

УДК 78.03
ББК 85.318

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-6688-3286

ResearcherID: AAS-8169-2021

Scopus Author ID: 57215201580

helen@inrock.ru

Ключевые слова: меланхолия, ностальгия, рок-музыка, рок-культура, психоделический рок, прогрессив-рок, выразительные средства, британский рок

Савицкая Елена Александровна

Меланхолия и ностальгия в британском прогрессив-роке



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-4-396-427

Для цит.: Савицкая Е.А. Меланхолия и ностальгия в британском прогрессив-роке // Художественная культура. 2022. № 4. С. 396–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-396-427>.

For cit.: Savitskaya E.A. Melancholy and Nostalgia in British Progressive Rock. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 396–427. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-396-427>. (In Russian)

Savitskaya Elena A.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

ORCID ID: 0000-0002-6688-3286

ResearcherID: AAS-8169-2021

Scopus Author ID: 57215201580

helen@inrock.ru

Keywords: melancholy, nostalgia, rock music, rock culture, psychedelic rock, progressive rock, means of expression, British rock

Savitskaya Elena A.

Melancholy and Nostalgia in British Progressive Rock

Аннотация. В статье рассматривается роль и место в мировоззренческом и художественном контексте рок-музыки таких культурных феноменов, как меланхолия и ностальгия. Актуальность работы связана с очевидной проявленностью данных феноменов в самых разных направлениях современного художественного творчества (чему в последнее время посвящено немало исследований), включая рок-музыку. Однако на материале рок-культуры данная тема пока остается нераскрытой, несмотря на возрастание интереса к «меланхолическому року» (используем этот термин как условный) в широких слушательских массах. В научном осмыслении заявленной темы особое значение для автора имели выводы и методы, представленные в работах С. Бойм, В. Медушевского, Ж. Старобинского, В. Сырова, Т. Цареградской, У. Эверетта, К. Юханнисон и других ученых. Автор исследует рок-меланхолию на материале британского психоделического и прогрессив-рока, достаточно подробно рассматривая некоторые наиболее яркие примеры из творчества Pink Floyd, Barclay James Harvest, King Crimson, Genesis, Marillion, Стивена Уилсона. Основная цель статьи — выявление характерных музыкально-стилистических черт, художественных приемов, образно-тематических паттернов «меланхолического рока». Среди них важнейшими, по мнению автора, оказываются следующие: нетипичное для рока в целом внимание к медленным темпам, оstinato, «отсутствие устремленности» (по В. Медушевскому), характерные ладовые и интонационные средства (минорность, полиладовость, интонационный комплекс *lamento*), связь с фольклором и старинной музыкой, особое пристрастие к «ностальгическим» тембрам струнных смычковых, органа, деревянных духовых — как в «живом» исполнении, так и в электро-механическом (меллотрон), электронно-сэмплерном воспроизведении, — «мерцающему» гитарно-акустическому звучанию. Можно отметить обращение к весьма широкому спектру состояний и настроений от светлой печали до глубокого сумрака, темам утраты, одиночества, «потерянного детства» и др. Меланхоличность как эмоциональный модус и особое качество звучания смягчает интеллектуальность и порой чрезмерную «просчитанность» прогрессив-рока. Вместе с тем «отсутствие устремленности», в свою очередь, нередко преодолевается характерным для прогрессив-рока тяготением к интенсивному драматургическому развитию.

Abstract. The article studies the role of such cultural phenomena as melancholy and nostalgia in artistic and “ontological” aspects of rock music. The relevance of this study is due to a high frequency of occurrence of these phenomena in numerous types of modern art (there have been several research dedicated to this issue), as well as the growing popularity of “melancholic rock” in a wide audience. Of particular significance for the author in scientific understanding of the proposed topic were the works by S. Boym, V. Medushevsky, J. Starobinski, V. Syrov, T. Tsaregradskaya, W. Everett, K. Johannison and other researchers.

The study of melancholy in rock music was based on British psychedelic and progressive rock, with a detailed review of several vivid examples of compositions by Pink Floyd, Barclay James Harvest, King Crimson, Genesis, Marillion and Steven Wilson. The main purpose of this work is to reveal the characteristic musical and stylistic features, means of expression, and thematic patterns of “melancholic rock”. Among them the most important (in the author’s opinion) are the following: the prevalence of slow tempo (non-typical of rock in general), *ostinato*, “lack of aspiration” (according to V. Medushevsky), distinctive modal and intonational features (minority, polymodality, *lamento* intonation complex), folklore and early music influences, special appeal to the “nostalgic” timbres of bowed strings, organ, and wind instruments (both in live performance and electro-mechanical playback or electronic samples), and “flickering” acoustic guitar sounds. A wide range of emotions and moods are presented, from light sadness to deep sorrow, the themes of loss, loneliness, “lost childhood”, etc. The article stresses the role of melancholy, its “emotional modus” and specific sound that overcomes the intellectuality of progressive rock (sometimes excessive), its “calculated” character. At the same time, the “lack of aspiration” can be counter-balanced by the intense dramatic development, typical of progressive rock.

Введение

Тема меланхолии в искусстве и художественной культуре в последнее время вызывает все больший интерес исследователей. В частности, ей (преимущественно на материале романтизма и музыкальной ультрасовременности) почти целиком посвящен 4-й номер журнала «Музыкальная академия» за 2021 год. Это вдохновляющее чтение подтолкнуло автора к тому, чтобы рассмотреть вопрос на примере наиболее близкого ему «музыкально-творческого вида», а именно рок-музыки. Тем более что интерес к «меланхолическому року» (используем это понятие как условное) в последнее время только растет, резонируя со внутренними потребностями аудитории. Регулярно появляются рейтинги «меланхолических групп», песен; подборки соответствующих композиций публикуются в слушательских сообществах. Однако само явление остается неизученным, несмотря на то что «меланхолик-рок» пользуется все большим спросом, а его истоки обнаруживаются уже на ранних этапах развития рок-музыки, в том числе в творчестве The Beatles. Все это предопределяет актуальность статьи, хотя обширность и многослойность явления заставляют обратиться лишь к некоторым его аспектам. Автор сосредотачивается преимущественно на британском психоделическом и прогрессив-роке (оставляя пока в стороне не менее влиятельную скандинавскую сцену), а именно на некоторых наиболее ярких примерах из творчества Pink Floyd, Barclay James Harvest, King Crimson, Genesis, Marillion, Стивена Уилсона. Основной целью статьи видится выявление характерных музыкально-стилистических черт, художественных приемов, образно-тематических модусов «меланхолического» рока. Внимание автора также направлено на рассмотрение в контексте рок-музыки феномена ностальгии и мотивов «потерянного детства», тесно связанных с «меланхолическим» мировосприятием.

Болезнь или культурный феномен?

Само понятие «меланхолия» в последнее время подвергалось многократным трактовкам и уточнениям в исследовательской литературе, поэтому вряд ли стоит рассматривать его здесь подробно. Отметим лишь самые важные моменты. Как психическое расстройство, вызван-

ное избытком «черной желчи» в организме, меланхолия была известна со времен Гиппократов и до начала XX века считалась заболеванием, требующим лечения. Состояние меланхолии неизбежно связывается с одиночеством, непониманием, печалью, тягостными размышлениями о бренности и смерти, чувством утраты, апатии. Зигмунд Фрейд в своей известной статье «Печаль и меланхолия» (1917) выдвигает следующее определение: «Меланхолия в психическом отношении отличается глубокой страдальческой удрученностью, исчезновением интереса к внешнему миру, потерей способности любить, задержкой всякой деятельности и понижением самочувствия, выражающимся в упреках и оскорблениях по собственному адресу и нарастающем до бреда ожидания наказания» [7, с. 212]. Разницу между меланхолией и печалью Фрейд поясняет следующим образом: «При печали обеднел и опустел мир, при меланхолии — само „Я“» [7, с. 215].

На высказывания Фрейда опирается современный шведский историк культуры Карин Юханнисон, трактуя меланхолию как «утрату чего-то непонятного и трудно выразимого» [11, с. 26]. Рассматривая меланхолию как культурный феномен, Юханнисон выделяет разные черты, грани, «стадии» меланхолии, которые по-разному проявляются в разные эпохи: «бездонный страх» XVII века, культ чувствительности в XVIII веке, изысканная нервозность и мода на сплин в XIX, перенапряжение и нервная усталость, вызванные ускоряющимся темпом жизни и повышенными требованиями XX столетия. Еще более широкий срез культурных явлений от Античности до наших дней охватывает исследование швейцарского филолога и историка культуры Жана Старобинского «Чернила меланхолии» [5]. Сегодня под меланхолией подразумевается скорее социально-психологический феномен и «возможно, наиболее „культурный“ из аффектов» [8, с. 52], «своего рода естественное состояние современного человека» [2, с. 44]. Болезнь же в клиническом смысле именуется депрессией.

В музыке «меланхолическое» начало может быть проявлено не только в сюжете и образности произведений — опер, вокальных циклов и программных инструментальных сочинений, — но и в качествах самого звучания, особенностях драматургии, определенной разреженности музыкальной ткани. На это обращал внимание еще В. Медушевский в работе «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» (1976). В частности, исследователь от-

мечал: «Отсутствие устремленности является важным отличительным признаком ряда эмоций. Устремленность несовместима, например, с унынием, грустью, меланхолией, созерцательным настроением» [3, с. 79]. В качестве «отсутствия устремленности» отмечалось избегание средств, создающих напряженность, — модуляций, секвенций, «острой» аккордики, развернутых мелодических линий и т.д. Напротив, «знаками» меланхолии, по мнению Медушевского, становятся ниспадающие интонации, невысокий темп смены фраз (близкий естественному дыханию), завуалированность тембра, «остинатность» мышления — постоянное возвращение к одной идее, фразе, звуку, ритмоформуле. Подобное «избегание устремленности» и тяготение к остинатности свойственно, по мысли ученого, и музыке трагического характера, передающей состояние обреченности, безысходности, тогда как «интенсивное гармоническое развитие говорило бы о желании, ожидании, о жизни» [3, с. 80].

В. Чинаев в статье «Романтическая меланхолия в современном фортепианном исполнительстве» выделяет основные составляющие меланхолии: печаль, чувство оставленности, утрата, ностальгия, обостренное переживание неизбежности смерти; в качестве исполнительских приемов называются «влечение к угасающим звучаниям, подчеркнутым *ritardando*, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз» [10, с. 72]. В музыке XXI столетия, во многом одушевленной романтической меланхолией, различим и вкус ностальгии (подробнее об этом культурном феномене см. работы С. Бойм [1] и др.). «На первый взгляд, ностальгия требует в музыке своего пространства — но на деле она вопиет об ином *времени* — времени нашего детства, замедленного времени наших снов. В самом общем смысле ностальгия — это скрытый протест против нашей повседневности, эпохи динамизма и неудержимого прогресса», — пишет Т. Цареградская [8, с. 56].

Рок и меланхолия

Казалось бы, рок-музыка никак не может принадлежать к числу «меланхолических» разновидностей музыкального искусства, ведь сама ее суть — это торжество жизни, энергии, молодости, драйва; стремление к полнокровному, нередко даже бунтарскому ощущению бытия «здесь

и сейчас», ниспровержению «классических» устоев, преодолению заданности. Это ощущение может выражаться в громком и плотном электрическом звучании, пристрастии к быстрым темпам, танцевальным ритмам, хлестким текстам, порой в неряшливом звукоизвлечении, словом, во всем том, что ассоциируется с дионисийским, вакхическим мировосприятием. Характерный пример — танец рок-н-ролл, ставший одним из жанрово-стилевых архетипов рок-музыки. Место ли здесь рефлексии, унынию, чувству утраты «чего-то непонятного и трудновыводимого»? Вряд ли. Но рок — не только бунт и протест. В неменьшей степени рок-музыке свойственно пребывание в статике, погружение в одно состояние — необязательно уныния, печали или трагического раскола, но сосредоточенности, медитативности, созерцания или же моторности, неумолимого движения, поддерживаемого энергией ритма, повторности мелодико-гармонических формул, что является одним из базовых художественных принципов рока [см. об этом: 9].

Достаточно рано в рок-песнях появляются и ноты меланхолии, ностальгии, рефлексии. Связано это, как представляется, с взрослением как рок-музыкантов (многие из них ступали на творческую стезю, будучи подростками), так и самого жанра, которому во второй половине 1960-х, когда и начались описываемые сдвиги в рок-сознании, было еще далеко до зрелости. Но уже тогда появляются первые рок-произведения, в которых можно уловить меланхолические тона. Часто эта рефлексия связана именно с ощущением утраты, потери, непржитости детства — как собственного, в психологическом и поколенческом смысле, так и «детства» рок-музыки. Так наряду с меланхолией в роке зарождается тема ностальгии — по ушедшему времени, потерянными местам, кажущемуся идеальным прошлому, — в которой прочитывается и протест против повседневности, монотонности реальной жизни. И чем дальше, тем больше меланхолия поселяется в роке, захватывая самые разные его направления.

«Земляничные поляны» навсегда

Одним из первых «меланхолических» рок-произведений можно считать известную песню The Beatles «Strawberry Fields Forever» (1967). В ней говорится об ощущении собственного одиночества, неуверенности, непонимании, поиске места, где можно укрыться

и почувствовать себя как дома. Таким местом и становится Земляничная поляна. «Я использовал название как обобщенный поэтический образ», — пояснял автор песни Джон Леннон. Вместе с тем, Strawberry Fields — это вполне реальное место, детский приют в Ливерпуле недалеко от дома, где в детстве жил Джон Леннон с семьей. Американский исследователь Уолтер Эверетт (W. Everett, 1986) [13] пишет о «мотивах воспоминаний» («remembrance») в песнях The Beatles⁽¹⁾. Эти мотивы могут раскрываться как в тексте (аллюзии на события детства), так и в музыке.

Песня начинается «размытыми» аккордами меллотрона⁽²⁾, звучание которого напоминает препарированные с помощью средств звукозаписи тембры струнных, флейты или фисгармонии. Можно представить, что мотив вступления доносится со старой пластинки или откуда-то издалека, сквозь призму времени. Мелодическая линия вокала с преобладанием нисходящих интонаций звучит мягко, очаровательно; неожиданные сопоставления аккордов придают ей оттенок загадочности. Аранжировка постепенно насыщается тембровыми и сонорными красками: оркестровых струнных и медных духовых, индийского щипкового инструмента свармандала, перкуссии, электронными шумами («обратная запись»). Звучание порой становится более тревожным, но ощущение сюрреалистичности не исчезает, а, напротив, усиливается за счет наслаивания различных временных и семантико-стилевых пластов (поп-музыка, староанглийская баллада, битловское «бахианство», ориентальная музыка, электронные эксперименты). Многие исследователи видят в песне Strawberry Fields Forever черты психоделического рока, который к тому моменту уже развивался как самостоятельное направление.

(1) В. Сыров указывает, что подобное самоосмысление, стремление говорить от первого лица способствовало превращению рока в искусство [6].

(2) Меллотрон (от англ. melody и electronics) — полифонический электромеханический клавишный инструмент, изобретенный в Великобритании в конце 1960-х годов. Для воспроизведения звуков использовались магнитные ленты с записью тонов определенной высоты и тембра. Мог подражать звучанию струнных, флейты и других оркестровых инструментов, а также хору, представляя собой, по сути дела, первый семплер. Одними из первых меллотрон использовали The Moody Blues и The Beatles (1967), вслед за ними — King Crimson, Genesis, Yes и многие другие группы.



Ил. 1. Меллотрон, использовавшийся группой The Beatles. Музей The Beatles в Ливерпуле. Фото Е. Савицкая

На рубеже 1960–1970-х в рок-музыке происходит бурный расцвет разнообразных стилевых направлений, от блюз-рока, психоделик-рока, фолк-рока до прогрессив-рока, хард-рока и фьюжена. Рок стремится серьезно переосмысливать действительность, раскрывать внутренние проблемы личности, создавать собственные миры, а не только развлекать и давать выход подростковой энергии. Рок утверждает себя как искусство, способное не только отражать жизнь во всем ее многообразии, но и рефлексировать, обобщать, иногда даже визионерски предвидеть будущее — порой далеко не в радужных красках. Наиболее ярко это стремление выявилося в таких направлениях, как психоделический рок (распространилось в конце 1960-х как в Британии, так и в США) и прогрессив-рок (его родиной считается Англия, а экспансия в другие страны произошла позже).

Среди известных представителей психоделического рока (американское название — «кислотный» рок, эйсид-рок) — группы The Byrds, The Yardbirds, Tomorrow, Pink Floyd, The Doors, Grateful Dead,

Jefferson Airplane, Iron Butterfly и другие. Психоделия⁽³⁾ — не только музыкальный термин, но и особый тип мировосприятия, повлиявший на всю рок-культуру. Психоделик-рок 1960-х, с одной стороны, был заряжен энергией, свободомыслием, пронизан своеобразным «сюрным» юмором, звучал свежо, изобретательно, завораживающе. При этом в основе многих композиций лежали хорошо знакомые музыкальные ингредиенты, идущие от блюза, джаза, фолка и даже поп-музыки. Ярким примером ранней психоделии является дебютный альбом Pink Floyd «The Piper at the Gates of Dawn» (1967). С другой стороны, психоделическое начало, требующее определенного эмоционального настроя. «погруженности» как исполнителей, так и слушателей, могло проявляться в символичности, сюрреалистичности, нарочитой «шизоидности» образов, в игре тембровых красок, динамических контрастах, порой нарочито сильных, пугающих; в статичности, «заторможенности» музыкальной драматургии наряду с полной свободой форм и импровизационностью. Существенное место здесь занимали мотивы меланхолии, рефлексии, сумрачной тревоги. Так, в более поздних работах Pink Floyd, таких как The Dark Side of the Moon (1973) и Wish You Were Here (1975), немало моментов «вселенской меланхолии», грусти по человечеству; затрагиваются темы распада творческой личности, безумия, разобщенности и одиночества... Pink Floyd находят свои «фирменные» приемы выражения музыкальной меланхолии — кажущиеся бесконечными «космические» синтезаторные аккорды, в процессе звучания как бы меняющие тембровую и обертоновую структуру; длящиеся, парящие гитарные соло, разреженные ритмы ударных, «хуковые» повторяющиеся мелодические паттерны (композиция Shine on You Crazy Diamond и др.). Психоделическое зеркало отражает повороты сюжета концептуального альбома и рок-оперы The Wall (1979). Средствами психоделического воздействия становятся необычные тембры, звукорежиссерские приемы, пространственные и шумовые эффекты, световое шоу, анимация, само музыкально-театральное действие.

(3) Термин принадлежит американскому ученому Х. Осмонду. Психоделия (psychedelia, от греч. psyche delos — «показывать душу») — псевдомедицинский термин, обозначающий «расширяющееся» под влиянием галлюциногенов сознание, а также музыкально-социальное явление, связанное с отражением этих состояний в творчестве.

В песнях британского автора и исполнителя Ника Дрейка, творчество которого балансирует между фолк-роком и психоделией, меланхолия — основной модус, главный мотив. Страдавший депрессией и рано скончавшийся Дрейк выпустил всего три альбома на рубеже 1960–1970-х. Песни отражают изменчивое душевное состояние автора: здесь все на полутонах между сумраком и просветлением, глубокой меланхолией и надеждой, самоиронией и горькой печалью... Обладая безусловным даром рассказчика, Ник Дрейк заставлял прислушиваться к каждой интонации, каждой детали своих музыкальных историй, а мастерская игра на акустической гитаре и использование струнных смычковых инструментов придавали изысканность аранжировкам, приближая их к стилистике барокко-рока.

Дрозд — птица певчая

Одним из самых философских, интеллектуальных и рефлексизирующих направлений рок-музыки становится прогрессив-рок [см.: 4]. В музыке это отражается в сложности выразительных и драматургических средств, во многом заимствованных из классического музыкального искусства, так как «простых» рок-приемов оказывается уже недостаточно для того, чтобы отразить противоречивость мира — внешнего и внутреннего. В произведениях британских прогрессив-рокеров чувствуется намерение передать эту разногласию, осознать свое место в меняющейся реальности, прочувствовать и выразить ту надломленность, боль и — нередко — сумрачное мироощущение, которое было свойственно поколению «постхипповых» 1970-х. Разные грани прогрессив-роковой меланхолии представлены в творчестве таких групп, как Barclay James Harvest, Genesis, King Crimson, Van Der Graaf Generator, Marillion и многих других.

Песни группы Barclay James Harvest относятся скорее к категории «меланхолично-печальных», чувственно-сентиментальных. Пожалуй, немного найдется рок-коллективов, у которых столь большое количество композиций написано в медленных темпах, в повествовательно-балладном ключе, чаще всего — в минорных тональностях. Использование же струнно-симфонических, клавишно-органных и гитарно-акустических тембров придает аранжировкам характер «возвышенности» и вместе с тем некой тягучести, размытости. Не



Ил. 2. Barclay James Harvest.
Альбом *Once Again*. 1971. Дизайн
Латимер Ривз

менее важны и фольклорные влияния, которые придают рок-высказыванию, обычно достаточно прямолинейному, несколько отстраненный, рефлексивный характер. Это происходит за счет особой ладовой окраски, гармонической разреженности, ослабления функциональных тяготений, мелодической повторности, а также самого обращения к сказочным, мифологическим, природным, лирическим образам, столь характерным для Barclay James Harvest.

Характерный пример — композиция *Mocking Bird* («Дрозд-пересмешник», альбом *Once Again*, 1971; слова и музыка — Джон Лис). Она посвящена потере любви, уходу чувства: на фоне дождливого морского пейзажа певчая птица исполняет свою мелодию сначала для двух влюбленных, а затем — лишь для одного. Казалось бы, сюжет незатейлив, но музыка рисует куда более глубокий образ. Сгущенная печаль, скованность настроения подчеркиваются постоянно повторяющимся в басу фригийским оборотом (нисходящий ход от I ступени к V, в данном случае на основе гармонического минора с остро звучащей увеличенной секундой между VII и VI ступенями),

что вызывает ассоциации с барочными жанрами чаконы, пассакальи. Основная же мелодия поначалу малообъемна, она тоже основана на малосекундовых (восходящих) задержаниях к основному тону, отсылающих к барочной арии *lamento*. Лишь в припеве мелодия как бы прорывается ввысь, становится более распевной, а торжественный отыгрыш оркестра закрепляет мажорный лад. Пение птицы изображается звуковыми (перкуSSIONными) эффектами и прозрачными флажолетами акустической гитары. Кульминация песни приходится на большое оркестрово-гитарное *crescendo*, на гребне которого происходит яркая модуляция-сопоставление с дальнейшим интенсивным гармоническим движением и замедлением темпа, заставляющая вспомнить романтический симфонизм Г. Малера, А. Брукнера. После этого следует просветленная кода с возвращением поп-тематизма. В самом конце меланхолический модус восстанавливается, и «жалобная» тема на основе малых секунд, истаивая, завершает композицию.

Небольшая по продолжительности композиция *Galadriel* из того же альбома являет собой типичный образец квазифольклорной баллады — начинаясь с характерного перебора полуакустической гитары, аранжировка постепенно расцветивается атмосферными звучаниями фисгармонии и отдаленными контрапунктами оркестра. А сам хрупко-фантастический образ Галадриэль (персонаж эпоса Д.Р.Р. Толкина) навеивает ассоциации с древними сказаниями. Встречаются у Barclay James Harvest и более драматические образы — например, песня *Song for Dying* напрямую отсылает к тематике ожидания смерти, столь характерной для «темного» романтизма; а напряженная связка *The Poet / After the Day* (альбом *Barclay James Harvest and Other Short Stories*, 1971) посвящена сложным проблемам творческой личности. Впрочем, иногда музыканты используют наработанные приемы «меланхоличности» как штампы, в результате чего получаются произведение попросту скучные...

Тайны музыкальной шкатулки

Одной из самых «меланхолических» групп в прогрессив-роке по праву считается Genesis. Этот британский коллектив (образован в 1967 году), наряду с King Crimson, ELP, Pink Floyd, Jethro Tull, Van Der Graaf Generator, входит в число наиболее известных представителей «клас-

сического» прогрессив-рока. В творчестве Genesis 1970-х годов, как и у многих других прогрессив-групп того периода, немало аллюзий на музыку барокко, однако не менее тесны и связи с романтизмом. Это выражается, во-первых, в избираемых средствах музыкальной выразительности — широкой палитре ладогармонических и фактурно-мелодических средств, порой весьма сложных, утонченных, напрямую напоминающих о музыке композиторов-романтиков; в особом внимании к звуковому колориту, необычным тембрам и их сочетаниям. Во-вторых, в направленности на чувственно-эмоциональное восприятие, тонком психологизме, передаче разнообразных нюансов человеческих переживаний, интересе к внутренне-личностной сфере и одновременно — к области фантастики, сказки, вымысла, «старинны».

Можно отметить и проявленность национального колорита. Опираясь на традиции, заложенные The Beatles и Джоном Ленноном, Genesis, наряду с Fairport Convention, Jethro Tull и некоторыми другими группами активно развивали «британскость» в рок-музыке [подробнее о феномене Britishness см.: 15]. Genesis напрямую не использовали и не стилизовали фольклор, их интересовала скорее стилистика старинной английской музыки⁽⁴⁾, сюжеты и образы Викторианской Англии, воспринимавшейся как своеобразная «идеальная» эпоха; а вот современные им британские реалии Genesis могли и покритиковать (альбом *Selling England by the Pound*, 1973 и др.). Мотивы воспоминаний, ностальгии, детства также весьма сильны в их творчестве. Не случайно Genesis во многих произведениях воссоздавали завораживающий образ «музыкальной шкатулки», некоего хрупкого закрытого мирка, что подчеркивалось в том числе и широким использованием хрустально-прозрачных, «колокольчатых» тембров. Собственно, так — Musical Box — называется известное сочинение Genesis (музыка и слова: Тони Бэнкс, Питер Гэбриэл, Майк Резерфорд, Фил Коллинз, Стив Хаккетт), на котором хотелось бы остановиться подробнее.

(4) Помимо композиции Musical Box это, например, гитарная пьеса Horizons, которую Стив Хаккетт, по собственному признанию, сочинил в подражание английскому композитору эпохи Возрождения Уильяму Берду.

10-минутная композиция Musical Box открывает третий студийный альбом Genesis «Nursery Cryme» («Преступление в детской», 1971), записанный сложившимся к тому моменту «золотым» составом группы. Текст композиции сочетает черты викторианской сказки, кэрролловского абсурдизма и психоделической фантазмагии. По мнению американского исследователя Джона Ковача, «в Musical Box переплетаются темные, озорные и сюрреалистические истории о викторианских извращениях среди британской аристократии» [12, p. 73]. Само название альбома Nursery Cryme (с «y» вместо «i» в слове «crime») — преобразованное от nursery rhyme, жанра британских детских стихов и песен, которые были широко распространены в быту с XVI века, а в XVIII–XIX веках собирались, записывались и издавались в виде книг.

Одна из nursery rhyme — песенка Old King Cole⁽⁵⁾ — присутствует в художественном тексте Musical Box как смысловой лейтмотив. Она упоминается в первой же строчке Musical Box (именно эту песенку играет музыкальная шкатулка), а в дальнейшем появляется и поэтическая цитата целого куплета. Мелодия песенки, принадлежащая самим Genesis, проста, неприхотлива, напоминает скорее колыбельную, чем веселую потешку. В композиции Genesis эта «сказка в сказке» играет роль некоего заклинания, вызывающего переход главного героя — духа Генри — из жизни в «полумире» (прошлом) к жизни земной:

Old King Cole was a merry old soul, And a merry old soul was he. So he called for his pipe, And he called for his bowl, And he called for his fiddlers three.	Старый король Коул был старой веселой душой, Старой веселой душой был он. Он послал за своей трубкой, И послал за своей чашей, И призвал скрипачей своих трех.
---	--

(Слова данного фрагмента — народные, музыка — Genesis.)

При этом событийная канва Musical Box весьма кровава, хотя сам текст не содержит конкретики (музыканты поясняют его в интервью). Во время игры в крокет (чисто английское развлечение!) девочка Синтия отрубает мальчику Генри голову молотком. Дух повзрослевшего Генри вселяется в музыкальную шкатулку, вырывается из волшебного

(5) Один из вариантов перевода названия — «Старый король Капуста».



Ил. 3. King Crimson. Обложка альбома *In the Court of Crimson King*. 1969. Художник Барри Годбер

ящичка во время проигрывания песенки Old King Cole и пытается склонить Синтию к сексуальной связи. Именно по мотивам Musical Box была создана и шокирующая обложка альбома *Nursery Cryme*, на которой в стилизованной под викторианскую живопись манере (но в несколько примитивизированном варианте) изображена сцена игры в крокет отрубленными головами.

Меланхолический модус композиции создается и за счет уже упоминавшегося звукового образа «музыкальной шкатулки». Уже во вступлении слышны звенящие арпеджированные аккорды двенадцатиструнной гитары⁽⁶⁾. Ее звучание напоминает по тембру старинный английский клавишный инструмент верджинел или такие струнно-щипковые инструменты, как цитра, лютня, арфа. Точнее, в записи использованы «сдвоенные» гитарные партии, которые со-

(6) Акустическая гитара со сдвоенными металлическими струнами, которая настраивается чаще всего как классическая шестиструнная, но имеет более звонкое звучание и используется в основном для аккомпанемента.

впадают в гармонической канве, но все же минимально отличаются по конкретному рисунку⁽⁷⁾. Ощущение «звенящей объемности» подчеркивается и средствами звукорежиссуры (эффект delay, разведение записанных дорожек по разным каналам стереопанорамы). И именно эта «звенящая объемность» создает одновременно и механический, и меланхолический образ.

Впрочем, дальнейшее развитие идет вразрез с принципом «отсутствия устремленности». Композиция *Musical Box* выстроена как чередование контрастных эпизодов, образующее рондообразную структуру с постепенным динамическим нарастанием. Контраст возникает как саундовый (полуакустика — «электричество»), так и стилевой (подражание старинной музыке — хард-рок/арт-рок) и, разумеется, эмоциональный. В первом куплете приглушенный высокий вокал Питера Гэбриэла звучит на фоне «струящихся» арпеджио акустических гитар и фортепиано (также как бы переплетающихся, стереоскопических). Инструментальный эпизод пасторального характера с флейтовыми мотивами тоже не выходит из меланхолического модуса, но в новом рефрене голос Гэбриэла («духа») с предложением «проиграть мою песню» звучит все настойчивее. Далее — резкий контраст: музыка насыщается галопирующими ритмами хард-рока, энергичными аккордами электрооргана, размашистыми ходами баса, «порхающим» из канала в канал соло электрогитары. Фрагмент с квазицитатой Old King Cole вновь меланхолично-пасторален: голос звучит как бы издалека, отсылая к началу композиции. Однако не отпускает ощущение тревожности, которое усиливается благодаря элементам звукоизобразительности (тиканье часов, суетливое брелание гитары). Опять врываются тяжелые ритмы, восходящие гаммообразные пассажи органа и электрогитары; с этим эпизодом контрастируют «возвышенные» размышления о Синтии («She's a lady...»). Однако «эскалация экзальтации» (дух призывает героиню прикоснуться к нему) приводит к мощному саундовому *crescendo*.

(7) Прием, близкий минималистской технике паттернов. Genesis неоднократно используют его в своем творчестве: см. вступления к *Stagnation*, *Can-Utility and the Coatliners*, *Dancing with the Moonlit Knight*, *The Cinema Show*, *Dance on a Volcano*, некоторые разделы 23-минутной «эпической» *Supper's Ready*; а в отдельных случаях на подобном сочетании выстроена фактура всей композиции (исключительно «меланхолическая» *Entangled*).

Композиция завершается громогласным утверждением финального мажора (фактически в виде классической каденции — многократного повтора оборота доминанта-тоники). От изначальной хрупкости не остается и следа. Таким образом, от отстраненной меланхолии через «обретение устремленности» композиция развивается к утверждению желаемого, «земного».

В целом можно отметить, что различные «общие формы движения», прежде всего в партиях акустических гитар и клавишных инструментов, выступают в творчестве Genesis своеобразными «знаками меланхоличности». Вместе с тем в семантическом плане они многозначны. Например, во вступлении к композиции *The Fountain of Salmacis* небыстрые фигурации электрооргана явно отсылают к барочным прототипам (скрытое двухголосие, где при неизменно остающемся на месте верхнем голосе нижний движется вниз и вверх в объеме терции, опевая опорный тон — тонику). Такое движение несложно представить, например, в инвенциях И.С. Баха. Но кажущаяся «механистичность» этого равномерного бега затмевается сгущением и разрежением звучности, нарастающими и стихающими аккордами меллотрона на фоне рокота литавр.

Подобные элементы становятся строительным материалом как для собственно музыкально-звуковой ткани, так и драматургического развития произведений. «Льющиеся» пассажи (часто они действительно связываются с семантикой текущей воды), изящные фигурации и бурные арпеджио, пронизывающие всю фактуру, монотонно повторяющиеся мелодические паттерны или же энергичные фортепианные *martellato* становятся «двигателями прогресса», как бы подталкивающими развитие вперед (особенно в сочетании с интенсивным гармоническим движением). Так путем преодоления инертности, статики обретается процессуальность, энергия, рок-драйв. (Примеры: *White Mountain*, *The Return of the Giant Hogweed*, *After the Ordeal*, *The Lamia*, знаменитое фортепианное вступление к *Firth of Fifth*, создавая которое, клавишник Тони Бэнкс вдохновлялся течением реки Форт в Шотландии, не менее известное бравурное фортепианное «интро» к *The Lamb Lies Down on Broadway* и др.).

От меланхолии к мраку

Конечно, в прогрессив-роке 1970-х нередки и более драматичные, порой даже трагические образы. Они широко представлены в творчестве группы King Crimson. Уже первый альбом, *In the Court of the Crimson King* (1969), рисовал впечатляющую картину Апокалипсиса. Композиция *Epitaph* (музыка: Роберт Фрипп, Ян Макдональд, Грег Лейк, Майкл Джайлз, слова: Питер Синфилд), как считает исследователь прогрессив-рока Э. Мачан (Е. Machan, 1997) [14, р. 23], навеяна ситуацией холодной войны и тревогой по поводу судеб мира. Ее лирический герой, поначалу довольно отстраненно описывающий пустынный и пугающий «постапокалиптический» пейзаж, довольно быстро доходит до высокой точки драматического накала и выплеска «личных» эмоций («But I fear tomorrow I'll be crying» / «Но я боюсь, что завтра я буду рыдать»). В жанровой основе композиции несложно обнаружить черты элегии и траурного марша. Интонационным зерном вступительной темы у электрогитары становится интонация малой секунды (многократно повторяемая с особой плавностью благодаря исполнительскому приему *bend*)⁽⁸⁾, которая, в свою очередь, отсылает к барочной арии *lamento* и связанным с ней аффектам жалобы, скорби. Эти интонации затем развиваются и в вокальной партии, где выделяется, однако, восходящая «романсовая» секста.

Своеобразной репризой *Epitaph* в творчестве King Crimson становится композиция *Starless* (музыка: Роберт Фрипп, Билл Бруфорд, Дэвид Кросс, Джон Уэттон, слова: Ричард Палмер-Джеймс) из альбома *Red* (1974) — последней студийной работы «Малинового короля» 1970-х. Текст композиции построен на противопоставлении образов вечной сияющей красоты и — мрака, заполняющего душу героя. Краткие, скупые поэтические строчки (впрочем, весьма музыкально выразительные) словно констатируют разорванность связей, крах всех надежд и человеческих отношений, эсхатологическую направленность «последних дней», за которыми — лишь беззвездность и библейская (крошечная, непреходящая) тьма. В музыкаль-

(8) Подтягивание и отпускание струны пальцем правой руки, что вызывает плавное повышение и понижение высоты тона.



Ил. 4. Genesis. Обложка альбома Nursery Cryme. 1971. Художник Пол Уайтхэд

ном плане можно обнаружить те же характерные выразительные средства — минорный лад, сдержанно-траурный темп, маршевую поступь, скрытую в октавных ходах бас-гитары, однако общий тон высказывания более суровый. Во вступлении скорбно-отрешенным звучаниям меллотрона (в изложенной крупными длительностями мелодической фразе также слышны интонации *lamento*), как бы всплывающим из небытия, отвечает пластичная, предельно «очеловеченная» партия электрогитары. Вокальная же мелодия звучит мужественно, без лишних сантиментов. В инструментальной репризе эти три темы, пройдя процесс «перемалывания» (протяженная средняя часть), звучат в обратном порядке: сначала вокальная мелодия, переданная здесь «жалобному» сопрано-саксофону, затем — выразительная тема электрогитары и в самом конце — «ламентозная» тема вступления, которая на полной мощности скандируется всей группой и обрывается. Меланхолия и ярость сливаются воедино в медленно гаснущем отзвуке...

«Потерянное детство» неопрогрессива

В 1980-е меланхолия стремительно распространялась в поп- и рок-музыке, став своеобразным ответом на поражение в конце 1970-х идей панк-рока. Возникают такие направления, как пост-панк, готик-рок, «новая волна», синти-поп (порой их трудно разделить) и другие, в которых меланхоличность становится основой мировосприятия и внешнего образа или, по крайней мере, одним из их важных аспектов. Пост-панк, ставший в какой-то мере реакцией на «внешнюю» агрессивность панка (и заимствовавший при этом элементы его музыкального языка, как и диско, электронной музыки, психоделии, глэм-рока), легализовал в поп-культуре мотивы рефлексивности, романтичности, а порой и депрессивности. Остро зазвучали темы «потерянности поколения», ненужности, заброшенности, отчужденности, разочарования, депрессии. Эти настроения прослеживаются в творчестве таких исполнителей, как U2, Joy Division, Гэри Ньюмэн, Human League, Cabaret Voltaire, The Cure, Bauhaus, Japan, Radiohead. Музыкальные средства отличались минималистичностью, акцентом на аскетичном гитарном и синтезаторно-электронном звучании, монотонной линии баса и ударных. Особое значение имел визуальный образ, часто несущий отпечаток подчеркнутой мрачности (с доминированием черного цвета в одежде, гриме и аксессуарах).

В прогрессив-роке, который к тому времени почти сошел со сцены, в 1980-е появилась лишь одна новая разновидность — неопрогрессив, сложившаяся как раз под большим влиянием пост-панка и «новой волны». Соответственно, настроения меланхолии, печали, одиночества, разочарования, воспринятые как от этих актуальных трендов, так и от классического прогрессив-рока 1970-х, в первую очередь Genesis, были в неопроге развиты и преумножены. Характерным признаком неопрогрессива является меланхолически-самоуглубленный, сентиментально-печальный, а то и трагический тон композиций. Герой неопрога словно выходит в этот мир, зная, что будет предан, забыт или осмеян; он заранее льет слезы о себе и этом бездушном мире или же примеряет маску шута. Отсюда — тяга к театрализации (также идущая от Genesis), большая роль вокальной интонации, повествовательно-балладной или же приподнято-патетической. В музыкально-стилистическом плане характерным является тяготение



Ил. 5. Marillion. Обложка альбома *Misplaced Childhood*. 1985.
Художник Марк Уилкинсон

к более современному (для того времени) синтезаторному звучанию, как правило, холодновато-торжественному, «космическому» или «фантазийному»; акцент на яркую, «хуковую» вокальную мелодику; отказ от подчеркнутой виртуозности (в том числе в гитарных соло) в пользу большей «атмосферности», философской задумчивости; преобладание средних и медленных темпов, минорных тональностей. Наиболее известными группами неопрогрессива «первой волны» стали Twelfth Night, Marillion, IQ, Final Conflict, Pallas и Pendragon. Одним из краеугольных камней неопрогрессива является альбом Marillion «*Misplaced Childhood*» (1985), в котором с особой силой звучит тема потерянного детства (данной работе будет посвящена отдельная статья автора).

Черный ворон, что ты выешься...

В современном прогрессив-роке «мастером меланхолии» по праву считается Стивен Уилсон — британский артист, лидер группы Porcupine Tree, звукорежиссер, продюсер. Группа Porcupine Tree появилась в 1987 году как студийный проект одного музыканта (Стивена Уил-

сона), в 1993 обрела реальный состав, в 2010 была распущена и в 2021 возрождена. Творчество Porcupine Tree относят также к направлению неопсиходелии, воссоздающему стилистические элементы психоделического рока 1960-х. Основным художественным ориентиром для Porcupine Tree стали, безусловно, Pink Floyd. Впрочем, за свой долгий путь группа и ее лидер проделали столь сложную и впечатляющую стилевую эволюцию, что их трудно отнести к какому-то конкретному «подстилю» прогрессив-рока. От «секретных» экспериментальных записей Porcupine Tree в духе эмбиента, инди-музыки и транса (рубеж 1990-х) к неопсиходелическим мотивам второй половины 1990-х, прогрессив-металу 2000-х, а также опытам с поп- и электронной танцевальной музыкой в новейших сольных альбомах Стивена Уилсона — таков используемый спектр стилей, художественных приемов, выразительных средств.

Есть в этом арсенале, разумеется, «щемящее» звучание меллотрона и «старинных» синтезаторов, на смену которому приходят жесткие прог-риффы. Развитие композиций очень часто выстраивается по принципу нарастания — от тихого к громкому, от прозрачного к плотному звучанию, от изящной меланхолии — к давящему шквалу эмоций. При этом композитор не трактует «прогрессивность» как гиперсексуальность, сверхвиртуозность, соединяя нестандартность гармоний, изысканность саунда и многослойность фактуры с ярким песенным мелодизмом; интеллектуальность, литературность — с повышенной эмоциональностью, чувственностью содержания. Возможно, именно благодаря определенной доступности, доходчивости творчество Уилсона и стало столь популярным в кругах современных поклонников прогрессив-рока и не только.

Можно было бы привести немало примеров «меланхоличности» в творчестве Porcupine Tree и Стивена Уилсона, которое словно пронизано английским сплином, британским сырым воздухом и лондонскими туманами. Меланхолия, печаль, отстраненность, порой даже депрессивность стали спутниками лирического героя. Диапазон тем, образов и всевозможных «оттенков серого» при этом кажется почти безграничным — от личной (и вечной) неудовлетворенности в любви, разлада отношений, распада чувств, детских психотравм, иррациональных страхов, одиночества, «самокопания» до тревоги за судьбы мира, убийств, террористических актов, войн, пугающих сооб-

щений газетной хроники, а также легенд, странных случаев и прочих сюрреалистических историй (справедливости ради стоит сказать, что у группы и ее лидера есть и вполне светлые песни). Уилсон мастерски воздействует на психику слушателя и, кажется, иногда специально старается надавить на самые тонкие струны души, не скатываясь при этом в сентиментальность и пошлость. Один из таких примеров — баллада *The Raven That Refused to Sing*, завершающая третий сольный альбом Стивена Уилсона *The Raven That Refused to Sing (And Other Stories)* (2013), в основу которого, по словам самого автора, легли различные «истории о духах» и прочие сверхъестественные случаи.

Сюжет песни иносказателен — душа умершей девочки вселяется в ворона, по крайней мере так кажется ее повзрослевшему брату, который просит прилетающую в его сад черную птицу петь, надеясь воссоединиться с любимой сестрой и излечить свою очерствевшую душу. Здесь, как видим, все вполне классично с точки зрения понимания меланхолии — ситуация потери, разъединения, тоска по тому, чего не было (взросление и счастливая жизнь в полной семье), ощущение собственной неполноценности, одиночества, слабости. И вновь — тема детства, помноженная на явно фрейдистские мотивы... Можно провести и параллели с «Музыкальной шкатулкой» Genesis (переселение душ — характерный паттерн рок-фантастики), «Mocking Bird» Barcklay James Harvest (птица — наблюдатель за героями, ее пение словно выражает их чувства, то, о чем нельзя сказать вслух).

А ворон — тоже не просто птица; в кельтской и скандинавской мифологиях он тесно связан с миром умерших и богов, является носителем тайного знания, а иногда выступает вестником зла, смерти, войны. Ворон, отказавшийся петь (на самом деле, как мы знаем, вороны не поют, а каркают), как бы отказывается и от своих функций вестника, провозгласителя беды⁽⁹⁾. В текстовом плане песни представляет собой монолог героя:

(9) В связи с этим вспоминается еще один пример репрезентации образа ворона в рок-культуре, на этот раз российской: Лучший друг солдата — Это черный ворон, Верная, ручная Птица почтовая (группа «Вежливый отказ», композиция «Гражданская война — отступление»).



Ил. 6. Стивен Уилсон. Кадр из видеоклипа к песне *The Raven That Refused to Sing*. 2013. Художник Хайо Мюллер, режиссеры-аниматоры Джесс Коуп и Саймон Картрайт

Sister I lost you
When you were still a child
But I need you now
And I need our former life
I'm afraid to wake
I'm afraid to love

Сестра, я потерял тебя,
Когда ты была еще ребенком,
Но ты нужна мне сейчас,
И мне нужна наша прежняя жизнь,
Я боюсь просыпаться,
Я боюсь любить...

(Второй куплет, слова и музыка — Стивен Уилсон.)

В анимационном клипе⁽¹⁰⁾ сюжет развивается более конкретизированно — бедный, изможденный старик ловит в сумеречном лесу птицу и сажает ее в клетку, но ворон отказывается петь; герою мерещатся кошмары (тянущиеся сквозь решетку руки-тени напоминают о старых черно-белых фильмах ужасов); в припадке ярости он трясет клетку; и лишь выпустив птицу на свободу, герой обретает

(10) Steven Wilson. *The Raven That Refused to Sing*. Directed by Jess Cope and Simon Cartwright. URL: <https://youtu.be/n8sLcvWG1M4> (дата обращения 23.08.2022).

то, что искал — успокоение, душевное утешение, надежду, а вместе с ними — и образ любимой сестры.

Музыка под стать содержанию — начинаясь психоделическим сонорным вступлением, песня разворачивается неторопливо, медитативно. Основные разделы (куплеты) построены на многократном повторении одного гармонического оборота (As — a — F — c / As — a — F — C) в партии фортепиано. Благодаря мерцанию минора и мажора (при основной мажорной тональности), повторности отдельных тонов в фортепианной партии (квинта тонического аккорда), замедленному темпоритму и общей хрупкости звучания складывается ощущение неустойчивости, «подвешенности» образа. А сам принцип остинато отсылает к старинным танцевальным жанрам чаконы, пассакалии. На фоне плавно сменяющихся гармоний разворачивается речитатив героя, полный то упрямо-угрюмых, то «слезных», жалобных интонаций (скольжение, глиссандирование голоса, напоминающее о Sprechgesang); с особенным нажимом произносится слово please («please come to me, please stay with me»). А вот припев звучит светло, в мажоре, он похож на колыбельную; сначала он проводится в инструментальном варианте, и лишь после третьего куплета — со словами («Sing to me raven...»). На гармонический остов нанизываются новые инструментальные подголоски, наращивается звуковая ткань, в том числе оркестрово-симфоническая, подключаются ударные, а в финале тема припева в трепещущем звучании электрогитары и торжественное проведение-утверждение гармонического паттерна в мажоре создают ощущение прорыва к свету. Так меланхолия становится катарсисом.

Конечно, в этой статье мы затронули лишь основные аспекты «меланхоличности» в роке, сосредоточившись на примерах из британской рок-классики как одной из смыслоформирующих для рока в целом. В стороне осталась шведская и вообще скандинавская рок-культура, которой «меланхоличность» и даже «мрачность» были свойственны с самого начала, возможно, в связи с сильной опорой на фольклорные и другие традиционно-культурные источники. Назовем лишь отдельные имена: шведские группы Kaipa, Änglagård, Anekdoten, Lake of Tears, Opeth... Мы планируем посвятить этой теме отдельный материал. Пока же подведем некоторые итоги наших наблюдений.

Заключение

Можно говорить о том, что для создания модуса меланхоличности рок-музыканты вполне сознательно пользуются определенными приемами. Первый из них — это широкое применение медленных темпов (которые ассоциируются с траурностью, скорбностью, созерцательностью), что в принципе не очень характерно для рока, ориентированного на быстрые и средние энергичные темпы. Прогрессив-рок, в силу усложнения содержания, вводит многотемповость, в том числе расширение спектра «медленной музыки», хотя внутри одной композиции темп может часто меняться.

Второе — важная роль повторности ритмических структур, фактурно-тематических элементов и гармонических оборотов. Часто встречаются остинатные нисходящие линии баса, которые могут выполнять риффа. Все это, бесспорно, способствует «отсутствию устремленности», но в то же время может выполнять роль накопителя энергии, роста напряжения (особенно при динамических, фактурных нарастаниях). Подобные приемы «незримо» отсылают к барочным жанрам чаконы, пассакалии, арии *lamento*.

Третье — гармонические средства. Это, в первую очередь, использование минорного ладового наклонения, нередко — натурального минора, дорийского и фригийского ладов, что ассоциируется с фольклорностью. Характерно также применение нисходящих аккордовых прогрессий, обострение гармоний за счет альтераций, «задержаний», усложнения внутренней структуры. Однако «меланхоличными» могут быть и произведения в мажоре — в данном случае многое зависит от темпа, общего характера музыки.

Четвертый прием связан с характером тематизма — это малообъемные (в пределах терции, кварты, квинты, с поступенным движением) мотивы, тематические фигуры, повторяющиеся, как бы вращающиеся в разных слоях фактуры. Такие тематические элементы могут создавать ощущение заикленности времени, его бесконечности и в то же время однообразия, бренности. Подобную же задачу создания «завороженности», оцепенения выполняют арпеджио, разложенные трезвучия — но уже в качестве не мелодико-тематических элементов, а фактурно-аккомпанирующих (как часто бывает у Genesis). Статика, погруженность в одно состояние преодолевается тонально-гармони-

ческим движением, ритмической энергией, тембровой и фактурной драматургией. Тогда создается ощущение непрерывности движения вперед, «волны», крещендирования.

Вокальный тематизм основных разделов, сольные и контрапунктирующие инструментальные партии чаще всего индивидуализированы. Нередко мелодика «меланхолических» рок-композиций строится на малосекундовых интонациях (нисходящих и восходящих), опеваниях, «вздохах», что вызывает прямые аналогии с барочными ариями *lamento*. Впрочем, вокальные партии далеко не однотипны — они могут быть полны выразительных оборотов, речевых интонаций, «патетических» возгласов (восходящих скачков на квинту, сексту, тритон), распевности, пластичных мелодических подъемов и спусков (вокальные партии «Epitaph», «Starless» King Crimson). Подобные мелодические рельефы ассоциируются с романтической песенностью, жанром романса, элегии, музыкальной эпифании.

Пятое — обращает на себя внимание и тяготение к определенным звуковым краскам, таким как «звонящие» тембры акустических гитар или «щемящие» звучности меллотрона, струнных инструментов. Можно предположить, что здесь срабатывает обращение к некой исторической памяти (пусть в рок-музыке акустические тембры, например, струнных, значительно преобразованы и зачастую воссоздаются электронно или с помощью различных процессоров-обработок). Мерцающие гитарные переборы часто связываются с образами музыкальной шкатулки, ностальгической «старины», прошлых эпох. Что касается меллотрона, то его характерный «плывущее-размытый», завуалированный саунд ассоциируется с живым, акустическим звучанием, с его человеческой теплотой. Впрочем, могут использоваться и настоящие оркестровые инструменты, как бы контрастирующие электрогитарами, синтезаторами.

Наконец, шестое — это определенные темы, образы, символы, которые встречаются и «воспеваются» в меланхолическом роке: одиночество, утрата, потерянное детство, смерть, ночь, осень и вообще холодные времена как символы потери и ухода, разочарование, ностальгия, «ламентозный комплекс» жалобы, страдания, оплакивания — своей судьбы и судеб мира... Образное и музыкальное развитие, без которого немислим прогрессив-рок, в рамках одной композиции может быть довольно ощутимым (как в «Musical Box» Genesis), но все

равно общий тон, модус произведения воспринимается как меланхолический. В иных же случаях тезис об «отсутствии устремленности» более чем актуален и справедлив, особенно в психоделическом роке, где статика, погруженность как раз являются неотъемлемым качеством стиля.

В целом, во многих «меланхолических» рок-композициях довольно четко прослеживается жанрово-интонационный комплекс, тяготеющий к арии *lamento*. Это обогащает и усложняет содержание, устанавливая связи с «великой классикой», даже если это происходит помимо непосредственной воли рок-музыкантов, порой интуитивно нащупывающих подобные приемы. Однако, учитывая музыкальную образованность и художественную просвещенность многих представителей прогрессив-рока, можно полагать, что ассоциации со старинной и классической западноевропейской музыкой (как в музыке Barclay James Harvest, King Crimson, Genesis) возникают отнюдь не случайно.

Обращение к эмоциональному восприятию, слушательскому бессознательному преодолевает (в том числе) интеллектуальность прогрессив-рока, который часто упрекали в эмоциональной холодности, просчитанности и заданности. Обращает на себя внимание тот факт, что в новом тысячелетии эти тенденции в роке лишь усиливаются (пост-рок, дум-метал и т.д.). А сама тема меланхолии в рок-музыке, безусловно, заслуживает дальнейшего рассмотрения.

Список литературы:

- 1 Бойм С.Ю. Будущее ностальгии / Пер. А. Стругача. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 680 с.
- 2 Лаврова С.В. Меланхолия в творчестве Георга Фридриха Хааса // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 44–51. <https://doi.org/10.34690/199>.
- 3 Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.
- 4 Савицкая Е. А. Прогрессив-рок: герои и судьбы. М.: ИП Галин А.В., 2015. 304 с.
- 5 Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Пер. с франц., общая редакция и предисловие С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 616 с.
- 6 Сыров В.Н. Биографические аспекты рока // Художественная культура. 2021. № 3. С. 366–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-366-379>.
- 7 Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник статей. СПб.: Алетейя, 1998. С. 211–231.
- 8 Цареградская Т.В. Композиторы XXI века и их меланхолии // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 52–58. <https://doi.org/10.34690/200>.
- 9 Цукер А.М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 301 с.
- 10 Чинаев В.П. Романтическая меланхолия в современном фортепианном исполнительстве // Музыкальная академия. 2021 № 4. С. 72–79. <https://doi.org/10.34690/203>.
- 11 Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / Пер. со швед. И. Матыциной. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
- 12 Covach J. The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock // The Ashgate Library of Essays on Popular Music: Rock / Ed. by Mark Spicer. Ashgate Publishing, 2012. P. 65–75.
- 13 Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia // Musical Quarterly. 1986. Vol. LXXII/3. P. 360–393.
- 14 Macan E. Rocking the Classics. English Progressive Rock and The Counterculture. NY: Oxford University Press, 1997. 320 p.
- 15 Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain. Routledge, 2013. 266 p.

References:

- 1 Boym S.Yu. *Budushhee nostalgii* [The Future of Nostalgia], transl. A. Strugach, 2nd ed. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021, 680 p. (In Russian)
- 2 Lavrova S.V. Melanholija v tvorchestve Georga Fridriha Haasa [Melancholy in the Works of Georg Friedrich Haas]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], 2021, no. 4, pp. 44–51. <https://doi.org/10.34690/199>. (In Russian)
- 3 Medushevskij V.V. *O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [About the Regularities and Means of Expression of Music]. Moscow. Muzyka Publ., 1976. 253 p. (In Russian)
- 4 Savickaja E.A. *Progressiv-rok: geroi i sud'by* [Progressive Rock: Heroes and Destinies]. Moscow, IP Galin A.V. Publ., 2015. 304 p. (In Russian)
- 5 Starobinski J. *Chernila melanholii* [Ink of Melancholy], transl. from French, ed. and intr. S. Zenkin. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 616 p. (In Russian)
- 6 Syrov V.N. Biograficheskie aspekty roka [Biographical Aspects of Rock Music]. *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 366–379. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-366-379>. (In Russian)
- 7 Frejd Z. Pechal' i melanholija [Sadness and Melancholy]. Frejd Z. *Osnovnye psihologicheskie teorii v psihoanalize. Ocherk istorii psihoanaliza: Sbornik statej* [Basic Psychological Theories in Psychoanalysis. Essay on the History of Psychoanalysis: Collection of Articles]. St. Petersburg, Aleteja Publ., 1998, pp. 211–231. (In Russian)
- 8 Tsaregradskaja T.V. Kompozitory XXI veka i ih melanholii [Composers of the 21st Century and Their Melancholies]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], 2021, no. 4, pp. 52–58. <https://doi.org/10.34690/200>. (In Russian)
- 9 Tsuker A.M. *I rok, i simfoniya* [Both Rock and Symphony]. Moscow, Kompozitor Publ, 1993. 301 p. (In Russian)
- 10 Chinaev V.P. Romanticheskaja melanholija v sovremenном fortepiannом ispolnitel'stve [Romantic Melancholy in Modern Piano Performance]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], 2021, no. 4, pp. 72–79. <https://doi.org/10.34690/203>. (In Russian)
- 11 Johannisson K. *Istorija melanholii. O strahе, skuke i pechali v prezhnie vremena i teper'* [The Story of Melancholy. About Fear, Boredom and Sadness in the Old Days and Now], transl. from Swedish I. Matycina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 320 p. (In Russian)
- 12 Covach J. The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock. *The Ashgate Library of Essays on Popular Music: Rock*, ed. Mark Spicer. Ashgate Publishing, 2012, pp. 65–75.
- 13 Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia. *Musical Quarterly*, 1986, vol. LXXII/3, pp. 360–393.
- 14 Macan E. *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. NY, Oxford University Press, 1997, 320 p.
- 15 Morra I. *Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain*. Routledge Publ., 2013. 266 p.