

## **“FOREVER YOUNG”: ВІДМОВА ДОРОСЛІШАТИ ТА СТРАТЕГІЇ ПОШУКУ ІДЕНТИЧНОСТІ В АМЕРИКАНСЬКІЙ КОНТКУЛЬТУРІ 1960-х років**

**Ганна Стембковська**

*Інститут літератури НАН України*

Розглянуто соціально-психологічну ситуацію, що склалася в 1960-х роках у американському суспільстві, коли молодіжний протест викликав феномен “відмови дорослішати”, що призвів до дезорієнтації та проблем, пов’язаних із порушенням формування дорослої ідентичності молоді. На прикладі текстів двох визначних рок-поетів епохи проаналізовано суттєво відмінні стратегії пошуку виходу з “мертвої зони” та формування ідентичності в такій ситуації – суїцидальну стратегію розмивання власного “я” через віддзеркалення, характерну для Дженіс Джоплін, та довгий шлях пошуку себе Бобом Діланом через активний протест, релігійний досвід та, врешті, характерну для американської традиції модель дійової участі як прийняття.

*Ключові слова:* контркультура; погранична свідомість; мертва зона; стратегії формування ідентичності; “я”-образи.

У книзі 1959 р., що має промовисту назву “Growing Up Absurd”, письменник та громадський діяч Пол Гудман описує в стилі Маркузе та Вайта кризу післявоєнного американського суспільства, його перетворення на організовану систему споживачів-конформістів. При цьому він передрікає докорінні зміни, які, очевидно, здатні ініціювати лише ті, хто перебуває поза цією системою, поза світом пристосування, тобто маргінали, правопорушники, а насамперед молодь. Усе відбулося саме так – молодь 1960-х постала проти банальних цінностей старшого покоління. Зневірившись у світі та суспільстві своїх батьків, молодь була схильна заперечувати його цілком, проголошуючи недовіру до розуму та власну відмову дорослішати. Американський письменник-соціаліст Джеймс Фаррелл описує “дітей без цілі, що загубилися, були нікому непотрібними” [6, с. 16], а відтак збилися з природнього шляху дорослішання: замість перетворення на чоловіків та жінок виростали, за визначенням Девіда Пікаске, у “великих хлопців та дівчат” [6, с.16].

Відмова дорослішати проявлялася в поколінні 1960-х на двох рівнях. Перший – соціальний, що включав у себе різні способи протестної поведінки – від політичних маршів до молодіжної злочинності, романтизованої концепції “juvenile delinquency”, нонконформізму, персоніфікованого кінематографічними героями Марлона Брандо та Джеймса Діна, які, як влучно зауважує Пікаске, прагнуть “бути чоловіками у світі, де чоловікові немає достойної роботи” [6, с. 18]. Другий же рівень – психологічний, глибинний, рівень формування ідентичності. Пошук нових орієнтирів та цінностей, на яких могла ґрунтуватися ідентичність людини поза Системою, стає домінуючою проблемою молоді 1960-х: “Власний образ ставав важливішим, ніж безпосередні матеріальні цінності. Реальні проблеми дійсно були всередині” [6, с. 65].

Психоаналітики брати Феріси у книзі “Living in the Dead Zone”, що є спробою психоаналізу кумирів 1960-х Дженіс Джоплін та Джима Моррісона, визначають крайній стан розладу, що його спричиняє непевна ідентичність, як феномен пограничної свідомості (“borderline personality disorder” [1, с. 4]). “Мертва зона” – психологічна ситуація, в якій, на думку авторів, опинилися Джоплін та Моррісон, та

яка стала причиною трагічної долі багатьох інших представників їхнього покоління. Це ситуація втрати орієнтирів, розхитування власного “я” і передчуття неминучої катастрофи [1, с. 3]. Вона характеризується занепокоєнням, хаотичною, інфантильною поведінкою, проблемами з формуванням ідентичності та нездатністю підтримувати стабільні стосунки з Іншим.

Теорія, яку ми спробуємо підтвердити далі прикладами полягає в тому, що літературознавчий аналіз тематики та “я”-образів у творах представників покоління 1960-х може дозволити відстежити специфічні стратегії, які вони використовували, шукаючи виходу з мертвої зони та формуючи власну ідентичність в умовах світоглядної кризи. Варіантів таких стратегій багато. Наголосимо, наприклад, на стратегії “асоціації” – наслідування певного образу та асиміляції з цим образом. Так, Джим Моррісон стверджував, ніби його батьки померли, щоб (за власним твердженням) відкинути від свого “я” все, що не було ним самим – а ним напевно не міг бути батько-адмірал, герой В’єтнамської війни. Шукаючи іншої ідентичності, Моррісон створив образ індіанця-шамана, душа якого ніби-то вселилася у ще малого Джима. Така ідентифікація дає поетові певну опору, а інтерес до ритуальних практик індіанців певним чином заміщує ритуали соціального становлення. Не менш продуктивна стратегія “віддзеркалення”, тобто пошуку себе в рецепції іншими. Ця стратегія характерна для Дженіс Джоплін з її граничним прагненням бути потрібною, життям на межі за принципом “live fast, die young”.

Дженіс Джоплін стала разом з Джиммі Гендріксом та Джимом Моррісоном, однією з канонічної трійці 27-річних “вічно молодих” рок-культури 1960-х. Домінантною нотою творчості Дженіс була щирість на межі з істеричністю – її ламкий голос, складні блюзові інтонації та вокабули, образ – то агресивний, то беззахисний – резонували з розгубленістю покоління 1960-х. Біограф Джоплін, Міра Фрідман зазначає: “Вона страждала на емоційний астигматизм. Кожна окрема секунда поставала чітко, але фокусу не було” [2, с. 129]. Дженіс виконувала не лише власні тексти, а й обробки негритянських госпелз та блюзів, пісні інших авторів, серед яких були бітники Майкл Макклор, Джек Кеседі. При цьому вона завжди наголошувала, що ніколи не співала того, чого не відчувала, не переживала, тому ми вважаємо цілком прийнятним інтерпретацію “я”-образів цих текстів як проявів власного “я” співачки.

Дженіс походила з міцної південної родини. Усе своє нетривале життя Дженіс зберігала добрі стосунки з матір’ю та глибоку прив’язаність до батька. Проблеми становлення тихої в дитинстві Дженіс почалися з років юності, коли вона зіштовхнулася з несприйняттям та жорстокістю однолітків у коледжі. “І тоді весь світ накинувся на мене”, – скаржилася вона в інтерв’ю. Болісно прагнучи визнання, позбавлена захисту та опори, Дженіс вдалася до негації, нестримної, жорстокої поведінки, що ще більше відштовхувала оточуючих. І саме вільнодумна естетика контркультури запропонувала те середовище, яке виявилось на той момент адекватним до пошуків Дженіс.

Уже в ранній творчості Джоплін конструює власний інфантілізований образ через відображення його в гібридній інцестуальній персоні, контр-образі батька-коханця, який домінуватиме в усій подальшій творчості Джоплін:

I’ve got a lovin’ daddy, treats me like a daddy should

You know he kisses me at bed time, gives me candy when I’m good (ранній текст “Daddy, Daddy, Daddy”)

I gotta have him like the air I breathe...

Let me hold you daddy, at least until the morning comes (пізній текст “Need a Man to Love”)

Тема батька – драматизована – героїня панічно боїться втратити його турботу, в той же час усвідомлюючи, що сепарації не уникнути:

If your daddy likes walking, walks five miles a day

No matter what he wants, child, he walks off far away (“Daddy, Daddy, Daddy”)

Брак стабільних фігур, якими в дитинстві були батьки, є одним з проявів пограничної свідомості.

У творчості Джоппін вражає тональність глибокого розчарування та самотності. У текстах 1967 року “Call On Me” та хрестоматійному “Down On Me” Дженіс акцентує брак любові, від якої вона залежна, ніби “риба від моря”. Текст “Down On Me” є блюзовим нарративом, що в кінці кожного куплету переривається емоційною фразою-вигуком – “Everybody in this world is down on me”. У постійному, нав’язливо егоцентричному “я”-нарративі Дженіс акцентує власну самотність, відчуття безнадії та порожнечі, а водночас обтяжливе усвідомлення тиску матеріального світу. “All is loneliness before me” нескінченно довго повторює вона рядок однойменної пісні. При цьому “я” співачки дестабілізоване, розмите – так, у пісні “Caterpillar” Джоппін зізнається, що готова набути будь-якої – абсурдної чи принизливої – ідентичності, з відвертою наївністю прагнучи отримати кохання як плату за це:

I’m a caterpillar  
Crawling for your love...  
I’m a butterfly  
Flying for your love...  
I’m a pterodactyl  
Dying for your love...  
I’ll be anything that you want me to be,  
Baby, a big monkey, a little monkey, a chimpanzee...

З альбому 1968 р. “Cheap Thrills” Дженіс благає про допомогу, лякаючись тотальності “мертвої зони”: “Who could be foolin’ me?... Can’t you hear me cry?...” (“I Need a Man to Love”). Тут же зустрічаємо цікавий різнорівневий образ у власному тексті Дженіс “Turtle Blues”. Наратором тут виступає певна “mean woman”, небезпечна та досвідчена, що, наче черепаха, надійно захищена жорстким панциром від навколишнього світу:

I’m just like a turtle  
That’s hiding underneath its horny shell...  
But you know, I’m well protected –  
I know this goddamn life too well.

Здається, що це – одна з масок самої Дженіс, адже тут же зустрічаємо позитивний образ “daddy”, на турботу якого героїня безжально відповідає приниженням. Проте в останньому куплеті “я” Дженіс парадоксально роздвоюється – демонічна жінка-черепаха тепер є захисницею справжньої Дженіс, лякаючим шизофренічним конструктом на заміщення відсутнього опікуна:

I’m gonna take good care of Janis,  
Ain’t no one gonna dog me down.

Останній альбом Дженіс, “I Got Dem Ol’ Kozmic Blues Again Mama!” (1969), сприймається як спроба автобіографічного осмислення свого ефемерного “я” та констатація тотальної безнадії як результату життєвого досвіду. У пісні “Little Girl Blue” Дженіс постає в асоціації з дівчинкою, розгубленою серед ворожого світу. Мала Дженіс ще не знає, що “all you ever gonna have to count on / or gonna wanna lean on / it’s gonna feel just like those raindrops do”. У тексті “Kozmic Blues” 25-річна Дженіс вже переконана, що у світі немає нічого постійного та надійного: “I said it’s gonna disappear when you turn your back”. Дженіс досі ототожнює себе з маленькою дівчинкою – адже вік не допоміг їй подолати абсурд:

Don’t expect any answers, dear,  
For I know that they don’t come with age...

Пісня “A Woman Left Lonely” з посмертного альбому “Pearl” (таке ім’я

вигадала собі Дженіс на позначення свого богемного псевдо-“я”) – остання в кар’єрі Дженіс, записана незадовго до смерті. На своєму останньому етапі Дженіс констатує, що нездатна далі нести тягар самотності, бути “живцем похованою у блюзі”, вона акцентує втрату контролю над власним розумом – на тлі відмирання емоційного “я” – трагічну ситуацію “підкорення хаосу”:

I beg for mercy, I pray for rain,  
I can't be the one to accept all this blame,  
Something here's trying to pollute my brain...

На протигагу суїцидальній стратегії Дженіс Джоппін, розгляньмо “стратегію виживання” найвпливовішого поета року Боба Ділана, для творчості якого проблема самоідентифікації, характерний і для Джоппін егоцентризм, завжди були головними – практично всі альбоми Ділана мають на обкладинці фото автора, назви альбомів переповнені прямими посиланнями на автора (“Bob Dylan”, “The Freewheeling' Bod Dylan”, “Another Side of Bod Dylan”, “Self-Portrait”...), а тексти – авто-алюзіями, альтер-его, нагромадженнями образів, складних алегорій, через які Ділан веде безперервний діалог із самим собою: “Я завжди говорив тільки про себе”, – казав Ділан в інтерв’ю. На переконання дослідника Тоні Скадуто Ділан “здається, пише про себе в другій або третій особі, неначе віддаляючись, а потім звертаючись до самого себе; таким чином, “ти” у пісні – це насправді “я” [7, 121].

Шлях до власного “я” Ділан почав саме в буремні 1960-ті, коли на хвилі протесних настроїв та нарцисичного прагнення уваги до себе відмовився від справжнього імені Роберт Циммерман, за однією з версій, зідентифікувавши себе з улюбленим поетом Діланом Томасом. На цій стадії так само, як Моррісон, Ділан дистанціюється від родини (“У мене немає родини, я самотній”) та віддається фолк-музиці – адже до появи класичного року, саме фолк дозволяв акцентувати фігуру барда, що не губився серед інших членів колективу.

Дослідники наголошують, що навіть на цій ранній протестній стадії Ділан вже був схильний дивитися глибше, крізь чорно-білу поверхню політичної лірики – не просто засуджуючи, а шукаючи причин [4]. Тому не дивно, що протестний запал поета скоро вичерпався – він почав сумніватися у своїй надбаній ідентичності лідера молодіжної революції. Процес дорослішання всупереч дорослим вимагав наступного кроку. Наступила найцікавіша, на нашу думку, стадія формування ідентичності поета, яку називають “середнім періодом” – стадія сумнівів та пошуку, що своєю амбівалентністю та ускладненістю розлютила максималістів 60-х, і під час концертів Ділан-Циммерман почав чути злі вигуки “Юда!”

Альбоми цієї фази демонструють шлях поета – від глибокої кризи самоусвідомлення до формування стійкої ідентичності – і “виживання”. На твердження Пікаске, це був “пошук нової ідентичності, пошук, який вів через темінь Діланової душі та спричинив до появи великої рок-лірики альбомів середнього періоду” [7, с. 120].

Основними темами альбому 1965 р. “Bringing It All Back Home” дослідники влучно визначають “transcendence and resolution” [7, с. 125]. Як і сама назва, тексти цієї збірки показують готовність автора до пошуків смислу – у трансцендентних просторах релігії (текст “Gates Of Eden”), історії та літератури (у чудовій алегорії тексту “Bob Dylan's 115th Dream” дивно переплітаються історія відкриття Америки та трагедія мелвіллового капітана Ахаба – у Ділана “Араба” – з його вічним переслідуванням білого кита). Трансцендентний простір свідомості автора виразно зображено у тексті “Mr. Tambourine Man”:

Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind  
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves  
The haunted, frightened trees, out to the windy beach  
Far from the twisted reach of crazy sorrow

Ділан стверджує своє неприйняття об'єктивної реальності та системи через пародіювання дидактичного дискурсу в тексті “Subterranean Homesick Blues (“Ah get born, keep warm / Short pants, romance, learn to dance”), корумпованого інституту родини у “On The Road Again” та суспільства у “It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)” та проголошуючи свою рішучість шукати себе: “I try my best / To be just like I am”.

У тому ж році виходить альбом “Highway 61 Revisited”, що має вже зовсім іншу тональність – гіркого розчарування та презирства, передусім, до самого себе. У цей час багато хто зазначав максимальну напругу та психічний розлад Ділана. Відмова від асоціації з публічним іміджем та спроба глибшої самоідентифікації стають важким випробуванням для поета. У текстах постійно звучить мотив самотності (How does it feel / To be on your own / With no direction home / Like a rolling stone? (“Like A Rolling Stone”)), ізоляції (“Everybody said they'd stand behind me / When the game got rough / But the joke was on me / There was nobody even there to bluff” (“Just Like Tom Thumb's Blues”)), розчарування (“I went to tell everybody / But I could not get across (“It Takes A Lot To Laugh It Takes A Train To Cry”)), дезорієнтації (“But something is happening here / And you don't know what it is / Do you, Mister Jones?” (“Ballad Of A Thin Man”)). “Я” Ділана хаотично розмножуються: текст “Tombstone Blues” є діалогом автора з власним психічно нестабільним “я”, текст “From A Buick 6” – спроба самоідентифікуватися з працівницею кладовища, яка в той же час виявляє риси материнського образу. Цей альбом перенасичений алгоричними, еліотівськими образами:

They're selling postcards of the hanging...  
The beauty parlor is filled with sailors  
The circus is in town (“Desolation Row”)

Ніби в дивному калейдоскопі перемішуються біблійні алюзії, святі та політики, поети та фантазмагоричні циркові персонажі – Ділан знервований та напружений, він губиться серед незчисленних проєкції свого фізичного та метафізичного “я”.

Альбом “Blonde On Blonde” вийшов наступного 1966 року. Він демонструє наростання незадоволеності, втрату балансу та наскрізну тему розлучення та відлучення, сепарації. На особливу увагу заслуговує текст “Visions Of Johanna”, побудований за принципом паноптикуму – автор постійно змінює точки зору на той самий об'єкт, перебираючи на себе ролі вже знайомих еліотівських персонажів. Маленький хлопчик, загублений у фантазмагоричному світі, – одне з уособлень автора: “Now, little boy lost, he takes himself so seriously / He brags of his misery, he likes to live dangerously”. Текст особливо цікавий низкою перехресних рецепцій, кожен з образів автора передається через сприйняття ним попереднього образу – Ділан ніби проходить болісний процес вивільнення від нав'язливих ролей на шляху до справжнього себе. Незважаючи на складність цього своєрідного сеансу екзорцизму, ця стадія є безумовно продуктивною, адже вона веде до формування “я” поета, яке стає досить стабільним вже в наступній роботі Ділана – “John Wesley Harding” (1967), на думку критиків, Ash Wednesday” Ділана – так само, як “Desolation Row” – це його “Waste Land” [7, с. 125].

Нарешті ми бачимо, що поет знайшов вихід з “мертвої зони”. І вихід цей полягає в новій стратегії самоідентифікації. Проїшовши інфантильні стадії віддзеркалення та асоціації, болісні судоми осмислення юдейського релігійного вчення, гріху та провини, свідомість Ділана приходить до вітменівського бачення вселенської гармонії. Поет вже не поза суспільством, але й не перебирає на себе штучні ролі – він є всім, і все є ним. У тексті “I Dreamed I Saw St. Augustine” Ділан – не тільки сам святий, а й один із його вбивць, так само як один із його вірних друзів. Поет щиро приймає і провину, і святість – і це дає йому спокій. “So go on your way accordingly / But know you're not alone” – каже святий Августин. У тексті “Drifter's Escape” “я”-образ Ділана підкреслено людяний, слабкий, він потребує допомоги. Цей образ значно відрізняється від попередніх художньо та семантично ускладнених конструктів. Співчуттям наповнені

тексти "Dear Landlord", "I Am A Lonesome Hobo", "I Pity The Poor Immigrant". У тексті "The Wicked Messenger" цікаво інтерпретований відомий образ посланця, що боїться покарання за погані новини – у цьому образі вгадується пародія на молодого амбітного Ділана:

When questioned who had sent for him  
He answered with his thumb  
For his tongue it could not speak, but only flatter.

Складний і напружений шлях самоідентифікації веде Ділана, за визначенням Пікаске, "від бунту, до духовного сум'яття, до прийняття" [7, с. 132] – і це ще, звичайно, тільки початок його душевної роботи.

Отже, досвід боротьби з кризою, обумовленою соціальними та світоглядними трансформаціями 60-х, "відмовою дорослішати" та, як наслідок, втратою орієнтирів, проявлявся по-різному, і навряд чи ми можемо характеризувати дві представлені стратегії, багато в чому протилежні, як "ефективну" та "неефективну", "позитивну" та "негативну". Дехто з кумирів 60-х не зміг вийти з "мертвої зони" та залишився "forever young", дехто піднявся на нову стадію розвитку, знайшовши шляхи подолання кризи. При цьому приклад Боба Ділана здається нам особливо цікавим, адже, почавши з активного протесту, поет прийшов до більш характерної для американської традиції моделі дійової участі як прийняття, яка дозволила йому затвердити своє місце в суспільстві та Всесвіті. Підсумовуючи, варто знову згадати Джима Моррісона, який стверджував, що з часів загибелі міфу всім нам бракує ритуалів переходу, без яких дорослішання та процес самоідентифікації набувають більш складного характеру [5]. І, напевно, ця проблема заслуговує на особливу увагу, адже характерна вона далеко не лише і не в першу чергу для буремних 1960-х.

1. *Faris G., Faris R.* Living in the Dead Zone: Janis Joplin and Jim Morrison. Ohio, 2000. 2. *Friedman M.* Buried Alive. New York, 1973. 3. Guinness Rockopedia. London, 1998. 4. *Marqusee M.* Chimes of Freedom: The Politics of Bob Dylan's Art. New York, 2003. 5. *Morrison J.* Wilderness. New York, 1989. 6. *Pichaske D.* A Generation In Motion. Minnesota, 1989. 7. *Pickaske D.* The Poetry of Rock: The Golden Years. Peoria, 1981. 8. *Rock.* The Rough Guide. London, 1999. 9. *Smith J.* Off The Record. The Oral Record of Popular Music. New York, 1988. 10. *Warner J.* Billboard's American Rock-N-Roll in Review. New York, 1997.

## **"FOREVER YOUNG": A REFUSAL TO GROW UP AND A SEARCH FOR IDENTITY IN THE AMERICAN COUNTER-CULTURE OF THE 1960S**

**Hanna Stembkovska**

The article considers the social and psychological situation that arose in the American society in the 1960s when youth protests caused the appearance of the phenomenon known as "refusal to mature". This resulted in the overall disorientation and disruption in the process of the moulding of their adult identity on the part of young people. Having considered the lyrical texts by two prominent rock-poets of the epoch we analyze noticeably varied strategies of escaping from the *dead zone* and forming one's own identity in such a situation – the suicidal strategy of blurring one's own "Ego" through self-immersion undertaken by Janis Joplin and a long quest for one's own self of Bob Dylan realized through active protest, religious experience and ultimately acceptance as a model of effective participation rooted in the American tradition.

*Key words:* counter-culture, borderline personality, dead zone, strategies of identity formation, "I"-images.