

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію
Стойківа Андрія Дмитровича

«Метанаратив хеві-метал музики 1968-2018: історико-культурологічний вимір», поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі 03 – гуманітарні науки за спеціальністю 032 – Історія та археологія

Сучасна українська історична наука переживає етап, коли появляється все більше добрих робіт у ділянці всесвітньої історії. Це не може не радувати мене як історика, який добре пам'ятає стан української історіографії напередодні та у перші роки після проголошення української незалежності. Тодішні наукові дослідження сильно страждали від того стану штучної ізоляції та провінціалізації, на яку накинута радянська влада на інтелектуальне життя в Україні. Тому дисертацію Андрія Дмитровича Стойківа треба вітати уже бодай за те, що вона є ще одним доказом виходу української історичної науки на ширші інтелектуальні горизонти.

Вражає ерудованість Автора. Окремі місця дисертації виявляють його непересічене знання описуваних явищ і деталей. Тому читати текст було одночасно і дуже цікаво, і дуже пізнавально.

Рівно ж дуже добре враження робить стиль викладу. Андрій Дмитрович Стойків пише напрощуд добре і просто – що також виявляє його непересічні таланти. Робота написана не сухо, я би сказав навіть з певною пристрасстю. Видно, що тема дисертації дуже близька Автору особисто.

Окремо хочу відзначити її міждисциплінарний характер. Зазвичай багато досліджень, автори, яких декларують їхню міждисциплінарність такими не є: вони є роботами, написаними з використанням підходів різних галузей всередині одної академічної дисципліни, а не різних дисциплін. Подана на захист дисертація поєднує підходи й історії, й культурології а також музикознавства. З детальних музикознавчих описів окремих пісень припускаю, що Андрій Дмитрович Стойків є не лише добрим знавцем хеві-металу, але й музикантом-виконавцем. Зрештою, він на це натякає у вступі, коли признається, що використовує метод «гонзо» - в основі якого лежить індивідуальний досвід Автора.

Я не є ані музикантом, ані музикознавцем – та й з культурологію як дисципліною я ознайомлений дуже поверхово. Тому моя оцінка дисертації стосуватиметься майже виключно її історичного виміру. Винятком є хіба що мої побажання щодо транслітерації. Я є принциповим противником використання російської транслітерації. У російській мові немає м'якого



«г» - а в англійській мові немає звуку, схожого на українське чи російська «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.

Те саме стосується опису методології дослідження. 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.

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=Cn1sUIs5yeE>). 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».

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 мос 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)?

Тепер перейду від розгляду окремих фактів до оцінки всієї роботи взагалі. Мені як історичу 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 їй 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 Інґелгарта). 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 самовираження 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

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)?

Тепер перейду від розгляду окремих фактів до оцінки всієї роботи взагалі. Мені як історику 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 Інґелгарта). 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 самовираження 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 посилює 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 терористичних 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.

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 *Wargasm*, який скоїв ряд підпалів церков та вбивство – але коментує це як «скандалістську славу», вкарбовану у рок-жанрі блек-металу. Як інтелектуальний експеримент пропоную оцінити так само дії Путіна – як «скандалістську славу», вкарбовану в історію російського імперіалізму. Насправді, це не «скандалістська 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, чоловічий 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 повосення – 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 «Криваві 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 повосенного 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.

Зрозуміло, всі мої вищенаведені критичні міркування не впливають на загальний високий рівень дисертаційного дослідження Андрія Дмитровича Стойківа. Його робота відповідає академічним вимогам, а сам він – при умові успішного захисту – заслуговує на присвоєння йому звання «доктра філософії».



Офіційний опонент
Доктор історичних наук,
Професор кафедри державного управління
Українського Католицького Університету
Ярослав Йосипович Грицак

ПІДПИС _____
ПОСВІДЧУЮ _____
ФАХІВЕЦЬ ВІДДІЛУ УПРАВЛІННЯ _____
ПЕРСОНАЛОМ _____

Грицак Я. Й.

Грицак

