

**РІШЕННЯ РАЗОВОЇ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ВЧЕНОЇ РАДИ
ДФ 58.053.032 ПРО ПРИСУДЖЕННЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА
ФІЛОСОФІЇ**

Разова спеціалізована вчена рада ДФ 58.053.032 Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Міністерства освіти і науки України, м. Тернопіль, прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії Стойківу Андрію Дмитровичу з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» зі спеціальності 032 «Історія та археологія» на підставі публічного захисту дисертації **«Метанаратив хеві-метал музики 1968–2018: історико-культурологічний вимір»**.

Стойків Андрій Дмитрович, 1994 року народження, освіта вища. У 2012 році закінчив Тернопільський навчально-виховний комплекс «Школа-ліцей» №6 I-III ступенів, імені Назарія Яремчука. У 2018 році закінчив магістратуру Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та отримав диплом магістра за спеціальністю «Середня освіта (Історія)», галуззю знань 01 «Освіта/Педагогіка». З 2018 по 2022 рік був аспірантом кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. З 2018 по 2020 рік працював вчителем історії у приватній школі ThinkGlobal у Тернополі. З 2019 по 2020 рік працював викладачем історії, теорії держави і права у Галицькому фаховому коледжі імені В'ячеслава Чорновола.

Виконав усі вимоги освітньо-наукової програми галузі знань 03 «Гуманітарні науки» спеціальності 032 «Історія та археологія».

Здобувач має 4 наукові публікації, із них: 4 статті у періодичних фахових виданнях України, одна з них – англomовна.

Статті у наукових фахових виданнях України категорії «Б»:

1. Andrii Stoykiv HAired VS BALDHEAD: CONTACT BETWEEN “METALHEADS” AND “GOPNIKS” IN SOVIET UKRAINE, 1987–1991. *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 22. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 166—170.*
2. Стойків А. Д. Компаративний огляд композицій гетеборзької школи метал музики, як демонстрація основних етапів її розвитку (1990–2008). *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 23. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 229—234.*
3. Стойків А. Д. Роль треш металу у становленні екстремальної важкої музики (на матеріалах інтерв'ю музикантів). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія. Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2021. Вип. 1 (44). С. 160—168.*

4. Стойків А.Д. Алексієвець Л.М. Нарис становлення блек-металу в Норвегії та Швеції в першій половині 1990-х років як контркультури до важкої музики на основі аналізу музичних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55. Том 2. С. 28—38.

У дискусії взяли участь голова і члени спеціалізованої вченої ради:

1. **Зуляк Іван Степанович** – доктор історичних наук, професор, професор кафедри історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Без зауважень.

2. **Грицак Ярослав Йосипович** – доктор історичних наук, професор, професор кафедри державного управління Українського католицького університету. Зауваження, висловлені у відгуку опонента:

1. У російській мові немає м'якого «г» - а в англійській мові немає звуку, схожого на українське чи російське «х». Тому я не можу зрозуміти, чому по-українськи “heavy” пишеться як «хеві» («хеві-метал»), але зате “hippie” – як «гіппі». Чому в одному випадку одна й та сама буква англійського алфавіту в українській мові подається як «х», а в інших – як буква «г»? Де тут логіка і послідовність?

Розумію, що це питання не стосується Автора: він змушений дотримуватися усталених умов. Але як людина, яка, як виглядає, вільно володіє англійською, він міг би бодай звернути увагу на цю невідповідність. Принаймні, я не розумію, чому gonzo у дисертації пишеться як «гонзо», хоча має бути «гонзо»? Вона є нічим іншим як частиною пост-колоніальної спадщини. Радянська влада робили все можливе, щоб максимально наблизити українську мову до російської, приписуючи українській невластиве їй російське звучання. В умовах російсько-української війни ми маємо бути особливо чутливі на такі речі.

2. Йдучи вслід усталеним вимогам, Автор декларує, що він дотримується «принципів історизму та об'єктивності». Але ж таких принципів насправді не існує! Вони є не чим іншим, як видумкою чиновників з пост-радянської (а насправді дуже радянської) Вищої Академічної Комісії (ВАК-у), які такими термінами маскували свою інтелектуальну наготу. ВАК уже давно ліквідований, але його тінь далі нависає над українською наукою.

3. Переходжу до аналізу історичної частини дисертації. Почну з фактографії. Автор пише, що деякі музиканти раннього геві-металу були з пролетарського прошарку. Насправді, застосування терміну «пролетаріат» щодо 1960-1980-х років є виразним анахронізмом. Пролетаріатом є соціальна група чи клас, позбавленим власності. Насправді ж типовий британський робітник 1960-1980-х років володів власною квартирою чи навіть будинком, а також машиною, телевізором і т.д., нерідко провадив вільний час за читанням газет чи книжок і посилав своїх дітей вчитися в університет. Іншими словами, за способом і стандартами свого життя пересічний британський наближався до середнього класу. Це пояснює факт, чому і як діти робітників ставали

музикантами, а нерідко – дуже фаховими і софістикованими музикантами. У кожному випадку, ці музиканти і їхні батьки не були «пролетаріатом» у класичному (у т.ч. марксистському) розумінні цього слова.

Автор вірно відмічає, що інструментальні соло Річі Блекмора та Джона Лодра є цитатами з концертів для струнних оркестрів кінця 18-початку 19 ст. Додам від себе, що згідно визнання самого Річі Блекмора, славнозвісний риф пісні *Smoke on the Water* є нічим іншим, як зіграним задом наперед вступом до П'ятої Симфонії Бетовена (див.: <https://www.youtube.com/watch?v=Cn1sUls5yeE>). Тим самим Блекмор дотримався лозунга «перевернути Бетовена» (*roll over Bethoven*) – лозунга, напівжартівливо проголошений Чаком Беррі як один з головних принципів рок-н-ролу і який до і після Блекмора реалізували відповідно *Beatles* (пісня “*Because*”) та *Electric Light Orchestra* (пісня “*Roll over Bethoven*”). Врахування цього факту дає можливість показати, що помимо того, що поява геві-металу була революційним явищем, ця революція трималася у певних традиційних конвенціях «старого доброго рок-н-ролу».

4. Автор починає історію геві-металу з *Black Sabbath*. Це і так, і ні. Як і у випадку з іншими галузями року, початки геві-металу можна вивести від музичних експериментів *Beatles*, зокрема їхньої пісні «*Helter-Skelter*» з *White Album*. Ця пісня була у свою чергу відповіддю на пісню групи *The Who* «*I Can See for Miles*». Один з тодішніх музичних оглядачів назвав цю пісню «найважчою» (the “*heaviest*” song), яку він коли-небудь чув. Прочитавши цю оцінку, Пол Маккартні вирішив написати ще більш «важчу» (even “*heavier*” song) і цією піснею стала *Helter-Skelter*.

Описуючи пісню «*Whisky in the Jar*» групи *Thin Lizzy*, Автор забуває додати, що вона є одною із найбільш знаних ірландських народних пісень. Ця пісня написана на сюжет про зраду дружини, котрий зустрічаємо майже у кожному національному фольклорі. Це знову ж таки говорить, що попри свій революційний характер геві-метал мав також традиційні коріння.

Важко погодитися з твердженням Автора, що спроби окремих груп адаптувати академічну музику до року були невдалими від моменту появи рок-опери *Jesus Christ Superstar* й аж до початку 1980-х років. Це твердження спростовується творчістю двох першокласних груп класичного року – британської “*Emmerson, Lake and Palmer*” та голландської “*Exception*” – пік успіху яких припадає на 1970-і.

Це саме стосується практика гітарних соло для двох чи більше гітар, яка – як твердить автор – не часто зустрічалася у рок-гуртів 1960-1970-х. Навіть моє не достатньо глибоке знання історії року дозволяє мені привести два контр-прикладі. Перший: фрагмент композиції *Medley/the End* з *Abbey Road* (1969), де Джордж Гаррісон, Джон Леннон та Пол Маккартні грають одночасно три різні партії соло кожен на свій гітарі. Другий приклад: група *Eagles* з розкішними сольними партіями у пісні «*Hotel California*» (1977). У списку «топ 20 груп з двома гітарами» (див. <https://www.youtube.com/watch?v=mZBJDIUvRNk>) дев'ять почали грати у 1960-1970-х роках.

Автор твердить, що Pink Floyd почав де-факто слабнути ще з 1977 р. З цим твердженням можна було би погодитися, якщо б він висловив його як своє суб'єктивне судження – бо про смаки, звичайно, не сперечаються. Але додавши термін «де-факто» Автор підносить своє виразно суб'єктивну оцінку до статусу об'єктивного твердження. Якщо Pink Floyd почав «де-факто» слабнути ще з 1977 р., то чи ознакою цього послаблення є їхній альбом The Wall (1979)?

5. Мені як історика сильно бракує історичного контексту появи і розвитку геві-металу. У своїй біографії Івана Франка «Пророк у власній вітчизні» я пробував показати, як впровадження контексту поглиблює а часами змінює розуміння текстів. Коротко кажучи, тяжко зрозуміти тексти без контекстів. Те саме стосується історії року взагалі а геві-металу зокрема. Рок появився у середині 1950-х виключно як молодіжна музика. Дуже скоро її визначальною рисою став факт, що це була музика, яку молоді люди грали для молодих людей. До цього часу писання і виконання молодіжною музикою було прерогативою старшого покоління – умовно кажучи, їхніх батьків і дітей. Рок став способом самовираження для покоління, головною рисою якого було – вибачте за тавтологію – домінування цінностей самовираження. Цим воно сильно відрізнялося від старшого покоління, яке пережило економічну депресію 1929-1933 років та другу світову війну. Молоде покоління народилося під час або ж зразу після війни і тому слабо її пам'ятало або ж не пам'ятало взагалі. Його дозрівання припало на «щасливі 60-і»: 1960-і було одним з найкращих економічних десятиліть в історії світової економіки. У поєднанні з іншими фактами – як от швидке зростання середньої і вищої освіти – це привело до т.зв. «тихої революції» (термін Роналда Інелгарта). У 1968 р. ця «тиха революція» набрала голосного характеру і виразилася у масових протестах на Заході – від Мексики і США й аж до Японії - а також в окремих містах комуністичної Центральної Європи – Белграді, Варшаві і Празі. «Революція 1968» мала виразний характер «бунту покоління». Молоді люди прагнули – не більше і не менше - змінити світ своїх батьків з його лицемірною мораллю. Окрім лівої ідеології, котра зачіпала лише найбільш освічену частину молодіжного руху, другим, важливішим та масовішим інструментом самвираження цього бунту став рок-н-рол. Рок був більше аніж музика – це була водночас нова ідеологія і стиль життя. Але під кінець 1960-х молодіжний бунт вичерпався. Революція 1968 року зазнала повної поразки – як і перед тим зазнало краху «літо кохання» 1967 р. – а рок-фестиваль у Вудстоку 1969 р. став своєрідним прощанням з щасливим і бунтівливим десятиліттям.

Важливим є інший аспект: більшість виконавців та слухачів року під кінець 1960-х стали дорослими – вони вийшли з двадцятилітнього віку і перейшли у ранню «тридцятку». «Не вір нікому, хто старший за 30 років» було одним з лозунгів молодіжного бунту 1960-х. Тепер же бунтівники самі досягли віку, проти якого вони бунтували. Сам же рок поступово

комерціалізувався, і з музики контркультури став музикою мейнстріму. Відповідно, це посилило почуття поразки, безсилля і депресії.

З іншого боку, на межі 1960-х і 1970-х рок перестає бути музикою, яку грали аматори. Його виконавці стали професіоналами, і в музичному відношенні рок 1970-х є більш цікавим, фаховим й експериментальним. Саме у цьому контексті варто розглядати появу геві-металу. Це була високопрофесійна музика з першокласними виконавцями, яка виражала депресію і розчарування молодих людей – але робила це в дуже агресивний спосіб. Якщо спрощувати з необхідності, наскільки 1960-і роки були «щасливими», настільки 1970-і роки стали «божевільними». «Божевільність» цього десятиліття виражалася, серед іншого, у в'єтнамській війні, економічній кризі 1973 р., діяльності молодіжних лівацьких терористичний груп, тощо.

Опису цього контексту сильно не вистачає в аналізованій дисертації. Автор підміняє аналіз метанаративу музикологічним аналізом та розповіддю історії окремих рок-груп. Метанаратив стосується не так цих важливих і цікавих деталей, а способу самовираження геві-металу –про що його виконавці хочуть заявити собі, своїм шанувальникам і цілому світові. Саме у цьому контексті варто сприймати звернення геві-металістів до сатанинських культів. Як писав Честертон (цитую з пам'яті), коли люди перестають вірити у Бога, це не означає, що вони перестають вірити у Бога – просто вони починають вірити у всяку чортівню.

6. Мене прикро дивує моральна сліпота Автора. Він розповідає про сатанинський культ, заохочення до суїциду та вбивства, здійснені виконавцями та шанувальниками геві-металу, як про щось нормальне і самоочевидне. Насправді, геві-метал не був таким і провокував насильство. Першим таким випадком було вбивство вагітної актриси Шарон Тейт та її шести гостей, яке здійснили літом 1969 р. Чарлз Менсон (до слова, сам музикант) та члени його «сім'ї». Менсон твердив, що він учинив це вбивство під впливом пісні *Helter-Skelter*, в якій він ніби-то почув заклик до насильства.

Сам Автор згадує приклад Варга Вікернеса, засновника гурту *Burzum*, який скоїв ряд підпалів церков та вбивство – але коментує це як «скандальну славу», вкарбовану у рок-жанрі блек-металу. Як інтелектуальний експеримент пропоную оцінити так само дії Путіна – як «скандальну славу», вкарбовану в історію російського імперіалізму. Насправді, це не «скандальна слава», а зло у чистому дистильованому виді. Тут я знову повернуся до історії. у першу чергу – історії, яка передували появі року. Як твердив польський поет Александр Ват, той, хто народився у першій половині 20 ст., міг не вірити у Бога – але він не міг не вірити у диявола. Старше покоління – покоління, яке народилося під час першої світової або у міжвоєнний період та винесло тягар другої світової – зі Злом не заgravало. Лешек Колаковський, чоловік філософ цього покоління, присвятив частину свого академічного життя фаховому дослідженню історії та теології диявола.

Для нього диявол не був абстракцією чи метафорою, а твердою реальністю, і настоював на постійній присутності диявола в історії. Його погляди дуже резонують з позицією Ганни Арендт та Альбера Камю, для яких насильство є центральною темою у світовій історії. Твори Колаковського і Кам'ю служили інспірацією для Тоні Джадта, найвидатнішого історика минулої доби та дослідника повоєння - котрий, до слова, сам походив з покоління «шестидесятників» і не був байдужим до рок-н-ролу. До школи Тоні Джадта належить Тімоті Снайдер – найвідоміший історик сучасності, який відомий у першу чергу завдяки своїй книжці «Кроваві землі». Колаковського, Арендт, Джадта і Снайдера поєднує підвищена увага до Центрально-Східної Європи – території між Берліном і Москвою, котра у 20 ст. була регіоном екстремального насильства. Метафорично кажучи, зло твердо укорінилося у нашому історичному регіоні, і теперішня російсько-українська війна це підтверджує.

У кожному разі, воєнне покоління, особливо з Центрально-Східної Європи, з дияволом не заgravало. Молодь повоєнного Заходу не мало їхнього досвіду, а тому могла собі дозволити на «забави зі дияволом» - підтвердженням чого є історія геві-року взагалі а блек-металу зокрема. Припускаю, що якби прийшло до екзистенційної загрози їхньому життю, шанувальники цього стилю би думали і діяли інакше. Підстави для такого припущення дає мені інтерв'ю з молодим харківським рок-музикантом, які ми провадили з перших днів війни у рамках проекту Українського Католицького Університету «Малі історії великої війни». Харківський музикант розповів, як війна змінила його точку зору. Перед війною його група записала пісню про диявола, який на цвинтарі грає на дудку й збирає під свою команду мерців. Після війни цей диявол у його уяві трансформувався у Путіна, а мерці – у російське військо.

Я не збираюся моралізувати. Але на мою думку, блискучий молодий історик родом з Західної України з її трагічною історією мав би проявити набагато більше моральної чутливості до речей, які він описує. Особливо якщо брати до уваги ту чутливість, яку проявляють західні історики кшталту Тімоті Снайдера чи Анн Апплебаум у своїх розповідях про Україну.

3. Юрій Михайло Федорович – доктор історичних наук, професор, доцент кафедри історії України Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Зауваження, висловлені у відгуку опонента:

1. Окремі цікаві елементи походження тих чи інших суб-жанрів заслуговують ширшого висвітлення. Хорошим прикладом цього є окремий розділ, який пояснює феномен виникнення хеві-металу (с. 41–45). Подібного

розгляду заслуговують інші ключові суб-жанри важкої музики. Загалом, такі висвітлення є у дисертації, однак вони є скупішими у порівнянні до пояснення виникнення хеві-металу.

2. Висновки кожного розділу є різними як кількісно, так і якісно. Наприклад висновок другого розділу є глибшим і виразнішим у порівнянні до третього розділу. Це може бути спровоковано відчуттям здобувача важливості тих чи інших елементів.

3. У дисертації відчувається часткова заангажованість здобувача. Це помітно з особливої уваги наданої окремим суб-жанрам у порівнянні до інших. Наприклад блек-металу виділено доволі багато уваги не тільки як музичному, а й контркультурному явищу. Однак упродовж дисертації згадується «павер-метал», наприклад у контексті важливості вокалу Роба Халфорда (с. 53), хоча самому суб-жанру особливої уваги у дисертації не надано.

4. **Смоляк Олег Степанович** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Зауваження, висловлені у відгуку рецензента:

1. У назві дисертації вказаний верхній рік 2018, у той час як третій розділ вказує тільки нижню межу «середина 1980 рр.» і не зазначається верхня межа, тобто 2018 р. Це помилка у тексті, яка не впливає на зміст загалом, однак перше, на що звертається увага.

2. Хоча для специфічних понять виділено окремий розділ, однак, іноді вони вживаються автором у ширших межах, аніж описані у відповідному розділі. Наприклад слово «лірика» при описі композиції «Dawn of Meggido» без конкретизації має дуже широкий спектр можливих тлумачень (с. 114). Подібні елементи іноді зустрічаються з іншими словами в дисертації, де без конкретизації специфічної дефініції її можна довільно трактувати.

3. Загалом науковий розгляд кожного окремого суб-жанру висвітлений порізно. Це частково зрозуміло з головного акценту, який ставить автор до кожного із суб-жанрів. Однак цілісно складається враження, що окремі розділи дисертації писались у різний час. Особливо чітко це помітно порівнюючи завершення другого розділу та початок наступного. Поряд з цим, загальної цілісної картини це не спотворює, тобто повз дещо різні розгляди, сумарно, науковий текст має сенс і свою цілісність по відношенню до поставленої мети та завдань.

4. Через верхню межу, якою є 2018 рік, вивчення об'єкту дослідження відчувається дещо незавершеним. Однак це може бути обґрунтовано тривалістю й актуальністю об'єкту дослідження, про що згадує дисертант як «якість континууму».

5. **Окаринський Володимир Михайлович** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Зауваження, висловлені у відгуку рецензента:

історичних наук Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Зауваження, висловлені у відгуку рецензента:

1. Дуже вдале формулювання «метанаратив» дозволяє включити в предмет аналізу не тільки музичну складову, а й довколамузичні соціокультурні складові метал-культури. Рецензент має на увазі риси сценічного іміджу музикантів (одяг, аксесуари, мейкап, зачіски тощо), а також музичних фанів носіїв відповідного субкультурного стилю. Автор цього питання торкався не надто детально. Також варто детальніше аналізувати різноманітну атрибутику гуртів, логотип назви, оформлення перформансів (сцена під час сольних виступів), оформлення плакатів, обкладинок альбомів, або такий атрибут як талісман/символ гурту, або маскот (як зомбі Еддіу Iron Maiden або Вік Ратлхед у Megadeth).

2. У роботі трапляються дуже поодинокі фактологічні помилки, зокрема в написанні окремих назв. Так, у останньому розділі вкралася помилка в назву композиції і відео гурту Fleshgod Apocalypse – The Violation (в тексті помилково вказано The Violence).

3. Мова дослідження потребує деякого редакторського втручання. Іноді речення не дуже вдало сформульовані. Також трапляються деякі суржикові слова, як наприклад: по окремоті (у значенні «окремо»).

4. Порада щодо розширення показу історичного тла, соціокультурного контексту постання і розвитку метал-музики і її субжанрів.

5. До роботи варто додати українського контексту, адже різні субжанри металу в Україні розвивалися більш-менш вільно ще з другої половини 1980-х, і особливо з проголошенням державної незалежності України в 1991 р. Низка метал-виконавців з України здобули міжнародну відомість, як наприклад Drudkh, Stoned Jesus і низка інших.

Результати відкритого голосування:

«за» – 5,

«проти» – немає.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада присуджує Стойківу Андрію Дмитровичу ступінь доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» зі спеціальності 032 «Історію та археологія».

Голова разової спеціалізованої
вченої ради



Іван ЗУЛЯК