

ПРОЦЕСИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ

УДК 78.036(410):82-1

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257306>

РЖЕВСЬКА М. Ю.

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevska@knutkt.edu.ua

© Ржевська М. Ю., 2022

РОМАНКО В. І.

Романко Володимир Іванович — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

© Романко В. І., 2022

РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТІВ КУЛЬТУРИ

В КОНЦЕПТУАЛЬНИХ АЛЬБОМАХ ПРОГРЕСИВ-РОКУ

На прикладі кількох показових альбомів прогресив-року «класичного» періоду (кінець 1960-х — середина 1970-х років) розглянуто механізми роботи пам'яті культури, що забезпечили особливі якості творчого доробку представників зазначеного напрямку. Констатовано збагачення проблемного поля сучасного музикознавства, ускладнення його структури, що зумовило потребу визначити або принаймні уточнити актуалізовані поняття й категорії. Проаналізовано праці, присвячені вживанню понять «пам'ять», «рецепція» в науці про музику. Зазначено, що спадкоємність як важлива засада існування художньої культури в часі реалізується шляхом передачі мистецької інформації та обміну нею. Рецепцію текстів культури розглянуто як складний процес, що здійснюється в різних алгоритмах і може охоплювати сприйняття, адаптацію, рефлексію, інтерпретацію (реінтерпретацію) тощо. Музикант, який створює власний художній світ, розшифровує і за потреби присвоює культурні коди, закладені в чужих текстах. Стверджується, що крім прямого звернення до текстів культури (перекладень, транскрипцій, адаптацій тощо), є й інші способи дії механізмів рецепції в діалогах з різними сферами літератури й мистецтва. Визначено, що найбільш послідовно й системно результати рефлексій рок-музикантів щодо текстів культури втілюються в концептуальних альбомах, що виявляється на етапах формування художнього задуму і його втілення. Показано, що в роботі над концептуальними альбомами механізми передачі пам'яті культури включаються вже на початкових етапах, завдяки чому можливо віднайти головний принцип, який забезпечує художню цілісність твору. Визначено прояви рецепції текстів культури в різних варіантах: від переінтерпретації із суттєвою трансформацією вихідного матеріалу до тонких проявів інтертекстуальності (інтермедіальності).

Ключові слова: прогресив-рок, пам'ять культури, інтерпретація, рефлексія, алюзія, палімпсест.

Постановка проблеми. Особливе місце прогресив-року (прог-року) серед інших явищ популярної музики не останньою чергою зумовлене його смисловою насиченістю, концентрацією сміливих художніх ідей і оригінальністю творчих рішень, що одразу ж перевело цей пласт поп-культури до розряду «музики для слухання». Виявивши свої головні засади протягом досить короткого проміжку часу — з кінця 1960-х до середини 1970-х років, — прогресив-рок значно вплинув на подальший розвиток рок-музики й популярної музики загалом. У багатьох студійних альбомах гуртів прог-року проступають ознаки своєрідного перегуку з багатьма конкретними текстами культури, а також із системами культурних кодів. У зв'язку з цим постає питання про механізми роботи пам'яті культури в цій сфері музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень. Специфіка обраної для розгляду теми передбачає необхідність звернутися до двох різних пластів наукових праць. До першого належать ті, що присвячені інтертекстуальності, пам'яті культури, функціонуванню текстів культури, створених у різні історичні періоди. Їхні автори порушують проблеми, важливі в сучасному науковому дискурсі, актуальні не лише для філософів і культурологів, а й для мистецтвознавців. Збагачення проблемного поля сучасного музикознавства, як і ускладнення його структури, потребують визначення або принаймні уточнення понять і категорій, що у зв'язку з цим актуалізувалися; деякі з них запозичено із суміжних наук. Про їх можливе функціонування в музикознавчих працях ідеться в наукових дослідженнях.

Відзначимо статтю Олександри Самойленко, яка запропонувала розглядати явище пам'яті як предмет музикознавчої системології, обґрунтовуючи доцільність висвітлення «пам'яті як головного “героя” музичного світу культури»¹ в системно-поняттєвому річищі та включаючи до кола розглядуваних у зв'язку з цим категорій час, діалог, традицію. Остання постає як «втілена пам'ять культури»². У сфері художньої творчості, вважає дослідниця, особливого значення набуває активність людської пам'яті, її здатність продукувати нові інформаційні структури; за таких умов «активна пам'ять» стає «інструментом породження додаткової, нової інформації»³.

Із традицією та функціонуванням сформованих у її межах текстів і породжених ними смислів безпосередньо пов'язане поняття «рецепція», використання якого в музикознавчих дослідженнях привернуло увагу Олени Лобзакової. Рецепція висвітлюється в її праці як один із механізмів «теоретичного й практичного засвоєння цінностей попередніх історичних періодів сучасною культурою»⁴ і пов'язується з поняттями «інтерпретація», «реінтерпретація», «рефлексія», «інтертекстуальність». Авторка констатує формування в науці рецептивного підходу, «що полягає в розумінні тексту культури не як даності, що одного разу склалася, а як відкритого явища, художня цінність і смислове поле якого мобільні й піддаються переосмисленню в процесі сприйняття»⁵.

Другий пласт формують праці, присвячені арт-року і прогресив-року як його іпостасі. Аналіз найпоказовіших з них було здійснено в іншій нашій статті⁶. До названих

¹ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2008. Вип. 2. С. 20.

² Там само. С. 23.

³ Там само. С. 24.

⁴ Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыковедении: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 5.

⁵ Там само. С. 6.

⁶ Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент арт-року: шляхи й чинники формування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 8–22.

у ній додамо видану 2019 року в Іспанії надзвичайно цікаву ілюстровану монографію Джерарда Бассолза (Gerard Bassols), присвячену інструментарію, застосованому в цій популярній музиці¹. Відтворення стильових моделей попередніх епох у композиціях арт-року переконливо висвітлено у відомій монографії Валерія Сирова². Однак значимо, що сама постановка проблеми рецепції текстів культури у творчості гуртів прогресив-року є новою, хоч окремі її аспекти вже розглядалися.

Мета статті — висвітлити дію механізмів роботи пам'яті культури у процесах створення нової художньої цілісності, продемонструвавши в доробку прогресив-рок гуртів проекції текстів культури, які належать до різних традицій і пластів мистецької спадщини.

Матеріалом для досягнення визначеної мети обрано студійні альбоми (переважна більшість з яких належить до концептуальних) кількох британських гуртів та проекти окремих виконавців.

Виклад основного матеріалу. Однією з важливих засад буття художньої культури в часі є спадкоємність, що здійснюється шляхом передачі мистецької інформації та обміну нею. Тексти культури, створювані в різні періоди історії, накопичувані впродовж століть, продовжують працювати в умовах, що змінюються і становлять потужний чинник нового продукування текстів, нового смислоутворення. «У реальному <...> існуванні культури завжди поряд з новими функціонують тексти, передані певною культурною традицією або занесені ззовні. Це надає кожному синхронному стану культури ознак культурного поліглотизму», — писав Юрій Лотман³. Водночас учений застерігав від небезпеки подавати пам'ять культури в образі бібліотеки, на полицях якої розставлені книжки, пропонуючи натомість уявляти її «як генератор, що відтворює минуле заново, здатність у результаті деяких імпульсів включати генерування мислимої реальності»⁴.

Імпульси, що передаються у процесі активного функціонування текстів культури як носіїв пам'яті, набули особливої потужності в естетичній ситуації постмодернізму, коли почали формуватися передумови для перетворення простору культури на щось подібне до «безкінечних і безмежних гіпертекстів». Змалювавши перспективу, коли до цього поля «кожен користувач може додавати що хоче, утвориться джем-сешн», Умберто Еко, утім, стверджував, що навіть у суспільстві зі значним рівнем творчої свободи, до якого рухається людство, «вільна творчість буде співіснувати з інтерпретацією текстів»⁵. Отже, попри всі потенційні трансформації, пам'ять культури продовжуватиме виконувати важливі функції: це є наслідком того, що, за формулюванням О. Самойленко, «і тексти, і смисли зберігаються в пам'яті культури»⁶.

Рецепція як «сприйняття тексту культури у певному історичному і соціокультурному контексті, а також адаптація вказаного тексту, аж до перестворення на його

¹ Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. 286 p.

² Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 312 с.

³ Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 512–513.

⁴ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Там же. С. 389.

⁵ Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст : лекция, прочитанная в МГУ 20 мая 1998 года. URL: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (дата обращения: 25.07.21).

⁶ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2008. Вип. 2. С. 23.

основі нового естетичного об'єкта»¹, є складним процесом, що здійснюється за різними алгоритмами залежно від індивідуальності реципієнта, його намірів та мистецького статусу. Музикант, який створює власний художній світ, рефлексує над чужими текстами, осмислюючи їх і за необхідності присвоюючи закладені в них культурні коди.

Практика прогресив-року за прямим відтворенням матеріалу академічної музики є найбільш очевидним шляхом звернення до чужих текстів — їх інтерпретації, більш чи менш віддаленої від першоджерела, інтерпретації не стільки виконавської, скільки композиторської, що підтверджує правоту Ю. Лотмана: «Тексти <...> завжди приховують у собі можливості все нових інтерпретацій»². В. Сиров наводить приклади перекладень, транскрипцій, адаптацій, обробок, парафразів, вільних інтерпретацій окремих творів, здійснених представниками прогресив-року³, їх можна доповнювати. Проте зосередимось на інших способах дії механізмів рецепції.

Найбільш послідовно й системно результати рефлексій рок-музикантів щодо текстів культури виявляються в переважній частині студійних альбомів прог-року — *концептуальних альбомах*. В енциклопедичному словнику Роя Шукера (Roy Shuker) їх визначено так: «Концептуальні альбоми, що включають також рок-опери, об'єднані за певним принципом — інструментальним, композиційним, розповідним чи ліричним. У такому вигляді альбом перетворився зі збірки різнорідних пісень на оповідний твір з єдиною темою, у якому окремі пісні переходять одна в одну»⁴. Окремі частини (пісенні композиції чи інструментальні п'єси) концептуального альбому утворюють систему завдяки наявності загального задуму (концепції) та застосуванню певних принципів музичної драматургії (контраст між частинами, інтонаційні зв'язки, арки тощо). При цьому цілісність, провідна ознака системи, посилює вагомість кожної складової.

Процес формування і втілення засадничого художнього задуму таких альбомів в абсолютній більшості випадків пов'язаний з рецепцією текстів культури, стаючи результатом їх прямого чи опосередкованого засвоєння. У багатьох випадках накопичення мистецької інформації було розтягнуто на роки, і певні культурні коди природно входили у свідомість музикантів завдяки середовищу, вихованню, навчанню. Адже кожен із нас, стверджував Ю. Лотман, не лише пізнає механізми єдиного інтелектуального життя людства, а й вміщує його в собі, стаючи «водночас і “матрьошкою”, і учасником безкінечної кількості діалогів»⁵. Отже, накопичення особистого інтелектуального досвіду триває впродовж усього життя.

У передачі історичної пам'яті одна з найважливіших функцій належить літературі, що стала відправною у створенні багатьох концепцій альбомів. Показовою є робота з літературою і втіленими в ній історичними сюжетами Ріка Вейкмана (Rick Wakeman), клавішника гурту «Yes», відомого й власними творчими проектами. Задум його першого альбому «The Six Wives of Henry VIII» («Шість дружин Генріха Восьмого») виник майже випадково, після тривалих безплідних (хоч і стимульованих попередньо укладеним із компанією звукозапису контрактом) пошуків художньої концепції.

¹ Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 6.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 389.

³ Сиров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. С. 253–257.

⁴ Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts. 2nd ed. Routledge, 2002. P. 5.

⁵ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 389.

Допомогла книга, куплена в аеропорту під час гастролей Америкою, — історичний роман шотландської письменниці Ненсі Морріссон (Nancy Brysson Morrison) «Приватне життя Генріха VIII: біографія його шести королев» («The Private Life of Henry VIII: a Biography of His Six Queens»)¹. Можливо, уперше видана в США 1964 року книга привернула увагу музиканта ще й тому, що її назва перегукувалася з кінофільмом, номінованим на «Оскар» трьома десятиліттями раніше (1933).

В одній із багатьох рецензій на книгу, уміщених у «Нью Йорк таймс» («The New York times»), зазначалося, що авторка «добре орієнтується в деталях і має талант оповідача, підкріплений досвідом написання інших видатних творів з англійської історії», а також здатна стимулювати фантазію читача, коли «час від часу вона майже телеграфно і приголомшливо лаконічна і пропонує скоріше сценарій, а не повний виклад»², а в результаті читач продовжує перегортати сторінки.

Запропонований письменницею сценарій Р. Вейкман перетворив на психологічно й художньо переконливу розповідь — інструментальну сюїту³ про шістьох жінок, різних за походженням, характером і темпераментом, яким долею призначено почергово ставати дружинами короля, особисте життя якого вплинуло на долю країни. Музичний портрет Генріха VIII також становив складову композиції, відтіняючи трагедійні постаті жінок; відповідну частину виконували під час концертів, хоча з технічних причин не записали на платівку.

Історія і сучасність, література і музика досить природно «поєднані» в альбомі. Невимушеність, з якою здійснюються такі контакти, немов би ілюструє фото на обкладинці платівки: на тлі воскових фігур із музею мадам Тюссо рухається молодий енергійний рокер з довгим волоссям. У музичному вимірі це виявляється в механізмах стильового синтезу із запозиченням формул музики доби Бароко — інтонаційних, фактурних, тембрових.

«Journey to the Center of the Earth» («Подорож до центру Землі») — студійний альбом, підготовлений 1974 року на основі запису живого концерту Р. Вейкмана (шістнадцять різних клавішних інструментів) за участю сесійних рок-музикантів, Лондонського симфонічного оркестру та Англійського камерного хору⁴ — демонструє принципово інший, порівняно з попереднім альбомом, тип зв'язку з літературним твором. Роман Жюль Верна, чиї класичні науково-фантастичні твори сповнені духом авантюризму й пристрасі до подорожей, дав потужний поштовх для творчого пошуку музиканта.

Слово набуває в «Подорожі до центру Землі» прямого втілення: крім того, що воно природно наявне у вокально-інструментальних епізодах, значні за обсягом тексти між суто музичними фрагментами виконує читець. Звернення до другого з названих способу синтезу музики й слова не стало випадковістю. Його вибір значною мірою інспірований твором, що набув, без перебільшення, значного поширення в театральній концертній практиці другої половини ХХ століття. «Розповідати історії під музику —

¹ Morrison N. Brysson. The Private Life of Henry VIII. New York : The Vanguard Press, 1964. 205 p.

² Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison. Illustrated. 205 pp. New York : The Vanguard Press // The New York Times. 1964. Dec. 20. URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).

³ Хорова складова також міститься в партитурі, але вокальні тембри використовуються нарівні з інструментальними барвами.

⁴ 55-хвилинний запис концерту 1974 року довелося скоротити до сорока хвилин відповідно до наявних на той час технічних можливостей грамзапису. У 2012 році Р. Вейкман здійснив відновлений повний запис, скориставшись для цього віднайденою архівною партитурою.

це те, що я полюбив з тих пір, як батько взяв мене на “Петрика й Вовка” у віці восьми років, і Прокоф’єв став моїм героєм», — зізнався Р. Вейкман в одному з інтерв’ю¹. Утім, жанрова модель твору Прокоф’єва (симфонічна казка, що «постає чергуванням організованих за сюїтним принципом симфонічних епізодів, у які “вмонтовано” словесний текст, що читається в паузах та подеколи накладається на звучання музики»²) стала лише відправною точкою для драматургії «Подорожі до центру Землі».

Кожен із розділів (а в першій редакції 1974 року їх чотири — «Подорож», «Спогад», «Битва», «Ліс»)³ також містить літературну й музичну складові. Утілений у слові наратив у кожному разі дає імпульс для розвитку оповідальності специфічно музичними засобами⁴. Одним із чинників стильової цілісності альбому стало те, що авторство і музики, і словесного тексту належить Р. Вейкману: він переказав історію, яку виклав Ж. Верн. Композиційні особливості альбому, у якому поєднано номерну структуру й принципи наскрізної драматургії, дають підстави виявити подібність з однією з поширених у ХХ столітті модифікацій кантатно-ораторіального жанру — ораторії для читця, солістів, хору й оркестру (як у творчості А. Онеггера та С. Прокоф’єва). Отже, «Подорож до центру Землі» цілком можна розглядати як рок-ораторію.

Ланцюжок передачі історичних сюжетів, що відтворюються в музичних композиціях, може бути досить довгим, як у третьому, концептуальному альбомі Р. Вейкмана «The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table» («Міфи й легенди короля Артура і лицарів Круглого столу», 1975). Для висвітлення сюжетів і окремих персонажів із центральної складової легендарної історії Британії — літературного циклу про короля Артура — митець обрав аж вісім різних джерел, ті, що видавались йому найбільш яскравими й переконливими, а крім того, давали змогу додати в драматургію твору особистісне начало⁵. У новому проекті, як і у випадку з першим альбомом, використано фрагменти, створені значно раніше і «вмонтовані» в композицію, у якій системотворчу функцію виконувала літературна складова.

Ставлення до літературної образності як чинника поєднання великих за обсягом музичних композицій поширилося в середовищі рок-музикантів. Вибір відповідного літературного джерела міг бути непростим і тривалим, у чому переконує досвід гурту «Camel». Після вдалого втілення образів «Володаря перстнів» Джона Толкієна в одній із головних композицій другого студійного альбому «Mirage» (1974) учасники гурту вирішили створити більш масштабний літературно-музичний проект. У пошуках матеріалу було розглянуто й відкинуто кілька романів; робота над одним із них — «Сідхартха» Германа Гессе — навіть розпочалася. Зрештою, «Camel» зупинилися на повісті Пола Гелліко⁶ — історії про молодого художника-каліку, перелітного птаха (канадську арктичну гуску, яку буря закинула на віддалений маяк у Ессексі) та дівчинку-підлітка. Ця роз-

¹ Collett-White M. Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth // Reuters. 2012. November 14. URL: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).

² Романко В. І. Виконавські інтерпретації симфонічної казки С. Прокоф’єва «Петрик і Вовк»: спроба класифікації // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. 2018. № 1 (61). С. 83–84.

³ У студійному записі 2012 року вказано 27 окремих номерів.

⁴ У концертному виконанні складовою художнього синтезу став ще й візуальний ряд — демонстрація фрагментів з голлівудського фільму 1959 року.

⁵ Wooding D. Rick Wakeman: The Caped Crusader. Hale, 1978. P. 133.

⁶ У 1985 році повість видано в Києві: Галліко П. Снежный гусь. Маленькая повесть / пер. с англ. Н. Кошечевой // Радуга. 1985. № 3. С. 154–160.

повідь стала справжнім гімном дружбі й самопожертві. Так з'явився альбом «The Snow Goose» («Снігова гуска», 1975), одне з незаперечних творчих досягнень гурту¹.

Звернення рокерів до текстів культури зовсім не обмежувалось лише втіленням літературно-історичного матеріалу. Їхні твори містять багато елементів, що мають музичне походження, зокрема фрагменти цитат із відомих музичних творів: «У печері гірського короля» з «Пера Гюнта» Едварда Гріга в завершальній частині «Подорожі до центру Землі» чи фарандола з «Арлезіанки» Жоржа Бізе у попередньому альбомі Р. Вейкмана. Крім таких прямих залучень, пісенні й інструментальні композиції сповнені алюзій різного характеру. З цією метою широко використовувались, наприклад, темброві засоби.

Тембр у його інструментальному і вокальному втіленнях узагалі є потужним засобом виразності прог-року, предметом інтенсивних творчих пошуків (чого варте хоча б використання дафлкоту для імітації ляскання гусячих крил у «The Snow Goose»). Ставлення до тембру як до знака, що несе надважливу інформацію, спонукає досягати єдино можливої якості звукової барви. За цих обставин Рік Вейкман записує окремі партії для «Yes» і свого другого альбому на справжньому церковному органі². «Адресування» до доби Бароко здійснюється також шляхом включення до партитур відповідних клавішних інструментів: струнних (арфа, лютня), клавішних (клавесин, гарпсихорд), духових.

У деяких випадках застосування алюзій може набувати тотального характеру. У результаті досягається ефект палімпсесту, коли «жодне з ціннісно-сміслових значень не зникає до кінця і крізь нові тлумачення проступають колишні обриси смислу»³. Саме таке враження справляє альбом гурту «Genesis» «Nursery Crime» (1971) з його наскрізною іронічністю і відвертою чи зашифрованою гротескністю — художній простір, у якому співіснують дивовижні персонажі: привид загиблого восьмирічного хлопчика Генрі Гамільтона-Смайта молодшого, зловісна рослина-загарбник *Heracléum mantegazzianum* (велетенський агресивний борщівник), потенційний самогубець Гарольд Баррел (він же — респектабельний ресторатор), старий мудрагель, німфа Салмакіда, син богів Гермафродит...

Назва альбому багатозначна. Вона орієнтує майбутнього слухача на «nursery rhymes», дитячі віршики-забавлянки, які, попри свою позірну простоту, є носіями низки культурних кодів, вироблених у літературно-музичних текстах протягом кількох століть. Літературознавиця Ніна Демурова, авторка найвідомішого перекладу російською мовою дилогії Льюїса Керолла про Алісу, називала традиційні англійські дитячі віршики-пісеньки «маленькими шедеврами» і зауважувала: «з роками проникнення їх у різні сфери життя — літературу, побут, політику, рекламу тощо — усе зростає»⁴. Масив цих текстів, зібраних переважно під загальною назвою «Mother Goose rhymes», охоплює різні жанри — від лічилок до балад, від дражнилок і римованих азбук до колискових. Окремі рядки могли бути запозичені з «найнесподіваніших джерел: політичних куплетів, сатиричних аркушів, народних книг тощо»⁵. У дитячих пісеньках завжди переважали

¹ Згідно з вимогами авторського права, альбом згодом назвали «Music Inspired by The Snow Goose».

² Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960^s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. P. 109.

³ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. Вип. 2. С. 24.

⁴ Демурова Н. М. Эти маленькие шедевры // Сказки матушки Гусыни : сборник / на англ. яз. с избран. рус. переводами. Москва : Радуга, 1988. С. 30.

⁵ Там само. С. 25.

життєствердні теми й мотиви, хоча є й певні винятки, зокрема «There was a lady all skin and bone» з її зверненням до образу неминучої (і потворної) смерті. Упорядники одного зі збірників народних пісень, який згаданою піснею цілком природно завершується, наголошували, що тема «смерть і дама» в європейському мистецтві поширена ще від доби середньовіччя. Проекцією теми у ХХ столітті, вважають вони, стало «створення похмурих частівок, які співали американські солдати під час Першої світової війни й британські льотчики під час Другої світової війни»¹ (згадується також шотландська дитяча пісенька «The Strange Visitor»). Отже, пісня провокувала появу нових текстів, у яких страх перед смертю долала іронія й нотки чорного гумору.

Саме в такому дещо трансформованому вигляді відбивається традиція і в альбомі «Genesis», орієнтованому на зовсім іншу за віковим цензом аудиторію, здатну гідно оцінити запропоновану їй «гру в слова». Вигадане, відсутнє в англійській слово «сруме» в англійській слово «сруме» природно асоціюється зі згаданим масивом текстів («nursery rhymes»), немов би проростаючи з синтезу «rhyme» і «crime», «рими» та «злочину» (і «дитячий злочин» справді прямо згадується в альбомі, про що більш детально йтиметься далі).

Чинником трансформації фольклорного джерела постає також значення, якого набуває в альбомі тема смерті. Смерть репрезентована тут у різних іпостасях. Відповідний імпульс задано вже в першій композиції, яка супроводжується спеціальним текстовим коментарем. У ньому розповідається історія про те, як під час гри в крокет дев'ятирічна дівчинка випадково «знесла голову» маленькому хлопчикові, а через кілька днів знайшла в дитячій його музичну шкатулку, звучання якої викликало появу привида жертви (і саме він, привид, є ліричним суб'єктом пісні). Про недільні молитви в церкві за померлих друзів ідеться в іншій пісні альбому, «For Absent Friends». Самогубство як спосіб покінчити з набридлою буденністю, життям, сповненим безглузких умовностей, стає центром сюжету сценки в дусі театру абсурду, утіленій ще в одній композиції альбому. Її назва — «Harold The Barrel» («Гарольд-бочка», або «Гарольд — товсте пузо») — за стилістикою споріднена з пісеньками-дражнилками.

У «Harold The Barrel» перетворено ще одну важливу властивість низки текстів «Mother Goose rhymes». Деякі віршики й пісеньки вважаються проявом і джерелом подальшого розвитку так званої «літературної нісенітничі», або «літератури абсурду», з її грою слів, плутаниною причин і наслідків, навмисними тавтологіями, дублюваннями тощо. Зазначимо, що до літературної нісенітничі цілком органічно належить книга Джона Леннона «In His Own Write» (1964), написана під впливом Льюїса Керролла, одного з класиків жанру. Цей твір Д. Леннона справив велике враження на музикантів «Genesis».

Більш безпосереднє відсилання до однієї з традиційних пісеньок, «Old King Cole», міститься на початку першої композиції альбому: її має заграти музична шкатулка, а зрештою наспівує герой пісні. Тут про цитування не йдеться: словесний текст покладено на нову мелодію, що не збігається з жодним із варіантів першоджерела.

Досить іронічно подано образ смерті (музика виконує важливу сенсотворчу функцію) у поєднанні з таким же іронічним ставленням до кохання. Так, у композиції «The Fountain of Salmacis» («Фонтан Салмакіді»), що ґрунтується на одному з варіантів міфу про напівбога Гермафродита й німфу («королеву наяд») Салмакіді, які зливаються в обіймах і зрештою стають одним цілим, бажання жінки розчинитися в коханні

¹ The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs / by P. Seeger and E. MacColl. Mills Music, 1960. P. 115.

явно протиставлене прагненню чоловіка за будь-яку ціну уникнути цього. Композиційно-драматургічні особливості твору надають підстави для деяких аналогій. Пісня вирішена як своєрідна вистава одного актора, який є наратором і водночас відтворює репліки двох головних персонажів. Такий тип баладної драматургії втілений у «Лісовому царі» Ф. Шуберта; подібність між цими текстами виявляється і в загальному тонусі драматизму й нервового збудження, що передається засобами невпинної і всепідкоряючої моторики¹. Утім, автором поетичного тексту «Фонтану» був не геніальний поет, як у випадку з твором Ф. Шуберта, а молодий рокер, один з учасників гурту Тоні Бенкс, який по-своєму інтерпретував міфологічний сюжет ще під час навчання в університеті. Іншу важливу особливість твору зумовило, очевидно, походження сюжету: деякі ключові репліки виконують кілька бек-вокалістів, ці ситуативні ансамблі своєю функцією нагадують хор у давньогрецькій трагедії.

Крізь нашарування численних асоціацій проступає ще один шар. Як видається, на концепції Пола Вайтхеда (Paul Whitehead), автора художнього оформлення рок-альбому, відбилася (усвідомлював він це чи ні) образність сцени гри в крокет з «Аліси в країні чудес», книги, сповненої алюзій (перший ілюстратор — Джон Тенніел / John Tenniel). Діалогія про Алісу, як відомо, відчутно вплинула (і далі впливає) на британську художню культуру останньої третини XIX століття².

У зовнішньому оформленні конверта альбому відтворено, що є передісторією титульної композиції. Моторошна картинка із зображенням поля для крокету на тлі старовинної садиби і дівчинки у вбранні вікторіанської доби, яка щойно вдарила по одній із розкиданих навколо куль (а це людські голови), кореспондує зі сценою гри в крокет з «Аліси», де замість молотків використовують живих фламінго, а замість куль — їжаків, при цьому Королева весь час наказує відрубати комусь голову. Важливо, що головна героїня казки Л. Керролла опирається абсурдній жорстокості ситуації, у якій опинилась, на відміну від зображеної на обкладинці дівчинки, яка, схоже, спокійно приймає правила гри.

Висновки. Художня цінність і смислова насиченість творчої спадщини гуртів прогресив-року «класичного» періоду досягнуті завдяки взаємодії багатьох складових, що виявлялися як у динаміці, на різних етапах формування й реалізації задуму, так і в кінцевому мистецькому результаті: сукупності композиційно-драматургічних характеристик і засобів музичної виразності. У концептуальних альбомах великого значення набувають початкові етапи, коли до творчих пошуків митців підключаються механізми передачі пам'яті культури. Завдяки їм можливо виробити спільний принцип поєднання в одне ціле окремих фрагментів, які навіть можуть бути написані раніше і мати різне авторство. Здійснений аналіз альбомів дає змогу визначити дію рецепції текстів культури в різних варіантах: від переінтерпретації, що передбачає суттєву трансформацію вихідного матеріалу, до тонких проявів інтертекстуальності (інтермедіальності). Цінність знахідок, локалізованих у цій сфері музичної культури, спонукала до подальших експериментувань у популярній музиці (наприклад, альбоми Стінга 2000-х років), що підтверджує глибину здійснених і безмежний потенціал майбутніх діалогів культур.

¹ Додамо: поширена думка, що вокальні цикли Ф. Шуберта і Р. Шумана стали прототипами концептуального альбому як художнього явища.

² Уже згадано про один із проявів цього впливу (у літературній творчості Д. Леннона); крім того, «The Beatles» зобразили Л. Керролла одним з учасників «групового портрета» — колажу на обкладинці альбому «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Галлико П. Снежный гусь. Маленькая повесть / пер. с англ. Н. Кошечевой // Радуга. 1985. № 3. С. 154–160.
2. Демурова Н. М. Эти маленькие шедевры // Сказки матушки Гусыни : сборник / на англ. яз. с избран. рус. переводами. Москва : Радуга, 1988. С. 15–30.
3. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 5–10.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 149–390.
5. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 504–525.
6. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент арт-року: шляхи й чинники формування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. 2020. С. 8–22.
7. Романко В. І. Виконавські інтерпретації симфонічної казки С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк»: спроба класифікації // Студії мистецтвознавчі. № 1 (61) : Театр. Музика. Кіно. 2018. С. 82–80.
8. Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2008. Вип. 2. С. 20–29.
9. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
10. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст : лекция, прочитанная в МГУ 20 мая 1998 года. URL: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (дата обращения: 25.07.21).
11. Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960^s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. 286 p.
12. Collett-White M. Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth // Reuters. 2012. November 14. URL: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).
13. Morrison N. The Private Life of Henry VIII. New York : The Vanguard Press, 1964. 205 p.
14. Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison. Illustrated. 205 pp. New York: The Vanguard Press // The New York Times. 1964. Dec. 20. URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).
15. Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts. 2nd ed. Routledge, 2002. 390 p. (XXIV + 366).
16. The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs / by P. Seeger and E. MacColl. Mills Music, 1960. 119 p.
17. Wooding D. Rick Wakeman: The Caped Crusader. Hale, 1978. 192 p.

REFERENCES

1. Gallico, P. (1985). The Snow Goose. A short story [Snezhnyi gus'. Malen'kaya povest'], transl. from English by N. Koscheeva. In: *Raduga*. No. 3, pp. 154–160 [in Russian]
2. Demurova, N. (1988). These little masterpieces [Eti malen'kie shedevry]. In: *Tales of Mother Goose [Skazki matushki Gusyni]*: collection / in English with selected translations. Moscow: Raduga, pp. 15–30 [in Russian].
3. Lobzakova, E. (2015). Perception in musicology: towards the problem of the term using [Receptiia v muzykoznanii: k voprosu ispolzovaniia termina]. In: *South-Russian Musical Anthology [Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh]*. Issue 3 (20). Rostov-on-Don, pp. 5–10 [in Russian].
4. Lotman, Yu. (2000). Inside the thinking worlds [Vnutry mysliazhchykh myrov] In: Lotman, Yu. *Semiosphere [Semyosfera]*. Sankt-Petersburg: Iskustvo-SPB, pp. 149–390 [in Russian].
5. Lotman, Yu. (2000). Theses on the semiotic study of cultures [Tezysy k semyoticheskomu yzucheniu kultur]. In: Lotman, Yu. *Semiosphere [Semyosfera]*. Sankt-Petersburg: Iskustvo-SPB, pp. 504–525 [in Russian].
6. Rzhavska M. and Romanko, V. (2020). Sound as a style component of art rock: formation ways and factors [Saund yak stylovyi komponent art-roku: shliakhy y chynnyky formuvannia]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 128: *Music history: problems, processes, figures [Istoriia muzyky: problemy, protsesy, personsy]*, pp. 8–22 [in Ukraine].
7. Romanko, V. (2018). Performing interpretations of the symphonic tale of S. Prokofiev «Petia and the Wolf»: an attempt at classification [Vykonavski interpretatsii symfonichnoi kazky S. Prokofieva «Petryk i Vovk»: sproba klasyfikatsii]. In: *Researches of the Fine Arts [Studii mystetstvoznavchi]*. No. 1 (61): *Theater. Music. Cinema [Teatr. Muzyka. Kino]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, pp. 82–80 [in Ukraine].
8. Samoylenko, O. (2008). The phenomenon of memory as a subject of musicological systemology [Yavysheche pamiaty yak predmet muzykoznavchoi systemolohii]. In: *Musical Ukrainian Studies: the Modern Dimension [Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. Issue 2. Kyiv, pp. 20–29 [in Ukraine].
9. Syrov, V. (2008). *Style metamorphoses of rock [Stilevye metamorfozy roka]*. Sankt-Petersburg: Kompozytor Sankt-Peterburh, 312 p. [in Russian].
10. Eco, U. (1998). *From Internet to Gutenberg: text and hypertext [Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst]*: a lecture presented by Umberto Eco in Moscow University. May 20. Available at: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (accessed: 25.07.21) [in Russian].
11. Bassols, G. (2019). *The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960s to the present*. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 286 p.
12. Collett-White, M. (2012). Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth. In: *Reuters*. November 14. Available at: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).
13. Morrison, N. (1964). *The Private Life of Henry VIII*. New York: The Vanguard Press, 205 p.
14. Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison (1964). Illustrated. 205 pp. New York: The Vanguard Press. In: *The New York Times*. Dec. 20. Available at: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).
15. Shuker, R. (2002). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. 2nd ed. Routledge, 390 p. (I-XXIV + 366).
16. Seeger, P. and MacColl, E., compiled (1960). *The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs*. Mills Music, 119 p.
17. Wooding, D. (1978). *Rick Wakeman: The Caped Crusader*. Hale, 1978. 192 p.

МАІІА RZHEVSKA

Rzhevskia, Maia — Doctor of Art hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies at the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevskia@knutkt.edu.ua

VOLODYMYR ROMANKO

Romanko, Volodymyr — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the I. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257306>

RECEPTION OF CULTURAL TEXTS IN THE PROGRESSIVE ROCK CONCEPT ALBUMS

Relevance of research. The special place of progressive rock among other phenomena of popular music is not least due to its semantic richness, concentration of bold artistic ideas and originality of creative solutions, which immediately transferred this layer of pop culture into the category of “music for listening”. The main achievements of progressive rock belong to a relatively short period (late 1960s — mid 1970s). However, it had a significant impact on the further development of rock music and popular music in general. Many studio albums by progressive rock bands show signs of some kind of echo with a number of specific cultural texts, as well as with the systems of cultural codes.

Main objective of the article is to describe the mechanisms of the work of the cultural memory in the processes of creating a new artistic integrity by demonstrating in the creative works of progressive rock groups the projections of cultural texts related to different traditions and layers of artistic heritage.

The research methods. The article is dominated by the principles of the semiotic approach, which allows us to apply to the subject of research such concepts and categories as reception, cultural memory, cultural texts, interpretation, reflection, intertextuality.

Results and conclusions. The artistic value and semantic richness of the creative heritage of progressive rock bands of the “classical” period was formed in the interaction of many components, which showed itself both in dynamics, at different stages of the formation and implementation of the idea, and in the final result: a combination of compositional and dramatic characteristics and means of musical expression. In the case of conceptual albums, the initial stages are of great importance, when the mechanisms of transferring the cultural memory are started in the process of creative search. In fact, it is this that becomes the main factor ensuring the emergence of a general principle, which should unite individual fragments into a single whole. Examples of the albums by “Genesis”, “Camel”, Rick Wakeman and others, allow us to determine the effect of the reception of cultural texts in different variations: from reinterpretation with a significant transformation of the source material to subtle displays of intertextuality (intermediality). The value of the finds localized in this layer of musical culture triggered further experiments in the field of popular music (such as Sting’s albums of the 2000s), which is a confirmation of the depth of the already implemented and the limitless potential of future dialogues of cultures.

Keywords: progressive rock, cultural memory, interpretation, reflection, allusion, palimpsest.