

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

кафедра теорії та історії світової літератури  
імені професора В.І. Фесенко

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
з літературознавства

на тему: ТВОРЧИСТЬ БОБА ДІЛАНА: ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОЇ  
САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Студентки  
групи МЛа 51-18  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські  
мови та літератури (переклад  
включно), перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Світова література і художній  
переклад (англійська і друга іноземна  
мова)  
Бурман Л. Є.  
(прізвище та ініціали)

Допущена до захисту

Науковий

керівник

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ року

(посада, вчене звання, науковий ступінь,  
прізвище та ініціали)

Завідувачка кафедри

(підпис) (ПІБ)

Національна шкала

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ЄКТС \_\_

Київ – 2019 рік

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Department of Theory and History of World Literature

QUALIFICATION WORK  
in Literature Studies

on the topic OEUVRE OF BOB DYLAN: THE PROBLEM OF THE  
AUTHOR'S SELF-IDENTIFICATION

By the student  
of group МЛа 51-18  
specialty 035 Philology  
specialisation 035.041 Germanic  
Languages and Literatures (Translation  
Included), First Language – English  
educational program World Literature  
and Literary Translation (English and  
the Second Foreign Language)  
Burman L. E.  
(surname and initials)

Admitted for the defense

Research

supervisor

«\_\_\_» \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
(position, academic title, academic degree,  
surname and initials)

Head of the department

\_\_\_\_\_  
(signature) (surname and initials)

National scale

Points: \_\_\_\_\_ Mark: ECTS \_\_\_\_

**Kyiv – 2019**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЯК ВТІЛЕННЯ ОСОБИСТОЇ ФІЛОСОФІЇ.....</b>	<b>7</b>
1.1.Творчість Боба Ділана у просторі контр/культури Америки ХХ ст.....	7
1.2. Світоглядний інструментарій поета. Вплив літературних та позалітературних чинників на формування творчої концепції поета.....	13
1.3. Місце творчості Боба Ділана у поетичній традиції та сучасному мистецькому контексті.....	18
<b>Висновки до розділу 1.....</b>	<b>24</b>
<b>РОЗДІЛ 2. БОБ ДІЛАН: ПОЗИЦІОНУВАННЯ СУБ'ЄКТА.....</b>	<b>26</b>
2.1. Рок-поезія як вияв субкультурного напрямку в літературі ХХ-початку ХХІ ст.....	26
2.2. Пошук власної ідентичності в умовах світоглядної кризи.....	34
2.3. Синестетичний характер рок-поезії Боба Ділана.....	42
<b>Висновки</b> <span style="float: right;"><b>до</b></span> <span style="float: right;"><b>розділу</b></span>	
<b>2.....</b>	<b>48</b>
<b>РОЗДІЛ 3. МУЗИКА ПОЕЗІЇ ЯК СТРАТЕГІЯ СПІЛКУВАННЯ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПОЕЗІЇ БОБА ДІЛАНА.....</b>	<b>50</b>
3.1. Вплив естетики американського модернізму на формування поетики текстів.....	50
3.2. Стилєове розмаїття пісенного і поетичного текстів Б. Ділана.....	56
<b>Висновки до розділу 3.....</b>	<b>64</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>65</b>
<b>RESUME.....</b>	
<b>68СПИСОК</b> <span style="float: right;"><b>ВИКОРИСТАНИХ</b></span>	
<b>ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>71</b>

## ВСТУП

Класика – це мистецтво, перевірене часом. Можливо, творча доборка Ділана буде визнана класикою американської пісенної традиції, хоча порівняно нещодавно музикант ввійшов у неї як авангардист та новатор, встигнувши стати спочатку популярним, а згодом – легендарним.

Так, інтерес до творчості Ділана на початку ХХ століття не зменшується, а тільки росте, як серед науковців, так і серед пересічних громадян багатьох країн. Це зумовлене, зокрема, тим, що Ділан як митець і особистість популяризується у сучасному кінематографі (останній фільм про Боба Ділана – псевдодокументальна стрічка “Rolling Thunder Revenue” Мартіна Скорсезе, реліз якої відбувся 12 червня 2019 року) і, не зважаючи на поважний вік (78 років), продовжує давати концерти в рамках “Never Ending Tour”. До того ж, зовсім нещодавно – у 2016 році – Боб Ділан став лауреатом Нобелівської премії з літератури. З приводу присудження такої нагороди музиканту точаться суперечки. Так чи інакше, Ділана визнали як митця, котрий “за створення нових поетичних виразів у великій американській пісенній традиції” новими метафорами, а Шведська академія прийняла сміливе, проте абсолютно виправдане рішення, адже у сучасному мистецтвознавстві будь-який твір, у тому числі музичний, вважається текстом, а самого Ділана називають останнім великим американським поетом.

Творчість Ділана вивчали та піднімали проблему його авторської самоідентифікації, зокрема, Ларі Девід Сміт, Клінтон Хейлін, Катарін Мейсон, Ларі Фіфф та інші. Проте в Україні ця тема залишається малодослідженою.

**Актуальність** звернення до творчості Боба Ділана зумовлена, з одного боку, недостатнім рівнем вивчення доробку митця як у вітчизняному, так і у зарубіжному літературознавстві, а з іншого – характером його художніх

пошуків, що стали продовженням попередніх тенденцій та вплинули на подальший розвиток американської поетичної традиції.

Поезія Ділана органічно вписується у контекст літературного розвитку Америки. Особливий науковий інтерес до творчості Боба Ділана викликаний тим, що його доробок демонструє тенденцію до злиття фолк-музики з електронною, яка була абсолютно новим явищем для його сучасників, і розмаїттям тем і мотивів у творчості, а також можливістю застосування нових літературознавчих підходів, адже, досліджуючи творчість музиканта, необхідно розглядати поєднання пісенної лірики та музики як цілісний текст. Це дасть вагоме підґрунтя для подальшого дослідження пісенної творчості у літературному контексті.

**Предмет дослідження:** творчість Боба Ділана як втілення особистої філософської позиції, її місце в американській поетичній традиції та сучасному мистецькому контексті.

**Об'єкт дослідження:** рок-поезія як відображення процесу конструювання його авторської самоідентифікації.

**Мета дослідження:** відстежити у творчості Ділана процеси зміни світоглядних орієнтирів, розвитку діланівської “стратегії виживання” та етапи процесу самоідентифікації як митця.

**Завдання:**

- 1) проаналізувати пісенну творчість Боба Ділана в контексті контркультурного руху в Америці;
- 2) простежити вплив американського модернізму на пісенну творчість рок-музиканта;
- 3) дослідити синестетичний характер рок-поезії Боба Ділана;
- 3) вивчити стильові особливості його музики й поезії;
- 4) виявити вплив літературних та позалітературних чинників на формування творчої концепції поета;
- 5) дослідити еволюцію творчості поета як результату пошуку автором власної ідентичності в умовах світоглядної кризи.

**Методи дослідження.** У роботі використано інтермедіальний, історико-культурний, біографічний підходи до аналізу тексту. Дослідження спирається на антропологічні теорії Т. Рошака [42], Г. Маркузе [5], Р. Мілза [6] та Ч. Рейча [40], феноменологію Е. Гуссерля [35], Дж. Редвея [39] та А. Н. Вайтхеда [47].

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вона є спробою дослідити рок-поезію Боба Ділана як вияв субкультурного напрямку в літературі ХХ – початку ХХІ ст. з огляду на сучасні мистецькі концепції, в той час як ця проблема мало досліджена у вітчизняному літературознавстві.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (50 позицій) та резюме англійською мовою. Загальний обсяг дослідження становить 75 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧИСТЬ ЯК ВТІЛЕННЯ ОСОБИСТОЇ ФІЛОСОФІЇ

#### 1.1.Творчість Боба Ділана у просторі контркультури Америки ХХ ст.

Для доби контркультури у США (1950-70 рр.) було характерним розмаїття американської поезії, зокрема рок-поезії, що стало причиною неоднозначності оцінок дослідників. Вивчення тогочасної поетичної ситуації значно ускладнюється також своєрідним виходом за межі чистого мистецтва, активним залученням соціально-культурного контексту, синестезією як формою відходу від друкованого слова та поверненням до ранньої античної концепції синтезу мистецтв [4, с. 1], “сполучення ритмізованих, оркестричних рухів із піснею-музикою й елементами слова” [2]. У результаті цього поза увагою науки досі залишаються деякі важливі мистецькі явища, що постають як елементи, необхідні для розуміння діалектики розвитку літератури та створення повної синхронної картини процесу у динаміці. Одне з них – поетичні експерименти Боба Ділана, котрий із самобутніх позицій відображає та переосмислює найважливіші культурно-мистецькі тенденції сучасної йому епохи. Стратегії пошуку ідентичності в американській контркультурі 60-х рр. реалізуються Бобом Діланом через активний протест, релігійний досвід та, врешті, характерну для американської традиції модель дійової участі як прийняття [43].

Творчий шлях Ділана як представника контркультури розпочався у Нью-Йорку, де він зустрівся з найбільшим кумиром своєї юності – Вуді Гатрі. Для молодого Ділана творчість цього митця та його особистість стали одкровенням. Ділан казав про Гатрі: “У його піснях звучав нескінченний розмах усього

людства... [Він] був справжнім голосом американського духу. Я сказав собі, що стану найвидатнішим учнем Гатрі” [34].

У той час Ділан почав виступати у клубах розташованих поблизу Гринвіч-Вілліджа, потоваришував із місцевими фолк-виконавцями, зокрема, Дейвом Ван Ронком, Фредом Нілом, Одеттою Голмс, New Lost City Ramblers, а також ірландським гуртом The Clancy Brothers and Tommy Makem, і набрався від них досвіду. У цей період молодий музикант творив у жанрі кантрі. Такий вибір цілком відповідав образу представника контркультури. Молодий Ділан – це митець, котрий протиставляє себе урбаністичній культурі і спілкується зі слухачем то як бард, то як авангардист, котрий говорить про суспільне й особисте. Під час перших виступів Ділан привернув увагу преси і отримав схвальні відгуки, показавши себе як молодого перспективного митця, на якого можна покладати надії.

Трохи згодом Ділан почав писати протестні тексти, перші з яких з’явилися у його другому альбомі – *“The Freewheelin’ Bob Dylan”* (травень 1963). На це митця надихнула пристрасть Піта Сігера (ще одного кумира Ділана) до актуальних проблем. Зокрема, у пісні *“Oxford Town”* йшлося про Джеймса Мередіта. Він був першим чорношкірим студентом, котрий зробив спробу поступити на навчання до Університету Міссісіпі. Ділан співав про пов’язані із цим події. Мелодія основної композиції альбому, *“Blowin’ in the Wind”*, була частково взята із старого афроамериканського спіричуела *“No More Auction Block”*. Через її текст Ділан поставив під сумнів політичний і соціальний статус-кво буття сучасного йому американського суспільства. Текст іще однієї композиції платівки, яка внаслідку стала однією з найпопулярніших пісень Боба Ділана — *“The Hard Rain’s A-Gonna Fall”* — стосувався проблеми ядерної загрози, з приводу якої була занепокоєна значна частина американського населення. Представники контркультурних рухів та навіть звичайні громадяни у ті роки піднімали резонанс із приводу цього питання, нерідко влаштовувалися демонстрації. Контркультурний маніфест тих років був заснований на думці, що у появі ядерної небезпеки винні попередні покоління,



котрі не змогли зробити висновки з наслідків громадянської війни в Америці, Першої та Другої світової війни. [40] Представники контркультурного руху, зокрема хіппі та митці-авангардисти, розділяли ці погляди і намагалися донести їх масам як через творчість, так і через свій стиль життя. Проте останнього Ділан робити не намагався [18]. І, хоча його надихнула перша хвиля слави, коли дві вищезгадані пісні, надзвичайно сильні та злободенні за своїм змістом, підштовхнули суспільний загал, а особливо його прихильників, називати Ділана пророком [14], музикант не міг погодитися з цим і неодноразово висловлював своє обурення, не тільки словами, а навіть дією, випускаючи музичні композиції, які, на його погляд, мали розчарувати тих, хто став вважати музиканта “голосом покоління”. Такими були, зокрема, пісня “*It Ain’t Me, Babe*” та композиція “*Self Portrait*”. Хоча одними з найбільш актуальних атрибутів Ділана як митця був моральний авторитет у поєднанні з інакомисленням, Ділан став ідеологічним лідером руху контркультури попри повну відсутність такого прагнення [14; 18]. Третя платівка Ділана, “*The Times They Are A-Changin*”, була присвячена актуальним політичним подіям. Ця робота відкриває у Ділані митця з активною громадянською позицією, яким він і був на той час. Загалом перший період творчості Ділана характеризується, з одного боку, тяжінням до наслідування творчості популярних митців, котрі були представниками контркультури, з іншого – бажанням висловитися щодо суспільно важливих подій свого часу, будучи при цьому “на хвилі” популярних тенденцій. Наприкінці 1963 року Ділан почав віддалятися від музикантів-авангардистів з району Гринвіч-Вілліджу, колег по сцені, котрі встигли стати для нього друзями. Причиною цього стало те, що в Ділана виникло відчуття обмеження і керування з боку протестного руху. Це відчуття стало передумовою того, що Ділан мав урешті стати митцем, котрий не виступає за жодну конкретну позицію, знаходиться осторонь від політики і звертається як до загальнолюдських, так і до особистих тем. Згодом Ділан визначив для себе новий творчий напрямок, який базувався на особливостях імпресіоністичної поезії. Це знайшло вияв у пісні “*Chimes of Freedom*”. У середині 1960-х

Ділан був у край самокритичним і у своїй творчості висловлював прагнення відійти від протестної пісенної манери.

Другий період творчості став для Ділана часом справжньої популярності та чисельних гастролів. У цей період музикант випустив альбом *“Highway 61 Revisited”*, названий на честь дороги, яка привела Ділана з Міннесоти в музичний епіцентр Нового Орлеана [33]. Альбом відкриває композиція *“Like a Rolling Stone”*, яка досягнула 2-го і 4-го рядків у чартах відповідно США і Великої Британії, а у 2004 і 2011 була названа журналом *“Rolling Stone”* “найкращою піснею всіх часів”. У діланівських текстах цього періоду прослідковуються мотиви кризи самоідентифікації, яка виявляється у загубленості та інфантилізмі. Це було характерним і для творчості інших популярних митців 1960х, зокрема Дженіс Джоплін [4, с. 6]. Проте тогочасний спосіб життя музиканта впливав на нього в край негативно, виснажував фізично і морально [18].

29 липня 1966 року Ділан зазнав аварії на мотоциклі біля свого будинку у Вудстоку. Існує думка, що період реабілітації був потрібен Ділану радше навіть не для того, щоб загоїлися фізичні ушкодження (за словами музиканта, перелами кількох шийних хребців), а щоб привести у норму психічний стан після нескінченних гастролів. Події останніх років та нездоровий спосіб життя привели його до стану відчаю та розчарування в собі. Цей період дав йому можливість для пошуку нових орієнтирів, в край необхідних для нових кроків митця у творчій кар’єрі. Коли Ділан повернувся до музичної творчості, він створив альбом, який неприємно вразив багатьох із прихильників, виявившись незрозумілим для них. Альбом *“John Wesley Harding”* був сповнений мотивів Американського Заходу і біблійної, іудохристиянської тематики. Критики творчості музиканта говорили, що Ділан втратив зв’язок зі своєю аудиторією. У той час вони дійсно мали рацію, адже переважна більшість прихильників Ділана очікувала від нього нових протестних текстів, а нові роботи абсолютно вибивалися з контркультурних натсроїв і несли зовсім інші ідеї та сенси. Даний альбом мав значно більший зв’язок із базовою культурою,

адже був доволі консервативним за змістом. Проте у жовтні 1970 року Ділан випустив альбом “*New Morning*”, який був розцінений як повернення музиканта до колишньої форми та протестної театрики — зокрема, в журналі “*Rolling Stone*” вийшла рецензія із заголовком “Боб Ділан знову з нами!”[32]. В одній із пісень альбому, “*Day of the Locusts*”, Ділан саркастично прокоментував присудження йому Принстонським університетом почесного ступеня [20]. Цим Ділан показав своє бажання відсторонитися від соціуму і зайняти позицію митця-спостерігача, котрий не втручається у суспільні події, а лише висловлює свою думку, власний погляд на речі, стоячи при цьому осторонь. Тим не менше, час від часу Ділан повертався до контркультурного русла навіть не просто у творчості, а у своїх діях. Зокрема, у 1972 році музикант брав участь в протесті, який мав на меті зробити все можливе, щоб депортація Джона Леннона та його дружини, Йоко Оно, засуджених за зберігання наркотичних речовин (марихуани), була скасованою. Ділан надіслав листа до Імміграційної служби США зі словами: “Хай живуть Джон і Йоко. Нехай вони залишаться тут живуть і дихають. У країні повно вільного місця. Нехай Джон і Йоко залишаться!” [46]. Цей крок свідчив про те, що Ділан знову зайняв активну громадську позицію. Це було цілком очікувано, адже події у соціумі, так чи інакше, впливали на музиканта, і від деяких із них Ділан не міг бути відстороненим, намагаючись висловити свою позицію в першу чергу у творчості. Зокрема, відвідини несправедливо засудженого боксера Робіна Картера у в'язниці дали Ділану натхнення для написання пісні “*Hurricane*”, в якій музикант висунув версію про те, що спортсмен був невинний у скоєнні потрійного вбивства і був несправедливо засуджений. Таким чином, епізодичні повернення митця до соціально-політичних і протестних мотивів чергувалися з періодами саморефлексії, відстороненості від актуальних подій та суспільної думки. Наприкінці 1970-х Ділан прийняв євангельське християнство, що докорінно вплинуло на його особистість та творчість [18; 43]. Саме із християнською тематикою пов'язаний третій етап творчості Ділана – він почав писати пісні у стилі госпел і деякий час виступав лише із ними. Альбоми, які

містили композиції з євангельськими мотивами, загалом були сприйняті позитивно. Для багатьох прихильників Ділана його тяжіння до християнських тем було неочікуваним і незрозумілим. Проте цей етап у житті та творчості Ділана, пов'язаний зі зверненням до духовності, цілком очікувано прийшов на зміну відчаю та невизначеності другого етапу творчості Ділана і його посттравматичного досвіду після аварії та болючого розлучення з першою дружиною Сарою Ділан 1977 року, причиною якому стало повернення слави до музиканта та його численні гастролі.

Деякі дослідники творчості Ділана, зокрема, Л. Д. Сміт, вважали, що відхід від контркультурного спрямування та захоплення темами духовності було ключовим у його становленні як митця і писали про Ділана як глибоко віруючу особистість [43]. Так, Ділан сам впродовж певного часу висловлювався саме з такої позиції і писав пісні, пов'язані з темою віри, такі як “*Gotta Serve Somebody*”. На противагу, деякі науковці все ж дотримувались думки, що Ділану був чужий релігійний догматизм, і насправді митець шукав не релігію, це був пошук бога в собі, що є природнім процесом набуття зрілості особистості [14]. Не можна сказати, що, звернувшись до нової тематики, Ділан опинився поза контркультурною течією. Боб Ділан вкладає ідеї християнських учень у свої мистецькі починання так, як і Вільям Блейк. Тобто подає їх у чистому, не спотвореному суспільною та політичною владою вигляді.

Усі свої твори митець достеменно узгоджує зі своїм філософським світоглядом. Творчість Ділана, з одного боку, тісно пов'язана з контркультурою 1960-х, з протестними мотивами та корелює з творчістю митців-сучасників, зокрема Джека Керуака та Ділана Томаса. Багато діланівських текстів піднімають політичні теми та передають соціальні настрої. Як характерно для музикантів другої половини ХХ століття, деякі пісні Ділана, особливо із ранньої творчості, за ритмікою текстів та мотивами нагадують поезію бітників. Тому тексти Ділана органічно віплітаються в його час. Але в той же час Ділан звертається не лише до сучасних йому тенденцій, а й до класично американської пісенної традиції, виконуючи композиції у стилі кантрі,

виступаючи в ролі барда, котрий споглядає світ. Процес пошуку та конструювання ідентичності митця може, на перший погляд, здатися типовим для музикантів його часу, проте у ньому важливу роль відіграли суто індивідуальні досвіди. Це як пошук світоглядних орієнтирів, так і глибокий інтерес до мистецтва епохи модернізму. Вплітаючи ці досвіди у загальнолітературний та загальнолюдський контекст на фоні своєї сучасності Ділан постає перед слухачем не просто актуальною зіркою, а самобутнім митцем, котрий говорить зі світом унікальною мовою, що росте корінням з історії мистецтва та людства в цілому.

## **1.2. Світоглядний інструментарій поета. Вплив літературних та позалітературних чинників на формування творчої концепції поета**

Варто зосередити увагу на тому, як Ділан поєднує орієнтацію на масовість та американську і європейську культурну традицію, що включає як загальнокультурні впливи (наприклад, представлені численними історичними та біблійними алюзіями), так і конкретні передумови появи феномену діланівської поезії. З юності Ділан захоплювався музикою, на нього сильно вплинула творчість музикантів-авангардистів і фолк-виконавців. Ділана надихав артистизм Літл Річарда і поетичний стиль Роберта Джонсона, Генка Вільямса, Вуді Гатрі та деяких інших популярних на той час виконавців. Свій шлях у світі музики Ділан почав із виконання пісень своїх кумирів. Так, у першому самоназваному альбомі Боба Ділана, який включає тринадцять композицій, одинадцять були каверами пісень, створених іншими виконавцями. На початку творчої кар'єри Ділан наслідував своїх сценічних колег, котрі вже досягли успіху. Ділан творив, переважно перебуваючи в інформаційній сфері контркультури. Контркультура як соціокультурне явище передбачає відкидання цінностей старшого покоління через розчарування у них та створення антицінностей. Але це не завжди були антисоціальні цінності, адже для контркультури характерне було світосрийняття за допомогою як чуттєвого, інстинктивного, інтуїтивного, підсвідомого, так і раціонального. Так, для творчості Ділана, особливо ранньої, характерні були настрої протесту. Митець

піднімав теми війни та миру, ядерної загрози і прав людини (в Америці у ХХ столітті була яскраво виражена і дуже розповсюджена дискримінація темношкірих, що залишило відбиток і творчості Ділана, адже митець у своїх піснях, а інколи й активними діями закликав до соціальної справедливості). Такі пісні, як “Blowin’ in the Wind”, “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, “Hurricane”, у яких ідеться про зазначені вище проблеми американського соціуму, ставали квінтесенцією “нового світогляду”, про який писав Чарльз Рейч як про продукт та наслідок впливу контркультурного руху [40].

Під впливом творчості фолк-виконавців, поезії бітників та світогляду “розбитого покоління” 1950-х років Ділан писав “дорожні” пісні, у яких звучали настрої загубленості, втрати орієнтирів та безцільних блукань. Такими композиціями є, зокрема, “*Subterranean Homesick Blues*” та “*Like a Rolling Stone*”. Блукання, або ж ходіння як спосіб пізнання світу – це феноменологічна концепція, яка часто проглядає у діланівських текстах. Про неї писали, зокрема, Е. Гуссерль [35] та А. Н. Вайтхед [47].

Якщо детальніше говорити про пісню “*Like a Rolling Stone*”, можна помітити ще дві важливі у діланівській творчості світоглядні позиції. По-перше, у цій пісні, як і в деяких інших, Ділан з іронією відкидає матеріальні цінності капіталістичної культури. Це зближує його позицію з переконаннями хіппі, до спільноти яких Ділан, щоправда, себе не відносив [18]. Проте з хіппі його, крім іншого, поєднувала сама приналежність до контркультурного руху. По-друге, при перегляді кліпа, знятого на пісню “*Like a Rolling Stone*”, можна помітити, що зображення є нечітким, а контури предметів викривлені і постійно змінюють форму. Приблизно так бачить світ людина під дією психоделічних речовин. Це дозволяє поглянути на історію, розказану в пісні, під альтернативним кутом. Так, входження у граничні стани з метою отримання нових можливостей сприйняття і пізнання світу було типовим для культури хіппі, як і для представників “розбитого покоління”. Це явище поширилося і на період розквіту творчості Боба Ділана. Навіть якщо брати до уваги слова самого музиканта про те, що він вживав наркотичні речовини, документальних

підтвердженнь цьому немає. Так чи інакше, сам тип сприйняття світу, характерний для граничних станів, присутній у творчості Ділана, при чому не лише у власне пісенних текстах, а й у живописі. Непевні, розмиті контури, яскраві акценти. Ентропія імпресіоністичних та сюрреалістичних образів, часто гротескних, які в багатьох текстах виступають як багатоконпонента алегорія до якогось одного явища. Образ цирку та карнавалу, який нерідко зустрічається у текстах на сейозні теми. Ці поетичні засоби Ділан застосовував для того, щоб, говорячи про болючі соціальні проблеми, зробити акцент на абсурдності буття, в зловісних контрастах та засліплюючій яскравості якого можна загубитися. Проте для Ділана немає абсолютного болю або безпроглядного мороку. У пісні, в якій ідеться про чи не найстрашніші жахи людства, Ділан завжди знаходив місце для іронії та принаймні крихти надії, а мажорне звучання гітари та губної гармоніки і рівномірний синкопічний ритм давали слухачу відчуття комфорту та спокою, яке могло позбавити від страхів, принаймні допомогти їх пережити. Така мистецька позиція зближує Ділана з неоромантиками.

Так, Ділан взяв собі псевдонім на честь англійського поета-неоромантика Ділана Томаса, поважаючись близьким до нього по духу [31]. У поезії останнього є, зокрема, мотив прагнення до світла:

*“Rage, rage against the dying of the light*

*Wild men who caught the sun in flight”*

(Dylan Thomas: *“Do Not Go Gentle Into That Good Night”* [45].)

Ділан перейняв цей мотив і тому, не зважаючи на періодичне перебування у важких психологічних станах, митець писав тексти, які були значно світлішими, аніж тексти деяких інших музикантів його часу, наприклад Джима Моррісона. У діланівських текстах поряд з болючими риторичними запитаннями та відчаєм було значно більше надії. Ділан був добре обізнаний у творчості поетів-модерністів, символістів, імажистів та неоромантиків. У творчості музиканта, на яку вплинула поезія різних авторів, часто можна помітити елементи світогляду, характерні для того чи іншого мистецького

напряму. Наприклад, це направлення енергії на становлення індивідуальності панування новації над традицією, характерне для засад філософії модернізму, конструювання світу через творчість, яка виявляє себе як підсвідомо-інтуїтивне споглядання прихованої суті через знаки та символи, покладення образів в основу створення текстів та, відповідно, в основу сприйняття, прагнення свободи і незалежності, зумовлене духовно-моральним світом особистості.

Не зважаючи на вплив тенденцій авангардного мистецтва, у творчості Ділана органічно продовжується романтична традиція як передтеча модернізму. Саме в цьому закономірно узагальнюється європейський аспект творчості митця. Зокрема, з А. Рембо Ділана споріднюють концепції соціального та мистецького бунту як основної етичної категорії, експериментальні стратегії подолання міметичності та втілення у поезії трансцендентного досвіду. Для творчості Діана, як і для поезії Рембо характерні фантасмагоричні, інтуїтивно пізнавані образи-символи. Каталогізовані та поєднані в емоційно насичені картини, вони створюють об'ємні алегорії (наприклад, подібні у двох авторів образи міста). Для американської повоєнної поезії характерною є наявність двох пластів – еліотівської елітарної традиції, а також “все-включення”, характерного для американської ментальності, у контексті якого під поняттям масовості розуміється рівноцінність усіх елементів простору Ці обидва пласти органічно поєднуються у творчості Ділана.

Естетика та поетична мова Ділана відкрита і демократична. Вона характеризується включенням до естетично осмисленого художнього простору як предметів вищого плану, так і елементів буденного життя. Автор прагне трансцендентного досвіду через спілкування з природою та звернення до духовності; як через біблійні образи, так і через апеляцію до архаїчної народної культури. На формування діланівського тексту також впливає естетика американського модернізму. Діланівські тексти просякнуті естетикою “живої” поезії, початково сформованої художнім каноном сан-франциської школи. На думку Л. Ферлінгетті, поезія повертається до вулиці, тобто до свого природного контексту. Впродовж першого етапу творчості Ділан звертається до реалій, які



стали символами прози й поезії бітництва (наприклад, до джазу, нічного життя великого міста та ін.). У перших збірках пісень простежується драматизація контрасту між містом і дикою природою. Зокрема, цей контраст простежується у композиції *“Paths of Victory”* [27]:

*“That evening train was rollin’  
The hummin’ of its wheels  
My eyes they saw a better day  
As I looked across the fields”*

Образ поїзда у Ділана є водночас метафорою міста та його мешканців, аліїнованих, сповнених страху, зневіри, відчаю і при цьому – засобом ескапізму. У деяких піснях Ділана, зокрема *“Train A-Travellin”*, поїзд є закритим простором і не обов’язково має пункт призначення, але за вікном розгортається прекрасний пейзаж, у якому можна віднайти спокій:

*“I walked down by the river  
I turned my head up high  
I saw the silver linin’  
That was hangin’ in the sky”*  
(*“Paths of Victory”* [27].)

Із цього куплету видно, що в даній пісні простір поїзду є відкритим, що робить можливим повернення до природи. Ділан бачить повернення до природи, з одного боку, як одну із форм протесту. З іншого боку, можна сказати, що в прагненні цього повернення виражається ойкуменічний світогляд митця-споглядача.

У багатьох композиціях Ділан говорить про проблеми сучасного йому індустріалізованого, мілітаристично налаштованого світу, який забуває про найважливіше – про прості й вічні людські цінності і потерпає від власної сліпоти та закритості. Ділан ставить перед усім світом запитання, здавалося б, риторичні, проте, відповідь на них може підказати вітер [17]:

*“The answer, my friend  
Is blowin’ in the wind”*

Тут же простежується звернення до міфологічного, містичного бачення світу індіанців. У цьому вбачається повернення до архаїчного, до першоджерел.

Ділан звертається до образів із міфології індіанців, переносючи їх у сучасність, таким чином влітаючи у матеріалістичне буття сучасної Америки створювану його поезією реальність, ближчу до архаїчного трансценденталізму. Як у техніці письма Дж. Керуака, у діланівських текстах поєднуються джойсівський потік свідомості і джазова стилістика з її варіативністю та імпровізацією. Так, ліричний герой Ділана у пісні “*Mr Tambourine Man*”, котрий, почуваячись загубленим у власних прагненнях, у світі та в житті в цілому, прямує за музикантом – це ще одна ланка, яка сполучає рок-поезію і “розбите покоління”.

Ускладненість жанрової класифікації поезії Ділана зумовлюється як синестетичним характером рок-поезії, так і змінами світоглядних позицій автора впродовж життя, що спричинило виникнення різних смислових напрямків у його поезії на різних етапах творчої кар’єри, про які було згадано вище.

### **1.3. Місце творчості Боба Ділана у поетичній традиції та сучасному мистецькому контексті**

В останні роки серед молоді, зокрема української, зростає зацікавлення творчістю Боба Ділана. Це на перший погляд може здатися дивним, адже Ділан творив переважно у ХХ столітті. Постає питання, чому інтерес до його творчості (окрім музики, Боб Ділан займався живописом і написав дві книги) зростає. Цьому посприяло головним чином присудження Бобу Ділану Нобелівської премії в 2016 році. За що цю почесну премію з літератури присудили людині з гітарою та губною гармошкою? Як зазначено в статуті Нобелівського комітету, “літературою є не тільки белетристика, але також інші твори, які за формою і за стилем виявляють літературну цінність” [44]. Шведська академія присудила Бобу Ділану Нобелівську премію “за створення нових поетичних виразів у великій американській пісенній традиції” [3].

Основні засади творчості Ділана, описані вище, не лише визначають те, що його поезія і досі залишається актуальною, у сприйнятті дослідників поступово відходячи від середовища виключно масової музичної культури й інтегруючись до власне літературної традиції. Важливим на сучасному етапі

розвитку літературної науки виявляється вивчення та пояснення того, як ці особливості роблять можливим унікальний досвід переосмислення сутності поезії як такої, що може існувати також у поєднанні із музикою. Адже саме у такому вигляді деякі поетичні твори, зокрема поезія Ділана, є найбільш доступними для сприйняття і максимально демонструють потенціал митця у контексті проблем, які він піднімає у своїй творчості. Завдяки маніпуляціям із різними музичними стилями Ділан дає реципієнту можливість емоційного проникнення, переживання поетичного тексту. У дискурсі сучасності даний феномен виявляється значущим, адже такий підхід відкриває можливості нового усвідомлення та засвоєння суті літературного мистецтва, активної, свіжої її інтерпретації на тлі загальної гуманітарної зневіри. Важко не погодитись із тим, що діланівські тексти оптимально сприймаються із музичним супроводом. Саме інструментальне звучання, незалежно від музичних стилів, із якими Ділан експериментував впродовж своєї творчої кар'єри, іноді майстерно поєднуючи їх, робить пісенний текст цільним та довершеним [37]. Проте тексти Ділана – не просто слова, покладені на музику. Так, вони орієнтовані на великі аудиторії, на натовп, який екстатично сприймає потік звуків і рефлектує основний настрій, мотив, посил. Проте чому навіть тексти, самі по собі, можуть викликати сильну рефлексію? Вони вписані не лише в контекст руху контркультури та тенденцій того часу, коли були написані. Тексти Ділана багаті на алюзії та відсилки, зумисні чи випадкові, і якщо знімати та аналізувати їх сенси шар за шаром, підносячи до світла, як аркуші тонкого пергаменту, крізь який видно наступні сторінки, котрих може бути безліч, виявляється, що ці тексти глибоко сягають корінням в історію літератур, переплітаючи між собою різні системи цінностей та світогляду, парадоксально, проте в той же час гармонійно поєднуючи їх.

Поети-символісти, котрих Ділан згадував у своєму творчому доробку, зокрема, Поль Верлен, Артюр Рембо, Шарль Бодлер та Томас Еліот, мали значний вплив на митця і на його пісенні тексти. У своїй творчості вони виражали стани свідомості, ірраціональні думки, почуття, емоції і породження

підсвідомості через утилізацію фізичних об'єктів не лиш через візуальні, а й через смакові, нюхові та звукові образи. Їхня поезія симулювала музичний ритм. Вони здійснювали трансценденталістичний пошук кінцевої спіритуалістичної реальності, яка, імовірно, знаходиться поза матеріальним світом. Поети-символісти часто зображали темний спіритуалістичний світ сучасного міста, який, на відміну від світлого, чистого середовища природи, виступає холодним, аліїнуючим і знеособлюючим. Це так само простежується у творчості поета-модерніста Т. Еліота, зокрема, у *"The Wasteland"*. Слідуючи гаслу Вільяма Карлоса Вільямса *"No ideas but in things"*, Ділан виражає у стилі символізму аліїнацію в холодній мряці міста у тексті пісні *"Desolation row"* [21]:

*"He looked so immaculately frightful  
As he bummed a cigarette  
Then he went off sniffing drain pipes  
And reciting the alphabet"*

Артур Рембо – улюблений поет-символіст Боба Ділана, і це дійсно помітно. Так, цілком імовірно, що пісня Ділана *"Lily, Rosemary, And The Jack Of Hearts"* "виросла" із вірша Рембо *"On The Subject Of Flowers"*. Через чисту випадковість, навмисні алюзії або пам'ять підсвідомості, тексти пісень Боба Ділана часто розкривають теми, що перегукуються із темами текстів інших митців, у стилі, використовуваному ними. І йдеться не лише про Артюра Рембо. Якщо алюзії, які можна знайти у діланівських текстах, були зумисними, крізь них простежується архівна сутність мистецтва в цілому. Так, зокрема, у поезії Шарля Бодлера помітний вплив Едгара Алана По; Тексти деяких пісень Боба Ділана написані під впливом творчості Шарля Бодлера. Так, зокрема, у пісні *"Tangled Up in Blue"* Ділан посилається на вірш Бодлера *"Балкон"*:

*"Then she opened up a book of poems  
And she started quotin' it to me  
It was written by Charles Baudelaire  
Or some Italian poet from the thirteenth century"*  
(Bob Dylan: *"Tangled Up In Blue"* [30].)

Поет-символіст Бодлер захоплюється полотнами Ежена Делакруа, художника епохи романтизму, які відображають людський біль і страждання, пронизані промінням примарної надії. Боб Ділан, котрий вивчає мистецтво живопису і займається ним, у вищезгаданій пісні приводить алюзію на картину “Свобода, що веде народ” за допомогою влучної гри слів:

*“So I drifted down to New Orleans  
Where I happen to be employed  
...  
I seen a lot of women  
But she never escaped my mind”*  
(Bob Dylan: “*Tangled Up In Blue*” [30].)

Ежен Делакруа написав полотно “Тассо в божевільні”, на якому зображений Торквато Тассо, італійський поет XVI століття, за написанням “Рінальдо”, лицарського романсу, який містить сексуальний образ, що базується на картині сандро Боттічеллі “Народження Венери”. Боб Ділан, натомість, шукає сексуальну Венеру, свою музу у пісні “*When I Paint My Masterpiece*”.

Боб Ділан багато запозичує із розмаїття символів французького поета Шарля Бодлера. Символів, які є лаконічними образами з широким значенням. Ідеться про запозичення образів у вищезгадану композицію “*Lily, Rosemary, And The Jack Of Hearts*” з вірша Бодлера “*Spleen I*”. Чирвовий валет символізує любов і секс; Лілі, пікова дама, символізує смерть, як буквально, так і метафорично.

Наступний фрагмент пісенного тексту, приправлений оновленими бодлерівськими образами, цілком імовірно, містить посилання на популярні у XX столітті постери із Бріджит Бардо на мотоциклі:

*“The motorcycle black Madonna  
Two-wheeled gypsy queen  
And her silver-studded phantom cause  
The gray flannel dwarf to scream  
As he weeps to wicked birds of prey”*  
(Bob Dylan: “*Gates of Eden*” [22].)

На думку багатьох митців епохи Романтизму, здоровий глузд виганяє Бога за межі Всесвіту, залишаючи людині, Едем для якої все ще закритий,

тільки фізичне тіло та його чуття без Абсолютного морального авторитету в якості провідника для неї і нагороди, на яку варто очікувати в “посмерті”. Романтичні трансценденталісти доходять думки, що органічний світ Природи – це неідеальна маніфестація Духу Божого – непопулярна теорія у часи, коли більшість людей живе у містах. Капіталістичні “birds of prey” – хижі птахи – ширяють донизу, до землі, щоб збудувати собі едеїчні гнізда з бетону, обклеєні постерами Бріджит Бардо на мотоциклі. Цей самий образ за допомогою чорного гумору Ділан уводить в іншу свою пісню:

*“Well, my telephone rang, it would not stop  
It’s President Kennedy callin’ me up  
He said, ‘My friend, Bob, what do we need to make  
the country grow?’  
I said, ‘My friend, John – Brigitte Bardot’”*  
(Bob Dylan: *I Shall Be Free* [23].)

Символісти своєї доби відзначають Мистецтво як заміну таким нудним богам капіталізму, які заїжджають верхи на золотих телятах на платформу демократії. Ці поети сідлають своїх срібних коней і поспішають на порятунок до романської дівчини-в-біді. Символісти, навіть “денді”, досліджують темні, опустілі вулиці сучасного міста у пошуках художнього натхнення. Ділан входить у роль персони, що наслідує мистецтво та спосіб життя символістів – він керує мотоциклом, на який застрибує Пікова Дама і притискається за водія, міцно обійнявши його. За словами як Бодлера, так і Ділана, Мистецтво персоніфікується в образі прекрасної та недосяжної жінки, яка стає “річчю в собі”, гідною поклоніння.

Космологічний світогляд Боба Ділана не є ані світлим, ані темним: якщо є відповідь, то дме вітер; людині доводиться комусь служити – це може бути Диявол, а може бути Господь. У цьому митець наслідує світогляд трансценденталістів. Хоча романтики-трансценденталісти відчують заспокійливу присутність світлоносного духа-провідника у світі Природи, садівник пішов; жодного його сліду не можливо знайти. Цей вплив помітно у пісні Ділана “*The Man In The Long Black Coat*”.

Верлен перевіряє романтичну полярність – органічна природа може бути незмінно прекрасною, проте не рукотворне мистецтво: воно змінюється, і найменші зміни стають помітними. Відпадаюча штукатурка богині Флори – це верленівський об’єктивний корелят, символ, словесна картина творчої уяви поета не у пошуку абсолютної істини (ворота Едемського саду замкнені), а у спробі прийти до глибшого самоусвідомлення; немає більшого успіху, ніж невдача. Подібний мотив прослідковується у композиції Ділана “*Ain’t Talkin’*” [16]:

*“As I walked out tonight in the mystic garden...*

*There’s no one here, the gardener is gone.”*

Враховуючи зазначені вище приклади, можна дійти висновку, що як окремі тексти, так і вся творча добірка Ділана в цілому має природу палімпсесту. Палімпсест — унікальна річ, це “листок або сувій, із якого шар за шаром зчищують нанесені на нього письмена”, — писав Де Квінсі [38]. На ньому зберігаються сліди величезної кількості записів, більш-менш придатні до прочитання. Іншими словами, єдність, яку являє палімпсест безпосередньо на своїй поверхні — це лише зворотній бік різноманіття, яке іноді ретельно приховується. За словами Де Квінсі, прогрес сучасної хімії (або, краще сказати, алхімії, адже роль уяви надзвичайно велика, коли йде мова про подібний предмет), дозволяє все ж таки дістатися до першопочаткового тексту, хоча може здатися, що він прихований від нас назавжди. Досягається це за допомогою послідовності регресивних актів, результат яких оцінюється завжди позитивно: якщо пошкребти поверхню сувою, то можна виявити різноманітні текстові шари, нанесені на нього свого часу. Ось чому палімпсест чудово піддається генеалогічним методам дослідження. В ньому зберігаються записи, які, здавалося б, були повністю стерті, щоб звільнити місце для нових текстів у процесі послідовних текстових відкладів [8, с. 169; 38].

Варто зазначити, що серед музичних композицій митця Шведська академія виділила пісні “*Blowin’ In the Wind*”, “*A Hard Rain’s A-Gonna Fall*”, “*Like a Rolling Stone*”, “*Master of Wars*” та “*Hurricane*”. Кожна із цих пісень

має власну історію і по-своєму відображає проблеми та вирішальні моменти у розвитку американського суспільства ХХ століття [3].

Творчий вклад Ділана у розвиток американської та світової поетичної та пісенної традиції був оцінений низкою нагород. Зокрема, 1991 року Ділан одержав премію “Греммі” за “життєві досягнення”.

У грудні 1997 року Ділан був нагороджений медаллю центру Кеннеді за внесок в американську культуру. Нагороду вручив сам Білл Клінтон у Східній залі Білого дому, так сказавши в своїй промові: “Він, напевно, сильніше вплинув на людей мого покоління, ніж будь-який інший творчий артист. Його голос і лірика не завжди були легкими для вуха, але впродовж усієї своєї кар’єри Боб Ділан ніколи не прагнув догодити. Він виводив з рівноваги і порушував спокій можновладців” [41].

У травні 2000 року музикант отримав нагороду “Polar Music Prize”, після чого пісня “*Things Have Changed*”, написана для фільму “*Вундеркінди*”, принесла Ділану “Оскар” і “Золотий глобус”.

Альбом Ділана “*Love and Theft*” був кілька разів номінований на “Греммі”. “*Modern Times*” отримав три номінації на “Греммі” і переміг у категоріях “Найкращий сучасний альбом у стилі фолк/американець” і “Найкраще сольне вокальне рок-виконання”.

У 2007 році було визначено, що Ділан – найбільш цитований автор серед представників американської колегії адвокатів та суддів: на тексти Ділана посилалися цілих 186 разів. І це проти 74 посилань на пісні The Beatles, котрі опинились на другому місці. Ділана цитували, зокрема, суддя Антонін Скалія та Голова Верховного Суду США Джон Робертс, обидва є консерваторами. Найбільш популярними цитатами Ділана були визнані: “Тобі не потрібен синоптик, щоб знати в яку сторону дме вітер” (англ. “*you don't need a weatherman to know which way the wind blows*”) з “*Subterranean Homesick Blues*” [29] і “Коли у тебе нічого немає, тобі нема чого втрачати” (англ. “*when you ain't got nothing, you got nothing to lose*”) з “*Like a Rolling Stone*” [25].



29 травня 2012 року сам президент США урочисто нагородив Ділана “Президентською медаллю Свободи”. Під час врочистого прийому у Білому домі Барак Обама схвально висловився про голос Ділана, похваливши його унікальну силу, що змінила уявлення не лише про те, як має звучати музика, а і посил, який вона несе слухачам, і те, як реципієнти це відчують.

13 жовтня 2016 року Шведською академією було зроблено оголошення про присудження Бобу Ділану Нобелівської премії з літератури [3].

### **Висновки до розділу 1**

Як висновок, варто зазначити, що Боб Ділан, переживши низку взлетів і падінь та життєвих потрясінь, сперечаючись із самим собою, упродовж всього свого творчого шляху намагався віднайти свою власну філософію. Але не заради того, щоб стати прикладом для наслідування і культурним очільником покоління авангардистів. В основі такого прагнення Ділана – його індивідуалізм та особливий спосіб пізнання світу, який полягає у спогляданні та рефлексії через творчість. Оскільки Ділан із захопленням та ретельністю досліджував мистецтво і запозичував альтернативні або ж навпаки близькі для себе поетичні техніки, а разом з ними і світоглядні позиції. Особиста філософія Ділана стала квінтесенцією історії мистецтва з модерністичним фундаментом і витоками в народній культурі. Позиція Ділана, до якої він прийшов у зрілому віці, переживши сплеск захоплення евангелізмом, мога б здатися суперечливою. У ній тяжіння до духовності поєднувалося з відкиданням традиціоналістських цінностей та догматизму. Проте насправді тріщини, які міг давати світогляд митця через внутрішній конфлікт, безперервно заповнювалися новими, альтернативними змістами, які могли б примирити суперечності не тільки самого митця, а й реципієнтів його творчості. До того ж, саме внутрішні суперечності – це джерело особистісного зростання. Досліджуючи пісенні тексти Ділана, створені впродовж трьох етапів його творчості, можна прослідкувати процес формування його особистої філософії, який врешті привів митця до примирення з собою та світом.

## РОЗДІЛ 2

### БОБ ДІЛАН: ПОЗИЦІОНУВАННЯ СУБ'ЄКТА

#### 2.1. Рок-поезія як вияв субкультурного напрямку в літературі ХХ-початку ХХІ ст.

Контркульту́ра — це в широкому сенсі напрям розвитку культури, що активно протистоїть консервативним культурним традиціям і може виявлятися у будь-яких формах девіантної поведінки. У цьому розумінні поняття контркультури корелює з поняттям альтернативної культури. У більш конкретному і вузькому сенсі термін “контркультура” вживають для позначення форми протесту культурі “батьків”, яка поширилася серед частини американської молоді у 60-х — на початку 70-х років ХХ ст. Неологізм “контркультура 60-х” вперше використав Теодор Рошак у 1968 році у праці *“Створення контркультури: Роздуми про технократичне суспільство та його молодіжну опозицію”* [42], в якій він започаткував теорію контркультури як результат осмислення нових процесів в молодіжному русі США та країн Європи впродовж 1960-х років. Роззак розглядав контркультуру

як романтичний виклик нонконформістської молоді традиційній культурі з раціоналістською основою, не спроможною, проте, захистити людство від ядерної загрози (саме це у той час було домінантою суспільного занепокоєння). Контркультура “закликає в більшому ступені до особистого значення людських спільнот, аніж до технічних та індустріальних цінностей”, радикальна критика технократії здійснюється “в значно більшому ступені, ніж це притаманно традиційним ідеологіям” [42]. У 1950-х в Європі та США контркультурні кола склали в основному представники “розбитого покоління”, а в 60-х на зміну їм прийшли хіппі та ті, хто виступав проти війни у В'єтнамі. Термін “контркультура” став популярним у новинних медіа, і його використовували, посиляючись на соціальну революцію 1960-тих та початку 1970-тих років. Активно проблема контркультури досліджувалась в США, починаючи з 60-х років. Феномен цього явища був серйозно обґрунтований американськими соціологами, зокрема, Теодором Рошаком [42] і Чарльзом Рейчем [40]. Між консервативною, або ж класичною загальнолюдською культурою чи культурою певного суспільства і контркультурою – прірва надзвичайно глибокого, фундаментального протиріччя, адже їх основні цінності є взаємозаперечними. До того ж, варто відмітити, що у сучасній культурології та соціології поняття “контркультура” використовується у двох значеннях. У широкому розумінні воно позначає соціально-культурні установки, що протистоять панівним фундаментальним принципам конкретної культури. У вузькому сенсі дане поняття ототожнюють із західною молодіжною субкультурою 50х – 70-х років ХХ століття, яка стала відображенням критичного ставлення до консервативної “культури батьків” і відкидання її як застарілої [1]. Існує кілька підходів до сприйняття контркультури як соціокультурного феномену: 1) сприйняття контркультури як унікального явища, що інтегрує нове світосприйняття, „нову свідомість” (Г.Маркузе, Т.Роззак, Ч.Рейч) [5; 40; 42]; 2) погляд на контркультуру як на антипод базової культури, що створює свої “антицінності” за рахунок інверсії (Г.Девіс, Д.Белл) [1]. Якщо говорити про субкультуру хіппі всередині контркультурного руху в США, варто урахувати обидва підходи. З

одного боку, в культурі хіппі на противагу раціо, тобто, власне, критичному мисленню, та бажанню отримувати користь та прибуток від діяльності, що є характерним для культури капіталізму, яка стала основоположною в індустріальному та глобалізованому суспільстві ХХ століття, прийшло чуттєве та інтуїтивне сприйняття світу. Це стало основним інструментом для аналізу дійсності, чи радше її споглядання, який поєднувався із раціо. Але раціо тут виявлялося у прагненні миру, протистоянні атомній загрозі. З іншого боку, представників субкультури хіппі прихильники раціоналістських поглядів вважали антисоціальними, адже нові цінності та прагнення, такі як відмова від матеріальних цінностей на користь насолоді природою, вживанню наркотичних речовин та вільному коханню, безумним автобусним турам без об'єктивної мети та яскравим фестивалям, на яких панувала атмосфера повної розкнутості, суперечили консервативним цінностям американського суспільства. А.С. Мясникова виділяє три групи підходів до вивчення контркультурних рухів: 1) “ліберальна” традиція, в якій контркультура сприймається як закономірний етап розвитку суспільства, ревізія установок і цінностей; 2) “консервативна”: контркультура як хвороба західної культури, події 1960-х рр. як “апофеоз безумства”; 3) “неомарксистська”: розділення контркультури на ліворадикальну і містично орієнтовану, за якою вона розглядається як своєрідна ескалація капіталістичної кризи [7]. Ці підходи можна застосувати для вивчення субкультури хіппі та передуючої їй культури бітників, адже, хоча діяльність представників цих течій була доволі імпульсивною, їх установки виражали зневіру в культурі капіталізму та протидіяли стагнації розвитку суспільства, незважаючи на крайнощі, до яких могли доходити.

Т. Рошак зазначав, що в основі контркультури лежить неомарксизм Г. Маркузе [5; 42], а також “нова соціологія” Ч. Міллза [6]. Чарльз Рейч представляв контркультуру як привабливу альтернативу для широкої маси, особливо для представників “середнього класу”. На його думку, контркультура була частиною тогочасної культури Заходу, результатом переходу від капіталістичної, буржуазної “свідомості 2” до нової “свідомості 3”, що виникла

як наслідок добровільного прийняття, спочатку за рахунок окремих індивідів, а потім широкими масами людей, навіть великими суспільними групами, нового світогляду і новітньої “гуманістичної етики”, які сильно контрастували із модерним світоглядом. Такий тип свідомості, іменованій Ч.Рейчем як “свідомість 3”, має в основі поєднання раціонального й ірраціонального способів пізнання об’єктивної реальності, передбачає використання інтуїції та містичного одкровення як інструменту пізнання об’єктивної реальності [40]. До того ж, евристичні можливості цих засобів рівноцінні із філософською рефлексією, з емпіричними чи теоретичними методами пізнання. Контркультура стає своєрідною протиотрутою, ін’єкцією адреналіну в систему панівної культури, пігулкою, що не дає розвитку культури застрягнути в стані застою, самозамилування, і прийти таким чином до самоповторення. Контркультура завжди несе у собі неґацію, виклик, заперечення, на грані заперечування самої себе, вона досліджує критичні стани, стани доходження до межі, в усіх їх проявах, в усіх можливих ситуаціях у часі та просторі, свідомості; в той час як базова культура тяжіє до раціонального співвідношення та “золотої середини”. Максималізм грає у контркультурі надзвичайно важливу роль. Новий струмінь, за своєю суттю часто руйнівний та негативний, все ж таки є чинником, здатним вирвати традиційну культуру із її лінивого й повільного, стагнованого становища, спричинивши зіткнення, вибух, культурний шок, в якому народжуються нові цінності і нове бачення. Культура бітників у 1950-х стала одкровенням для багатьох молодих людей, які перебували у стані відчаю і зневіри, розчарувавшись у надіях та переконаннях старшого покоління, яке не змогло захистити своє минуле та поставило під загрозу майбутнє. Молодь не бачала сенсу в консервативних ідеалах і хотіла жити заради задоволення, у керуаківських безцільних мандрах, у поезії, що звучить як музика, як ритми тисяч сердець. “Розбите покоління” – це представники молодого покоління 1950 х – початку 60-х років, котрі заслуховувалися піснями Джима Моррісона та Дженіс Джоплін. У текстах останніх звучали мотиви, співзвучні з ідеологією культури хіппі, до якої вони,

власне, себе відносили. Новим голосом покоління став Боб Ділан, котрий ріс у період популярності вищезазначених митців і перейняв також творчу традицію бітників, інтегрувавши її у свої ранні тексти.

Молоді, розчарованій у невиправданих надіях батьків, потрібні були нові лідери і нове дійство. Рок-концерт – це подія, яка дозволяла глядачам отримати досвід граничних станів. Це саме те, чого разом із специфічними текстами пісень, що відповідають настроям або ж заражують ними, прагнули представники контркультури. Творчість Ділана виявилась настільки різноманітною за сенсом і звучанням, що, попри несприйняття деяких композицій або стилів, ті, хто залишались із ним, змогли пережити перехід зі стану кризи до примирення, до приходу нової жаги до життя у мінливому, нестабільному культурному середовищі. У порівнянні з меланхолійними текстами Джима Моррісона та мотивами істерії у Дженіс Джоплін, пісні Ділана в цілому були більш оптимістичними. Навіть у трагічних за своїм сенсом текстах, таких як текст пісні *“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”*, поряд із жалем та відчаєм та відчувається надія, враження від чого підсилюється за рахунок мажорного звучання. Пісня *“Like A Rollin’ Stone”*, у якій іде мова про дівчину, котра вмить втратила усе, що мала, і змушена була бродяжити і виживати у місті, стала невидимкою, також за рахунок звучання сприймається як світла композиція. Боб Ділан у пісні звертається до натовпу з такими словами:

*“When you got nothing, you got nothing to lose  
You’re invisible now, you got no secrets to conceal”*  
(Bob Dylan: *“Like A Rollin’ Stone”* [25].)

Тим самим співак говорить, що навіть до найскрутнішого становища варто ставитися з іронією, і так у будь-якій ситуації можна поачити щось позитивне, можна ставити запитання, можна шукати сенс і бачити для себе урок, хоча й інколи дорого платити за нього. У цій пісні фактично відображається глибинний настрій представників контркультури, їхні страхи. Проте Ділан підсолоджує ці почуття, надаючи їм зовсім нового настрою, даруючи людям втішення та бажання рухатись далі. Проте, знову ж таки

відображаючи настрої та тяжіння авангардної молоді, у деяких діланівських текстах, таких як *“Mr Tambourine Man”*, звучали мотиви невизначеності, загубленості, потягу до психоделійних практик та ескапізму:

*“Then take me disappearin'  
through the smoke rings of my mind  
...  
Far from the twisted reach of crazy sorrow  
Yes, to dance beneath the diamond sky  
with one hand waving free  
...  
Let me forget about today until tomorrow.”*  
(Bob Dylan: *“Mr Tambourine Man”* [26].)

Варто зазначити, що поява контркультури у першу чегу пов’язана з психологічними причинами, які були зумовлені природою відносин людини і суспільства у ХХ столітті. Як вважав Герберт Маркузе, крайня бюрократизація і технологізація сучасного суспільства здатні завести його у стан безвиході, коли панують диктатура і авторитариз [5]. В самій основі “масовості” життя суспільства лежать такі елементи, як уніфікована освіта, широко розтиражована інформація, стандартизовані конвеєрні виробничі підприємства, де людська праця замінюється на машинну. Сукупність цих факторів зумовила вихід значної частини населення на певний “середній”, достатній рівень життя, який, проте, присипляє творчу енергію. У праці *“Одномірна людина”* Маркузе свідомо виступив “тотальним критиком” суспільства свого часу, котре він називає “високорозвиненим індустріальним суспільством”. Головною особливістю цього суспільства є, за його словами, “технологічна раціональна одномірність”, властива вона як капіталізму, так і соціалізму [5]. З цього виходить, що ці дві соціальні системи виявляються однаково одномірними. Технічні і наукові досягнення дають сучасному суспільству можливості подолати або нейтралізувати, стримати чи “сублімувати” всі свої значні протиріччя. У цьому суспільстві відбувається інтеграція навіть колишніх антагоністів – буржуа і пролетарів. У ньому немає принципівих політичних та ідеологічних перспектив. Відсутні також і сили, готові здійснити докорінний

соціальний переворот [10, с. 42]. Важливою ознакою такого “масового суспільства” стає “масова культура”. Вона відповідає загальному духу свого часу і, на перевагу соціальній практиці усіх попередніх епох, стала приблизно із середини ХХ століття однією з найбільш прибуткових галузей економіки та навіть іменується відповідними назвами: “комерційна культура”, “індустрія розваг”, “індустрія дозвілля”, “поп-культура” тощо. Останнє з наведених понять відкриває одну із причин появи та становлення “масової культури”. Вона плягає у тому, що у великої кількості громадян з’явився надлишок вільного часу, або “дозвілля”, що обумовив високий рівень механізації процесу виробництва. У більшості населення, особливо представників середнього класу, кількість яких пропорційно зросла, усе частіше виникає необхідність “вбивати час”. І на задоволення цієї потреби, звісно, за гроші, розрахована вищезгадана “масова культура”, котра виявляє себе переважно саме у чуттєвій сфері, в усіх видах літератури та мистецтва в цілому. Як ринковий товар, “масова культура” володіє великим переліком характерних рис. Це, насамперед, її “простота” або іноді навіть примітивність, що часто переходить у культ посередності, адже розрахована на середньостатистичну “людину з вулиці”. З метою виконання функції зняття інтенсивних виробничих стресів населення “масова культура” повинна як мінімум бути розважальною. Оскільки вона є розрахованою на інтелектуальні здібності “середньої людини”, “масова культура” багато у чому може експлуатувати такі сфери психіки, як інстинкти та підсвідомість. Усьому цьому відповідає і переважаюче смислове наповнення „масової культури”, яка продукує великий дохід від експлуатації таких зрозумілих і завжди цікавих переважній більшості людей тем, як, наприклад, кохання, секс, сім'я, кар'єра, злочинність та насильство, жахи, пригоди тощо. Контркультура виникає власне як реакція на “масову культуру”. В середині вузького кола вчених, мислителів і творчих діячів починають виникати ідеї пошуку альтернативних напрямків культурного самовираження. Це відобразилося в художній культурі пошуком нових форм, жанрів та стилів (“техніка нарізок” У. Берроуза, “імпровізована проза” Джека Керуака), які не лише були відмінними від традиційних, а й



означали перехід на якісно новий етап розвитку, який є вищим, на думку носіїв контркультури. Ключовою задачею американської контркультури була необхідність поставити “нормальність” загальноприйнятого і масового під сумнів. Так, для руху американських бітників характерним був культ безумства, ірраціональності, звернення до примітивного та архаїчного. Починаючи із середини 60-х років ХХ століття контркультурний рух став масовим, а увага суспільства перефокусувалася зі змісту протесту на форми його вираження (музичні фестивалі, “психоделійні” автобусні тури, “перформанси” тощо сприймалися як явища, за своєю суттю самодостатні). Філософський, екзистенціальний, індивідуальний бунт перетворився на соціальний і масовий. Від спроби вирішення духовної кризи через інтелектуальні й творчі пошуки контркультура перейшла спершу до ескалації, а пізніше – до нейтралізації соціальної напруги. На початку 70-х років революційність і радикальність, притаманні контркультурі, почали, з одного боку, зменшуватись, а з іншого – частина формальних, зовнішніх, тих, що навіть не мали стосунку до основного змісту вияву контркультури, стали популярними, увійшли у моду. Контркультура поступово перетворювалась на товар, на який зростав попит серед молоді, товар, який легко продавався. Іншими словами, те, що в Америці наприкінці 50–60-х рр. було контркультурою, стало частиною популярної культури 70-х. В той час твори поетів і письменників покоління бітників, які у край негативно сприймалися у 50-х роках ХХ ст. (тоді навіть було порушено кілька судових процесів) почали вивчатися у школах і практично стали вважатися класикою американської літератури ХХ ст. Не дивно, що саме у 70-х Боб Ділан опинився на піку слави. Як було зазначено вище, його творчість інтегрувала в себе і елементи поезії бітників, і світогляд “розбитого покоління” разом з елементами масової та навіть базової консервативної культури (тексти на християнську тематику). До того ж, на початку 70-х за рахунок появи пісень жанру госпел і періодичному поверненню до ранніх світоглядних та стильових тенденцій творчість Ділана

стала найбільш розмаїтою. У цей період кожен міг знайти у піснях Ділана щось своє.

У 70-і роки прослідковувалось значне зменшення тяги до порушень загальноприйнятих норм та новизни, шоку й епатажу; у більшості людей виник смак до такого мистецтва, що не має на меті постановку моральних проблем і просто за рахунок якого контркультура почала розцінюватися в той же час як і джерело “неоконсерватизму”, як причина усіх подальших змін у суспільному та культурному житті Америки. Згідно з концепцією Герберта Маркузе “репресивної толерантності капіталізму”, суспільство має здатність запозичувати, а потім “знешкоджувати” контркультурний “естетизований” протест і в результаті перетворювати його на популярний товар, що стає продуктом масового вжитку. Подальший розвиток іде шляхом копіювання та повторення заданих зразків, повертаючись, по суті, до конформізму [5]. Таким чином, у США впродовж 70-х років контркультура поступово втратила статус “авангарду”, який має психологічний механізм, заснований на тому, що коли його ідея стає загальноприйнятною, авангард відмовляється від неї. Проте суспільству все ж таки довелося “засвоювати” негативні наслідки сексуальних і психоделійних революцій, що було одним із чинників, які призвели до подальшого культурного застою. Рух хіппі у той час зберігся виключно як субкультура. Багато пісень Ділана все ще вважались гімнами хіппі. Варто зазначити, що, на відмуну від інших популярних виконавців і своїх сучасників, таких як Дженіс Джоплі і Джим Моррісон, Ділан ніколи не співвідносив себе особисто з культурою хіппі, так само як і в цілому з поколінням, чиїм голосом стали його пісні. Так, у своїй книзі “Chronicles” Ділан писав: “The world was absurd ... I had very little in common with and knew even less about a generation that I was supposed to be the voice of” [18].

Так чи інакше, творчість Ділана ввійшла у склад, так би мовити, протиотрути від стагнації для культури американського суспільства. Будучи спершу дестабілізуючим елементом, доходючи до крайнощів, доводячи свідомість реципієнтів до граничних станів, вона врешті стала набутком мас і

пропонувала людям естетичне та моральне задоволення, більш позитивний погляд на речі, ніж творчість деяких сучасників Ділана та його попередників. Діланівські тексти допомагали через сприймання пісень та відбитків досвіду формування самосвідомості й ідентичності автора, закладеної у них, знайти спочатку альтернативу застарілому й консервативному, а потім відшукати стабілізуючий, більш світлий та вселяючий надію погляд на речі, іноді іронічний, іноді закликаючий шукати приховані сенси у першоджерелах, щоб віднайти у світі комфортне місце для себе, незалежно від того, є реципієнт представником тієї чи іншої субкультури чи ні. Сам Ділан як автор міг дати усі можливості саме такого сприйняття своєї творчості та проживання через неї нових досвідів, адже зберігав позицію митця-спостерігача, котрий тільки висловлював свою думку і залишав свій меседж на розсуд натовпу, при чому думка натовпу була для нього неважливою.

## **2.2. Пошук власної ідентичності в умовах світоглядної кризи**

Як зазначалося вище, Боб Ділан у роки своєї творчої діяльності переживав кризу світогляду, що було зумовлене багатьма факторами, як біографічними, так і культурними. Тому пошук власної ідентичності став для Ділана важким і довготривалим процесом. Власне, під поняттям “ідентичність”, що походить від латинського слова “*identicus*” – тотожність, мається на увазі тотожність індивіда і його самосвідомості. А самосвідомість людини формується під впливом різноманітних соціальних факторів, таких як походження, стосунки з іншими людьми, ідеологія пануючої, або базової культури і контркультури, а також особистий життєвий досвід людини.

Ділан походив із єврейської родини, проте світоглядні позиції юдейської спільноти практично не вплинули на нього, адже з дитинства Ділан понад усе цікавився музикою і захоплювався творами виконавців, котрі переважно були носіями культури авангарду та контркультури. Це підштовхнуло його переїхати з рідного-міста у Нью-Йорк і змінювати справжнє ім'я, Роберт Аллен Циммерман, на творчі псевдоніми, щоб остаточно розірвати зв'язок із сім'єю, не співвідносити з нею себе. Один із перших псевдонімів, про який ішла мова

вище, Blind Boy Grunt, свідчив про тяжіння Ділана до американської фолк-культури. А те, що врешті музикант узяв собі прізвище Ділана Томаса, свого улюбленого поета, говорить про те, що Ділан глибоко розумів його творчість і почувався близьким за духом до поета, чиї вірші, принаймні деякі з них, виражали настрої та ідеї, які висловлював і Боб Ділан у своїх піснях [31]. На світогляд молодого Ділана значно вплинули музиканти з Гринвіч-Вілліджу, котрі були представниками контркультури і виконували переважно пісні, просякнуті духом протесту і написані в стилі кантрі. Проте досить скоро Ділан почав відчувати, що це коло надто схожих за своїм світоглядом та прихильністю до традиційного фолк-звучання, а тому певною мірою обмежених у творчому самовираженні виконавців стало для нього затісним. Про це свідчили деякі скандальні публічні заяви митця. Зокрема, у 1963 році невдовзі після вбивства Джона Кеннеді, приймаючи Нагороду Томаса Пейна від Національного комітету з громадянських свобод, п'яний Ділан поставив під сумнів значення комітету, охарактеризувавши його членів, як старих і лисіючих, стверджуючи, що бачить щось від себе, а також кожної людини, у особі вбивці Кеннеді Лі Гарві Освальді Бажання відокремитися, дистанціюватися від колишніх друзів помітне і в деяких композиціях Ділана. Наприклад, у згаданій вище пісні *“It Ain't Me, Babe”*, за деякими інтерпретаціями, ідеться про небажання Ділана бути і надалі стигматизованим роллю публічного оратора:

*“You say you're lookin' for someone  
Who's never weak but always strong  
To protect you and defend you  
Whether you are right or wrong  
Someone to open each and every door  
But it ain't me babe”*  
(Bob Dylan: *“It Ain't Me, Babe”* [24].)

Перейшовши до електронного звучання, Ділан зустрівся з публічним осудом і невизнанням. Зокрема, виступ Ділана 25 липня 1965 року на Ньюпортському фестивалі був розкритикований Юеном Макколом у випуску *“Sign Out!”*, популярного журналу в США, виявившись, на його думку,

другосортною нісенітницею. Через чотири дні після цього фестивалю Ділан повернувся до нью-йоркської студії і записав пісню “*Positively 4th Street*”. Її текст був сповнений образів параної та помсти, і пізніше його інтерпретували як достатньо різкий випад Ділана у бік колишніх колег із фолк-руху — друзів, котрих митець знав із часів відвідування та виступів у клубах 4-ї вулиці Манхеттена:

*“You say I let you down, ya know its not like that  
If you're so hurt, why then don't you show it?  
You say you've lost your faith, but that's not where its at  
You have no faith to lose, and ya know it”*  
(Bob Dylan: “*Positively 4th Street*” [28].)

Проте Ділан набув значно більше прихильників, аніж ворогів. Його популярність зростала, і митець вирушав у концертні тури всією країною. Проте такий спосіб життя вкрай негативно вплинув на фізичне здоров'я та емоційний стан. Сам Ділан так казав про цей період: “Я гастролював майже п'ять років, це спустошило мене, я загруз в наркотиках, в багатьох речах... просто щоб протриматися, розумієте?” [18]. Хоча громадськість ставилася з певною мірою недовіри до подібних висловлювань музиканта, довгі турне, майже без перерви між ними, були вкрай виснажливими і стали серйозним поштовхом до переходу митця у стан меланхолії, можливо, навіть депресії, зневіри у собі та суспільстві.

29 липня 1966 року Ділан зазнав аварії на мотоциклі біля свого помешкання у Вудстоку. Музикант так ніколи і не розкрив тяжкість травм, які отримав тоді, але, даючи одне з численних інтерв'ю, Ділан зізнався, що в нього було зламано декілька шийних хребців. Він підтвердив це також і в своїй автобіографії: “Я потрапив у мотоциклетну аварію, покалічився, але одужав. А по правді сказати — мені хотілося вискочити з цих щурячих перегонів” [18]. Дев'ятнадцятирічна перерва була не єдиною причиною, з якої Ділан відчув потребу у пошуку нових орієнтирів і, власне, нових інструментів для того, щоб конструювати власну ідентичність у мінливому, іноді занадто яскравому, занадто публічному світі популярної музики та у житті загалом. Тут варто

згадати зміни настроїв та інтересів у соціумі на порозі 1970-х. Як зазначалося вище, те, що було у ранній період творчості Ділана характерним для контркультури, поступово ставало частиною “масової культури”. А сутність контркультури полягає в тому, що вона більшою мірою відмовляється від своїх ідей, коли вони стають прийнятими суспільством. Можливо, саме через те, що Ділан перебував на той час в особистісній кризі, він, як представник контркультури, поступово віднаходив погляди, полярно відмінні від протестних настроїв. На початку нового десятиріччя він знову продемонстрував свою відстороненість від суспільства. 1970-ті Ділан почав із випуску “*Self Portrait*”, подвійного альбому, до якого входили пісні інших музикантів, а також інструментальні треки і чотири пісні, виконані Діланом разом із гуртом “*The Band*” на фестивалі “*Isle of Wight*”. Дещо згодом Ділан заявляв, що такий посередній вміст альбому – це відповідь для тих прихильників його творчості, які все іще вважали Ділана “голосом покоління” і сподівалися на повернення митця до руху контркультури 1960-х, від якого музикант відійшов. Принаймні, так вважав Ділан, роблячи подібні заяви. Адже музикант ще неодноразово повертався до протестних мотивів, зокрема й у окремих композиціях, написаних у другий період творчості, про які згадувалось вище. Відкривши для себе євангелістське християнство, Ділан прийшов до нового етапу самоусвідомлення. Він упродовж деякого періоду не виконував своїх старих пісень і звертався до аудиторії зі сцени, говорячи про Бога. Проте це тривало не так довго.

На конструювання ідентичності Ділана вплинули і його родинні стосунки. В одому із інтерв'ю музикант так висловився з приводу цього: “Having children changed my life and segregated me from just about everybody and everything that was going on. Outside of my family, nothing held any real interest for me and I was seeing everything through different glasses.” [37]. Тут іде мова про його подружнє життя з Сарою Ділан (дівооче прізвище – Лоундс) та їх чотирма дітьми. У цьому шлюбі Ділан був з 1965 по 1977 рік. Впродовж цього часу, за словами митця, на першому місці для нього була родина. Ділан бачив світло у

стосунках із Сарою та дітьми і намагався його берегти будь-якою ціною. Одну зі своїх пісень, “*Forever Young*”, яка вишла у двох версіях в альбомі “*Planet Waves*” у 1973 році і стала однією з найпопулярніших композицій музиканта, Ділан присвятив своєму молодшому сину Джейкобу, за словами письменника Говарда Саунса, автора скандальної біографії “*Down the Highway: the Life of Bob Dylan*” (2001). Ділан був турботливим батьком для своїх із Сарою дітей, приділяв їм багато часу і завжди виявляв теплі батьківські почуття до них. Проте, коли у період після аварії до Ділана повернулася слава, і музикант був поглинутий гастролями, це негативно вплинуло на його стосунки з дружиною. Вони почали віддалятися одне від одного. У той час Ділан заповнював маленький червоний записник піснями про стосунки і болісні розставання. Серія цих пісень була покладена в основу альбому “*Blood on the Tracks*”, який було записано у вересні 1974 року. Проте Ділан вирішив переробити половину пісень, і остаточна версія альбому вийшла тільки в 1975 році. Попри численні негативні коментарі, із часом цей альбом був визнаний критиками одним із найбільших досягнень музиканта. Білл Вайман, оглядач інформаційного порталу “*Salon*”, назвав “*Blood on the Tracks*” “єдиним бездоганим альбомом [Ділана] і найкращим з тих, які він сам спродюсував; усі пісні побудовані з педантичною точністю. Це його найдушевніший і найсумніший альбом, і, здається, озируючись назад, [пісні] досягли найбільшої рівноваги балансу між всюдисущою логореєю середини 1960-х і свідомою концептуальною простотою післяаварійного періоду після” [50].

З цього можна зробити висновок, що саме стосунки із Сарою Ділан та спільними дітьми найбільше вплинули на душевний стан та світогляд митця, на його особистісні цінності. Можливо, саме ці роки, проведені разом із гармонійною родиною, стали передумовою того, що у зрілому віці Ділан прийшов до примирення, віднайшовши свою “стратегію виживання”. Ані перше кохання, юна італійка Сьюз Ротоло, спогад про яку Ділан увічнив на обкладинці альбому “*The Freewheelin’ Bob Dylan*” та у ранніх піснях на тему стосунків, ані роман із фолк-виконавицею Джоан Баез, котра у свій час

допомогла Ділану досягти популярності і викликала його велике захоплення як митець і як жінка, ані стосунки в інших, нещасливих, і, якщо можна так сказати, хвороблиих шлюбах не мали такого сильного впливу на ідентичність музиканта.

Хоча більшу частину своєї творчої кар'єри Ділан був або намагався справляти враження, що він як митець є поза соціумом, поза його думками та проблемами, чи не найважливішу роль у конструюванні його ідентичності відігравав саме слухач, реципієнт, як і сучасне Ділану суспільство в цілому.

Відповідно до теорії деконструктивізму Дерріда [15], феномен особистості Боба Ділана як митця і представника контркультури [49] базується на різниці між його світоглядом та соціальними явищами, які він критикує у своїх піснях. Для позиціонування суб'єкта Боба Ділана важливо також і те, що соціальні явища, від яких митець відстоїть, залишають у його особистості певний слід. Таким чином, тільки за наявності цього сліду Ділан може виступати як суб'єкт, який говорить про проблеми свого часу і вступає у діалог із сучасниками через свої пісні. При чому незалежно від того, чи погляди реципієнтів збігаються з поглядами митця, чи вони ладні називати його Іудою, Боб Ділан здатен впливати на свідомість слухачів. І цей вплив відбувається на основі різниці, яка є рухом та заміщенням значень певних соціальних явищ у свідомості реципієнтів [15]. Говорячи про те, як витвір мистецтва трансформує гештальт читача, необхідно розрізнати вплив твору, який є очікуваним і приносить задоволення, і впливом, що працює за рахунок суперечностей. Дженіс Редвей описує цю різницю, спираючись на засади про “емпіричне” і “креативне” використання мови, сформульовані Морісом Мерло-Понті. Перше – це “по суті залишки минулих актів означування і записи вже набутих значень”, а друге “ламає ці правила, аби створити нові значення” [39].

Символічним є те, що багато із ранніх текстів Ділана, як і поезія М. Дегі, засновника терміну “геопоетика”, має сильний зв'язок із землею: фізична дія ходіння дозволяє людині позбутися абстракції, в якій нас зачиняє сучасний розум, і знайти доступ до конкретного світу. Сам стиль кантрі, як і образ барда,



який навіть підкреслював ранній псевдонім Ділана “Blind Boy Grunt”, передбачає цей зв’язок. Бард – це фактично мандрівний митець, який ходить землею. Хоча Ділан насправді не так багато подорожував, його “ходіння” відбувалися в самій творчості: через пов’язані з природою тексти, композиції, сповнені мотивів ескапізму, які за змістом та настроєм перегукуються із романами Керуака, пісні з описами міського пейзажу. Ділан описував як місця, які бачив сам, так і ті, з якими був знайомий через загальнокультурний контекст, або які конструював на його основі. Зв’язок тіла проживання з життєсвітом Гуссерль вбачає у ходінні. Філософ вважав ходіння ключем до розуміння того, як “я” будує зв’язний світ з фрагментарних явищ. Цей світ включає як ближню сферу знайомих і доступних явищ, так і дальню сферу незнайомих і невідомих речей. Обидві сфери зводяться воедино в об’єднану просторово-часову сукупність (zusammen) щоразу, як суб’єкт вдається до ходіння. Буття-тут суб’єкта є абсолютним продуктом його тіла та його безпосереднього місця, поєднаних у нерозривному зв’язку. Результатом ходіння стає місце, що є корелятом рухливого тіла – світ, конституюваний тим самим тілом, чия постійна локалізація залежить від цього світу [35, с. 54].

Послідовні акти регресії, постійний перехід від оманливої однорідності до очевидної різнорідності дозволяють зберегти неперервність і єдність, що не піддаються руйнівній дії часу. Тема часу пояснює, чому в другій частині праці Де Квінсі палімпсет стає метафорою мозку як “сховища пам’яті” людини. Адже в мозку, як і в палімпсесті, утримуються спогади, різноманітність яких може навести на думку, що плин часу постійно порушує відчуття єдності, що він зводить нанівець самототожність людини, яка постійно змінюється. Проте все ж є можливість “у момент смерті, в гарячковому маренні або в опіумних сновидіннях” знову віднайти початкову єдність свого “я”. Є лише видимість того, що розрізнені враження, накопичені в нашій пам’яті, витісняють попередні, адже поет здатен звести лінію часу в одну точку, в якій згущуються всі спогади, взаємно накладаються діахронія та синхронія. Іншими словами, пам’ять постає у вигляді узагальнюючої здатності; вона не тільки протистоїть

забуттю, а й може об'єднувати в собі те, що уявляється різнорідним; вона дає можливість розрізненим спогадам існувати разом і в єдності. Якщо в палімпсесті нерідко може бути виявленим “щось фантастичне або таке, що викликає сміх через гротескне зіткнення тем, що йдуть послідовно одна за одною, хоча не пов'язані між собою жодним природним зв'язком і волею випадку послідовно зайняли поверхню сувою”, то мозок і пам'ять за необхідності характеризуються єдністю. Отже, сам людський мозок являє собою подобу палімпсесту. Тому можна вважати, що палімпсест – це образ не стільки тексту, скільки людського розуму і творчості; проте для Де Квінсі мозок сам по собі є зібранням текстів: “Так, читачу, незліченними є поеми радості і страждання, що послідовно записуються на палімпсесті твого мозку.” [38]. З цього виходить, що ідетичність Боба Ділана проектувалася великою мірою через пам'ять про різноманітні досвіди та про їх рефлексію у творчості, через взаємонакладання різних варіантів світогляду, які періодично викликали внутрішній конфлікт, але врешті-решт взаємоінтегрувалися. Саме тоді митець прийшов до так званої “стратегії виживання”, яка полягала в остаточному примиренні зі світом та собою, із прийняттям себе та дійсності і остаточним становленням Ділана як митця-споглядача, котрий може обезцінювати чужі точки зору з приводу своєї творчості, а тим більше себе самого, адже в нього, як завершеної творчої особистості, немає жодної потреби в сторонній оцінці, а є тільки бажання висловитися, не спонукаючи при цьому нікого до активних змін, а лише надаючи теми для роздумів, ставлячи запитання, свого часу риторичні, на які, проте, можливо, коли-небудь будуть знайдені відповіді.

Отже, Ділан пройшов непростий творчий та життєвий шлях, і його самосвідомість формувалась як через взаємодію з друзями і близькими, з реципієнтами та світовим соціумом узагалі, так і через розривання зв'язків та перетворення діалогу на монолог. Ділан захоплювався іншими митцями, інколи творчо наслідував, проте все ж намагався віднайти власний шлях у середовищі розбурханих або ж навпаки приспаних, пересичених мас, дистанціюючись від нетактичних фанатів, працівників преси та безлічі експертів з різним рівнем

кваліфікації, кожен із який прагнув публічно висловити свою думку стосовно творчості митця і нього самого. Впродовж життя Ділан ідентифікував себе як учня Вуді Гатрі, фолк-виконавця або ж барда, як християнина, як коханця різних жінок, сім'янина і, головне, митця, котрий не відносив сесбе до жодного культурного руху. Ділан завжди протиставляв себе суспільству, тим самим, бажаючи того чи ні, певною мірою набуваючи його рис, чому завдячує, можливо, величезне визнання, яке дає шанс бути почутим великими масами людей, представниками кількох поколінь. Якщо прийняти, що свідомість та ідентичність митця мають природу палімпсесту, як і його творчість, можна зробити висновок, що вони конструюються шляхом накладань безлічі досвідів, почуттів та переживань. Тому ідентичність Боба Ділана є надзвичайно багатогранною, побудованою на ґрунті суперечностей, проте цілісною, що свідчить про те, що виникнення діланівської “стратегії виживання” – це наслідок подолання митцем світоглядної кризи.

### **2.3. Синестетичний характер рок-поезії Боба Ділана**

Особливо важливий елемент у діланівській поезії – специфічна структура образу-символу. Ділан сполучає в одному змістовому контексті конкретні та абстрактні поняття, міфологізуючи перші, а другі переносячи у площину сучасності. Оксюморонне сполучення понять, які належать до різних стилістичних пластів, допомагає митцю іронічно висвітлювати сучасні реалії. Ділан глобалізує своє бачення реальності, створюючи ланцюги однорідних понять, подібних до каталогів Вітмена. Деякі твори Ділана є розгорнутими метафорами або алегоріями, що відкривають цілий світ через конкретну ситуацію. Все це свідчить про те, що рок-поезія ділана має синестетичний характер.

Синестезія — це нейрологічний феномен, за якого подразнення в одній сенсорній або когнітивній системі призводить до автоматичного, довільного відгуку в іншій сенсорній системі. Людина, яка переживає подібний досвід – синестет. Синестезію також можна визнати як явище сприйняття, за якого подразнення одного органа чуттів (внаслідок іррадіації збудження з нервових

структур однієї сенсорної системи на іншу) поряд зі специфічними для нього відчуттями викликають і відчуття, що відповідають іншому органу чуттів. Однак у багатьох випадках термін “синестезія” є неточним унаслідок того, що існують труднощі у визначенні сутності синестезії через включення у це поняття безлічі різноманітних феноменів. Обізнаність щодо синестетичного сприйняття, як і здатність до нього, варіюється у різних людей. Існують дві загальні форми синестезії: проєкційна та асоціативна. Люди, котрі проєктують, бачать реальні кольори і форми саме в момент дії подразника, як це зазвичай прийнято вважати для синестезії; асоціатори будуть відчувати дуже сильний і довільний зв'язок між стимулом та відчуттям, яке він викликає. Психологи та неврологи вивчають синестезію не лише через її привабливість, а й заради досягнення кращого розуміння процесу пізнання і сприйняття, який є спільним як для синестетів, так і для звичайних людей. Синестезія допомагає творчому процесу. Тому переважна більшість синестетів схильна до творчої діяльності.

Враховуючи зазначене вище, досліджуючи образи-символи у творчості Ділана, керуватися варто саме поняттям синестезії. Адже вони, у додаток до своєї чуттєвої різноплановості та багатозначності, конструюються не лише за рахунок власне текстів, а й музики та елементів перформансу. Прикладом синестезії у творчості Ділана можуть послужити багато його робіт, особливо створених під час першого та другого періоду творчості.

Варто звернути увагу на композицію “*Like a Rolling Stone*”, на яку був знятий кліп із досить цікавими ефектами, що надають пісні додаткових сенсів та можливостей для інтерпретації. Даний кліп міг би бути просто зафільмованим уривчастим переказом тексту пісні, де разом із ритмом пісні чергуються епізоди з “до” та “після” у житті дівчини, до якої риторично звертається співак у своїй композиції. Так, етапи життя накладаються на знайомі місця, докорінно змінюючи їх, створюючи від однієї й тої самої локації враження двох антиподів. Це дуже цікаве явище з точки зору феноменології, яке підтверджує першочерговість тіла спостерігача та руху у просторі для пізнання світу. На думку Вайтхеда, конкретне місце – це не просто ділянка

абсолютно гомогенного, ізотропного простору. Науковець наполягав на поверненні до тіла людини як до основи досвіду та пізнання. Тіло спостерігача – це не просто механізм для збору і реєстрації чуттів, адже воно виступає активним учасником сцени сприйняття. Як зазначив Вайтхед у трактаті “*Наука і сучасний світ*”, якщо людство є свідомим щодо тілесного досвіду, воно повинно бути свідоме також аспектів усього просторовочасового світу у такому вигляді, у якому він знаходить своє відображення в тілесному житті. Теорія Вайтхеда передбачає остаточну відмову від розуміння просторової локалізації як первинного способу, в який речі можуть бути задіяні у просторі-часі. В певному сенсі, усе є всюди увесь час. Адже будь-яким розташуванням передбачається аспект себе в будь-якому іншому місці [47]. Наприкінці кліпу можна побачити, як дівчина повертається до квартири, де всюди помітні сліди людної вечірки. Так, їй є, куди повернутися, проте тут розкривається непомітний спочатку, прихований сенс композиції: те місце, куди людина повертається, більше не є домом для неї.

Разом із останньою нотою пісні саме по собі розбивається дзеркало (кінестетико-слухова синестетичність), що є символом нещастя і відсилкою до “розбитого покоління”.

Особливо цікавою для дослідження є багат шарова, доволі складна для сприйняття композиція “*Desolation Row*”. Вона була заключною в альбомі “*Highway 61 Revisited*”, випущеного у липні 1965 року. Пісні в цьому альбомі мали електронне звучання і продовжували атмосферу вищезгаданого хіт-синглу “*Like a Rolling Stone*” за рахунок блюзової гітари Майкла Блумфілда та рок-н-рольного органу Ела Купера. Композиція “*Desolation Row*” була єдиним винятком. Її мелодія побудована на звучанні лаконічного басу в супроводі акустичної гітари і чіткого, помірного ритму ударних. У тексті цієї пісні Ділан посилався на історичні та біблійні події, а також на багатьох персонажів Західної культури, реальних або вигаданих. Такими словами описав цю композицію рок-музикант Енді Гілл: “епопея з 11-ти хвилин ентропії, яка набуває форми феллінієвського параду гротеску, з величезною кількістю

знаменитих персонажів: історичних (Ейнштейн, Нерон), біблійних (Ной, Каїн та Авель), вигаданих (Офелія, Ромео, Попелюшка), літературних (Т. С. Еліот і Езра Паунд), і навіть тих, що не вписуються в жодну з цих категорій, таких як Доктор Мерзота і його підозріла медсестричка”. Спогад про оригінальну версію “*Desolation Row*”, про концерт у Вемблі, коли виконання цієї пісні раптом перетворилося на танцювальний номер, є досить шокуючим. Театралізація, карнавалізація сценічного дійства була ніби кинута натовпу в лице – вона відкривала очі на всі жахи, зображені у тексті пісні. Театралізоване дійство насправді було досить логічним для супроводу виконання даної композиції. Існує думка, що на її створення Ділана надихнула п’єса Теннессі Вільямса “*Camino Real*”, написана у 1953 році, яка має відношення до El Camino Real, глухого кута в невеликому містечку, оточеному пустелею, звідки хіба що випадково можна було дістатися “світу зовні”. Драматург описав це місце як еквівалент концепції світу, в якому він живе. Вихід п’єси за часом співпадає з рухом бітників, і пісня Ділана “*Desolation Row*” є фактично одним із тих творів, у яких музикант надає поезії, подібній до творів бітників, рок-звучання. Таке поєднання відповідних один одному стилів як у музиці, так і в особистісно-ідеологічній суті самого тексту, також є явищем синестезії. Оригінал починається м’яким і чистим програшем, який переходить у солодкі, мажорні звуки гітарної партії, на фоні якої раптом зринає перший, шокуючий рядок пісні: “*They’re selling postcards of the hanging...*” [21]. Як відомо, такі листівки дійсно продавали у рідному містечку Ділана, коли він був дитиною. Сам альбом був названий на честь траси, яка проходить повз малу батьківщину Ділана. Так, Ділан згадує про своє минуле, говорить, здавалося б, про свій дім, проте це вже не зовсім його дім – це суміш реальності і сюрреалістичних візій, які переслідували Ділана в той час. Ці візії, які виникали чи то під дією психоделічних речовин, чи то від сильної психологічної напруги, є за своєю суттю синестетичними, адже звичні місця у них перетворюються на маскарад, де знайомі люди з обличчями відомих персоналій або ж літературних героїв ховаються за карнавальними масками та впадають у безум. Шум знайомої з

дитинства траси перетворюється на гучний галас натовпу, на какофонію, в яку майже не проникають звуки ззовні. Важливо зазначити, що, хоча Ділан наводить багато алюзій на відомі твори літератури, а також посилається на конкретних авторів, значно більше в цій композиції від світу живопису. Різноплановий простір, заповнений гротексними персонажами, нагадує полотна Босха, проте з упізнаваними героями та багатьма елементами сучасності. Здавалося б, словами цієї композиції, а особливо останнього куплету, вбиті горем молоді чоловіки, котрі мешкають у маленьких лоджіях або винаймають дешеве житло і також годинами слухають “*Visions of Johanna*”, могли б пояснити свої почуття та емоції після розставання з коханою дівчиною. Проте рядок “*I received your letter yesterday*” і наступні [21] радше говорять про хворобливу ізоляцію музиканта від світу, аніж про що-небудь інше. У цих рядках відображено падіння американського ідеалізму в русло антиінтелектуального фашизму. У пісні завдяки зображеному в ній явища конструється образ зовсім іншого, більш глобального, реального процесу в суспільстві. Тому варто також говорити про цю композицію як ідеастетичну. Виникнення поняття ідеастезії тісно пов’язано із вищезгаданим поняттям синестезії. Його поява зумовлена тим, що поняття синестезії не завжди було точним, і, за багатьма припущеннями, деякі явища в мистецтві та у процесах людського сприйняття не зовсім відповідають цьому поняттю. Ідеастезія — це явище активації понять, або стимулів, які викликають певну реакцію (відчуття), на відмуну від синестезії, яка традиційно вважалася явищем відчуттів, за якого дія реакції і відбувається на рівні сенсорики. Проте, як показали експериментальні дослідження, деякі явища неправильно називати явищами синестезії, адже поняття “синестезія” використовується для позначення зв'язку двох сенсорних елементів, проте без зв'язку із когнітивним рівнем. Тому, на думку деяких науковців, більшість явищ, які традиційно позначалися як синестезія, були насправді викликані через значення (семантику) елементів, а не через їх сенсорні властивості, як це могла б пояснити синестезія. Іншими словами, як стимул, так і реакція у синестезії мають саме сенсорний характер.

Ідеастезія ж відносить реакцію так само до сенсорного, а от стимул – до семантичного. Тому дослідження ідеастезії та їх результати зробили значний внесок у розуміння механізмів свідомості людини, яка, відповідно до теорії ідеастезії, базується на тому, як саме, у який спосіб ми активуємо різні поняття. Існує припущення, що персональний розвиток пізнавальних здібностей та сприйняття разом із впливом культурного оточення призводить до усвідомлення та використання різноманітних можливостей практичного застосування феномену ідеастезії.

На відміну від Ньютона, котрий зазначав, що природа, або ж простір поза тілом, є повністю “там” і спроектований виключно назовні, Вайтхед вважав, що тіло – це арена для нероздільного поєднання тут і там. “Тут” є частиною “там”, і навпаки. Таке взаємовключення стає можливим завдяки тілу, яке виступає як опорний член сцени сприйняття, у якій “там” – об’єкти, які сприймаються, а “тут” – це тіло, яке сприймає. Вони пов’язані через місце як спільне середовище, або *koīnos topos*, де тіло й об’єкти, тут і там – все розміщується в “очевидній солідарності світу” [47]. Створюючи композицію “*Desolation Row*”, Ділан тим самим змінює знайоме йому місце у своїй свідомості і через неї, перетворюючи його на дистопію, яка нагадує Ділану стан сучасного йому світу; процес, подібний до процесу створення Теннессі Вільямсом його п’єси. В останньому куплеті говориться про відчай від абсурдності світу та навіть такого його сприймання:

*“All these people that you mention  
Yes, I know them, they’re quite lame  
I had to rearrange their faces  
And give them all another name”  
(Bob Dylan: “Desolation Row” [21].)*

Тут також можна помітити явище ідеастезії, поняття якого практично виросло із поняття синестезії. І саме через цей феномен розкривається секрет даної композиції.

Тоді як пісня “*Like A Rolling Stone*” стала визнаною як одна з найкращих пісень Ділана чи навіть найкраща пісня всіх часів, “*Desolation Row*” – це пісня,



в якій музикант озвучив найсильнішу нападку на маси своїх сучасників. Це не просто сюрреалістична композиція, а радше сюжет для науково-фантастичної історії в стилі Філіпа Діка. Додати до звучання пісні рипіння гітарних струн та пульсуючий ритм барабану було очевидним кроком – це ніби колискова для світу, який зазнав колапсу, де в солодкому звучанні вчуваються зловісні нотки, що корелюють із посилом автора.

### **Висновки до розділу 2**

Отже, творчість Боба Ділана, іноді жахаюче реалістична для його часу в своїй психоделічності, у чіткій ритміці та подібності до потоку свідомості, який містить щось тільки на перший погляд сюрреалістичне, є синестетичною за своєю природою. Багатство та неординарність сприйняття митця допомогли йому подивитися на світові реалії під різними кутами та показати реципієнтам те, що він бачить, даючи їм можливість відкрити і для себе нові кути та перспективи синестетичного сприйняття. Особливо яскраво воно виражене в композиціях, які ставали частиною перформансу або фільму чи на які знімали кліп. Різноманітність образів-символів, варіативні способи їх конструювання підсилювали вплив творчості Ділана на свідомість реципієнтів. Останні таким чином отримували змогу змінювати свій життєвий простір через власну свідомість або досвід аналізу і конструювання дійсності завдяки пересуванню власного тіла у просторі, реальному чи уявному, послуговуючись діланівською системою образів.

Врахувавши сказане вище, можна дійти висновку, що Ділан як суб'єкт насправді не є відстороненим. Так чи інакше, митець знаходиться у полі різних суспільних, історичних та культурних явищ і взаємовідносин, характер та вплив яких варіювався у ході часу і формував світоглядну позицію Ділана. Пересуваючись цим полем, митець пізнавав і трансформував його, як і самого себе.

**РОЗДІЛ 3**  
**МУЗИКА ПОЕЗІЇ ЯК СТРАТЕГІЯ СПІЛКУВАННЯ:**  
**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПОЕЗІЇ БОБА ДІЛАНА**

**3.1. Вплив естетики американського модернізму на формування поетики текстів**

Як було зазначено вище, Боб Ділан інтегрував у свою творчість елементи масової культури. А це, зокрема, естетика американського модернізму. Американський модернізм, як і рух модернізму в цілому, був заснований на

новизні філософської думки, спровокованою всеохопними змінами в культурі та суспільстві в епоху модерну. Це художній і культурний рух у США, який виник на початку XX століття і досяг розквіту в період між Першою та Другою світовою війною. Американський модернізм, як і європейський, базується на відмові від просвітницького мислення і пошуку кращих шляхів репрезентації реальності в новому, більш індустріалізованому світі. Як реакція на цю тенденцію, у творчості багатьох американських поетів та письменників виникло явище “нейтивізму”, що мало на меті репрезентувати сучасний американський досвід.

Економічна криза початку 1930-х років також залишила слід в літературі, зокрема це помітно в романі Джона Стейнбека “Грона гніву”. Мотив мандрювання дорогами через простори країни в стані розгубленості та розпачу, втрати матеріальних цінностей та марних спроб їх повернути, як і у цьому романі, простежується у творчості Боба Ділана, зокрема у піснях “*Mr Tambourine Man*”, “*Like a Rolling Stone*”, “*House of the Rising Sun*” та інших. З економічною кризою і тотальною індустріалізацією також була пов’язана тема втрати себе та потреби самоідентифікації для покоління робочого класу, перетвореного на невидимок, котрі зливаються із фоном життя міста, стають гвинтиками величезної машини. Проблему самоідентифікації в індустріалізованому суспільстві Ділан розкриває зокрема через образ поїзда у таких композиціях, як “*Paths of Victory*” та “*Train A-Travellin’*”. Маніфестація безумства, ще одна з улюблених тем американських модерністів, простежується в багатьох композиціях Ділана, написаних у стилі потоку свідомості, зокрема у пісні “*Desolation Row*”. Так чи інакше, усі ці негативні аспекти пробуджували нові надії та прагнення, спроби почати спочатку, не лише для вигаданих героїв американської літератури модернізму, а й для реальних людей. Епоха модернізму в Америці також відкрила можливості для розвитку регіональних тенденцій, однією з яких був “гарлемський ренесанс”, котрий відродив афроамериканське мистецтво, централізувавши його у районі Гарлем у Нью-Йорку. У своїх піснях, зокрема “*George Jackson*”, Ділан стає на захист носіїв

афроамериканської культури. Зміст цього синглу був для багатьох несподіванкою, адже Ділан укотре повернувся до протестної тематики, присвятивши пісню вбивству ув'язненого у Сан-Квентін Джорджа Джексона, котрий був активістом Чорних пантер – американської ліворадикальної організації темношкірих, яка мала на меті відстоювати громадянські права темношкірого населення. Проте американське суспільство на час розквіту епохи Модернізму ще не вийшло із світоглядної кризи, спричиненої наслідками Першої світової війни. З цієї причини американські митці почали звертатися до теми як фізіологічних, так і духовних ран повоєнного досвіду. Вони також апелювали до духовності – переважно до християнських мотивів, адже саме у вірі вбачали вихід зі стану жаху та майже нездоланного болю. Ці мотиви є провідними у пісні Боба Ділана “*Cross the green mountain*” [19]. Вона була покладена на музику саундтреку до історичної драми “*Gods and Generals*”, знятої у 2003 році до 150-ї річниці громадянської війни в Америці. Даний твір є однією з пісень, за які Боб Ділан удостоївся Нобелівської премії. Як і інші його всесвітньо визнані твори, ця пісня пов’язана з історією становлення американської нації і торкається тем війни та миру, любові та віри. Ця композиція була написана у 2003 році і належить до євангелістського періоду творчості Ділана, тому у її тексті є багато біблійних мотивів, про які піде мова далі. Тут важливо також зазначити, що у час написання даної композиції Ділан повернувся до баладного стилю, який тепер набуває рис класичного американського року та стилю госпел. Баладний стиль Ділан ще у молодості вважав найбільш придатним для того, щоб говорити на глибокі теми.

Цікаво також те, що, на відміну від деяких інших текстів, написаних від першої особи, у тексті цієї пісні прослідковується дистанціювання від ліричного героя. Його переживання не описані, а показані головним чином за рахунок візуальних образів. Такий підхід до опису внутрішнього світу персонажів (або ліричних героїв), заснований на теорії “об’єктивного кореляту” Томаса Еліота, був типовим для творчості поетів та письменників модернізму.

Варто звернути увагу на саму назву пісні. Під “*Green Mountain*” мається на увазі Річ-Маунтін. Битва під Річ-Маунтін відбулася 11 липня 1861 року в окрузі Рандольф, Вірджинія (зараз – Західна Вірджинія) і стала однією з перших битв американської громадянської війни [11]. Пісня “*Cross the Green Mountain*” перегукується з оповіданням Амброза Бірса “*A Horseman in the Sky*” [12], вперше опублікованим у 1889 році. В даному оповіданні підрозділи союзної піхоти мали перебратися через високий і крутий пагорб, щоб зненацька наскочити на ворога з тилу. Частина першого куплету пісні могла б бути прямою мовою офіцера, котрий з низини побачив вершника, який неначе летів по небу. Це було схожим на марення або сон.

*“I cross the Green Mountain  
I sit by the stream  
Heaven blazing in my head I  
I dreamed a monstrous dream”*

Проте цей сон був “жахливим”, “потворним”, адже, як дізнався офіцер наприкінці оповідання, ворожий вершник, котрий з’явився перед головним персонажем – Картером Друзом – був його батьком [12]. У другій частині цього куплету ми бачимо алюзію на Одкровення святого Іоанна Богослова, де йдеться про апокаліпсис:

*“Something came up  
Out of the sea  
Swept through the land of  
The rich and the free”*

Звір апокаліпсису неначе виходить із моря і чинить вторгнення у землю “багатих та вільних”, тим самим руйнуючи американську мрію.

*“I look into the eyes  
Of my merciful friend”*

“Милосердний друг” подібний до Картера Друза, котрий не вистрілив у ворога. Коли офіцер дізнався, ким був цей вершник, він ніяковіє і впадає у розпач [12]. З його почуттями перегукуються рядки:

*“And then I ask myself  
Is this the end?”*

У наступних куплетах також є відсилки до апокаліпсису:

*“All must yield  
To the avenging God*

...

*I listen while I stand  
To the music that comes  
From a far better land”*

В уривку із четвертого куплету, останньому з наведених вище, відчувається пробіс надії. Але у п'ятому куплеті залишки надії гаснуть:

*“Close the eyes  
Of our Captain  
Peace may he know  
His long night is done”*

У цьому куплеті ми бачимо алюзію до відомого вірша Волта Вітмана *“Oh Captain! My Captain!”* [48], що містить відсилку до страти Христа, яка також є доцільною в контексті тематики пісні Ділана. Отже, у цьому куплеті є натяк, знову ж таки, на руйнацію американської мрії, причина чого – братовбивство під час громадянської війни:

*“Killed outright he was  
By his own men”*

Варто додати, що один з нечасто згадуваних приводів для присудження Бобу Ділану Нобелівської премії – це майстерна трансформація митцем класичних текстів для відтворення їх у текстах пісень. Боб Ділан не просто переспівує класичні тексти, а дає їм нове життя, сповнюючи духом свого часу, застосовуючи у міжнаціональному діалозі, до якого закликає його творчість. Саме з такої перспективи варто розглядати алюзії у даній пісні, як вищезгадану – на поезію Волта Вітмана, – так і алюзію на вірш поета вікторіанської епохи Роберта Браунінга *“Love Among the Ruins”* [13] у третьому і десятому куплетах:

*“Alters are burning  
The flames far and wide  
The foe has crossed over  
From the other side*

...

*Chilled as the skies  
Keen as the frost  
And the ground's froze hard*

*And the morning is lost”*

Тут Боб Ділан на свій лад застосовує техніку “драматичного монологу”, яку популяризував Браунінг у своїх поезіях. Ця техніка полягає у відтворенні нарративу від обличчя ліричного героя, який опосередковано передає характер цього нарративу. У даній пісні прослідковується також дух трансценденталізму, характерний для творчості поетів романтизму, таких як уже згаданий Волт Вітман і його брати по перу. Хоча Волта Вітмана вважають урбаністичним поетом, він написав немало творів, у яких висловлює захоплення природою, її гармонією та бездоганністю. Настроєм, близьким до духу цих поезій, поєднаним із нерозумінням братовбивчої ворожнечі з позицій трансценденталізму, сповнені рядки дев’ятого куплету:

*“In the deep green grasses  
And the blood stained woods  
They never dreamed of surrendering  
They fell where they stood”*

З огляду на цей куплет пригадується праця Еріха Фромма “*Втеча від свободи*”, вперше видана ще у 1944 році, тобто по закінченні Другої світової війни. Дана праця містить потужну антивоєнну риторичку, і тема свободи є у ній ключовою. Особливо з темою свободи була пов’язана громадянська війна в Америці. Проте, як зазначає Фромм (2019), шлях до свободи полягає у спонтанних контактах з природою та проявах любові. І аж ніяк не у кровопролитті [9, с. 256]. Так, у даній пісні Боб Ділан закликає, попри найвищий ступінь нерозуміння і збентеження, не втрачати надії дивитися крізь морок жорстокості, щоб побачити довгоочікуваний світанок, який віщуватиме мир, життя, свободу і Божу благодать:

*“Serve God and meet your full  
Look upward beyond  
Beyond the darkness that masks  
The surprises of dawn”*

Вищезгадана книга Фромма, що була не єдиною з пацифістських праць, написаних після Другої світової війни, на час громадянської війни 1861-го лишилася незрозумілою для більшості, не прочитаною як слід, а помилки

минулого – не усвідомленими. Скільки ж потрібно людству часу, щоб дійти простих істин? На це запитання із сумною іронією відповідають рядки пісні:

*“Lessons of life  
Can't be learned in a day”*

Боб Ділан не вказує, на якому боці бився відважний солдат – ліричний герой його пісні. А говорить лише про його трагічний кінець:

*“A letter to mother  
Came today  
Gunshot wound to the breast  
Is what it did say  
But he'll be better soon  
He's in a hospital bed  
But he'll never be better  
He's already dead”*

Героя війни, якого пережила власна мати, можна зустріти у народній пісенній традиції чи не кожної нації, у тому числі української. Те, на якій стороні бився загиблий солдат, для вбитої горем матері не має значення.

Пісня закінчується такими рядками:

*“We loved each other more than  
We ever dared to tell”*

Тут також можна помітити відсилку до оповідання Амброза Бірса. Так, іще до того, як Картер приєднався до підрозділу союзної армії, його батько сказав йому, що, хоча він зрадник, це не применшує батьківської любові. І дав сину настанову у будь-якій ситуації робити те, що він вважає своїм обов'язком. Прощаючись із батьками, Картер не виказував своїх справжніх емоцій: глибока любов та прихильність до них, а разом з нею біль та відчай були приховані під маскою церемонної ввічливості. Проте під час війни, зустрівшись віч на віч із власним батьком у формі ворожої армії, Картер потрапив у ситуацію жорстокої моральної дилеми. Любов до батька і обов'язок солдата, співзвучний із покликом серця, зіштовхнулися у його душі. А під час громадянської війни в Америці такі ситуації були, на превеликий жаль, досить типовими: кровні родичі нерідко зустрічалися на полі битви як вороги [12].



У пісні Боба Ділана “*Cross the Green Mountain*” наявна як експліцитна, так і імпліцитна інтертекстуальність. Алюзія на вірш Волта Вітмана “*O Captain! My Captain!*” [48] – це словесна алюзія, випадок експліцитної інтертекстуальності, адже і саме слово “*Captain*”, і суть цього твору можна побачити в пісні Ділана. Алюзії на вірші про природу поетів романтизму (культурологічна алюзія), вірш “*Love among the ruins*” Роберта Браунінга [13] (словесна алюзія), оповідання Амброза Бірса [12] (словесна алюзія), Одкровення святого Іоанна Богослова (культурологічна (біблійна) алюзія), на працю Фромма “Втеча від свободи” [9] (культурологічна алюзія) та на історичні події 1861 року (історична алюзія) – випадки імпліцитної інтертекстуальності, адже Ділан не запозичує ніяких імен або назв із цих творів і не наслідує в точності манеру жодного з їх авторів. Функції алюзій у пісні “*Cross the Green Mountain*” – створення урочисто-трагічного настрою твору, ідеологічна, функція передачі специфіки американського національного менталітету, функція відтворення суспільно-політичної атмосфери в Америці в 1861 році, полемічна функція та функція акцентування гостроти проблеми війни.

### 3.2 Стильове розмаїття пісенного і поетичного текстів Боба Ділана

Вище неодноразво згадувалось про те, що творчість Ділана є надзвичайно різoplanовою за своїми сенсами. Не менш розмаїтою є творча добірка митця з огляду на величезне стильове розмаїття пісенного і поетичного текстів. Про Ділана можна сказати, що він умів “красти як митець” – не просто запозичувати стильові особливості різних музичних та літературних течій, навіть окремих авторів, а синтезувати з на перший погляд розрізнених стильових напрямків новий унікальний характер твору. Він надавав поезії бітників рок-звучання, звертався до натовпу у формі медитативних, сюрреалістичних чи майже кататонічних текстів під супровід електронних інструментів, збалансовуючи тотальну невизначеність або гірку іронію блюзовою та рок-н-рольною мелодикою. Хоча Ділан найбільше тяжів до фолку та блюзу, про що говорить вибір інструментів, зокрема програші у значній

кількості пісень на губній гармоніці, та синкопічні ритми, деякі з його композицій стали свіжим ковтком повітря у світі музики [36]. Варто сказати, що Ділан дуже любив експериментувати зі стилями, комбінуючи їх. Ідеться не лише про музичне звучання, а й про стильову насиченість власне текстів пісень. Перша пісня другого альбому митця “*The Freewheelin' Bob Dylan*”, “*Blowin' in the Wind*”, частково заємствувала мелодію з традиційної робочої пісні темношкірих рабів “*No More Auction Block*”, в той час як її текст ставив під питання соціальний і політичний статус кво. Інша пісня, “*A Hard Rain's A-Gonna Fall*”, базувалася на фолк-баладі “*Lord Randall*”. Як і пісня “*Blowin' in the Wind*”, ця композиція позначала новий напрям у написанні пісенних текстів, поєднуючи в собі техніку потоку свідмості та імажистську лірику із традиційною фолковою формою. При цьому це також була протестна пісня, ідея якої стала найбільш резонансною під час Карибської кризи. Завдяки цим пісням в американському суспільстві Ділан став дечим більшим, ніж музикант. Пісня “*Mixed Up Confusion*” була записана у стилі рокабілі – однієї із ранніх форм рок-н-роллу, в якій були поєднані елементи кантрі-енд-вестерн та ритм-енд-блюзу. Дана композиція також демонструвала тяжіння до преслівського звучання. Третій альбом Ділана, “*The Times They Are a-Changin'*”, відображав більш політизований бік творчості Ділана. Деякі композиції написані у жанрі балади, дві пісні є любовною лірикою, а сам альбом має блюзове звучання. Альбом “*Another Side of Bob Dylan*”, записаний за один вечір 9 червня 1964 року, мав більш спокійний настрій. У піснях “*I Shall Be Free No. 10*” та “*Motorpsycho Nightmare*” – своєрідний діланівський гумор, а “*Spanish Harlem Incident*” і “*To Ramona*” – це пристрасна любовна лірика. Судячи зі звучання таких композицій, як “*Black Crow Blues*” та “*I Don't Believe You*” (“*She Acts Like We Never Have Met*”) можна було передбачити, що у творчості Боба Ділана домінантним скоро має стати рок-н-рольне звучання. Новий творчий напрям простежувався у двох довгих композиціях: імпресіоністичних піснях “*Chimes of Freedom*”, де соціальний контекст переплітається з великою

кількістю метафор, та “*My Back Pages*”, у якій критикував свої ранні твори через їх незграбну серйозність.

У другій половині 1964 – 1965 році Ділан почав грати у жанрі фолк-рок. Варта уваги пісня “*Subterranean Homesick Blues*”, записана наприкінці 1965 року, адже це був один із перших записів з електричними інструментами. Сам текст пісні містить у собі багато асоціативних образів і має риси імажизму поезії бітників. Крім того, його вважають попередником хіп-хопу та репу. Композиції вищезгаданого альбому “*Highway 61 Revisited*”, окрім останньої, мали рок-н-рольне та блюзове звучання, характерне для поп-музики періоду виходу альбому. Заключна композиція “*Desolation Row*” виконувалася під супровід акустичної гітари, а її текст, сповнений безлічі розрізнених та гротескних образів, є майже кататонічним. Подвійним альбомом “*Blonde on Blonde*” Ділан завершив свою трилогію рок-альбомів, записаних в 1965 – 1966 роках, яку розпочинали альбоми “*Bringing It All Back Home*” і “*Highway 61 Revisited*”.

Впродовж травня в 1966 році Ділан проводив гастрольний тур містами Австралії та Європи. Кожне його шоу складалось із двох частин: у першій частині концерту музикант давав сольний виступ, акомпанував собі на двох інструментах: акустичній гітарі й губній гармоніці, а в другій частині до Ділана приєднувались учасники гурту “*The Hawks*” для спільного виконання “електричного” матеріалу. Багато із фанатів співака, роздратовані цим контрастом, могли вигукувати насмішки й повільно, з презирством плескати у долоні<sup>[113]</sup>. Завершився тур бурхливою сутичкою музиканта та його прихильників. Один із глядачів у самому розпалі вечора, обурений електричним акомпанементом, вигукнув: “Юда!” На це Ділан відповів: “Я тобі не вірю ... Ти брехун!”, після чого розвернувся до “*The Hawks*”, які починали виконувати завершальну пісню вечора — “*Like a Rolling Stone*”, та наказав їм грати страшенно голосно. Того дня Ділан легко пройшов випробування публічним невизнанням і продовжив експерименти зі стилем, не збираючись відходити від електронного звучання, адже не міг обмежитися лише

акустичним фолком та блюзом. Перша післяаварійна платівка була записана під акомпанемент басу, ударних і сталеві гітари. “*John Wesley Harding*” — це медитативна робота, низка коротких пісень, заснованих на сюжетах Біблії і Американського Заходу.

Наступний альбом Ділана, “*Nashville Skyline*” (1969), був записаний у жанрі мейнстримового кантрі. В роботі над ним узяли участь сесійні музиканти із Нешвілла, а сам Ділан продемонстрував значно ширший, ніж у попередніх роботах, вокальний діапазон. На думку деяких ЗМІ, голос музиканта у піснях цієї платівки звучав м'якше у порівнянні з попередніми піснями виконавця. Так зазначав оглядач у журналі “*Variety*”: “Ділан виразно займається тим, що можна назвати співом. Якимось чином йому вдалося додати ще одну октаву у свій діапазон”. Альбом “*Blood on the Tracks*” (1974) – це завершена розповідь про кохання у піснях. Цю роботу, як зазначалось вище, музикант присвятив своїй колишній дружині Сарі Ділан. Хоча спершу критики нарікали на погану якість акомпанементу та запису в цілому, цей альбом врешті визнали однією з найкращих робіт Ділана. У тому ж році Ділан випустив сингл “*Hurricane*” про несправедливо засудженого боксера. Композиція написана у жанрі балади. Альбом “*Desire*” (1976) демонструє розповідний стиль, що є близьким до тревелогу. Тут помітний вплив драматурга Ж. Леві, з яким Ділан працював у співавторстві.

Спеціально для гастрольних виступів під час світового турне 1978 – 1979 років Ділан зібрав ансамбль із восьми музикантів та трьох бек-вокалістів. Аудіозапис концертів у Токіо вийшов у подвійному альбомі “*Bob Dylan at Budokan*”, який був оцінений досить неоднозначно. Зокрема, критик Роберт Крістгау оцінив роботу рейтингом 3+ і також написав доволі глумливу рецензію, а от журналістка “*Rolling Stone*”, на відміну від нього, похвалила Ділана за те, що у нових концертних версіях старих пісень з'явилося відчуття звільнення від оригіналів. Так, хоча упродовж переважної частини кар'єри музиканта, багато глядачів нарікали на любов Ділана до імпровізацій, оскільки він любить експериментувати з аранжуванням пісень і змінювати вокальний

стиль виконання, роблячи тим самим свої пісні абсолютно іншими за звучанням та для деяких, можливо, невпізнаваними. Проте саме ця якість Ділана як виконавця є чинником, який допомагає привносити новизну в старі твори, іноді досить вдало. Відчуття звільнення, про яке написали в *“Rolling Stone”*, демонструє перехід Ділана на новий етап, як творчий, так і світоглядний. Про це також писав Ларі Девід Сміт у біографічній книзі *“Writing Dylan: the Songs of a Lonesome Traveller, Second Edition”* [43]. Альбом *“Slow Train Coming”*, одна з найважливіших робіт євангелістського циклу, був записаний у 1979 році разом із Марком Нопфлером, котрий акомпанував на гітарі. Платівка опинилася на 3-му місці хіт-параду *“Billboard”*, а 1980 року пісня *“Gotta Serve Somebody”*, яка була у складі цієї платівки, одержала “Греммі” у категорії “Найкраще чоловіче вокальне рок-виконання”. Вихід другого християнського альбому, *“Saved”*, на противагу, отримав дещо неоднозначні відгуки. Цей альбом також був сповнений євангелістських мотивів і поєднував стиль госпел із рок-звучанням, проте був лише наслідуванням попереднього альбому і виявився слабшим, ніж його хітовий попередник. Щоправда, захопленість митця християнством була незрозумілою для деяких його фанатів та колег по сцені. Зокрема, Джон Леннон записав композицію *“Serve Yourself”* як відповідь на пісню Ділана *“Gotta Serve Somebody”*. Утім Стівен Голден, публіцист у *“New-York Times”*, писав, що ані зрілий вік Ділана, ані його звернення до християнства не змінили характер митця, який був по суті іконоборчим.

У липні 1986 року Ділан випустив студійну платівку *“Knocked Out Loaded”*. Окрім двох авторських сольних композицій митця він містив також три кавер-версії на пісні Кріса Кристофферсона, Джуніора Паркера, та євангельський гімн *“Precious Memories”*, а також три дуети. Один із рецензентів зазначав, що у цьому записі надто багато розгалужень, щоб підтримувати захоплення, а деякі з них навіть звертають із головної дороги, закінчуючись, безсумнівно, глухим кутом. Альбом через це також назвали розчаровуючим. Так, із часів *“The Freewheelin’”* (1963) цей альбом був першим, який не зміг потрапити в *“Billboard Top-50”*. Проте згодом епічний лонгплей

“*Brownsville Girl*”, який Ділан склав у співавторстві з Семом Шепардом, був названий деякими критиками творінням генія.

Наприкінці десятиліття Ділан повернув прихильність критиків завдяки виходу альбому “*Oh Mercy*”. Майкл Грей охарактеризував запис як уважно написану, вокально-самобутню, музично-теплу і безкомпромісно-професійну, цілісну роботу. На його думку, ця платівка була найбільш близькою до звання найкращого альбому Боба Ділана 1980-х. Балада “*Most of the Time*”, у якій ідеться про втрачену любов, згодом стала однією із центральних музичних композицій фільму “Фанатик”. Пісню “*What Was It You Wanted?*” преса назвала катехізисом музиканта, адже у ній Ділан іронічно висловлюється стосовно очікувань критиків та шанувальників від нього та його творчості. В свою чергу, частина рецензентів вбачали в релігійних образах пісні “*Ring Them Bells*” підтвердження глибини віри музиканта.

Для періоду творчості на початку 1990-х характерним було повернення до власних музичних витоків. У цей час Ділан записав два альбоми у жанрах фолк та блюз: “*Good as I Been to You*” (1992) та “*World Gone Wrong*” (1993), в яких представлена авторська інтерпретація відомих американських пісень і оригінальні композиції Ділана з акустичним звучанням.

11 вересня 2001 року вийшла платівка “*Love and Theft*”, яку Ділан записав разом із музикантами свого гастрольного гурту. Альбом був добре прийнятий музичними критиками, очолив списки найкращих альбомів року за версіями “*Rolling Stone*” та “*The Village Voice*”, і, до того ж, був кілька разів номінований на “Греммі”. Рецензенти відзначили, що Ділан розширив свою музичну палітру, додавши елементи таких жанрів, як: рокабілі, вестерн свінг, джаз і навіть лаунж. Втім “*Love and Theft*” викликав невеликий скандал у пресі, після того як журналіст “*Wall Street Journal*” написав про подібність між текстами пісень із цього альбому та змістом книги Дзюніті Саґи “*Сповідь якудзи*”. Ділан згодом визнав те, що цитував рядки, проте наголошував, що він застосував цитування з метою “збагачення” джазової та фолкової музики.

Попри те, що з віком голос Ділана дещо огрубів, альбом *“Modern Times”*, який вийшов 29 серпня 2006 року, отримав багато позитивних відгуків. Врешті, хриплий тембр Ділана при виконанні композицій із цього альбому неначе проходить крізь довгий відрізок історії Америки, який бере початок до народження Ділана, і сягає сучасності. *“Modern Times”* опинився на 1-му місці у чарті *“Billboard”*, повторивши цим результат платівки *“Desire”*. У тому ж році, у вересні в газеті *“New-York Times”* було опубліковано дослідження, де низка текстів платівки порівнювалася з тімродівською поезією років громадянської війни. Так, у деяких піснях, зокрема, *“Beyond the Horison”*, звучать мотиви воєнного минулого. Загалом альбом поєднує в собі стиль кантрі, рок-н-ролл та блюз, збагачені джазовими мотивами. Платівка *“Together Through Life”*, випущена 28 квітня 2009 року, має цікаву історію. Ідея цього альбому у Ділана виникла завдяки французькому режисеру Олів'є Даану, коли той попросив музиканта скласти пісню, яка прозвучить у його дорожньому фільмі *“Моя власна любовна пісня”*; так, спершу Ділан мав намір створити лише один трек — *“Life Is Hard”*, врешті записи рушили, за словами музиканта, *“у власному напрямку”* [18]. Дев'ять із десяти композицій альбому були написані в співавторстві із поетом Робертом Гантером. Даний альбом одержав більшою мірою позитивні відгуки від преси. Енді Гілл, оглядач з *“Independent”* зазначав, що цей запис показав музиканта у достатньо розслабленому та спонтанному настрої, а зміст альбому вихоплює якісь груви та емоції, що неначе на мить потрапили у поле зору Ділана. Тому, хоча цей альбом не містить значної кількості знаменних пісень, цей запис є одним із найприємніших, адже з кожним прослухуванням в ньому можна віднаходити щось нове. Постає питання, чому Ділан повернувся до стилю кантрі. Справа в тому, що саме через кантрі із вкрапленнями інших стилів можна говорити про глибокі теми, які стосуються різних відрізків часу в історії або ж знаходяться поза часом. При цьому така музика носить відтінок *“нейтивізму”*, що акцентує увагу на сенсах, які стосуються саме американського суспільства. Для Ділана, котрий, звільнившись від екзистенційної кризи, прийшов до своєї *“стратегії*

виживання”, стиль кантрі став універсальним, адже дозволяв повертатись за потреби назад, дивлячись на речі з прийняттям, із більш збалансованої перспективи. Ділан більше не хотів робити виклик суспільству або спонукати його до чогось. Він писав і виконував музику, яка б приносила задоволення та рівновагу, навіть якщо тексти виявлялися дуже серйозними або важкими, наводила на міркування, викликала численні асоціації і ремінесценції.

Отже, випустивши 38 студійних та 13 концертних альбомів, 31 збірку та 51 сингл, Боб Ділан пройшов величезний шлях від захоплення творчістю інших музикантів та наслідування, експериментаторства й новаторства до євангельських інсайтів у стилі госпел і врешті повернувся до своїх музичних витоків. Почавши виконувати фолк-музику у колі митців Гринвіч-Віліджа, Ділан складав багато пісень у баладному стилі, інколи вдаючись до любовної лірики, а також експериментував з такими стилями як блюз і рокабілі. Рокабілі був першим кроком на шляху до рок-н-рольного звучання. Згодом відчув нестачу творчої свободи і почав направляти протест не лише на негативні явища в суспільстві, а й на стильову обмеженість, навіть на власні старі пісні. Ділан згодом відкрив для себе фолк-рок, і незабаром, ідучи в ногу з часом, надав своїм творам електричного звучання. Хоча це викликало обурення багатьох прихильників, не можна було не погодитися, що більш сучасне звучання збагатило музичні тексти Ділана і надало їм особливої атмосфери та сильнішої енергетики, завдяки чому, попри складність деяких пісенних текстів, творчість музиканта стала у цей період максимально доступною, а деякі композиції – легендарними. Завдяки любові до імпровізації Ділан міг отримати свободу від старої манери виконання та привнести у пісні новий настрій та смислові відтінки. Що ж до власне поетичних текстів, Ділан застосовував особливості поезії бітників, що дуже гармонізувало з блюзовими ритмами, як і його баладні тексти – зі стилем кантрі. Деякі пісні мали природу тревелогу, деякі були імпресіоністичними роботами. Незалежно від того, чи містив текст протестні настрої або ж корелював із тенденціями масової культури, був авангардним або мейнстримним, ішлося в ньому про соціальні проблеми чи



про особисте, стильові особливості музичного та пісенного тексту Ділана свідчили про глибоко індивідуалістичний характер його творчості, хоча і з сильною прив'язкою до модерного та постмодерного, суто американського контексту.

### **Висновки до розділу 3**

Підсумувавши вищесказане, на завершення варто сказати, що творчість Ділана має яскраво виражений американський дух, є “нейтивістичною” за своєю сутністю. Це, в першу чергу, полягає в тому, що Ділан інтегрував у свої тексти естетику американського модернізму. Великі утопічні мрії, потоплені в образах-символах гротескних та іронічних дистопій, риторичні запитання про те, як виправити трагічні помилки минулого, фантасмагоричні надії, що вириваються із попелу разом із духом, котрий піднімається вгору, до сфер духовності – у цих мотивах естетика модернізму знаходить вияв у піснях Ділана.

Музичні стилі, до яких тяжіє Ділан, також мають суто американський темперамент, особливо у поєднанні з діланівською манерою виконання. Іноді поетикальні особливості того чи іншого тексту логічно корелюють зі звучанням, проте для деяких композицій Ділан застосовує контраст звучання і сенсу, найчастіше для того, щоб зробити записи приємними для прослуховування і легшими для сприйняття. Так, дистопічні сцени у супроводі мажорного звучання рок-н-рольної гітари не лякають, не відштовхують слухачів, а навпаки привертають увагу своєю незвичністю, іронічністю і прихованими у звучанні додатковими сенсами.

Саме завдяки культурному, історичному, літературному та музичному інтертексту спілкування митця з читачем набуває багатогранності та глибини. Таким чином Ділан стає митцем, котрий може апелювати до різних особистісних сфер реципієнтів. До того ж, різнопланова інтертекстуальність дозволила Ділану створити унікальні композиції, які включають безліч соціальних та мистецьких концепцій.

## **ВИСНОВКИ**

Творчість Боба Ділана, яку закономірно вважають одним зі зразків вираження ідей американського контркультурного руху в мистецтві, є насправді синтезом настроїв та тенденцій контркультурного руху в Америці, елементів поезії модернізму, християнських мотивів, світових міфологій та особистого досвіду. Ділан репрезентує у своїх текстах різні світоглядні концепції, творить авторський міф, висловлює свою громадську позицію, а потім відсторонюється від соціуму. Час від часу митець сперечається із собою, сам собі суперечить через власну творчість, знецінюючи свої колишні переконання і знову повертаючись до них. І врешті – приходиться до примирення з самим собою та світом, стає митцем-спостерігачем. Тому Ділана не можна назвати ще одним співцем контркультури. У своїй великій творчій добірці митець апелює до слухача крізь призму власної ідентичності, сформованої під впливом багатьох факторів, і екстраполює особистий досвід на свою сучасність.

Інтегрована у творчість Ділана цілісність буття культури в американській поезії сформована шляхом звернення до безкінечного різноманіття досвідів та реальностей. У своїх текстах Ділан сполучає блюзову та фолк-естетику, звертається до тенденцій модернізму та авангардної поезії, апелюючи до сучасної йому культурної ситуації. У творчій Ділана залученні елементи масової культури, що допомагає митцеві створювати власну всеосяжну та повну картину сучасності. Завдяки цьому творчість Ділана є націленою на широку аудиторію попри антисоціальність самого митця. Творча концепція поета реалізується через створення авторського міфу з відсилками до американської народної міфології та білійних мотивів і залученням актуальних соціально-політичних та соціально-культурних тем, розглянутих через призму погляду поета-філософа, котрий виступає головним чином у ролі спостерігача.

Творча концепція Боба Ділана є складним поєднанням поетичної практики з залученням міфотворчих прийомів та переосмисленням філософських теорій. Аналіз поетичних творів митця націлений на вивчення літературних інновацій, поєднань стилістичних особливостей та встановлення їхнього зв'язку зі світовою та американською мистецькими традиціями. У

результаті вивчення найважливіших аспектів текстів Ділана та інтертекстуальних елементів у них вибудовується комплексна концепція творчості митця, розкривається її інноваційний та експериментальний характер.

Отже, Боб Ділан – не просто музикант, а насамперед поет, котрий, протиставляючи себе суспільству, у якому жив, міг відкрито говорити про його проблеми. Пісні Ділана можна назвати революційними не тільки за нове звучання, а й за відзначення революційного зламу у соціальній свідомості в Америці та інших країнах світу. До того ж, його творчість, завдяки обізнаності Ділана у мистецтві різних епох, поєднує в собі американську та європейську літературну традицію модернізму, символізму, трансценденталізму, романтизму, імажизму та неоромантизму. Це підтверджує гідність Боба Ділана як лауреата Нобелівської премії і доводить, що нашим сучасникам необхідно звертатися до його творчості як до великого набутку американської культури з метою подальшого дослідження, так само як і заради набуття глибшого розуміння сутності мистецтва.

Творчість Ділана разом із творчістю інших митців-сучасників, зокрема популярних рок-виконавців, стала виявом субкультурного напрямку в літературі ХХ-початку ХХІ століть. Протестні пісні відображали настрої молоді, яка відкидала базову, консервативну культуру з раціоналістською основою і була налаштована проти атомної небезпеки та занепокоєна невиправданістю надій “батьків”, а тому шукала нові орієнтири та вдавалася до ескапізму. Настрій розпачу, болісні риторичні запитання здатні були розбурхати не тільки натовп на концерті, а й достатньо значну частину суспільства. Діланівські тексти, які апелювали до інстинктивного, інтуїтивного та чуттєвого, як і ті, де урбаністичній культурі протиставлялися безцільні подорожі серед природи, корелювали зі світоглядом хіппі, хоча сам Ділан не відносив себе до його представників.

У становленні Ділана як особистості та митця важливу роль відіграла пам'ять. Проживання подій та актів творчості і взаємонакладання досвідів і спогадів формувало спосіб, у який сам Ділан міг себе позиціонувати. Людська

пам'ять – це доволі гнучка система, і для митця творчість є одним із найважливіших інструментів не лише пізнання і трансформації світу, а й конструювання шарів пам'яті. Багатство творчості Ділана на синестетичні образи привнесли у пам'ять, а тому й у форми самоідентифікації митця узгоджену розрізненість, а отже багатогранність. Саме тому Ділан на різних етапах становлення міг позиціонувати себе абсолютно по-різному, при цьому не гублячи внутрішні світоглядні взаємозв'язки, сутність яких – у конфлікті та примиренні когнітивних суперечностей. І, звісно, навіть позиціонуючи себе як людину, котра свідомо відстоїть від суспільства, Ділан не зміг би відбутися як митець без діалогу зі світом, без реципієнтів, які робили рух сигніфікації можливим.

Отже, попри те, що Боб Ділан був голосом покоління контркультури, а деякі з його творів вважалися авангардними, митець вплітав у свою творчість естетику американського модернізму, яка була важливим елементом базової культури. Ділан піднімав у своїх текстах проблеми розгубленості та пошуку самоідентифікації, розчарування, безумства, пошуку духовності, відстоювання прав афроамериканців та інші актуальні для американського суспільства епохи модернізму теми. Таким чином Ділан досяг у своїй творчості “нейтивізму” та надав їй світоглядно-естетичного підґрунтя, яке сягало, проте, і європейської культури. Так чи інакше, за рахунок тематики, так само як і звучання багатьох композицій, досвід митця, переданий у його піснях, можна назвати американським досвідом. Завдяки цьому, навіть уникаючи спілкування з прихильниками та не дослухаючись до думок критиків-співвітчизників, Ділан був близький до американського суспільства, до його історії, духу та глибинних прагнень. І тому пісні Ділана в усьому світі стали взірцем американського мистецтва, вписаним у контекст минулого та сучасності.

## RESUME

Classical art is the art tested by time. The oeuvre of Bob Dylan might be recognised as a part of the classical American song tradition in the nearest future, though the musician has relatively recently entered it as an avangardist and innovator quickly becoming popular and soon – legendary.

At the beginning of the XXI cent., the interest in Bob Dylan's oeuvre is not decreasing but growing among scientists as well as average citizens of many countries. This is mainly caused by the fact that Dylan as an artist and personality is being popularised in moder cinematography (the latest film about Bob Dylan is the pseudodocumental "Rolling Thunder Revenue" directed by Martin Scorsese that was first released on June 12, 2019). Regardless of his respectable age (78), Dylan keeps giving concerts as he is still on his "Never Ending Tour". What is more, quite recently – in the year 2016 – Bob Dylan has become a laureate of the Nobel Prize in Literature. The fact that the musician was honoured by this award is still a cause for debate. Anyway, Dylan has been recognised as an artist who was awarded "for having created new poetic expressions within the great American song tradition". So the decision made by the Swedish Academy was bold but absolutely justified because in modern literary studies any work of art, also a musical one, is considered as a text, and Dylan himself is being called the last great American poet.

The oeuvre of Bob Dylan and the problem of the author's self-identification were studied by Larry David Smith, Clinton Heylin, Catherine Mason, Larry Fyffe and others. However, in Ukraine this problem remains scantily explored.

**The topicality** of this paper consists, on one hand, in insufficiency of the research of the oeuvre of Bob Dylan in Ukrainian as well as foreign literary studies, on the other hand, in the specificity of his artistic search that have become an extention of previous tendencies and influenced on the further development of the American poetic tradition.

Bob Dylan's poetry blends in seamlessly in the context of development of American literature. Special scientific interest in the texts of Bob Dylan is caused, firstly, by the fact that his oeuvre demonstrates the tendency to merging of folk and

electronic music that was an absolutely new phenomenon for his contemporaries, secondly, by the diversity of topics and motives in his works and, thirdly, by the possibility of application of new literary approaches because within the study of the musician's oeuvre it is necessary to consider the lyrics and music as a text whole. It will give a weighty ground for the further studies of songwriting in literary context.

**The object** of the research is the oeuvre of Bob Dylan as the embodiment of personal philosophical position and its place in the American poetic tradition and modern artistic context.

**The subject** of the research is rock-poetry as the representation of the process of the construction of the author's self-identification.

**The aim** of the research consists in the study of the changes in the author's worldview, the development of the dylanesque "survival strategy" and the stages of the artistic self-identification process within the works of Bob Dylan.

The following **tasks** are set to achieve the aim of the research:

- 1) to analyse the music and lyrics of Bob Dylan in the context of the counterculture movement in America;
- 2) to analyse the influence of American modernism on the songwriting of the rock-musician;
- 3) to explore the synesthetical nature of Bob Dylan's rock poetry;
- 4) to study the stylistic features of his music and poetry;
- 5) to reveal the influence of literary and extraliterary factors on the formation of the poet's artistic concept;
- 6) to study the evolution of the poet's art as the result of the search of his own identity in the conditions of the worldview crisis.

**The methodology of the research.** In this paper, we use the intermedial, culture-historical and biographical approaches to text analysis. This work is mainly based on the anthropological theories of T. Roszak [42], H. Marcuse [5], R. Mills [6] and Ch. Reich [40], phenomenology of E. Husserl [35], J. Radway [39] and A. Whitehead [47].

**The scientific novelty** of the work consists in the fact that this research is an attempt of the study of Bob Dylan's rock poetry as a disclosure of the countercultural movement in literature in the XX cent. And at the beginning of the XXI cent. In view of contemporary artistic concepts while this problem is scantily explored in Ukrainian literary studies.

**The structure of the paper.** The paper consists of the introduction, two chapters, conclusions, the list of references (50 positions) and resume in English. The total number of pages is 75.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ботнева К. К. Контркультура как объект социогуманитарного анализа. [Электронный ресурс] / К. К. Ботнева. – режим доступа: <http://mtdb.ru/KkosaTitl.htm>. – Контркультура как объект социогуманитарного анализа.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика [Электронный ресурс] / А. Н. Веселовский. – Режим доступа: <http://books.e-heritage.ru/book/10077434>. – Историческая поэтика.
3. Давыденко Д. Песни, за которые Боб Дилан получил Нобелевскую премию по литературе [Электронный ресурс] / Д. Давыденко – Режим доступа: <https://kp.ua/culture/554128-pesny-za-c-bob-dylan-poluchyl-nobelevku-po-lyterature> – Песни, за которые Боб Дилан получил Нобелевскую премию по литературе.
4. Коломієць Г. О. Рок-поезія : міф, ритуал й американська традиція у творчості Джима Моррісона: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Г. О. Коломієць. – К., 2004. – 13 с.
5. Маркузе Г. Одномерный человек [Электронный ресурс] / Г. Маркузе. – Режим доступа: [http://www.bim-bad.ru/docs/markuze\\_odnomerny\\_chelovek.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/markuze_odnomerny_chelovek.pdf). – Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества.
6. Миллс. Ч. Р. Социологическое воображение. / Ч Р Миллз ; [пер с англ. О.А.Оберемко; ред. Г.С. Батыгина]. – М.:Издательский дом NOTA BENE, 2001. – 264 с.
7. Мясникова, А. С. Социально-философский анализ феномена контркультуры: автореф. дис. на получение наук. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.11 “Философские науки” [Электронный ресурс] / А. С. Мясникова. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/sotsialno-filosofskiy-analiz-fenomena-kontrkultury>. – Социально-философский анализ феномена контркультуры.
8. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.



9. Фромм Е. Втеча від свободи / Е. Фромм // Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2019. – 285 с.
10. Шафраньош О.І. Контркультура як засіб боротьби “нових лівих” і специфіка діяльності організації “Студенти за демократичнесупільство” в США у 60-х роках ХХ ст. // Соціально-політичні студії / О. І. Шафраньош. – К.: Видавничий центр КНУ, 2008., вип.1. – С. 39 – 43.
11. Attwood T. The Browning of the Green Mountain: Bob Dylan Visits Swedenborg [Electronic source] / T. Attwood. – *Access mode:* <https://bob-dylan.org.uk/archives/4163>. – The Browning of the Green Mountain: Bob Dylan Visits Swedenborg.
12. Bierce A. A Horseman in the Sky [Electronic source] /A. Bierce. – *Access mode:* <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/HorSky.shtml>. – A Horseman in the Sky.
13. Browning R. Love among the Ruins / R. Browning – *Access mode:* <https://www.poemhunter.com/poem/love-among-the-ruins/>. – Love among the Ruins – Poem by Robert Browning.
14. Curtis J. Decoding Dylan: Making Sense of the Songs that Changed Modern Culture [Electronic source] / J. Curtis. – *Access mode:* [https://desarrollandoamerica.org/eouva/decoding\\_dylan\\_making\\_sense\\_of\\_the\\_songs\\_that\\_changed\\_modern\\_culture.pdf](https://desarrollandoamerica.org/eouva/decoding_dylan_making_sense_of_the_songs_that_changed_modern_culture.pdf). – Decoding Dylan: Making Sense of the Songs that Changed Modern Culture.
15. Derrida J. Différance [Electronic source] / J. Derrida; [trans. from Fr. A. Bass]. – *Access mode:* <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Differance.html>. – Jacques Derrida Différance.
16. Dylan Bob. Ain't Talkin' [Electronic source] / Bob Dylan. – *Access mode:* <http://www.bobdylan.com/songs/aint-talkin/>. – Ain't Talkin'.
17. Dylan Bob. Blowin' in the wind [Electronic source] / Bob Dylan. – *Access mode:* <http://www.bobdylan.com/songs/blowin-wind/>. – Blowin' in the wind.

18. Dylan Bob. Chronicles: Volume One. [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: [https://books.google.com.ua/books?id=uNOF\\_w5vWakC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=uNOF_w5vWakC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). – Chronicles: Volume One.
19. Dylan Bob. ‘Cross the Green Mountain [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <https://genius.com/Bob-dylan-cross-the-green-mountain-lyrics>. – ‘Cross the Green Mountain.
20. Dylan Bob. Day of the Locusts [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/day-locusts/>. – Day of the Locusts.
21. Dylan Bob. Desolation Row [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/desolation-row/>. – Desolation Row.
22. Dylan Bob. Gates of Eden [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/gates-eden/>. – Gates of Eden.
23. Dylan Bob. I Shall Be Free [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/i-shall-be-free/>. – I Shall Be Free.
24. Dylan Bob. It Ain’t Me, Babe [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/it-aint-me-babe/>. – It Ain’t Me, Babe.
25. Dylan Bob. Like a Rolling Stone [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/rolling-stone/>. – Like a Rolling Stone.
26. Dylan Bob. Mr. Tambourine Man [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/mr-tambourine-man/>. – Mr. Tambourine Man.
27. Dylan Bob. Paths of Victory [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/paths-victory/>. – Paths of Victory.
28. Dylan Bob. Positively 4<sup>th</sup> Street [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/positively-4th-street/>. – Positively 4<sup>th</sup> Street.
29. Dylan Bob. Subterranean Homesick Blues [Electronic source] / Bob Dylan. – Access mode: <http://www.bobdylan.com/songs/subterranean-homesick-blues/>. – Subterranean Homesick Blues.

30. Dylan Bob. Tangled Up In Blue [Electronic source] / Bob Dylan. – *Access mode:* <http://www.bobdylan.com/songs/tangled-blue/>. – Tangled Up In Blue.
31. Fyffe L. Dylan on Dylan: The Songs of Bob Dylan and the Poems of Dylan Thomas [Electronic source] / L. Fyffe. – *Access mode:* <https://bobdylan.org.uk/archives/4141>. – Dylan on Dylan: The Songs Of Bob Dylan And The Poems Of Dylan Thomas.
32. Gleason R. J. Perspectives: We've got Dylan Back Again! [Electronic source] / R. J. Gleason. – *Mag. access mode:* <https://www.rollingstone.com/music/music-news/perspectives-weve-got-dylan-back-again-234946/>. – Perspectives: We've got Dylan Back Again!
33. Heylin C. Bob Dylan: Behind the Shades Revisited [Electronic source] / C. Heylin. – *Access mode:* [https://books.google.com.ua/books/about/Bob\\_Dylan\\_Behind\\_the\\_Shades\\_Revisited.html?id=T8cp7NvcGxoC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/Bob_Dylan_Behind_the_Shades_Revisited.html?id=T8cp7NvcGxoC&redir_esc=y). – Bob Dylan: Behind the Shades Revisited.
34. Hombach J.-P. Bob Marley: the Father of Music [Electronic source] / J.-P. Hombach. – *Access mode:* [https://books.google.com.ua/books?id=wDSanYFJRZ0C&pg=PT160&lpg=PT160&dq=the+songs+themselves+had+the+infinite+sweep+of+humanity+in+them...+%5BHe%5D+was+the+true+voice+of+the+American+spirit.+I+said+to+myself+I+was+going+to+be+Guthrie%27s+greatest+disciple&source=bl&ots=a4aNfMysJL&sig=ACfU3U2T\\_hWq3oMkwsvv7zbk5Wly57-bw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjUh5rklOnlAhVtsIsKHXrzBRoQ6AEwAHoECAsQAQ#v=onepage&q=the%20songs%20themselves%20had%20the%20infinite%20sweep%20of%20humanity%20in%20them...%20%5BHe%5D%20was%20the%20true%20voice%20of%20the%20American%20spirit.%20I%20said%20to%20myself%20I%20was%20going%20to%20be%20Guthrie's%20greatest%20disciple&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=wDSanYFJRZ0C&pg=PT160&lpg=PT160&dq=the+songs+themselves+had+the+infinite+sweep+of+humanity+in+them...+%5BHe%5D+was+the+true+voice+of+the+American+spirit.+I+said+to+myself+I+was+going+to+be+Guthrie%27s+greatest+disciple&source=bl&ots=a4aNfMysJL&sig=ACfU3U2T_hWq3oMkwsvv7zbk5Wly57-bw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjUh5rklOnlAhVtsIsKHXrzBRoQ6AEwAHoECAsQAQ#v=onepage&q=the%20songs%20themselves%20had%20the%20infinite%20sweep%20of%20humanity%20in%20them...%20%5BHe%5D%20was%20the%20true%20voice%20of%20the%20American%20spirit.%20I%20said%20to%20myself%20I%20was%20going%20to%20be%20Guthrie's%20greatest%20disciple&f=false). – Bob Dylan.
35. Husserl E. The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism / Edmund Husserl [trans. F.A. Elliston

and L. Langsdorf] // Husserl: Shorter Works. – Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981. – 250 p.

36. Mason, C. “The Low Hum in Syllables and Metres”: Blues Poetics in Bob Dylan’s Verbal Art [Electronic source] / C. Mason. – *Access mode:* <http://admin.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/22i/Mason.pdf>. – “The Low Hum in Syllables and Metres”: Blues Poetics in Bob Dylan’s Verbal Art.

37. Otono N. Polyvocal bob Dylan: Music, Performance, Literature. [Electronic source] / N. Otono, J. Toth. – *Access mode:* [https://books.google.com.ua/books?id=4KGaDwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=Having+children+changed+my+life+and+segregated+me+from+just+about+everybody+and+everything+that+was+going+on.+Outside+of+my+family,+nothing+held+any+real+interest+for+me+and+I+was+seeing+everything+through+different+glasses&source=bl&ots=jUIkqOI2sr&sig=ACfU3U1cDrvR\\_KsZWaknvoRYUjTPG1cWoQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj1hsf5gerlAhUHxqYKHV3qCgwQ6AEwAHoECAQQAQ#v=onepage&q=Having%20children%20changed%20my%20life%20and%20segregated%20me%20from%20just%20about%20everybody%20and%20everything%20that%20was%20going%20on.%20Outside%20of%20my%20family%2C%20nothing%20held%20any%20real%20interest%20for%20me%20and%20I%20was%20seeing%20everything%20through%20different%20glasses&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=4KGaDwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=Having+children+changed+my+life+and+segregated+me+from+just+about+everybody+and+everything+that+was+going+on.+Outside+of+my+family,+nothing+held+any+real+interest+for+me+and+I+was+seeing+everything+through+different+glasses&source=bl&ots=jUIkqOI2sr&sig=ACfU3U1cDrvR_KsZWaknvoRYUjTPG1cWoQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj1hsf5gerlAhUHxqYKHV3qCgwQ6AEwAHoECAQQAQ#v=onepage&q=Having%20children%20changed%20my%20life%20and%20segregated%20me%20from%20just%20about%20everybody%20and%20everything%20that%20was%20going%20on.%20Outside%20of%20my%20family%2C%20nothing%20held%20any%20real%20interest%20for%20me%20and%20I%20was%20seeing%20everything%20through%20different%20glasses&f=false). – Polyvocal bob Dylan: Music, Performance, Literature.

38. Quincey Th. de. The Palimpsest of the Human Brain. [Electronic source] / Th. de Quincey. – *Access mode:* [http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest\\_of\\_the\\_human\\_brain/](http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain/). – The Palimpsest of the Human Brain.

39. Radway J. Phenomenology, Linguistics, and Popular Culture [Electronic source] / J. Radway [eds.: Carrol M. T., Tafoya F.]. – *Magazine access mode:* <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0022-3840.1978.00088.x>. – Phenomenology, Linguistics, and Popular Culture.

40. Reich Ch. A. The Greening of America [Electronic source] / Ch. A. Reich. – *Access mode:*

[https://books.google.com.ua/books/about/The\\_Greening\\_of\\_America.html?id=SY40FsP2SHwC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/The_Greening_of_America.html?id=SY40FsP2SHwC&redir_esc=y). – The Greening of America.

41. Remarks by the President at Cennedy Center Honors Reception [Electronic source] / – *Access mode:*

<https://web.archive.org/web/20150425075802/http://clinton4.nara.gov/textonly/WH/New/html/19971208-2814.html>. – Remarks by the President at Cennedy Center Honors Reception.

42. Roszak T. The Making of a Counter Culture: Reflection on the Technocratic Society and its Youthful Opposition [Electronic source] / T. Roszak. – *Access mode:*

[https://monoskop.org/images/b/b4/Roszak\\_Theodore\\_The\\_Making\\_of\\_a\\_Counter\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/images/b/b4/Roszak_Theodore_The_Making_of_a_Counter_Culture.pdf). – The Making of a Counter Culture.

43. Smith L. D. Writing Dylan: The Songs of a Lonesome Traveller, 2nd Edition [Electronic source] / L. D. Smith. – *Access mode:*

[https://books.google.com.ua/books?id=k5RxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=k5RxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). – Writing Dylan: The Songs of a Lonesome Traveller, 2nd Edition.

44. Statutes of the Nobel Foundation [Electronic source] – *Access mode:* <https://www.nobelprize.org/about/statutes-of-the-nobel-foundation/>. – Statutes of the Nobel Foundation.

45. Thomas D. Do Not Gp Gentle into that Good Night [Electronic source] / D. Thomas. – *Access mode:* <https://poets.org/poem/do-not-go-gentle-good-night>. – Do not go gentle into that good night.

46. Usher Sh. Letters of Note [Electronic source] / Sh. Usher – *Access mode:* <https://www.flickr.com/photos/shaunusher/sets/72157635495852846/>. – Letters of Note.

47. Whitehead A. Science and the Modern World [Electronic source] / A. N. Whitehead. – Access mode: [https://books.google.com.ua/books?id=L6kZPLbCrScC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs5\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=L6kZPLbCrScC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs5_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). – Science and the Modern World.
48. Whitman, W. O Captain! My Captain! [Electronic source] / W. Whitman. – Access mode: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45474/o-captain-my-captain>. – O Captain! My Captain!
49. Williams, R. Keywords (Revised edition) [Electronic source] / R. Williams. – Access mode: [https://www.academia.edu/30102258/Raymond\\_williams\\_keywords](https://www.academia.edu/30102258/Raymond_williams_keywords). – Keywords.
50. Wyman B. Bob Dylan [Electronic source] / B. Wyman. – Access mode: [https://www.salon.com/2001/05/22/dylan\\_3/](https://www.salon.com/2001/05/22/dylan_3/). – Bob Dylan.