

Ключевые слова: альбом, концептуальный альбом, крупная форма, цикл, сюита, литературно-музыкальное единство, прогрессив-рок.

Савицкая Елена Александровна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

Key words: album, concept album, big form, cycle, suite, literary and musical unity, progressive rock.

Savitskaya Elena A.
PhD in Art Science, senior researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

САВИЦКАЯ Е.А.

Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1990-х годов

SAVITSKAYA ELENA A.

Concept Albums in the Russian Rock
of 1970–1990s

Статья посвящена концептуальным альбомам – новому жанру, возникшему как результат студийного творчества в рок-музыке. В статье рассматриваются типы концептуальных альбомов в отечественной рок-традиции, опыты освоения данного жанра профессиональной композиторской и рок-средой, вопросы музыкального и поэтического единства в отечественном роке 1970–1990-х годов.

The article is dedicated to concept albums—a new genre that arose as a result of studio work in rock music. The article considers the types of concept albums in domestic popular music, developing of this genre by professional composers and rock musicians, issues of music and poetic unity in the Russian rock of 1970–1990s.

УДК 78.07
ББК 85.318

*Ты растаешь свечкой в пламени чувств
Чтобы кто-то вдруг нащупал на пленке твой пульс.
«Урфин Джюс» – «Физиология звукозаписи»*

Движение к крупной форме, единству цикла, отражению масштабных и глубоких замыслов характерно для рок-музыки начиная с рубежа 1960-х годов. Особенно активными такие процессы становятся в периоды социальных всплесков, художественно-стилевых «взрывов», технологических революций. В отечественной традиции внимание к «большой форме» (воспользуемся термином Татьяны Диденко [4]) обнаруживается в 1970-е годы в творчестве как «самодеятельных» рок-музыкантов, так и профессиональных композиторов, заинтересовавшихся возможностями массовых жанров. Эстрадно-песенные циклы, рок-оперы, рок-сюиты и даже рок-симфонии появляются в творчестве Александра Градского, Александра Журбина, Давида Тухманова, Алексея Рыбникова, Эдуарда Артемьева, Иманта Калныньша, ВИА «Песняры», «Ариэль» и многих других. В 1980-е годы оживляется интерес к «концептуальности», альбомному мышлению в стане «подпольного», неофициального рока, несмотря на все сложности как художественно-технологического, так и цензурного характера (группы «Аракс», «Високосное лето», «Урфин Джюс» и др.). Складываются новые векторы творческого поиска в области крупной формы и музыкального языка.

При этом такие жанровые миксты, как рок-опера и рок-симфония, уже в достаточной мере изучены: им уделено внимание в работах М. Арановского [1], М. Бобровой [2], Т. Диденко [4], В. Конен [6], А. Порфирьевой [9], В. Ткаченко [13], А. Цукера [15, 16]. Автор же в данной

статье хотел бы остановиться на гораздо менее исследованном явлении – а именно на жанре концептуального альбома. Данная тема будет рассмотрена на конкретных примерах – нескольких альбомах из области советской и российской популярной и рок-музыки, которые представляются наиболее показательными с точки зрения разных подходов к обобщению материала, литературно-музыкального единства, стиливых и жанровых особенностей.

НУЖНА ЛИ РОКУ КРУПНАЯ ФОРМА?

Для начала стоит вообще попытаться ответить на вопрос – нужна ли року крупная форма? Рок-музыка как вид творческой деятельности, в котором главной единицей художественного высказывания является песня, казалось бы, не нуждается в укрупнении масштабов этого высказывания. Классическая формула «мелодия + слова», куплетно-припевные структуры, повторность с элементами развития идеально подходят для передачи ярких и емких, но на первый взгляд незамысловатых рок-«посланий».

Небольшой экскурс в историю показывает, однако, что рок, зародившись в своих ранних разновидностях в начале 1960-х годов в Америке и Британии на основе танцевально-песенных жанров (рок-н-ролл, баллада, ритм-н-блюз), достаточно быстро перешагнул рамки «искусства малых форм». Он продемонстрировал способность к расширению композиции «изнутри», с одной стороны, и к объединению отдельных частей – песен – в более крупное целое, с другой. Процесс усложнения формы, углубления содержания рок-произведений начался в американской и европейской рок-музыке в конце 60-х годов. Рок стал средством протеста против социальной несправедливости, борьбы за мир, объединения молодежи в социальные группы. В то же время появились ноты рефлексии, попытки философского осмысления реальности, а иногда и ухода от нее в мир сюрреалистических видений, психоделических грез. Одновременно начал проявляться интерес рока к взаимодействию с академическим искусством, джазом, различными этническими традициями, что отразилось и в области формообразования: в рок-музыку проникают идеи программности, цикличности, симфонической драматургии.

Основной формой студийного творчества в рок-музыке становится альбом – несколько песен, расположенных в определенном порядке и претендующих на некую степень единства (смыслового, саундового, образного и др.). Само название – альбом, альбомная запись (record albums) – восходит к 1930-м годам, когда несколько грампластинок одного исполнителя продавались вместе в картонной коробке или бумажном конверте, раскладывающемся наподобие фотоальбома. Важным фактором становления альбомного мышления в рок-музыке становятся переход популярности от синглов (7-дюймовая пластинка, на каждой стороне которой записана одна песня) к лонгплеям (долгоиграющим пластинкам, содержащим 12–14 композиций общей продолжительностью 40–45 минут) и, как следствие, отказ некоторых FM-радиостанций от трансляции отдельных хитов в пользу целых альбомов. Появляется даже термин – AOR, что значит album oriented rock⁽¹⁾.

Одной первых цельных, единых по замыслу альбомных работ традиционно считают *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* группы *The Beatles* (1 июня 1967 года), где песни были связаны тематической репризой, а музыкальное единство подчеркивалось сюжетной фабулой и обобщающей идеей (зачатки «концептуальности» в роке прослеживаются также в работах *The Beach Boys*, *Kinks* Фрэнка Заппы или более ранних альбомах тех же *The Beatles*)⁽²⁾. Термин «концептуальный альбом» (concept album) появился в зарубежной прессе в первой половине 1970-х, когда возникла необходимость как-то обозначить новое явление, ставшее к тому времени весьма востребованным и даже «модным». В 70-е годы многие работы *Pink Floyd*, *Yes*, *Jethro Tull*, *Genesis*, *Procol Harum*, *ELO*, *ELP*, Дэвида Боуи и других крупнейших рок-исполнителей представляли собой концептуальные альбомы. Идеи концептуальности могут быть воплощены в любом стиле рок- и поп-музыки, хотя наиболее плодотворно они развивались в прогрессив-роке.

(1) Другой вариант расшифровки этой аббревиатуры – adult oriented rock, «рок для взрослых».

(2) Кроме того, многочисленные сборники рождественских хитов, любовных баллад и т. д. тоже составлялись по какому-либо принципу, что повлияло и на становление «концептуальности» в роке.

Концептуальный альбом – новый жанр, родившийся в рок-музыке благодаря развитию технических средств студийной звукозаписи. Безусловно, не всякий альбом, даже тщательно продуманный и хорошо записанный, можно считать концептуальным. Концептуальный альбом имеет свои видовые черты, проявляющиеся в первую очередь в тяготении к крупной форме, единству музыкального и поэтического материала. Признаками концептуальности могут служить наличие общей интонационно-тематической и/или сюжетной линии. Альбом выступает как музыкальный цикл, а не просто собрание несвязанных или связанных лишь установленным порядком воспроизведения песен⁽³⁾. Большую роль в создании концептуального единства играют средства студийной звукозаписи, поэтому именно студийную, а не концертно-сценическую форму бытования концептуального альбома следует считать первичной.

Можно выделить два аспекта такого единства – музыкально-структурный и образно-поэтический. С музыкально-структурной точки зрения наблюдаются две тенденции – к сюжетности (альбом представляет собой цикл завершенных взаимосвязанных частей) и поэмности / контрастно-составной форме⁽⁴⁾ (внутреннее расширение или объединение композиции, порой до масштабов стороны пластинки или всего альбома). Музыкальный материал может объединяться различными способами: с помощью реприз, лейтмотивов, стиливого и звукового единства, переаранжировки, динамизации, а также средствами звукорежиссуры («стыковой» монтаж, звуковые наложения, шумы и др.). Разумеется, каких-либо стандартных рецептов построения концептуальных альбомов нет – с точки зрения формообразования этот жанр весьма свободен.

С точки зрения песенных текстов, образного движения единство может проследиваться как в плане общих идей и тем, так и ярко выраженной сюжетности (подобно обобщенной и подробной программности в программной музыке). Различные виды музыкаль-

(3) В котором зачастую тоже есть своя драматургическая логика: так, начинается альбом чаще всего с энергичного хита, а на четвертое место нередко ставится медленная баллада.

(4) Термин В. Протопопова, подробнее о контрастно-составной форме в музыке разных эпох см. [10].

но-структурного и образно-сюжетного единства в концептуальных альбомах могут «перекрещиваться», взаимодополняться.

Полноценным «участником» концепции альбома становится и визуальное оформление альбомов. Живописные полотна и рисунки на конвертах пластинок, вкладыши с текстами, аннотации и пояснения, даже шрифт, которым написано название группы и альбома – все входит в общую концепцию.

Насколько возможной стала реализация этих принципов на нашей, отечественной почве? Да и были ли вообще в советской популярной и рок-музыке концептуальные альбомы? Чтобы ответить на эти вопросы, следует обратиться к истории отечественной рок-музыки и, в частности, «артизированных» ее направлений, тяготевших к усложнению музыкального языка и формы, к театрализации, концептуализации творчества.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОК НА ПУТИ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ

На этом пути советских и российских рок-музыкантов 1970–80-х годов подстерегало множество сложностей, связанных с труднодоступностью качественных инструментов, приборов обработки и студий звукозаписи, отсутствием возможности репетировать, выступать, распространять свои записи⁽⁵⁾. Цензурные запреты диктовали необходимость «литовать» песенные тексты, исполнять песни советских композиторов и проходить худсоветы для «официальных» изданий и концертных выступлений. И если в 1970-е ситуация была более-менее свободной, то к середине 80-х она ужесточилась: было принято несколько постановлений, запрещающих распространение записей определенных рок-коллективов, в число которых, например, попала и интересующая нас свердловская группа «Урфин Джюс».

В отечественной музыке 1970–80-х сложилась уникальная ситуация, с одной стороны, разделения, разграничения официальной эстрады и «подпольной» рок-культуры, доходившая порой до противостояния, с другой – их постоянного взаимодействия и взаимовлияния, вплоть до «обмена» музыкантами. Где-то посередине между этими

«полюсами» находились ВИА⁽⁶⁾ – филармонические и самодеятельные коллективы, собранные по образу и подобию западных рок-групп, но при этом отличавшиеся пригласенным звучанием и идеологически выдержанным репертуаром. Тем не менее эксперименты были возможны в любом стане. В иных случаях трудно разделить, где, в каком из «лагерей» был впервые применен тот или иной прием, опробован новый жанр, сделано стилевое открытие. Под эстрадой зачастую маскировался поп-рок, фолк- и арт-рок, а рок-музыка находилась под сильным влиянием массовой песни и бардовской традиции.

Как уже говорилось, в поисках путей к «большой» форме и новым жанрово-стилевым миксам в 1970-е — первой половине 1980-х пребывали все стороны этого многоугольника. Формировалось некое центробежное движение, целью которого было обновление формы и содержания и, конечно, более сильное воздействие на слушателя, чьи вкусы к концу 1970-х годов были весьма взыскательными.

Очевидно, что в своем стремлении к «большой форме» отечественные авторы отталкивались в первую очередь от западных примеров рок-концептуализма. Подобные примеры к середине 1970-х были у нас хорошо известны в широком спектре от «Сержанта Пеппера» *The Beatles* до масштабных опусов *Yes*, альбомов *ELP* и обретшей культовый статус рок-оперы *Jesus Christ Superstar* Э.Л. Уэббера. Виниловые пластинки западных исполнителей попадали в СССР, минуя все «железные занавесы». Гастролирующим же артистам «разрешенных» к выезду коллективов удавалось увидеть выступления зарубежных рок-звезд собственными глазами. Так, стилем к работе над оперой-притчей «Песня о доле» для В. Мулявина («Песняры»), возможно, стало посещение концерта Рика Уэйкмана в 1976 году во Франции, где великий «синтезаторных дел мастер» исполнял материал своего концептуального альбома *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* (см. об этом статью исследователя творчества «Песняров» Д. Терехина [11]). А на мысль объединить песни по сюитному принципу композитора Да-

(5) Подробнее о «тяжелых буднях» отечественных рок-музыкантов артизированных направлений см. в статье автора «Арт-рок в России: мы пойдем другим путем!» [10].

(6) ВИА (аббревиатура от «вокально-инструментальный ансамбль») – так называли отечественные коллективы, собранные по образу и подобию западных рок-групп, но при этом имевшие в репертуаре обязательные песни советских композиторов и официальное разрешение на выступления.

вида Тухманова, по его собственному признанию [13], натолкнули пластинки *The Beatles* – так появились альбомы «Как прекрасен мир» (1972) и «По волне моей памяти» (1976). Другой вопрос, что термин «концептуальный альбом» тогда у нас никто не употреблял – пользовались в основном хорошо известными – сюита, опера, нередко с приставкой «рок». Лишь в 80-е годы данное понятие постепенно входит в отечественный рок-лексикон.

В советской рок-практике, воспринявшей идею концептуальности от зарубежных рок-коллег, были и свои источники влияния – помимо академической музыки, это весьма распространенные и популярные жанры радиоспектакля, аудиосказки (часто издававшиеся на виниловых пластинках), музыкальные композиции по мотивам кинофильмов (например, популярная пластинка «Романс о влюбленных» с музыкой А. Градского, где песни объединялись голосами героев, звуковыми фрагментами из фильма), а также различные литературно-музыкальные композиции, которые часто ставились на школьных и молодежных вечерах, собраниях, концертах.

В своих поисках «большой формы» члены Союза композиторов и музыканты филармонических ВИА, разумеется, обладали куда большими возможностями: они имели доступ к государственным студиям звукозаписи, могли позволить себе эксперименты со студийным оборудованием, синтезаторами, расширенными инструментальными и вокальными составами, масштабными замыслами. Неудивительно, что именно профессиональный композитор Давид Тухманов стал автором первого в истории отечественной поп-рок-музыки концептуального альбома, о котором еще пойдет речь далее.

Для «самодельных» же групп разных стилей и направлений более распространенной была ориентация на концертно-репетиционный процесс, который часто сопровождался элементами импровизаций, хэппенинга. Далеко не все коллективы, особенно на ранних этапах развития отечественной рок-музыки (1960–70-е годы), вообще доходили до аудиозаписи своих сочинений: многие композиции поэтому были попросту утрачены. Вопросы формы, драматургии целого в таких случаях не имели значения, а зафиксированный в виде звукозаписи продукт (если это удавалось сделать по договоренности на учебных, театральных, теле-, радиостудиях, чаще – на бытовых магнитофонах) получал вторичное значение по сравнению с кон-

цертной версией. Записанные в разное время в разных местах песни объединялись на пленке лишь фигурами автора и исполнителя (как, например, в «доисторических» альбомах «Аквариума»).

Впоследствии, с развитием возможностей звукозаписи и накоплением опыта у отечественных рок-звукорежиссеров (среди которых – Андрей Тропилло, Александр Гноевых, Юрий Богданов, Юрий Фишкин) вопросы «альбомного мышления», драматургии целого стали в рок-музыке выходить на первый план. Так, известный ленинградский звукорежиссер А. Тропилло, чья деятельность на созданной им студии «АнТроп» началась в конце 70-х, ориентировался на запись целых альбомов, а не отдельных песен (впрочем, среди записанных им работ «Аквариума», «Кино», «Зоопарка» и других крупнейших групп русского рока достаточно мало концептуальных). Некоторые коллективы («Сонанс», «Автограф», «Ария...») обзаводились собственными комплектами дорогостоящей аппаратуры и инструментов, нередко привезенных из-за рубежа, оборудовали свои студии. Расширялись возможности исполнительской техники, темброкрасочного варьирования, звуковой обработки. Кому-то при получении «филармонического» статуса или же при посредничестве профессиональных композиторов и общественных деятелей (одним из них, например, был Юрий Саульский) удавалось проникнуть и на «святая святых» – в студии Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия», концертна «Мосфильм»...

В рок-среде на рубеже 1970–80-х годов складывается уникальная «субкультура» магнитоальбомов, включавшая в себя как абсолютно «неформальный», неподцензурный процесс звукозаписи, так и целую индустрию распространения (подробнее об этом феномене см. книгу А. Кушнира «100 магнитоальбомов советского рока» [8]). При этом принципиальных различий в отношении к альбому как некоему конечному продукту творчества, наполненному концептуальным содержанием, в профессиональной и рок-среде, на наш взгляд, не было. Вопрос, как уже говорилось, был только в разнице возможностей и их реализации.

При рассмотрении достаточно большого количества альбомов отечественного рока 1970–80-х годов, можно прийти к выводу, что сложные принципы единства (основанные на сочетании выраженной сюжетно-поэтической линии и музыкально-интонационных средств

в виде лейтмотивов, реприз, разработочности), столь характерные для британского прогрессив-рока, у нас не прижились. Тому причиной как описанные трудности технического плана, минимизация выразительных средств, так и в целом большая ориентация отечественного рока на поэтическую традицию. Самым распространенным типом концептуального альбома стала рок-сюита с замкнутой номерной структурой и литературно-музыкальной идеей разной степени выраженности.

АЛЬБОМЫ СЮИТНОГО ТИПА НА ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПОЭТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Давид Тухманов – «По волне моей памяти» (1976)

Одним из первых к идее концептуальности и стилевым принципам арт-рока в 70-е годы вплотную подошел композитор Давид Тухманов – выпускник композиторского отделения Гнесинского института, впоследствии – народный артист РФ, лауреат многочисленных премий. На своем авторском диске «Как прекрасен мир» (1972) Тухманов впервые объединил песни общей идеей. Параллельно в этом направлении работал и Александр Градский со своими «Скоморохами», сочинивший уже в начале 70-х вокальные циклы на стихи Бёрнса и Шекспира, однако они, хоть и были записаны, широкой публике известны тогда не стали. А вот альбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» 1976 года, выпущенный «Мелодией» общим тиражом более 2,5 миллионов экземпляров, справедливо считается одним из наиболее ярких примеров «концептуальности» в отечественной популярной музыке вообще. Это альбом сюитного типа, он состоит из замкнутых песен, однако единство достигается здесь как на образном, так и на музыкальном уровнях. Идеей альбома, принадлежавшей продюсеру Татьяне Сашко, стало использование стихов классических и современных поэтов (Сафо, ваганты, П.Б. Шелли, И.В. Гёте, П. Верлен, Ш. Бодлер, А. Мицкевич, М. Волошин, А. Ахматова, Н. Гильен), составивших своеобразный цикл о радостях и горестях любви. Композитор, исходя из этого материала, воплотил давно вызревавший замысел об объединении элементов классической и популярной музыки. В результате получилось настоящее музыкальное путешествие – по разным странам, стилям, эпохам.



Илл. 1. Аудиоальбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» (1976). Автор обложки А. Шварц

Яркий эстрадный мелодизм обрамляется стилизациями в духе старинной музыки и классицизма («Из вагантов», «Сердце, мое сердце»); стихи, дошедшие до нас как бы «из глубины веков», звучат в сопровождении таинственных восточных мотивов («Из Сафо»), жизнерадостный диксиленд соседствует с психоделическими моментами («Приглашение к путешествию»), а звучание церковного органа – с энергичными рок-ритмами (стилевая переаранжировка мелодии в «Доброй ночи»). Новаторское звучанию диску придавал и тот факт, что некоторые стихи (их фрагменты) исполнялись на языке оригинала (английский, французский, немецкий, польский), что, по замыслу авторов, подчеркивало «непереводимость» поэзии и одновременно позволяло использовать отсылки к зарубежной поп-музыке, законным образом отойти от чрезмерной идеологизированности.

Можно выделить ряд композиционно-стилевых приемов, благодаря которым части выстраиваются в единое целое. Помимо общего концептуально-поэтического замысла, это наличие кратких музыкальных реприз, общая драматургическая выстроенность номеров. Так, альбом открывается песней «Я мысленно вхожу в ваш кабинет», выполняющей роль медленного вступления (воспоминание о прошлом), и завершается предельно «массовым», обобщенно-куплетным

«Посвящением в альбом», исполняющимся хором (пусть и на польском языке). Второе и предпоследнее, девятое, место, занимают «женские» песни («Из Сафо» и «Смятение»), обозначающие и крайние точки образной индивидуализации, обострения эмоций и чувств (причем в коде «Смятения» звучат цитаты «Из Сафо», «Сентиментальной прогулки» и других песен). Таким образом в альбоме выстраиваются арки, скрепляющие целое. (Внутри автор композитор часто отходит от жесткой куплетности, используя развивающие, отстраняющие, контрастные элементы.)

Отметим наличие общих аранжировочных и стилизационных приемов (при всем разнообразии материала), богатую тембровую палитру: в записи, помимо рок-ритм-секции, использованы струнная и духовая группы, этнические звучания, электроорган и синтезаторы. Для записи каждого номера Давид Тухманов подбирал солистов-вокалистов, исходя из задачи наиболее полного раскрытия образа и новых возможностей «микрофонного пения». В записи приняли участие малоизвестные на тот момент Мехррад Бади, Игорь Иванов, Александр Барыкин, Сергей Беликов, Людмила Барыкина, Александр Лерман, многие из которых стали впоследствии настоящими звездами. Обложка винилового диска авторства художника Александра Шварца также включается в концепцию диска: фигуры мудреца, Афины и мотоциклиста символизируют связь времен и «совершенство человеческого духа» [3]. Альбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» оказал серьезное влияние на дальнейшее развитие концептуальности в отечественном роке: его воздействие отмечают многие российские рок-музыканты.

Эдуард Артемьев – «Тепло Земли» (1985)

Композитор Эдуард Артемьев заинтересовался рок-музыкой еще в середине 1970-х, сотрудничал с ансамблем «Бумеранг», с которым занимался как студийным экспериментированием, так и концертной практикой. Вокально-инструментальная сюита (авторское обозначение жанра) «Тепло земли» на стихи Юрия Рытхэу для меццо-сопрано, рок-группы и синтезатора «Синти-100» издана на виниловой пластинке фирмы «Мелодия» в 1985 году. В записи принимали участие певица Жанна Рождественская и ансамбль «Бумеранг», хотя «Тепло



Илл. 2. Аудиоальбом Эдуарда Артемьева «Тепло земли» (1985). Автор обложки П. Стуенко

Земли» – работа уже не «групповая», а сольно-композиторская. Вместе с тем именно в ней Эдуарду Артемьеву удалось наиболее органично воплотить стилевые принципы симфо-рока (разновидность прогрессив-рока, основанная на синтезаторных и оркестровых звучаниях и использовании симфонических – сквозных – методов развития материала), соединить космические электронные звучания с глориозной рок-энергетикой в духе группы Yes.

В идейно-образном содержании альбома заложена мысль о неразрывной связи человека и природы. Стихи Юрия Рытхэу (1930–2008) – поэта чукотского происхождения, уроженца Дальнего Востока, внука шамана и сына охотника, отражают жизнь человека в неразрывной связи с породившей его землей, возрождают древние чукотско-эскимосские предания. В то же время поэту удивительно глубоко удалось проникнуть в мир женщины, ее помыслы и чаяния. История женщины как «сестры» всего сущего (ведь сама земля женского рода), ее любви, отчаяния и новых надежд, ее силы и способности к всепрощению – это настоящий гимн человеку. Вокал Жанны Рождественской, талантливой, но, как представляется, недооцененной певицы, придает исполнению глубокую личностность. Исполнительница сумела выйти и на внеличностный уровень, передав содержание цикла словно от имени «матери-земли», всеобщего животворящего

начала. Подвластны певице оказались и образы фантастических существ – рэккэнов, по преданию, разносящих болезни и несчастья (здесь вокал обработан электронным образом). Сюжетное движение дается через смену жизненных циклов («Рождение земли», «Тепло земли», «Прощание»), а музыкально-интонационное единство крайних частей и следование некоторых треков без перерыва придает циклу динамичность и завершенность.

АЛЬБОМЫ ПОЭМНОГО ТИПА НА ОСНОВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЕДИНСТВА

«Аракс» – «Исповедь» (1983)

Альбом московской рок-группы «Аракс» «Исповедь» – действительно пример «большой формы». Литературно-музыкальная композиция (так обозначен жанр на обложке диска) на музыку Глеба Мая и стихи Евгения Евтушенко – это масштабное единое произведение, разделенное лишь сторонами виниловой пластинки. Следует, впрочем, уточнить, что музыканты «Аракса» являются в данном случае только исполнителями – участие группы даже не обозначено на лицевой



Илл. 3. Аудиоальбом «Исповедь» Е. Евтушенко, Г. Май при участии ВИА «Аракс». 1983. Автор обложки А. Саядянц

стороне конверта (что можно объяснить и идеологическими причинами – группа в тот период была не в фаворе у властей).

Декламация стихов на фоне «поддерживающей» игры рок-группы объединяется с вокальными рок-номераами и инструментальными фрагментами (в записи, помимо музыкантов «Аракса», участвовал струнный ансамбль ГАБТ СССР). Определенный «пафос» речитации, выражающийся в укрупненных интонациях поэта (читает текст сам Е. Евтушенко), кажется порой чрезмерным – ведь многие стихи носят предельно личный, любовно-лирический характер. С другой стороны, именно «надрыв» и содержания (герой, мечущийся между многими женщинами, многими «любовями», наконец находящий успокоение в семье), и форм выражения обеспечивают нерв, подпитывают энергетическую структуру композиции. Номера с вокалом несут отпечаток «советской» эстрадной мелодики, а вот чисто инструментальные фрагменты созданы в актуальной на тот момент прогрессив-мелодик-роковой стилистике, что дает исполнителям пространство для показа своих виртуозных возможностей. Объединяющим моментом служит реприза начальной инструментально-синтезаторной темы в финале.

«Горизонт» – «Летний город» (1986)

Группа «Горизонт» (Нижний Новгород – Чебоксары) под руководством композитора и клавишника, выпускника Горьковской консерватории Сергея Корнилова тяготела к программным формам чисто инструментальной музыки. Коллектив, базировавшийся при Чебоксарском тракторном заводе, при содействии Юрия Саульского записал и выпустил два диска на фирме «Мелодия». Оба они по структуре сочетают принципы сюитности и поэмности. Литературной подоплеки у альбомов не было, а названия рождались уже после сочинения композиций. Тем не менее альбомы «Летний город» (1986) и «Портрет мальчика» (1989) в известной степени отразили дух времени. Несмотря на кажущиеся нейтральными названия, музыкальное содержание альбомов далеко от бесконфликтности, сглаженности.

Так, «Летний город», согласно разъяснениям самого Сергея Корнилова, «это смердящий мегаполис, раскаленный асфальт, взвинченные эмоции. То, что задавило человека, его дух» [7]. Впро-



Илл. 4. Аудиоальбом
«Летний город» группы
«Горизонт». 1986. Автор
обложки О. Брель

чем, начинается пластинка весьма безобидно – светлой изящной зарисовкой «Снежки», пронизанной мотивами бега, полета, танца. Пьеса имеет рондообразное строение: основная тема носит изысканно-«классический» характер, наследуя как «Мадригалу» Yes, так и неоклассическим произведениям Стравинского, Прокофьева⁽⁷⁾; разнохарактерные эпизоды приносят меланхолично-задумчивые, радостно-восторженные настроения. Второй трек – «Чакона» – основан на нисходящей мажорной гитарной теме, постепенно формирующейся в верхних слоях фактуры из «марева» фоновых синтезаторных и перкуссионных звучаний. Здесь прослеживается влияние и Yes, и сонорно-тематического подхода Э. Артемьева. В финале пьесы тема звучит отчетливо и оформленно – как гимн, завершаясь жизнеутверждающим и мощным ре-мажорным трезвучием.

Вторую сторону пластинки занимает собственно сюита «Летний город», состоящая из трех следующих без перерыва частей: Марш, Менуэт, Токката (общая продолжительность почти 19 минут). Здесь нарастает эмоциональная напряженность, усиливается «расколотость» художественного образа. Грозное унисонное вступление, синтеза-

торный похоронный марш в духе Шостаковича и издевательски искаженные уличные «песенки» сменяются преувеличенно-галантным «старинным» танцем, шарманочными мотивами и механистичными пассажами гитары, зловещими «зуммерами» синтезатора (в которых слышится порой и завывание сирены). Завершается альбом мрачной темой в басах у синтезатора, интонационно и семантически близкой средневековой секвенции *Dies Irae* – за нее альбом был подвергнут резкой критике на худсовете «Мелодии». Объединяет три части сюиты причудливый мотив «духовых» в высоком регистре на фоне низких вздохов органа, выполняющий роль ритурнеля. В целом альбом «Летний город» имеет весьма отчетливый вектор развития – от света к мраку, от умеренно-радостных «зимних» настроений – к давящим и зловещим «летним» (такая инверсия интересна сама по себе и заслуживает отдельного осмысления). Очевиден при этом и неоклассический вектор в стилиевой организации материала.

РОК-СЮИТЫ, ОСНОВАННЫЕ НА СТИЛЕВОМ И ЖАНРОВОМ ЕДИНСТВЕ

ВИА «Ариэль» – «Русские картинки» (1977)

Продолжая разговор о стилиевом единстве как важном принципе организации материала, обратимся к творчеству одного из лучших отечественных ВИА – «Ариэль», чью принадлежность к насквозь официализированному советско-патриотическому жанру многие исследователи считают вынужденной (то же можно сказать и о «Песнях», экспериментировавших в области фолк-арт-рока и крупной формы). Как уже говорилось, вокально-инструментальные ансамбли – чисто отечественная форма «легитимного» существования бит-групп (как их тогда называли) в 1970–80-е годы. Неудивительно в этом случае «бегство» в фольклор – вечное искусство, издавна питавшее творчество русских композиторов. Однако за фольклорным «фасадом» ВИА нередко пряталась любовь к британскому прогрессив- и хард-року, которую удавалось выдавать за обработки и стилизации народных мелодий.

В 1977 году челябинский ВИА «Ариэль» выпустил виниловую пластинку «Русские картинки». С одной стороны, это песенный цикл явно в фарватере тухмановского, с другой – в нем очевидно

(7) Неоклассическую направленность «Снежков» отмечает в аннотации к виниловой пластинке Аркадий Петров.



Илл. 5. Аудиоальбом
«Русские картинки» ВИА
«Ариэль». 1977. Автор
обложки не указан

воздействие британской группы *Emerson, Lake & Palmer* с их альбомом *Pictures at an Exhibition* (1971), который, в свою очередь, является рок-переложением фортепианного цикла М. Мусоргского. Несмотря на некоторую «лубочность» собственных мелодико-поэтических экзерсисов «Ариэля», вызывает восхищение и композиционно-инструментальная работа, включающая изощреннейшие приемы музыкального письма, и красота, поэтичность подлинных русских мелодий. Можно выделить даже персонажей этой вокально-инструментальной сюиты, признаки сюжетного движения: девушка Аленушка ищет милого на народном гулянии, где появляются неизменные герои всех празднеств – скоморохи. Завершается альбом виртуозным парафразом на темы русских народных песен в обработке лидера «Ариэля» Валерия Ярушина.

«Вежливый отказ» – «Этнические опыты» (1990)

Альбом московской авант-прог-группы «Вежливый отказ» «Этнические опыты» (1990) демонстрирует оригинальный подход к фольклору. Это не обработки народных мелодий «из сборника», а собственное, весьма своеобразное и яркое видение восточнославянской песенности. Ладогармонический язык группы тяготеет к модальному типу



Илл. 6. Аудиоальбом
«И-и раз!..» группы
«Вежливый отказ». 1992.
Автор обложки И. Шеин,
в оформлении использована
работа Д. Лейендекера

(свойственному, в том числе, и народной музыке), выходя за пределы «обычных» мажора и минора. Если добавить к этому полифоничность, графичность вокально-инструментальных линий, масштабность форм (например, «Густоплясовая» длится почти 11 минут) и отсутствие «осмысленного» текста, замененного распетыми фонемами, становится понятно, почему группа оказалась «далеко от народа», а не приблизилась к нему.

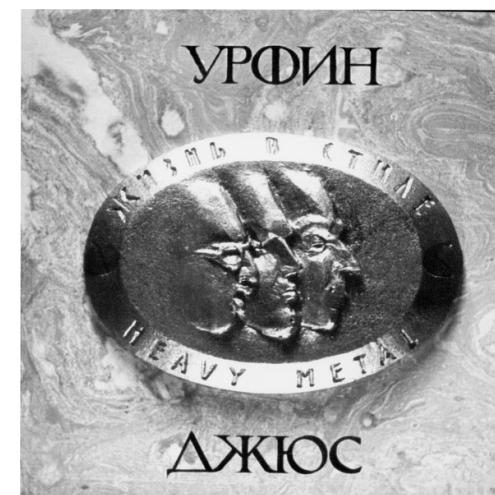
При этом эмоционально (да и чисто исполнительски) вокал лидера группы Романа Сулова становится более открытым, раскрепощенным, чем в ранних работах. Обращает на себя внимание оригинальный юмор (например, в «Пожаре Москвы 1812 года» Сулов насмешничает над отечественными литературными классиками). В «Попевке» из свинговой импровизации рождается простая, грубоватая и неукротимая в своей динамике басово-рояльная тема, напоминающая как о моторике русских наигрышей, так и о плакатной яркости, экзатичности оркестровых тем И. Стравинского, Г. Свиридова, произведениях композиторов-минималистов. В альбоме 1992 года «И-и раз!..» группа выстраивает концепцию на обращении к различным танцевальным жанрам (вальс, босса-нова, танго...), в свойственном «Отказу» ироничном духе переиначивая и выворачивая наизнанку их родовые признаки.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК ДОМИНАНТА: РОК-ГЕРОЙ В ЦЕНТРЕ МИРОЗДАНИЯ

Рассматривая альбомы, созданные в рок-среде, стоит отметить, что большинство из них все-таки представляют собой сборники песен, где выделяются несколько главных хитов, а остальные номера играют отстраняющую функцию. Тем не менее почти всегда можно выявить какую-то обобщающую идею, вынесенную либо в заглавие альбома, либо «рассеянную» в образном строе песен («Группа крови» «Кино», «Равноденствие» «Аквариума», «Иероглиф» «Пикника» и др.). Однако можно привести несколько показательных примеров, в которых концепция, стремление к объединению композиций в некое художественное целое выявляется достаточно выпукло – в большинстве своем на образно-поэтическом уровне, но нередко и на музыкальном. В основном эти работы созданы рокерами, в той или иной степени «отягощенными» музыкальным образованием, что было далеко не редкостью (участники «Високосного лета», «Урфина Джюса» и др.). Так, альбом «Лавка чудес» московской группы «Високосное лето», предшественницы знаменитого прогрессив-рокового коллектива «Автограф», основан на интонационном и композиционном единстве: один и тот же рифф появляется в нескольких композициях в разных обликах, а тема чудес, превращений и приключений прослеживается почти во всех номерах. Частым мотивом выступает психоделическое путешествие, бегство в некую «прекрасную страну», в которой жизнь гораздо лучше, утонченнее и справедливее, нежели суровая действительность (неважно, советская или постсоветская). Такие мотивы часто встречаются в творчестве групп «Крематорий», «Аквариум», «Браво» и др. Вариантом такого бегства является уход в глубины собственного «я», поэтическая рефлексия («Зоопарк», Александр Башлачев, Юрий Наумов). Напротив, яростный протест, взрыв социального негодования может привести либо к гротесковому переосмыслению реальности, либо к ее спокойному философскому восприятию («Звуки Му», «Телевизор», «ДДТ», «Кино»).

«Урфин Джюс» – «Путешествие» (1980), «Жизнь в стиле heavy metal» (1984)

Одними из первых отечественных концептуальных рок-альбомов стали работы свердловской группы «Урфин Джюс», созданной композитором и клавишником Александром Пантыкиным. Примечательно, что в 1980 году, когда появился первый магнитоальбом этой группы «Путешествие», да и позже, слушатели, воспринимая запись целостно, как песенный цикл, объединенный общим содержанием, пользовались для описания термином «рок-опера» – понятия «концептуальный альбом» в отечественном рок-лексиконе, как уже говорилось, тогда еще не существовало. Альбом объединяет тема путешествия – но не приятного психоделического трипа, а жутковатого «полета» по преисподней и прочим мрачным и странным мирам, куда герой попадает после греховной жизни и казни на эшафоте. Сами музыканты описывали сюжет так: «Это путешествие пассивного потребителя. В воображении героя мир чужд и жесток, таков, каким он его создал. Нигде нет места человеку, который смотрит на жизнь со стороны» [цит. по: 5, с. 97]. Основным автором текстов стал Илья Кормильцев, впоследствии – один из самых известных поэтов русского рока. «Путешествие» стало первым в Свердловске (и, ве-



Илл. 7. Аудиоальбом
«Жизнь в стиле heavy
metal» группы «Урфин
Джюс». 1984. Авторы
обложки А. Коротич,
Д. Константинов

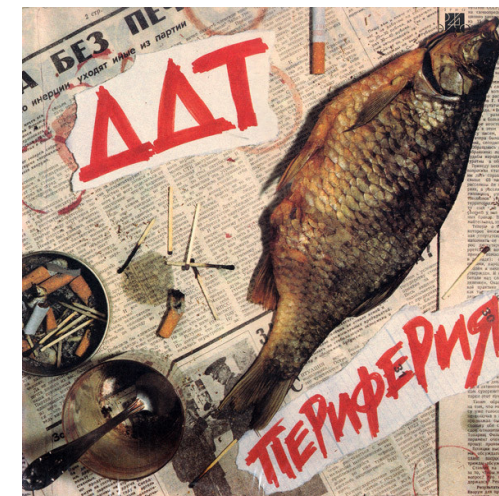
роятно, одним из первых в СССР) магнитоальбомом с визуальным оформлением (О. Ракович): черный фон, на котором проглядывают белые контуры таинственного замка и фото музыкантов, готический шрифт в названии группы, вкладка с текстами песен – вся эта «полиграфия» копировалась вместе с магнитозаписью и распространялась по всему Союзу.

Часто в центре подобных размышлений оказывается сам герой – музыкант, поэт, художник или же просто человек «не как все», чуждый социуму. Так, в третьем магнитоальбоме «Урфина Джюса» – «Жизнь в стиле heavy metal» (1984) песни показывают с разных сторон непростую жизнь любителя этого тяжелого стиля рок-музыки. Герой оказывается в ситуации непонимания, отчуждения, автоматизма, предательства со стороны друзей и подруг и либо ищет спасения в высоких скоростях, либо воображает себя рок-звездой – без особых успехов, но зато продолжая «парить внутри себя». Последняя, одноименная названию альбома композиция – квинтэссенция подобных настроений, надежд на то, что «жизнь в стиле heavy metal» прожита не зря.

При этом особого стилевого единства в альбоме нет – хотя музыка звучит достаточно тяжело и жестко, это не «хэви-метал» в «классическом» понимании (в духе *Judas Priest* и *Iron Maiden*), а его собственная интерпретация свердловчанами, хотя бы из-за большой доли синтезаторных звучаний. Пародийность, сарказм чувствуются во многом – от стихов и даже музыки с определенным кругом цитат «из классиков рока» до обложки магнитоальбома, на которой три чеканных профиля тоже напоминают о классиках, но уже коммунизма. Альбом, несмотря на то что в текстах не было никакой антисоветчины, выглядел прямым вызовом системе. После его выхода на музыкантов обрушилась лавина критики со страниц местных и даже центральных газет, в учебных заведениях музыкантам был сделан выговор. Этим, правда, все и ограничилось...

«ДДТ» – «Периферия» (1984)

Зато Юрию Шевчуку из группы «ДДТ» совсем нешуточно пришлось поплатиться за свое творчество – он был вынужден покинуть город Уфу после резкой критики в прессе и вызовов в высокие инстанции



Илл. 8. Аудиоальбом
«Периферия» группы
ДДТ. 1984/1991. Автор
обложки В. Сигачёв

с обвинениями в антисоветчине. Альбом 1984 года «Периферия» – остросоциальный протест против серости и все того же автоматизма жизни в «простой советской глубинке». От первой песни «Мы из Уфы» к предпоследней «Периферия» с ее «производственным рэпом» перекидывается смысловой мостик, подчеркнутый средствами звукозаписи (позывные местного радио, звуки деревни, телефонные переговоры). Но если первая композиция – по-доброму юмористическая вещь с национальным колоритом, то вторая – жесткий стеб на тему периферийных нравов и взаимоотношений с «центром». Концептуальное единство было бы сильнее, успей музыканты дописать до конца финальные частушки, но подпольную сессию звукозаписи на уфимском телевидении пришлось досрочно завершить ввиду грядущих проверок [8, с. 166]. В 1991 году альбом вышел на виниловой пластинке фирмы «Эрио».

От крамольной «Периферии», в свою очередь, можно провести линию к концертному альбому «ДДТ» 1993 года – «Черный пес Петербург», в котором тема города как сакрального пространства находит свое продолжение. И «Черный пес Петербург», с которым у Шевчука складываются доверительные, товарищеские, хотя и непростые отношения, становится новым местом для жизни и творчества, как, впрочем, и для многих отечественных рокеров. Эта концертная

программа не была воплощена в студийном варианте, но альбом все равно может считаться концептуальным, настолько точно и многомерно выстроена его драматургия, настолько выпукло проявлен основной образ – образ великого города.

РОК-РАДИОСПЕКТАКЛЬ

«Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» – «Первый всесоюзный панк-съезд» (1987)

Наконец, альбом, который можно назвать верхом концептуальности и концентрацией всех изложенных выше уровней проявления музыкального и литературного единства, принадлежит, как ни странно, панк-группе. Коллектив под названием «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» был создан в городе Верхотурье Свердловской области. В 1987 году уже всю разворачивалась перестройка, и все, что было нельзя, стало можно. В том числе записать не то радиоспектакль, не то псевдорек-оперу под названием «Первый всесоюзный панк-съезд». Поначалу группа носила чисто студийный характер и состояла из двух человек, сочинявших материал в частушечном характере на мотивы известных народных песен и эстрадных шлягеров. Затем состав разросся. В арсенале появились не совсем типичные для рока инструменты: баян, детский ксилофон, бонги, допотопный синтезатор... Голоса специально записывались замедленно, а затем ускорялись на магнитофоне, чтобы вызвать эффект кукольности. Оно и понятно – в кукольном театре можно говорить и изображать что угодно, вспомним хотя бы Петрушку! На «Первом всесоюзном панк-съезде» герои рассуждают не только о проблемах различных молодежных субкультур (на съезд собираются панки, любера, металлисты, брейкеры и даже стилиаги), но и о таких важных темах, как борьба за мир, гонка вооружений, война в Афганистане... Номера – выступления участников съезда – скрепляются разговорными интермедиями: это речи ведущего мероприятия, корреспондента экзотической газеты «Жэньминь Жибао», полные неустаревающего юмора. Понятно, что музыкальная канва альбома достаточно проста, однако и здесь есть свои «отсылки к классике» (альбом открывается «увертюрой» – темой марша из оперы «Кармен», в конце звучит пе-

ределанная «То березка, то рябина» Д. Кабалевского) и лейтмотивы. В финале раздаются звуки сирены – участников съезда арестовывает милиция, однако вскоре молодежь отправляют на перевоспитание на эстрадный фестиваль в Юрмалу, что для панков является, пожалуй, еще большим наказанием. Альбом и сегодня является образцом концептуальности в отечественном роке, превзойти который – по крайней мере, на «серьезном», «взрослом» уровне – мало кому удалось. Примечательно, что сами «Водопады», долгое время существовавшие как чисто студийный проект, в один прекрасный момент решили выйти на сцену и заиграть более сложную музыку. Однако большого успеха эта затея не имела.

Разумеется, в рамках одной статьи нет возможности рассказать обо всех примечательных концептуальных альбомах российского рока и популярной музыки. Мы попытались лишь обозначить основные критерии систематизации этого явления и определить те «особые пути», которыми развивалась концептуальность в отечественной рок-музыке, показать отличия от рока западного. Концептуальность стала способом воплощения крупных замыслов, неважно, основанных на сюжетах и образном строе «высокой поэзии» (приближенной, разумеется, к современности и точке зрения самих исполнителей) или созданных самими рок-музыкантами. При этом с точки зрения формы, основной единицей высказывания в отечественном роке остается все-таки песня, которая может «расширяться» за счет отхода от куплетно-припевной структуры, но остается самостоятельным замкнутым элементом. Песни могут объединяться в сюиты благодаря музыкально-интонационным и образно-поэтическим связям, соотношение которых может изменяться в зависимости от художественного замысла.

В заключение стоит отметить общую тенденцию к усилению чисто музыкальной стороны концептуальности, наметившуюся в последнее время. С появлением достаточного качества инструментов, профессиональных и домашних студий, ростом исполнительского уровня, более тесным взаимодействием с международным музыкальным сообществом появляются и большие возможности для творческих экспериментов. Концептуальные альбомы, основанные на интонационно-тематическом единстве, с выстроенной драматургией

и при этом ясно прописанной образно-поэтической, сюжетной канвой сегодня не редкость (назовем работы прогрессив-роковых групп *Azazello*, *Roz Vitalis*, *Iamthemorning*). Нередко они смыкаются с рок-оперой, обретающей новые жанрово-стилевые грани: метал-опера, фолк-опера и даже хип-хоп-опера. Однако анализ этих явлений – дело будущего.

Список литературы:

- 1 *Арановский М.* Симфонические искания. Л., 1979.
- 2 *Боброва М.* Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011.
- 3 *Васянин А.* На чужой планете. 40 лет назад в СССР вышел диск «По волне моей памяти» // Российская газета – Неделя № 7135 (267), 24.11.2016. URL: <https://rg.ru/2016/11/24/40-let-nazad-vyshel-disk-davila-tuhmanova-po-volne-moej-pamiati.html> (дата обращения 22.09.2018).
- 4 *Диденко Т.* Рок-музыка: на пути к большой форме // Советская музыка. 1987, № 7. С. 23–29.
- 5 *Карасюк Д.* История свердловского рока 1961–1991. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург, 2016.
- 6 *Конен В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.
- 7 *Корнилов С.* Wondrous Stories, или Что такое «волинрок» // InRock. 2006, № 18. С. 58–60.
- 8 *Кушнир А.* 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М., Леан, 1999.
- 9 *Порфирьева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера. Л., 1985. С. 123–136.
- 10 *Протопопов В.* Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962, № 9. С. 33–37.
- 11 *Савицкая Е.* Арт-рок в России: мы пойдем другим путем! // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Вып. 2 / Ред.-сост. О.А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2016. С. 112–134.
- 12 *Терехин Д.* Песнь о доле // Виртуальный музей ансамбля «Песняры». 04.07.2007. URL: <http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php> (дата обращения 22.09.2018).
- 13 *Ткаченко В.* Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М, 1993.
- 14 *Тосунян И.* По волне его памяти // Литературная газета. 30 ноября 2004 года. URL: <http://www.tuxmanov.ru/press.html> (дата обращения 22.09.2018).
- 15 *Цукер А.* У истоков рок-оперы. Музыка и ты: Альманах для школьников. 1990, вып. 9.
- 16 *Цукер А.* И рок, и симфония. М., 1993.