

Валерий Сыров

БРИТАНСКИЙ РОК КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Рок-музыка как феномен национального? Кого-то такая постановка вопроса удивит, ведь речь, казалось бы, идет о музыке, не знающей этнических и государственных границ, основанной на механизмах мирового шоу-бизнеса с его хит-парадами, рок-звездами, многомиллионной аудиторией фанатов, клубами и интернет-сообществами? Можно ли поднимать проблему национального на материале, основанном в большей степени на коллективных архетипах, нежели на индивидуальных проявлениях?

В поисках ответа на эти вопросы, мы должны в первую очередь разграничить понятия «рок» и «поп» как понятия с разными основаниями и объемами: одно из них (рок) предстает главным образом как стилевое направление, другое (поп) — как жанровый маркер. И первое, что следует подчеркнуть, — это внациональная окраска современной поп-музыки (или попросту, «попсы»). В связи с глобализацией она получает особенно мощную подпитку. Рок также испытывает эту тенденцию, но по-своему пытается ее преодолеть, и его лучшие

образцы не утрачивают своей национальной харизмы. Конечно, жанры, участвовавшие в рождении рок-музыки (блюз, госпел, кантри), пришли в Европу из-за океана, однако имеет смысл согласиться с тем, что в новых условиях жанры-мигранты дали новые плоды, скрестившись с местными традициями. Рок-музыка сумела сохранить их энергетику и пассионарность, в отличие от поп-музыки, ориентированной на гомогенизацию и расслабленное потребление.

Поэтому не будет преувеличением говорить о различных европейских школах рока — британской, французской, голландской, польской, венгерской, скандинавской, российской, равно как и о местных «диалектах» внутри каждой из этих школ. Например, на российской карте существуют питерский, московский, уральский, сибирский рок, — и каждый из них имеет свои отличительные особенности, поэтику, звучание. Все это чрезвычайно важно для понимания рока как многонациональной и стилистически многоликой культуры, которая в корне отличается от однородной

и настроенной на единый стандарт поп-продукции.

В этой связи вызывает большой интерес **британский рок**. Как ни странно, но именно «туманный Альбион» дал миру классические образцы стиля, обогатив его поэтические и музыкальные ресурсы, раздвинув границы возможных мутаций. Образцы эти выдержали испытание временем, стали по-своему знаковыми, что уже сегодня позволяет подводить некоторые итоги. Так, например, в британской рок-музыке происходит небывалое расширение и усложнение понятия национального, наблюдается его эволюция: от внешне-этнографического — к глубинному, опосредованному. Это означает переход от копирования фольклорных форм к их творческой переработке и жанрово-стилевому синтезированию на основе национального мышления. И если первое характерно для начальной стадии становления рок-культуры, когда она только начинает обособляться от танцевально-развлекательного обихода, о чем, в частности, свидетельствует британский фолк-рок середины 1960-х годов (*Incredible String Band, Fairport Convention, Pentangle, Steeleye Span*), то второе появляется позже, на рубеже 1960–1970-х. Его, в частности, демонстрирует арт-рок (который не сводим к фольклорным или иным образцам или заимствованиям), в нем нацио-

нальное существует как компонент сложного стиля. Стиль этот уже рассматривался автором настоящей статьи [8], поэтому сосредоточимся на национальной составляющей.

Своеобразие и самобытность британской культуры, в том числе, музыкальной, настолько очевидны, что индифферентность исследователей в этом вопросе вызывает удивление и недоумение. Чем объяснить равнодушие к этой теме? Сложностью материи? Или же это обыкновенная инерция сознания, центричность подхода — взгляд на культуру британских островов как на периферийную область европейской цивилизации («задворки Европы»)? Во всяком случае, нам неизвестно, чтобы национальная сторона британской музыки подвергалась всестороннему и углубленному анализу или оценке. Хотя, казалось бы, начало этому было положено фундаментальными работами В. Конен [2], Л. Ковнацкой [1] и других отечественных исследователей.

Возьмем для рассмотрения одну из черт британского менталитета, а именно — парадоксальность мышления, которая в соединении со знаменитым консерватизмом образует устойчивый признак национального характера, своеобразную антиномию, которая не укладывается в каноны привычной европейской логики, но которая в рок-музыке находит особенно благодатную почву. Аура парадоксальности, как некий след от «улыбки

Чеширского кота», предстает, в первую очередь, в поэтической символике. Наряду с традиционной и привычной для европейского восприятия образностью, поэтические тексты рок-композиций изобилуют алогизмами, парадоксами, поэтическими абракадабрами, заумью. Все они есть порождение особого, эксцентричного ума, важной частью которого является знаменитый английский юмор, впитавший традиции карнавала, менестрелей, Рабле, Шекспира, Кэрролла, классической английской литературы. Эта озвученная психоделическими обертонами раннего рока традиция предстает в поэтических образах Джона Леннона, Питера Гэбриела, Йэна Андерсона, Дэвида Аллена, а также групп *Beatles*, *Gong*, *Genesis*, *Jethro Tull*, *Gentle Giant* и др.

У Леннона парадоксальные, а порой, и абсурдистские идеи несут на себе печать английской традиции **нонсенса**. Для Британии нонсенс больше, чем литературный или поэтический жанр, который в свое время разрабатывался в творчестве Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. Присутствие нонсенса угадывается и в глубинных чертах национального характера британца — необычном сочетании консервативного и эксцентричного, разумного и иррационального, в соединении, с одной стороны, чопорного викторианства, а с другой — буйной

фантазии, которая при этом далека от какой-либо мистики.

Как известно, Леннон родился и вырос в Ливерпуле, городе с заметным ирландским «акцентом», он имел ирландских предков по отцовской линии и гордился своим кельтским происхождением. Черты эти сохранились и в его внешнем облике, некоем слиянии тайной мудрости друида и загадочного безмолвия Будды. И, несомненно, Леннон более других «битлов» понимал секрет «улыбки Чеширского кота». Не случайно кэрролловская «Алиса» с ее чудесами и бессмыслицами стала любимой ленноновской книгой, которая навевала образы и поэтические строфы в его лучших песнях. Среди них: абсурдистско-сюрреалистичная «I am the Walrus», смонтированная из фрагментов фраз и реплик, где фигурируют Морж и «egg-man» или «человек-яйцо» — своеобразная пародия на Humpty-Dumpty (Шалтай-Болтая); здесь же и психоделически-ироничная «Tomorrow Never Know», которая по утопическому замыслу автора должна исполняться в сопровождении тысячеголового хора буддийских монахов, и принятая многими за гимн хиппи «All You Need Is Love», которая, кроме знаменитой ленноновской иронии, демонстрирует и филигранную работу с языком:

Британский рок как национальный феномен

*Нет ничего, что ты не можешь узнать из того, что еще не узнано.
Нет ничего, что ты не можешь увидеть из того, что не показывается.
Ты не можешь находиться нигде, что не существует там,
где ты, по всей видимости, должен быть.*

Это же так просто.

Подобное словотворчество найдет *Gentle Giant*. Вот, например, фрагмент свое продолжение в изящных ренессансных стилизациях арт-роковой группы пародийного текста из своеобразного рок-гокета «Knots» альбома «Octopus»:

*Ему больно думать, что она причиняет себе боль тем,
что ему неприятно думать, что она считает,
будто он страдает от того,
что заставляет ее чувствовать себя виноватой,
причиняя ему боль тем,
что она думает,
будто она хочет,
чтобы он желал ее.*

Второй аспект рассматриваемой проблемы — театральность-сценический. Он связан с разыгрыванием историй, с переводом музыкальных и поэтических образов в образы сценические — все это стало характерно и для британского рока последующего десятилетия. Здесь, в частности, выделяются эксперименты по театрализации, которые вела группа *Genesis* и ее лидер Питер Гэбриел. Их разносторонние художественные устремления, направленные на реализацию театрализованных музыкальных идей, также носили яркий национальный колорит, что вызывало горячий отклик слушательской и зрительской аудитории. Например, костюмы, маски, грим, которые использовал Гэбриел, необычная вокальная манера, в большей

степени мелодекламационная, нежели распевно-кантиленная. Надо заметить, что декламационность и повествовательно-балладные интонации впоследствии станут характерны для рока, но здесь они приобретут особую концептуальную заостренность.

Приблизительно в то же время, в конце 1960-х свой путь к художественной театрализации прокладывала группа *Jethro Tull* во главе с певцом, флейтистом, гитаристом Йэном Андерсоном, этим «танцующим фламинго», гением лицедейства, превратившим рок-концерт в яркий менестрельный спектакль.

Ранний период творчества *Pink Floyd* прошел под знаком необычных по колориту стихов Сида Баррета. Казалось бы, это было

далеко от театра. Но, идя от психоделии к футуристической и космической тематике («Dark Side of the Moon»), группа оттачивала социально-сатирическую интонацию, а альбомы «Animals» и «The Wall» подтвердили авторитет Англии как «родины сатиры» (как не вспомнить Свифта или Хогарта?). Парадоксальность не преминула проявиться и здесь, воплотившись в сюрреалистичности драматургических ситуаций, причудливости гротескных образов, смешении реального и анимационного, живого и роботизированного. Именно эту сторону замысла «флойдов» раскрыл в своей экранизации «Стены» кинорежиссер Алан Паркер в 1982 году.

Как известно, для восприятия музыкального и поэтического замысла в рок-музыке немаловажное значение имеет художественное оформление альбома. Это особая область творческого самовыражения рок-музыканта, своеобразный «рупор идеи». Начиная со знаменитой обложки битловского «Сержанта Пеппера», где ливерпульские «Жучки-ударники» иронично выставили себя в окружении толпы знаменитостей (группа стоит перед цветочной клумбой, чем-то напоминающей свежую могилу), начинается работа по художественному дизайну альбома, углублению поэтической и музыкальной **концепции** (неслучайно именно в это время рождается жанр концептуального

альбома), поиску ярких визуальных образов, ассоциаций и аллюзий, которые бы обогатили музыкальную канву новыми, глубокими смыслами. В это время рок-группы начинают комплектовать конверты своих пластинок вкладками с текстами композиций, что свидетельствовало о более требовательном подходе к поэтическому слову.

В эту работу были вовлечены мастера-профессионалы, один из них — Роджер Дин (Roger Dean), чья рука безошибочно узнается на обложках альбомов самых разных групп. Лучшие из них по сей день остаются образцом живописного и графического дизайна, органично соединившим мифологию и космизм, архаику и модерн. Именно такими являются обложки Дина к альбомам Yes — «Fragile», «Tales From Topographic Oceans», «Relayer». Совершенно иной визуальный облик и колорит работ у английской арт-дизайн студии *Hipgnosis*, которую возглавил художник Сторм Торгерсон. Среди их работ — обложки альбомов *Pink Floyd*, (в том числе знаменитая призма на «Dark Side of the Moon»), а также альбомов *Genesis* с их тягой к почвенному, национальному, английскому.

В связи с этим обращает на себя внимание альбом «Trick of the Tail» (1976). Он стилизован в традициях английской книжной графики поза-

прошлого века. Каждая песенная композиция диска получает свой художественный «комментарий», а все в целом работает на реализацию идеи некоего «трикстерства» («Проделки хвостатого» — один из возможных вариантов перевода названия).

Но, пожалуй, самое неординарное концептуальное решение получают альбомы *King Crimson*. Третий лонгплей группы «Lizard» был записан в 1970 году. Идея оформления конверта пластинки и ее реализация принадлежат поэту группы Питеру Синфилду и раскрывается в стилизации основных сюжетных мотивов композиции в рамках своеобразных средневековых книжных миниатюр. В каждую букву своего имени *King Crimson* инкрустируют отдельную историю или сюжет — Цирк, Битва, Рыцарь и Смерть, Рыцарь и Прекрасная Дама, Менестрели, Жнецы. Заглавная же история заимствована из древней легенды о Ящерке, которая превращается в прекрасного Лебедя¹. Поэтому весь этот коллаж обрамляет декоративный птичий орнамент. Парадоксальность (и даже постмодернистичность) решения видится в смешении древнего и современного, архаично-мифологического и реально-исторического, сакрального и обычного. В этой связи музыкальным и концептуальным центром становится

вторая сторона пластинки, которая открывается «Ящеркой», а заканчивается «Битвой» («The Battle of Glass Tears») и «Плачем принца Руперта» («Prince Rupert's Lament»)².

Таким образом, уже к началу 1970-х годов в музыке британского арт-рока складываются основные тематические линии, которые отражают стиливой рельеф той или иной рок-группы. Одну из них можно определить, как «алисовскую». О ней уже шла речь в связи с Джоном Ленноном [7]. Отчасти ее продолжил Питер Гэбриел. Так, в двойном альбоме «Агнец на Бродвее» («The Lamb Lies Down on Broadway») — последней работе Гэбриела в *Genesis* — тема странствий в полуреальном, полуфантастическом подземном мире приобретает специфически британское звучание, вызывая в нашей памяти сюжеты Свифта, Кэрролла, Джойса, а через них — и «Одиссеи» Гомера. Интересно, что в связи с театрализацией музыкальной структуры «Агнец» и сюжетно, и музыкально приближается к жанру английской балладной оперы.

Другую линию — «менестрельную» — разрабатывает группа *Jethro Tull* и ее лидер Йэн Андерсон, который заселяет рок всевозможными образами нищих, бродяг, менестрелей

¹ Налицо довольно архетипический сюжет, который в разных вариантах встречается в сказках различных народов, в русских — это Царевна-лягушка.

² Принц Руперт — реальная историческая фигура, племянник Карла I; он командовал королевской конницей при битве с войсками Кромвеля, в которой потерпел сокрушительное поражение.

(альбом «Aqualung» с одноименной композицией, героем которой становится бездомный старик Акванавт). Показательно, что *Jethro Tull* — имя английского агрария начала XVIII века, который внедрил новую, прогрессивную систему земледелия, в частности, использовал принцип работы механизма труб церковного органа для новой конструкции сеялки. В 1970-е группа *Jethro Tull* совершила стремительную эволюцию от этнографического фолка и блюза к балладному арт-року, и, надо сказать, эволюция эта не была неожиданной или неестественной, так как рассказчик историй остался тем же.

Иная концептуальная линия доминирует в творчестве *Yes*, которая по сей день остается одной из самых влиятельных британских групп, обладающих изысканным шармом, духовным позитивом, устремленностью к некоему идеалу, абсолюту (рок-симфония «Close to the Edge» из одноименного альбома 1972 года). Совершенно другое концептуальное пространство разрабатывает группа *King Crimson*, чья апокалиптическая поэтика, выросшая из мрачных пророчеств Оруэлла и Хаксли, парадоксально соединяется с чистейшими образами и символами англо-кельтской мифологии — Малиновый король, Ночная королева, Лунная нимфа, Солнечный эльф, Волинщик, Жонглер при дворе Малинового короля и т.д.

Как же тематика, образность и их национальная окраска отражается в самих музыкально-выразительных средствах — ритмах, интонациях, звучаниях?

Если в поп-музыке эти средства сведены к предельной унификации, попросту говоря, к стандарту, то в нашем случае необходимо говорить об индивидуализации. И, конечно, эта индивидуализация опирается на национальные традиции. В первую очередь, отметим ориентацию музыкального материала на жанровые балладные истоки. Наряду с блюзом, баллада становится «общим знаменателем» жанрово-стилевого синтеза; балладность, как некая аура, покрывает своими повествовательными интонациями и ритмами музыку самых разных стилей и направлений: кроме арт-рока здесь психоделия, фолк-рок, балладный рок, хард-рок, прогрессив, хеви-металл и т.д. Балладность эта чаще всего опосредована, как мы это видим в культовых хард-роковых композициях типа «Stairway To Heaven» *Led Zeppelin* или «Child in Time» *Deep Purple*. В них балладный жанровый стереотип активно преобразуется: четырехдольный ритм вместо трехдольного, утяжеленное звучание, экспрессивный вокал, сольные импровизации электрогитары. В «Лестнице» обращают на себя внимание флейты, вместе с акустической гитарой создающие

во вступлении звучание старинного консорты, в пьесе *Deep Purple* преобладает органнй саунд. Меняется и общий характер музыки: на смену эпическому повествованию приходят размышления и философские сентенции, как это видно в «цепелиновской» балладе, оканчивающейся ключевой фразой **«To be a rock and not to roll»** — своеобразным кредо, жизненной позицией рок-музыканта!

В палитре выразительных красок своими оттенками играют краски ладовые, в частности, натуральный и дорийский минор, миксолидийский мажор (последний особенно характерен для *Beatles*). Лады эти активно смешиваются и с блюзом [5], и с европейскими тональными структурами, давая гибридную ладовую систему, восходящую к древним традициям британской музыки. Речь идет об исконно английской манере смешения модалного и тонального, что является одним из парадоксальных качеств британского музыкального гения. Вспомним хотя бы известную мелодию XVI века «*Greensleeves*», которая соединяет, с одной стороны, дорийский и натуральный минор, а с другой — минор гармонический и мелодический. Еще один яркий пример — куранта «*Леди Рич*» из «*Фицвильямовой книги*», своим колебанием мажора и минора предвосхищающая битловскую полиmodalность («*The Word*» из альбома

«*Rubber Soul*»). Переключки напращиваются сами собой.

И, конечно, особого внимания заслуживает инструментарий и тембровая сфера, позволяющие осветить нашу тему с новой стороны. Как уже говорилось, рок, будучи явлением многонациональным, каждый раз перерождается, попадая на почву иной национальной культуры. Так было с классическим британским роком в 60–70-е годы, возникшем на пересечении афроамериканских и британских песенно-танцевальных традиций. Аналогичное наблюдается и в других странах, давших творчески самобытные образцы рок-музыки (Германия, Франция, Италия, Польша, Россия). Своей почвенностью, близостью к корням рок разительно отличается от гомогенизированной транснациональной поп-музыки. Как все сказанное отражается на инструментарии? Здесь выделяются два пути: 1) переориентация традиционного рокового инструментария на контекст той или иной национальной традиции и 2) обновление последней за счет введения новых инструментов, как фольклорных, так и профессиональных [6].

Например, всем известна роль гитары в роке. Как и саксофон в джазе, она становится ведущим роковым «голосом». Но как разнообразно этот голос предстает в различных национальных контекстах: в английской

рок-музыке гитара может уподобляться елизаветинской лютне или виоле да гамба, в американской — банджо, в русской — балалайке. Свое специфическое звучание инструмента — в латиноамериканской и азиатской музыке. Так, например, удивительно богато звучит 12-струнная гитара у японца Седже Оно, который уподобляет ее то восточным цимбалам, то тихому раскатистому гонгу, передавая в музыке состояние глубокой медитации («*Berliner Nacht*» из альбома «*Neconotopia Nekonomania*» 1990 года).

Второй путь также свидетельствует о больших потенциальных возможностях рока на пути ассимиляции им национальных и этнических традиций. В британской музыке по нему следовали музыканты, неравнодушные фолк-року. Так, например, Иэн Андерсон при записи альбома «*Living In the Past*» оснастил свой ансамбль целой группой струнных щипковых, начиная с 12-струнной гитары и кончая мандолиной и русской балалайкой.

Тенденция к инструментальному и тембровому разнообразию прослеживается и в музыке *Gentle Giant*. Включение в тембровый арсенал группы нероковых инструментов, таких, как флейта, саксофон, скрипка, клавишин, ксилофон, виртуозное владение ими и одновременно высочайшая техника вокального много-

голосия, которую музыканты демонстрировали не только в студийных работах, но и в живых концертах, — все это обогатило инструментальные и звукотембровые ресурсы рока, позволило выйти на профессиональный уровень, подключило рок-движение к активному возрождению национальной английской культуры и, конечно же, сделало *Gentle Giant* одной из вершин британского арт-рока.

Если говорить о лучших британских группах последних десятилетий — *Radiohead*, *Porcupine Tree*, *Muze*, *Tool*, *Pineapple Thief*, — то они демонстрируют более скупой стиль, который, может быть, по-своему и хорош, но с точки зрения национальной составляющей вряд ли представляет большой интерес. Да и сам по себе прогрессив-рок сегодня подвержен эрозии, что особенно сказалось на музыке американских и шведских коллективов, мыслящих арт-роковыми шаблонами 70-х. О национальном колорите говорить здесь не приходится, шведы из *Flower Kings*, например, не считают зазорным петь по-английски и открыто подражают *Yes*, что вносит в их достаточно профессиональные работы оттенок вторичности.

На этом кризисном фоне выделяются отдельные национальные оазисы. В данном отношении более самобытны французы: здесь *Anges* с ее традицией шансона, модернисти-

ческие *Magma*, *Art Zoyd*, экспериментаторские *Philharmonie*, *Volaris*, *Хаал*, а также стоящая особняком франко-бельгийская *Univers Zero* с ее лавкрафтовским саундом. Интересен с этой точки зрения и российский рок с его богатым фолк-роковым наследием, хотя это и предмет отдельного исследования.

Таким образом, рассмотренные примеры британской рок-музыки подтверждают правомерность взгляда на них как на национальное явление. Будучи свидетельствами живого творчества, они сохраняют надежду на то, что творчество это послужит источником новых художественных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
2. Конен В.Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
3. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. Дис. ... канд. иск. Саратов, 2006. 154 с.
4. Савицкая Е.А. Принципы стилеобразования в рок-музыке. Дис... канд. иск. Москва, 1999. 202 с.
5. Сыров В.Н. Блюз и ладовое мышление рока // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 155–158.
6. Сыров В.Н. Рок-музыка: на пути к обогащению инструментальных и тембровых ресурсов // Вопросы инструментоведения. Вып. 3. СПб.: РИИИ, 1997. С. 138–145.
7. Сыров В.Н. Парадоксальные миры Джона Леннона // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 2001. С. 186–198.
8. Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
9. Цукер А.М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 301 с.

