьян), прочно ассоциируются со смертью, а также с защитными свойствами против сглаза. Герои традиционной песни “The Elfin Knight” (“Scarborough Fair” является одной из её версий) – демон и невинная девушка. Демон задает невозможные задания, и от того, что ответит девушка, зависит, попадет она в его сети или нет. <...> и как заключает Энн Гилкрист, «какова может быть цель повторения названий трав, если только речь не идет о битве со смертью?» Сэр Вальтер Скотт в комментариях к «Песням шотландской границы» упоминает о балладе про «злодея..., который пытается привлечь девушку, но его внимание рассредоточено волшебными травами, что та носит на груди»⁵⁸, а Люси Бродвуд даже предполагает, что припев мог быть живительным заклинанием против такого преследователя»⁵⁹. Таким образом, постоянное упоминание волшебных трав можно трактовать как заклинание, произносимое для того, чтобы отвлечь смерть.

С другой стороны, любопытно то, что задания демона являются неисполнимыми именно в силу своей абсурдности, которая, как и в рассмотренном нами выше тексте песни “Nottamun Town”, становится основным сюжетообразующим приемом. Руководствуясь той же логикой, что и в упомянутой песне, а именно тем, что абсурд так или иначе ассоциируется с образом смерти (будь то война или чума), можно рискнуть предположить, что и в тексте “Scarborough Fair” это значение тоже могло быть актуализировано.

В частности, версия Мартина Карти привлекла внимание американца Пола Саймона (Paul Simon, р. 1941), который в 1966 году вместе с Артом Гарфанкелем (Art Garfunkel, р. 1941), в составе группы Simon & Garfunkel,

⁵⁸ Scott W. *Minstrelsy of the Scottish Border // Poetical Works of Sir Walter Scott: In 2 vols. Vol. 1. Paris: Baudry's European Library, 1838. P. 197.*

⁵⁹ См.: заметки к песне «Scarborough Fair» на оригинальной обложке альбома Мартина Карти «Martin Carthy» 1965 года. Имена Энн Гилкрист и Люси Бродвуд уже упоминались нами в первой главе в связи с первой волной Британского фольклорного возрождения.

записывал альбом “Parsley, Sage, Rosemary and Thyme”. Дебютной композицией в альбоме идет песня “Scarborough Fair”, записанная контрапунктом с песней “Canticle” («Гимн»), являющейся переработкой антивоенной песни “The Side of a Hill” («Склон холма»), записанной этим же дуэтом в 1963 году. В результате полифонии двух смыслов композиция акцентирует антивоенный смысл песни, сопоставляя абсурдность заданий демона с абсурдом военных действий:

Tell her to reap it with a sickle of leather,
(War bellows blazing in scarlet battalions),
Parsley sage rosemary and thyme,
(Generals order their soldiers to kill),
And gather it all in a bunch of heather,
(And to fight for a cause they've long ago forgotten),
Then she'll be a true love of mine.⁶⁰

(Скажи ей снять с него [с акра земли] урожай кожаным серпом,
(Война ревет, пылая в алых батальонах),
Петрушка, шалфей, розмарин и тимьян,
(Генералы отдают солдатам приказ убивать),
И собрать его в пучок вереска,
(И сражаться за то, о чём они уже давно позабыли),
Тогда она станет моей возлюбленной.)

Таким образом, смысловая игра и смена акцентов в традиционном тексте могла также осуществляться путём наложения и переклички текстов, из которых при этом только один мог оставаться традиционным.

Позже мы также можем встретить более сложные варианты авторской переработки традиционного материала. Примером может служить песня “Pictures in a Mirror” («Картинки в зеркале»), записанная британской психоделической фолк-группой The Incredible String Band в 1970 году.

Главным героем песни является лорд Рэндалл – герой, который никак не фигурирует в фольклоре, кроме как в распространенной англо-шотландской баллады “Lord Randall” («Лорд Рэндалл»), записанной в сборнике Фрэнсиса

⁶⁰ AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/simongarfunkel/scarboroughfaircanticle.html> (дата обращения 30.03.2017).

Чайлда под номером 12. Отсюда мы можем заключить, что данный образ в песне The Incredible String Band был заимствован именно из фольклора.

Традиционная баллада представляет собой диалог лорда Рэндалла с матерью, во время которого он рассказывает, как ездил на охоту и встретился с возлюбленной. Мать расспрашивает сына о том, что он ел и пил, и постепенно выясняет, что возлюбленная отравила лорда Рэндалла. В некоторых версиях исполнения песни далее также присутствуют куплеты, где мать спрашивает, что её сын оставит в наследство членам своей семьи. Когда же речь заходит о наследстве возлюбленной, то лорд Рэндалл проклинает её и желает ей страданий в аду. Именно такую трактовку сюжета мы встретим в версиях исполнения песни традиционалистами: Джо Хини (Joe Heany), Фрэнком Хартом (Frank Harte), Сирилом Тони (Cyril Tawny), уже знакомым нам Мартином Карти и другими исполнителями.

Но в 1963 году Боб Дилан записывает песню “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” («Собирается сильный дождь»), заимствуя мелодию, диалогическую структуру и заглавные строки куплетов традиционной баллады “Lord Randall”. При этом, Боб Дилан полностью меняет содержание традиционной песни, посвящая собственную песню событиям Карибского кризиса 1962 года. Под «тяжелым дождем» в ней подразумевается ядерная катастрофа, которая могла случиться на Кубе, а также все экологические угрозы и человеческие травмы, которые могли быть вызваны этим политическим конфликтом. В итоге, песня Боба Дилана бесконечно апеллирует к образам смерти, хотя, безусловно, проникнута пацифистским пафосом:

Oh, what did you see, my blue eyed son?
And what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it,
I saw a highway of diamonds with nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,
I saw guns and sharp swords in the hands of young children,

And it's a hard, it's a hard, it's a hard, and it's a hard
It's a hard rain's a-gonna fall.⁶¹

(О, что же ты повидал, мой голубоглазый сын?
И что же ты видел, мой дорогой молодец?
Я видел новорожденного младенца и диких волков вокруг него,
Я видел дорогу бриллиантов, и на ней никого не было.
Я видел черную ветку с кровью, которая еще капала,
Я видел комнату, полную мужчин с окровавленными топорами,
Я видел белую лестницу, всю покрытую водой,
Я видел десять тысяч говорящих с выломанными языками,
Я видел оружия и острые мечи в руках юных детей,
И это тяжелый, тяжелый, тяжелый,
Это тяжелый дождь собирается обрушиться.)

Подобной трактовкой Боб Дилан открывает возможность для бесконечной интерпретации и переработки фольклорного материала в любом направлении.

Подхватывая эту тенденцию, в 1970 году психоделическая фолк-рок группа Incredible String Band в песне из альбома “I Looked Up” трактует образ лорда Рэндалла совершенно оригинальным образом: на первый план выходят истории о смерти и женском предательстве. По сюжету в версии группы, герой оказывается в тюрьме, приговоренный к казни. Повествование ведется от лица персонажа как до, так и после его смерти. События и воспоминания представлены в обратном хронологическом порядке, а времени как будто не существует. Так, сначала в воображении героя возникают образы его отца по имени Кэза, который, судя по короне, является королем, и жены отца (судя по всему, мачехи героя, поскольку она ни разу не названа матерью). На первый взгляд, герои скорбят о потере сына:

He thinks not of the future or the past.
Blue lightning spikes the hills above the sea
Where Kasa's ship sets sail for elsewhere.
There stands the chief with gold on his hair,

⁶¹ AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/bobdylan/ahardrainsagonnafall.html> (дата обращения 30.03.2017).

Two fingers thick each link of coiled ore.
He speaks to his white skinned wife, she answers not.
He hurls his question angry to the gulls.⁶²

(Он не думает о будущем или прошлом.
Голубой свет прорезает вершины над морем,
Где корабль Кэзы поднял парус для иных далей.
Там стоит предводитель с золотом на волосах,
Два пальца ощупывают каждое соединение скругленного металла.
Он говорит что-то своей худосочной жене, она не отвечает.
Он яростно бросает свой вопрос чайкам.)

Тем не менее, далее из текста мы постепенно узнаем, что, судя по всему, сами родители Рэндалла и виноваты в его смерти:

His [Kasa's] wife strikes her mouth with a skull-like sound.
The bleeding image of her loss revolves above her mind
With every line in its design, an accusing eye
That pierces Kasa's soul.

The slaves row on beneath the dragon flag.
His heart recoils recall his red-haired son
Beneath the burning walls that he razed down.
His wife and he speak not as wine is brought,
A cup that seethes like the black blood of wolves.
His wife's dagger is hidden in her dress,
He drinks joyless to a dark sleep.⁶³

(Его [Кэзы] жена закрывает свой рот с характерным звуком черепа.
Кровоточащий образ того, кого она утратила, витает над её мыслями
Воплощенный до последней детали, обвиняющий взор,
Что пронзает душу Кэзы.

Рабы выстраиваются под флагом дракона.
Стук его сердца напоминает о его рыжеволосом сыне
Под горящими стенами, которые он сровнял с землей.
Его жена и он молчат, когда приносят вино,
Кубок, что кипит, как черная кровь волков.
Кинжал его жены спрятан в её платье,
Он напивается безрадостный до глубокого сна.)

⁶² Ibid.

⁶³ Absolute Lyrics [Электронный ресурс]. – URL: http://www.absolutelyrics.com/lyrics/view/the_incredible_string_band/pictures_in_a_mirror (дата обращения 30.03.2017).

Нам остается неясно, произошло ли это случайно в процессе захвата крепости («Биение его сердца напоминает ему о его рыжеволосом сыне под горящими стенами, которые он снес под основание») или намеренно. Возможно, здесь имело место предательство, на что косвенно намекают особая молчаливость супругов, сравнение вина с кровью и спрятанный в складках одежды мачехи кинжал («Его жена и он молчат, когда приносят вино. Кубок, что кипит, как черная волчья кровь. Кинжал его жены спрятан в её платье...»).

Далее в тексте с особой детализацией описаны физические страдания героя во время казни и последовавшая за ними смерть:

The gaoler bangs the iron door.
Lord Randall wakes in pain.
He shakes his shackles in the beaten gloom.
The blood of his wounds is hard as coal.
The gaoler leads him out upon the blinding bright stair.
He feels uneven turf beneath his feet.
The priest intones, the sword falls on his neck.
The pain is boiling cold.

They lay him in the tomb at the break of day.
They close the earthen door upon his clay.
The birds are plucking worms from the ground,
Their feathers grey as mist on a cloudy morn.
Foresters burn branches from the sleeping trees.
The white sun turns to stone.⁶⁴

(Тюремщик ударяет по железной двери.
Лорд Рэндалл просыпается в боли.
Он трясёт кандалами в подавленном мраке.
Кровь его ран тверда как уголь.
Тюремщик выводит его по ослепительно яркой лестнице.
Он чувствует неравномерную землю под ногами.
Священник возносит молитвы, меч падает на его шею.
Боль холодно бурлит.

Они кладут его в могилу на уходе дня.
Они закрывают дверь из земли над его плотью.
Птицы клюют червяков в земле,
Их перья серые, как дымка туманного утра.
Лесники сжигают ветки у спящих деревьев.

⁶⁴ Absolute Lyrics [Электронный ресурс]. – URL: http://www.absolutelyrics.com/lyrics/view/the_incredible_string_band/pictures_in_a_mirror (дата обращения 30.03.2017).

Белое солнце превращается в камень.)

Наконец, уже после сцены погребения описываются смутные воспоминания лорда Рэндалла из самого раннего детства – в частности, воспоминания о его появлении на свет, посредством которых выясняется, что он принадлежал к королевской семье. (Намек на это был и ранее, при описании Кэзы как «предводителя с золотом в волосах»). Но всё это уже мало значит для героя после его смерти:

My mother lies in her labor nine days long.
She called on Saint Bridget in her time.
I looked out on the room of my birth
With hangings rich of many strange designs.
Nobles stand with their wine cups in the room
Saluting me and She the King's Queen.
Already I am forgetting who I am,
Already I've forgotten who I've been.⁶⁵

(Моя мать лежит в схватках девять дней к ряду.
Она взывала к Святой Бриджите в своё время.
Я взглянул на комнату своего рождения
С декорациями на стенах причудливых видов.
Знать стоит с кубками с вином вокруг комнаты
Приветствуя меня и Её величество Королеву.
Уже забываю, кто я есть,
Уже забыл, кем я был.)

Мы можем заключить, что песня “Pictures in a Mirror” группы The Incredible String Band практически ничем не напоминает традиционную балладу “Lord Randall”, за исключением имени главного героя, его смерти как центрального события, его смерти в результате предательства женщины, а также ключевой роли образа матери (мачехи).

Интересно, что в версии группы материнский образ трактуется практически во фрейдистском ключе, через эротическую связь героя с ней в раннем детстве:

⁶⁵ Absolute Lyrics [Электронный ресурс]. – URL: http://www.absolutelyrics.com/lyrics/view/the_incredible_string_band/pictures_in_a_mirror (дата обращения 30.03.2017).

My mother lifts me up to her huge soft breast
Her nipple like a berry, both hard and brown,
Her eyes look on me like waves of the sea,
And with small lips the yellow milk I draw.⁶⁶

(Моя мать подносит меня к своей большой мягкой груди,
Её сосок как ягода, одновременно тверд и коричневат,
Её глаза глядят на меня, как волны моря,
И маленькими губами я тяну желтое молоко.)

Можно осмелиться предположить, что в песне “Pictures in a Mirror” образ любовницы-предательницы из традиционной баллады “Lord Randall” сюрреалистически перемешивается с образом любящей матери. Психоаналитический подтекст песни подкрепляет также и её название, «Картинки в зеркале», отсылающее к ключевой для психоанализа «стадии зеркала», с одной стороны, а также к зеркалу как к символу двойников и подмены (как здесь – образы матери и любовницы).

Принимая во внимание субъективность как нашего, так и любого возможного толкования данной песни, мы полагаем, что эмоциональный план здесь оказывается важнее, чем повествовательный. Исполнителям песни важнее создать ореол таинственности вокруг сюжета и в связке с музыкой (также полной таинственности, благодаря смешению восточных, южных и уэльских мотивов) создать образы, близкие к готической эстетике, тогда как буквальное значение описанных событий не играет столь большой роли.

⁶⁶ Ibid.

2.2. «Фолк-сюжеты» в фолк-музыке 1960-х

Говоря о фольклорных элементах в современном фолке, то есть в популярных песнях, созданных в XX веке и, в частности, в 1960-е годы, в первую очередь необходимо отметить заимствование поп-песней элементов традиционной культуры на сюжетном уровне.

Изучив тексты песен основных фолк-исполнителей периода 1960-х годов, мы выделили три группы так называемых «фолк-сюжетов», встречающихся в популярной песне: волшебные сюжеты, описание исторических событий и описание природы. Отметим, что данная классификация никак не претендует на полноценный дискурс-анализ и служит лишь инструментом для организации данной работы. Мы не утверждаем, что перечисленные категории, представляющие весьма широкий тематический спектр, являются достаточными для определения понятия фолк-песни. Тем не менее, мы можем констатировать, что в текстах фолк-песен 1960-х годов они фигурируют достаточно часто для того, чтобы говорить об их представленности в фолке и их «фолковой» коннотации.

2.2.1. Волшебные сюжеты

Прежде всего, в популярных фолк-песнях обращает на себя внимание присутствие в большом количестве магических образов (ведьм, колдунов, богов, заколдованных пространств). Эти образы, безусловно, имеют фольклорное происхождение, и с этой точки зрения фолк-песни 1960-х годов во многом перекликаются с готической и романтической поэтикой. С другой стороны, они испытывают на себе влияние современной им поэтики постмодернизма и поп-арта, и потому в фолк-текстах мы нередко встречаем аллюзии на образы современной культуры.

Рассмотрим в качестве примера текст песни “It’s Alright Ma, It’s Only Witchcraft” («Все в порядке, ма, это просто проделки ведьмы») группы Fairport

Convention, записанной в 1968 году. Авторами музыки и текста являются музыканты группы – басист Эшли Хачингс (Ashley Hutchings, born 1946) и гитарист Ричард Томпсон (Richard Thompson, born 1949).

Песня рассказывает о том, как в полях, где люди укладывают сено, собирается ураганный ветер, возвещающий о проделках злой ведьмы. Об этом мы узнаем из первой половины песни, состоящей из двухчастного куплета и припева:

Looking through the window to see which way the wind blows.
It seems as though a hurricane is due today.
Sunny on the outside, stormy on the inside,
Stormy weather's always best for making hay.

Here comes Everlasting. Looks like he's been fasting
With his friends in the den where directors roll.
Like a bandarillo with his cigarillo,
Robs the rich, robs the rest, brings it all back home.

Please don't get us wrong, man. This is just a song, man.
No matter what we say.

This is the season, stormy weather's on the way. This is the season, stormy weather's on the way.
You'd better start worrying, witchcraft's here to stay.⁶⁷

(Смотрю в окно, чтобы увидеть, откуда дует ветер.
Кажется, будто ураган намечается сегодня.
Солнечно снаружи, ветрено внутри,
Грозовая погода всегда самая лучшая для заготовки сена.

Вот приходит Бесконечный. Кажется, он торопится
Со своими друзьями в логово, где вращаются директора.
Как бандерильеро, с сигариллой,
Он обкрадывает богатых, обкрадывает остальных и все возвращает домой.

Пожалуйста, не пойми нас неправильно, друг. Это просто песня, друг.
Неважно, что мы говорим.
Это сезон, гроза на подходе. Это сезон, гроза на подходе.
Вам бы лучше начать беспокоиться, здесь будут проделки ведьмы.)

⁶⁷ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Fairport-convention-its-alright-ma-its-only-witchcraft-lyrics> (дата обращения 30.03.2017).

Лирический герой, очевидно, не удивлен данному природному явлению. Ветер одушевлен и прозван «Бесконечным» (Everlasting). Лирический герой воспринимает его как неизбежность, при этом необязательно с отрицательными последствиями. Ветер воспринимается как величественный образ, высшая сила, сметающая и очищающая все на своем пути, возвращающая все к изначальному состоянию (back home), находящаяся по ту сторону добра и зла и не различающая бедных и богатых.

Величественность ветра приближает к готической эстетике в том понимании, в котором её обосновал Эдмунд Берк (Edmund Burke, 1729-1797). Этот философ утверждал, что источником Возвышенного является все то, что является предчувствием неудовольствия или смерти, внушает страх, при этом Возвышенное есть самый сильный аффект, который душа способна испытывать⁶⁸. Именно из данного понимания Возвышенного вырастает романтическая готика, воспевающая сверхъестественные, необъяснимые ужасы.

С другой стороны, несмотря на фольклорные и готические элементы, слушатель без труда догадается, что текст песни принадлежит XX веку. Во-первых, в приведенном отрывке на это указывает языковая игра испанских слов, относящихся к искусству корриды: “bandarillo” – вероятно, не совсем точная отсылка к названию испанского бандерильеро, или тореадора, упоминание же сигариллы, очевидно, возникает как ассоциативный образ в силу испанского происхождения. Оба слова выражают культурные феномены, которые вряд ли могли быть знакомы английскому крестьянину викторианской эпохи. Тем не менее, они отлично вписываются в популярную песню второй половины XX века, когда образ испанского тореадора – узнаваемый и даже стереотипный для испанской культуры. Эффект стереотипности также усиливается благодаря рифмовке слов с помощью окончания *-llo*, характерного для испанского языка. Таким образом, мы понимаем, что с первых куплетов текст апеллирует именно к современной аудитории посредством популярных, всем понятных образов.

⁶⁸ См.: Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М: Искусство, 1979. С. 88.

Данный приём продолжает работать и дальше. Во второй половине песни текст апеллирует к сюжету сказки братьев Гримм «Белоснежка»:

In blows Snow White, the dwarves are kinda off-white.
Division's his decision, so they're out of luck.
Associates are reeling, the wall paper is peeling.
He doesn't see the paper work has come unstuck.⁶⁹

(Внутри залетает Белоснежка, гномы же как будто совсем не белые.⁷⁰
Разделение – это его [ветра] решение, значит, им не повезло.
Помощники водят хороводы, обои отслаиваются.
Он и не видит, как вся бумажная работа оказалась на смарку.)

Любопытно то, что автором песни выбирается не любая народная сказка, а сюжет, уже интерпретированный кинематографом и знакомый публике 1960-х гг. по анимационному фильму Уолта Диснея «Белоснежка и семь гномов», снятый в 1937 году. Все намёки в песне отсылают не к тексту сказки, а именно к деталям мультфильма. Так, упоминается хоровод птиц и зверей, помогающих героине с уборкой дома гномов («помощники водят хороводы»). А ведьма из песни, чьей проделкой является ветер, начинает соотноситься с ведьмой из мультфильма. В нём действительно изображено, как при превращении мачехи Белоснежки в старуху-колдунью с отравленным яблоком поднимается сильный ветер. Кроме того, старуха появляется у дома Белоснежки как раз после того, как та привела в порядок старый домик гномов – в частности, покрасила стены. Возможно, отсюда и упоминание в тексте песни отслаивающихся обоев.

Таким образом, Белоснежка в песне “It’s Alright Ma, It’s Only Witchcraft” также выступает узнаваемым образом поп-культуры. Эта логика лишь подтверждается дальше. В следующей части второго куплета появляется некий Сэвил:

In comes Saville. Had his fill of travel,
Had a bite on the flight, just touched down today,

⁶⁹ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Fairport-convention-its-alright-ma-its-only-witchcraft-lyrics> (дата обращения 30.03.2017).

⁷⁰ Вероятно, имеется в виду то, что гномы в сказке работают на шахте. Когда Белоснежка попадает в их дом, они как раз находятся на работе. (Прим. авт.).

Lookin' drawn and haggard;
Through the door he staggered
With a sound that he found over Frisco way.⁷¹

(Вот входит Сэвил. Он наслаждался вдоволь путешествием,
Перекусил во время полёта, только приземлился сегодня.
Выглядит вымотанным и изможденным;
Шатаясь, зашел в дверь
Со звуком, которые он отыскал по пути из Фриско⁷².)

Здесь речь, по-видимому, идет о Джимми Сэвиле, английском ди-джее и телеведущем музыкального чарта “Top of the Pops” на канале BBC с 1964 по 2006 год. Помимо медийной и музыкальной деятельности, Джимми Сэвил прославился обширной благотворительной деятельностью, а также ярким внешним видом и эксцентричной манерой поведения. Вероятно, именно благодаря последним чертам его образ появляется в песне о «проделках ведьмы». Сэвил, как и диснеевская ведьма из Белоснежки, воплощает собирательный образ мага-волшебника в том виде, в котором он существует в сознании людей, живущих в 1960-х гг.

Таким образом, несмотря на традиционалистскую окраску песни в музыкальном плане, а также в плане содержания в первой половине текста (мотив одушевленной заколдованной природы, мотив сезонных крестьянских работ), во второй половине песня превращается в постмодернистскую фантазию на тему образов поп-культуры. В результате, смысл припева, исполняемого после второго куплета, воспринимается иначе, чем в первый раз. Его строки как будто оправдывают несерьезный, шуточный характер песни:

Please don't get us wrong, man. This is just a song, man.
No matter what we say.
This is the season, stormy weather's on the way. This is the season, stormy weather's on the way.
You'd better start worrying, witchcraft's here to stay.⁷³

⁷¹ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Fairport-convention-its-alright-ma-its-only-witchcraft-lyrics> (дата обращения 30.03.2017).

⁷² Frisco – одно из сокращений названия Сан-Франциско. (Прим. авт.).

⁷³ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Fairport-convention-its-alright-ma-its-only-witchcraft-lyrics> (дата обращения 30.03.2017).

(Пожалуйста, не пойми нас неправильно, друг. Это просто песня, друг.
Неважно, что мы говорим.
Это сезон, гроза на подходе. Это сезон, гроза на подходе.
Вам бы лучше начать беспокоиться, здесь будут проделки ведьмы.)

Проделки ведьмы оказываются своеобразной сезонной игрой природы, которую лирический герой распознаёт и подхватывает, превращая её в бесконечную игру всем знакомых образов и как бы предлагая пофантазировать и слушателям.

Интересно сравнить данный образ ведьмы с тем же образом у исполнителя Donovan'a в песне "The Season of the Witch" («Сезон ведьмы») из альбома "Sunshine Superman", записанного двумя годами ранее проанализированной нами песни группы Fairport Convention:

When I look out my window, many sights to see,
And when I look in my window, so many different people to be,
That it's strange, so strange.
You've got to pick up every stitch (3x),
Mmm, must be the season of the witch (3x).

When I look over my shoulder, what do you think I see?
Some other cat looking over his shoulder at me.
And he's strange, sure he's strange.
You've got to pick up every stitch (2x),
Beatniks are out to make it rich,
Oh no, must be the season of the witch (3x).

(Когда я смотрю из окна, открывается столько видов,
И когда я смотрю из окна, вокруг столько разных людей,
Что это странно, так странно
Ты должен обращать внимание на малейшую деталь (2x).
О, нет, должно быть, настал сезон ведьмы.

Когда я смотрю через плечо, что вы думаете, я вижу?
Какой-то кот смотрит через плечо на меня.
И он странный, без сомнения, странный.
Ты должен обращать внимание на малейшую деталь (2x),
Битники гуляют и платят за это дорого.⁷⁴
О, нет, должно быть, настал сезон ведьмы.)

⁷⁴ Возможный перевод: «Битники гуляют и добавляют разнообразия». (Прим. авт.).

Ведьма (the witch) ассоциируется с битниками и прочими представителями фолк-культуры того времени, а текст песни воплощает современную трактовку магии: если битники (в кои-то веки!) могут быть богаты и тратить много денег, то, вероятно, настал сезон ведьмы. Да и сами по себе эти «странные люди» также отображают образ ведьм и волшебников, который при упоминании мог возникать в сознании людей в 1966 году и который, несомненно, возникает в сознании самого Donovan'a.

2.2.2. Исторические события

В предыдущей главе мы рассмотрели, как песни 1960-х переосмысляют тексты, написанные о событиях вековой давности. В этой главе мы посмотрим, каким образом популярная песня, созданная в XX веке, осмысляет современные ей исторические события.

В 1959 году Юэн Маккол (Ewan MacColl) и его жена, американка Пегги Сигер (Peggy Seeger) записали песню собственного авторства под названием “Springhill Mine Disaster” («Катастрофа на шахте Спрингхилл»). Несмотря на то, что песня полностью современная, она вошла в репертуары многих исполнителей-традиционалистов, в частности в репертуар Мартина Карти на его первом альбоме “Martin Carthy” (1965). Сюжет песни посвящен аварии, случившейся на шахте Спрингхилл в Канаде в 1958 году, когда в результате подземных толчков стены шахты обвалились. Несколько человек погибло сразу, несколько было спасено в течение одного дня, а отдельная группа из двенадцати рабочих провели под завалами пять дней без света, еды и воды, прежде чем были обнаружены и спасены.

Любопытно, что это трагическое событие стало едва ли не первой катастрофой, подробности которой широко освещались по телевидению и получили тем самым мировую огласку⁷⁵. В определенном смысле, песню Юэна

⁷⁵ Авария на шахте Спрингхилл стала темой не одного произведения литературы и поп-музыки. Аллюзии на событие можно найти у американского писателя Ричарда Бротигана (стихотворение «The Pill Versus the Springhill Mine Disaster») и у канадского писателя Алистера Маклеода (рассказ «The Vastness of the Dark»).

Маккола и Пегги Сигер можно считать попыткой продолжить традицию устной народной культуры как источника национальной культурной памяти. Правда, стоит сделать оговорку, что память здесь всё же наднациональная, хоть и принадлежащая англоязычному сообществу (событие случилось в Канаде, а песня – англо-американская).

В песне последовательно затрагиваются различные детали аварии и её последствия. В самом начале обозначается трагический пафос происшествия, который усиливается протяжным характером музыки:

In the town of Springhill, Nova Scotia,
Down in the dark of the Cumberland Mine
There's blood on the coal and the miners lie
In the roads that never saw sun nor sky.

In the town of Springhill, you don't sleep easy.
Often the earth will tremble and roll.
When the earth is restless, miners die.
Bone and blood is the price of coal.

In the town of Springhill, Nova Scotia,
Late in the year of fifty-eight
Day still comes and the sun still shines
But it's dark as the grave in the Cumberland mine.⁷⁶

(В городе Спрингхилл, в Новой Шотландии,
Внизу в темноте шахты Камберлэнд
Уголь окрашен кровью, и шахтёры лежат
На дорогах и никогда не увидят ни солнца, ни неба.

В городе Спрингхилл спишь беспокойно,
Еще не раз земля будет трястись и крутиться.
Когда земля беспокойна, шахтёры гибнут.
Кости и кровь – вот цена угля.

В городе Спрингхилл, в Новой Шотландии,
В позднем пятьдесят восьмом году
Дни всё так же меняются и солнце также светит
Но темно, как в могиле, в шахте Камберлэнд.)

⁷⁶ Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/springhillminedisaster.html> (дата обращения 27.04.2017).

Важно, что помимо того, что текст песни передает скорбь и непоправимый характер случившегося, одновременно в нем обозначается и социальная идея, а именно – упоминаются опасные условия труда шахтеров («Кости и кровь – вот цена угля»). Таким образом, авторы песни наследуют традиции городского фольклора и рабочих песен, где труд рабочих героизируется и романтизируется. Так, далее по тексту трагический пафос сменяется на героический. Лирический герой пытается отобразить события с точки зрения самих шахтеров, представляя, как рабочие выполняют привычную работу и неожиданно ощущают, что стены шахты сотрясаются:

Down at the coal face miners working,
Rattle of the belt and the cutter's blade,
Rumble of the rock – and the walls closed round
The living and the dead men two miles down.⁷⁷

(Вниз на уголь смотрят шахтёры во время работы,
Грохот ремня и лезвие клинка,
Громыхание скалы – и стены сомкнулись над
Живущими и мертвыми на глубине в две мили.)

Центральными персонажами песни становятся те самые двенадцать рабочих, которые провели под землей пять дней, все это время оставаясь в неведении о своей судьбе. Их история приобретает в песне поистине драматическое напряжение и домысливается в героическом ключе. Герои песни не просто ждут спасения, но еще и поют в его ожидании:

Twelve men lay two miles from the pit shaft.
Twelve men lay in the dark and sang.
Long hot days in the miners tomb -
It was three feet high and a hundred long.

Three days past and the lamps gave out.
Our foreman rose on his elbow and said:
“We're out of light, and water, and bread,
So we'll live on song and hope instead.”⁷⁸

⁷⁷ Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/springhillminedisaster.html> (дата обращения 27.04.2017).

⁷⁸ Ibid.

(Двенадцать мужчин лежали в шахтном колодце.
Двенадцать мужчин лежали в темноте и пели.
Длинные жаркие дни в шахтерской могиле,
Что была высотой три фута и длиной в сотню.

Спустя три дня лампы выгорели
Наш предводитель поднялся на локоть и сказал:
«У нас нет ни света, ни воды, ни хлеба,
Поэтому мы будем жить песней и надеждой».)

Героический пафос усиливается посредством взывания к чувствам слушателей, что и составляет кульминацию песни:

Listen for the shouts of the barefaced miners,
Listen through the rubble for a rescue team.
Six hundred feet of coal and slag,
Hope imprisoned in a three foot seam.

(Слушайте крики обездоленных шахтёров,
Слушайте сквозь обломки команду спасателей.
Шесть сотен футов угля и шлака,
Надежда, заточенная в трехфутовую щель.)

Таким образом, песня воспевает не столько трагедию, сколько героическое мужество спасшихся шахтеров. Именно поэтому уже известная нам развязка событий не занимает здесь много места, и песня логически завершается повторением куплета, содержащего социально-политический посыл:

Eight days passed and some were rescued,
Leaving the dead to lie alone.
Through all their lives they dug their grave,
Two miles of earth for a marking stone.

In the town of Springhill you don't sleep easy,
Often the earth will tremble and roll.
When the earth is restless, miners die.
Bone and blood is the price of coal.⁷⁹

(Восемь дней прошли, и кого-то спасли,
Оставив мертвых умирать в одиночестве.

⁷⁹ Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/springhillminedisaster.html> (дата обращения 27.04.2017).

Всю свою жизнь они копали свои могилы,
Две мили земли ради одного указательного камня.

В городе Спрингхилл спишь беспокойно,
Еще не раз земля будет трястись и крутиться.
Когда земля беспокойна, шахтеры гибнут.
Кости и кровь – вот цена угля.)

С современной точки зрения песня “The Springhill Mine Disaster” действительно может показаться излишне героической. Однако в 1958 году двенадцать человек, выживших после аварии на шахте Спрингхилл и, благодаря телевидению, ставшие известными на весь мир, действительно воспринимались как герои. В частности, некоторые из них были приглашены на телевизионное «Шоу Эда Салливана» (“Ed Sullivan Show”), до этого приглашавшего лишь популярных звезд, один из выживших шахтеров получил в Канаде титул «Гражданин года», а сам Спрингхилл был награжден медалью Фонда героев Карнеги – до 2015 года этой награды удостаивались лишь индивидуальные достижения.

Обращение фолк-исполнителей начала 1960-х к современной истории нельзя назвать случайным. Для популярной фолк-музыки этого периода характерна именно левая политическая позиция и приверженность марксистским идеалам.⁸⁰ Продюсер многих британских фолк-исполнителей 1960-х годов, американец Джо Бойд в своей книге «Белые велосипеды» пишет о фолк-музыке начала 1960-х: «В начале шестидесятых движению за гражданские права требовалось лучшее «звуковое сопровождение», нежели однообразная коммерческая поп-музыка. Песни протеста...оказались именно тем, что нужно»⁸¹.

Подтверждением данным словам может служить раннее творчество Берга Дженша – британского фолк-исполнителя, которого называют также

⁸⁰ В этом отношении показательным примером является исполнение американской народной песни «Tom Dooley» группой Kingston Trio в 1957 году. Песня рассказывает о жителе Северной Каролины Томе Дули, который в 1868 году был повешен за убийство невесты, при этом его вина не была очевидна. Том Дули стал героем фольклора, а в 2001 году даже был официально оправдан. В 1957 году именно эта песня положила начало фолк-движению в Соединенных Штатах. (*Прим. авт.*)

⁸¹ Бойд Дж. Белые велосипеды: как делали музыку в 60-е. Екатеринбург: Гонзо, 2012. С. 55.

«британским Бобом Диланом» за виртуозное владение гитарой и тексты социальной направленности. Берт Дженш вдохновлялся не столько британской традиционной музыкой, сколько американской традицией блюза и эстетикой дороги. Так, в авторской песне “I Have No Time” из альбома “Bert Jansch” (1965) резко противопоставляются «битнические» воззрения лирического героя и буржуазные ценности девушки, к которой он обращается:

I have no time to spend with you.
You talk of nothing. What can you do?
You live like kings, and you know it's true
That if famine crossed the waters that'll be the end of you.

I've heard of people who till the earth,
Who saw their seeds for all they're worth,
Who cry for rain all summer long
And weep for the day when winter's passed and gone.

If cherry trees bore fruit of gold
The birds would die, their wings would fold,
They'd sing no more their song of love
Nor await the morning sun that lights the sky above.

If war returns, like it did before,
A kiddy's penny would be no more,
They'd cry for love and their candy too
But a kiddy's wants are nothing 'till killin' days are thru'.⁸²

(У меня нет времени, чтобы проводить его с тобой.
Ты говоришь о пустяках. Что ты можешь сделать?
Ты живёшь, как короли, и ты знаешь, что правда то,
Что если голод придёт из-за океана, тебе конец.

Я слышал о людях, возделывающих землю,
Для которых их семена – это всё, что у них есть,
Которые плачут из-за дождя, что льёт лето напролёт,
И плачут о дне, когда зима закончится и уйдёт.

Если бы на вишнёвых деревьях росли плоды из золота,
Птицы бы умерли, их крылья бы опали,
Они бы никогда больше не пели свою песнь любви
И не ждали бы утреннего солнца, озаряющего небо над головой.

⁸² Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Bert-jansch-i-have-no-time-lyrics> (дата обращения 30.04.2017).

Если война вернётся, как это случилось раньше,
Не будет больше пенни в руках ребёнка,
Он будет просить любви и своих сладостей,
Но желания ребёнка – ничто, пока не прошли дни убийств.)

Лирический герой выражает неприятие образа жизни своей собеседницы, которая, по его мнению, думает лишь о незначительных, возможно, праздных вещах. Материальное благополучие не интересует героя и даже отталкивает его от девушки, поскольку кажется ему незтичным по отношению к тем, кто всю жизнь живёт в бедности. Герой поёт о намного большей ценности простых и естественных явлений (плодородных деревьев, пения птиц, радости ребёнка), апеллируя при этом к событиям недавней войны («война вернётся, как это случилось раньше»), чьи разрушительные последствия были значительно серьёзнее тревог его собеседницы. Безусловно, мы наблюдаем здесь конфликт политических убеждений социалиста (лирического героя), защищающего интересы низших слоёв населения, и капиталистки (героини), полагающей, что счастье состоит в материальном благополучии. Это также и социальный конфликт – между странствующим музыкантом-битником и не имеющей представления о бедности представительницей буржуазии.

Таким образом, фолк-музыка начала 1960-х годов является выразителем интересов определенных социальных классов, и эта политическая позиция может быть заявлена не только на уровне самой концепции фолка, но и на уровне текстов песен - явно или неявно.

2.2.3. Мотивы природы

Питер Акرويد в книге «Альбион: истоки английского воображения» пишет о том, что «Ипполит Тэн, французский критик и историк, завершивший в 1860-х годах объемную историю английской литературы, слышит первую музыку Англии в легком стуке капель дождя в дубовых деревьях»⁸³.

⁸³ *Ackroyd P. Albion: The origins of English Imagination. London: Vintage, 2004. P. 3. Перевод наш.*

Действительно, одним из наиболее распространенных мотивов в фолк-песнях становится изображение природы. Во многом это связано с тем, что изначально в традиционной культуре, носителями которой являются необразованные сельские жители, преобладает сельская тематика. Природа соотносится с постоянством уклада и размеренностью, её законы также определяют место и смысл человеческой жизни.

С другой стороны, обращение к фольклору в XX веке как к источнику национальной памяти и заимствование из него мотивов природы говорит, скорее, о важности этих мотивов в целом для культуры и самосознания британцев. В 1960-е годы огромное количество фолк-исполнителей со всей страны пишут тексты на тему природы не столько затем, чтобы рассказать о быте и мировосприятии сельского населения, сколько исходя из того, что поэтизация природы есть национальная культурная традиция.⁸⁴ Можно даже говорить о том, что природная тематика становится одним из определяющих признаков стиля «фолк» на уровне текста, наряду с волшебными образами и образами истории.

Рассмотрим песню “October Song” («Песня октября») группы Incredible String Band из дебютного альбома группы 1966 года. Песня описывает душевное состояние лирического героя, выраженное через его восприятие пейзажа и времени года:

I'll sing you this October song,
Oh, there is no song before it.
The words and tune are none of my own,
For my joys and sorrows bore it.

Beside the sea the brambly briars,
In the still of evening,
Birds fly out behind the sun,
and with them I'll be leaving.

The fallen leaves that jewel the ground,
They know the art of dying,

⁸⁴ Здесь можно вспомнить поэтов Озёрной школы с их обращением к пантеизму. (Прим. авт.).

And leave with joy, their glad gold hearts
In the scarlet shadows lying.

When hunger calls my footsteps home,
The morning follows after.
I swim the seas within my mind
And the pine-trees laugh green laughter.⁸⁵

(Я спою тебе песню Октября.
О, нет никакой песни до неё.
Слова и мелодия мне не принадлежат,
Ведь это мои радости и горести породили их.

У моря колючий шиповник,
В безмолвии вечера,
Птицы улетают за солнце,
И с ними отправлюсь и я.

Падающие листья, инкрустированные в землю,
Они знают искусство умирать,
И с радостью уходят, оставляя свои довольные золотые сердцевины
Лежать в алых тенях.

Когда голод заставляет меня повернуть к дому,
Следом наступает утро.
Я плыву по морям моего сознания,
И сосны смеются зеленым смехом.)

С одной стороны, слушая данную песню, мы сразу воспринимаем традиционно окрашенную музыку, стилизованную под фольклор на уровне аранжировки и гармоний. С другой стороны, текст песни никак не апеллирует к воззрениям или укладу жизни, свойственным традиционной культуре. Здесь нет описания сезонных работ, ни обожествления природы или наделения её магическими свойствами. Пейзаж призван отображать видение мира лирическим героем, который, в свою очередь, вполне может быть современным городским жителем.

Если в песне “It’s Alright Ma, It’s Only Witchcraft”, рассмотренной нами выше, группа Fairport Convention изначально апеллирует к традиции фермерских песен, описывающих быт крестьян, полностью определяемый

⁸⁵ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс] URL: <https://genius.com/The-incredible-string-band-october-song-lyrics> (дата обращения 30.04.2017).

природой, а потом уже включает в них современные образы, то в песне “October Song” группа The Incredible String Band действует наоборот, включая в контекст вполне современных переживаний аллюзии на фольклор в виде образов если не одушевленной, то одухотворенной природы («листья... знают искусство умирать»). Законы природы для лирического героя являются чем-то, что лежит вне зоны его влияния и понимания. Слияние чувств героя с состоянием природы позволяет обрести это понимание, осознать смысл собственного существования и мироустройства. Если в фольклоре природа выступает регулятором жизненного уклада, в фолке она является источником экзистенциального знания.

В особенности подобным образом природа представлена у соло-исполнителей поздних 1960-х: в песнях британцев Ника Дрейка и Джона Мартина (John Martin), также канадцев Леонарда Коэна (Leonard Cohen) и Джонни Митчел (Jonni Mitchell), а позднее – в сольных проектах Джона Леннона (John Lennon) и Джорджа Харрисона (George Harrison), участников распавшихся The Beatles. Для всех этих музыкантов характерны более личные смыслы и лирические тона, зачастую выраженные через описание природы.

В песне Ника Дрейка “River Man” («Человек реки») из альбома “Five Leaves Left” (1969) образы природы способствуют передаче меланхолического настроения, которое охватывает лирического героя:

Betty came by on her way, said she had a word to say
About things today and fallen leaves.
Said she hadn't heard the news, hadn't had the time to choose
A way to lose, but she believes.

Going to see the river man, going to tell him all I can
About the plan for lilac time
If he tells me all he knows about the way his river flows
And all night shows in summertime.

Betty said she prayed today for the sky to blow away
Or maybe stay - she wasn't sure,

For when she thought of summer rain calling for her mind again,
She lost the pain and stayed for more.⁸⁶

(Бетти заскочила по пути, сказала, что у неё есть пара слов
О сегодняшнем положении вещей и падающих листьях.
Сказала, что не знает новостей, что у неё не было времени, чтобы выбрать
Каким способом всё потерять, но она продолжает верить.)

Собираюсь встретиться с человеком реки, собираюсь рассказать ему всё, что смогу
О планах на время сиреней в цвету,
Если он расскажет мне всё, что знает о том, как течёт река,
И всё, что ночь открывает взору в летнее время.
Бетти сказала, что молилась сегодня, чтобы небо сдуло,
Или, может быть, чтобы оно осталось – она не была уверена,
Потому что когда она подумала о летнем дожде, возникшем вновь в её сознании,
Она перестала чувствовать боль и осталась на подольше.)

Слова песни описывают переживания и мысли двух персонажей. Природа вписана в их мировосприятие на эстетическом уровне – в виде образов падающих листьев, сирени в цвету, летнего дождя. Одушевление природы в тексте весьма условно: «человек реки» не воплощает собой божество - он лишь является метафорой реки, чей вид способен умиротворить героев и тем самым избавить их от охватывающей боли и меланхолии.

Любопытно, что центральную роль природа может играть не только в фолке, но и в песнях поп-исполнителей, напрямую не ассоциирующихся с этим стилем, как, например, в песне The Beatles “Because” («Поскольку») из альбома “Abbey Road” (1969):

Because the world is round, it turns me on.
Because the world is round...
Because the wind is high, it blows my mind.
Because the wind is high...
<...>
Because the sky is blue, it makes me cry.
Because the sky is blue...⁸⁷

⁸⁶ AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/nickdrake/riverman.html> (дата обращения 02.05.2017).

⁸⁷ AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/beatles/because.html> (дата обращения 02.05.2017).

(Из-за того, что мир круглый, он приводит меня в действие.
Потому что мир круглый...
Из-за того, что ветер сильный, он взрывает моё сознание.
Потому что ветер сильный...
<...>
Из-за того, что небо синее, оно заставляет меня плакать.
Потому что небо синее...)

Здесь мироустройство, представленное природными закономерностями («мир круглый», «ветер сильный», «небо синее»), также становится экзистенциальным объяснением самоощущения лирического героя. Эта связь устанавливается благодаря игре слов: turn имеет значение «поворачивать», но turn on также значит «включить», blow переводится как «дуть», но blow up имеет значение «взрываться»; blue одновременно может означать «голубой» и «печальный».

Другой пример, где образы природы занимают центральное место, – песня “Grantchester Meadows” («Гранчестерские луга») группы Pink Floyd из альбома “Ummagumma” (1969). Песня описывает английское село Гранчестер, расположенное недалеко от Кембриджа, в котором автор песни, Роджер Уотерс, провёл детство. По содержанию и стилистике текст близок к пасторальной балладе, что роднит его с сентименталистской поэзией и фольклором:

Icy wind of night, be gone.
This is not your domain.
In the sky a bird was heard to cry.
Misty morning whisperings and gentle stirring sounds
Belied a deathly silence that lay all around.
Hear the lark and harken to the barking of the dog fox gone to ground.
See the splashing of the kingfisher flashing to the water.
And a river of green is sliding unseen beneath the trees,
Laughing as it passes through the endless summer making for the sea.
In the lazy water meadow
I lay me down.⁸⁸

(Леденящий ветер ночи, уйди.
Это не твоя территория.

⁸⁸ AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/pinkfloyd/grantchestermeadows.html> (дата обращения 02.05.2017).

В небе слышно было, как птица кричит.
Туманные утренние шорохи и нежные волнующие звуки
Опровергли смертельную тишину, что лежала повсюду.
Услышь жаворонка и прислушайся к лаю лисы, скрывшейся под землёй.
Увидь всплеск от зимородка, пронёсшегося к воде.
И река зеленого оттенка скользит, невидимая между деревьев,
Смеясь, проходя сквозь бесконечное лето, стремясь к морю.
В долине ленивой воды
Я прилёт.)

В тексте поэтизируется музыка природы, усиленная звуками природы, добавленными непосредственно к записи. Пейзаж в песне не даёт ответов на экзистенциальные вопросы, тем не менее, он представляет сельскую местность как полноценную вселенную, единственную и полную смыслов для лирического героя. Трудно сказать, является ли эта репрезентация осознанной стилизацией под фолк или искренним мироощущением автора. Тем не менее, включение в поп-песню пасторальных сюжетов о природе, окружавшей автора песни в детстве, является показательным для всей английской поп-музыки. С одной стороны, песня “Grantchester Meadows” отображает явления эпохи (развитие поп-культуры вкупе с фольклорным возрождением). С другой стороны, в ней практически стёрта граница между поп-музыкой как общедоступной и фолк-музыкой как музыкой, рожденной под влиянием национального фольклора. Английский пейзаж представлен не просто как атрибут сельской местности и традиционного образа жизни, но как нечто очень узнаваемое и потому сентиментально отзывающееся в сердцах слушателей.

Эта тенденция конвергенции поп- и фолк-стиля только усиливается в фолк-песне в наше время, когда обращение к природе воспринимается как протест против техногенной цивилизации, приводящей к отчуждению человека от естественного мира. Фолк-музыка воспринимается в качестве альтернативы компьютерному композиторству и электронной аранжировке, при этом текст фолк-песни стремится лишь апеллировать к максимально узнаваемым смыслам и чувствам аудитории в пределах нации.

Важный деятель первой волны английского фольклорного возрождения, композитор Ральф Возн-Уильямс пишет, что «с одной стороны, фолк-песня стара как само время; с другой стороны, она не старше, чем певец, который её исполнил»⁸⁹. Эта цитата более чем применима и к современной фолк-песне.

⁸⁹ Цитата приведена из *Ackroyd P. Albion: The origins of English Imagination. London: Vintage, 2004. P. 411.*

3. Стилистические фольклорные элементы в фолке 1960-х

Рассмотрев несколько способов создания фолк-текста с точки зрения возможных сюжетов, можно отметить стилистические и структурные приемы, которые использует британская фолк-песня 1960-х годов. Среди таких приемов в нашем исследовании мы выделили игровые приемы загадки и считалки, а также приём семантического параллелизма. В данной главе мы продемонстрируем, как перечисленные стратегии реализуются в текстах фолк-песен.

Говоря о подражании популярных песен фольклору, нельзя не упомянуть мотив игры. Согласно известной работе Йохана Хёйзинга «*Homo ludens*», игра есть неотъемлемая склонность человеческого сознания, которая проявляется в стремлении украшать, усложнять, преобразовывать. Игра – то, что делается «просто так», усложнение формы без практической цели. В основе игры лежит удовольствие.⁹⁰

Песенное творчество в мире и, в частности, в Британии и Ирландии долгое время существовали лишь в устной традиции, передаваясь от поколения к поколению. Так, центром песенной культуры в Британии со времен раннего Средневековья был Уэльс, именно там была сильна традиция придворных бардов, складывавших стихи под музыку и имевших очень высокий статус в обществе.⁹¹ Тексты этих песен дошли до нас в очень небольших фрагментах, поскольку часто они воспроизводились по памяти. Так, Алилова Д. Г. пишет, что в древней Ирландии для того, чтобы стать друидом, «необходимо было пройти ступень бардов, что предполагало длительный срок обучения в специальных школах (от 7 до 12 лет, а по некоторым сведениям до 20 лет), где предстояло запомнить около 20 тыс. мнемонических священных стихов

⁹⁰ См.: Хёйзинга Й. *Homo Ludens*. Человек играющий / пер. с нем. Д. Сильвестрова. М.: Азбука-Классика, 2007. С. 22-23.

⁹¹ Cf.: Bergin O. *Irish Bardic Poetry*. Dublin: Institute for Advanced Studies, 1970. P. 3-8.

друидов...»⁹². Вероятно, именно необходимостью запомнить большое количество текстов песен объясняется разработанная поэтическая система текстов традиционных песен и большое количество в них игровых приёмов. Рифмы, ритмические рисунки, игра слов, а также игровые, шуточные и иногда даже абсурдные формы считалок и загадок лучше запоминаются и одновременно, как и любая игра, приносят удовольствие.

Один из распространенных игровых приемов в англо-саксонской традиции – это загадка. Широко известна английская латинская и национальная гномическая поэзия. Кроме того, мотив решения загадки часто встречается в традиционных текстах песен и даже отражается в их названиях – например, в балладе «Загадки, мудро изложенные» (“Riddles Wisely Expounded”), записанной под первым номером в сборнике Фрэнсиса Чайлда:

“O what is longer than the way,
Or what is deeper than the sea?
“Or what is louder than the horn,
Or what is sharper than a thorn?
“Or what is greener than the grass,
Or what is worse than a woman was?”

“O love is longer than the way,
And Hell is deeper than the sea.
“And thunder is louder than the horn,
And hunger is sharper than a thorn.
“And poison is greener than the grass,
And the Devil is worse than woman was.”⁹³

(«О, что есть длиннее, чем путь,
и что есть глубже, чем море?
И что есть громче, чем горн,
и что есть острее шипов?
И что есть зеленее травы,
и что есть хуже того, что сделала женщина?»)

«О, любовь длиннее пути,

⁹² Алилова Д. Г. Томас Грей: поэт и исследователь английского стихосложения. СПб: Издательство СПбГУ, 2009. С. 27.

⁹³ Child’s Collected Ballads on Wikisource [Электронный ресурс]. – URL: https://en.wikisource.org/wiki/Child%27s_Ballads/1 (дата обращения 23.04.2017).

и Ад глубже моря,
и гром громче горна,
и голод острее шипов,
и яд зеленее травы,
И Дьявол хуже того, что сделала женщина».)

Различные варианты данной баллады известны под разными названиями: “The Devil’s Nine Questions”, “Bow Down to the Bonny Groom”, “The Three Sisters” и другими. Сюжет песни состоит в том, что девушка, младшая из сестер, хочет выйти замуж за рыцаря, но тот возьмёт её в жёны только при условии, что она отгадает его загадки, по диалогической структуре и метафорической стилистике чем-то напоминающие «Беседу с Пипином» монаха-ученого Алкуина.⁹⁴ В некоторых версиях песни правильные ответы на вопросы также выявляют дьявольскую природу автора загадок. Интересно, что в 1980 году группа Steeleye Span переосмыслила эту песню, записав собственную версию под названием “Tell Me Why” («Скажи мне, почему»), сохранив суть приведенных выше двух куплетов, но добавив между ними припев собственного сочинения, вопрошая о том, почему же так сложно отличить Рай от Ада и переводя песню в экзистенциальное измерение:

Tell me why so many questions,
Tell me why the devil lies, tell me why.
Who will live or who will die?

Tell me why so many questions
Tell me why the devil lies, tell me why.
Which way leads to Paradise?
Tell me why, tell me why.⁹⁵

(Скажи мне, почему так много вопросов,
Скажи, почему дьявол лжёт, скажи.
Кто будет жить, а кто умрет?)

Скажи мне, почему так много вопросов,

⁹⁴ См.: Алкуин. Беседа с Пипином // Хрестоматия по истории педагогики. Т. 1: Античный мир. Средние века. Сост. И. Ф. Сладковскнй. М.: Учпедгиз, 1938. С. 70-71.

⁹⁵ Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music [Электронный ресурс]. – URL: <https://mainlynorfolk.info/steeleye.span/songs/tellmewhy.html> (дата обращения 23.04.2017).

Скажи, почему дьявол лжёт, скажи.
Какая из дорог ведёт в Рай?
Скажи мне, почему, скажи мне.)

В фолк-текстах 1960-х гг. прием загадки также может воплощаться посредством перифразов, которые становятся, скорее, стилистическим, нежели смыслообразующим приемом. Например, в песне “Time” («Время») из альбома “U” (1970) группы The Incredible String Band, время выступает автором повествования, который все время метафорически себя описывает, как бы предлагая отгадать, кто же он есть, и, в конце концов, давая разгадку:

Arise, arise, and follow me,
And follow me as best you can,
Come follow me, my measured dance,
Come see my circus, come dice with chance.
Now you are coming beneath my sway
Who once was as the daylight gay.
Here's rights, here's wrongs and reasons why,
A time to live, a time to die.

I was your slave, now you are mine.
I am Time, I am Time.⁹⁶

(Поднимайся, поднимайся и следуй за мной,
Следуй за мной, как только ты можешь,
Иди и следуй за мной, моим размеренным танцем,
Иди и смотри мой цирк, иди сыграй с удачей.
Сейчас ты проходишь под моими взмахами,
Тот, кто когда-то был счастливецом при свете дня.
Здесь правые, здесь виноватые и причины.
Время жить, время умирать.

Я был твоим рабом, теперь – ты мой раб.
Я – Время, я – Время.)

В данном примере принцип загадки не является самоцелью, ведь ответ предложен уже в названии. Сама метафорическая, иносказательная манера текста отсылает, скорее, к национальной любви англичан к загадкам как к

⁹⁶ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/The-incredible-string-band-time-lyrics> (дата обращения 23.04.2017).

игровому приёму, а, следовательно, и к общему национальному культурному коду. Так, Питер Акرويد пишет о том, что «музыкальные загадки были популярным приёмом в шестнадцатом веке, с его модой на «пазловые каноны», часто на три голоса; по мнению одного историка, они кажутся чисто английским изобретением»⁹⁷. В этой связи также трудно не вспомнить про Льюиса Кэрлла и про то, «чем ворон похож на конторку?»⁹⁸ Во всех этих случаях загадка приводится не для того, чтобы развить смекалку и найти ответ, а как оригинальный способ мышления и построения текста, а также в качестве привлечения внимания.

Другим оригинальным примером современной загадки может служить песня Вашти Баньян под названием “Lily Pond” («Пруд с лилиями») из альбома “Just Another Diamond Day” (1970), записанной на популярную детскую мелодию, под которую поется английский алфавит. В тексте нет загадки как таковой, тем не менее, мы можем интерпретировать её как загадку, где иносказательность возникает за счёт совмещения двух смысловых пластов:

In a lily pond I lay
All upon the summer’s day,
Then I chased a dragonfly
All across the ancient sky,
Falling with a thousand stars
Down the Milky Way to Mars,
Back again in time for day, –
In a lily pond I lay.

(solo)

And the only thing he said to me
Was ‘Young lady, I love thee.’⁹⁹

(У пруда с лилиями я лежала

⁹⁷ Ackroyd P. Albion: The Origins of English Imagination. London: Vintage Books, 2004. P. 24. Под «мнением одного историка» подразумевается работа Джона Стивенса (*Stevens J. Music and Poetry in the Early Tudor Court. London, 1961. P. 17.*). Пазловый канон - такая форма канона, чаще всего на два или три голоса, при которой мелодия второго или третьего голоса не записана напрямую, но дана в виде подсказок, по которым её следует записать. (*Прим. авт.*).

⁹⁸ Кэрлл Л. Алиса в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. В пер. Н. М. Демуровой. [Электронный ресурс]. М.: Наука, 1991. – URL: http://www.lib.ru/CARROLL/carroll_1.txt (дата обращения 23.04.2017)

⁹⁹ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Vashti-bunyan-lily-pond-lyrics> (дата обращения 23.04.2017).

Целый летний день.
Затем я гонялась за стрекозой
По всему древнему небу.
Падая вместе с тысячей звезд
По Млечному Пути до Марса,
Возвращаясь вновь во время дня, –
У пруда с лилиями я лежала.
(solo)
И всё, что он сказал мне, было:
«Девушка, я люблю тебя».)

Текст Вашти Баньян намеренно отсылает к народным традициям как в плане стилистических приемов (использование диалектизма “thee”), так и в плане структуры (кольцевая композиция куплета). Кроме того, нельзя не отметить мотивы природы, рисующие архетипический, неподвластный времени пейзаж с прудом с кувшинками и «древним небом» и создающие фолковую коннотацию. С другой стороны автор подчеркивает, что её текст – именно стилизация: так, мы находим в нём упоминание Млечного пути и Марса, которые бы мы вряд ли встретили в древних народных текстах. Любопытно, что упоминание Млечного пути можно встретить у английских поэтов XVI века, например, в сонетном цикле Филипа Сидни «Астрофил и Стелла»¹⁰⁰. Принимая во внимание, что XVI век является еще одним периодом фольклорного возрождения в английской культуре, эти литературные переключки в тексте песни едва ли можно назвать случайными. В свою очередь, пруд с кувшинками неизбежно ассоциируется с шекспировской Офелией и с её живописной интерпретацией в XIX веке художниками-прерафаэлитами, отвергавшими строгие классические каноны и обращавшимися к средневековой эстетике, полной фольклорных мотивов.

В плане содержания, с одной стороны, действие происходит в течение одного дня, где вполне современная героиня лежит на берегу пруда и пытается поймать стрекозу. С другой стороны, она ловит её «по всему древнему небу», то «падая вместе с тысячей звезд», то возвращаясь обратно «во время дня». Таким образом, с одной стороны, героиня получает удовольствие от нахождения на

¹⁰⁰ См.: *Sidney Ph. Astrophel and Stella*. London: David Stott, 1888. P. 97. [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en121/sidney_astrophel_and_stella_1888.pdf (дата обращения 08.05.2017).

природе, а с другой – выпадает из реальности и попадает в безвременное и бескрайнее космическое пространство. Ответ на вопрос, что же на самом деле происходит с девушкой, мы получаем в последних строках песни – так называемом *бридже*¹⁰¹: она получила признание в любви, а потому её сознание от радости преодолевает границы видимого и реального пейзажа. Бридж, таким образом, выступает не только как развязка музыкальной темы, но и как отгадка для текста.

Похожим примером может служить еще одна композиция – “Golden Hair” («Золотые волосы») авторства Сиды Баррета из альбома “The Madcap Laughs” (1970). Хотя данного исполнителя традиционно не относят к фолк-культуре, тем не менее, его сольной музыке свойственны похожие приемы и образы. Песня “Golden Hair”, так же как и песня “Lily Pond” Вашти Баньян, состоит из одного короткого куплета, имеющего кольцевую композицию, однако, в отличие от предыдущей песни, здесь нет «бриджа»:

Lean out your window, golden hair.
I heard you singing in the midnight air.
My book is closed; I read no more
watching the fire dance on the floor.
I've left my book, I've left my room
for I heard you singing through the gloom,
singing and singing a merry air.
Lean out the window, golden hair.¹⁰²

(Выгляни из окна, длинноволосая.
Я слышал твое пение в полночном воздухе.
Моя книга закрыта, я больше не читаю,
Лишь наблюдаю тень от пламени на полу.
Я отложил свою книгу, я вышел из комнаты,
Ведь я услышал, как ты пела во мраке,
Всё пела и пела веселый мотив.
Выгляни из окна, длинноволосая.)

¹⁰¹ Бриджем называют элемент структуры песни, контрастный по отношению к куплету и припеву и предвещающий их повторение. Часто в бридже заключена смысловая или эмоциональная кульминация песни. (Прим. авт.).

¹⁰² AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/lyrics/sydbarrett/goldenhair.html> (дата обращения 27.04.2017).

С первой фразы песня вводит нас в атмосферу загадочности, которая только усиливается таинственным настроением музыки. Но, в отличие от влюбленной счастливой девушки из песни “Lily Pond”, лирический герой этой песни не спешит дать нам разгадку происходящего, предпочитая сам оставаться в неведении, получая удовольствие от неразрешенной загадки.

Еще один игровой приём, используемый в фолк-песнях и отсылающий к фолк-стилистике – приём считалки. Изначальное происхождение считалок – магическое, они создавались как магический счет, позволявший распределить сложную и опасную работу случайным, а потому беспристрастным образом. Случайный характер выбора считалки воспринимался как судьбоносный, предопределенный природой, поэтому часто счет велся звукоподражательными словами, имитируя животных, птиц, шум леса и так далее. Позже считалка потеряла свое ритуальное значение и стала простой детской забавой, позволяющей определять участников игры.¹⁰³

Рассмотрим песню Вашти Баньян “Where I Like to Stand,” ещё одну песню из альбома “Just Another Diamond Day,” построенную по принципу считалки:

The hound bays, the sheep graze,
I'm counting the boats in the bay:
As they float they seem to say,
'I'm counting the waves, I'm counting the waves.'
The men in the boats, they wave to their wives and say,
'I'm counting the hours, counting the hours, counting the hours in the day.'

I'm counting the gulls that sit on the waves
Surrounding the boats in the bay.
I'm counting the miles till we're there
Where the sun, and the rain, and the snow
Fall on the seeds and make them grow,
Fall on the rocks and make them crack
Into pebbles and into sand

¹⁰³ Литературная энциклопедия / Под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1939. С. 131-132.

Which is where I like to stand.¹⁰⁴

(Собака лает, овцы щиплют траву,
Я считаю лодки в бухте:
Качаясь на воде, они как будто говорят:
«Я считаю волны, я считаю волны».
Мужчины в лодках машут рукой своим жёнам и говорят:
«Я считаю часы, считаю часы, считаю часы в сутках».

Я считаю чаек, что сидят на волнах,
Омывающих лодки в бухте.
Я считаю мили до того места,
Где солнце, дождь и снег
Падают на семена и заставляют их прорасти,
Падают на скалы и заставляют их рассыпаться
В гальку и в песок,
На которых я люблю стоять.)

Текст песни также выстроен по принципу кольцевой композиции. Героиня считает лодки, прибитые к берегу, которые считают взмахи волн в то время, как моряки машут своим жёнам и считают дни до возвращения домой (игра слов: wave – одновременно «волна» и «подавать знак рукой»). От счета волн, она переходит на счет чаек и миль до того места, где образуется песок, и таким образом возвращается к тому, с чего начала – к самой себе, стоящей на песчаном берегу.

Игровой элемент в песне, на первый взгляд, кажется лишь детской забавой. С другой стороны, эта считалка несет важное символическое значение, если принять во внимание судьбу самой исполнительницы. Записав в 1960-х гг. несколько песен, не привлечших внимания публики, она уехала на север Шотландии, где в течение полутора лет путешествовала по сельской местности. За это время она сочинила множество песен, часть из которых была записана на фолк-альбоме 1970 года. Однако этот альбом также не нашел широкой аудитории, и разочарованная певица ушла из музыкального бизнеса, вернувшись в Шотландию. Её творчество было открыто заново лишь в 2000-е гг. Интересно, что в песне счет лирической героини выпадает на неё саму. В

¹⁰⁴ Genius: Song Lyrics and Knowledge [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/Vashti-bunyan-where-i-like-to-stand-lyrics> (дата обращения 27.04.2017).

каком-то смысле, считалка указывает певице и автору песни на правильность и закономерность выбранной ею судьбы – жить на берегу небольшого селения, окруженной чайками, горами и песчаными пляжами. Таким образом, Вашти Баньян умело использует распространенную фольклорную форму, вкладывая в нее индивидуальный смысл и одновременно создавая изящную фолк-песню.

Заключение

По завершении работы над магистерской диссертацией можно выделить следующие **результаты**.

В работе были изучены существующие научные подходы к популярной культуре, среди которых особое значение было уделено подходу к популярной культуре американского культуролога Рэя Б. Брауна. Кроме этого, было предложено уточнённое понятие поп-песни, отмечены особенности её коллективного авторства, куплетно-припевной структуры, многозначной образности и эстетики «узнавания», а также важность в ней тематики повседневности, игровой поэтики и смешения пространственно-временных пластов. Было обозначено идейное и функциональное отличие поп-песни от академической песни, а также была указана её функциональная связь с народной песней. Развитие британской популярной музыки в 1960-е годы оказалось вписано в контекст фольклорных возрождений XX века. Была изучена рецепция фольклорных сборников (в частности, сборника Фрэнсиса Чайлда «Английские и шотландские популярные баллады» и базы данных Стива Роуда) популярной музыкальной культурой 1960-х годов. На примере альбомов 15 поп-исполнителей, традиционалистов и авангардистов, было показано, насколько важными источниками цитат, сюжетов, идей, образов и приёмов стали тексты из этих сборников для текстов поп-песен.

В работе было продемонстрировано, как популярная фолк-песня 1960-х годов использует семантические, стилистические и структурные приёмы, свойственные традиционной культуре, в частности, обращение к магическим и историческим сюжетам, мотивам крестьянских работ и одушевленной природы, к игровым и шуточным приёмам. В работе был приведен далеко не полный список возможных форм и примеров. Тем не менее, они позволяют установить связь между фольклором и поп-культурой 1960-х гг. в Великобритании и показать, как эти две традиции соединяются в фолк-культуре этого периода.

Одним из результатов работы можно считать выявление ряда тенденций популярной музыки в Великобритании 1960-х годов, обусловленных фольклорным возрождением как-то: формирование в популярной музыке стиля «фолк», обращение к фольклорным текстам и сюжетам, переосмысление традиционных текстов в современном ключе, включение в тексты волшебных образов, драматизация реальных исторических событий, изменение роли мотивов природы, использование игровых приёмов загадки и считалки.

Безусловно, разговор о британской популярной культуре 1960-х гг. нельзя считать на этом окончанным. В нём остаётся множество вопросов, требующих переосмысления и серьёзного исследования. Влияние песенной культуры 1960-х годов на развитие популярной культуры вплоть до сегодняшнего дня трудно переоценить. Это время было насыщенным не только в плане музыкальных и поэтических находок, но и в плане тех политических и общественных идей, которые за ними стояли. Песенное творчество 1960-х годов, и в особенности та его часть, что принадлежит фолк-культуре, было в меньшей степени, чем сегодня, затронуто коммерческим интересом, но в большей степени – интересом индивидуальной творческой самореализации. Именно поэтому одним из самых важных результатов нашего исследования стало введение произведений популярной культуры в научный оборот и приложение к ним задач и методов филологической науки, в частности метода анализа поэтики и интертекстуального анализа. Эта методология нам кажется эффективной и для дальнейшей разработки выбранной темы на уровне аспирантуры.

Список использованной литературы

I. Тексты

1. *Алкуин*. Беседа с Пипином // Хрестоматия по истории педагогики: В 3-х т. Т. 1. / Сост. И. Ф. Сладковский. М.: Учпедгиз, 1938. С. 70-71.
2. AZLyrics [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.azlyrics.com/> (дата обращения 21.04.2017).
3. *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads: In 5 vols. New York: Dover Publications, 1965.
4. Child's Collected Ballads on Wikisource, free online library. [Электронный ресурс]. – URL: https://en.wikisource.org/wiki/Child's_Ballads (дата обращения 04.12.2016).
5. Genius: Song Lyrics and Knowledge. [Электронный ресурс]. – URL: <https://genius.com/> (дата обращения 03.05.2017).
6. *Scott W.* Poetical Works of Sir Walter Scott: In 2 vols. Vol. 1. Paris: Baudry's European Library, 1838. 532 p.
7. *Sidney Ph.* Astrophel and Stella. London: David Stott, 1888. [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en121/sidney_astrophel_and_stella_1888.pdf (дата обращения 08.05.2017).

II. Критическая литература на русском языке

8. *Адорно Т. В.* Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций / Пер. с нем.: в 2 вып. М.: Институт философии АН, 1973.
9. *Алилова Д. Г.* Томас Грей: поэт и исследователь английского стихосложения. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2009. 162 с.
10. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем. М.: Медиум, 1996. 239 с.

11. *Бердяев Н. А.* Философия неравенства. М.: АСТ, 2010. 352 с.
12. *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. М: Искусство, 1979. 237 с.
13. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла: пер. с фр. // Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. 272 с.
14. *Бойд Дж.* Белые велосипеды: как делали музыку в 60-е / Пер. с англ. Екатеринбург: Гонзо, 2012. 480 с.
15. *Книгин И. А.* Словарь литературоведческих терминов. Самара: Лицей, 2006. [Электронный ресурс]. – URL: <http://litterms.ru/p/203> (дата обращения 11.03.2017).
16. *Костина А. В.* Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. Том 3. №3. С. 213-215.
17. *Костина А. В.* Традиционная, элитарная и массовая культуры: условия возникновения и особенности функционирования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 2. №26. С. 39-45.
18. Литературная энциклопедия / Под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1929-1939.
19. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов / Под ред. Н. Бродского и др.: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
20. *Мамонтова С. П., Мамонтова А. С.* Основы культурологии: М.: Олимп, 1999. 320 с.
21. *Маркузе Г.* Одномерный человек / Пер. с нем. М.: REFL-book, 1994. 368 с.
22. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. – URL: <http://www.musenc.ru/html/p/pesn8.html> (дата обращения 11.03.2017).
23. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / Пер. с исп. // Вопросы философии. 1989. №3. С. 119-154.
24. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Пер. с исп. С. Воробьева, А. Матвеева. М.: АСТ, 2008. 189 с.

25. Словарь литературоведческих терминов / под ред. С. П. Белокуровой. СПб: Паритет, 2007. [Электронный ресурс] – URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%CF%C5%D1%CD%DF&bukv=%CF> (дата обращения 11.03.2017).
26. Соколов Б. В. Гражданская война в Англии (1642-1652 годы) // 100 великих войн. М.: Вече, 2011. [Электронный ресурс]. – URL: <https://info.wikireading.ru/8859> (дата обращения 27.03.2017).
27. Тейлор Дж. «Калеб Уильямс» Уильяма Годвина и развитие массовой литературы в Британии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №12 (66): В 4-х ч. Ч. 2. С. 45-48.
28. Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет» / Под ред. Добровольского А. В. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/PESNYA_ROMANS.html (дата обращения 11.03.2017).
29. Фуко П.-М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет / Пер. с фр. М.: Касталь, 1996. 448 с.
30. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий / Пер. с нидерл. Д. Сильвестрова. М.: Азбука-Классика, 2007. 384 с.
31. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения: философские фрагменты / Пер. с нем. М., СПб: Медиум Ювента, 1997. 310 с.
32. Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. Т. 1. Образ и действительность / Пер. с нем. Н. Ф. Гарелина. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
33. Эко У. Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи пост-модерна / Под ред. А. Р. Усмановой / Пер. с ит. Минск: Пропилеи, 1996. 200 с.

III. Критическая литература на английском языке

34. Ackroyd P. Albion: The origins of English Imagination. London: Vintage Books, 2004. 544 p.

35. *Bergin O.* Irish Bardic Poetry. Dublin: Institute for Advanced Studies, 1970. 320 p.
36. *Bracewell M.* England is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie. London: Harper Collins, 1997. 256 p.
37. *Brocken M.* The British Folk Revival: 1944–2002. Abingdon: Routledge, 2003. 248 p.
38. *Browne R. B.* (Ed.) Profiles on Popular Culture: A Reader. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005. 394 p.
39. *Browne R. B.* (Ed.) Popular Culture Studies Across the Curriculum: Essays for Educators. Jefferson: McFarland and Company, 1979. 246 p.
40. *Ebsworth J. W.* (Ed.) The Bagford Ballads: Illustrating the Last Years of the Stuarts: In 4 parts. London: Ballad Society, 1878. 578 p.
41. *Frith S., Goodwin A.* On Record: Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon Books, 1990. 420 p.
42. *Gans H. J.* Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste. New York: Basic Books, 1974. 180 p.
43. *Harper C.* Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival. London: Bloomsbury UK, 2007. 416 p.
44. *Hodgkinson W.* The Ballad of Britain: How Music Captured The Soul of a Nation. London: Portico, 2009. 312 p.
45. *Kaplan A.* The Aesthetics of the Popular Arts // The Journal of the Aesthetics and Art Criticism. 1966. Vol. 24. №3. P. 351-364. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.jstor.org/stable/427970> (дата обращения 25.10.2016).
46. *Keegan-Phipps S.* Folk for Art's Sake: English Folk Music in the Mainstream Milieu // Radical Musicology. 2009. Vol. 6. №2. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.radical-musicology.org.uk> (дата обращения 04.12.2016).
47. *Laing D., Dallas K., Denselow R., Shelton R.* The Electric Muse: The Story of Folk into Rock. London: Methuen Paperback edition, 1975. 226 p.
48. *MacDonald D.* Against the American grain: Essays on the effects of mass culture. New York: Da Capo press, 1983. 448 p.

49. *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music*. [Электронный ресурс].
– URL: <https://mainlynorfolk.info/folk/> (дата обращения 04.12.2016).
50. *McQuail D.* *McQuail's Mass Communication Theory*. London: SAGE Publications Ltd., 2010. 632 p.
51. *Sharp C.* *English Folk Songs: Some Conclusions*. London: Simpkin & Co. (and others), 1907. 172 p.

Приложение 1

Дискография

1. The English and Scottish Popular Ballads. Vols. 1-4 // Ewan MacColl and A. L. Lloyd, 1956.
2. Second Shift – Industrial Ballads // Ewan MacColl and Peggy Seeger, 1958.
3. The Freewheelin' Bob Dylan // Bob Dylan, 1963.
4. Bert Jansch // Bert Jansch, 1965.
5. Martin Carty // Martin Carty, 1965.
6. Sunshine Superman // Donovan, 1966.
7. Parsley, Sage, Rosemary and Thyme // Simon & Garfunkel, 1966.
8. The Incredible String Band // The Incredible String Band, 1966.
9. Fairport Convention // Fairport Convention, 1968.
10. What We Did On Our Holiday // Fairport Convention, 1969.
11. Five Leaves Left // Nick Drake, 1969.
12. Ummagumma // Pink Floyd, 1969.
13. Abbey Road // The Beatles, 1969.
14. Hark! The Village Wait // Steeleye Span, 1970.
15. The Madcap Laughs // Syd Barrett, 1970.
16. I Looked Up // The Incredible String Band, 1970.
17. U // The Incredible String Band, 1970.
18. Just Another Diamond Day // Vashti Bunyan, 1970.
19. Sails of Silver // Steeleye Span, 1980.