

Кивака Е.Г.

ПЛАТОНОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ *ANIMA MUNDI* В ДРАМАТУРГИИ «МОЛОДОЙ ПОЛЬШИ»

„Dusza człowieka! Czyli nie jest ona
Częścią wszechduszy świata, oderwaną
I w część zamkniętą wszechmaterią świata...”
«Человеческая душа! Не есть ли она
Частью мировой души, оторвавшейся от неё
И ставшей узницей мировой материи...»
(К.Пшерва-Тетмайер. «На вершине») [1; 79]

Эпоху древнегреческого философа-идеалиста Платона (428/427-348/347 до н.э.) и эпоху «Молодой Польши» (1890-1918), к которой принадлежит творчество К.Пшеры – Тетмайера, разделяют тысячелетия, но объединяет интерес к сфере идеального, к жизни души; утверждение приоритета мира идей (сфера *sacrum*) над «вещным» миром (сфера *profanum*). Платон в X книге диалогов «О государстве» порицал миметическое искусство за копирование «видимостей» (так он называл вещи – Е.К.). В диалоге «Ион» «поэзии ремесленников он противопоставил поэзию вдохновенную, которая позволяет постигнуть идеальное бытие – сферу трансценденции» [2; 124]. На рубеже XIX-XX веков в европейской литературе рядом с миметическим реалистическим искусством начинает развиваться модернизм, философской основой которого является идеализм, а целью – постижение тайн бытия, заключенных в идеях.

Понятие «идея» (*эйдос*) впервые употребляется Платоном в диалоге «Евтифрон» и рассматривается как некий исходный первообраз, часть истинного мира, в результате интуитивного созерцания которого возникают частности (вещи), составляющие предметный мир. Предметный или «вещный мир» представлен Платоном как метафорический образ огромной пещеры, в которой находятся прикованные цепями и направленные лицом в ее глубину люди, способные созерцать лишь игру теней на стене пещеры как отблеск подлинного мира. По мнению Платона, человек живет в мире видимостей, однако движением души он может освободиться от цепей неистинного существования, проникнуть в сферу *sacrum* и тем самым придать своей жизни высший смысл.

Платон считал, что в мире идей существует своя иерархия: главное место в ней занимает идея Добра. Душа так же вечна, как и идея, поскольку является частью идеального мира, обладает бессмертием и памятью идеи. В диалоге «Гиппий Большой» Платон утверждает, что предметы «вещного мира» могут называться прекрасными лишь условно, поскольку категория прекрасного является атрибутом мира идей, которым присуща безотносительность, объективность, независимость от чувственного восприятия, пространственных и временных характеристик. Идеи, по Платону, запредельны, невыразимы ни в каких образах чувственного опыта. В диалогах «Пир», «Парменид», и «Федр» Платон утверждает, что идеи не могут быть полностью постигнуты человеком, поскольку это удел богов. В диалоге «Менон» говорится о том, что «вещный» мир не изолирован от мира «идей». Между «наднебесными местами, которые занимает бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность» и областью вещей Платон помещает посредствующую «душу мира» (*anima mundi*). «Тем, что оживляет вселенную, является мировая душа как

присущая всем вещам жизненная сила» [3; 132]. Согласно учению Платона, душа всеведуща: будучи бессмертной, бесконечно перевоплощаясь, душа все видела и все знает. Ориген считал, что все души были созданы в одно и то же время и существовали задолго перед земным воплощением. Современный австрийский философ Конрад Лоренц (1903-1989), один из основателей эволюционной эпистемологии, лауреат Нобелевской премии 1973г., писал: «Человеческая душа гораздо старше человеческого разума» [4; 103].

Согласно учению пифагорейцев, мир есть живое существо, имеющее форму шара. Как всякое живое существо мир имеет душу, которая окружает его со всех сторон. Жизнью мировой души управляют числовые отношения, поддерживающие ее в состоянии гармонии. Мировая душа не только существует, но и является посредником между вечным миром идей и тленным «вещным» миром. Душа человека родственна душе мира и является ее частью. По мнению Платона, *anima mundi* является «потерянным раем» идеального мира для человеческой души, которая изначально была частью запредельного бытия и находилась на звезде, но потом была заключена в телесную оболочку, ставшую причиной ее дисгармонии. В диалоге «Тимей» Платон утверждал, что целью человеческой жизни является восстановление первоначальной природы души – гармонии. Разнообразие форм «вещного» мира поверхностно и обманчиво: проистекает оно из человеческой неспособности узреть душу мира. Несчастьем человеческой души является отделение от этой целостности, чрезмерное обозначение черт «ego». Достигнув очищения через Любовь, отрешившись от материальной оболочки, человеческая душа вновь возвращается на свою звезду, сливаясь с мировой душой, которая направляется из центра мироздания, являясь началом мирового порядка и гармонии. Высшая мудрость как одно из свойств мировой души основана на взаимодействии идеального и материального и является беспредпосылочным знанием вечных истин. Платоновская *anima mundi* – это некая сущность, неделимая, неизменная, невидимая и бесплотная. Подобно богу, она неумирает и нетленна. Постигнуть и передать словами суть этой вечной категории мог только человек, отмеченный печатью гения. Эта мысль высказывается в анонимных пролегоменах к диалогам Платона, в которых называется также его настоящее имя – Аристокл: «Отцом Платона был Аристон, сын Аристокла, а матерью – Периктиона, происходившая из рода Солона – Законодателя; ему-то в подражание и написал Платон «Законы» и «Государство». Его прозвали Платоном то ли за широкую грудь, то ли за обширный лоб, а вернее всего – за широту и непринужденность слога [...]. Божественным был Платон и священными узами связан с Аполлоном. Учитель его Сократ накануне того дня, когда Платон должен был прийти к нему, увидел во сне, что бескрылый лебедь опустился к нему на колени, потом у лебеда выросли крылья, и он взлетел, издавая звуки громкие и звонкие, пленявшие всех, кто слышал его [5; 476-477]. В мифологии средиземноморского региона лебедь являлся символом мудрости, красоты и гармонии и был посвящен Аполлону, богу искусства. Божественным разумом обладал человек, постигший суть мировой души. Платон

Кивака Елена Геннадьевна, заведующая кафедрой классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.
Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.

определил к тому же основные состояния человеческой души, являющийся частью *anima mundi*, - это добродетель, справедливость, рассудительность, мужество, добро. Человеческое знание (*epistēmē*) он определил как восприятие души. Человеческий опыт, по Платону, - это навяз души. Кара, постигшая человека, - лечение души, совершившей проступок. В диалоге «Аксиох» он говорил устами Сократа: «Мы - это душа, бессмертное существо, запертое в подверженном гибели узилище. Обитель эту природа дала нам по причине сущего зла, и радости наши в ней бывают поверхностны, легковесны и сопряжены с многочисленными страданиями, печали же полновесны, длительны и лишены примеси радости. А болезни, воспаления органов чувств и прочие внутренние недуги, кои душа, рассеянная в порых нашего тела, чувствует поневоле, заставляют ее страстно стремиться к небесному, родственному ей эфиру [...] Так что уход из жизни есть не что иное, как замена некоего зла благом» [5; 415-416]. Итак, Платон не относил счастье к числу доступных человеку благ, поскольку это удел божества. Душа же счастлива и свободна, только освободившись от брэнной оболочки, вырвавшись из царства материи, которое флорентийские неоплатоники назовут впоследствии *il mondo sotteraneo* («подземный мир»), сравнивая существование человеческой души, когда она томится в телесной тюрьме, с жизнью *apud inferos*. Платон высказывал мысль о «вечном возвращении» души, которая хранит память о совершенном мире, поэтому процесс познания является процессом припоминания. Углубляясь в себя, анализируя собственную душу, человек может постичь содержащуюся в ней истину. Платон образно сравнивает человеческую душу с колесницей, запряженной парой коней, которой управляет возница-разум. Один из коней - белый, великолепной породы-порядочность. Другой - черный, плохой породы - похоть. Если он оказывается сильнее, то стягивает душу в трясину чувственности, телесности. А именно тело Платон считал цепью, которая связывает душу с неистинным «вещным» миром. Телесность и связанные с ней материальные потребности, желания и страсти лишают душу свободы. Материальные вещи существуют между бытием и небытием. Они имеют свою историю, возникают в пространстве и уничтожаются временем. «Вещный» мир, по мнению Платона, является лишь тенью подлинного мира. Человек принадлежит к «вещному» миру, поскольку у него есть тело, однако, благодаря душе, он соприкасается и с миром идей, гармоничным и совершенным. Индивидуум, который существует только в сфере телесности, подвергается необратимой деморализации. Философ находит душу такого человека сросшейся с телом и вынужденной смотреть сквозь него, словно через решетки тюрьмы. Задача состоит в том, чтобы освободить человеческую душу от варварской грязи чувственности: «Ошибочно познание [...] глазами, ушами и другими органами чувств. Душа должна отдалиться от них, сосредоточиться в себе и верить только себе самой» [6; 83]

Человечество было ближе всего к познанию души как частицы *anima mundi* в эпоху Средневековья, в экстазе готики. В эпоху Ренессанса превалировало телесное начало. На рубеже XIX-XX веков вновь были сделаны попытки приоткрыть «закрытые глазницы» души. Это стремление было присуще в первую очередь символистам. Философской основой символизма как одного из главных направлений модернистского искусства является принцип идейности мира, причем сущность идеи не поддается рациональному восприятию. Теоретики европейского символизма и, прежде всего, бельгийский поэт и драматург Морис Метерлинк (1862-1949), выделяют истинный мир идеальных сущностей, где властвует гармония, и мир предметный, в котором царят хаос и дисгармония. Таким образом, основой символистской картины мира является платоновская антиномия «*sacrum - profanum*». Художник-символист обязан был своим творчеством привести в соответ-

ствии хаотический «вещный» мир с подлинным миром идей. Один из главных эстетических принципов искусства символизма - необходимость того, чтобы в произведении чувствовалась непостижимость и глубина. Прорыв к неизреченному, лишенному вещности, и вызывает эстетическое наслаждение в соответствии с эстетикой символистов. Внутренняя жизнь человека, состояния его души в их безостановочных и логически необъяснимых превращениях становятся объектом внимания писателей-символистов. Морис Метерлинк, один из создателей и виднейших представителей европейской «новой» драмы, разработал литературную концепцию противопоставленности материального мира и мировой души, которую человек может постичь через любовь. Бельгийский драматург ввел в действие своих пьес («Слепые», 1891; «Там, внутри», 1894; «Непрощенная», 1890 и др.) второй диалог, выраженный молчанием, - «диалог душ».

Идеальный мир - истинно-сущее, сверхчувственное бытие, - по мнению символистов, постижимо лишь посредством сверхчувственной интуиции. Символисты относились к окружающему миру как к книге многозначных символов, содержание которых неподвластно дискурсивно-логическому мышлению и, следовательно, непереводаемо до конца на язык логики. Символ выступает в роли посредника, связывающего звена между материальным и идеальным. Это «иероглиф потусторонней действительности», знак иных миров, наделенный в то же время, неисчерпаемой многозначностью образа. Структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию первоначал (эйдосов) и дать через него целостную картину мира.

В польской драматургии рубежа XIX-XX веков символизм не сложился в литературное направление, как это случилось в западноевропейских странах. Однако в это время в области становления «новой» драмы работали польские писатели, близкие к эстетике символизма, такие как Станислав Пшибышевский (1868-1927), Станислав Выспянский (1869-1907), Ежи Жулавский (1874-1915), Тадеуш Мичинский (1873-1918), Леопольд Стафф (1878-1957) и др. Концепция личности С.Пшибышевского, проповедника идей М.Метерлинка, известного польского драматурга, была близка философии и этике Платона. Высшее начало в индивидууме, по его мнению, - душа; низшее - сознание, поэтому вся сознательная жизнь человека является лишь несовершенной функцией трансцендентной души.

«Для писателей таких, как Пшибышевский, самым возвышенным предметом созерцания стала изолированная, исключаемая исключительно на фоне загадки бытия душа, а главным мотивом творчества - то, что за пределами повседневности и превратностей жизни представляет для этой души человеческой источник глубочайших внутренних потрясений: любовь и смерть» - писал современник Пшибышевского Артур Гурский [7; 71]. Мотив «*Eros - Thanatos*» становится одним из главных сюжетобразующих элементов польской и западноевропейской «новой» драмы и является результатом рецепции античной культуры на рубеже XIX-XX веков, когда произошла характерная для всей европейской культуры перемена в восприятии античности. Начиная с XVIII века в европейской мысли господствовало представление о гармонии, спокойствии и красоте как основополагающих категориях эллинской культуры - миф «солнечной Греции», созданный Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717-1768). Большую роль в переломе восприятия античности сыграла философия Фридриха Ницше (1844-1900), который подверг сомнению оптимистическую гармонию как основной атрибут античного мира и впервые заговорил о трагизме и дисгармонии эллинского мироощущения. Идеальному аполлоновскому началу Ницше противопоставил витальное дионисийское начало, исполненное бурных страстей, ввергающих человека в стихию дисгармонии и хаоса, свойственных миру материи. Фи-

лософия Ницше имела большое влияние на европейское искусство модернизма, равно как и философские взгляды Артура Шопенгауэра (1788-1860), который представлял материальный мир как олицетворение некой враждебной человеку иррациональной силы. Освобождение от пут материи, по его мнению, не только открывает индивидууму путь к познанию сущностей, но также избавляет его от страданий души или «боли существования».

Станислав Пшибышевский считал истинно существующим лишь идеальный мир, обитель души: «Душа есть Абсолют, а крохотным ее проявлением является осознанное «я» [8; 155]. В 90-е годы XIX века он создал драматический триптих «Танец любви и смерти» („Taniec miłości i śmierci”), в котором использовал метерлинковские методы конструирования символических образов. Действие его пьес происходит вне времени и пространства, поскольку пространственно-временные характеристики носят условный характер; фабула же сведена до минимума: «Мне не нужно никакого действия, поскольку я изображаю жизнь души» [8; 167]. Поэтика пьес Пшибышевского приближается к поэтике средневековых мистерий. Это касается прежде всего композиции: вместо традиционного причинно-следственного развития действия вводится поочередная презентация элементов действия, основанная на том, что события не обязательно должны иметь драматургическую мотивировку. По мнению Пшибышевского, настоящее, бессмертное искусство всегда основано на символе, поскольку цель писателя – создание не поверхностной, предметной, а истинной, целостной картины мироздания. Для него искусство – это выражение тайной жизни души, вырвавшейся из-под гнета разума и вернувшейся в первоначальное состояние «наготы». «Обнаженная душа» Пшибышевского – это скрытая в подсознании, изначальная, мифологическая память человечества, не отягощенная многовековым бременем цивилизации и общественных условностей, заключающая в себе вечные, глубинные, экзистенциальные знания. Шарль де Бросс в «Трактате о богах-фетишах» сравнивает видовые архетипы, свойственные первобытному сознанию, с идеями-первообразами Платона [9; 388]. Пшибышевский также связывает феномен «обнаженной души» с возможностью «вечного возвращения» ее в родную стихию первоначал мировой души: «Основным принципом всего так называемого «нового» искусства, [...] является понятие души, переходящей из одной вечности в другую» [8; 149]. Искусство он рассматривал как явление метафизическое, поскольку задачей его является изображение души отдельного индивидуума, человечества, мироздания как единого целого: «Искусство является отражением вечного, независимого ни от времени, ни от пространства, независимого от любых изменений или случайностей, отражением сущности, то есть души», - пишет он в своей программной работе „Confiteor” [8; 141]. Таким образом, по мнению Пшибышевского, искусство стоит над жизнью, проникая в тайны бытия, соединяет душу человека с мировой душой, которую человек познает через любовь и смерть. В своей драматургической трилогии «Танец любви и смерти» Пшибышевский вводит живые символы, связанные с действием, которые являются воплощением забытых снов, неосознанных желаний, движений души. «Символы надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным, более совершенным способом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры или когда Христос излагает свое понятие Царствия Божия в своих притчах, то это подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых не существует еще словесных понятий», - напишет впоследствии Кард Густав Юнг [10; 101]. Станислав Пшибышевский не стремился выразить «невыразимое» только вербальным путем. Его задача – создать настроение, раскрыть

состояние души героев в переломный, «пограничный» момент их жизни.

Dramatis personae его пьес – осязаемые оболочки души, имеющей целью выявить свое скрытое родство со стихией первоначал – платоновской *anima mundi*. Отсюда поистине блейковский универсализм драматургии Пшибышевского, который осознавал это качество своего творчества: «Я горжусь тем, что этому банальному, облитому слезами чувству, которое известно в искусстве как любовь, я дал метафизическую основу [...], что отдельно факту любви придал синкретическое значение бытия! Отсюда проистекает, что для синтетической драмы содержание не является значимым; каждый факт играет роль только тогда, когда имеет отношение к Абсолюту», - писал он в своей теоретической работе «О драме и сцене» [8; 303].

В польском литературоведении существует мнение, что в 1890-1918 гг. в драматургии наблюдается экспансия мистерии как результат сакрализации искусства, как попытка создания *theatrum mundi*: «Драматурги обращаются к тайне существования мира и человека, театр становится храмом, драма – актом духовного причастия» [11; 41].

В драматургии «Молодой Польши» идеалистическая концепция платоновской *anima mundi* была воспринята многими писателями-модернистами. Создатель польской символической драмы Ежи Жулавский как основу своего мировидения использует платоновскую антиномию материального мира и мира идей. Это касается прежде всего его трагедии «Амур и Психея» (*Eros i Psyche*, 1904). Психея (от гр. *psychè* - душа) является воплощением платоновской тоски по идеалу. В греческой мифологии она была подставлена как прекрасная девушка, возлюбленная Амура. В пьесе Жулавского Психея нарушила запрет и взглянула в лицо бога Амура. За этот проступок она была наказана телесным воплощением и изгнанием в материальный мир. Спутником ее долговременных скитаний в пространстве и времени как измерениях материального мира является вульгарный прагматик Блукс. Психея проигрывает в борьбе со своим грубым противником и вынуждена стать его любовницей. Статус Души-Психеи как наложницы банкира Блукса является прозрачным намеком на духовное опустошение и падение современного человека, увянувшего в тенетах материального мира. Психея становится свободной только тогда, когда убивает Блукса. В это момент на фоне аркадийского пейзажа появляется *Eros-Thánatos*, который воплощает начало и конец всех вещей, символизируя освобождение души от телесных оков и возвращение ее в стихию мировой души, в счастливую Аркадию. Такая же оппозиция души и тела как воплощение антиномии «*sacrum – profanum*» является сюжетообразующей основой поэтических драм С.Пшибышевского «Вечная сказка» («*Odwieczna baśń*», 1906), Л.Стаффа «Сокровище» («*Skarb*», 1904), С.Выпянского «Освобождение» («*Wyzwolenie*», 1903). Структурной осью драмы С.Выпянского является композиционный прием «театр в театре», известный со времен Шекспира («Гамлет», «Сон в летнюю ночь»). Главный герой пьесы – Конрад – появляется на сцене варшавского театра в результате материализации души, которая, в соответствии с концепцией Платона, пребывала на звезде. Именно с момента «возвращения» Конрада реалистический сценарий пьесы приобретает визионерско-символические черты, свойственные поэтике модернистской «новой» драмы, которая воплощает характерный для этой переломной эпохи бунт против материалистического мировидения и акцептацию идеалистической концепции Платона.

Оппозиция «*sacrum-profanum*» является определяющей для всего творчества другого польского драматурга – Тадеуша Мичиньского, автора исторической мифодрамы «Базилисса Теофану» (1909). Земное падение «человекозверя» (оргия) как одна из сторон человеческой жизни противопоставлено здесь мистическому взлету человеческого духа (аскеза).

Материя, физическая жизнь, инстинкты представлены Мичиньским в аллегорической форме как «болото», «тюрьма души», «трясина». «Гималаи», «снежные вершины», «солнце» символизируют духовность человека, его причастность идеальному миру.

Особенностью драматургии «Молодой Польши» является стремление к сакрализации театрального действия, основанное на обращении к античной традиции, на овеществлении некоторых тезисов философии Платона. Платоновская антиномия «*sacrum-profanum*» как основа и мировидения младопольских драматургов вызвана стремлением защитить и сохранить идеальные ценности в лаицизированном и прагматичном современном мире. Устремленность их творчества в высокие сферы духа, тоска по неземному идеалу свидетельствуют о влиянии концепции *anima mundi* на их мироощущение и созданную в их произведениях картину мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Na szczycie [in:] Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Poezje IV. Wybrał i wstępem opatrzył J.Z.Jakubowski. – Warszawa, 1979. (Перевод мой – Е.К.)
2. Henryk Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. – Kraków, 1970.
3. Olgierd Cetwiński. Wieczory z Palladą. – Warszawa, 1991.
4. Conrad Lorentz. Regres człowieczeństwa. Przełożyła Anna Danuta Tauszyńska. – Warszawa, 1986.
5. Анонимные пролегомены к платоновской философии [in:] Платон. Диалоги (под ред. А.Ф.Лосева). – М., 1986.
6. Цит. по: Adam Sikora. Siedmiu greckich filozofów. – Warszawa, 1983.
7. Цит. по: Izydor Rogacki. Żywot Przybyszewskiego. – Warszawa, 1987.
8. Stanisław Przybyszewski. O „nową” sztukę. [in:] S.Przybyszewski. Wybór pism. – Kraków, 1966.
9. Об этом пишет Э.Б.Тейлор. Первобытная культура. – М., 1998.
10. К.-Г.Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [in:] К.-Г.Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992.
11. Jacek Popiół. Dramat i teatr średniowieczny [in:] Wybrane zagadnienia z literatury. Średniowiecze. – Kielce, 1996.

УДК 316.7

Лысюк И.А.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СУБКУЛЬТУРЫ ТЯЖЕЛОЙ («МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ») МУЗЫКИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Субкультура тяжелой («металлической») музыки в социологии является достаточно малоизученным явлением. Несмотря на то, что популярной музыке и ее влиянию на общество уделяется достаточно много места на страницах специализированных изданий, менее популярные и менее массовые музыкальные субкультуры, которые можно обозначить как «андерграунд», все еще остаются мало исследованными. В то же время невозможно отрицать их существенное влияние на мировоззрение, ценности и поведенческие особенности современной молодежи. Также нельзя не замечать того факта, что, во-первых, большинство подростков и молодых людей идентифицируют себя с той или иной музыкальной субкультурой, и, во-вторых, сознательно или бессознательно принимают укорененные в ней «правила игры» и ценности. По причине недостаточной изученности субкультуры тяжелой музыки в глобальных масштабах и полном отсутствии социологических материалов, посвященных ей, в Беларуси, данная тема представляется нам достаточно интересной, важной и перспективной.

Если говорить об исследователях, работавших в этой области, то, в первую очередь необходимо упомянуть американца М. Мойнихана, автора книги «Князя Хаоса», посвященной становлению, истории и развитию блэк-металлической сцены в Норвегии и других странах мира. Данная книга ценна, в первую очередь, тем, что является первым и, насколько мы знаем, единственным изданием в своем роде, поскольку автор проделал очень кропотливую и трудоемкую работу, собрав большое количество малоизвестных фактов и опросив несколько десятков людей, имевших отношение к феномену блэк-металла, причем в их число вошли не только музыканты, но и священники, полицейские, журналисты и др. В книге раскрываются мировоззренческие, политические и социальные взгляды представителей субкультуры «металлической» музыки.

Также заслуживают внимания работы британского социолога К.Д. Кана-Харриса, посвятившего серию статей изучению феноменов субкультуры тяжелой музыки и ее последователей.

Лысюк Иван Анатольевич, независимый исследователь Общественного объединения «Логос».

Беларусь, г. Брест, ул. Орловская, 38, кв. 37.

Как уже упоминалось выше, в Беларуси таких исследований не проводилось, но это не означает, что данная субкультура в стране не развита. Наоборот, увеличивается количество групп, играющих тяжелую музыку, растет сеть дистрибуции продукции и атрибутики данной субкультуры. Ее носители обладают возможностью влиять на общество, пусть пока и в незначительных пределах. Однако учитывая внутреннюю неразрывную связь тяжелой музыки и проявлений экстремизма, влияние этих групп может быть опасным для общества.

Объектом исследования в представленной работе является субкультура тяжелой («металлической») музыки, которая является составной частью экстремальной музыки как таковой, порождающей молодежные движения, часто имеющие склонность к экстремизму. Это исследование важно тем, что помогает избавиться от мифов и стереотипов, которые окутывают эти движения, причем не только в Беларуси.

Первоначально необходимо дать определения ключевым терминам, которые будут использоваться в статье. «Экстремальная музыка – это все формы музыки, трудно переносимые "нормальным человеком", чаще всего из-за своей тяжести или экстремальной неприемлемости» (1). Четкое определение тяжелой или «металлической» музыки дает Интернет-портал Wikipedia, указывая на то, что это «форма рок-музыки, характеризующая агрессивными, быстрыми ритмами и сильно искаженным звучанием гитар, а также текстами, имеющими своей основной темой все мрачное» (2). Проявления экстремизма в этом музыкальном андерграунде обнаруживаются как в самой музыке, так и в текстах песен, мировоззрении и ценностях адептов данного музыкального стиля, их поведении и пр. И это неудивительно, поскольку изначально тяжелая музыка и возникшая вокруг нее субкультура постулировали именно конфронтацию с «нормальным обществом», его устоями. Современная тяжелая («металлическая») музыка является продуктом постепенной эволюции рок-музыки 60-70-х годов прошлого столетия в сторону ее «утяжеления». В течение нескольких десятилетий миру было явлено огром-