

# Літературна критика

Ярослав Голобородько

## ШЕЛЬФИ БОБА ДІЛАНА

1973 року режисер Сем Пекінпа поставив фільм “Pat Garrett & Billy The Kid” – ностальгійну у своїй драматичній тональності баладу про реалії і трансформаційні процеси на Дикому Заході. Сюжетну канву вестерна склала напружена історія взаємин Пета Герретта (Джеймс Коберн) і Біллі Кіда (Кріс Крістофферсон). До речі, обидва головні кінофігуранти – це реальні персони. Натуральний Пет Герретт мав гостросюжетну біографію, був шерифом містечка Лінкольн, що в штаті Нью-Мексико, а справжній Біллі Кід був злочинцем, котрий убив чи організував убивство, за різними версіями, від дев'яти до двадцяти однієї людини й нерідко виступав під іменами Генрі Антріма або Вільяма Гаррісона Бонні. За версією вестерна Сема Пекінпа, Пет Герретт і Білл Кід – двоє колишніх друзів-злочинців, один із яких переходить на бік влади і стає шерифом, а другий не зраджує себе й залишається, говорячи по-сучасному, кримінальним авторитетом. Окремі сцени також відбуваються в маленькому провінційному місті Лінкольн, із якого тікає привабливо самовпевнений і вільнолюбний Білл Кід, приречений до страти. Події в цьому фільмі Сема Пекінпа розвиваються неквапно, час тече повільно, непомітно, немовби стоїть на місці, але закони життя Дикого Заходу неможливо змінюються й один із колишніх друзів починає полювати на другого. У “Pat Garrett & Billy The Kid” є все, що властиво для жанру вестерна, – рельєфно зіграні чоловічі характери, перестрілки, смертельні поранення, загибелі, смерті, жінки й кохання. Одну з ролей зіграв Боб Ділан – персонажа, котрий рекомендується як Alias, що означає “прізвисько” (ця вербальна форма сленгова у кримінальному світі). У вестерні Боб Ділан виступив і як композитор. Одним із саундтреків у фільмі проходить мелодія, відома як композиція “Knockin’ on Heaven’s Door”, що буквально перекладається “Стукаючись у небесні двері” або метафорично – “Я на порозі смерті”. Ця мелодія звучить рельєфно-напружено, з поліфонічною чи то тривожністю, чи то емоційно-больовою відкритістю, звучить у діапазоні медитативної рок-балади, нагадуючи про те, що все на землі не вічне й рано чи пізно доходить свого кінця. Нерідко акорди саундтреку пробиваються й посилюються саме тоді, коли один із персонажів опиняється на цьому самому “порозі смерті”, і цим мелодія “Knockin’ on Heaven’s Door” немовби готує чи віщує драматичний фінал, коли одному із гравців поєдинку Пет – Біллі доведеться-таки переступити фатальний поріг.

Боб Ділан (Bob Dylan) народився 24 травня 1941 р. в північному портовому місті Дулут, що в штаті Міннесота (США). Його рідня по лінії батька була пов’язана з історичною Херсонщиною. Згадуючи своїх родичів та їхню історію, Ділан у своєму мультимедійному щоденнику-повісті “Chronicles” (volume one) розповідав: “У голосі моєї бабусі звучав примарний акцент, а обличчя – постійно немовби у відчаї. Життя в неї було нелегке. Вона приїхала до Америки з Одеси, морського порту на півдні Росії. Місто це трохи було схоже на Дулут – той же темперамент, клімат і пейзаж, так само стояло біля великої води”. Еміграція відбулася 1905 р., тоді Одеса, до речі, одне із трьох найбільших міст Російської імперії, входила до складу по-епічному просторої Херсонської губернії.

Дитячі роки Боба минули в місті Хіббінг, що розташоване в тому ж окрузі Сент-Луїс, що й Дулут. У цьому віці своєю поведінкою він нерідко був схожий на багатьох

ровесників, що росли поруч із ним. “У дитинстві я робив те ж, що, по-моєму, робили всі інші: ходив строем на паради, ганяв на велику, грав у хокей. Не грати у футбол, баскетбол або навіть бейсбол у нас не вважалося непристойним, але соромно не вміти катитися на ковзанах і не грати в хокей на льоду”, – згадував пізніше Боб Ділан. Занотував він і таку їхню колоритну розвагу дитячо-підліткового періоду, як “скачки на бампері” – це “коли хватаєшся за задній бампер машини та їдеш по снігу”. З тягою до екстремальних емоцій у нього, схоже, було все гаразд.

З батьком – Абрахамом Ціммерманом – у Боба не склалося особливо довірливих стосунків, батько мав натуру раціональну, скептичну й досить прагматичну, зате мати – Беатріса Стоун – завжди була на боці сина й постійно захищала та підтримувала його. У підліткові роки Роберт Аллен Ціммерман – таке справжнє повне ім'я Ділана – по-серйозному “підсів” на музику, він запоем слухав її на хвилях радіостанцій і на платівках, нерідко до пізньої ночі. Слухав усе, що йому тоді тільки було доступно – фолк, рок-н-рол, кантрі, блюз, свінг, госпел, “західний свінг”, добре знав особливості виконавської манери майже кожного співака або колективу, більшменш помітних у 1950-х і на межі 1950 – 1960-х років. Шкільні педагоги помічали, що в Роберта формується чутлива натура з нахилами до художньої діяльності. Йому імпувала сцена як сфера мистецького життя й людського самовираження, і час від часу він з'являється в постановках на шкільному кону. Він починає грати на шестиструнній гітарі, опановує губну гармоніку. Урешті, за словами самого Боба Ділана, “десь у 1957 – 58-му” він починає виступати як музикант, основними захопленням котрого в ті часи були рок-н-рол і фолк-музика.

Улітку 1959 р. Боб Ділан приїжджає до Міннеаполіса, де й далі вживається в простір музики, передусім у канони й культуру американської фолк-музики – її текстів, реєстрів звучання, особливостей вокальної манери відомих і напівзабутих виконавців. Це був час, коли він вірив у свої можливості й ресурси настільки, що, мабуть, згодом сам собі позаздрив би в цьому. У своїх експресивно-аналітичних “Chronicles” він визначив образну колористику цього періоду у своєму доволі бурхливо-мінливому житті: “Від’їжджаючи з дому, я був Колумбом, я відпливав у позбавлену життя Атлантику”. Це був час, коли навколишній життєпростір видавався йому доволі цілісним, безваріантно привабливим, таким, що апіорі не може містити жодної небезпеки для людини. Тоді, на межі 1950 – 1960-х років, як зізнавався значно пізніше Боб Ділан, у нього “ще не було ані найменшого розуміння, у якому подрібненому світі я живу, що з людиною може зробити суспільство”. Його тотально притягувала, магнетизувала музика, здебільшого вже у фолк-форматі, але тоді він іще навряд чи передбачав, що системно писатиме пісні, композиції. Це невідпорне бажання, ця внутрішня потреба прийдуть до нього дещо пізніше. “Щодня відбувається те, що не вписано у сценарій”, – філософував Ділан у “Chronicles”. І з ним у цьому легше погодитись, аніж полемізувати.

Маючи від природи вразливо-тонку, вразливо-лабільну мистецьку натуру, молодий чоловік водночас прагматично відчував те середовище, яке було йому потрібне для старту власної музичної кар’єри. Він розумів, що важливо опинитися в місці, де такі стартові можливості різко підвищуються, можливо, у культурно-іміджевому мегаполісі; усвідомлював, що роль такого середовища могло відіграти місто, яке претендувало б на статус “столиці світу”. І прийшов час, коли Ділан із таким містом-середовищем-мегаполісом визначився: “Нью-Йорк, середина зими, 1961 рік”, – позначив він його у своїх хронікально-конкретних “Chronicles”.

У Нью-Йорку він потрапив у сформоване й добре структуроване фолк-оточення й почав виступати в кафе, ресторанчиках, клубах. Не скажеш, що там його миттєво помітили, проте він наснажено вбирав у себе все, що стосувалося текстових, виконавських, ритмо-мелодійних, одне слово, пісеннотворчих атрибутів американської культури. Там, у Нью-Йорку, у мистецькій свідомості Боба Ділана відбувався цілком дуалістичний процес: його музичні інтереси кристалізувалися в цільовому зосередженні на фолку, і водночас він слухав джаз, бібоп, спірічуелс, класику, слухав усе, що тільки траплялося під руку. Джаз, безперечно, цікавив його, але не викликав усеволодного внутрішнього відгуку. Приваблювала музика Ференца Ліста – насамперед фонічними можливостями, ба навіть музикальними

ефектами, тим, “як одне піаніно могло звучати цілим оркестром”. Усе це належало відрефлексувати: “З кожним днем музичний світ розширювався”, – кардинально заявляв Боб Ділан у своїх предметно-узагальнювальних “Chronicles”. Він оточив себе музикою – і то не тільки в метафоричному, а й у буквальному, автологічному сенсі. Він став концептуальним фанатом музики, яка була його щоденним повітрям, його улюбленою й незамінною стравою, його універсальним побутом. І Ділан – варто віддати йому належне – не лише не приховував, а й акцентував на тому, що платівки, музичні записи, голоси, аранжування й пісні/композиції різних виконавців стали найнеобхіднішою річчю, без якої осмислене існування для нього вже було неможливим. “Якщо мені потрібно було прокинутися дуже швидко, я ставив “Swing Low Sweet Cadillac” або “Umbrella Man” Діззі Гіллеспі. Під “Hot House” Чарлі Паркера також добре прокидатися”, – зізнавався згодом Боб Ділан. Музика щільно жила навколо нього й поруч із ним, затоплюючи материк його ества, незліченні острівці його суті, музика немовби пронизувала його наскрізь – із ніг до голови чи навпаки. Цілком імовірно, що він у ті часи й відчував себе музикою – такою музикою, яка ходить / спілкується / вслухається / розмірковує / дихає / розмовляє, яка, одне слово, повноцінно й самодостатньо живе.

Нью-Йоркський період став революційним у формуванні Ділана-музиканта, проте він не ідеалізував цей мегаполіс, хоча й по-своєму міфологізував його: “Нью-Йорк – місто холодне, закутане й таємниче, столиця світу”, “Місто нагадувало необтесані брили – без імені, без форми, у нього не було улюбленців”, “Нью-Йорк – місто, де можна замерзнути на смерть серед велелюдної вулиці, і ніхто не помітить”. Він відчував магнетичну привабливість і психологічну складність цього мегаполісного монстра. У Нью-Йорку йому пощастило: його помітив Джон Хаммонд, продюсер, що запропонував двадцятирічному Діланові контракт із “Columbia Records” – одним із найвідоміших лейблів тих часів у США. Це було більше ніж удача, і більше ніж те, на що Боб Ділан розраховував. За його зізнанням, він із самого початку не хотів записувати сингл, а мріяв про альбом, який би повноцінно й поліформатно його репрезентував, що й відбулося завдяки Джонові Хаммонду, який, власне, і відкрив його як музиканта для американської, та й для світової аудиторії. У своїх суб’єктивно-чутливих “Chronicles” Ділан акцентував, що “Хаммонд чув лише дві мої оригінальні композиції, але в нього було передчуття, що я спроможний на більше”. Не зайве зауважити, що свої перші пісні він сприймав/оцінював доволі скептично й коли написав їх, то не надавав їм скільки-небудь серйозного значення.

Серед перших пісень Боба Ділана – тексти “Talkin’ New York” і “Song to Woody”. “Talkin’ New York” являє собою невибагливу історію такого ж самого невибагливого наратора, котрий подає себе, свою персону під умисно заниженим, спрощеним ракурсом. Цей наратор ні на що в житті не претендує, бо сприймає його як фізично-мандрівний, переважно географічний процес. Жити для нього означає перебувати в черговому іншому місці. Персонаж-наратор живе без будь-яких претензій до середовища, що його оточує; він не шукає свого місця під сонцем, позаяк stále, обжите й хоч скільки-небудь благополучне місце йому взагалі не потрібне. А саме життя для нього таке просте-прозоре-очевидне, що жодних неясностей, ніяких, умовно кажучи, затуманених місць, у ньому, по суті, не виникає. “Song to Woody” – це вже на півтону, а то й на цілий тон складніший текст. У ньому, сказати б, уже прокидається образне прослуховування реальності. Чи, можливо, точніше було б мовити так: у ньому заявляє про себе образно-метафоричне діагностування навколишнього часопростору. Та й сам наратор у напруженіших регістрах і насиченіших обертонах починає сприймати свої взаємини із життям, сердечний біль якого (себто життя) проникає і в його ество. У тексті вирисовується ще одна персона – Вуді Гатрі: “Hey, hey, Woody Guthrie, I wrote you a song”, “Hey, Woody Guthrie, but I know that you know”. Вона для персонажа-розповідача постає чутливим резонатором усього того, що відбувається з людьми й із людством. За реаліями тексту, Вуді Гатрі – це той, хто йшов попереду й пройшов раніше ті шляхи, якими зараз намагається йти він, наратор; це жива, реальна й водночас символічна постать, у котрій поєднано риси страдника, гуру, блукача; це та порода людини, якій відкрито незміряно більше знаття

про світ, аніж дуже багатьом до і після неї. У цьому тексті суб'єкт викладу, скромно позиціонуючись як старанний адепт, усвідомлює, що він дивиться на довколишній світ не зовсім своїми очима, проте в цьому погляді вгадуються ноти образної ліричності й метафоричної напруженості в розумінні такої непростой речі, як життя.

Дедалі вільніше обживаючись у просторі американської музично-пісенної культури – мелодій, віршів до них, почуттів і відчуттів, навіюваних цими композиціями, – Ділан почав відчувати психологічну потребу в тому, щоб виражати ті настрої й ті стани, які оберталися, розгорталися в ньому й шукали вираження. Співак відчув-зрозумів-усвідомив, що час прийшов, і він бажає, він готовий писати пісні, тому слід визначитися, якою має бути концептуальна платформа його поетичної й музичної творчості. Важливо було намацати ґрунт, стати й надійно опертися на нього.

Тут Боб Ділан зробив крок, цілком достойний особистості, яка згодом отримає статус нобеліанта, – вирішує пропустити крізь себе минуле. Точніше, електричні струмені американського минулого. Вирішує відчутти його, вирішує, так би мовити, побачити національне минуле й доторкнутися до нього. Для того щоб глибше зрозуміти час, у якому він зараз живе, і щоб сформулювати для себе поетично-музично-семантичні пріоритети власної творчості, Ділан починає, як він згадає в мемуарно-фактографічних "Chronicles", накопичувати інформаційний та інтелектуальний матеріал у "Нью-Йоркській публічній бібліотеці, монументальній будівлі з мармуровими підлогами й стінами, в обширах і просторах її печер, під склепінчастими стелями. Увійдеш у цю будівлю – і вона просто пашисть тріумфом і славою". Він із головою занурюється в ту духовну атмосферу, в якій Америка жила років сто тому, і знайомиться із фрагментами тогочасної преси. У своїх фрагментарно-документалізованих "Chronicles" він розповідає про це так: "В одному з верхніх читальних залів я почав проглядати на мікрофільмах статті з газет із 1855 приблизно по 1865 рік, щоб подивитися, яким тоді було повсякденне життя". Його "не так цікавили проблеми, як інтригувала мова й риторика тих часів", бо саме специфіка емоційно-вербального ряду додавала найрельєфніших і найсуттєвіших фарб до образу минулого. У давній пресі Боб Ділан відчув передгрозову, вкрай наелектризовану атмосферу, ментальну роздільність / розщепленість / розірваність усієї країни, що, немов підпалена динамітна шашка, перебувала на межі – на межі Громадянської війни. Газетні матеріали фіксували згустки конфліктів, безумної загостреності протирич, взаємної ворожості й нетерпимості, які дедалі глибше охоплювали й розколювали соціум. "Виникало відчуття, що самі газети можуть вибухнути, блискавка все спалить і всі загинуть" і що то були часи, коли "будь-який умонастрій протистоїть якомусь іншому..." – розмірковував Ділан над наростанням громадянських протистоянь у США, що таки переросли у війну. У своїй історико-духовній аналітиці він ішов далі, практично до кінця: "Ставиш собі питання, як людям, об'єднаним спільною географією й релігійними ідеалами, удалося стати такими затягнутими ворогами. А через деякий час не усвідомлюєш уже нічого, крім <...> чорних днів, розколу, зла за зло, загальної долі людини, збитої зі шляху". Інтелектуалістика "Chronicles" – одна з найбільш захопливих інтриг-колізій цього прозового тексту, у якому Боб Ділан тонко й глибоко діагностував американський час. Тоді й там, у читальній залі, сталося, мабуть, найпосутніше: він відчув незримий, але від того не менш глибинний зв'язок-контакт розщепленого, оголеного у крайніх виявах столітнього минулого з відносно стабільним сьогоденням, у якому він перебував, і зрозумів, що сутність людської природи відтоді не змінилася і що за нинішнім сяким-таким позірним добробутом у людському естві приховувалися реальні драматичні процеси. Інакше кажучи, якщо на сучасне Діланові життя спрямувати "ліхтар, ставала очевидно вся складність людської природи". Одне слово, людина – це нині не менш складно і/або дуже складно, ніж, скажімо, сто років тому чи ще раніше; справжнє, живе життя для Ділана – це таке, що несе із собою дисгармонію-втрати-вибухи-страждання-біль. І тоді, під час роботи в Нью-Йоркській публічній бібліотеці, Боб Ділан фактично визначився з тим, що складатиме концептуальну платформу його роботи як поета, композитора, музиканта: "Диявольська правда – вона стане всеосяжним лекалом усього, що я писатиму". Таким буде генеральне мотто більшості його композицій; провідне місце, безумовно, належатиме лейтмотивному домінант-концепту "диявольської правди",

який ретранслює собою суб'єктивно багатогранну, індивідуально строкату візію навколишнього світу з оптикою суворого, безкомпромісного погляду-проникнення. Цей доміант-концепт почав оприявлюватися вже в текстах "Blowin' in the Wind", "Masters of War", "A Hard Rain's a-Gonna Fall", "Talkin' World War III Blues", що містять ескіз-контури поетики Боба Ділана й можуть бути потрактовані як своєрідний поетичний пленер, коли митець убирає й усотує всю ту циркуляцію настроїв / чуттів / думок / поривань, що буквально носяться в повітрі.

У фактурі тексту "Blowin' in the Wind" спостерігаємо наскрізний конструктивний прийом – звернення до людини, яка живе в одному з наратором часі й, можливо, має спільну з ним (наратором) душевно-мисленнєву акустику. Розповідач ретранслює емоційно-душевну стривоженість і звертається до того, хто мислить та вдивляється як у вічні, так і в актуальні знаки навколишнього світу, хто чекає на непрості, ба навіть болючі питання й готовий прийняти, увібрати їх у свою свідомість. У тексті "Blowin' in the Wind" ароматно ліричне начало переходить в акцентовано соціумне. Наратор – шукач діалогу про споконвічне і злободенне, його починає бентежити загальна конструкція світу, нехай іще явлена для нього в дуже нескладних і загально окреслених формообписах. Він іще тільки на порозі розуміння заплутаної комбінаторики буття, але його магнетично тягне зазирнути в саму суть цієї винахідливо заплутаної комбінаторики і спробувати в ній хоча б для себе самого збагнути щось.

"Masters of War" – це від першого слова до останнього витримано публіцистичний текст; у ньому в кожній строфі гучно звучать акорди памфлетності. Наратор позиціонує себе як безваріантно соціумну персону, він увесь на стежині злободенної проблематики, він розмірковує над проблемою-явищем новітнього анабазису, проголошеного й підтримуваного тими, кого він маркує фреймом "masters of war". Але ця стежка веде наратора до не-воєнної, до контр-воєнної стратегії взаємин між людьми, бо він усвідомлює, що світовий анабазис обернеться тотальним катабазисом – сходженням до пекла. Наратор ідентифікує себе як емоційного нонконформіста, точніше як дуже молодого нонконформіста, котрий, проте, не має наміру списувати свою експресивну опозиційність і свій нонконформізм лише на молодість. Він поводитьсь з викликом і з дещо позірною фрондою, радикально протиставляє себе позначеним фреймом "masters of war", він декларує безкомпромісність і не має ні найменшого наміру шукати точки дотику з "masters of war". Аксиологічний імператив наратора – життя заради життя, а не заради руйнації та смерті, він готовий прямувати до кінця – не сходити зі своєї не-воєнної стежини й іти по ній до фізичного кінця тих, кого класифікує як "masters of war", бо тільки такий розвиток варіанта/мотиву смерті спроможний його задовольнити. Наратор одягає на себе шати провидця й пророка, котрому відкриті ранкові сутінки істини. Тієї самої прихованої від багатьох, а можливо, і від усіх істини як автостради до життя й траси від смерті.

"A Hard Rain's a-Gonna Fall" – це дуже візуальний і візіоністський текст. Він неначе намальований на аркушах паперу, чи, може, на великому полотні, або, скажімо, на довжелезних бетонних стінах, що тягнуться вздовж не надто людного шосе. У цьому тексті немає, сказати б, основного плану і деталей, що його (цей план) відтінюють / обігрують / підсилюють. Перед нами поетичний малюнок, у якому кожний компонент-конструкт важливий, рівновагомий і водночас своєю змістовою й зоровою виразністю "не тисне" на складники, розташовані перед ним або відразу за ним. Реалії цього тексту органічно заряджені дещо афектною чи екстатичною умовністю; у ній густо перемішані символіка, метафорика і старий добрий сюр. Проте в цій візіоністичній умовності починають пробиватися знаки апокаліптичності, які нагадують про те, що все насправді може виявитися напружено глибшим, аніж тим, чим воно видається, що сюр-картинки, як і нагнітання метафоричного ряду, спроможні обернутися наближенням іще однієї катастрофи, цього разу найбільшої та найепічнішої, що причаїлася десь зовсім поруч.

"Talkin' World War III Blues" становить фабульний текст; тут фігурують два персонажі, котрі не проти поговорити, позаяк їм обом подобається процес говоріння, особливо одному з них. Це наратор і його доктор/док –

психотерапевт чи психіатр. Для тексту, імовірно, не так уже й важливо, хто ж таки цей самий док, хоча було б завершніше, якби психіатр, бо він невловимо схожий на свого вербально енергетичного пацієнта. Пояснення цього очевидне: персонаж-наратор у деталях викладає своєму докторові симпатично-фантазмагорійний сон, якому обидва вони душевно співпереживають. Основна частина пісні – це за межові візії – “a crazy dream” – наратора, що розповідає про те, як він несподівано потрапив “into World War Three”. Велемовний наратор веде свою розповідну партію так, мовби він належить до дуже й дуже егалітарного прошарку, проте його смак до інтелектоцентричних цитат (наприклад, із посиланням на Авраама Лінкольна) говорить про те, що в сенсі розуму він не промах. Персонаж-наратор подає власні оніричні візії з непідробною безпосередністю й зухвалою іронічністю, що, утім, не так підкреслює його внутрішню “крейзенутість”, як ретранслює його здорову, спокійну й незавищену самооцінку. З відчуттям цікавості пригод-ситуацій, що траплялися йому вві сні, у нього теж усе гаразд. Узагалі всю цю історію, змодельовану в “Talkin’ World War III Blues”, подано без очевидної сентеційності (яка, до речі, властива “Masters of War”), але й не без гостросоціумного підтексту, завуальованого наївно-простакуватим характером наративу.

У першій половині 1960-х років Боб Ділан написав серію поетичних текстів, трактованих у тогочасному американському суспільстві як “пісні протесту”. Сам музикант не сприймав такого термінологічного означення. Він накладав на ці композиції власну термінологічну матрицю – “актуальна пісня”, що нейтралізувала той конфліктний ресурс, який потенційно ніс у собі термін-фрейм “пісні протесту”. Понятійна рамка “актуальна пісня”, за концепцією Боба Ділана, найбільш точно передавала зміст його роботи як поета, композитора й виконавця. Він досить швидко помітив, що пісні на актуальному матеріалі “чіпляються” за аудиторію й вибиваються з-поміж загального музичного потоку, особливо якщо в обгортку добре знайомої й раніше “обжитої” мелодії вкладається вербально свіжий текст. Він відчув, що пісні, які фактологічно або проблемно перегукуються з тими подіями й процесами, відбитими в найгострішій та найсвіжішій пресі, торкаються по-особливому чутливих, ба навіть болючих місць людини й соціуму і мають більш-менш помітний успіх у публіки. Він зрозумів, що тексти зі злободенним смисловим начинням – це безпрограшний і навіть дуже вигідний шанс для поета-музиканта-виконавця оприявнити власну інтерпретаційну версію обставин і тенденцій, що непокоять та гальванізують суспільство. І такі тексти ще й фокусують увагу на персоні музиканта, відкривають перед ним можливості ціннісно, свідомісно впливати на соціум. Боб Ділан так розмірковував над цим аспектом: “... Я виконував чимало актуальних пісень. Пісні про реальні події завжди актуальні. Хоча в них міститься якась позиція й пісня приймається на її умовах, авторові зовсім не обов’язково бути точним: він може розповісти що завгодно, і в це повіриш”. Пісні на актуальній основі відкривають перед поетом-музикантом необмежений простір досвіду, достеменної предметності, асоціативної логічності чи фантазійності, водночас вони або не виключають, або передбачають формулювання концептуального, узагальнювального погляду на виокремлений чи охоплений життєвий фактаж. Невипадково Ділан, шукаючи, як він говорив, “матеріал для пісень”, нерідко проглядав сучасні газети, розраховуючи знайти в них конкретну інформацію, яка б наштовхнула його на новий задум.

Водночас формат “актуальної пісні” (на відміну від формату “пісень протесту”) не зобов’язує виконавця ставати учасником – у широкому сенсі – політичного або будь-якого соціумного руху. Кодова наліпка “актуальна пісня” гарантує музикантові право на естетичну і (що ще важливіше) художницьку свободу – як свідомісно-інтелектуальну, так і суто поведінкову, легітимуює не лише автономію митця, а і його незалежність від тиску чи навіть диктатури соціумних рухів. Думається, саме це мав на увазі Боб Ділан, коли не без полемічного запалу стверджував, розмірковуючи над своїми ранніми поетично-музичними роботами: “Актуальні пісні не були піснями протесту. Терміна “співак протесту” так само не існувало, як і терміна “автор-виконавець”. Є просто виконавець і не виконавець, от і все... “Пісні незгоди” – люди називали їх так, але навіть така назва була рідкістю. Я намагався пізніше пояснити, що не вважаю

себе співаком протесту, сталася якась фігня. Я й не думав, що проти чого-небудь протестую...”.

Безперечно, Ділан із притаманним йому тонким відчуттям соціумної, ба навіть макросоціумної ситуації прекрасно розумів, що такі його тексти й композиції, як “Blowin’ in the Wind”, “Masters of War”, “A Hard Rain’s a-Gonna Fall”, натхненно корелюють із розумовими настроями серед американців – бурхливо-бунтівної молоді, мислячих верств суспільства першої половини 1960-х років. Безумовно, він усвідомлював і те, що це накладання спрямованості текстів і соціумних настроїв забезпечує його пісням широкий успіх. Проте Ділан як митець не мав наміру фокусуватися лише на актуальній проблематиці, а заодно й лише на фолк-музиці, він не бажав рухатися або бути примушеним рухатися в безальтернативно одному поетично-музичному річищі. Він прагнув бути не митцем-для-соціуму, а митцем-для-своєї-свободи. Він прагнув розвиватися в тих поетично-музичних напрямках, які підказували його інтуїція, його єство, і репрезентувати насамперед себе – свої свідомісні архіпелаги свободи. “Я <...> не виступаю від імені чого-небудь або кого-небудь, я просто музикант” або лише “поет-музикант”, – наполягав Боб Ділан. Ведучи мову передусім про власні мистецькі пріоритети, про свою розробку різних музичних жанрів, Ділан розмірковував: “По-моєму, я не належав нікому – ні тоді, ні зараз”. Проте ця формула самовизначення транспонується на всю його художню постать.

Боб Ділан усе життя прагнув бути поетом і музикантом, котрий розповідає про те, чого хоче його натура, і так, як цього хоче його мистецька натура. Його не-належність-нікому (у суто аксіологічно-музичному сенсі також) – це не вербально-маніфестувальна, а іманентна максима. Вона зумовлена парою нерозлучних, як вірні друзі, чинників – загостреним відчуттям ментальної та поведінкової свободи й динамічною натурою митця, для котрого було немислимим і неможливим замкнутися в рамках одного-єдиного музичного жанру, нехай то буде фолк чи рок. “Жодна окремо взята ідея не вдовольняє надовго”, – неначе системний філософ, афористично резюмує він. Логіка тут безваріантна: про яку статику й статичність цінностей, зокрема естетичних, можна вести мову, коли динаміка, точніше суцільна й усеохопна динаміка й динамічність оточує новочасну людину практично в усіх вимірах – зовнішньому/внутрішньому, фактажному/свідомісному, почуттєвому/подієвому, процесуальному/інтелектуальному.

Сучасна людська натура – це категорія, приречена (навіть поза своєю волею) перебувати в хронічному вимушеному трансформованні чи внутрішньому самотрансформованні. Боб Ділан відчував це тонко-проникливо-чутливо й тому зі знанням справи стверджував: “Людська динаміка іноді надто важлива, й отримувати те, чого хочеш, – не завжди найважливіше в житті”. У його глибокій і мислячій натурі виявилися зрощеними дві базові риси – інтелектуальна самодостатність й аналітична критичність. І не просто визначити, яка з них більш значуща, вирішальна. У мистецтві, як і в житті, Ділан готовий грати за тими правилами, що їх він установлює сам, а вести партію за чужими правилами – не його гра. Це виявила вся його поетично-музична динаміка, засвідчена після серіалу “актуальних пісень” у вимірі середини й другої половини 1960-х такими нерідко, сказати б, естетично різноконтинентальними текстами, як “Maggie’s Farm”, “Mr. Tambourine Man”, “Like A Rolling Stone”, “Desolation Row”, “Visions of Johanna”, “All Along the Watchtower”, “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”.

“Maggie’s Farm” – це ритмічно структурований текст. Він відкривається дистихом, що в трохи трансформованому вигляді рефреном проходить крізь усю текстову фактуру й виконує функцію палуби, на якій розташований інший присутній вантаж цього тексту-кораблика. Узагалі від “Maggie’s Farm” розпашіло віє образом невеличкого, добре оздобленого судна, на якому стурбовано товчуться люди і яке шалено носить по хвилях, що його то підкидають, то пригальмовують, то підганяють. Строфи між прошарками рефрену-дистиха розвивають основний динамічний мотив – перебування персонажа-наратора на незабутній для нього Maggie’s Farm, яка, безсумнівно, глибоко вкарбувалася в його почуття. Основна інтонація поетичного тексту – прекрасно саркастичний драйв, що пронизує кожну найменшу клітинку наратора, котрий, здається, от-от може вибухнути від тих критично-іронічних почуттів, що його переповнюють. Проте в нараторові, незважаючи на будь-які негарзди

й негачійні емоції, пружно б'ється пульс самоповаги, з якою він не має наміру розлучатися за жодних життєвих обставин. Окрім самої Maggie, у текст уводяться й інші екземпляри цієї, безсумнівно, колористичної сімейки – усі ці неповторні Brother, Pa, Ma, які, узяті в родинній цілості, являють собою завершену екзотично-фізіологічну клініку. У тексті звучить, здавалося б, очевидна, проте від цього аж ніяк не менш глибока й сувора у своїй беззаперечності сентенція, невідпорно приваблива суть якої – у тому, що соціум, сам того не помічаючи, постійно відіграє тиранічну роль Прокруста, намагаючись кожну людину підігнати під свої небездоганні лекала – “But everybody wants you / To be just like them!”.

Текст “Mr. Tambourine Man” – це семантична багатоходівка, така собі багатогранна метафорична комбінація, інтерпретаційні сюжети якої можуть розвиватися абсолютно в різних напрямках і залежати насамперед від суб'єктивних цінностей інтерпретатора. Зашкал метафорики вражає одночасною акварельністю і гравюрністю, що викликає відчуття смолянистої повітряності й ніжної карбованості наративу. Метафорика пронизує текст уздовж і впоперек, пронизує по вертикалі, горизонталі й по об'єму, метафорика тут подана як розумовий ексцес, як образна турбуленція, як універсальна консистенція мислення, як своєрідна “чорна діра”, що втягує в себе й не відпускає жодну деталь чи жоден абстракт реальності. Персонаж-натор чи то відчуває себе, чи то реально перебуває в часі, у якому немає ознак конкретного часу. Немовби він опинився у всечасності, а навколо нього – інтер'єр усепросторовості. Це цілком може бути Вавилон, поєднаний своїми неясними примарними контурами з поетикою вічно модерного Риму. Або неначе наратор загубився в товщах часу, в якому прописані мерехтливі символи, апокрифічні знаки, багатозначні тильди, і з їхньою допомогою розгадує-розшифровує численні образи абстрактної конкретики, занесеної на простори цих товщ. Наратор – такий само умовний, якщо не умовно-хімерний персонаж, як і енігматичний Mr. Tambourine Man, до котрого він постійно звертається-апелує. Ця вигадана постать адресата явно імponує персонажеві – суб'єкту викладу, між ними очевидна психологічна спорідненість, можливо, навіть взаємна ментальна налаштованість, украй важлива для наратора, котрому взагалі потрібен живий контакт із людиною. Mr. Tambourine Man – це саме той музикант, котрий допомагає персонажеві-розповідачу мандрувати в часі та фантазії, у просторі та уявленні, з яким він набуває того рівня образно-мисленнєвої свободи, що дає змогу йому, нараторові, відчувати й переживати максимальну розкутість внутрішнього зору. Можливо, “Mr. Tambourine Man” – це замаскована притча про свободоловні ресурси людського духу, що долають закони фізичної, історичної та інтелектуальної гравітації.

“Like A Rolling Stone” – текст про трансформації долі, можливо навіть, про диявольські трансформації, коли можна мати більше ніж усе й залишитися без нічого. Життя цілком можна сприймати як дорогу й красиву іграшку, скажімо, як ляльку Barbie, явлену в усьому зовнішньому блиску. Й от одного разу ця стильна іграшка / лялька / забавка Barbie не просто виходить із ладу, а брутально ламається так, що ремонту вже не підлягає. Текст “Like A Rolling Stone” розповідає якраз про таку історію життя-як-іграшки, коли вгору вже не реально, а реально лише вниз і лише вниз, коли блискучих й оманливо привабливих шат на житті-як-іграшці не лишилося. Та й саме життя – уже як розібране на оголені деталі те, що колись було лялькою. Спочатку людина гралася із життям і тишилася цією грою, яка, здавалося, ніколи не закінчиться, а от тепер життя грає з людиною, і то так, неначе відіграється на ній за те, що свого часу від людини недоотримало чи не отримало зовсім. Сувору натуральність цієї історії посилює те, що в ній трансформується жіноче самовідчуття, жіноча самосвідомість: та, яка звикла бути благополучною й завжди коханою, можливо, навіть обожнюваною, котра звикла почуватися недоторкано-недосяжною для повсякденних клопотів та негараздів, немов Принцеса на високій вежі / Princess on the steeple, легким порухом долі перетворюється на тривіальну Miss Lonely / Міс Самотню, що тепер може бути потрібною хіба що таким безродним невдашечкам у житті, як вона сама. Життя, подане й упаковане в яскравій обгортці, у розгорнутому вигляді насправді виявляється існуванням без прикрас, і зайве наголошувати на тому, що воно оприявнює будь-які свої риси та сторони, крім привабливих. “Like A Rolling Stone” – це конкретна й начебто приземлена історія; у



ній так багато неконкретних значень, від яких тягне холодом смерті й віє любов'ю до всього суцього. Це саме той діланівський текст, у якому вгадується “диявольське” відчуття достеменної безжальності імпульсів, що їх людині надсилає життя.

Текст “Desolation Row” можна подати як спресовану модерну поему, чия харизматична принада – карколамні каскади чи зиґзаґи образів. А персонаж-наратор виступає в ролі каскадера, що виконує небезпечні й навіть по-своєму ризиковані номери. Водночас він примудряється скромно триматися в тіні, як це, утім, і личить справжньому каскадерові, особливо під час зйомок фільму, нехай він навіть вербальний. Або ще персонаж-наратор нагадує середньовічного скальда, який смакує піратський ром і мандрує здебільшого між Європою та Америкою, а у вільний час дивиться голлівудську класику, перечитує “Собор Паризької Богоматері”, Ніцше, “Попелюшку” у версії Шарля Перро чи братів Грімм і намагається знайти “нестиковки” у спеціальній і загальній теорії відносності. “Desolation Row” – транслогічний наратив, у якому ще одну принаду становить сюжетика цілком пригодницьких поворотів мисленнєво-образного маршруту, поворотів, які неможливо раційно вирахувати, інтуїтивно передбачити чи навіть ірраціонально вгадати. На цих поворотах, смачно приправлених гострими спеціями детективності, маячать фігуранти різних реальних і вигаданих історій, а їх поетикальний і часокультурний простір принаймні інтригує: Cinderella, Romeo, Cain and Abel, Ophelia, Einstein, Robin Hood, Neptune, Casanova, Ezra Pound and T. S. Eliot. Усе пов'язане з усім, усі – з усіма, усе, відповідно, тотально пов'язане з усіма. Не існує нічого не-вірогідного, не-перехрещуваного в умовно-реальному часі й у реально-умовному просторі, й Ezra Pound стає живим сучасником Romeo чи навпаки. Час неухильно рухається назад, мовби наздоганяючи минуле. Простір немовби роздвоюється чи, ще точніше, дефрагментується, для того, щоб явитися в іще структурованішій чи організованішій цілісності. Фігуранти різних реальних і не так щоб реальних історій одночасно перебувають неначе в різних часових вимірах і від цього наче молодшають. А дефрагментований простір тільки й устиг за їхнім різночасовим перебуванням. Такий собі магічний реалізм, або магічний надреалізм, або натуралістично-фантомний реалізм у поетичному форматі. До речі, персонажну личину під конкретно кодовою позначкою Phantom теж можна зустріти на персональному дефіле “Desolation Row” – цього спонтанно вивіреного тексту з головною величиною  $x$  (ікс) як драйвером логістики сюжету. Після супертранслогічного наративу “Desolation Row” стає зрозуміло, звідки ноги ростуть. Саме так і не інакше – звідки ростуть ноги галактично-металогічного роману “Tarantula”, що його Боб Ділан писав упродовж 1965 – 1966 рр. Але ексклюзивні маршрути металогіки “Tarantula” – це вже, як то кажуть, зовсім інша гіперісторія.

“Visions of Johanna” – ажурно філігранне й по-гурманському виготовлене плетиво; у ньому, здається, грає кожний субфрагмент – чи то у вимірі окремої деталі, окресленої із самодостатньою рельєфністю, чи то у вимірі автономного малюнка, який пречудово вписується в загальну композицію. Найімовірніше, це свого роду макраме, можливо навіть, макраме кавандолі, тільки подане у вербальному виконанні. Макраме – це так приватно, так тонко, так внутрішньо-тонально, це те, що налаштує на елеґійний погляд, на ледь уловиму сердечну інтонацію. Це текст із її різноманітним жіночим триванням. І зовсім не тому, що в ньому ностальґійно проходять то закохана Louise, то всюдисуща Mona Lisa, то “these visions of Johanna”, то сакральна Madonna – просто дуже відчутно, що твір написав мужчина, здатний тішитися еніґматичними парфумами жіночого ества. Чоловічість погляду надає цьому тексту аромат земної жіночості. “Він” завжди поруч, завжди неподалік, хоча й немовби десь збоку – на відстані прихованого ока, а “вона”, здебільшого, завжди приймає ніжні букети його уваги. Між “він” і “вона” все не так просто, хоча й не так безнадійно ускладнено. У кожного з них своя лінія, ці лінії не так щоб паралельні, але перетинаються зазвичай тоді, коли їм це зовсім не обов'язково робити. У цьому тексті-макраме можна побачити або рисунки, що торкаються ліричної історії інь-ян із її різними психологічними візерунками, або в'язь примхливих слайдів, які виплітає суб'єктивно-спостережливий зір наратора, або звичайнісіньку життєву мандалу, в якій кожен живе на власній хвилі й усе врешті складається так, як у нормального приватному існуванні – строкато, брутално, елегантно й місцями трохи несподівано.

Текст “All Along the Watchtower” позначений красномовною лаконічністю форми і провокативною некамерністю семантики. У його основі – дуже нетривалий діалог двох персонажів на ім’я Joker і Thief. Ці чарівно-умовні двоє виражають дві сутності – різні, начебто протиставлені, але не конфліктно загострені. Joker напружено вглядається і вдумується в те, що відбувається довкола, його глибоко непокоїть те, що він бачить і спостерігає. Люди живуть глибоко не замислюючись, ніхто не хоче жити достеменними, істинними сенсами, усе складається не так, як воно має бути, людське життя – це всеохопна дисгармонія, можливо, навіть свято, такий собі карнавал професійно організованої дисгармонії, на якому чути ледь не кожного, але втрачають урешті практично всі. Thief не сприймає життя й узагалі все навколишнє надто серйозно; треба жити не напружуючись і нічого не ускладнювати; кожен як випадково прийшов у цей світ, так благополучно й піде звідси, змінити все одно нічого неможливо, краще прийняти все, як воно є, і не тішити себе тим, що кожен із нас спроможний хоча б на щось вплинути; на цьому світі все вже давно визначено, і це, справді, кожному з нас ліпше визнати та не подавати жодних надій. Онтологічне звучання цього тексту підсилюють не гучні, проте вельми багатозначні прикінцеві акорди: час плине, і триває життя, і так само незавершеним залишається цілком символічний діалог між умовно-емблематичними Joker і Thief, і все це не з’ясовано суть полеміки, яку ведуть ці дві основоположні іпостасі людини – одна з них невдоволена чинним порядком речей, друга – апіорі й тим паче апостеріорі цей порядок приймає. І хто тут правий, і чи може тут хтось бути правий, і чи взагалі буває хтось правий у кардинальному зіткненні світоглядів – усе це провисає в повітрі. А філософічну мелодіку “All Along the Watchtower”, безперечно, підсилює семантико-семіотична місткість і формальна сконденсованість цього тексту.

“The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest” – консеквентно фабульний і, мовити б, цілком предметний поетичний текст, що аж ніяк не скасовує його наскрізної алегорійності. У фокусі наративу – динамічна колізія у стосунках тих, хто вважалися друзями, а можливо, були ними доти, доки не настав час x (ікс). Партія цього самого часу ікс у тексті доручена картярській грі, і то такий грі, у якій ставка – не лише гроші, а фатальне потрапляння в залежність від іншого, коли один із друзів-гравців утрачає владу над собою і власним життям. Frankie Lee поданий у тексті як друг-жертва і як доволі алюзійний персонаж, Judas Priest – як володар-ловець жертви і як іще більш алюзійна персона. У баладі одразу стає зрозуміло, що за начебто приземлено-побутовою ситуацією приховано колізію алегорійно-буттєвого виміру. Frankie Lee і Judas Priest – це друзі-антиподи, антиполюси й по-своєму антиноми, які, зрозуміла річ, окремо й самі по собі не існують. В одному бачимо фаталістично приречене, офірувальне начало, у другому – фатально диявольське, мефістофельське. Один неупинно йде до своєї очікуваної смерті. Другий так само невпинно поповнює власні банківські рахунки отриманих смертей. Уся ця історія – одвічно сучасний формат такого собі бізнес-партнерства: Frankie Lee – надійний вкладник своєї смерті, а Judas Priest – успішний банкір чужих, ясна річ, смертей. Інші, хто ситуативно з’являються в цій історії, – посередники між цими двома учасниками бізнесової акції чи навіть транзакції, де події розгортаються за класичним принципом “віддав – прийняв”, хіба що на кону стоїть людське життя. І це теж доволі реалістично/символічно: у бізнес-справах, хоч би якими вони були, не обійтися без дилерів різного штибу. Семантичний саунд “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest” позначено обертонами натурального / містичного / інфернального звучання; переходи між ними досить гнучкі й ненав’язливі. У тексті змікшовано пожиттєвськи монофонічні й по-буттєвому поліфонічні смисли, які, немов бар’єри на спортивній доріжці, більш-менш рівномірно розміщені на всій дистанції наративу. Така структура наближає “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest” до формату житейської сповідальної притчі; у ній завжди можна “копнути” так глибоко, що навіть утратити відчуття землі під ногами й побачити всі принади безодні, яка із чарівною небезпекою відкривається перед мисленнєвим зором.

1997 року режисер Томас Ян поставив фільм “Knockin’ on Heaven’s Door”. Назва у фільмі, що з’являється, як рамка, на початку й наприкінці цього дійства, – це

камертон до основних семантичних перипетій дії. Матрицею фільму німецького режисера став смисловий контент діланівської композиції “Knockin’ on Heaven’s Door”; вона буквально “розкрутила” фабульно-подієву напругу. Не зайве нагадати, що дослівний переклад назви – “Стукаючись у небесні двері”; образніше – “Я на порозі смерті”. Ця фраза у двох своїх варіаціях – “Feels like I’m knockin’ on heaven’s door” і “Knock-knock-knockin’ on heaven’s door” – визначальна, ба навіть мейстрімна в Боба Ділана. Вона ж стала семантичним рефреном і у фільмі Томаса Яна, де розповідається про двох молодих людей – Мартіна Бреста (Тіль Швайгер) і Руді Вурлітцера (Ян Йозеф Ліферс), які перебувають на порозі смерті: в одного пухлина мозку розміром “із тенісний м’яч”, а в другого – саркома кісті “на завершальній стадії”. Обидва почувають, що значить бути біля самого входу “нагору”, і, як ніхто, внутрішньо усвідомлюють усю гіркоту фрази “Knockin’ on Heaven’s Door”. Мотив смерті, що чатує на Руді й Мартіна, звучить не лише в їхніх діалогох, не лише у викраденні ними Mercedes-Benz 230 SL “небесного кольору”, не лише в диких нападах передсмертного болю, що стаються з Мартіном Брестом, а й у мотивації їхніх авантюрно-нерозважливих пригод – на максимумі прожити той час, що їм залишився, і встигнути здійснити мрію.

У композиції наявна лексична форма “guns” – уособлення зброї, а за нею й форма “shoot”, яка в Ділановому контексті означає “стріляти”. У фільмі Томаса Яна реалії “guns”, “shoot” проходять фактично крізь весь фільм – спочатку з’являється просто зброя, потім більше зброї, ще більше зброї; накопичення її згодом зумовлює стрілянину / гонитву / пригодницьку стилістику, подану для жанрового врзноманітнення, з азартними комедійними відтінками. Урешті настає час Великого Свята Зброї – в епізоді, коли Мартін і Руді опиняються на дорозі між бандитами та поліцією й починається Феєрична Літургія Стрілянини. У композиції Боба Ділана двічі трапляється лексична форма “mama” – у висловах “mama, take this badge off of me” і “mama, put my guns in the ground”. У фільмі Томаса Яна також з’являється субсюжет, заточений на формі-образі “mama”, – “mama і Мартін”, що спочатку постає у фешенебельному готелі “Metropole”, коли окреслюється щемливий мотив “кадилак для мами”, а свого апогею сягає в епізоді, коли Мартін Брест під безпробудно проливним дощем, обіймаючи маму, дарує їй такий самий кадилак, який Елвіс – мати Мартіна була відданою прихильницею Елвіса – подарував своїй матері. До речі, фактура цього епізоду не обходиться без “guns”, точніше без зброї, хоча вона й не стріляє.

Наприкінці фільму “Knockin’ on Heaven’s Door” Мартін Брест і Руді Вурлітцер на машині швидкої допомоги дістаються території своєї мрії. Настає розв’язка основних фабульно-смислових колізій. Мартін сідає на березі, палить сигарету, дивиться на море, слухає його пінисті шуми, тут вступають перші акорди композиції “Knockin’ on Heaven’s Door” – і він падає на пісок замертво. На словах приспіву “Knock-knock-knockin’ on heaven’s door” ракурс моря змінюють кадри неба, точніше всепоглинущого неба; камера акцентовано затримується на цій хмарній синяві, що переходить – під звучання каверу “Knockin’ on Heaven’s Door”, який виконує німецька група “Selig”, виконує оголено суворіше і стримано різкіше, ніж Боб Ділан, – у суцільну темряву, у прірву чорного тла; усе, кінець, ну, майже кінець усієї авантюрно-пародійно-фатальної історії про двох приречено “небесних янголів”.

Утім усе це означає лише одне – літературно-мистецький концерт Боба Ділана ще тривалий час виступатиме генератором продуктивно-художньо-інтелектуальних ідей, що оприявнюватимуться передусім у літературі, музиці, кінематографі, узагалі в різних порталах творчого духу, де митець, особистість тримають соціум на відстані від себе й розробляють універсальну безкінечність шельфів образної свідомості.

Отримано 13 лютого 2017 р.

м. Херсон

