

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступень — бакалавр

на тему: **«Трансформації стильового напрямку прогресивного року у контексті
культури (пост)сучасності»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
спеціальності 034 – Культурологія

Савич Олександра Михайлівна

Керівник: Собуцький Михайло Анатолійович
доктор філологічних наук, професор кафедри
культурології НаУКМА

Рецензентка: Морозова Дар'я Сергіївна
докторка філософії (богослов'я), кандидатка
культурології, НВО «Дух і Літера»

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою

Секретар ЕК _____

« ____ » _____ 20 ____ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЇ СУБКУЛЬТУР ТА АНАЛІЗ МУЗИКИ У ПІДХОДІ CULTURAL STUDIES	9
1.1. Поняття субкультури в теоріях cultural studies	9
1.2. Музика в категорії субкультурної ідентичності: прогресивний рок як унікальна субкультурна стратегія	20
РОЗДІЛ 2. «КЛАСИЧНИЙ» ПРОГРЕСИВНИЙ РОК ТА ЙОГО СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.	30
2.1. Культурно-історичні передумови виникнення та розвитку прогресивного року (1968–1970-ті рр.)	30
2.2. Внутрішні стильові трансформації прогресивного року останньої чверті ХХ ст.	41
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОГРЕСИВНОГО РОКУ У КУЛЬТУРІ (ПОСТ)СУЧАСНОСТІ	51
3.1. Прогресивний рок у режимі ретроспективного переосмислення	51
3.2. Жанрова гібридизація сучасного прогресиву та трансформація субкультурної належності.	58
ВИСНОВКИ	67
ДЖЕРЕЛА	72
ФІЛЬМОГРАФІЯ	77
ДОДАТКИ	78

ВСТУП

Прогресивний рок як стильовий напрям рок-музики, що зародився наприкінці 1960-х рр. на хвилі контркультури та психоделічного експерименту, упродовж наступних десятиліть пройшов шлях трансформацій такого масштабу, що було би важко розглянути його послідовно в межах однієї роботи; та у нашому дослідженні ми намагаємося бодай наблизитися до розуміння цієї мінливості. У 1970-х рр. прогресивний рок став свого роду культурною «лабораторією», у якій академічна музична традиція, джазова імпровізація, фольклорні мотиви, експериментальна електроніка та можливості новітніх студійних технологій зустрічалися у форматі тривалих, концептуально насичених альбомів. З кінця 1970-х рр. прогресивний рок зазнав різкого відторгнення з боку панк-критики, втратив підтримку індустрії, і, здавалося би, мав припинити своє існування як актуальний музичний напрям. Утім, насправді з цього розпочалося тривале внутрішнє перетворення: нео-прогресив 1980-х рр., краут-рок та ембієнтний пост-прогресив, прогресивний метал 1990-х рр., аван-прог, впливи джаз-фьюжену (*fusion*), різноманітні експериментальні форми, орієнтовані на студійну обробку, дослідження можливостей інструментів та звуковидобування й редагування тощо. Усе перелічене є виявами того, що метажанр витримав шлях своїх трансформацій і набув нової форми, у якій спадщина «класичної» доби входить у більш насичені жанрові поєднання та опиняється у безпосередньому діалозі із сучасною культурою.

Зі складності й переплетень внутрішніх елементів прогресивного року виникає потреба окреслити контекст, у якому продовжує своє існування цей метажанр. У межах нашого дослідження ми звертаємося до концепції постмодерного режиму культури Ф. Джеймісона, концепції «ретроманії» С. Рейнольдса, постсубкультурної теорії Д. Маглтона, частково до «неотрайбалізму» М. Маффесолі, до досліджень посткласичних музичних форм у текстах К. Голм-Гадсона, М. Мерліні, Дж. Джордана, Д. Томпкінса та

інших. Кожна з цих оптик висвітлює окремий аспект сьогоденного існування прогресивного року, але жодна, однак, не вичерпує його повністю; крім того, ці концепції позначають часто перекривні, проте не тотожні фази розвитку культури — пізньомодерну, постмодерну, постпостмодерну (метамодерну) тощо. Власне тому в заголовку до нашої роботи ми навмисно вживаємо термін (пост)сучасність, узявши префікс «пост-» у дужки. Така орфографічна форма дозволяє нам охопити всі можливі прояви сучасності. Проте для нас це означає ще й обережність, з якою ми звертаємося до цього концепту, адже ми не претендуємо на остаточну періодизацію сучасної культури, а намагаємося зберігати погляд достатньо широким, щоб бути спроможними помічати ті трансформації, які прогресивний рок продовжує переживати в часовому інтервалі від кінця 1970-х рр. до сьогодні.

Окремо зазначимо, що ця робота є продовженням нашого попереднього дослідження «Британський прогресивний рок як культурний феномен періоду свого становлення як напряму», присвяченого періоду 1968–1978 рр. та особливостям Кентерберійської сцени. Деякі теоретичні засновки — як-от концепція «бріколажу» за Д. Гебдіджем, поняття «структурного слухання» за Т. Адорно, питання субкультурної ідентичності в межах cultural studies, — у скороченому вигляді увійшли до першого розділу дипломної роботи, і ми поглибили й розширили їх відповідно до нових завдань. Натомість основний наголос у нашому дослідженні ми зміщуємо з періоду становлення стилю на період його тривалих змін.

Актуальність роботи зумовлена кількома взаємопов'язаними обставинами. По-перше, прогресивний рок, попри свою понад півстолітню історію та неодноразові оголошення його «смерті», демонструє стійкість і виняткову здатність до самооновлення; його сучасні форми — від пост-прогресиву С. Вілсона та Porcupine Tree до прогресивного металу Dream Theater, Tool, Opeth і метажанрової гібридизації у творчості Between the Buried and Me — потребують осмислення у культурологічному вимірі, оскільки досі описувалися переважно з музикознавчої точки зору. По-друге, прогресивний рок сьогодні існує переважно у режимі ретроспективного

переосмислення власної ранньої доби, що робить його зразковим прикладом виявлення «ретроманії», описаної С. Рейнольдсом, та, у ширшому сенсі, постмодерного й метамодерного ставлення до спадщини. По-третє, аналіз трансформацій прогресивного року дає підстави поставити під сумнів усталену історіографічну схему «злет — вершина — занепад», що традиційно застосовується до прогресивного року, і запропонувати інший спосіб осмислення метажанру, який враховує його розгалуженість, плинність меж і нові форми субкультурної належності слухача. Нарешті, для української культурології ця тема є мало розробленою: при значному обсязі англomовної дослідницької літератури, систематичних українськомовних досліджень посткласичного прогресивного року нам знайти не вдалося, що додатково обґрунтовує доречність обраної теми.

Ступінь наукової розробки. Дипломна робота спирається на широкий спектр досліджень, що належать до різних галузей — культурології, соціології музики, теорії субкультур, музикознавства, історії контркультури. Теоретичну основу розділу по теоріях субкультур становить робота представника Чиказької школи соціології — Ф. Трешера; кримінолога А. Коена; Бірмінгемської школи cultural studies — Д. Гебдіджа, С. Голла, Т. Джефферсона, П. Вілліса, Ф. Коена; критичний перегляд цієї традиції здійснено через тексти постсубкультурних дослідників — Е. Беннетта, Д. Гезмондалга, Д. Маглтона, П. Годкінсона, Е. Брауна, Д. Чейні, Р. Лі, Л. Гроссберга та В. Гребнера, Дж. Г'юза зі співавторами. Концепція «неотрайбалізму» як альтернативи класичній субкультурній моделі розроблена М. Маффесолі, а її застосування до музичних спільнот обґрунтовано Е. Беннеттом. Поняття «сцени» як локальної музичної формації досліджується через роботи В. Строу та Б. Шенка. У контексті соціології музики та теорії «структурного слухання» ми звертаємося до Т. Адорно; питання музики і молодіжної ідентичності розглядаються через праці Д. Лафі. У питаннях постмодерного режиму культури опорною є теорія Ф. Джеймісона, а в концепції «ретроманії» як структурної переорієнтації культурного виробництва на власне минуле — теорія С. Рейнольдса. Контркультурний контекст кінця 1960-х рр. відтворено через

роботи Т. Рошака та Д. Сендбрука, які описують ідеологічні, соціальні та технологічні передумови виникнення прогресивного року. Власне аналіз прогресивного року як стильового напрямку і метажанру побудовано на канонічних дослідженнях Е. Макана, Б. Мартіна, К. Голм-Гадсона, М. Гегарті та П. Голлівелла, А. Мура, К. Катлера. Критичні перспективи на прогресивний рок як елітарний або ескапістський феномен представлені у статтях Дж. Кейстера та Дж. Сміта. Окремі аспекти прогресивного року досліджуються у працях К. Андертона та К. Аттона (присутність прогресиву в британській пресі та фанзіні відповідно), Дж. Шейнбаума (питання періодизації), Дж. Палмера (Yes та інституційний контекст творчої свободи), Дж. Лакі (енциклопедична систематизація прогресивних виконавців). Антологія під редакцією М. Вайнгартена, Ч. Бока, Р. Муді, С. Грінленда та Т. Корнелла надає додаткові фанатські та есеїстичні перспективи. Локальні сцени та регіональні варіанти прогресивного року досліджені у працях Е. Беннетта, Ш. Блекмана та А. Драганової (Кентерберійська сцена), а також у дисертації А. Штумпенгюсона-Пейна, присвяченій популярній музиці Кентербері 1965–1971 рр. Соціологічний аналіз ретроспективного посвячення прогресивного канону спирається на дослідження Т. Дауда зі співавторами, які простежують механізми «археологічного ухилу» фанатської спільноти та формування альтернативного канону. Аналіз сучасних посткласичних форм прогресивного року — пост-прогресиву, прогресивного металу, гібридизованих стилів — спирається на тексти М. Мерліні (типологія симулякрів у прогресивному метажанрі), Р. Блейклі (С. Вілсон і Porcupine Tree), Дж. Боддінгтона (гармонічний аналіз Opeth), Д. Томпкінса (метричні особливості пост-прогресиву), Г. МакКендлесса (прогресивний метал і АВАС-процеси), К. Спраклена (суперечки навколо пізнього Opeth у метал-спільноті).

Для аналізу King Crimson як одного з ключових прикладів класичного прогресивного року використано документальний фільм П. Емі «In the Court of the Crimson King: King Crimson at 50» (2022) як емпіричне джерело, що надає прямі свідчення учасників гурту про їхню музичну практику. Окремі цитати музикантів (М. Доум про Dream Theater, Дж. Петруччі про прогресивний метал, С. Вілсон про вплив

Opeth) використані як первинні свідчення про субкультурні та естетичні установки виконавців.

Об'єктом дослідження є прогресивний рок як стильовий напрям рок-музики у його історичній динаміці — від моменту становлення наприкінці 1960-х рр. до сучасних посткласичних форм.

Предмет дослідження. Трансформації стильового напрямку прогресивного року в контексті культури другої половини XX ст. — початку XXI ст.

Мета дослідження полягає в аналізі стильових трансформацій прогресивного року від його становлення наприкінці 1960-х рр. до сьогодні з точки зору культурології; у виявленні тих культурних, естетичних та субкультурних механізмів, завдяки яким прогресивний рок як метажанр зберігає свою тяглість попри історичні розриви, набуває нових форм у взаємодії з металом, електронною музикою, фьюженом та іншими спорідненими стилями та постає прикладом ставлення культури (пост)сучасності до власної спадщини.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

- уточнити поняття субкультури та субкультурної ідентичності в межах підходу cultural studies; розглянути критику класичної бірмінгемської моделі у працях постсубкультурних дослідників; визначити роль музики як коду субкультурної належності;
- обґрунтувати розгляд прогресивного року як метажанру та виявити його унікальну субкультурну стратегію, спираючись на концепції бріколажу, «структурного слухання», ретроспективного переосмислення;
- проаналізувати культурно-історичні передумови виникнення «класичного» прогресивного року 1968–1970-х рр., визначити його ідейний, соціальний і технологічний контекст;

- простежити внутрішні стильові трансформації прогресивного року в останній чверті XX ст. — від нео-прогресиву і краут-року до аван-прогу та посткласичних форм;
- розкрити, у який спосіб прогресивний рок функціонує сьогодні в режимі ретроспективного переосмислення власного «канону», та проаналізувати концепцію «ретроманії» С. Рейнольдса у контексті цього метажанру;
- дослідити жанрову гібридизацію сучасного прогресиву на прикладі гуртів Porcupine Tree, Dream Theater, Tool, Opeth, Between the Buried and Me та визначити, як змінюється тип слухача і форма субкультурної належності в умовах культури (пост)сучасності.

Методи дослідження. У роботі застосовано історико-культурний метод для відтворення культурно-історичних передумов виникнення та трансформацій прогресивного року; культурологічний аналіз для з'ясування субкультурних, ідеологічних та естетичних аспектів стилю; порівняльний метод для зіставлення різних фаз існування прогресивного року, окремих гуртів та національних варіантів метажанру; методи синтезу та узагальнення для систематизації теоретичних позицій різних дослідників, а також емпіричний метод — безпосередній аналіз музичних творів, альбомів, концертних виступів і відеоматеріалів, на які ми спираємося при характеристиці окремих гуртів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дослідженні: 1) запропоновано культурологічну інтерпретацію трансформацій прогресивного року у термінах культури (пост)сучасності, що дозволяє об'єднати різні теоретичні рамки — постмодерну (Ф. Джеймісон), постсубкультурну (Д. Маглтон, Е. Беннетт), концепцію «ретроманії» (С. Рейнольдс) — в одну більш-менш послідовну дослідницьку оптику; 2) обґрунтовано тезу, що прогресивний рок є саме метажанром, чия тяглість забезпечується спільною субкультурною стратегією і особливим типом слухацької практики, а не однорідним стилем; 3) поставлено під сумнів усталену історіографічну

модель «злет — вершина — занепад» прогресивного року і запропоновано опис метажанру як такого, що існує в режимі тривалих трансформацій; 4) сформульовано поняття «ретроспективного слухання» як похідного від адорнівського «структурного слухання» — практики, що визначає сучасний спосіб залученості слухача прогресивного року; 5) проаналізовано жанрову гібридизацію сучасного прогресиву та зміну форми субкультурної належності слухача, що раніше в українській культурології не ставало предметом окремого дослідження.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи (перший розділ містить 2 підрозділи, другий — 2, третій — 2; усього 6 підрозділів), висновків, списку джерел та додатків. Список використаних джерел налічує всього 62 позиції, усі з яких є англомовними; зокрема одне із джерел — документальний фільм. Робота містить один додаток (Додаток А) — схему, що узагальнює класичне бачення субкультури в теорії Бірмінгемської школи.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЇ СУБКУЛЬТУР ТА АНАЛІЗ МУЗИКИ У ПІДХОДІ CULTURAL STUDIES

1.1. Поняття субкультури в теоріях cultural studies

Після кількох десятиліть активного вжитку поняття субкультури набуло значного розрізнення від свого початкового соціологічного визначення в дослідженні банд («gangs»), за яким субкультурні або ж девіантні — у 1950-х рр. це використовувалося як синонім — групи слід було розуміти як колективні адаптації до міського середовища. Як приклад такого визначення можемо згадати цитату з роботи соціолога Чиказької школи Ф. Трешера «The Gang»: *«Банда — це проміжна надбудова, що виростає там, де інші інституції не ... функціонують ефективно. Це симптом непорядного життя на межі»* (Thrasher 1963, 342), (переклад авторки). Отож, попри відсутність цілісної теорії субкультур у дослідженнях представників Чиказької школи соціології, усе ж локальні субкультурні групи мислилися як маргіналізовані та симптоматично девіантні — такі, чиї життя та самовираження є безладними, «непорядними» межовими явищами. Щоправда, варто зазначити, що й на думку дослідників Чиказької школи в межах теми соціальної екології міста, субкультура є локальною соціальною формою, що утворюється внаслідок нестабільності соціального та інституційного порядку міста. Таким чином, соціологічне пояснення поняття субкультури все одно є певною мірою відмежованим від спонтанної девіантної поведінки групи чи окремого індивіда.

Питання спільності між членами субкультурної групи в соціологічній теорії ґрунтувалося на вирішенні спільних проблем статусу міської бідноти. За теорією А. Коена, виникнення нових культурних форм є можливим вирішенням цих проблем, і цілком може виявитись кращим та ефективнішим рішенням за будь-яке, що є законним

чи інституціоналізованим (Cohen 1955, 59–60). Іншими словами, якщо цінності індивіда внаслідок його нижчого статусу в суспільстві не відповідають переважаючим цінностям, вирішенням цієї суперечності для нього буде приєднання до групи меншості, чия система цінностей буде відповідною.

За сучасним розумінням поняття субкультури тягнеться ціла історія прочитань молодіжної культури, значний внесок у яку зробила Бірмінгемська школа cultural studies (CCCS), відокремивши поняття субкультури від асоціації зі злочинністю. Науковий інтерес дослідників Бірмінгемської школи, на відміну від соціологів Чиказької школи, був спрямований не на те, чому молоді люди, котрі «випадають» із соціальної норми, вдаються до створення власних культурно-соціальних форм, а на те, як у їхній повсякденній практиці конденсуються суперечності післявоєнного суспільства; тобто, якщо посилалися на неомарксистське підґрунтя субкультурної теорії Бірмінгемської школи, увага спрямована на символічний спротив, який здійснює група у відповідь на історичні суперечності свого часу, при чому переважно мається на увазі класова нерівність, яка нібито і є основною причиною формування субкультур. Субкультура, врешті, у розумінні Бірмінгемської школи означає форму організації відмінності всередині домінантного культурного порядку. Це дозволило розірвати асоціацію з давнішим кримінологічним словником, проте на заміну прийшло нове обмеження у вигляді щільного зв'язку субкультури з післявоєнною класовою конфігурацією Британії.

Основна різниця між поясненнями поняття субкультури Чиказькою та Бірмінгемською школами полягає в тому, що у трактуванні соціологів Чиказької школи локальна субкультурна група розумілася як продукт нестачі (статусу, легітимності, інтеграції і т. д.); Бірмінгемська школа, навпаки, зробила крок від точки зору нестачі до культурного виробництва.

Звернімося до схеми в додатку А, що узагальнює класичне бачення субкультури в теорії Бірмінгемської школи. Ідея в тому, що субкультура виникає серед представників

робітничого класу всередині капіталістичної культури, тимчасово створює символічну відмінність, але потім ця відмінність комерціалізується та поглинається системою. Тобто початковою точкою та водночас із тим полем, у якому є можливим виникнення субкультури, є масова культура. Далі молодіжна група, нібито заради вираження проблеми класової нерівності та протесту проти панівної культури, запозичує чи радше привласнює деякі елементи цієї культури, переозначає («перекодовує») їх та зрештою наповнює власним змістом — цей процес Д. Гебдідж означив поняттям «*бріколажу*» (Hebdige 1988), про що ми детальніше писали у нашому минулому дослідженні.

Ці перекодовані елементи *стилю* представників субкультур — як для панків, наприклад, спідниці в клітинку, англійські шпильки, шкіряні військові куртки, масивні військові чоботи і т. ін. — були виразними «*ознаками добровільного вигнання*» (Hebdige 1988, 2), (переклад авторки) з нормативного суспільства — простору соціально схваленої ідентичності. Ідентичність субкультурна, разом із тим, поверхнево має вигляд такої, що не потребує соціального схвалення, хоча насправді, принаймні за поглядами, описаними в дослідженнях Д. Гебдіджа та С. Голла, між елементами субкультури повинна виникати певна внутрішня гомологія, а отже, ці складові повинні бути узгодженими й схваленими всередині групи. Символічний спротив, що його виділяють дослідники Бірмінгемської школи як основну ціль існування субкультур, концентрується власне в елементах стилю як способу переведення соціальної суперечності в знакову форму.

Наступним етапом у цій схемі є *diffusion/defusion*, тобто поширення субкультурного стилю за межі первинного середовища та поступове послаблення його початкової опозиційності до домінантної культури. Було би помилково пояснювати цей процес як випадковий, натомість він є послідовним та внутрішньо пов'язаним із самою видимістю субкультури. Щойно стиль набуває переконливості, упізнаваності, він починає копіюватися за межами групи, у якій сформувався. Е. Браун, коментуючи модель Бірмінгемської школи, зазначає, що учасники субкультур стають «*жертвами*

власного успіху» (Brown 2007, 66), (переклад авторки), оскільки автентичність стилю майже одразу робить його відкритим для наслідування, а згодом і для комерційного відтворення. Так, *diffusion* означає власне поширення стилістичних елементів, тоді як *defusion* — їхнє «розрідження», «знешкодження», поступове від'єднання від класового та соціального конфлікту, в якому вони набували свого субкультурного значення. Стиль послідовно перетворюється на упізнаваний образ, більшою мірою втрачаючи наданий йому опозиційний зміст; він стає доступним для копіювання, переоформлення, і, що не менш важливо, споживання.

На цьому етапі виявляється одна з суперечностей класичної субкультурної теорії Бірменгемської школи: субкультура потребує видимості, адже без неї стиль не може діяти як знак відмінності, але ця сама видимість відкриває шлях до розмиття меж відмінності. Тому *defusion* не варто сприймати як популяризацію; це і є етапом «перекодовування», у якому зовнішні ознаки впізнаються як субкультурні, тим часом прямої участі у субкультурному досвіді вони можуть не брати. Таким чином, оскільки начебто обов'язково необхідна протестність субкультурного стилю з часом притлумлюється, стиль переміщується у площину масового використання, стає придатним для цього. Утім, жодна субкультурна форма, навіть та, що на певному етапі справляє враження радикально відмежованої від панівного культурного порядку, не існує поза контекстом масової культури.

Медійне обурення, «моральна паніка», бурхлива суспільна реакція, маючи на меті ізолювати чи приборкати субкультуру, як би суперечливо це не звучало, додають групі видимості, одночасно засуджуючи та популяризуючи її. Вийшовши за межі локального середовища, стиль стає достатньо помітним для його обговорення, осуду, а також класифікації, що робить його певною мірою контрольованим та інкорпорованим «назад» до категорії масової культури. Інкорпорація, якщо знову звертатися до схеми в додатку А, є невід'ємним фінальним етапом циклу існування субкультури. Мається на увазі, що елементи, що спочатку несли опозиційне значення символічного розриву з

нормативним порядком, після достатнього, усвідомленого й цілеспрямованого розповсюдження в медіа, рекламі, ринку, індустрії, втрачають свій конфліктний потенціал, а отже, і початкову ціль символічного спротиву. Очевидно, що зазвичай процес інкорпорації розпочинається після того, як субкультура вже сформувала власну впізнавану естетику та певний рівень публічної видимості, і індустрії не лишається нічого, окрім як внести деяке спрощення елементів та перетворити їх на товар, відповідний цілям масового виробництва, тиражування і, знову ж таки, споживання. Це процес товаризації — цілеспрямованої адаптації субкультурного стилю для комерційного обігу.

Оскільки з погляду Бірмінгемської школи основою існування субкультур є ідея їхнього символічного спротиву, а інкорпорація «стирає» межі між субкультурною практикою та її комерційною симуляцією, то відколи зникає можливість чи потреба самого спротиву, зникає і субкультура. Втручання мас-медіа та повсюдна подальша комерціалізація позбавляє субкультуру її елітарності, і тому засвідчує її занепад (Hebdige 1988, 96). Наприклад, одяг, який у панків спочатку мав характер навмисної провокації, згодом почав відтворюватися дизайнерами й великими модними брендами та продаватися вже як комерційно оформлений стильовий продукт, готовий товар фабричного виробництва, обрамлений спрощеним привабливим лозунгом: «Шок — це шик» (Hebdige 1988, 96). Внаслідок цього елементи, що мали підкреслювати антисистемність, починали функціонувати в межах тієї самої системи споживання, проти якої вони нібито від початку були спрямовані. Діяльність медіа — газет, телебачення, музичних журналів та пізніше музичних телеканалів — як важливий механізм інкорпорації, експлуатувала субкультурні образи й спрощувала їх до набору легко зчитуваних візуальних кліше.

Варто звернути увагу, що для сучасного аналізу теорія субкультур Бірмінгемської школи виявляється певною мірою історично обмеженою, адже вона тримається на доволі конкретній післявоєнній конфігурації — на британському класовому суспільстві,

на видовищних молодіжних стилях і на припущенні, що символічний спротив спрямований саме проти гегемонії. Це обмеження важливо зафіксувати, особливо у нашому випадку, коли дослідження стосується музичних стилів та формацій, для яких класова належність або протестність не становлять ані єдиного, ані бодай одного з головних способів самоопису. До класичної бірмінгемської теорії найдоречніше звертатися у тих випадках, де можна показати більш-менш виразну гомологію між соціальним становищем, стильовими ознаками, колективною ідентичністю та видимою відмінністю від масової культури. Проте наш предмет аналізу стосується музичних середовищ із менш демонстративною зовнішньою диференціацією. Як правило, зв'язок між музичним смаком, стилем одягу, колективною субкультурною приналежністю та соціальним походженням нині є не таким жорстким, як гадалося у 1970-х рр. Було би надмірним узагальненням невизнання інструментарію Бірмінгемської школи через його зв'язок із неомарксизмом, проте власне через зосередження бірмінгемської теорії субкультур на проблемі класовості, вона і не є універсальною. Сучасна теорія субкультур не прагне цілковитого виключення тих понять, що були введені дослідниками Бірмінгемської школи, і які ми розібрали кількома абзацами вище. Однак ці категорії не слід і розглядати як ті основні ознаки, що визначають сутність поняття «субкультури». Ми можемо говорити про певну неминучість плинності, змінності цілей, символів, функцій субкультурної участі всередині групи, що підтверджує існування внутрішньої різноманітності, нестабільності групи, переміщення й перехрещення між субкультурами та їхніми елементами, і що суперечить бірмінгемській ідеї наявності усталених спільних значень, що так чи інакше відсилають до спільної класової приналежності. Відповідно, одна з найбільш виразних суперечностей, з якою ми стикаємося, аналізуючи концепції дослідників Бірмінгемської школи — це ідея сприйняття субкультури як цілісного організму, що має визначені, поступово розширювані межі.

Саме з цієї причини наприкінці 1990-х — на початку 2000-х рр. у дослідженнях молодіжної культури та популярної музики розгортається інтенсивна критика класичної субкультурної моделі. Соціолог культури Е. Беннетт слушно підмітив у своїй статті, що сучасні музичні спільноти усе-таки часто *«не жорстко пов'язані з «субкультурною» спільнотою, а радше набувають більш гнучкого, неоплемінного (neo-tribal) характеру»* (Bennett 1999, 614), (переклад авторки); він пропонує іншу теоретичну основу для вивчення культурних взаємозв'язків між молоддю, музикою та стилем, засновану на концепції «неотрайбалізму» М. Маффесолі, адже це поняття, як вважає дослідник, враховує плинність та мінливість молодіжних культурних груп та їхніх музичних і стилістичних вподобань (Bennett 1999, 605-607), про які ми писали абзацом вище. Молодіжні й музичні середовища навряд чи колись існували як герметично замкнені світи, обмежені одним стилем чи ідеологією; вони саме тому і є настільки нам цікавими, адже містять свої перетини, тимчасові збіги та переходи, які неможливо зарахувати до однієї символічної системи цілком. Більше того, нам не відомий жоден герметично замкнений світ, окрім, хіба що, вакуумного контейнера (— *sic!*). З цієї точки зору, субкультура і не може мати реальних меж, у яких концентруються її члени, адже *«не існує роздільної лінії, вбудованої в реальність»* (Hughes et al. 2003, 108), (переклад авторки). Отож, чи ми послуговуємося поняттям «субкультура», чи «неотрайбалізм», ми не маємо на увазі цілісну структуру.

Коли ми використовуємо поняття «неотрайбалізму» чи загалом «племені», йдеться про своєрідну форму пізньомодерної соціальності, у якій об'єднувальним фактором постає «атмосфера» (*«ambience»* у М. Маффесолі (Maffesoli 1996)), співприсутність, співучасть, спільний стиль, символічне впізнавання, співпереживання емоції. Те, що французький соціолог М. Маффесолі назвав «часом племен» — це, фактично, зсув від модерного образу автономного індивіда до множинних і тимчасових форм колективності, де зв'язок між людьми часто має афективний характер (Maffesoli 1996). До того ж, така спільність не потребує організації або організованості; її можна

назвати переживанням «своїх» у просторі спільного смаку. М. Маффесолі також визначає соціальні групи як «племена», якщо їх пов'язує особливий зв'язок, що *«позбавлений жорсткості форм організації, з якими ми знайомі; він більше стосується певної атмосфери, стану розуму, і бажано виражається через спосіб життя, що підтримує зовнішній вигляд та «форму».* Це форма виявлення своєрідного колективного несвідомого, що діє як матриця для різноманітних групових переживань, випадків, дій або мандрів» (Maffesoli 1996, 98), (переклад авторки).

У дослідженнях популярної музики також часто вживаним знаходимо поняття «сцени» — настільки, що іноді воно виконує роль заміни поняття «субкультури». Д. Гезмондалг (Hesmondhalgh) у своїй статті співставляє концепції «сцени» В. Строу та Б. Шенка. Він підкреслює, що для В. Строу «сцена» важлива передусім як поняття, що дозволяє вийти за межі уявлення про музичну спільноту як органічно закорінену в певному місці; «сцена» як простір історичної мінливості, у якій *«музичні практики ... пов'язують себе з процесами історичних змін, що відбуваються в межах більшої міжнародної музичної культури»* (Straw 1991, 373), (переклад авторки). Тобто В. Строу розглядає «сцену» з точки зору способу, у який власне локальні практики входять до ширшого міжнародного середовища популярної музики. Крім того, важливо підмітити, що він вживає термін «сцена» тільки у значенні «музичної сцени»; у його розумінні, «музична сцена» суттєво відрізняється від старіших уявлень про музичні спільноти, адже фактором спільності, окрім схожих музичних вподобань, виступає і спільне відчуття мети, що об'єднує між собою сучасні музичні практики та музичну спадщину, яка, своєю чергою, додає тяглості, послідовності. Тим часом, сама «музична сцена», за визначенням В. Строу — це *«культурний простір, у якому співіснує низка музичних практик, взаємодіючи одна з одною в рамках різноманітних процесів диференціації та відповідно до дуже різноманітних траєкторій змін та взаємозбагачення»* (Straw 1991, 373), (переклад авторки).

Натомість Б. Шенк, у прочитанні Д. Гезмондалга (Hesmondhalgh), мислить «сцену» як живу, тілесну, інтенсивну та психоаналітично зрозумілу форму спільного музичного досвіду. Він досліджує рок-н-рольну сцену Остіна, опираючись на лаканівську модель суб'єкта, що прагне цілісності, та постійно переживає її нестачу, гублячись у тимчасових ідентифікаціях. Б. Шенк виділяє відданість як ключовий фактор об'єднання спільноти у «сцену», а відданість, за його словами, формується завдяки *«продуктивній тривозі»* (Shank 1994, 131) внаслідок глибинного несвідомого бажання подолати невизначеність миттєвих ідентифікацій та прийти до завершеності форми (Shank 1994, 131). Ця тривога і надає необхідного імпульсу окремим індивідам для постійної взаємодії, перевірки власної ідентифікації в межах «сцени» — зрештою, і для постійної участі в ній. Найбільш влучною для зрозумілішого пояснення концепту «сцени» видається цитата Б. Шенка, яка часто нам трапляється у дослідженнях, що намагаються розібрати або дотично пояснити це явище, отож і ми звернемося до неї: *«Глядачі стають фанатами, фанати стають музикантами, музиканти завжди вже є фанатами»* (Shank 1994, 131).

Також, поряд із описаними вище альтернативами, нам відомий концепт «стилю життя» (*lifestyle*), котрий соціолог Д. Чейні у своїй книзі «Lifestyles» визначає як *«моделі дії, що розрізняють людей»* (Chaney 1996, 4), (переклад авторки). Далі він уточнює, що «стиль життя» може не збігатися з усім соціальним досвідом групи, і відповідно не стосується кожного суб'єкта; це скоріше *«стиль, манера, спосіб використання певних товарів, місць та часу, що є характерними для групи, проте не є сукупністю їхнього соціального досвіду. Стиль життя — це сукупність практик та відношень, що набувають сенсу у визначених контекстах»* (Chaney 1996, 5), (переклад авторки). Це дає нам підстави стверджувати, що «стиль життя» є соціологічною категорією, що описує, як люди організовують видимі та повторювані форми відмінності так, щоб вони набували особливого значення, зрозумілого та прочитуваного для інших.

Е. Беннетт також у своїй статті звертається до концепту «стилю життя», щоб послабити жорсткий зв'язок між молодіжною культурою, класом і субкультурною належністю. Він наголошує, що «стиль життя» — це не те саме, що «спосіб життя»; це менш стабільна структура, що не пов'язана з класовим походженням суб'єкта, а навпаки прагне подолати зовнішнє розрізнення, пропонує таке собі вирішення за допомогою споживання (Bennett 1999, 607). Це також означає, що музичний смак і стиль не повинні об'єднуватися до цілісної субкультурної ідентичності, а мають здатність комбінуватися між собою, виявляти свою мінливість, поєднуватися з іншими практиками, що ніяк не пов'язано з класовою нерівністю.

Якщо класичні теорії субкультур переважно вбачали в ній колективну відповідь на структурну нерівність або символічне подолання класового конфлікту, то новіші підходи дедалі частіше знаходять інше пояснення: субкультурний стиль є формою самовираження у значенні способу складання/конструювання себе через культурні знаки. З точки зору постсубкультурної теорії, соціальні розрізнення більше не можуть вважатися первинним двигуном субкультурної приналежності. Соціолог Д. Маглтон визначає постмодерного культурного суб'єкта як такого, що *«демонструє індивідуалістичну, фрагментовану та розсіяну чутливість»* (Muggleton 2000, 6), тобто людина використовує стиль не з огляду «репрезентації» свого класу і не заради протесту, а для того, щоб вибудувати власну культурну позицію, відчутну як для себе, так і для інших.

Ця індивідуалізація, однак, створила нову теоретичну суперечність. Якщо субкультури справді не мають і не мали своїх меж, якщо смак є рухомим і мінливим, а музичні та стилістичні коди постійно перетинаються та оновлюються, то чи не зникає саме поняття субкультури? Власне Д. Гезмондхалг (Hesmondhalgh), до дослідження якого ми вже неодноразово зверталися, виступає одним із критиків поспішної відмови від терміну «субкультура». У своїй статті він зауважує: *«Нам потрібно знати, як формуються межі та як групова ідентичність підтримується з часом, а не лише те,*

що ці межі є більш розмитими, ніж припускали різні автори» (Hesmondhalgh 2005, 24), (переклад авторки). І справді, сама лише плинність та її визнання ще нічого не пояснює. Якщо ми замінимо концепт «субкультури» концептами «неотрайбалізму» чи «сцени», та не сформулюємо, як формується групова тяглість, яким чином підтримується колективне впізнавання і чому все-таки певні музичні або стилістичні вибори виявляються стійкими, то отримаємо радше враження теоретичної новизни, ніж справді нові інструменти аналізу. Насправді нас цікавить не стільки те, що переміщення суб'єкта між стилями та його елементами існує, а що саме у цій мінливості залишається стійким: прагнення суб'єкта до символічної саморепрезентації, розрізнення, через яке індивід упізнає близькі йому форми смаку, входить у певні соціальні середовища, засвоює їхні коди й системи кодів та прагне відчуття винятковості, приналежності навіть за умов нестабільної, фрагментарної ідентичності. З огляду на це, важливішим за дефінітивне визначення є умови, за яких категорія «субкультури» залишається аналітично плідною.

Отже, для нашого дослідження є вирішальним післякласичний підхід, який полягає у поєднанні сильних сторін і врахуванні неуніверсальності проаналізованих у цьому підрозділі концептів. Субкультура не тлумачиться тут як класово вмотивована форма колективного символічного спротиву, хоча, імовірно, цей вимір історично міг доречно застосовуватися до частини молодіжних формацій. Вона не ототожнюється і з будь-якою довільною стилістичною індивідуальністю. Коли ми говоримо про субкультуру, ми маємо на увазі відносно стійке, розмите у своїх межах, культурне середовище, котре формується навколо спільних смакових орієнтацій, практик самовираження та упізнавання, різної міри інтенсивності залучення до музичного та естетичного середовища.

1.2. Музика в категорії субкультурної ідентичності: прогресивний рок як унікальна субкультурна стратегія

У теоретичному просторі cultural studies музика довгий час лишалася на периферії субкультурного аналізу; дослідники Бірмінгемської школи переважно мислили субкультурний стиль як візуально та просторово впізнаваний. Музика ж, попри те, що вона є найчутливішим із кодів спільної приналежності, — адже вона сприймається одночасно фізично, емоційно та когнітивно, — довгий час концептуалізувалася як тло субкультурного аналізу, а не його самостійний предмет. Показовим для нас є той факт, що ми його згадували у нашому попередньому дослідженні: серед теоретиків Бірмінгемської школи лише один спробував послідовно звернутися до соціального значення популярної музики як такої; ми маємо на увазі, звісно, П. Вілліса та його роботу «Symbolism and Practice: A Theory for the Social Meaning of Pop Music» (Willis 1975). У цьому тексті П. Вілліс розробляє поняття гомологічного відношення, відповідно до якого музика стає знаком виявлення субкультурної ідентичності з тієї причини, що вона структурно відповідає тому досвіду й цінностям, які поділяють члени групи (Willis 1975, 11). Фактично, цим засвідчується, що між музичною формою та цінностями спільноти існує глибинний зв'язок, і саме він робить музичний вибір одночасно соціальним актом та актом самовизначення.

Окремо в нашому аналізі музики як основного чинника формування субкультурної ідентичності слід звернутися до концепції представника Франкфуртської школи Т. Адорно, вираженій у його видатній праці з соціології музики. У його типології слухацьких практик виявляється принципова амбівалентність позиції музики в умовах культурної індустрії. Поряд із концепцією масового споживання, Т. Адорно описує «структурне слухання» (*structural hearing*) як «*цілком адекватний спосіб поведінки*» (Adorno 1976, 5), (переклад авторки), який визначає для нього тип «хорошого слухача», який не є типом, тотожним «експерту». В основі цього «структурного слухання», за

словами дослідника, лежить *«конкретна музична логіка: слухач розуміє те, що він сприймає, як належне, хоча ця належність ніколи не є буквально причинно-наслідковою»* (Adorno 1976, 5), (переклад авторки), і хоч ця «логіка», про яку пише автор, і лежить у категорії технічної складової музичних творів, «хороший слухач» не повинен досконало розумітися на техніці, щоб, сприймаючи ті чи інші музичні деталі, встановлювати зв'язки самотійно, опановувати іманентну «логіку» музики несвідомо; *«він розуміє музику приблизно так само, як ми розуміємо нашу власну мову, навіть якщо практично або повністю не знаємо її граматики й синтаксису»* (Adorno 1976, 5), (переклад авторки). Таким чином, суть цього типу сприйняття полягає у здатності слідкувати за музичною формою як цілісністю, розуміючи її внутрішній розвиток. Як наслідок, музика, яка вимагає особливої підготовленості та уваги, стає знаком причетності до певного (субкультурного) середовища через сам факт складності її сприйняття. Для нашого дослідження це спостереження дуже пасує: прогресивний рок, власне, і є стилем рок-музики, що обирає свідоме ускладнення форми, тим самим конструюючи власне поле для формування ідентичності через якість і тип залучення слухача до музичного тексту.

Тісно пов'язаним із питанням субкультурної ідентичності є поняття «молодіжної культури» (*youth culture*), про яке ми також згадували у минулій роботі, але принагідно наголошуємо, що воно не є тотожним поняттю «культури молоді», якщо останню розуміти як сукупність практик певної вікової групи. «Молодіжна культура» радше позначає історично сформований культурний режим молодіжності, і у своїй статті Д. Гезмондгалг (Hesmondhalgh) також звертає увагу на те, що *«ці ідеї спираються на певні уявлення про те, що таке популярна музика, які походять з епохи 1960-х – 1970-х років, коли популярна музика стала комерційно та дискурсивно пов'язаною з молоддю»* (Hesmondhalgh 2005, 22), (переклад авторки). При цьому, ми погоджуємося також і з його тезою стосовно того, що популярну музику і будь-яку іншу музику загалом не варто розглядати як сферу «культури молоді» (Hesmondhalgh 2005, 22). У контексті

1960-х – 1970-х рр. поняття «молодіжної культури» виражало загальну потребу в альтернативності й критичності щодо споживацьких форм масової культури, і саме музика виступала її головним медіатором. Е. Беннетт у своїй статті стверджує, що музичні смаки та стилістичні вподобання молоді є прикладами пізньомодерних стилів життя, у яких *«поняття ідентичності є «конструйованим», а не «даним», та «плинним», а не «фіксованим»»* (Bennett 1999, 599), (переклад авторки). Відтак, музичний вибір людини є формою конструювання ідентичності у відкритому просторі культурного вибору. Д. Лафі (Laughey) підкріплює цей аргумент, показуючи, що музика та молодіжна культура є взаємно конститутивними (Laughey 2006); більше того, музика виступає не атрибутом субкультур, а їхньою внутрішньою структурою — тим, що забезпечує зв'язок між індивідуальним смаком і колективною ідентичністю.

П. Годкінсон у своєму вступі до збірки «Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes» систематизує різні сучасні підходи після критики бірмінгемської моделі й наголошує на необхідності утримувати баланс між визнанням плинності молодіжних культурних формацій та дослідженням того, яким чином попри цю плинність підтримується відчуття приналежності та колективної ідентичності (Hodkinson 2007, 1–5). У межах нашого дослідження це застереження допомагає осмислити прогресивний рок як відкрити, проте більш-менш ціннісно стійку субкультурну стратегію.

Важливим теоретичним виміром, що характеризує молодіжну музичну культуру і потребує окремого розгляду, є її ретроспективна складова. Як би не було парадоксально, поп-культура, як ми і самі можемо бачити, все частіше звертається до власного минулого, реактивуючи старі форми та образи, надаючи їм видимості (іміджу) актуальності. С. Рейнольдс у своїй книзі нагадує, що минулі епохи також мали власні форми культурної «обсесії давниною» — як-от Ренесанс захоплювався образами античності, — однак жодна з них не відтворювала і не споживала своє безпосереднє минуле так інтенсивно й доступно, як сучасна поп-культура (Reynolds 2011). Отож, не варто плутати «ретроманію» з ностальгією, адже вона описує системну залежність

культури від власних архівів, залежність від самоповторення й постійного посилення на впізнаванні тексти з минулого.

Можна також згадати момент із праці Ф. Джеймісона, де він описує характерний для постмодерної культури режим взаємодії з минулим через концепт *пастишу* — наслідування певного стилю — як *«байдужу практику такої мімікрії, без будь-яких прихованих мотивів пародії, ампутована від сатиричного імпульсу, позбавлена сміху та будь-якої переконаності, що поряд із ненормальною мовою (tongue), яку ви на мить запозичили, все ще існує якась здорова лінгвістична нормальність»*; пастиш — це *«пуста пародія, статуя зі сліпими очима»* (Jameson 1997, 23), (переклад авторки). Принципова відмінність пастишу від пародії чи наслідування полягає у відсутності критичного вектора: пастиш є порожньою імітацією минулого стилю без іронічної дистанції.

Для розуміння прогресивного року концепція ретроманії потребує суттєвих уточнень. На перший погляд, прогресивний рок позиціонував себе як рух уперед — власне, це і відображається у самій назві. Проте ретроспективний характер у ньому помітний від самого початку: звернення до барокової поліфонії та симфонічних форм, використання середньовічних і фольклорних мотивів, осмислення академічної традиції як невичерпно багатого ресурсу для сучасної музичної інтерпретації, або ж — мови. Ми можемо говорити про те, що ретроспективне звернення прогресивного року до академічної спадщини є одним із виявлень його субкультурної стратегії, відмінним від концепту пастишу; «перекодування» класичної форми є свідомим механізмом вписування її у новий культурний контекст, що надає їй нових значень. У нашому попередньому дослідженні ми зверталися до поняття бріколажу як механізму такого переозначення, і нині наголошуємо, що ретроспективність прогресивного року є самосвідомою культурною позицією, а не симптомом вторинності.

Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу прогресивного року як субкультурної стратегії, необхідно зробити також методологічне уточнення щодо

природи самого об'єкта дослідження. К. Андертон переконливо доводить, що прогресивний рок є не жанром у традиційному розумінні, а метажанром — надзвичайно інклюзивною, всеосяжною структурою, у межах якої численні «прогресивні» стилі та жанри можуть співставлятися у взаємовідношенні (Anderton 2010, 418). К. Голм-Гадсон у своєму тексті характеризує прогресивний рок як «мережу стилів», де кожен стиль прагне поєднати рок-ритм із певними аспектами «арт-музики» — *«у вираженнях гармонії, метроритмічної складності або розширеної форми»* (Holm-Hudson 2002, 11), (переклад авторки). Поняття мережі можна вважати продуктивним: воно передбачає існування взаємопов'язаних вузлів — субжанрів — при збереженні загальної ціннісної системи. Метажанрова природа прогресивного року також для нас важлива, адже субкультурна функція прогресивного року виявляється в особливому ставленні до музичного виробництва, компонування та своєрідний тип слухацьких практик — «структурного слухання», — що поділяє широке й різноманітне культурне середовище. Доречно також згадати спостереження К. Андертона стосовно того, що у розумінні активної фанатської спільноти *««прогресивний» зазвичай вказує ... на потребу рок-музикантів вийти за межі музичних структур та орієнтованих на чарти стилів, як-от поп, рок та R&B, щоб визначити власні, індивідуальні звучання та стилі, а також розвивати ці стилі протягом своєї кар'єри...»* (Anderton 2010, 420), (переклад авторки). Якщо прогресивність є ставленням до створення музики, то субкультурна ідентичність у межах прогресивного метажанру ґрунтується на спільних, близьких одна до одної, цінностях, а не навколо однорідної естетики. Більше того, естетика прогресивного року є визначально різнорідною, він перебуває у постійному діалозі між різними культурними традиціями: академічною, джазовою, фольклорною — врешті-решт, рок-традицією.

Утім, водночас частина дослідників займала критичну позицію щодо субкультурного потенціалу симфонічного прогресиву. К. Катлер вважає, що зосередженість гуртів на зразок Yes, ELP (Emerson, Lake & Palmer), Genesis та Gentle

Giant на технічній досконалості й масштабних шоу витіснила оригінальний дух пошуку та експериментування (Cutler 1985, 186–187). Натомість Дж. Кейстер і Дж. Сміт у своїй роботі показують, що твори цих гуртів містили гостру соціальну критику — мілітаризму, конформізму, відчуженості — сприйнятну аудиторією через музику, тексти та обкладинки альбомів; разом із тим вони зазначають, що цей прояв є *«неприємним боком»* (*«nasty side»*) прогресивного року, адже фактично, він суперечить *«панівному наративу, у якому жанр відкидається як ескапістська фантазія з елітарним спрямуванням»* (Keister and Smith 2008, 433), (переклад авторки). Ця дискусія засвідчує внутрішню диференційованість якщо не субкультурності, то субкультурної стратегії чи потенціалу прогресивного року. Е. Макан у своєму фундаментальному дослідженні прогресивного року дуже точно помічає, що аудиторія прогресивного року формувалася переважно з числа студентів університетів та молодих людей із неабияким музичним досвідом (Macan 1997, 147), і з цього логічно можемо припускати, що це власне складна форма і насичений культурний контекст створювали такий собі природний «фільтр», що відокремлював цю аудиторію від масового слухача. У продовження цієї думки, можна згадати також ще одну цікаву характеристику, якою ділиться Е. Макан. Дослідник, порівнюючи два стилі, що виникли з попелу психоделії — прогресивний рок та хеві-метал — описує їх через концепти «аполонічного» та «діонісійського» боків контркультури, де прогресивний рок він відносить до «аполонічного»; у ньому ставиться наголос на духовних пошуках, критикується сучасне суспільство споживацтва, виявляється захоплення витонченими наративами (Macan 1997, 83) — на противагу «діонісійському» гедонізму важкого металу.

Звернімося до конкретних прикладів, щоб конкретизувати цей теоретичний аналіз. King Crimson, засновані Р. Фріппом 1969 р., практикували доволі радикальний підхід до музичної форми: дебютний альбом «In the Court of the Crimson King» (1969) поєднував середньовічну стилістику й мелотронові текстури з різкими дисонансними рифами та імпровізаційними фрагментами. У цій комбінації ретроспективної ностальгії

та формального дисонансу простежується, як помітив К. Андертон, паралель із традицією романтизму: мистецтво як простір, нібито відокремлений від комерції, твір як потенційно вічна цінність (Anderton 2010, 424–425). Живі виступи гурту від початку позначалися великомасштабними колективними «структурованими» імпровізаціями, що перетворювало кожен концерт на унікальну подію, несхожу на жодну іншу, і настільки ж величну. Щоправда, величність, ідеально зібраний в єдине ціле звук — це чиста математика, у якій заборонено помилятися — хоча, скоріше, *навіть помилятися потрібно правильно*. У документальному фільмі «In the Court of the Crimson King: King Crimson at 50» (2022), знятого до 50-річчя гурту, багато його учасників зізнавалися, що їхня участь і робота в гурті були наскільки травматичним, настільки й божественним і містичним досвідом водночас; музична практика мала бути всім для музиканта, і музикант повинен був віддати себе музичній практиці також. Р. Фріпп — фактично, єдиний постійний учасник гурту протягом 50-ти років — у фільмі відкриває «темний» бік цієї відданості; коли музика не вдається, він каже: *«Це ніби моя мати померла, — і якщо це сталося через егоїзм музиканта, я злюся»* (Amies 2022), (переклад авторки).

Yes являють іншу модель субкультурної стратегії. Їхні ранні альбоми включали кавер-версії фольк-рокових пісень, відсилки до джазу та кінематографічної музики — поєднання, що деякими критиками, як-от Дж. Палмером, не вважалися достатньо «прогресивними», проте, все ж, експериментальними (Palmer 2001). Проте стилістична рухомість — відмова від жанрових меж, культивування культурної еkleктики — є ознакою «прогресивності» як ставлення. Зрілі альбоми — «Close to the Edge» (1972) і «Tales from Topographic Oceans» (1973) — виявляють ці риси в максимально розгорнутому вигляді: тривалі, багатосекційні композиції стають простором, у якому слухач, здатний орієнтуватися у складному звуковому тексті, засвідчує свою причетність до особливого культурного середовища. Барабанщик гурту Б. Бруфорд, котрий після відходу з Yes довгий час провів у King Crimson, згадував цей час особливо сприятливим для музикантів, яким звукозаписні компанії (лейбли) дозволяли

розвиватися без вимоги негайного комерційного результату (Palmer 2001, 244), що вказує на такий інституційний контекст, у якому субкультурний пошук ставав можливим.

Genesis у період П. Гебріела (1971–1975) демонструє ще одну варіацію субкультурної стратегії — перформативну — через театралізацію живого виступу. Це не інновація, прог-гурти часто вдавалися до перетворення рок-концертів на перформанс (подібне помічаємо у Gentle Giant, Gong, частково у Jethro Tull тощо), застосовуючи костюми, маски, сюжетність, епатажність своїх виступів, драматичні наративи. Театралізація може виступати актом субкультурного позиціонування, свідомої спроби розмити межі між музикою, театром та візуальним мистецтвом. Орієнтація на цілісний тематичний і музичний наратив концептуального альбому — від «Nursery Crime» (1971) до «The Lamb Lies Down on Broadway» (1974) — є субкультурним знаком у собі: відмова від синглоорієнтованості поп-індустрії виявляє ту саму «прогресивність як ставлення». Emerson, Lake & Palmer, своєю чергою, демонструють один із найбільш суперечливих прикладів взаємодії прогресивного року з академічною музичною традицією: масштабні рок-адаптації класичного репертуару в їхньому виконанні були спробою перенести складну композиційну форму в простір популярної музики та надати рокові культурної ваги, що раніше асоціювалася з «високим» мистецтвом; однак комерційний успіх і масштаб їхніх стадійних турів поступово розмивали субкультурну ідею елітарності — тут відтворюється класичний механізм інкорпорації.

Суперечливим питанням є наднаціональна природа прогресивного року. Е. Макан доводить у своїй роботі, що «*прогресивний рок був феноменом переважно південної Англії*» (Macan 1997, 145), (переклад авторки). І справді, більшість відомих прог-рокових гуртів 1970-х сформувалися там, і навіть ті гурти, що виникали поза цим локальним середовищем, згодом тяжіли до Лондона або його околиць, адже наприкінці 1960-х саме там зосереджувався центр англійської контркультури. Тим не менш, прогресивний метажанр у різних його проявах виникав і розвивався і в інших куточках

Європи — у Франції, Німеччині, Італії. У кожному з цих контекстів місцеві музиканти переосмислювали ідеали, пов'язані з американською контркультурою, але розвивали їх у відношенні до місцевих соціально-політичних та економічних умов. Так, у Німеччині краут-рок відкидав не лише комерційну англо-американську культуру, а й академічну спадщину, скомпрометовану нацистським минулим — що є унікальним контекстом субкультурного позиціонування. В Італії прогресивний рок від самого початку мав значно більш виразний політичний вимір, ніж у Британії чи Німеччині, і гурти демонстрували свою позицію через участь у лівоорієнтованих фестивалях. Отож, локальна диференційованість підтверджує, що поширення та субкультурна стратегія прогресивного року не є монолітною, реалізується по-різному залежно від середовища та культурного контексту, впливів, але зберігає свою ціннісну орієнтацію.

Прогресивний рок слід розглядати як метажанр, що охоплює широку різноманітність стилів і жанрів, навколо яких існує загальна згода щодо «прогресивності» в будь-якому з обговорюваних сенсів, а самі субжанрові класифікації були здебільшого вироблені вже ретроспективно. Жоден із учасників Кентерберійської сцени, яку ми детально розглядали у минулому дослідженні, не називав свою музику «кентерберійською», цей ярлик був вироблений пізніше фанатською спільнотою. Відповідно субкультурність конституюється через спільне впізнавання у символічних знаках та дискурсивну тяглість у межах «смакової спільноти», що підтверджує наші висновки у попередньому розділі про існування субкультурного середовища без фіксованих меж та єдиного самоозначення.

У підсумку, музика як знак субкультурної ідентичності виявляється на кількох взаємопов'язаних рівнях одночасно: вона є кодом приналежності, медіатором між індивідуальним досвідом і колективним смаком, а також, у певному сенсі, простором, у якому спільні уявлення про значуще отримують своє символічне втілення. Молодіжна культура виступає таким середовищем, у якому ці функції музики реалізуються з найбільшою інтенсивністю. Концепція ретроманії С. Рейнольдса, прочитана через

призму джеймісонівського аналізу постмодерного режиму культури, дозволяє побачити, що ретроспективна орієнтація прогресивного року є структурно відмінною від пастишу: вона виступає інструментом конструювання альтернативного способу музичного висловлювання завдяки критичному переосмисленню академічної спадщини, аніж пустого, знекровленого копіювання академічних канонів заради причетності до «високого» мистецтва. Прогресивний рок, крім того, розглянутий як метажанр і як своєрідна субкультурна стратегія, являє собою унікальний приклад формування культурного середовища, у якому класові маркери, притаманні аналізу Бірмінгемської школи, поступаються маркерам особливої музичної підготовленості слухача та виконавця, та особливого естетичного досвіду. Аналіз конкретних гуртів — King Crimson, Yes, Genesis, ELP — демонструє, що попри варіативність музичних рішень і внутрішні суперечності між комерційним успіхом та елітарністю, у прогресивному рокові можна помітити спільний виразний спосіб осмислення музики: прагнення вийти за межі стандартної музичної форми, ставлення до композиційної складності як до принципово важливої цінності та розуміння *«прогресивності як ставлення до створення музики»* (Anderton 2010, 420), (переклад авторки) як умови існування субкультурного середовища, котре розбудовується навколо спільних смакових орієнтацій та практик самовираження.

РОЗДІЛ 2. «КЛАСИЧНИЙ» ПРОГРЕСИВНИЙ РОК ТА ЙОГО СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

2.1. Культурно-історичні передумови виникнення та розвитку прогресивного року (1968–1970-ті рр.)

Confusion will be my epitaph

As I crawl, a cracked and broken path

If we make it, we can all sit back and laugh

But I fear tomorrow I'll be crying

King Crimson, «Epitaph»

Аналіз прогресивного року як субкультурної стратегії та особливого типу музичної ідентичності, здійснений у попередніх підрозділах, залишить нас без принципово важливого знання, якщо ми не звернемося до тих культурно-історичних умов, що зробили появу цього метажанру можливою. Зв'язок між прогресивним роком і контркультурою є органічним і структурним, і з цього приводу буде доречно згадати зауваження Е. Макана, яке він застосовує у своїй роботі: *«Прото-прогресивні гурти кінця 1960-х рр. відіграли безпосередню роль у контркультурній сцені, тоді як провідні прог-рокові гурти 1970-х рр. залучали свою масову аудиторію до пост-гіні продовження контркультури»* (Macan 1997, 13), (переклад авторки), тому у цьому підрозділі ми розглядатимемо культурний клімат доби, орієнтуючись на цю точку зору.

Уже саме по собі поняття «кінця 1960-х» є культурним маркером, що описує не стільки хронологічний відрізок, скільки певний суспільний клімат. 1968 р., на думку Е. Макана, *«напевно пік політичного та культурного впливу контркультури»* (Macan

1997, 16), (переклад авторки) — рік студентських заворушень у Парижі, Берліні та американських університетських містечках, рік вбивства Мартіна Лютера Кінга та Роберта Кеннеді, рік Тетського наступу у В'єтнамі. Сукупність цих подій позначала щось глибше за виток соціальних протиріч — відчуття, що дотогочасна конфігурація суспільства у своїй основі є хибною. Показовим є також спостереження Е. Макана, що *«контркультура кінця 1960-х рр. започаткувала найпотужнішу культурну революцію, яку західний світ бачив з часів закінчення Першої світової війни, майже п'ятдесят років до того»* (Macan 1997, 16), (переклад авторки). Американський культуролог Т. Рошак (Roszak), досліджуючи контркультуру, пише про неї як про антитезу ідеї «технократичного суспільства», де людське переживання витісняється раціональністю, бюрократичною компетентністю — і у відповідь на цю структуру відчуження виникало прагнення до іншої форми досвіду, пошук більш дієвої форми за політичні гасла (Roszak 1969, 3–8). Прогресивний рок успадкує цю критичну позицію, певною мірою переосмисливши її мовою музичного мистецтва.

Британський контекст виникнення прогресивного року є особливо багатогарним — і водночас сприятливим для розуміння того, чому саме Лондон і його околиці стали географічним центром нового стилю. Після Другої світової війни Британія переживала повільне, проте невідворотне усвідомлення власного занепаду як колоніальної наддержави: Суецька криза 1966 р., хвиля деколонізації, черговий виток класових і трудових конфліктів на початку 1970-х рр. — усі ці події знаменували кінець тієї самосвідомості, що трималася на уявленні про острів як центр цивілізації. Д. Сендбрук аналізує Британію початку 1970-х рр. з точки зору протиріччя цієї доби: поруч зі страйками, інфляцією, безробіттям, паливними труднощами та політичною нестабільністю існувала надзвичайно активна культурна сфера, у якій похмурість соціального клімату, відчуття, ніби стабільний і зрозумілий світ почав розчинятися у власних суперечностях, співіснували з видовищністю, музичною винахідливістю та новими формами популярної культури (Sandbrook 2011). На цьому тлі, нам варто

усвідомлювати, що прогресивний рок виник як музика напруженого пошуку, сповненого тривоги, серед людей, чия культурна ідентичність перебуває у стані переозначення, що засвідчується рядками з пісні King Crimson — «Epitaph» із альбому «In the Court of the Crimson King» (1969), до яких ми звернулися в епіграфі. Із цих рядків ми, крім того, можемо простежити есхатологічне відчуття часу, властиве культурній уяві кінця 1960-х рр.: майбутнє — крихке, воно не дає надій, передчуття ядерної загрози руйнує оптимістичну віру в життя, що насправді виявляється загрузлим у стражданнях. До того ж, звернення прог-гуртів до образів архаїчної Британії — середньовічних замків, кельтської символіки, В. Блейка і Дж. Толкіна — є у такому контексті не втечею від реальності, у чому загалом часто звинувачують прогресивний рок як стильовий напрям, а радше спробою реконструювати культурну глибину там, де сучасність відмовляється її надати.

Наприкінці 1960-х рр. лондонська психоделічна сцена існувала не лише у формі музичних і мистецьких ідей, а й як мережа конкретних місць, у яких ці ідеї набували втілення. Близько 1966–1967 рр. у Лондоні почали відкриватися клуби, орієнтовані на нову музику та новий тип взаємодії між виконавцями та аудиторією: UFO, Middle Earth, Roundhouse, Marquee і низка менших майданчиків. Визначною є серія недільних виступів «Spontaneous Underground» у клубі Marquee, що розпочалася у лютому 1966 р., і де, за свідченням Е. Макана, *«не існувало жодного розрізнення між сценою та глядачами»* (Macan 1997, 18), (переклад авторки). Формування такого типу взаємодоповнюючих стосунків слухачів та виконавців, стирання меж між ними, між «мистецтвом» і «досвідом», стали вирішальними факторами для виникнення та засвоєння тих умовностей, що згодом стали частиною зрілого стилю прогресивного року: ідея живого виступу як колективного ритуалу пронизуватиме всю практику прог-гуртів від King Crimson до Genesis. Підпільна преса і підпільні радіостанції, що сформувалися навколо психоделічної музики у ті самі роки, відіграли не менш важливу роль: як спостерігає Е. Макан, вони *«призвели до подальшого поширення та відточення*

психоделічної музики як окремого стилю, ... сприяли відчуттю критичної оцінки, експертності та художності, які раніше були притаманними більш «розвиненим» формам музики, таким як класична музика та джаз» (Macan 1997, 18), (переклад авторки). Таким чином, аудиторія психоделічної і прогресивної музики відповідно зароджувалася як аудиторія з винятковим типом залученості — це і є «смакова спільнота».

У попередньому розділі ми писали, що більшість великих британських прог-гуртів концентрувалася переважно у південній Англії; і дійсно, університетське середовище, у якому відбувалося становлення прог-музикантів та гуртів, відіграє важливу роль. За порівнянням Е. Макана, простежується певна відмінність від попередніх поколінь музикантів: *«Найважливішим навчальним закладом для ранніх англійських рок-музикантів (наприклад, учасників The Beatles, Rolling Stones, The Who) була художня школа — заклад, призначений для того, щоб допомогти учням з робітничого класу уникнути робітничого майбутнього. Мало хто з прогресивних рок-музикантів відвідував художню школу; мало кому було взагалі потрібно»* (Macan 1997, 147), (переклад авторки). Це вражає, що більшість із прог-рокових гуртів було створено у вищих навчальних закладах або елітних школах. Наприклад, Pink Floyd фактично були студентами-архітекторами Політехнікуму Regent Street, початкова історія Van der Graaf Generator пов'язана з Манчестерським університетом, Henry Cow — із Кембриджським університетом, Genesis сформувалися в елітній приватній школі Charterhouse, учасники Curved Air мали академічну музичну підготовку; Р. Фріпп і Дж. Веттон, які пізніше стали співзасновниками впливового складу King Crimson 1972–1974 рр., зустрілися в Борнмутському коледжі; крім того, освітньо-локальна мережа Кентербері створила умови для появи Кентерберійської сцени, яку ми детальніше представляли у нашому попередньому дослідженні. Отож, можна припускати, що зміщення від мистецької школи до університету відображає прагнення до ширшого культурного горизонту й серйозності самовираження, що вже не задовольнялися

шкільним освітнім форматом. Звичайно, є й такі прогресивні рок-музиканти, що походять із родин робітничого класу, однак більшість усе-таки зростали у сім'ях, у яких очікувалася вища освіта. Щоправда, мало хто з цих музикантів справді зрештою закінчили коледж чи університет, як влучно зазначає Е. Макан: *«як члени контркультури, вони вважали, що кар'єра рок-музиканта була набагато більш автентичним і, зрештою, «почесним» варіантом»* (Macan 1997, 148), (переклад авторки). Усе це є одним із найбільш промовистих свідчень того, що прогресивний рок виростає з максимального розширення музичного горизонту; і саме у цьому розширенні — а не тільки в еклектиці різних музичних форм — слід шукати витoki субкультурної стратегії прогресивного року.

Британський контекст був пов'язаний із тривалим відчуттям цивілізаційної переорієнтації, тоді як американський — гострим переживанням воєнної та моральної кризи. Війна у В'єтнамі (1955–1975) поляризувала американське суспільство настільки, що до кінця 1960-х рр. межа між «учасниками» і «противниками» пролягала вже не тільки між громадянами й урядом, а і всередині сімей, університетів, церков. Гіпі-рух у своєму американському варіанті, за характеристикою Е. Макана, ніс виразну ворожість до *«військових та правоохоронних гілок влади, які він вважав знаряддями гноблення та тоталітарного маніпулювання»* (Macan 1997, 16), (переклад авторки). Студентські страйки 1969–1970 рр. і розстріл у Кентському університеті 4 травня 1970 р. зробили університетський кампус центром символічного протистояння; рок-музика природно ставала саундтреком цих протестів, але поступово переростала демонстраційну функцію.

Щоправда, варто зазначити, що оскільки Британія не пережила власної «в'єтнамської драми», антивоєнна риторика британського прогресивного року зазвичай позбавлена тієї пронизливої гостроти, що притаманна музиці їхніх американських колег. Тим не менш, ми знаємо багато пісень англійських прог-рокових гуртів 1970-х рр., що рефлексують на тему війни, її жаху та марності — це, до прикладу, «Us and

Them» гурту Pink Floyd, «21st-century Schizoid Man» чи «Epitaph» гурту King Crimson, «Battlefield» гурту ELP, «One for the Vine» гурту Genesis, «The Emperor and His War-room» гурту Van der Graaf Generator та ін. — та вони розглядають тему війни з більш відстороненої, абстрактної, філософської точки зору. Натомість серед пісень американських прог-гуртів можна виділити такі пісні, котрі найбільш яскраво виражають антивоєнну позицію: «Show Me the Way to the War» гурту Sweet Smoke, «Freedom Fighters» гурту Utopia; у пісні «Death of Mother Nature Suite» гурту Kansas катастрофічна уява спрямована як на війну, так і на саму руйнівність модерної цивілізації, що виявляється у воєнній та екологічній катастрофі, тож тут проведена паралель; також «Song for America» гурту Kansas.

Як ми знаємо, паралельно із соціальним протистоянням розгорталася і психоделічна революція — і ці два виміри контркультури, хоч і не завжди перебували у стані злагоди, були нерозривно пов'язані між собою. ЛСД, мескалін, псилоцибінові гриби, марихуана та інші споріднені речовини кардинально змінювали візуальне сприйняття, відчуття часу, простору і, зокрема, музичної форми: слухачі та музиканти прагнули тривалих, розлогих, текстурно насиченіших творів. Так виникла «музика для голови» (*head music*) — музика, призначена для тривалого слухання, а не для танцю під неї, що саме собою передбачало особливий тип залученості, описаний Т. Адорно як «структурне слухання» (Adorno 1976, 5), про яке ми писали у попередньому розділі. Вудсток у серпні 1969 р. вписав цю ідею у масову культуру: фестиваль зібрав близько п'ятисот тисяч осіб і утвердив уявлення про масовий концерт як простір колективного переживання — для гіпії більшою мірою навіть ритуального. Спираючись на концепцію Б. Мартіна, можна стверджувати, що прогресивний рок успадкував від контркультури як інтерес до експерименту, так і уявлення про музику як форму спільно пережитого відкриття внаслідок цього експерименту: наприкінці 1960-х рр. рок-музиканти відповідали на виклик, що був «одночасно естетичним і соціальним» (Martin 1998, 58), (переклад авторки), тому тривалі альбомні форми і масштабні живі виступи є

органічним вираженням певного уявлення про те, яким має бути колективний музичний досвід. Стосовно впливу психоделічної революції на виникнення та розвиток нового метажанру дослідник музики А. Мур стверджує, що прогресивний рок був залежний від існування «підпільної» культури, сформованої *«ерою наркотиків, перш ніж були виявлені їхні шкідливі побічні ефекти»* (Moore 1993, 103), (переклад авторки) та підтриманої ілюзією, ніби *«індивідуальне просвітлення ось-ось стане досяжним для всіх, і що глобальне просвітлення може бути здійснене молоддю всіх країн, якби тільки вони могли домовитися про свої цілі, як це видно з їхньої реакції на війну у В'єтнамі»* (Moore 1993, 103), (переклад авторки).

Крім того, відбувалася важлива зміна в уявленні про музичну форму; рок-музика поступово виходила за межі короткої пісні й наближалася до альбому як цілісної оповіді — це ж «музика для голови» (*head music*), її потрібно сприймати нерозривно. Вихід «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» гурту The Beatles 1967 р. ознаменував момент, після якого музичний альбом уже ніколи остаточно не повернувся до носія кількох синглів. Д. Джексон з Van der Graaf Generator пізніше згадував, як реагував на появу цього альбому: *«Я пам'ятаю, як вийшов «Sergeant Pepper...», — був цей неймовірний відгомін безмежного здивування. Куди не підеш — всюди його грали. Раптово, з цією дивовижною музикою, здавалося можливим усе»* (цит. у: Масан 1997, 15), (переклад авторки). Е. Масан має рацію, називаючи цей альбом *«першим концептуальним альбомом»* (Масан 1997, 23) — альбом пропонується як цілісний твір, що розгортається в часі і вимагає від слухача відповідного ставлення. І власне, ця зміна, започаткована «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», є однією з підстав для появи тих масштабних, багатосекційних структур, що стануть нормою прогресивного року та однією з його визначальних рис.

Відхід від синглового формату виявився можливим також і завдяки змінам у структурі музичної індустрії. Наприкінці 1960-х рр. звукозаписні компанії, захоплені несподіваним ринковим ефектом психоделічної хвилі, надавали артистам творчу

свободу, яка до тих пір в індустрії популярної музики була практично неможливою — вони підписували широкий спектр актів і спостерігали, що буде вдалим, що приживається, замість того, щоб від початку нав'язувати комерційний формат. Е. Макан визначає цю ситуацію як *«турбулентність»* у стосунках між музикантами та лейблами, що надала митцям доби *«творчий контроль над своєю музикою, який був практично безпрецедентним в історії популярної музики»* (Macan 1997, 18), (переклад авторки); він також підкреслює, що *«без цієї свободи дії для експериментів економічних умов для появи прогресивного року ніколи б не існувало»* (Macan 1997, 18), (переклад авторки). Студія при цьому перетворилася з приміщення для фіксації живого звуку на творчий простір: техніки багатоканального запису, монтажу плівки, накладання доріжок стали повноцінними засобами художнього висловлювання. На альбомах King Crimson, Genesis, Yes або Van der Graaf Generator виступає окремим виміром твору, збагаченим власними темброво-просторовими рішеннями, котрі на концертній сцені відтворити в повному обсязі було неможливо; так, звукорежисер ставав рівноправним учасником процесу створення музики.

Що ж до музичних джерел, з яких живився прогресивний рок, то їхня різноспрямованість є чи не найбільш красномовним свідченням природи цього метажанру. Музикознавець Г. Пекар ще 1968 р. описував нову психоделічну музику як *«переплавку»*, в якій *«розтоплюються блюз, кантрі, близькосхідні, індійські та барокові форми»*, і де *«дедалі важливішою стає техніка продукування нових і захоплюючих ефектів за допомогою можливостей плівки»* (цит. за: Macan 1997, 17), (переклад авторки). Цей опис, попри те, що є характеристикою психоделії, фактично є і характеристикою прогресивного року; він навмисно культивує *«багатомовність»*, не обираючи одного джерела. Зокрема, джаз відіграв велику роль: значна частина британських музикантів, що пізніше ввійдуть до прогресивної сцени, формувалася в джазовому середовищі кінця 1950-х рр., і навички імпровізації, імпровізаційного мислення та побудови тривалих інструментальних секцій виявилися винятково

доречними у новому контексті. Не менш важливою виявилася і фольклорна традиція: характерне для прогресивного стилю чергування акустичних і електричних секцій можна читати як постійне відтворення напруження між народним і технологічним, між архаїчним і сучасним. Врешті-решт, звернення до академічної музики — до барокової поліфонії, романтичної симфонічної форми, модального контрапункту — надало прогресивному рокові монументальності, якої не міг дати жоден поп-сингл, і як ми зазначали у попередньому розділі, це звернення є самосвідомою культурною позицією, що відрізняється від пустої імітації.

Жоден із описаних вище культурних, соціальних і художніх чинників не зміг би знайти своє музичне втілення без відповідного технологічного стрибка. До середини 1960-х рр. стандартний рок-гурт складався з однієї-двох електрогітар, вокалу, бас-гітари та ударних — клавіші, якщо й були присутні, мислилися виключно як частина ритм-секції. Наприкінці 1960-х рр. ситуацію змінила поява трьох нових клавішних інструментів — органа Гаммонда, мелотрона і синтезатора Муґа — і це, за словами Е. Макана, *«зробило можливим звучання прогресивного року та підняло клавішника до рівня паритету або навіть переваги над гітаристом»* (Macan 1997, 33), (переклад авторки). Х. Гоппер — басист із Soft Machine — описував ці новації як один із ключових прикладів розвитку доби, підкреслюючи, що майстерне виконання на будь-яких клавішних вимагає засвоєння теорії музики і технічної дисципліни; він, до того ж, зауважував, що *«клавішники з класичною грою часто опинялися у сварці з більш інстинктивними, менш дисциплінованими барабанщиками, вокалістами та басистами»* (цит. у Macan 1997, 33), (переклад авторки) — і у цих вічних зіткненнях класичного мислення та рок-«інстинкту» власне й народжувався той характерний прогресивний синтез. Іншими інструментами, котрі доповнювали унікальне звучання прогресивного року, були, звісно ж, флейта, скрипка та віолончель, які майже не використовувалися у класичній рок-музиці.

Орган Гаммонда, здатний завдяки обертовому динаміку Leslie розширювати фізичний простір звуку до розмірів кафедрального собору, дав прогресивному рокові його «чоловічий» тембр — К. Емерсон і К. Тіппетт довели можливості інструменту до меж, що раніше асоціювалися тільки з гітарними соло. Мелотрон — клавішний інструмент, що відтворює заздалегідь записані струнні, духові та хорові тембри за допомогою стрічок плівки, — відіграв у формуванні звукового образу прогресивного року роль, яку важко переоцінити. Якщо орган Гаммонда виступав «чоловічим» голосом жанру, то мелотрон, за спостереженням Е. Макана, виконував роль «жіночого» контрасту (Macan 1997, 34): повільні, ліричні мелодії і масивні симфонічні фони, від яких долинав той характерний гірко-романтичний настрій, що зробив прогресивний рок впізнаваним ще до того, як хто-небудь придумав назву для цього стилю. Дещо пізніше у прогресивному рокові з'явився синтезатор Муг, потім його нові моделі: Мінімуг — більш компактний варіант, і Полімуг — перший синтезатор масового виробництва, на якому можна було грати декілька нот одночасно, а отже, і акорди. Здатність синтезатора виробляти практично нескінченну кількість тембрів змінила й саму уяву про звук; синтезатор дав змогу працювати з тембром як із рухомою, пластичною, майже безмежною у своїй піддатливості матерією, якій уже тісно в будь-яких попередніх рамках. Водночас із тим, роль звукорежисури як самостійної творчої дисципліни зростала далі: студійний монтаж, реверберація, накладання партій і просторове розгортання звучання увійшли до поетики прогресивного року, через яку прогресивний рок створював для слухача відчуття розширеного музичного простору.

Слід — принаймні побіжно — зазначити, що описані культурно-технологічні процеси розгорталися й поза межами Британії та США. Як ми вже відзначали це у попередньому розділі, у Франції, Німеччині та Італії склалися власні версії прогресивного метажанру, кожна з яких переробляла спільні контркультурні імпульси у локальному контексті. Як приклад, після 1970 р. німецькі електронні рок-гурти, як-от Tangerine Dream та Kraftwerk, захопилися і більшою мірою перехопили електронні

експерименти, повністю відмовившись як від акустичних інструментів, так і від ритм-секції з бас-гітари й барабанів, а всі учасники грали на синтезаторах (Macan 1997, 142). Французький прогресивний контекст, своєю чергою, тяжів до поєднання рокової форми з авангардом, джазовою експериментальністю та театралізованою міфотворчістю, що можемо помічати у випадку гурту Magma, де музика вибудовувала художній всесвіт зі своєю мовою, космологією та ритуалізованою манерою виконання. Італійський прогресивний рок, представлений зокрема Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso та Le Orme, розвивав інший напрям: тут помітними є симфонічність, оперна драматичність — дуже визначальна риса, — і складна клавішна фактура, що часто поєднувалося з настроями політизованого молодіжного середовища. Отже, було би помилкою стверджувати, що локальні варіації прогресивного року наслідували виключно британські зразки; вони мали спільну ідею та, ймовірно, вектор на ускладнення музичної форми, і тому до них доречно звертатися як до локальних переосмислень. Власне мультиспрямованість прогресивного року є однією з причин, чому він зміг виникнути й розвинутися у таких різних національних і культурних контекстах одночасно.

Усе це дає підстави стверджувати, що прогресивний рок є продуктом збігу чинників, жоден з яких окремо не породив би його: контркультурна критика технократичного суспільства і пов'язаний з нею пошук нових форм колективного досвіду; постімперська британська культурна тривога і пов'язаний з нею потяг до глибини і монументальності; університетське середовище як основний осередок формування особливого типу освіченого музиканта-ерудита; і нарешті — співпадіння виникнення новітніх технологічних можливостей і готовності індустрії їх фінансувати та просувати. Водночас у межах цього контексту, Е. Макан не без підстав порівнює історичну динаміку прогресивного року та контркультури: *«Обидві з'явилися як опозиційні сили до «мейнстримного суспільства» в середині 1960-х рр., поступово поглинулися «мейнстримом» між початком і серединою 1970-х рр. і розчинилися до*

невпізнання між серединою й кінцем 1970-х рр.» (Масан 1997, 14), (переклад авторки). У цій паралелі йдеться не стільки про занепад прогресивного року як музичного метажанру, інакше ми навряд чи би мали змогу проводити це дослідження, скільки про завершення його ранньої контркультурної фази. Подальші трансформації цього напрямку, які стильові зміни він пережив упродовж 1970-х рр. і в яких формах продовжив існування пізніше, становитиме предмет наступних підрозділів нашої роботи.

2.2. Внутрішні стильові трансформації прогресивного року останньої чверті XX ст.

Стильовий напрям прогресивного року у другій половині XX ст. — це історія постійних розщеплень, зміщення акцентів і часткового повернення до власних витоків, у якій кожна нова фаза одночасно продовжує попередню і відштовхується від неї. Власне у цьому підрозділі ми спробуємо простежити цю траєкторію зсередини: від «класичної» доби початку 1970-х рр., через кризу середини 1970-х рр., до пізніших адаптацій, відгалуджень та неєвропейських варіацій, що засвідчують спроможність прогресивного року жити далі, навчившись інакше звертатися до своєї спадщини.

Період 1969–1974 рр. традиційно прийнято називати «класичним» або «золотим віком» прогресивного року, і дослідник Е. Масан, до роботи якого ми зверталися вже неодноразово, окреслює його приблизно тими ж межами, говорячи про «*«золотий вік», приблизно 1970–1976 рр.»* (Масан 1997, 31). Утім, межі цього періоду умовні, адже самі гурти, що стануть еталонами стилю, починали як його шукачі, а «канон» сформувався вже згодом. Дебютний альбом King Crimson 1969 р. ще міг бути реакцією на нестабільність контркультурного середовища, рівно як і перші роботи Yes, Genesis, Van der Graaf Generator, Caravan — це насамперед спроби випробовування форми, у яких поєднуються елементи психоделії, фолк-року, академічної традиції та джазу, що не

складають однорідної системи. Прогресивний рок виникає як музика пошуку, як спроба досягти такої форми, у якій ідея музичного руху вперед стане можливою.

Згодом, доволі швидко, цей пошук виробляє впізнаваний канон — у цьому полягає головний парадокс «класичного» прогресивного року. Витончені (і відточені) темброві рішення, тривала багаточастинна структура, чергування акустичних і електронних секцій, віртуозні клавішні соло, концептуальні альбоми із вкрай складною нараційною побудовою — усі ці прийоми, котрі виникали як індивідуальні відкриття окремих гуртів, за кілька років встигли стати набором таких собі конвенцій, які впізнають фанати, критики, звукозаписні компанії. Е. Макан згадує, що на початку «класичного» періоду прогресивного року, його «золотого віку», аудиторія формувалася як *«справжня субкультура, об'єднана не лише естетичними смаками, а й способом життя та світоглядом»* (Macan 1997, 29), (переклад авторки), однак пізніше вона почала очікувати від нових платівок певних звичних рис, що саме по собі змінює природу того, що лиш нещодавно могло би претендувати на статус відкритого експерименту. Комерційно успішні гурти в більшості, хоч і були британськими, гастролювали здебільшого по Америці, а грандіозні майданчики, з яких навіть не всім вдавалося побачити виконавців, створювали величезну прірву між музикантами та їхніми шанувальниками, якої від початку не мало би існувати; у «класичний» період навпаки прогресив як стиль намагався зробити цю межу якомога більш невидимою. Стиль, що, здавалося би, побудований на ідеї винятковості, елітарності, починає потерпати від власної впізнаваності.

К. Андертон із критичного погляду зауважує, що *«існує тенденція визначати прогресивний рок через «симфонічну ортодоксію»»* (Anderton 2010, 417), (переклад авторки), яка включає в себе обмежену, хоч і успішну, кількість британських гуртів початку 1970-х рр., із якими переважно ототожнюють увесь прогресивний рок. Кожен із цих гуртів у своїй творчості набув власних упізнаваних прикмет, що час від часу перегукуються від гурту до гурту з огляду на те, що музиканти після переходу з одного

до іншого гурту британської прогресивної рок-сцени — а це відбувалося доволі часто, — очевидно, привносили характерні риси своєї гри до музики другого. King Crimson на альбомах «In the Wake of Poseidon» (1970), «Larks' Tongues in Aspic» (1973) і «Red» (1974) вибудовують напружено-дисонантну поетику, у якій імпровізація музикантів переплітається із жорсткою композиційною дисципліною. Yes у «Close to the Edge» (1972) і «Tales from Topographic Oceans» (1973) масштабують ідею сюїтної форми — окремі композиції розгортаються в кількох частинах, тематично відсилаються одна до одної та підпорядковані наскрізному задуму. Genesis в епоху П. Гебрієла також рухаються в схожому напрямку, проте скоріше через театралізовану наративність, від «Nursery Cryme» (1971) до «The Lamb Lies Down on Broadway» (1974). ELP, мабуть, найбільш послідовно реалізують ідею класико-рокового синтезу, переробляючи академічні твори у концертні варіації за головною темою, що подекуди може нагадувати рок-обробку класичних симфоній. Pink Floyd, чий статус у межах прогресивного метажанру довгий час залишався дискусійним через його грандіозну комерційну успішність, у середині 1970-х рр. на «The Dark Side of the Moon» (1973), «Wish You Were Here» (1975) та «Animals» (1977) рухаються від психоделічного експерименту до концептуально цілісних альбомних форм із виразним соціально-критичним змістом. Jethro Tull, зі свого боку, інтегрують фолк-традицію у контекст прогресивного року — альбоми «Aqualung» (1971) і «Thick as a Brick» (1972) показують, як акустично-фолькова фактура може вдало співіснувати з багаточастинною будовою та іронічною театральністю.

Поряд із цими гуртами існує ціла мережа близьких за стилем формацій, котрі іноді лишаються в тіні шести «канонічних» імен, та все ж, вони заслуговують на окрему увагу у стильовому аналізі. Camel, що виходять зі своїм дебютом 1973 р., розробляють ліричну версію симфонічного прогресиву, де переважають пронизливі, текстурні клавішні П. Барденса та мелодична гітара Е. Латімера; альбом «The Snow Goose» (1975) є показовим прикладом інструментального наратива, що не потребує

тексту, аби бути концептуальним. Gentle Giant доповнюють це коло ще однією варіацією — щільною поліфонічною будовою з елементами ренесансної музики та середньовічних форм, котрі вимагають від слухача особливої уваги до контрапункту; ця особливість простежується протягом усієї їхньої творчості. Van der Graaf Generator, своєю чергою, демонструють, що ідея «прогресивності як ставлення», про що ми писали у попередньому розділі (Anderton 2010, 420), може втілюватися через експресивний драматизм, загострену емоційність і відмову від віртуозної демонстративності на користь внутрішньо напруженої звукової фактури. Ці гурти, точніше їхні визначальні риси, засвідчують, що прогресивний метажанр уже на початку 1970-х рр. функціонує як простір перетину множинних стильових напрямів без єдиного формального канону.

Варто згадати також і іншу лінію розвитку британського прогресивного року — Кентерберійську сцену, розглянуту в нашому попередньому дослідженні. Soft Machine та Caravan, котрі зародилися із розпаду гурту The Wilde Flowers у середині 1960-х рр., стали тими двома осередками, навколо яких сформувалася ціла мережа музикантів та споріднених проєктів. Soft Machine тоді стрімко рухалися в бік повністю інструментального джаз-рокового стилю, найбільш повно втіленого на альбомах «Third» (1970) та «Fourth» (1971), у яких велике значення мають саксофон, орган, поліритми, тривалі імпровізації. Caravan, натомість, зберігали міцний зв'язок із пісенною формою та англійськими лірико-фольковими елементами, навіть коли вводили у свої альбоми складнішу будову. Хоча самі учасники сцени ніколи не послуговувалися ярликом «кентерберійський», з часом ця назва закріпилася в обігу як спосіб означення цієї «сімейної» спорідненості між гуртами.

Цікаво, що саме у середині 1970-х рр. Кентерберійська сцена починає виявляти все більшу фьюжн-орієнтованість — поява Hatfield & the North, National Health, Gilgamesh, проєктів за участі клавішників Д. Стюарта й А. Говена приносить в музику сцени виразну джаз-рокову спрямованість. У них характерно поєднуються складна

ритміка, упізнавані фрагменти основної теми твору та триваліші імпрровізації, тоді як клавішні водночас тримають гармонічну структуру й ведуть мелодичний розвиток теми. Е. Мекан, описуючи це, підмічає, що *«англійський прогресивний рок набагато тісніше пов'язаний із джаз-роком, ніж із будь-яким іншим сучасним жанром»* (Mecan 1997, 130), (переклад авторки), і це твердження допомагає нам зрозуміти, чому фьюжн (*fusion*) виявляється такою внутрішньою деталлю метажанру, без якої можливості його стильового розвитку та варіацій були би помітно вужчими. Більше того, паралельний розвиток фьюжну Mahavishnu Orchestra та англійського кентерберійського фьюжну свідчить про надзвичайну проникність меж субжанрів. Тому відмінність між «симфонічним» і «джазовим» прогресивом 1970-х рр. залежала хіба що від того, чи переважає в музиці того чи іншого гурту сюїтність і наголос на клавішних, чи імпрровізаційність і джазова рухливість.

Власне уже до середини 1970-х рр. ситуація почала змінюватися, і прогресивний рок перейшов до фази внутрішньої кризи, що тривала впродовж усього десятиліття. Виною тому є кілька чинників. По-перше, прогресивні рок-гурти, котрі починали виступати в невеликих лондонських клубах, тепер заповнювали стадіони, що, як ми вже говорили вище, руйнувало симбіотичні стосунки між виконавцем і слухачем. По-друге, провідні гурти досягли значного комерційного успіху, що змусило звукозаписні компанії посилити свій нагляд за стилістичними рішеннями, щоби втримати цей успіх — і та сама «турбулентність» індустрії, котра наприкінці 1960-х рр. сприяла свободі експерименту, тепер змінилася корпоративною стандартизацією. По-третє, сам стиль зіткнувся з межами власної ускладненості. Дж. Шейнбаум небезпідставно зауважує, що звична історія прогресивного року добре вкладається в *«органічну» модель періодизації: історія злету (кінець 1960-х), вершина художньої зрілості (1970-ті), а потім неминучий спад (1980-ті та пізніше)»* (Sheinbaum 2008, 30), (переклад авторки). Разом із тим, ми можемо посперечатися із такою періодизацією, адже вона, можливо, і добре описує долю класичного британського симфонічного прогресиву, та значно гірше

працює щодо прогресивного року як метажанру в цілому. Оскільки ми розглядаємо не лише «канонічну» лінію видатних гуртів на кшталт Yes, Genesis чи ELP, а й Кентерберійську сцену, а пізніше — і аван-прог, електронний прогресив, нео-прогресив і пізніші посткласичні форми, то 1980-ті для нас постають не стільки фіналом, скільки часом стильового розгалуження.

На цьому етапі з'являється і новий тип слухача, до якого звертається прогресивний рок. Якщо на початку 1970-х рр. аудиторія ще збкрігала свій зв'язок із пост-гіпівським контркультурним середовищем, то в другій половині десятиліття вона дедалі більше перетворюється на «смакову спільноту» (*taste public*), об'єднану смаковими вподобаннями, компетентністю слухання, пам'яттю про певний канон «золотої доби» прогресивного року і очікуванням певного рівня складності. Цікаве явище спостерігає К. Голм-Гадсон, аналізуючи комерціалізацію симфонічного прогресиву на прикладі гурту Styx, визначаючи його пізніші форми як «*прог-лайт* — ... *імітація імітації*» (Holm-Hudson 2005, 380), що означає справжню їхню природу у вигляді звертання до прийомів «класичного» прогресиву з ціллю маркетингу.

Вибух панку в другій половині 1970-х рр. став радше каталізатором, аніж причиною цієї кризи; і цей вибух поставив під сумнів ті підвалини, на яких трималася естетика прогресивного року — віру в розширення меж, в перевагу технічної майстерності, у складність як цінність. Услід за панком прийшла нова хвиля (*New Wave*), де замість розгорнутих форм і віртуозності на перший план вийшли коротша пісенна структура, синтезаторні рифи, електронне звучання і танцювальний імпульс. Прогресивні гурти опинилися перед вибором: рухатися в бік ще більшого ускладнення, поступово адаптуватися до нових умов або радикально спростити форму. Першу стратегію, звісно, обрали небагато — найвідомішим прикладом є гурт Henry Cow та споріднений з ним рух Rock-in-Opposition, у якому соціалістично налаштовані музиканти з виразною антикомерційною позицією намагалися довести музичну форму до межі дисонансу й аритмічності. Більшість провідних гуртів пішла третім,

найпростішим шляхом — у бік пісенної форми, коротших структур і звукових рішень, відповідних до стадійних виступів.

Із цього розщеплення наприкінці 1970-х — у 1980-х рр. виникає кілька різноспрямованих субжанрових напрямків, у яких продовжується спадщина «класичного» прогресиву. Частина гуртів «дрейфує» у бік арт-року з виразним «поп-обличчям» — як-от Genesis після виходу з гурту П. Гебрієла, зокрема альбоми «Duke» (1980), «Abacab» (1981) та «Invisible Touch» (1986), демонструють поступове перетворення колишнього концептуального колективу на гурт із синглоорієнтованим звучанням. Yes на «90125» (1983) запозичує елементи New Wave, що вилилося в комерційний хіт «Owner of a Lonely Heart». Інший напрям руху веде в бік фьюжну та електроніки, ще один — а авангардний прогресив, як у послідовників Henry Cow або у проєктах учасників Кентерберійської сцени. Однак, жоден із цих напрямів не претендує на визнання його як основного.

Також варто розглянути і окремий стильовий напрям, що формується на початку 1980-х рр. як реакція на «втрачений» «класичний» прогресив — нео-прогресивний рок. Завданням нео-прогресивних гуртів полягало в збереженні впізнаваного звучання 1970-х рр., адаптованого до нових студійних можливостей. Як зауважує Е. Макан, англійський нео-прогресив легко розпізнати здебільшого через те, що більшість його представників — він називає Marillion, IQ, Pendragon, Pallas — надихалися одним і тим же джерелом, беручи його за основу — Genesis (Macan 1997, 202). Однак ця, скажімо так, «реставраційна» позиція, як ми побачимо, має свою ціну — нео-прогресив виявляється певною мірою ностальгічним симуляком, що відтворює прийом без культурного контексту, який його первинно породив. Якщо звернутися до роботи М. Мерліні, нео-прогресив можна окреслити як *«інтегралістське (та ностальгічне) відродження»* (Merlini 2022, 12), що прагне якомога точніше повторити коди британського симфонічного попередника.

Окремий випадок становить Rush — канадське тріо, роботи якого у пізні 1970-ті — початок 1980-х рр. («2112» (1976), «Hemispheres» (1978), «Moving Pictures» (1981)) утворюють унікальну версію розвитку прогресивного стилю, що включає елементи хард-року й хеві-металу. Важливо зауважити, що Е. Макан описує музику Rush як *«надзвичайно витончений хеві-метал»* (Macan 1997, 186), (переклад авторки), підкреслюючи, що найбільш динамічний розвиток прогресивного року часто відбувався на межі кількох стильових напрямів.

У пізніх 1970-х рр. і впродовж 1980-х рр., поряд із нео-прогресивом, виникає також і стиль пост-прогресивного року. Р. Фріпп, відновивши King Crimson 1981 р., свідомо відмовився від прямого продовження симфонічної прогресивної моделі 1970-х рр. і поєднав мінімалістичні повтори, New Wave-ритміку та впливи індонезійського гамелану, що помітно у перехресних, взаємозалежних гітарних лініях Р. Фріппа та А. Белью в альбомі «Discipline» (1981). Отож, прогресивний рок — це навіть більше ставлення (до музики, до її створення), ніж стиль; це, ймовірно, найкраще описує пост-прогресивний напрям, котрий від початку 1980-х рр. залишив за собою право бути «прогресивним» через здатність відкривати нові межі звуку.

Окремо варто звернути увагу на інші національні варіації прогресивного року, серед яких особливої уваги заслуговує японська сцена. Перша хвиля японського прогресиву 1970-х рр. — Far East Family Band, заснований Ф. Міяшітою 1972 р., із молодим Кітаро серед перших учасників — починалася на межі психоделії, краут-року та електронних експериментів, не випадково ж К. Шульце з Tangerine Dream продюсував їхній альбом «Parallel World» (1976). Стилiстично японський прогресив цього періоду тяжів до «космічної» лінії Pink Floyd, проте з додаванням власних характерних медитативних інтонацій, що згодом стане однією з основ нью-ейджу. Власне японський прогресив, із міцнішим національним підґрунтям, формується вже наприкінці 1970-х і у 1980-х рр., паралельно з європейською неопрогресивною хвилею.

Водночас із тим, розкривається і краут-рок, про який ми вже згадували у попередньому підрозділі. Від самого початку він існував як відносно автономна форма прогресивного метажанру, орієнтована на гіпнотичність ритму, електронну багатогранність і відмову від англо-американської пісенної форми. Tangerine Dream, починаючи з «Phaedra» (1974), фактично перенесли центр музичної прогресії з мелодії на електронне звучання з виразними, протяжними синтезаторними хвилями. Ще визначним є гурт Kraftwerk, котрий на альбомах «Autobahn» (1974) та «Trans-Europe Express» (1977) сформували естетику холодної, машинної ритмічності, яка згодом стане одним із основних ресурсів синті-попу та електронної танцювальної музики 1980-х рр. Як влучно зазначає у своїй статті К. Андертон, гурти краут-року, намагаючись розкрити потенціал і можливості електронного синтезатора, *«розробили нову музичну мову»* (Anderton 2010, 426), яка і стала однією з основ пост-прогресивного напрямку — від емібієнтних робіт Б. Іно до збагачених New Wave альбомів 1980-х рр. самих класиків прогресивного року.

Крім того, окремо варто згадати «авангардне» відгалуження прогресиву. Французький гурт Magma на чолі з К. Вандером заснував унікальний субжанр — Zeuhl, у якому ритуальні хорові співи, опера, духовий джаз К. Орффа та Дж. Колтрейна, і навіть фольклорна архаїка зливалися у художній всесвіт із власною мовою (Kobaïan) і власною космогонією. Бельгійський гурт Univers Zero, французькі Art Zoyd та Shub Niggurath розвинули цю лінію в напрямку «камерного» прогресиву, де звучання сягало важкої, навіть у дечому загрозливої, похмурої акустичної щільності завдяки тромбонам, фаготам та віолончелям.

Усе сказане вище схиляє нас до висновку, що поширена у дослідженнях музики думка про «смерть прогресивного року» наприкінці 1970-х рр. є радше міфом; щойно ми погоджуємося розглядати його як метажанр із подальшими розгалуженнями, картина суттєво змінюється. У розглянутих нами субжанрах виявляються два основні напрямки роботи прогресивного року із власною спадщиною. Перший — нео-

прогресивний — функціонує як ностальгійний симулякр, що прагне зберегти впізнаване звучання 1970-х рр. Другий — пост-прогресивний — як еклектична трансформація, що вступає у взаємодію з мінімалізмом, електронікою, металом або ембієнтом. Перед нами — перехід метажанру до посткласичних форм існування; стверджувати про смерть стилю немає підстав.

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОГРЕСИВНОГО РОКУ У КУЛЬТУРІ (ПОСТ)СУЧАСНОСТІ

3.1. Прогресивний рок у режимі ретроспективного переосмислення

Прогресивний рок, як ми спостерігали у попередніх підрозділах нашої роботи, доволі стрімко перейшов від актуального музичного напрямку до статусу культурного спадку, що повертається до самого себе. Уже з середини 1980-х рр. музична практика провідних гуртів, дослідницькі тексти, фанатські публікації та маркетингові стратегії звукозаписних компаній починають зосереджуватися навколо того самого культурного об'єкта — «класичного» прогресивного року 1969–1976 рр. Метажанр виявився таким, що живе через постійну реінтерпретацію власної ранньої доби, через її повсякчасне впізнавання, перевпізнавання чи ритуальне нагадування. У цьому підрозділі ми спробуємо описати ту особливу культурну ситуацію, у якій прогресивний рок існує сьогодні: ситуацію, де музика самосвідомо озирається на власне минуле, а слухач набуває позиції архівіста, що знає, шукає, накопичує, упорядковує.

Перш за все, ми повинні зрозуміти специфіку музичного досвіду, який пропонує прогресивний рок. Як ми писали у попередніх розділах, музика цього метажанру побудована як тривалий, складний і досить вимогливий звуковий текст, що потребує від слухача «структурного слухання», про яке писав Т. Адорно (Adorno 1976, 5), — здатності утримувати у свідомості форму як цілісність, простежувати її внутрішній рух, помічати тематичні зв'язки між віддаленими у часі секціями композиції. Така культура слухання, ймовірно, є однією з умов, за яких ретроспективне переосмислення стало можливим узагалі: альбоми, структуровані як концептуальне ціле, заохочують до повторного, поглибленого прослуховування, дозволяють відкривати нові деталі з кожним зверненням, протистоять одноразовому споживанню. Можна стверджувати, що прогресивний рок від початку був метажанром, у якому час слухання помножується на

час уважного переслуховування — і саме це зберігає його привабливість для слухачів у епоху, коли динаміка музичної індустрії спрямовується на коротші формати.

Доречним для розгляду сучасного стану прогресивного метажанру нам послужить текст С. Рейнольдса «Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past». Дослідник описує популярну культуру 2000-х рр. як таку, що захоплена власним минулим до межі стагнації: «У 2000-х домінував префікс «re-»: *revivals, reissues, remakes, re-enactments*» (Reynolds 2011, 11), (переклад навмисно неповний). Він називає це десятиліття «декадою «ре-»» («Re-Decade») (Reynolds 2011, 11), маючи на увазі структурну переорієнтацію культурного виробництва, що виходить за рамки захоплення ностальгією: колись це було маргінальною практикою колекціонерів та фанатів-архівістів, тепер це перетворилося на основний контекст існування поп-музики. Слухач у такому випадку починає переживати теперішнє радше як часовий ландшафт, у якому всі минулі стилі співіснують одночасно та однаково доступно.

Основна ідея С. Рейнольдса полягає у тому, що інтенсивність нашого звернення до минулого пов'язана з відчуттям зупинки руху культури вперед. Тоді як раніше музична культура постійно відкривала нові можливості звуку, нові субкультурні формації, нові уявлення про музичну форму, сьогодні вона все частіше працює з уже наявним матеріалом, переоформлюючи його, переоцінюючи, переміщуючи між контекстами. Спроба встигнути зловити «привидів минулого», воскресити майбутнє у минулому — ціль будь-якого ретроспективного погляду, так само як і ностальгії; як і пише С. Рейнольдс: «*погляд назад на погляд уперед*» (Reynolds 2011, 361), (переклад авторки), — він має на увазі прагнення повернутися до тієї точки в минулому, де майбутнє ще здавалося відкритим, неясним, і знов оживити її ймовірності. «Класичний» прогресивний рок 1970-х рр. містив у собі лише непевне уявлення про майбутнє музики, про можливі шляхи її розвитку, і коли нині слухач звертається до цих альбомів або новий гурт надихається їхньою естетикою, він повертається саме до того минулого уявлення про майбутнє, яке так і не реалізувалося; навряд чи воно взагалі

мало би реалізуватися, — це як туга за тим, чого не було. «Ретромантичне» ставлення до прогресиву — це, очевидно, більше за згадування про те, що було; це в будь-якому разі нездійсненна спроба заново увійти в обірваний проєкт музичного майбутнього.

Тут ми би хотіли простежити ретроспективну переоцінку прогресивного року, та перш ніж ми перейдемо до цього, слід згадати, який вигляд мала його репутація в період розквіту. Починаючи з середини 1970-х рр. провідні критики мейнстримних видань — у Британії NME, Melody Maker, у США The Village Voice — усе наполегливіше виступали проти прогресивного року, звинувачуючи його то у надмірній пишномовності, то у технічному фетишизмі, то у втраті того, що вони вважали «справжнім» рок-н-ролом. Стрімкий розвиток панку кінця 1970-х рр. перетворив цю позицію на радикальне несприйняття: для покоління панку прогресивний рок став уособленням усього, проти чого панк бунтував, — буржуазного самовдоволення, університетської естетики, навмисного ускладнення форми, тобто ритуалізованої віртуозності. У всіх сенсах — як у музичному, так і в філософському — панк намагався відкинути ідею будь-якого роду прогресу, про що також пише С. Рейнольдс у своїй книзі: *«він [панк] відкидав ідею шістдесятих про прогрес і зрілість, що призвела до прогресивного року та інших витончених стилів сімдесятих»* (Reynolds 2011, 240), (переклад авторки), і це протистояння стало засадничим для рок-критики наступних двох десятиліть. Цікавим буде ще й те спостереження, що сам панк врешті виявився куди більш реактивним і ретроспективним рухом, ніж прогресивний рок, адже так чи інакше відсилав слухача до раннього рок-н-ролу, до гаражних 1960-х рр., до підлітково-агресивної простоти, тим самим здійснюючи власне повернення під виглядом розриву з минулим.

Поступовий поворот у репутації прогресивного року починається з кінця 1980-х рр. і набирає ваги у 1990-х — 2000-х рр., разом із тими явищами, що їх описує С. Рейнольдс. Поява спеціалізованої преси і фанзінів — як-от Audion, Expose, Facelift, Acid Dragon, дещо пізніше — Prog, — а пізніше і інтернет-ресурсів — Prog Archives

(якому я особисто завдячую за більшість знань про прогресивний рок, хитросплетіння гуртів та міграції учасників між гуртами, впливи), Dutch Progressive Rock Pages, Gibraltar Encyclopedia of Progressive Rock та ін. — перетворила фанатську спільноту прогресиву на самостійну культурну інфраструктуру, спроможну вести діалог зі стилем поза мейнстримною критикою. Соціологи цей процес назвали «ретроспективним посвяченням» — Т. Дауд зі своїми колегами докладно простежили його у своєму важливому для нас дослідженні. Вони демонструють, що канонізація прогресивних альбомів відбувається більшою мірою через спеціалізовані «підпільні» оцінки, що циркулюють у фан-середовищі, і це, за словами дослідників *«суттєво підвищує шанси на посвячення»* (Dowd et al. 2019, 19), (переклад авторки). У прогресивному рокові їхня думка узгоджується зі сприйняттям серед широкої аудиторії, отожд, згода між знавцями та звичайними фанатами робить прогресивний канон стійким.

Крім того, особливої уваги в цьому дослідженні заслуговує зауваження стосовно *«високого рівня солідарності та археологічного ухилу»* (Dowd et al. 2019, 20), (переклад авторки) як визначальної риси аудиторії і самої спільноти шанувальників прогресивного року. Фанати прогресивного року, на відміну від багатьох інших музичних спільнот, цілеспрямовано шукають «забуті» альбоми, рідкісні записи живих виступів (саме так я особисто у свій час знайшла бутлег повного концерту гурту Magma), гурти, що випустили один-два записи, локальні сцени, що не отримали достатньо уваги у своїй країні. Т. Дауд із колегами підкреслюють, що 60 зі 160 ретроспективно «освячених» прог-рокових альбомів узагалі не мали жодного комерційного успіху на момент виходу (Dowd et al. 2019, 14): їх було «знайдено» десятиліттями пізніше. Це спостереження вказує на те, що ретроспективна оцінка у прогресивному рокові виходить далеко за межі впізнавання відомих «канонічних» імен, активно і безперервно створюючи новий канон, у який потрапляють маловідомі німецькі, французькі, чеські, польські, японські, арабські та ін. гурти 1970-х рр.,

локальні нео-прогресивні формації, кентерберійські побічні проєкти, що за життя могли мати тираж у кілька сотень платівок.

Разом із фанатською переоцінкою розгортається й академічна реінтерпретація прогресивного року. Видання книги Е. Макана «Rocking the Classics» 1997 р., до якого ми безліч разів звертаємося у нашій роботі, часто вважається поворотним моментом, після якого прогресив стає легітимним об'єктом академічного дослідження; до того прогресивний рок вперто ігнорувався, іноді засуджувався або згадувався побічно в розділах про експериментальну чи авангардну музику, або коли йшлося про «перебільшені» течії класичного року. Збірка К. Голм-Гадсона «Progressive Rock Reconsidered» (2002), книги Б. Мартіна «Listening to the Future» (1998), М. Герарті та П. Голлівелла «Beyond and Before» (2011), Дж. Лакі «The Progressive Rock Files» (1998), антологія «Yes is the Answer: And Other Prog Rock Tales» (2013), статті К. Андертона, Дж. Шейнбаума, А. Мура, Дж. Палмера, дисертація А. Штумпенгьюсона-Пейна (Stumpenhuson-Payne) про Кентерберійську сцену, дослідження Е. Беннетта поступово вибудували багатогранну й розгалужену традицію аналізу прогресивного року. І, можливо, ця тема раніше і викликала роздратування рок-критиків, утім зараз вона досліджується методами музикознавства, культурної соціології, соціології музики, культурології, теорії жанру, історії контркультури. Іншими словами, академічне переосмислення прогресивного року значною мірою полягає в розхитуванні того канону, який сформувала фанатська пам'ять.

Неочевидну, проте важливу роль у збереженні і трансляції прогресивного стилю відіграли фанзіни. К. Аттон присвятив цьому явищу окреме дослідження, у якому простежив особливості ціннісного дискурсу британських прогресивних фанзінів 1990-х рр. Попри назву статті — «"Living in the Past"?: value discourses in progressive rock fanzines» — фанатська спільнота прогресиву не просто «живе в минулому»; вона займається активною роботою з пам'яттю, перевизначає, відстоює естетичну гідність жанру, проти якого виступила переважна частина рок-критики. Для шанувальників, як

показує К. Аттон, прогресивний рок залишається *«автентичним ... типом «справжньої» музики»* (Atton 2001, 36), цінність якого вбачається не в технічній складності як такої, а в тілесності, інтенсивності, насиченості музичного переживання. На додачу, фанзіни часто зосереджувалися навколо одного гурту або тісно пов'язаних виконавців; так формувалася мережа мікроспільнот, кожна з яких вела власну архівну роботу, накопичуючи бутлеги, інтерв'ю, фотографії, технічні описи альбомів. Дж. Лакі у своїй енциклопедичній книзі *«The Progressive Rock Files»* (1998), що сама по собі є канонічним фанатським документом, завдячує авторам фанзінів, які він використовував як основні джерела інформації для своєї роботи (Lucky 1998, 143), що засвідчує цю архівну функцію та вагомий внесок фанатської преси.

З поширенням Інтернету у 1990-х рр. архівна культура мігрувала в онлайн-середовище і набула безпрецедентних масштабів. Сайт Prog Archives, на матеріалах якого, до речі, побудоване дослідження Т. Дауда, уже 2015 р. налічував понад 8700 виконавців із 91 країни, класифікованих за 21 субжанровою рубрикою (Dowd et al. 2019, 13); станом на 2026 р. сайт подає дискографії понад 13000 гуртів і виконавців прогресивного року, що лише підтверджує розширення і без того грандіозної за кількістю представників по всьому світу спільноти. Кожен виконавець на сайті має сторінку з дискографією, біографічною інформацією, оглядами, оцінками. Подібну функцію виконує і Dutch Progressive Rock Pages, що з 1993 р. систематично публікує рецензії та визначає «рекомендовані» альбоми. Обидві платформи вже роками діють одночасно як архіви, енциклопедії та інтерпретаційні інстанції, що визначають межі канону. Журнал Prog (Велика Британія), заснований 2009 р., прийняв естафету від попередніх спеціалізованих видань і регулярно публікує переоціненні рейтинги, інтерв'ю з «ветеранами» метажанру, аналітичні матеріали про класичні альбоми, біографії гуртів. Разом усе це утворює безумовно потрібну інфраструктуру ретроспективного переосмислення, без якої метажанр навряд чи зміг би вижити після спаду підтримки індустрії наприкінці 1970-х рр.

Ретроспективне переосмислення прогресиву, відтак, має і власну слухацьку практику, яку доречно з відсилкою до «структурного слухання» було би назвати «ретроспективним слуханням». Слухач прогресивного року сьогодні переважно обирає ту музику, що вже отримала «відмітку» в архіві, і ця відмітка визначає завчасні очікування від прослуховування. Досвідчений слухач знає, що «In the Court of the Crimson King» (1969) є точкою відліку, що «Close to the Edge» (1972) є визнаним світовим шедевром, що «Selling England by the Pound» (1973) залишається базовою сходиною до розуміння гурту Genesis, і так далі. Слухання набуває характеру дослідження, картографування, проходження від канонічних до маргінальних робіт; платівка стає джерелом глибинного знання про метажанр. Можна зробити висновок, що така позиція слухача-архівіста є структурною ознакою сучасного середовища й стилю прогресивного року, і поясненням того, чому власне платівковий ринок, багаторазові перевидання, бокс-сети (особливо вони) та ремастеринги класичних альбомів займають у житті шанувальника прог-року значно вагомішу позицію, ніж у фанатів більшості інших музичних напрямів.

Отже, усе сказане вище дає підстави стверджувати, що прогресивний рок як метажанр сьогодні існує насамперед у режимі ретроспективного переосмислення. Він виявляється на кількох рівнях, які ми спробували поетапно розглянути: на рівні музичної практики, у якій нові виконавці продовжують орієнтуватися на «класичну» добу; на рівні критичної переоцінки, у якій підпільні критики та фанатські спільноти змінили конфігурацію культурного авторитету; на рівні академічної інтерпретації, у якій прогресив став повноцінним предметом наукового дослідження; і на рівні слухацької практики, у якій слухач набуває позиції архівіста й хранителя пам'яті. Концепція «ретроманії» С. Рейнольдса, спрямована на прогресивний рок, виявляє двозначність цієї ситуації: з одного боку, метажанр зберігається через постійне звернення до власного минулого, з іншого — це звернення може стати суттєвою перешкодою для появи дійсно нової музики в рамках стилю. Така двозначність, однак,

не свідчить про вичерпання прогресивного року, а радше засвідчує перехід прогресивного року до посткласичної фази свого існування, у якій спадщина 1970-х рр. входить у нові жанрові сполучення. Тому в наступному підрозділі ми розглянемо, як власне сучасний прогресивний рок переосмислює власну традицію через взаємодію з металом, електронною музикою, джаз-фьюженом та іншими напрямками, а також як за цих умов змінюється «субкультурна» приналежність слухача.

3.2. Жанрова гібридизація сучасного прогресиву та трансформація субкультурної належності.

Поряд із ретроспективним переосмисленням метажанру нині розгортається й інша тенденція: спадщина «класичного» прогресивного року не просто зберігається, але й вступає в численні гібридні взаємодії з іншими жанровими середовищами — насамперед із металом у його різних формах, з електронікою, джаз-фьюженом, пост-роком. Симфонічний канон 1970-х рр. виявляється своєрідним робочим матеріалом, який сучасні гурти переплавляють і відкривають заново через нові інструментальні, темброві та формальні рішення. Сучасні наступники прогресивної традиції звертаються до інших джерел — до екстрим-металу, до електронного звучання й обробки, до постмінімалізму, — тим самим розширюючи ідею «прогресивності як ставлення до створення музики», про яку ми писали, спираючись на роботу К. Андертона (Anderton 2010, 420).

М. Мерліні характеризує ситуацію, що сформувалася, через метафору попелу: після уявної «смерті» прогресивного року наприкінці 1970-х рр. із його ще тліючого тіла злетіли два фенікси — нео-прогресивний та пост-прогресивний стиль (Merlini 2021, 1). Ці два «фенікси» відрізняються ставленням до пам'яті про «золоту добу»: перший прагне точніше відтворити вигляд британського симфонічного зразка, другий — переосмислює творчу установку, що породила цей зразок, застосовуючи її до

сучасних музичних матеріалів. У цьому підрозділі нас цікавитиме передусім другий шлях.

Гурт Porcupine Tree, заснований С. Вілсоном наприкінці 1980-х рр., є для нас чи не найвиразнішим прикладом того, що дослідники називають пост-прогресивним роком. Спочатку гурт існував як фіктивний сольний проєкт С. Вілсона, який він створив заради жарту, і лише 1993 р. перетворився на повноцінний колектив, що дозволяло проводити живі виступи (Blakeley 2017, 15). Стилiстично гурт не притримувався одного естетичного вектора: психоделічні екскурси з тривалими імпрровізаціями поступилися щільнішим пісенним формам, далі — інтеграції електронних шарів, далі — дрейфу в бік прогресивного металу. Гурт часто зараховують до жанрових категорій прогресивного року, пост-прогресиву, нео-психоделіки, прогресивного металу, експериментальної музики / ембієнту, і навіть до трансу; власне ця мінливість, неможливість «закріпити» гурт у конкретному субжанрі і є ознакою його пост-прогресивного напрямку.

Знаковим на шляху цього гурта виявляється альбом «In Absentia» (2002), у роботі над яким уперше з'являється барабанщик Г. Гаррісон. Характерні риси металу починають регулярно виникати у звучанні Porcupine Tree з цього часу, продовжуючись у «Deadwing» (2005) і «Fear of a Blank Planet» (2007), як відмічають П. Герарті та М. Голлівелл (Hegarty & Halliwell 2001, 272). Цей період був часом співпраці С. Вілсона з Opeth: він спродюсував їхній проривний альбом «Blackwater Park» (2001), і, як зізнавався пізніше, «...співпраця з Opeth безумовно вплинула на мою творчість» (Wilson, цит. у Blakeley 2017, 102), (переклад авторки). Гібридизація відбувається не тільки в студії, на рівні звукоінженерних рішень, а й у самій композиції двох гуртів, що обмінюються впливами: так, Opeth набуває прогресивно-симфонічної ваги, Porcupine Tree — насиченості металу. Сольна творчість С. Вілсона продовжує цю ж тенденцію зі ще більшою усвідомленістю свого місця в історії прогресиву. Альбом «The Raven That Refused to Sing» (2013) С. Вілсон описував як спробу зробити запис, що «звучав би так,

наче він міг би бути записаний у 1972-му. Як справжній вінтажний, олд-скульний прог-роковий альбом» (Wilson, цит. у Blakeley 2017, 19), (переклад авторки) — однак, варто зробити примітку, що ця відсилка до 1972 р. не вказує на нео-прогресивну стилізацію; С. Вілсон використовує канонічний звук як один із багатьох доступних йому засобів, поряд із електронікою, металом, пост-роком.

Д. Томпкінс, аналізуючи метричні особливості пост-прогресивного року, вирізняє один із головних маркерів цього напрямку: метричні зміни в ньому відбуваються на рівні переходу між композиційними частинами, виступаючи *«як фонова функція, що не впливає на гіперметр та довжину фрази»* (Tompkins 2015, 2), (переклад авторки). Крім того, він підмічає таке розрізнення: *«Прогресивний рок створює складні пісні зі складних елементів; пост-прогресивний — прості пісні з ледь помітною складністю, вплетеною у фон»* (Tompkins 2015, 2), (переклад авторки), що влучно фіксує приховану ускладненість, прикметну для кола пост-прогресивних виконавців. Пост-прогресивний рок не намагається нав'язати слухачеві свою технічну віртуозність, проте оскільки ускладнення зафіксовані на базовому рівні та є помітними і впізнаваними, ми визначаємо, що ця музика є прогресивною не меншою мірою.

Протилежний полюс до стриманості, інтегрованості до пост-рокового ландшафту Porcupine Tree, уособлює гурт Dream Theater, визначний для прогресивного металу. Г. МакКендлесс описує їхнє звучання як таке, що *«має структурне ядро прогресивного року, а його периферія рясніє стилістичними елементами хеві-металу»* (McCandless 2013, par. 5), (переклад авторки). Завдяки цій тезі ми можемо побачити, чому Dream Theater одночасно сприймається як спадкоємець King Crimson, Yes, Genesis і водночас як хеві-метал гурт. Гітарист гурту Дж. Петруччі описує цей звук як *«суміш прогу 70-х та металу 80-х»* (Petrucchi, цит. у McCandless 2013, par. 2), а журналіст М. Доум влучно зауважує: *«Якби Metallica зростала на музиці Styx або Kansas, приблизно так вони би і звучали. Це поєднання впливів для створення жанру»* (Dome, цит. у McCandless 2013,

pag. 2), (переклад авторки). Отож, «прогресивність» прогресивного металу і виявляється у жанрових поєднаннях.

Також найвиразніші прояви «прогресивного» у прогресивному металі простежуються на рівні ритмічної та метричної будови твору. Г. МакКендлесс докладно розглядає метод, який він називає ABAC Addictive Metrical Process (ABAC-AMP), — техніку, у якій нерегулярний квадруплет гіперметра вибудовується з тактів різної тривалості (McCandless 2013, pag. 10–13). За його зауваженням, *«важливою стилістичною характеристикою прогресивного металу є використання систематичних, довготривалих метричних процесів»* (McCandless 2013, pag. 7), (переклад авторки); відповідно ми можемо припускати, що власне систематична робота з метричною будовою твору перетворює прогресивний метал на спадкоємця як прогресивного року 1970-х рр., так і мінімалістичної традиції. Та окрім метричної складності, Dream Theater перейняв з прогресивного року й інші засадничі ознаки: наприклад, ту ж концептуальну альбомну форму, віртуозність гри кожного учасника, нетипову інструментальну палітру із синтезаторів та оркестрових інструментів, поетичні тексти.

Окреме місце посідає американський гурт Tool. На відміну від Dream Theater, що прямо декларують свою спадковість від «канонічних» прог-гуртів 1970-х рр. і навіть виконують їхні альбоми наживо в знак шанування, Tool майже не звертаються до симфонічного канону як до моделі наслідування. Їхні альбоми — «Ænima» (1996), «Lateralus» (2001), «10,000 Days» (2006), «Fear Innoculum» (2019) — не містять очевидних відсилок до King Crimson чи Yes ні в тембровому, ні в гармонічному планах; однак прогресивність у них є очевидною досвідченому слухачеві і проявляється насамперед через ритмічно-метричну ускладненість, тривалі багатосекційні композиції, концептуально продумані пісенні цикли. Чи можна тоді вважати Tool прог-гуртом? Для того, щоб відповісти на це запитання, можемо знову звернутися до тези, що прогресивність — це не набір стилістичних ознак, а *ставлення*. За цим критерієм

Tool тяжіють до прогу, і Г. МакКендлесс включає їх до представників прогресивного металу разом із Fates Warning, King's X, Meshuggah та Opeth (McCandless 2013, прим. 2). Р. Блейклі, своєю чергою, відносить Tool до тих гуртів, котрі поряд із Radiohead та Porcupine Tree сформували пост-прогресивну течію 1980–1990-х рр., таку, що *«поєднувала елементи класичного прогресивного року з більш сучасними впливами»* (Blakeley 2017, 9), (переклад авторки).

«Прогресивність» Tool демонструє, що «канонічні» ознаки є необов'язковими — як-от флейти, використання мелотрону, академічні мотиви чи театралізоване костюмування, хоча на багатьох концертах усе-таки й відзначаються епатажні образи М. Кінена, вокаліста гурту, — натомість характерними засобами виразності стилю Tool є тривалість композицій — більшість пісень із «Fear Innoculum» (2019) перевищують десять хвилин, — у насиченості концептуального наповнення альбомів, їхньої наративності, у систематичній відмові й подекуди іронізації над синглоорієнтованою формою. Таким чином, посткласичний прогресив може зовсім не нагадувати своїх класичних попередників зовні, та водночас глибинно реалізувати ті творчі імпульси, котрі ми описували вище як «прогресивні» — рух до ускладнення, розширення формату, композиційної дисципліни.

Шведський гурт Opeth у нашому випадку демонструє чи не найдраматичнішу із сучасних прогресивних еволюцій: він пройшов шлях від екстремального дез-металу до повноцінного відтворення естетики симфонічного прогу 1970-х рр., при чому не створюючи розриву із власною спадщиною. Ранній Opeth — альбоми «Orchid» (1995), «Morningrise» (1996), «My Arms, Your Hearse» (1998), «Still Life» (1999) — вибудовував своє звучання на чергуванні дез-метал-секцій із гроулом М. Окерфельдта та протяжними акустичними пасажами. Дж. Джордан аналізує «The Drapery Falls» із альбому «Blackwater Park» (2001) як зразок цього синтезу: Opeth, за його словами, *«підриває очікування слухача»*, користуючись недіатонічними акордами, що є *«зразком ... вибору недіатонічних акордів, де прогресивний метал є жанром, у якому він [вибір]*

найчастіше зустрічається» (Jordan 2021, 53–54). Власне цей альбом — «Blackwater Park», випущений за продюсерської участі С. Вілсона, став переломним моментом в історії гурту — він ознаменував комерційний прорив гурту та офіційне визнання їх як прогресивного дез-металу — субжанру, що сам по собі є гібридизованою категорією.

Пізніший Opeth — починаючи з «Heritage» (2011), і ще виразніше з «Pale Communion» (2014), «Sorceress» (2016), «In Cauda Venenum» (2019) — здійснює ще один радикальний поворот: М. Окерфельдт відмовляється від дез-метал-вокалу, гурт прибирає важкий дисторшн і повертається до естетики «класичного» прогресиву 1970-х рр. Відчутними стають впливи Camel, Yes, King Crimson, подекуди навіть італійського прогресивного року. Звичайно, реакція фанатів гурту була вельми суперечливою. К. Спраклен детально дослідив у своєму тексті те, як шанувальники класичного важкого металу в інтернет-форумах ретельно «вилучали» пізній Opeth із поняття «метал», проводячи символічну межу між «справжнім металом», і тим, чим Opeth для них став (Spracklen 2019). З погляду прогресивного метажанру цей поворот, утім, є органічним; не можна говорити про те, що Opeth покинули свою попередню «прогресивність», лиш перемкнулися з основи дез-металу на основу класичного прогресивного року. За концепцією М. Мерліні, цей випадок є показовим прикладом «type-D simulacrum» — еклектичної симуляції, у якій відомі елементи комбінуються заради створення чогось нового (Merlini 2021, 5–6); ця концепція також співпадає з концепцією «*бріколажу*».

Гурт Between the Buried and Me, що сформувався у Північній Кароліні 2000 р., є ще одним виразним прикладом жанрової гібридизації у прогресивному метал-середовищі. Їхні альбоми — «Colors» (2007), «The Great Misdirect» (2009), «The Parallax II: Future Sequence» (2012), «Coma Ecliptic» (2015), «Automata» (2018) — вибудовуються як композиції-полотна, у яких під час однієї композиції з’являються та змінюють одна одну технічні, характерні для дез-металу бласт-секції, маткор-брейкдауни, прогресивно-фьюженові імпровізації, акустичні балади, синтезаторні інтерлюдії, поп-рокові приспиви, навіть пародійні джазові вкраплення. Жанрова

різномірність у випадку цього гурту є центральним прийомом, що визначає формат композиції їхніх творів.

Тоді як у Dream Theater метричні ускладнення та тривалі форми все ж розгортаються в межах послідовної стилістичної ідентичності, у Between the Buried and Me форма є різко фрагментованою поряд із постійними перемиканнями знаків і значень. У певному сенсі ця гра доводить до граничного рівня поліморфізм, у якому стилі, як зазначає К. Голм-Гадсон, часто радикально зіставляються подібно до постмодерної музики (Holm-Hudson 2002, 2). Як ми помічаємо, Opeth, повертаючись до канону 1970-х рр., продовжує триматися цього орієнтира; тим часом Between the Buried and Me намагаються використати якомога більше з усього діапазону засобів, де симфонічний прог є лише одним із них. Фактично, у їхній музиці жоден стиль не має значної переваги над іншими.

Не менш важливим є і те, що жанрова гібридизація нерозривно пов'язана зі зміною форми субкультурної належності слухача прогресивного року; а, можливо, змінюється і сам тип слухача. У першому розділі нашого дослідження ми наполягали, що класичні теорії субкультур потребують перегляду з огляду на те, що сучасна — здебільшого музична — спільнота не має підстав розглядати її з точки зору класової, локальної чи стилістичної гомогенності. Ми тоді вже згадували погляд Е. Беннетта стосовно того, що сучасна субкультурна ідентичність є «*конструйованою*», а не «*даною*», та «*плинною*», а не «*фіксованою*» (Bennett 1999, 599), (переклад авторки). Класичною є ситуація, що слухач, який сьогодні слухає Porcupine Tree, із великою ймовірністю також слухає і Opeth, і Tool, і Dream Theater, і Between the Buried and Me, і Radiohead, і Pink Floyd, і Mahavishnu Orchestra. Між усіма цими гуртами існує певного роду «сімейна» спорідненість, та аж ніяк не стилістична гомогенність; завдяки їхньому жанровому розгалуженню виникає новий тип належності, котра ґрунтується на спільному ставленні до музики як до простору, у якому головними цінностями виступають складність, довготривалість форми, концептуальна наповненість, постійне

переосмислення, занурення у глибинний сенс творів і самого контексту, на тлі якого ці твори стали можливими.

Платформи на кшталт вже згадуваного сайту Prog Archives чи, наприклад, фестивалів — Cruise to the Edge, Night of the Prog, ProgPower — об'єднують у спільному середовищі шанувальників прогу 1970-х рр., прогресивного металу, пост-прогресиву, краут-року, авангардного прогу, фьюжну, маткору та інших споріднених стилів. За таких умов, колишні внутрішні розрізнення між субжанрами — наприклад, питання, чи варто вважати Opeth прогресивним роком, а Tool — метал-гуртом — стають менш вагомими за набагато ширшу, багатогранну «спільноту смаку» прогресивного року. Інтернет-обговорення, Інтернет-спільноти, фестивальні лайн-апи, рейтингові опитування, як зауважує М. Мерліні, є сучасними *«центральними колективами»* (Merlini 2021, 2), у яких значення «прогу» постійно перевизначається учасниками.

Аналіз сучасного прогресивного року через приклади Porcupine Tree, Dream Theater, Tool, Opeth та Between the Buried and Me доводить кілька важливих тверджень. Прогресивний рок сьогодні існує як метажанр, що визначає себе через ускладнення форми, жанровий синтез та концептуальну насиченість. Реалізація перелічених визначень передусім відбувається передусім через гібридизацію зі сторонніми, проте спорідненими музичними стилями — від хеві-металу та екстремального металу до електроніки, ембієнту, мінімалістичної композиції та пост-року, — у якій спадщина «класичного» прогресивного року 1970-х рр. слугує міцною основою для становлення нових стильових варіацій.

Ми можемо помічати, що існує нерозривний зв'язок між жанровою гібридизацією та трансформацією субкультурної належності слухача прогресивного року. Належність до спільноти прогресиву сьогодні визначається залученістю до широкої «спільноти смаку», обізнаності у взаємозв'язках між різними субжанрами та сприйняттям образу прогресивного року в його цілісності, підтримка загальних

цінностей спільноти поверх прихильності до одного конкретного стилю. Тип слухача прогресивного року сьогодні — це знавець традиції та водночас шукач її переосмислень; така позиція більшості учасників спільноти дозволяє прогресивному метажанру розвиватися і надалі у культурному просторі, де перевага завжди за короткими впізнаваними формами та швидкоплинністю течій моди.

ВИСНОВКИ

Здійснений у дослідженні культурологічний аналіз трансформацій стильового напрямку прогресивного року дозволяє підвести підсумки щодо кожного з поставлених у вступі завдань, а також узагальнити погляд на місце цього метажанру у культурі (пост)сучасності. Прогресивний рок, поставши наприкінці 1960-х рр. як одна з музичних рефлексій на культурні зрушення доби контркультури, упродовж наступних десятиліть пройшов шлях розщеплення, кризового стану, відновлення та внутрішнього переозначення, який, попри усю свою складність не призвів ані до зникнення метажанру, ані до його застигання у формі канону.

Розгляд понять субкультури та субкультурної ідентичності в межах cultural studies засвідчив еволюцію самого концепту — від соціологічного визначення Чиказької школи, у якому субкультура мислилася як девіантне утворення на маргінесі міського середовища, до структурно-семіотичного розуміння Бірмінгемської школи, що побачила в молодіжних субкультурах символічний спротив як відповідь на класові й культурні суперечності повоєнної Британії. Критичний перегляд цієї традиції, здійснений постсубкультурними дослідниками — Е. Беннеттом, Д. Маглтоном, Д. Гезмондалгом, П. Годкінсоном, — продемонстрував обмеженість класової оптики Бірмінгемської школи для пізньомодерних культурних формацій, чия ідентичність є доволі мінливою й плінною. Концепції «неотрайбалізму» М. Маффесолі, «сцени» В. Строу та Б. Шенка, «стилю життя» Д. Чейні запропонували альтернативні дослідницькі напрями, які виявилися продуктивними для аналізу таких неоднорідних культурних утворень, як прогресивний рок. Так, музика постає одним із найважливіших елементів вибудовування коду приналежності, медіатором між індивідуальним смаком і колективною ідентичністю.

Звернення до концепції «структурного слухання» Т. Адорно та її застосування до доробку прогресивного року дозволили обґрунтувати тезу про прогресив як стильовий напрям, що навмисне рухається до ускладнення форми і таким чином формує власний простір для формування субкультурної ідентичності через підготованість і неабияку залученість слухача до музичного тексту. Прогресивний рок, як було показано, доречно розглядати як метажанр — структуру, що включає безліч різнорідних «прогресивних» стилів та субжанрів, що співіснують завдяки спільним цінностям, а не лише спільному смаку. Ключовою для нашого аналізу стала теза К. Андертона про *«прогресивність як ставлення до створення музики»* (Anderton 2010, 420), що звільняє метажанр від необхідності визначатися через стійкий набір стилістичних ознак — флейту, мелотрон, академічні відсилки, концептуальний альбом — і дозволяє побачити в ньому відкриту й плинну субкультурну стратегію, проте ціннісно стійку. Субкультурна стратегія прогресивного року будується через бріколаж культурних кодів — академічних, джазових, фольклорних, психоделічних і т. д., а також через властивий йому тип слухачької практики, що вимагає утримання цілісності форми у свідомості слухача.

Аналіз культурно-історичних передумов виникнення «класичного» прогресивного року 1968–1970-х рр. виявив унікальний збіг чинників, без якого метажанр не зміг би сформуватися: критика технократичного суспільства, підхоплена контркультурою кінця 1960-х рр. і описана Т. Рошаком; постімперська британська втрата стійких орієнтирів, проаналізована Д. Сендбруком; університетське середовище як головний осередок формування особливого типу освіченого музиканта-ерудита; технологічний прорив, що його уособлює поява органа Гаммонда, мелотрона і синтезатора Муга; і, зрештою, тимчасова «турбулентність» звукозаписної індустрії, котра, за висловом Е. Макана, надала артистам безпрецедентний творчий контроль. Розгляд конкретних прикладів гуртів — King Crimson, Yes, Genesis, ELP, Pink Floyd, Jethro Tull, Camel, Gentle Giant, Van der Graaf Generator, а також гуртів Кентерберійської сцени — продемонстрував, що навіть у межах «класичної» доби прогресивний рок є

яскраво різнорідним простором для перетину множинних стильових напрямів без єдиного «канону».

Простеження внутрішніх стильових трансформацій прогресивного року в останній чверті XX ст. дозволило поставити під сумнів усталену модель «злет — вершина — занепад», яку справедливо критикує Дж. Шейнбаум. У нашому дослідженні було показано, що ця модель радше описує долю британського симфонічного прогресиву, але не є актуальною для прогресивного метажанру в цілому. Розгляд нео-прогресиву 1980-х рр., краут-року та електронного пост-прогресиву *Tangerine Dream*, *Kraftwerk*, аван-прогових *Magma*, *Univers Zero*, *Art Zoyd*, а також італійського та французького регіональних варіантів засвідчив, що прогресивний рок подолав кризу середини 1970-х рр. завдяки внутрішньому розщепленню та стильовому розгалуженню, з якого виникли дві подальші провідні течії нео-прогресиву та пост-прогресиву. Це засвідчує перехід прогресивного року до посткласичної доби існування.

Аналіз сучасного функціонування прогресивного року в режимі ретроспективного переосмислення власного «канону» виявив декілька рівнів, на яких відбувається цей процес: рівень музичної практики, де нові виконавці продовжують орієнтуватися на стиль «класичної» доби; рівень критичної переоцінки, де фанатські спільноти та спеціалізовані медіа — від фанзінів *Audion*, *Expose*, *Facelift* до сайтів *Prog Archives* і *Dutch Progressive Rock Pages*, журналу *Prog* — перебрали на себе авторитет; рівень академічної інтерпретації, де після поворотної книги Е. Макана прогресив став повноцінним предметом наукового дослідження; і рівень слухацької практики, де слухач набув позиції архівіста, знавця, хранителя пам'яті. Концепція «ретроманії» С. Рейнольдса, прочитана через призму джеймісонівського аналізу постмодерного режиму культури, виявила певну двозначність: з одного боку, метажанр зберігається завдяки постійному зверненню до власного минулого, з іншого — це звернення може стати перешкодою для появи нового. Утім, важливим теоретичним результатом нашого дослідження є висновок, що ретроспективна орієнтація прогресивного року структурно

відрізняється від пастишу в розумінні Ф. Джеймісона: вона є інструментом критичного переосмислення спадщини, а не пустим, знекровленим копіюванням стилю. У продовження адорнівської типології ми сформулювали поняття «ретроспективного слухання» — практики, що визначає сучасний спосіб залученості слухача прогресивного року, який обирає музику з огляду на її «відмітку» в архіві й здійснює слухання як картографування метажанру від канонічних до маргінальних робіт.

Дослідження жанрової гібридизації сучасного прогресиву на прикладі гуртів Porcupine Tree, Dream Theater, Tool, Opeth та Between the Buried and Me засвідчує, що спадщина «класичного» прогресивного року 1970-х рр. плідно продовжує своє існування як матеріал для нових поєднань із металом, електронікою, джаз-фьюженом, пост-роком та ембієнтом. У цих прикладах ми дослідили, що Porcupine Tree і сольна творчість С. Вілсона репрезентують пост-прогресивний напрям розвитку із прихованою ускладненістю; Dream Theater пропонують технічно й метрично розгорнутий синтез прогу 1970-х та металу 1980-х рр.; у Tool «прогресивність» виявляється через нові засоби майже без прямого звернення до симфонічного канону; Opeth проходять шлях від екстрим-металу до переосмислення естетики прогу 1970-х рр. у своїй інтерпретації; Between the Buried and Me доводять жанрове змішання до форми, у якій жоден стиль не є основним. В сукупності ці випадки засвідчують, що жанрова гібридизація нерозривно пов'язана зі зміною форми субкультурної належності слухача. Класова, локальна чи стилістична гомогенність більше не є визначальною; натомість сучасний слухач прогресивного року — це знавець традиції і водночас шукач її переосмислень, учасник широкої «спільноти смаку».

У підсумку, проведене дослідження дає нам підстави стверджувати, що прогресивний рок у культурі (пост)сучасності постає зразковим прикладом того, як стильовий напрям може зберігати свою тяглість попри будь-які історичні розриви, поступово переходячи від однієї форми існування до іншої. Поширене у дослідженнях твердження про «смерть» прогресивного року наприкінці 1970-х рр. не описує

реального стану справ. Щойно ми погоджуємося розглядати прогресивний рок як метажанр з його подальшими розгалуженнями, картина суттєво змінюється, і метажанр постає таким, що проходить через посткласичні форми існування, у яких ретроспективне переосмислення власної спадщини й жанрова гібридизація не виключають, а взаємно зумовлюють одне одного.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо в розширенні аналізу на локальні прогресивні сцени Східної Європи та Азії, які залишилися поза межами нашої роботи. Крім того, можна було би більш поглиблено звернутися до вивчення цифрової інфраструктури сучасних фанатських спільнот. А також, що, мабуть, було би найбільш важливим із переліченого — культурологічне дослідження українського прогресивного року, який досі залишається мало розробленою темою в національному гуманітарному дискурсі.

ДЖЕРЕЈА

1. Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Translated by E. B. Ashton. Seabury Press.
2. Anderton, Chris, and Chris Atton. 2019. "The Absent Presence of Progressive Rock in the British Music Press, 1968–1974." *Rock Music Studies* 7 (1): 8–22. <https://doi.org/10.1080/19401159.2019.1651521>.
3. Anderton, Chris. 2010. "A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre." *Popular Music* 29 (3): 417–35. <https://doi.org/10.1017/S0261143010000450>.
4. Atton, Chris. 2001. "'Living in the Past'?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines." *Popular Music* 20 (1): 29–46. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001295>.
5. Bennett, Andy. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology* 33 (3): 599–617.
6. Bennett, Andy, Jodie Taylor, and Ian Woodward, eds. 2014. *The Festivalization of Culture*. Ashgate.
7. Bennett, Andy, Shane Blackman, Asya Draganova eds. 2021. *The Canterbury Sound in Popular Music: Scene, Identity and Myth*. Emerald Publishing.
8. Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Palgrave Macmillan.
9. Bennett, Andy. 2002. "Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the 'Canterbury Sound.'" *Media, Culture & Society* 24 (1): 87–100. <https://doi.org/10.1177/016344370202400105>.
10. Berzano, Luigi, and Carlo Genova. 2015. *Lifestyles and Subcultures: History and a New Perspective*. Routledge.
11. Blackman, Shane. 2005. "Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, Its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism." *Journal of Youth Studies* 8 (1): 1–20. <https://doi.org/10.1080/13676260500063629>.

12. Blackman, Shane. 2014. "Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance." *Deviant Behavior* 35 (6): 496–512. <https://doi.org/10.1080/01639625.2013.859049>.
13. Blakeley, Ryan. 2017. *Genre and Influence: Tracing the Lineage of Timbre and Form in Steven Wilson's Progressive Rock*. Master's thesis, University of Ottawa.
14. Born, Georgina, Eric Lewis, and Will Straw, eds. 2017. *Improvisation and Social Aesthetics*. Improvisation, Community, and Social Practice. Duke University Press.
15. Brown, Andy R. 2007. "Rethinking the Subcultural Commodity: The Case of Heavy Metal T-Shirt Culture(s)." In *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, edited by Paul Hodkinson and Wolfgang Deicke, 63–78. Routledge.
16. Chaney, David. 1996. *Lifestyles*. Routledge.
17. Clutterbuck, Richard. 1978. *Britain in Agony: The Growth of Political Violence*. Faber and Faber.
18. Cohen, Albert K. 1955. *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. Free Press.
19. Cohen, Phil. 1999. *Rethinking the Youth Question: Education, Labour, and Cultural Studies*. Duke University Press.
20. Corbett, John. 2019. *Pick Up the Pieces: Excursions in Seventies Music*. University of Chicago Press.
21. Cutler, Chris. 1985. *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*. November Books.
22. Dowd, Timothy J. 2014. "Music Festivals as Trans-National Scenes: The Case of Progressive Rock in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries." In *The Festivalization of Culture*, edited by Andy Bennett, Jodie Taylor, and Ian Woodward, 147–68. Ashgate.
23. Dowd, Timothy J., Trent Ryan, Vaughn Schmutz, Dionne Parris, Ashlee Bledsoe, and Dan Semenza. 2019. "Retrospective Consecration Beyond the Mainstream: The Creation of a Progressive Rock Canon." *American Behavioral Scientist* 65 (1): 1–24. SAGE. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002764219865315>

24. Grossberg, Lawrence. 1992. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Routledge.
25. Hall, Stuart, and Tony Jefferson, eds. 2006. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2nd ed. Routledge.
26. Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis, eds. 1980. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. Hutchinson.
27. Hall, Stuart. 1980. “Encoding/Decoding.” In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis, 128–38. Hutchinson.
28. Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen.
- Hegarty, Paul, and Martin Halliwell. 2011. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. Continuum.
29. Hesmondhalgh, David. 2005. “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.” *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21–40. <https://doi.org/10.1080/13676260500063652>.
30. Hodgkinson, Paul, and Wolfgang Deicke, eds. 2007. *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Routledge.
31. Holm-Hudson, Kevin, ed. 2002. *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge.
32. Holm-Hudson, Kevin. 2005. “‘Come Sail Away’ and the Commodification of ‘Prog Lite.’” *American Music* 23 (3): 377–94. <https://doi.org/10.2307/4153059>.
33. Hughes, John A., Wes W. Sharrock, and Peter J. Martin. 2003. *Understanding Classical Sociology: Marx, Weber, Durkheim*. 2nd ed. SAGE.
34. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
35. Jordan, James Boddington. 2021. *Harmonic Structures of 21st Century Heavy Metal*. Master’s thesis, University of Huddersfield.
36. Keister, Jay, and Jeremy L. Smith. 2008. “Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock.” *Popular Music* 27 (3): 433–55. <https://doi.org/10.1017/S0261143008102227>.

37. Laughey, Daniel. 2006. *Music and Youth Culture*. Edinburgh University Press.
38. Lee, Richard E. 2007. "Cultural Studies, Complexity Studies and the Transformation of the Structures of Knowledge." *International Journal of Cultural Studies* 10 (1): 11–20. <https://doi.org/10.1177/1367877907073896>.
39. Lucky, Jerry. 1998. *The Progressive Rock Files*. 4th ed. Collector's Guide Publishing.
40. Macan, Edward. 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press.
41. Maffesoli, Michel. 1996. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Translated by Don Smith. SAGE.
42. Martin, Bill. 1998. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968–1978*. Open Court.
43. McCandless, Gregory R. 2013. "Metal as a Gradual Process: Additive Rhythmic Structures in the Music of Dream Theater." *Music Theory Online* 19 (2). <https://doi.org/10.30535/mto.19.2.2>.
44. Merlini, Mattia. 2021. "Is This Prog? Defining Post-Progressive as a Creative Attitude." Paper presented at Progett 2021: The 4th Biennial International Conference of the Progett Network for the Study of Progressive Rock.
45. Merlini, Mattia. 2022. "A Mellotron-Shaped Grave: Deconstructing the Death of Progressive Rock." *Transposition*, no. 10. <https://doi.org/10.4000/transposition.7101>.
46. Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Open University Press.
47. Muggleton, David, and Rupert Weinzierl, eds. 2003. *The Post-Subcultures Reader*. Berg.
48. Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Berg.
49. Palmer, John R. 2001. "Yes, 'Awaken,' and the Progressive Rock Style." *Popular Music* 20 (2): 243–61. <https://doi.org/10.1017/S026114300100143X>.
50. Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber.

51. Sandbrook, Dominic. 2011. *State of Emergency: The Way We Were: Britain, 1970–1974*. Penguin.
52. Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press.
53. Sheinbaum, John J. 2008. “Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity.” *Current Musicology* 85: 29–51.
54. Spracklen, Karl. 2019. “Opeth Not Metal: Making Sense of the Symbolic Boundary Work in the Leisure Spaces of Musicians and Fans.” *International Journal of the Sociology of Leisure* 2: 267–84. <https://doi.org/10.1007/s41978-018-00024-w>.
55. Straw, Will. 1991. “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music.” *Cultural Studies* 5 (3): 368–88.
56. Straw, Will. 2006. “Scenes and Sensibilities.” *e-Compós* 6: 1–16. <https://doi.org/10.30962/ec.v6i0.83>.
57. Stumpenhuis-Payne, Alan. 2018. *Popular Music in Canterbury Between 1965 and 1971 and Theories of Scene*. PhD diss., University of Kent.
58. Thrasher, Frederic M. 1963. *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Abridged ed. With an introduction by James F. Short Jr. University of Chicago Press.
59. Weingarten, Marc, and Tyson Cornell, eds. 2013. *Yes Is the Answer: And Other Prog-Rock Tales*. Rare Bird Books.
60. Williams, J. Patrick. 2007. “Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts.” *Sociology Compass* 1 (2): 572–93. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x>.
61. Willis, Paul E. 1975. *Symbolism and Practice: A Theory for the Social Meaning of Pop Music*. Stencilled Occasional Paper, Sub and Popular Culture Series. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. Amies, Toby, dir. 2022. *In the Court of the Crimson King: King Crimson at 50*. Documentary film, 86 min. Discipline Global Mobile.

ДОДАТКИ

Додаток А. CCCS circuit of style construction and incorporation (Brown 2007, 63)

