



Е. А. САВИЦКАЯ

*Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6688-3286, helen@inrock.ru*

«Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры»)

В статье рассматривается развитие «гибридных» жанров и форм в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов. Движение к крупной сценической форме шло с двух сторон – академическая традиция расширяла и обновляла свой жанрово-стилевой спектр за счёт средств рок-музыки, рок стремился к «высокому искусству». Несмотря на сложные условия бытования и идеологическое давление, рок-коллективам удавалось реализовывать масштабные художественные замыслы. Внимание автора статьи сфокусировано на жанрах рок-оперы и рок-кантаты и их образцах в творчестве ВИА (вокально-инструментальных ансамблей), прежде подробно не рассматривавшихся в исследовательской литературе. В качестве основного материала выступают произведения из репертуара белорусского ВИА «Песняры» – рок-опера «Песнь о доле» (музыка Владимира Мулявина) и рок-кантата «Гусляр» (музыка Игоря Лученка). Анализируются особенности драматургии, сюжетного и музыкально-тематического развития, звуковой ткани, образных характеристик персонажей, стилового синтеза (на основе фольклора, различных направлений рок-музыки, джаза, эстрадной песни); рассматриваются аспекты сценического исполнения и студийной записи. Делается вывод о близости подобного рода экспериментов ВИА и рок-групп исканиям академической музыкальной традиции второй половины XX века.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-опера, рок-кантата, рок-театр, ВИА, вокально-инструментальный ансамбль, «Песняры», Владимир Мулявин, Игорь Лученко, жанрово-стилевой синтез.

Для цитирования / For citation: Савицкая Е. А. «Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры») // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 167–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.167-178.

ELENA A. SAVITSKAYA

*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6688-3286, helen@inrock.ru*

The “Large Form” in Russian Rock Music of the 1970s and 1980s (on the Example of the Music of the VIE “Pesnyary”)

The article examines the development of the “hybrid” genres and forms in Russian rock music of the 1970s and 1980s. The movement to the direction of large-scale stage form progressed from two sides – the academic tradition expanded and renewed its genre and style spectrum with the aid of the means of rock music, while rock aspired to the level of “high art.” Notwithstanding the difficult conditions of existence and the ideological pressure, rock ensembles were able to realize their large-

scale artistic conceptions. The attention of the author of the article is concentrated on the genres of rock opera and rock cantata and their examples in the artistic work of VIE (vocal-instrumental ensembles), which have previously not been examined in research literature. The main material is presented by musical compositions from the repertoire of the Belorussian VIE “Pesnyary” – the rock opera “Pesn' o dole” [“The Song of the Lot”] (music by Vladimir Mulyavin) and the rock cantata “Guslyar” [“Psaltery Player”] (music by Igor Luchenok). They are analyzed in terms of the peculiarities of dramaturgy, the development of the storyline and of musical thematicism, the sound texture, the figurative characteristics of the protagonists, the stylistic synthesis (on the basis of folk music, various trends in rock music, jazz and popular song); examination is made of aspects of stage performance and studio recordings. The conclusion is arrived at about the close proximity of such types of experiments of the VIE and rock groups to quests of the academic musical tradition of the second half of the 20th century.

Keywords: rock music, rock opera, rock cantata, rock theater, VIE, vocal-instrumental ensemble, “Pesnyary,” Vladimir Mulyavin, Igor Luchenok, synthesis of genre and style.

Рок-музыка, зародившись на Западе (США, Великобритания) в 1960-е годы, довольно быстро проникла и за «железный занавес». Однако под влиянием идеологических и социальных факторов развитие рок-движения в СССР приобретало своеобразные формы. Одной из них стали ВИА (вокально-инструментальные ансамбли)¹, которые власти пытались противопоставить «идеологически чуждым» рок-группам. При этом с музыкальной точки зрения разделение на ВИА и рок-группы достаточно условно. Многим «филармоническим» коллективам (среди них – «Песняры», «Поющие гитары», «Ариэль») удавалось внедрять в свои песни выразительные средства рока, взвешенно сочетая их с мелодикой советской эстрадной песни, фольклорными элементами. А богатый профессиональный опыт и сценические возможности позволяли ВИА выходить за пределы песенных программ в сторону рок-театра, кантатно-ораториальных жанров и других видов «большой формы» (воспользуемся термином Т. Диденко [3]), пересекающихся с академической музыкальной традицией.

Научная разработка темы «большой формы» в отечественной рок-музыке (рок-опера, песенные и инструментальные циклы, симфонические и ораториальные жанры) началась в середине 1980-х годов и продолжилась в 1990–2000-е годы [1; 2; 3; 5; 7; 8; 9] – в основном на материале композиторского творчества. Однако рок-оперы, кантаты и оратории, созданные силами ВИА и рок-групп, до сих пор почти не попадали в поле исследовательского внимания. Одна из проблем заключается в том, что многие сочинения существуют лишь в черновых записях, сделанных по ходу репетиций и концертных выступлений (со звукорежиссёрского пульта или из зрительного зала), в домашних студиях. Качество звучания этих лент невысокое, но они, по крайней мере, дают представление о музыке. Сегодня неизвестные ранее записи с пометкой «рок-опера», «рок-сюита» обнаруживаются в интернет-архивах – это целый пласт отечественной рок-культуры, нуждающийся в осмыслении. Данная статья призвана отчасти заполнить этот пробел.

Одним из «крупномасштабных» жанров, к которым обращались как



профессиональные композиторы, так и рок-музыканты, стала рок-опера. Зародившись на Западе в конце 1960-х на стыке рок-движения («Tommy» британской группы «The Who», концептуальные искания прогрессив-рока, хэппенинги), традиции бродвейских мюзиклов, академического оперного театра и драматической сцены, рок-опера привлекла широкую аудиторию своей открытостью, экспрессивностью, жанровым и стилевым разнообразием. Важным импульсом к развитию отечественной ветви жанра стало знакомство широкой музыкальной общественности с рок-оперой «Jesus Christ Superstar» Э. Ллойда Уэббера (1970), которая была хорошо известна в СССР в аудиозаписи. Вопрос о восприятии данного произведения отечественным профессиональным композиторским сообществом подробно исследован Е. Андрущенко [1]; отметим также исполнение фрагментов этой оперы джаз-рок-ансамблем «Арсенал» в 1974 году, в связи с чем коллектив попал под запрет [4, с. 156–157]. Влияние оказывали и «крупные формы» в творчестве зарубежных рок-групп – «Deep Purple» («Concerto for Group and Orchestra») [10], «Pink Floyd», «Yes», «Genesis», также хорошо знакомые отечественной публике.

Движение к крупной сценической форме шло с двух сторон – академическая традиция расширяла и обновляла свой жанрово-стилевой спектр за счёт средств рок-музыки, рок стремился к «высокому искусству». Можно выделить три основные формы бытования отечественной рок-оперы в 1970–1980-е годы: театральную (постановка в драматическом театре или на другой стационарной площадке), концертную (исполнение на концертной эстраде, в ходе гастролей и т. д.) и студийную. Обращает на себя внимание принципиальная полижанро-

вость и полистилистичность рок-оперы, что отмечают многие исследователи [2; 8; 9]. Это отразилось и в определениях, которые давали авторы своим сочинениям. В их числе – *зонг-опера* «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1975)², «Фламандская легенда» Р. Гринблата (1978)³, обе поставлены в Ленинграде при непосредственном участии ВИА «Поющие гитары»; *музыкальный спектакль* «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (1976, при участии ВИА «Аракс») и *опера-мистерия* «“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова (1981). При этом складывалось тесное сотрудничество композиторов и исполнителей – артистов ВИА, становившихся, по сути, соавторами. Среди опер, созданных силами самих ВИА и рок-групп – «Песнь о доле» ВИА «Песняры» (1976), «Слово об Игоревом походе» группы «Диалог» (1978–79), «Сказание о Емельяне Пугачёве» ВИА «Ариэль» (1978), «Прометей прикованный» группы «Високосное лето» (1979). Знаменитый советский прогрессив-роковый коллектив «Автограф» показывал на сцене Малой арены «Лужников» масштабное театрализованное представление «Век № 20» (1985). В студийном виде (на виниловых пластинках фирмы «Мелодия») были представлены *опера-феерия* «Алые паруса» А. Богословского (запись – 1976, выпуск – 1983), «Стадион» А. Градского (1985) и др. Определение *фолк-рок-опера* появилось в 1990 году на виниловой пластинке ансамбля «Народная опера» Бориса Базурова, где были опубликованы фрагменты оперы «Казак Степан Разин».

Дело не только в том, что в 1970-е – начале 1980-х слово «рок» находилось под условным запретом, но и в том, что эти произведения действительно охватывали большой пласт жанров и стилей – от рока и «бита» до массовой и эстрадной песни, городской бытовой музыки,

фольклора, духовной музыки, неоклассики и даже академического авангарда. Полистилистичность, порой переходящая в эклектичность, стала характерной чертой отечественной рок-оперы. Отличие от мюзикла можно видеть в большей ориентированности на сквозное действие (сочетание номерной – песенной – структуры с открытостью форм), использовании речитативов, а не разговорных диалогов (впрочем, это условие не всегда выполняется), меньшем удельном весе хореографических эпизодов и, разумеется, в опоре на экспрессивные, даже агрессивные выразительные средства и саунд рок-музыки.

Говоря о рок-операх, созданных силами самих ВИА, отметим, что большинство из них показывалось не на «стационарной» театральной сцене, а на концертной эстраде, нередко в ходе гастролей. При этом перед музыкантами неизбежно вставали вопросы режиссуры, драматургической выстроенности спектакля, актёрской игры. Артистам ВИА, прежде исполнявшим с эстрады песенные композиции – лирические, молодёжные, патриотические, теперь приходилось выступать в качестве драматических актёров, вживаться в роли, играть (во всех смыслах) и петь гораздо более сложные партии с богатым мелодическим и образным рисунком, сочетая внутренний драматизм с внешней характерностью. И это становилось новым опытом, в том числе и для публики, воспринимавшей своих кумиров с иной стороны. «Стихи слились воедино с музыкальной тканью, с игрой актёров (да, это были именно актёры!). И всё вместе не только не вызывало протеста, но захватывало и волновало. Я чувствовал, как три тысячи зрителей напряжённо и внимательно следили за драматическими коллизиями спектакля, придирчиво све-

ряя свои, привычные уже представления о “Песнях” с этими, новыми», – писал журнал «Юность» об одном из представлений «Песни о доле» в 1977 году⁴.

Обе «большие формы» в творчестве «Песняров», о которых пойдёт речь далее, созданы на стихи белорусского поэта-классика Янки Купалы⁵. Певучий белорусский язык, красота народного мелоса очаровали основателя и лидера группы Владимира Мулявина⁶, который, будучи родом с Урала, обосновался в Минске в 1963 году [6]. ВИА «Песняры» прославился бережными, изысканными работками белорусских народных песен и авторскими композициями в фолк-ключе, став в 1970-е годы одним из основоположников фолк-рокового направления в СССР. Очевидно также влияние популярной бит-музыки в лице «The Beatles», прогрессив-, джаз-, отчасти даже психоделического рока, и, разумеется, советской эстрадно-массовой песни⁷.

Желание создать самобытное произведение крупной формы давно владело творческими помыслами В. Мулявина: в рамках песни ему было тесно⁸. К этой идее коллектив подошёл, уже будучи одним из самых популярных и коммерчески успешных ВИА СССР. Одним из стимулов к работе над оперой-притчей «Песнь о доле» (белорус. «Песня пра долю») для В. Мулявина, возможно, стало посещение концерта знаменитого британского рок-клавишника Рика Уэйкмана в 1976 году во Франции, хотя концепция произведения была разработана ещё в 1975-м⁹. На гастролях «Песняры» успели ознакомиться и с фильмом по рок-опере Э. Л. Уэббера «Jesus Christ Superstar» [6]. Свою роль сыграл успех «Орфея и Эвридики» А. Журбина («Володя не раз повторял: “Почему мы не первые?” Правда, мы успели стать вторыми: ускорили Мулявина, наверное, и здоровая

творческая ревность, и дух соперничества», – вспоминает участник группы В. Мисевич [6, с. 291]).

«Песнь о доле» была впервые показана на сцене Белорусской государственной филармонии в июне 1976 года и в течение почти двух лет ставилась на различных площадках страны (Москва, Ленинград и др.). Опера не была записана студийно, но сохранилось несколько неофициально сделанных концертных фонограмм. Судить о театральной части спектакля можно по фотографиям и описаниям (видеозаписи, если они были сделаны, пока не стали достоянием общестественности)¹⁰.

Для постановки «Песни о доле» исполнительский состав группы был расширен до 15 человек. В работе также участвовали режиссёр и автор либретто В. Яшкин, сценограф Л. Бартлов, балетмейстер В. Гаевая, костюмеры, художники по свету. На концертах зрителям выдавались программы, из которых можно было узнать краткое содержание оперы и состав исполнителей. Роль поэта (Янки Купалы) взял на себя Владимир Мулявин, роль Мужика (и Пастушка) была поручена солисту «Песняров» А. Кашепарову, для исполнения партии Жены (Матери, Вдовы) в состав ВИА ввели певицу Л. Исупову. В остальных ролях были заняты музыканты «Песняров» (в том числе почти все инструменталисты). Опера исполнялась в первом отделении концерта, во втором шла «обычная» песенная программа.

Сценография отличалась скромностью: она включала деревянный помост в форме креста (что само по себе достаточно символично), костюмы в народном духе и динамичное световое оформление (цветомузыкальная установка, проецировавшая лучи на задник сцены). Зрители и критики отмечали глубину вхождения

исполнителей в роль, проявление их драматического таланта. И это при том, что музыканты оставались привязанными к своим микрофонам, инструментам (которые, в свою очередь, «привязывались» проводами к усилителям – беспроводной аппаратуры тогда ещё не было).

Жанровое определение *опера-притча* (в программах также обозначена как *народная притча*) позволяло не только избежать употребления крамольного слова «рок», но и соответствовало обобщённо-аллегорическому характеру повествования. В основу драматургического замысла легла переработанная поэма Янки Купалы «Адвечная песня». В центре произведения – белорусский Мужик, крестьянин, чья жизнь с самого рождения и до смерти обречена на страдания, нужду, несправедливость, горькую и беспросветную долю. Помимо реальных действующих лиц (Мужик, Мать, Жена), в опере действуют персонажи-символы – Счастье, Мороз, Голод, Горе и другие. Музыкально-сценическую ткань скрепляет образ самого Купалы – «великого певца родного края, певца земли белорусской, певца доли людской»¹¹.

Жизненный цикл героя символически совпадает с годовым (Мужик засекает поле и выращивает урожай, однако зерна ему не хватает, и с наступлением зимы семье грозит голод). Такая структура сюжета позволила авторам сочетать разные жанры народной музыки: колыбельные, календарно-обрядовые, свадебные, лирические песни, плач-причет. Свадьба – самый светлый эпизод оперы, в котором использовано аутентично-акустическое исполнение плясовых наигрышей (колёсная лира, скрипка, цимбалы), перерастающее в гимническое звучание рок-группы. Без прямого цитирования «Песнярам» удалось показать органичную связь с белорусским фольклором.

В «Песне о доле» к рок-языку «Песняры» обращаются гораздо смелее и разнообразнее, чем это сделано на их предыдущих официально изданных пластинках. Фолк-компоненты и бытовые жанры органично сочетаются с рок-рифмами в духе «Deep Purple», «агрессивной» флейтой а-ля Ян Андерсон, клавишными интермедиями, напоминающим Рика Уэйкмана, мощным джаз-роком (заявка на стилевой синтез сделана уже в увертюре). Драматургия оперы выстроена как последовательность замкнутых сольных номеров и дуэтов. Каждый образ охарактеризован выпукло и ярко, хотя главный герой – Мужик – несколько статичен в своём страдании. Грустна и лирична колыбельная Матери. Светла и нежна ария Весны (в сопровождении джазовых импровизаций фортепиано), незамысловато-танцевальна песня Лета. В партии Осени неожиданно вступает «свирепый» джаз-фанк с ревущими медными духовыми. Задумчиво-певуче, в чём-то по-шубертовски звучит ария Зимы (все партии Времени года исполняют мужские голоса). Холод и Голод поют насмешливую песенку в духе рок-н-ролла или диксиленда; прочие «злые и добрые духи» показаны каждый со своим характером. Прочувствованы, мелодически насыщены дуэты главных героев – Матери и Пастушка (со сменами мажора и минора в запеве и припеве), Мужика и Жены (со скорбной кодой «Эх, житьё, житьё беспрсветное...»).

Номера объединяются лейтмотивами и лейтинтонациями, среди которых – печально-романсовые мелодии дуэтов, хроматизированные нисходящие риффы – сфера зла, весёлая хоровая «Урожайная» в одной из первых сцен, становящаяся затем основой жизнеутверждающей коды. В партии Купалы – рассказчика, комментатора – присутствуют как ариозные

фрагменты, так и декламация (распевное чтение стихов). В целом структуру оперы можно определить как рондообразную (чередование номеров основных героев и персонажей-символов, «круговой» характер действия), подчинённую, впрочем, движению к генеральной кульминации. Ею становятся эпизод гибели Мужика, решённый на фантастических, резких тембрах синтезатора, и следующая затем скорбная ария Вдовы «Доля ж моя, доля», преобразующая интонации начальной колыбельной и романсового лейтмотива.

Однако не трагическая развязка становится финалом оперы. Несмотря на то, что главный герой гибнет, в заключительной арии Купалы и патетической хоровой «Коде», переносящих действие в наши дни, герой обретает волю и право на счастье. По свидетельству историографов [6, с. 300–301], этот финал был навязан «Песнярам» худсоветом филармонии после первой (неудачной) попытки сдать материал комиссии. Изначально венчать оперу должна была хоровая молитва («Аман» – «Аминь» по-белорусски), от которой в итоге остался лишь краткий фрагмент *a cappella*. Конечно, сегодняшнему слушателю пафосно-мажорный апофеоз в духе «строителей коммунизма» кажется натянутым и излишне идеологизированным («потомки нашли свою долю»). Однако такова была плата за возможность исполнять весьма раскованную рок-музыку с большой театрально-концертной сцены.

В 1978 году режиссёр Валерий Яшкин перешёл к сотрудничеству с ВИА «Ариэль», поставив с ними рок-оперу «Сказание о Емельяне Пугачёве» (по поэме С. Есенина «Пугачёв»). Особенность постановки заключалась в том, что исполнялась она не расширенным, а стандартным составом этого ВИА (шесть человек). Лишь переписка Екатерины II

и Вольтера была озвучена профессиональными актёрами и воспроизводилась в виде фонограммы, а их образы высвечивались на экранах (что было новаторским решением для того времени). В жанрово-стилевой структуре музыкальной ткани сочетались пение и мелодекламация, фольклорный пласт (лейтмотивом становится «заунывная бурлацкая» песня «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка»), арт- и хард-рок, баллады в бардовско-эстрадном духе и моменты напряжённой сонористической звукописи (синтезаторная тритоновая тема, обрамляющая оперу), отсылки к Мусоргскому (сцены колокольного звона) и стилизации под рококо. Спектакль шёл с успехом, выдержав 274 представления по всему СССР.

«Песняры» же в этот период отходят от театральности. Музыка *поэмы-легенды* (так обозначен жанр авторами) «Гусляр» принадлежит известному белорусскому композитору Игорю Лученку¹² и основана на его ранней кантате для симфонического оркестра, хора и солистов «Курган». Какого-либо сценического действия на сей раз не предполагалось: музыканты выходили на сцену в строгих костюмах, ансамбль играл сидя полукругом на сцене, поднимались с мест лишь солисты. Выделенность действующих лиц (Князь, Гусляр), их яркий конфликт позволяют говорить о влиянии оперной драматургии, однако в гораздо большей степени в данном произведении выявляются признаки кантатности¹³. Об этом свидетельствует присутствие хора-комментатора, а также явный отпечаток ритуальной торжественности, присущей жанру-прототипу. Развитость же оркестровых эпизодов, непрерывность тематического развития привнесут в произведение черты симфонической поэмы.

«Гусляр» исполнялся в первом отделении концертной программы, прохо-

дившей с 26 января по 7 февраля (ежедневно, иногда дважды в день) 1979 года в крупных городах СССР. По воспоминаниям участников группы (В. Мисевич, исполнитель роли Князя в концертной версии), публика принимала «Гусляра» более сдержанно, нежели «Песнь о доле» [6, с. 305]. Однако если «Песнь о доле» не вошла в план студийных сессий фирмы «Мелодия», то «Гусляр» был записан на Всесоюзной студии грамзаписи в 1979-м и издан на виниловой пластинке в 1980 году (переиздан на CD в 2000 году российской фирмой Boheme Music под ярлыком «progressive»). В музыкальном плане произведение является подлинным шедевром отечественного прогрессив-рока (и советской звукозаписи).

В основу сочинения лёг практически полный (за исключением двух стрóf) текст поэмы Янки Купалы «Курган» (1910), хотя название было изменено – во главу угла встал образ самого музыканта, не побоявшегося «глаголом жечь сердца людей». Сюжет достаточно прост и одновременно страшен. Жестокый Князь в окружении свиты пирует на свадьбе дочери. Льётся вино, играет музыка, но, желая новых развлечений, Князь приказывает привести к нему старика Гусляра, песнями которого заслушивалась сама природа. Вместо прославлений Гусляр смело выкладывает Князю правду – о замученных бедняках, голодных и сырых, гнущих спину в полях, брошенных в подземелье, о крови, которая блестит на золоте. Князь велит отвести Гусляра на берег реки и бросить его вместе с гуслими в могилу, насыпав сверху высокий курган. Веселье во дворце продолжается. Проходят годы... Курган стоит над рекой, а в народе живёт легенда о том, как раз в год из кургана выходит седой старик, и, настроив гусли, поёт свою песню.

Удивительно то, что в 1979 году «Мелодия» решила не только записать, но и выпустить произведение, в основе которого лежал столь явный (хотя и извечный) конфликт власти и художника. «Прикрытием» для этого могло послужить только имя белорусского поэта-классика. В отличие от «Песни о доле», здесь нет никакого хэппи-энда, пусть и насильственно добавленного к произведению. Поэма заканчивается трагически, добро не торжествует, зло не наказано. Сюжет «Гусяря» можно трактовать и как ещё одно воплощение библейской темы (в чём видится параллель с «Jesus Christ Superstar»).

Интересно сравнить две версии кантаты, благо запись раннего сочинения И. Лученка легко найти на YouTube. Кантата «Курган» (дипломная работа композитора в Белорусской консерватории, 1961) звучит около 25 минут и по музыке представляет собой произведение с крепкой опорой на русско-советский лирико-эпический симфонизм (Чайковский, Римский-Корсаков, Мясковский) в сочетании с белорусской песенностью. Уже здесь появляется один из лейтмотивов произведения, который можно обозначить как тему белорусской земли: это скорбно-печальная мелодия на основе нисходящих кварт, в которых, в то же время, ощущается и «раскачка» (вспоминается тема Шахриара из «Шехеразады» Римского-Корсакова). Образы зла в «Кургане» сглажены и обрисованы слегка схематично (хроматические гаммы), а моменты веселья, танцев при дворе у Князя представлены в духе русской балетной музыки. Однако кантату не назовёшь вторичной, ученической или «протокольной»: она захватывает мелодическим богатством, эмоциональной насыщенностью, композиционным мастерством.

В новом варианте («Гусяря» «Песняров») кантата звучит около 38 минут,

музыка дополнена новыми эпизодами, введёнными самим композитором. Очевидная симфо-джаз-фолк-роковая направленность аранжировок выглядит весьма органичной, и в этом можно видеть значительное влияние В. Мулявина как их автора. Значительно расширена сфера зла – это уже не просто «хроматические завихрения», а несколько тем, вырастающих одна из другой. Повышается уровень экспрессии, «электрифицируется» накал, возрастает трагический пафос. В плане композиционных приёмов можно отметить полифонию как стилей, так и непосредственно вокально-инструментальных голосов – их сложнейшие сочетания, в том числе в форме фугато, являются основой музыкальной ткани. Звуковая палитра «Гусяря», включающая духовую (саксофон, тромбон, труба, флейта) и струнную (две скрипки, альт) секции, народные инструменты и «базовые» для рока тембры электрооргана и синтезатора Moog, представляет собой редкий пример соединения рок-саунда и академического оркестрового письма.

«Гусяря» открывается инструментальным вступлением, где, как и в оригинале (кантата «Курган»), на фоне тремоло струнных звучит скорбно-лиричная тема белорусской земли. Особенную тонкость придаёт аранжировке вписанное в симфо-рок-партитуру соло цимбал. Тема расширена за счёт второго построения – более свободного, вдохновенного (романсовая мелодия у струнных на фоне выразительного аккомпанемента бас-гитары и звенящих арпеджио цимбал). В следующем номере тема белорусской земли появляется и у хора. Ещё один народный образ возникает непосредственно в хоровой партии – это эпическая тема, звучащая *a cappella* (её интонации близки Гусярю).

Зло представлено широко и многообразно: можно выделить целых три темы,

относящихся к этой сфере. Уже во вступлении за фрагментом народно-танцевального характера появляется первая «тема зла» – ритмически-неустойчивая, рваная, с тритонами, резкими скачками, почти атональная (пиццикато струнных, орган, бас). В сцене княжеского пира после «разбитной» музыки в духе диксиленда (напоминающей и об образе Галицкого из «Князя Игоря») звучит «тема зла № 2» – более подвижная, с многочисленными скачками на диссонирующие интервалы, настырно повторяющимися тонами. Своей сложной структурой она напоминает фри-джазовые темы Орнета Коулмена, Сесила Тейлора, а опора на группу медных роднит звуковую партитуру с саундом джаз-рок-ансамблей «Chicago» и «Blood, Sweat and Tears». С добавлением контрапунктов тема превращается в четырёхголосную разнотемную фугу! Наконец, «тема зла № 3» возникает в монологе Гуслияра, в моменты, когда народный певец описывает злодеяния Князя (или же последний перебивает солиста). Это достаточно короткий мотив у медных духовых, начинающийся непреклонными ровными четвертями и вновь очерчивающий тритоновую интонацию.

Сам Гуслияр (В. Мулявин, обладатель насыщенного голоса, который определяют как баритональный тенор) обрисован широкими балладными интонациями, близкими народными хору. Его монолог начинается под «бряцающий» аккомпанемент электрогитары (в ранней кантате это переборы арфы), что подчёркивает современный модус героя. Песенно-балладные мотивы перемежаются суровыми речитативами. Эмоциональный градус монолога растёт: повышается вокальная тесситура, «измельчается» прежде степенный речитатив, в него вторгаются повизгивающие реплики Князя (тенор,

в записи – А. Кашепаров), тревожные «риффы» ритм-секции и струнных, плачущие интонации хора. Таким образом выстраивается динамичное сквозное развитие. В кульминации – сцене казни – вокальные партии мужского хора «наслаиваются» друг на друга полифонически.

Композиция кантаты имеет концентрическую структуру, где в центре располагается монолог Гуслияра. В финале практически точно повторяется материал сцены пира у Князя (после казни веселье продолжается). Затем эпически звучит реприза темы белорусской земли. Эпилог на новом эмоционально-динамическом уровне представляет эту же тему в инструментальном варианте (раскачивающиеся квартовые интонации), завершаясь хоровым вокализмом и торжественным колокольным перезвоном.

Таким образом, «Песняры» экспериментировали в разных направлениях – создавали театрализованные рок-произведения на собственную музыку и рок-кантату на основе «композиторских» опусов (переработанная кантата И. Лученка), синтезировали различные стилевые компоненты. И если в «Песне о доле» ведущее значение имеют всё же фолк-элементы, простые замкнутые формы, то в «Гуслияре» на первый план выходит масштабный стилевой синтез и сквозное драматургическое развитие на основе классических принципов симфонизма (в асафьевском понимании)¹⁴. Можно говорить и о развитии тенденций к полижанровости, объединении нескольких жанров (оперы, кантаты, поэмы, театрализованного рок-представления) в рамках одного произведения. Обращаясь к сюжетам «из далёкого прошлого», «Песняры» актуализируют их, выстраивая параллели с современностью. Так проявляется «принцип двоевременья», разговора о нынешних днях языком легенды –

по мысли А. Цукера, весьма характерный для рок-опер [9] и, как можно убедиться, для других полижанровых сочинений. В дальнейшем, отходя от гибридных музыкально-сценических жанров и форм, «Песняры» продолжают мыслить целыми программами (песенные циклы на стихи В. Маяковского, Р. Бёрнса, М. Богдановича, на стихи фронтовых поэтов, «Календарно-обрядовые белорусские народные песни» и др.).

Творческие эксперименты «Песняров», «Ариэля», других ВИА и рок-групп 1970–1980-х годов, обращавшихся к гибридным жанрам, синтетическим музыкально-театральным формам, стилевому синтезу, сыграли важную роль в развитии «серьёзных» направлений отечественной рок-музыки. Их можно рассматривать в общем ряду художественных исканий отечественной музыкальной культуры второй половины XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Профессиональные ВИА базировались при филармониях и других концертных организациях, любительские – при домах культуры, клубах. ВИА исполняли музыку с большим, чем рок-группы, влиянием эстрады, массовой песни, для них характерен расширенный исполнительский состав (духовая секция, вокальный ансамбль). Рок-группы (или в изначальной советской терминологии – бит-группы) – неформальные объединения музыкантов, исполнявших более «жёсткую», часто нонконформистскую по содержанию музыку в стиле рок, и ориентировавшиеся, как правило, на базовый рок-состав (соло-вокал, электрогитары, бас-гитара, ударные, иногда клавишные инструменты).

² Здесь и далее указан год театральной премьеры. «Орфей и Эвридика» А. Журбина традиционно считается первой советской рок-оперой, однако и до неё велись разработки в этом жанре. Так, сохранились свидетельства о 17-минутной мини-рок-опере Александра Градского и группы «Скоморохи» – «Муха-Цокотуха», созданной в 1967–1968 годах (<http://www.gradsky.com/txt/092.shtml>). В 1971 году была создана рок-опера латвийского композитора Иманта Калныньша «Эй, вы там!» (по У. Сарояну), однако она была поставлена в Лиепайском театре только в 1977 году.

³ Варианты жанрового определения на афишах: опера, рок-опера.

⁴ Ермишев П. «Песняры» продолжают поиск // Юность. 1978. № 1. С. 95–97.

⁵ Янка Купала (настоящее имя Иван Доминикович Луцевич, 1882–1942) – белорусский поэт и переводчик, драматург, публицист.

⁶ Владимир Георгиевич Мулявин (1941–2003) – певец, гитарист, композитор, аранжировщик, создатель и руководитель ВИА «Лявоны», «Песняры». Учился в Свердловском музыкальном училище (не окончил), в 1963 году был приглашён на работу в Белорусскую филармонию. Народный артист СССР (1991).

⁷ Помимо собственных композиций и обработок народных мелодий, в репертуаре «Песняров» были песни В. Баснера, В. Добрынина, И. Лученка, Б. Мокроусова, А. Пахмутовой, Д. Тухманова, Э. Ханка и других композиторов.

⁸ Т. Диденко в статье «Рок-музыка: на пути к “большой форме”» отмечает, что В. Мулявин на её вопрос, что привело его к созданию «Песни о доле», ответил не без иронии, но кратко и исчерпывающе: «Надоело кланяться после каждой песни!» [3, с. 24].

⁹ См. об этом: Терехин Д. «Песнь о доле» // Виртуальный музей ансамбля «Песняры».



Дата публикации: 04.07.2007. URL: <http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php> (дата обращения: 27.05.2019). На сайте <http://vma-pesnyary.com> собран огромный материал о концертных и студийных программах «Песняров».

¹⁰ Послушать реставрацию аудиозаписи «Песни о доле» с использованием визуальных материалов можно, например, по адресу: <https://youtu.be/3nLQLtdtJxA>. Два небольших фрагмента оперы были изданы на гибких пластинках – приложении к журналу «Клуб и художественная самодеятельность» в 1978 году.

¹¹ Текст из программки к спектаклю (см.: <http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php>).

¹² Игорь Михайлович Лученок (1938–2018) – советский и белорусский композитор, автор песен, вокальных циклов, кантат,

камерных и симфонических сочинений. В 1961 году окончил Белорусскую консерваторию, в 1963–1964 годах стажировался в Ленинградской консерватории, в 1967 году окончил аспирантуру Московской консерватории у Т. Хренникова. Преподаватель и ректор Белорусской консерватории (1982–1986). Народный артист СССР (1987).

¹³ Рок-кантата – довольно редкий для отечественного рока жанр, среди других образцов которого можно назвать «Küsi Eneselt» («Спроси себя») эстонской группы «Mess», «Оду доброму вестнику» Эдуарда Артемьева, «Мастеров» ВИА «Ариэль» и др.

¹⁴ Неслучайно в аудиозаписи (винил фирмы «Мелодия») структура произведения не разграничивается на отдельные номера (дорожки, песни), а дана как единое целое, разделённое лишь сторонами пластинки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 23 с.
3. Диденко Т. А. Рок-музыка: на пути к “большой форме” // Советская музыка. 1987. № 7. С. 23–29.
4. Козлов А. С. Джазист. Т. 1. Судьба нетипичного советского человека. Москва: Мысль: Артбит, 2011. 272 с.
5. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. 192 с.
6. Мисевич В. Л. «Песняры». Я роман с продолженьем пишу. М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2018. 504 с.
7. Порфирьева А. Л. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. науч. тр. / ЛГИТМИК. Л., 1985. С. 123–136.
8. Ткаченко В. В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 22 с.
9. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 304 с.
10. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 198 с.
11. Savitskaya E. A. From Rock Symphony to Metal Opera: Classical Genres and Forms in Rock Music // Music Science Today: The Permanent & the Changeable. No. 3 (11). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saules, 2019, pp. 40–48.

Об авторе:

Савицкая Елена Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (125000, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-6688-3286**, helen@inrock.ru

REFERENCES

1. Andrushchenko E. Yu. A. Lloyd-Webber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» [Lloyd-Webber and “Music from the Former USSR”: At the Source of “The Third Direction”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Music Almanac]. 2014. No. 4, pp. 40–50.
2. Bobrova M. S. *Otechestvennyy myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyykh vzaimodeystviy v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Musical and Rock Opera in the Context of Genre Interactions in the Music of the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 23 p.
3. Didenko T. A. Rok-muzyka: na puti k «bol'shoy forme» [Rock Music: On the Path towards the “Large Form”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1987. No. 7, pp. 23–29.
4. Kozlov A. S. *Dzhazist. T. 1. Sud'ba netipichnogo sovetskogo cheloveka* [The Jazzman. Vol. 1. The Destiny of an Untypical Soviet Person]. Moscow: Mysl': Artbit, 2011. 272 p.
5. Kostyuk E. B. *Populyarnye muzykal'nye napravleniya i zhanry XX veka: dzhaz, myuzikl, rok-muzyka, rok-opera: uchebnoe posobie* [Popular Music Styles and Genres of the 20th Century: Jazz, Musicals, Rock Music, Rock Operas: Tutorial Manual]. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2008. 192 p.
6. Misevich V. L. “Pesnyary”. *Ya roman s prodolzhen'em pishu* [“Pesnyary”. I am Writing a Novel with a Continuation]. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyy uchyonyy Publ., 2018. 504 p.
7. Porfir'eva A. L. Estetika roka i sovetskaya rok-opera [Rock Aesthetics and Soviet Rock Opera]. *Sovremennaya sovetskaya opera* [Contemporary Soviet Opera]. Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. Leningrad, 1985, pp. 123–136.
8. Tkachenko V. V. *Problemy rok-opery (na primere muzykal'no-scenicheskikh sochineniy A. Rybnikova): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Issues of Rock Opera (on the Example of the Musical and Stage Works of Alexei Rybnikov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts)]. Moscow, 1993. 22 p.
9. Tsuker A. M. *I rok, i simfoniya* [Both Rock Music and a Symphony]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.
10. Tsuker A. M. *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990: uchebnoe posobie* [Russian Mass Music: 1960–1990: The Tutorial]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Publishing House, 2012. 198 p.
11. Savitskaya E. A. From Rock Symphony to Metal Opera: Classical Genres and Forms in Rock Music. *Music Science Today: the Permanent & the Changeable*. No. 3 (11). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saules, 2019, pp. 40–48.

About the author:

Elena A. Savitskaya, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Media Arts Sector, State Institute for Art Studies (125000, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-6688-3286**, helen@inrock.ru