



Научная статья

УДК 7.78.08

DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.006

Орфический мотив в Bohemian Rhapsody группы Queen: поиск оперного прототипа

Ащеулова Анастасия СергеевнаРоссийская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

E-mail: aelyn007@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7151-5298>

Аннотация. Статья посвящена аналитическому разбору одной из самых известных песен рок-группы Queen — *Bohemian Rhapsody* (1975). Это новаторское для своего времени произведение демонстрирует нетипичные для рок-композиции особенности идейного замысла, архитектоники и стилистического решения. Соединяя в себе черты рок-баллады и хард-роковый саунд, песня в то же время имеет ярко выраженную связь с оперным наследием: за счет включения эпизода в quasi-оперном стиле с вербальными отсылками к историческим и театральным персонажам *Bohemian Rhapsody* вступает в диалог с традициями академического музыкального театра. Признавая органичность подобного синтеза, исследователи не раз обращались к этой композиции с целью выявления стилистических черт, заимствованных из оперной традиции. В связи с этим автор данной статьи видит необходимость попытки конкретизации оперной модели, ставшей для Фредди Меркьюри материалом творческого переосмысления, что обуславливает актуальность данной работы. Соответственно, целью статьи является поиск оперной сцены, которая могла бы послужить прототипом для quasi-оперного эпизода песни. Для этого в качестве гипотезы выдвигается жанрово-стилевая связь оперного эпизода *Bohemian Rhapsody* с одной из сцен оперы К.В.Глюка «Орфей и Эвридика» (1762) и проводится сравнительный анализ этих музыкальных фрагментов на предмет наличия общих черт. В результате автор приходит к выводу о том, что оперный эпизод песни Queen возможно представить не только в качестве стилизации в духе барочной оперной традиции, но и трактовать как постмодернистскую интерпретацию конкретной оперной сцены.

Ключевые слова: постмодернизм, Фредди Меркьюри, Кристоф Виллибальд Глюк, Орфей и Эвридика, оперная сцена

Для цитирования: Ащеулова А. С. Орфический мотив в *Bohemian Rhapsody* группы Queen: поиск оперного прототипа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 29–38. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.006>

*Original article***Queen's "Bohemian Rhapsody": The Search for an Operatic Prototype****Ascheulova Anastasia S.**

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

E-mail: aelyn007@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7151-5298>

Abstract. This article is devoted to the analytical examination of one of the most famous songs by the rock band Queen — “*Bohemian Rhapsody*” (1975). This innovative musical work of its time demonstrates the atypical nature of its conceptual design, architectonics, and stylistic approach to rock composition. While combining features of a rock ballad and a hard-rock sound, the song also exhibits a pronounced connection to operatic her-

itage: through the inclusion of a quasi-operatic episode with verbal allusions to historical and theatrical characters, “*Bohemian Rhapsody*” engages in a dialogue with the traditions of academic musical theatre. Acknowledging the organic nature of this synthesis, researchers have repeatedly turned to this composition to identify stylistic features borrowed from the operatic tradition. In this regard, the author of this article sees the need to attempt a specification of the operatic model that served as material for Freddie Mercury’s creative reinterpretation, which determines the relevance of this work. Accordingly, the aim of the article is to search for an operatic scene that could have served as a prototype for the song’s quasi-operatic episode. To this end, a comparative analysis of the operatic section of “*Bohemian Rhapsody*” is conducted to identify common features with a particular scene from Christoph Willibald Gluck’s opera “*Orpheus and Eurydice*” (1762). As a result of the comparison, the author concludes that the operatic episode of Queen’s song can be viewed not only as a stylization in the spirit of the Baroque operatic tradition but also interpreted as a postmodernist interpretation of a specific operatic scene.

Keywords: postmodernism, Freddie Mercury, Christoph Willibald Gluck, *Orpheus and Eurydice*, operatic scene

For citation: Ascheulova A. S. Queen’s “*Bohemian Rhapsody*”: The Search for an Operatic Prototype. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 29–38 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.006>

Песня *Bohemian Rhapsody* (1975) группы *Queen* была выпущена полвека назад и за это время утвердилась не только как культовый рок-хит, но и как уникальный культурный феномен. Ее создание пришлось на середину 1970-х годов, когда в Великобритании активно развивались такие музыкальные направления, как арт-рок, прогрессив-рок и глэм-рок, тесно связанные с идеями театрализации и диалога с академической музыкальной традицией. К тому времени уже существовали альбомы *Concerto for Group and Orchestra*¹ (1970) группы *Deep Purple*, *Pictures at an Exhibition*² (1971) группы *Emerson, Lake & Palmer* и *Close to the Edge*³ (1972) группы *Yes*, которые, так или иначе, объединяли академическую и рок-музыку. В русле этой тенденции *Bohemian Rhapsody* стала одним из самых ярких примеров воплощения идеи соединения рока и классики в пределах одной песни. Ее исключительность обуславливается принципиально новой художественной задачей, которую поставил себе Фредди Меркьюри — создать «оперу в рок-н-рольном ключе» [1, с. 60]. Такая концептуальная установка в условиях малой формы определила своеобразный способ интеграции принципов оперной драматургии и стилистики в музыкальную ткань рок-композиции,

Tenor I
 Is this the real life? Is this just fan-ta - sy? Caught in a land-slide
 Tenor II
 Is this the real life? Is this just fan-ta - sy? Caught in a land-slide
 Tenor III
 Is this the real life? Is this just fan-ta - sy? Caught in a land-slide, no es -
 Bass
 Is this the real life? Is this just fan-ta - sy? Caught in a land-slide, no es -
 T. I
 cape from re - a - li - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see...
 T. II
 cape from re - a - li - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see...
 T. III
 cape from re - a - li - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see...
 B
 cape from re - a - li - ty. O - pen your eyes, look up to the skies and see...

Пример 1. Queen. Bohemian Rhapsody, вступление, тт. 1–7

Example 1. Queen. Bohemian Rhapsody, Introduction, bars 1–7

что сделало *Bohemian Rhapsody* своего рода «черным ящиком» для музыковедов.

Существующие исследования предлагают широкий спектр интерпретаций: от анализа барочных черт [2] и оперных истоков [3], претворенных в музыкальном материале песни, до рассмотрения композиции в качестве гибридного явления на пересечении академической и массовой культуры [4]. Кроме того, предпринимаются попытки трактовки смысла текста рок-хита с помощью культурологического подхода [5] и семиотического анализа с опорой на теорию Ролана Барта [6].

В данной статье предлагается не только взглянуть на структуру *Bohemian Rhapsody* через призму оперной драматургии, но и осуществить поиск конкретной оперной модели, скрытой в quasi-оперном эпизоде. Эту задачу предполагается решить, развивая мимолетное, но важное сравнение, высказанное канадским исследователем, доцентом кафедры истории и культуры музыки Университета Торонто Кеном Маклеодом. Анализируя музыкальный материал песни в своей статье *Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music*, он пишет: «Баллада, подобная плачу, сопровождаемая “хромающими” ломанными арпеджио на фортепиано, изображает молодого человека с суицидальными мыслями (в партии которого выступает Меркьюри), признающего в убийстве... Он оплакивает свою короткую жизнь и умоляет мать “продолжать жить, как будто ничто не имеет значения”. Этот плач прерывается переходом к средней части произведения, представляющей собой подобное орфеевскому нисхождение в безумие подземного мира, наполненного “громом и молниями, очень-очень пугающими...”» [3,

р. 192]. Проведенную параллель автор обосновывает тем, что «мотив подземного мира у *Queen* повторяет распространенный в опере тоpos, встречающийся в таких произведениях, как “Орфей” Монтеверди, “Король Артур” Перселла, “Дон Жуан” Моцарта, “Вольный стрелок” Вебера и цикл “Кольцо [Нибелунгов]” Вагнера» [3, с. 194]. И, хотя на этом в работе Маклеода параллель с мифологическим сюжетом заканчивается, само наблюдение, дополненное отсылкой к определенному оперному тоposу, служит достаточным импульсом для развития этой мысли и поиска прототипа конкретной оперной сцены, где также получил свое воплощение миф об Орфее. По словам самого Фредди Меркьюри, для создания *Bohemian Rhapsody* он «специально кое-что изучил» [1, с. 60]. Предмет его изучения остается загадкой, однако это признание является дополнительным мотивирующим фактором к поиску возможных аналогий среди оперного наследия.

Центральный для настоящей статьи анализ оперного эпизода *Bohemian Rhapsody* будет представлен в неразрывной связи со всеми разделами композиции, составляющими необходимый драматургический контекст и сюжетную логику. О структуре песни Фредди Меркьюри говорил: «композиция соединяла в себе три отдельные секции»: раздел в духе рок-баллады, «оперная секция» и хард-роковая часть [1, с. 60]. Правомочность такого деления певец объяснял тем, что *Bohemian Rhapsody* состоит из трех песен, написанных в разные годы. Такое условное деление на крупные разделы возможно принять, исходя из их разной стилистической опоры, но при ближайшем рассмотрении эклектичная архитектура песни оказывается более сложным явлением.

Структурное единство этих, казалось бы, разнородных частей обуславливается их внутренней организацией, развивающейся в русле единой драматургии. Однако сюжетная линия настолько насыщена событиями и персонажами, что каждый смысловой поворот или появление нового действующего лица допускает членение композиции на более мелкие разделы. А замечание Маклеода о наличии в песне оперных топосов дает возможность рассмотреть средства выразительности в каждом разделе как черты, присущие также оперному жанру.

Песня открывается кратким вступлением, предваряющим основное действие. В повествование погружают иносказательные фразы, исполненные всеми участниками группы *a cappella* (Пример 1). В этом многоголосном монологе угадывается некий безликий адресант, призывающий слушателя «открыть глаза и взглянуть в небеса» для понимания дальнейшего хода событий (Таблица 1). Слова этого персонажа не несут в себе ярко выраженной смысловой нагрузки и служат скорее легким намеком на происходящее.

Оригинал

Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide,
No escape from reality.
Open your eyes,
Look up to the skies and
see...

Таблица 1
Table 1

Перевод

Это реальная жизнь?
Или только фантазия?
Попавший под лавину⁴,
Не сбежит от реальности.
Открой глаза,
Взгляни в небеса
и поймешь...

Подобного персонажа можно найти и в оперной традиции — «коллективным актером, активным участником действия и одновременно “идеальным зрителем” совершающихся событий» был хор [7, с. 290]. Он оказывался «в некотором смысле словесной декорацией представления... Выступая источником и воплощением существа драмы, хор являлся важнейшей частью драматического действия, организуя сценическое пространство, осуществляя музыкальное, ритмическое, эстетическое, словесное оформление спектакля... Воплощая на сцене принцип коллективного начала в противоположность началу индивидуальному... хор оказывается важнейшим инструментом эмоционального воздействия на публику» [8, с. 94]. В операх более позднего времени хор также сохранил свою важную драматургическую роль и нередко предвещал основное развитие сюжета⁵. Среди сочинений на орфический сюжет подобным примером может служить «Орфей и Эвридика» (1762) К.В.Глюка — опера начинается с хора пастухов и нимф, в который вкрапляются реплики Орфея. Эта, на первый взгляд, неочевидная черта заставляет из обширного оперного наследия выбрать для даль-

нейшего сравнения именно глюковское сочинение, поскольку в песне *Queen* так же, как в этой опере, хор играет значительную драматургическую роль, активно взаимодействуя с главным героем.

В *Bohemian Rhapsody* главный герой появляется сразу после многоголосного вступления — экспозиция центрального персонажа представляет собой самопрезентацию (Таблица 2), в ходе которой раскрываются его основные черты: инфантильность и безразличие ко всему происходящему. По смысловому содержанию этому фрагменту можно было бы найти определение среди оперных терминов и использовать такое понятие, как «ария-портрет».

Оригинал

I'm just a poor boy,
I need no sympathy,
Because I'm easy come,
easy go

A little high, little low
Anyway the wind blows,
doesn't really matter to me,
to me...

Таблица 2
Table 2

Перевод

Я просто бедный парень,
Я не нуждаюсь
в сочувствии,
Потому что я легко
прихожу, легко ухожу
Немного веселый,
немного грустный⁶
Куда бы ветер ни подул,
мне все равно...

Рассматривая вступление и «арию» в совокупности, стоит отметить, что структурно их можно воспринимать как единый начальный блок, так как оба фрагмента объединены тональным движением к В-dur и отделены от последующего материала отчетливой каденцией. Четкое тонально-гармоническое оформление придает начальному блоку песни внутреннюю завершенность, позволяя воспринимать его как своеобразный пролог, после которого начинается завязка действия. Она представлена в виде рассказа от лица главного героя, где описывается событие, которое стало причиной конфликта (Таблица 3):

Оригинал

1 куплет
Mama, I just killed a man
Put a gun against his
head,
Pulled my trigger — now
he's dead
Mama, life had just
begun,
But now I've gone and
thrown it all away
Привес:
Mama, ooo
Didn't mean to make you
cry
If I'm not back again this
time tomorrow,
Carry on, carry on, as if
nothing really matters

Таблица 3
Table 3

Перевод

1 куплет
Мама, я только что убил
человека
Приставил пистолет к его
голове,
Спустил курок — теперь он
мертв.
Мама, жизнь только
начиналась,
Но теперь я пропал, я все
испортил
Привес:
Мама, ооо
Не хотел, чтобы ты плакала,
Если я не вернусь в это же
время завтра,
Продолжай жить,
продолжай жить, как будто
ничего не произошло



Пример 2. Queen. Bohemian Rhapsody, I часть, первый куплет, вокальная партия и партия фортепиано, тт. 15–24
Example 2. Queen. Bohemian Rhapsody, Part I, First Verse, Vocal and Piano Parts, bars 15–24

Из текста становится ясно — произошло убийство. Однако во втором куплете раскрывается истинная суть этого преступления: герой свел счеты с жизнью и теперь упивается собственными страданиями⁷ (Таблица 4):

Оригинал

2 куплет:

Too late, my time has come
Sends shivers down my spine
Body's aching all the time
Goodbye everybody, I've got to go
Gotta leave you all behind
and face the truth

Припев:

Mama, oo (anyway the wind blows)
I don't want to die
I sometimes wish I'd never been born at all

Перевод

2 куплет:

Слишком поздно, мой час настал
Мороз по коже⁸
Тело все время болит
Прощайте все, я должен уйти,
Должен оставить вас всех и посмотреть правде в глаза

Припев:

Мама, ооо (в любом случае, ветер дует)
Я не хочу умирать,
Иногда я желаю, чтобы я не родился вовсе

Таблица 4

Table 4

Этот меланхоличный монолог решен в стиле рок-баллады (B-dur), на что указывают лирическая тематика с включением яркого эмоционального компонента, минималистичный тембровый набор с ведущей ролью фортепиано и развернутое гитарное соло (Пример 2). Баллада состоит из двух куплетов с дважды повторенным припевом и отличается самостоятельностью музыкального материала, поэ-

тому, придерживаясь трехчастной трактовки самого Меркьюри, ее можно определить как первую часть композиции.

Драматургически логичным продолжением действия становится развитие конфликта во второй части, которую Фредди Меркьюри назвал «оперной секцией» [1, с. 61]. По мнению автора песни, она должна была стать квинтэссенцией оперного стиля, а потому певец использовал quasi-академический вокал, речитативный склад и хоровые вставки. С помощью максимального расширения вокального диапазона и включения в музыкальную ткань частых переключек, основанных на широких регистровых скачках, Меркьюри создал пародию на оперное пение (Пример 3).

За счет резкого стилистического перехода между рок-балладной первой частью и «оперной» второй возникает ассоциация со сменой декораций в оперном спектакле, которая в случае сценического воплощения этого сюжета могла бы привести в иную локацию. На основе событий первой части можно предположить, что новым местом действия мог бы стать загробный мир, куда главный герой попадает после смерти. Именно об этом пишет Кен Маклеод, уподобив главного героя Орфею.

Едва герой песни успевает пересечь границу миров, как его взору предстает силуэт⁹: «Я вижу маленький силуэт человека», — произносит солист, чья речь выдержана в духе речитатива *secco*: вкрадчиво произнесенная фраза сопровождается стаккатными аккордами фортепиано. На эти слова тут же реагиру-

The musical score for Queen's *Bohemian Rhapsody*, Part II, bars 57-67, is presented in a multi-staff format. The staves are labeled: Solo, Soprano, Alto, Piano, Tenor I, Tenor II, Bass I & II, and Piano. The lyrics are in English and Russian. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Пример 3. Queen. Bohemian Rhapsody, II часть, тт. 57–67
Example 3. Queen. Bohemian Rhapsody, Part II, bars 57–67

ет хор¹⁰. Его форма взаимодействия с солистом представляет собой попеременный обмен репликами, отсылающий к респонсорному принципу организации в древнегреческой трагедии. Как отмечает в своей книге «Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э.» Оксана Кулишова: «Происхождение греческого слова, обозначающего актера, — гипокрит («дающий ответ») — связано с первоначальным порядком представления драмы, когда единственный актер своими репликами отвечал хору... и хотя хоровые партии прерывались сольным выступлением актеров, у хора при этом оставались способы взаимодействия с актерами и помимо диалога с ними. Например, некоторые хоровые партии носят характер комментариев, сопровождающих происходящее на сцене, а иногда хор выполняет те же сценические действия, что и актер, подчеркивая их значение в развитии сюжета» [8, с. 77]. Так, в свою очередь, в *Bohemian Rhapsody* хор вступает в диалог с главным героем, вторит ему, комментирует происходящее, однако, в отличие от своего предшественника, делает это несерьезно, с иронией. Он насмехается над вновь прибывшим: дает ему потешное прозвище «Скарамуш», подразумевая шутовскую сущность этого персонажа¹¹, и просит «станцевать фанданго¹²». Сам герой испытывает страх — его пугают «гром и молнии». Эти символы появляются

в тексте неслучайно. Они отсылают к древнегреческой мифологии. Гром и молнии были главными атрибутами бога Зевса, которого древние греки почитали как вершителя судеб. Своим оружием он метал в неудобных, а потому в контексте произошедших событий природные явления воспринимаются главным героем как кара небес. Несчастный произносит: «Гром и молния — очень-очень страшно», и хор вторит ему, как бы передразнивая и добавляя: «Gallileo Figaro Magnifico». При беглом рассмотрении последняя реплика хора выглядит как абсурдный набор имен: герой итальянской комедии *dell'arte* Магнifico¹³, Фигаро из пьес французского драматурга Бомарше¹⁴ и астроном Галилео Галилей (Таблица 5):

Оригинал

I see a little silhouette of
a man
Scaramouch, scaramouch,
Will you do the fandango
Thunderbolt and lightning
—
very-very frightening me!
Gallileo, Gallileo,
Gallileo, Gallileo,
Gallileo, Figaro, Magnifico

Перевод

Я вижу маленький силуэт
человека
Скарамуш, Скарамуш,
Исполнишь фанданго?
Гром и молния —
очень-очень пугают меня!
Галилео, Галилео,
Галилео, Галилео,
Галилео, Фигаро,
Магнifico

Таблица 5

Table 5

Складывается впечатление, что автор устраивает интеллектуальную игру, жонглируя популярными словечками. Однако обращение к именам известных персонажей — не простая дань опере. Интересную трактовку этих слов предлагает культуролог Мариам Ахундова. Она рассматривает «figaro» как эрратив и объединяет эти слова в единую фразу: «Galileo figuro magnifico», что в переводе с латыни означает «Галилеянина образ восславь»¹⁵ [5, с. 131]. Такая интерпретация дает основания полагать, что в песне использовано искаженное воззвание к высшим силам¹⁶, которое из уст хора звучит как сарказм.

Высшей точкой конфликта становится масштабная сцена с участием солиста и двух противостоящих друг другу хоров. Первый хор защищает интересы героя и вторит каждой его просьбе, а второй — напротив, выступает непримиримым оппонентом, жестко пресекающим любое снисхождение. По сюжету в кульминации решается судьба главного героя: за его душу борются силы «света» и «тьмы» (Таблица 6).

Оригинал

Солист:

But I'm just a poor boy,
nobody loves me

Хор I:

He's just a poor boy from
a poor family
Spare him his life from this
monstrosity

Солист:

Easy come easy go — will
you let me go

Хор II:

Bismillah! No! We will not
let you go

Хор I:

Let him go

Хор II:

Bismillah! We will not let
you go

Хор I:

Let him go

Хор II:

Bismillah! We will not let
you go

Хор I:

Let him go

Хор II:

Will not let you go

Хор I:

Let me go (хор II: never)

Хор II:

Never let you go

Солист:

Let me go
Never let me go

Хор II:

No, no, no, no, no, no, no

Перевод

Солист:

Но я просто бедный
паренек, никто меня не
любит

Хор I:

Он просто бедный
паренек из бедной семьи
Избавь его от этого
чудовища

Солист:

Легко пришел, легко
уйду — отпустите меня

Хор II:

Во имя Аллаха! Нет! Мы
не отпустим тебя

Хор I:

Отпустите его

Хор II:

Во имя Аллаха! Мы не
отпустим тебя

Хор I:

Отпустите его

Хор II:

Во имя Аллаха! Мы не
отпустим тебя

Хор I:

Отпустите его

Хор II:

Не отпустим тебя

Хор I:

Отпустите меня (хор II:
никогда)

Хор II:

Никогда не отпустим тебя

Солист:

Отпустите
Никогда не отпустите

Хор II:

меня
Нет, нет, нет, нет, нет, нет,
нет, нет

Солист:

Oh, mamma mia! Mamma
mia!

Солист и хор I:

Mamma mia! Let me go
Beelzebub has a devil put
aside for me
For me
For me

Солист:

O, mamma mia! Mamma
mia!

Солист и хор I:

Mamma mia! Отпустите
меня
Дьявол готовит для меня
отдельный котел¹⁷
Для меня
Для меня

Таблица 6

Table 6

Кульминационное противоборство хоров становится еще одним воплощением ранее отмеченной связи с античным театром: взаимодействие хоров строится на основе антифонного принципа, происходящего «от древнегреческой трагедии, где хор обычно делился на два полухора» [См.: 9, с. 11]. Обращаясь к этому композиционному приему, Меркьюри обогащает архаику путем использования технических средств своего времени. С помощью стереофонической записи он усиливает атмосферу своеобразного царства теней: пространственный эффект, достигаемый за счет этой технологии, окружает звуковыми образами не только героя, но и самого слушателя (Пример 4).

Смысловое наполнение и идея организации музыкального материала «оперной секции» побуждает вновь обратиться к опере Глюка «Орфей и Эвридика», чтобы осуществить поиск сцены, где разворачивается нечто похожее на то, что происходит в данном фрагменте песни. Аналогичным моментом в опере можно считать погружение Орфея в преисподнюю во втором действии. В поисках Эвридики он попадает в подземное царство, где встречает разъяренных фурий, преграждающих путь в Элизиум. Фурии в опере представлены как хор — коллективный персонаж, олицетворяющий потусторонние силы. Желая добиться их расположения, Орфей начинает петь, аккомпанируя себе на лире. Его дальнейшее взаимодействие с фуриями строится в форме диалога «хор-солист», и уже эта вопросно-ответная структура порождает параллель со средней частью *Bohemian Rhapsody* (Пример 5 а, б).

Помимо диалогичной структуры оперная сцена и фрагмент песни имеют одинаковое смысловое наполнение. Так же, как в сочинении Глюка, на каждую реплику Орфея слышится хоровое «No!» фурий, в песне в ответ на многократные мольбы главного героя хор отвечает «No!» (Таблица 7).

В опере (перевод):

Орфей: сжальтесь!
Фурии: нет!
Орфей: духи!
Фурии: нет!
Орфей: страшные тени!
Фурии: нет!

В песне (перевод):

Герой: отпустите!
Хор: нет!
Герой: никогда не
отпустите меня
Хор: нет, нет, нет, нет, нет,
нет, нет

Орфей: мои мольбы и
пение
ужель не тронут вас?

Герой: o, mamma mia!
Mamma mia!
Mamma mia! Отпустите
меня!
Дьявол готовит для меня
отдельный котел!

Nothing really matters
Anyone can see
Nothing really matters —
Nothing really matters to
me
Anyway the wind blows...

Ничто на самом деле не
важно
Всякому ясно
Ничто на самом деле не
важно —
Ничто не важно для меня
Так или иначе, ветер
дует...

Таблица 7
Table 7

Интересен и тот факт, что в песне, как и в опере, на «том свете» существует посредник между героем и его роком — своеобразный сочувствующий коллективный персонаж. У Глюка он представлен хором блаженных теней, возвращающих Орфея Эвридику, а у Меркьюри — вторым безымянным хором, который непосредственно участвует в конфликте в роли заступника и помощника. При внешнем различии ситуаций (Орфей хочет вызволить возлюбленную, а герой песни — спастись сам), оба персонажа, в конечном счете, стремятся к одному: преодолеть границу между жизнью и смертью и вернуться из царства теней.

Финальная, третья, часть песни возвращает слушателя в рок-культуру 1970-х: пародия на оперную сцену переходит во фрагмент в стиле хард-рок (Es-dur). Со сменой стиля изменяется и речь главного героя, в частности, появляются британские сленговые слова (к примеру, «baby») (Таблица 8):

Оригинал

Перевод

So you think you can
stone me
And spit in my eye
So you think you can
love me and leave me
to die
Oh, baby, can't do this to
me baby
Just gotta get out, just
gotta get right outta
here

Так ты думаешь, что ты
можешь кидать в меня
камни и плевать мне
в глаза?
Так ты думаешь, что ты
можешь любить меня
и оставить меня умирать?
О, детка, не поступай со
мной так, детка
Мне нужно вырваться,
вырваться отсюда во что бы
то ни стало

Таблица 8
Table 8

Можно предположить, что в третьей части автор предлагает альтернативный вариант изложения предыдущей сцены, как если бы она происходила в последней трети XX века. В контексте сюжета *Rhapsody* герой все еще надеется вырваться, однако его последний яростный порыв постепенно сменяется смирением (Таблица 9). В музыкальном плане этот процесс воплощается с помощью растворения «взрывного» хард-рокового звучания в умиротворенной коде, основанной на материале пролога (Es-dur — F-dur).

Оригинал

Перевод

Ooh yeah, ooh yeah

О да, о да

Таблица 9
Table 9

Хотя вопрос концепции *Bohemian Rhapsody* до сих пор открыт, при интерпретации ее содержания, в структуре обнаруживается наличие трех контрастных частей, которые предваряются вступлением и сменяются по принципу сопоставления подобно трем актам оперного спектакля. В то же время драматургический план композиции включает в себя характерные для оперного сюжета узловые моменты: хоровое вступление, вводящее слушателя в сюжет, подобно интродукции; экспозицию образа в виде «арии-портрета» главного героя (пролог), завязку конфликта (I часть — баллада), его развитие и кульминацию (II часть — «оперная секция», III часть — hard-rock) и развязку (кода). Именно оперная модель, с ее принципами контрастных сопоставлений, сквозного развития и драматической кульминации, служит скрытым каркасом, который организует *Bohemian Rhapsody* в единое целое. Однако, в силу жанровых отличий песни от оперы, перечисленные общие черты включаются в ткань рок-композиции. В условиях студийной записи, малого хронометража и ограниченного количества исполнителей Меркьюри создает пародию, основанную на устойчивых оперных топосах, в число которых входят: хоровое вступление, диалогические сцены между солистом и хором, где последний выступает в роли активного участника драматического действия, а также обращение к традиции антифонного пения. Эти приемы, характерные для оперного жанра и уходящие корнями в древнегреческую трагедию, обнаруживают связь с реформаторскими операми Глюка, в число основных черт которых входит обращение к античному мифу как к сюжетному источнику и активное введение хоровых партий [См.: 10, с. 11]. При всех имеющихся аналогиях, рассмотренных в данной статье, утверждение, что сцена из этого сочинения стала прямым прообразом «оперного» фрагмента *Bohemian Rhapsody* может быть выдвинуто только в качестве гипотезы (каких-либо высказываний самого Фредди Меркьюри на этот счет не существует). Кроме того, ситуация осложняется за счет кардинального переосмысления в песне приемов оперной традиции: гиперболизации основных черт оперного стиля путем утрированно комичного исполнения вокальных партий и нерационального уплотнения фактуры. Выход за пределы тесситуры голосов музыкантов и введение двух противостоящих друг дру-

Solo
 fa - sy come, cu - sy go will you let me go (фасисаго)

T. I
 Let him go! f

T. II
 Let him go! f

T. III
 Let him go! f

T. I
 No! We will not let you go! sf mf

T. II
 No! We will not let you go! sf mf

T. III
 No! We will not let you go! sf mf

B
 This - mi - flah! No! sf mf

Cym.
 This - mi - flah! No! sf

B. Dr.
 This - mi - flah! No! sf

Pno.
 mp f sf f

Bass
 This - mi - flah! No! sf

Solo

(phrasing)

T. I

Let me go! Let me

T. II

Let me go! Let me

T. III

Let me go! Let me

T. I

We will not let you go! We will not let you go!

T. II

We will not let you go! We will not let you go!

T. III

Dis - mi - lah! We will not let you go! Dis - mi - lah! We will not let you go!

B

Dis - mi - lah! Dis - mi - lah!

Cym

B. Dr.

Pns.

Bass

Пример 4. Queen. Bohemian Rhapsody, II часть, тт. 75–82
Example 4. Queen. Bohemian Rhapsody, Part II, bars 75–82

62

L'Orch. *f* *L'Orch.* *f* *L'Orch.* *f* *L'Orch.* *f*

lor! Fu - rie, Lar - vo, om breddogno - uel Vi ren - da al - men pie
Stein! Ste - cica, Edat - len, ferdt haer Steig - te! Ste er ket met lei - ges

Nò! Nò! Nò! Nò!

Stein! Stein! Stein! Stein!

Nò! Nò! Nò! Nò!

f *f* *f* *f* *L'Orch.* *f* *L'Orch.* *f* *L'Orch.* *f* *L'Orch.* *f*

to - se il mio bar - ba - ro do - lor, il mio bar - ba - ro do - lor! Ste
Ste - ken, felo gul - big met - nre Stein! feld, er - harnet End met - nre Stein!

to - se il mio bar - ba - ro do - lor, il mio bar - ba - ro do - lor! Ste
Ste - ken, felo gul - big met - nre Stein! feld, er - harnet End met - nre Stein!

Пример 5а. К. В. Глюк. Опера «Орфей и Эвридика»,
II д., сцена Орфея с фуриями, тт. 32–37
Example 5a. K.V. Gluck. Opera “Orpheus and Eurydice”,
II act, scene of Orpheus with the Furies, bars 32–37

[illegible]

Пример 5б. Queen. Bohemian Rhapsody,
II часть, тт. 86–91
Example 5b. Queen. Bohemian Rhapsody,
Part II, bars 86–91

гу хоров низводит борьбу главного героя с потусторонними силами до уровня фарсового спора и тем самым нивелирует любые сходства с оригинальной оперной сценой.

Тем не менее, проведенные в статье аналогии со сценой из оперы Глюка могут быть подкреплены, на наш взгляд, замечанием Л. В. Кириллиной. В своей книге «Реформаторские оперы Глюка» автор отмечает, что «сюжеты орфического типа могут быть напрямую связаны с образами Орфея и Эвридики, а могут внешне не иметь с ними никаких очевидных ассоциаций и, тем не менее, включать в себя сходный набор ситуаций и извлекаемых из них смыслов. Фабула таких сюжетов обязательно подразумевает особую связь героя с высшими силами, позволяющую ему проникнуть за черту бытия, обрести или не обрести там искомое и вернуться в земной мир духовно преображенным» [11, с. 43]. И хотя для музыкального искусства идея, воплощенная в *Bohemian Rhapsody*, не нова, поскольку в числе сценических сочинений разных веков встречаются и фабула, подразумевающая нисхождение в преисподнюю¹⁸, и пародийное переосмысление орфического сюжета¹⁹, и соединение орфической мифологемы с рок-культурой²⁰, всё же в работе Фредди Меркьюри происходит уникальный синтез. Меркьюри удалось соединить орфический мотив и академические оперные традиции, восходящие к античным первоисточникам, с экспрессией рок-музыки в рамках сингла, длительностью не многим более шести минут. Этот органичный сплав оказался возможным именно потому, что архаичные структуры не цитируются автором песни напрямую, а подвергаются кардинальному переосмыслению, оставаясь на уровне сюжетных мотивов и топосов, что позволяет рассматривать *Bohemian Rhapsody* как сложное и многогранное явление, характерное для постмодернистской эстетики.

Статья поступила в редакцию 12.03.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was submitted 12.03.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

¹ Концертный альбом, записанный группой *Deep Purple* совместно с Королевским филармоническим оркестром. Стал одной из первых попыток соединить классическую и рок-музыку в одном произведении.

² Музыкальный альбом группы *Emerson, Lake & Palmer*, который представляет собой рок-переработку нескольких пьес из фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского.

³ Музыкальный альбом группы *Yes*, вдохновленный Шестой и Седьмой симфониями Я. Сибелиуса. Состоит из трех композиций, последняя из которых — *Siberian Khatru* — написана под впечатлением от музыки из балета «Весна священная» И. Стравинского.

⁴ В контексте песни под фразой «caught in a landslide» имеется в виду «получил жизненный удар».

⁵ Среди примеров — хор рабов-иудеев из оперы «Набукко» (1841) Дж. Верди и хор охотников из оперы «Вольный стрелок» (1817–1821) Ш. Гуно.

⁶ Фраза «little high, little low» говорит об изменчивых эмоциональных состояниях героя, а также о его легком отношении к взлетам и падениям в жизни.

⁷ Общая атмосфера напоминает сцену длительного ухода из жизни главного героя романа Вольфганга Гёте «Страдания юного Вертера», который решил свести счеты с жизнью, как это сделал персонаж *Bohemian Rhapsody*.

⁸ У фразы «shivers down my spine» существует два равнозначных смысловых перевода: «мороз по коже» и «мурашки по коже». Но из контекста ясно, что в песне имеется в виду именно «мороз по коже».

⁹ Учитывая, что Эвридика следовала за Орфеем как тень, можно предположить, что в данном случае «силуэт» служит отсылкой к мифу.

¹⁰ Хор музыканты создали собственными силами посредством многократного наложения вокала Фредди Меркьюри, Брайана Мэя и Роджера Тейлора.

¹¹ Скарамучча — южно-итальянский (неаполитанский) вариант маски Капитана, хвастливый, но трусливый вояка, который составляет квартет масок вместе с Тартальей, Ковьелло и Пульчинеллой. В песне использован французский вариант имени — Скарамус.

¹² Испанский народный танец.

¹³ Магнифико (от итал. *magnifico* — «великолепный») — одна из первых масок в истории комедии *dell'arte*, позже известная под именем Панталоне.

¹⁴ Фигаро — главный герой пьес «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро» и «Виновная мать».

¹⁵ Галилеей называется историческая область на севере Израиля, где в начале нашей эры находился город Назарет, в котором провел свое детство Иисус Христос. Поэтому иудеи называли его галилеянином.

¹⁶ Обращение к религиозной тематике не было чуждо Меркьюри. При зороастрийском вероисповедании певец писал тексты на христианские сюжеты (песни: *Liar*, *Jesus* и др.).

¹⁷ «Beelzebub has a devil put aside for me» — иносказательная фраза, которую можно перевести дословно как: «Вельзевул придержал дьявола специально для меня», однако в русском языке есть более подходящая идиома: «В аду для меня приготовлен отдельный котел».

¹⁸ Примерами опер с аналогичной сюжетной канвой могут стать «Ипполит и Арисия» (1733) и «Кастор и Поллукс» (1737) Жана-Филиппа Рамо.

¹⁹ «Орфей в аду» (1858) Жака Оффенбаха.

²⁰ Рок-опера «Орфей и Эвридика» (1975) Александра Журбина.

Список источников

1. Брукс Г., Лэптон С. Фредди Меркьюри. Жизнь его слова-ми / Пер. Д. Шерер. М., Екб.: У-Фактория; АСТ Москва, 2008. 256 с.
2. Антипова Ю. В., Телегина К. К. Претворение барочных принципов в «Bohemian Rhapsody» группы «Queen». // Ноэма. 2019. № 3S(3). С. 97–103.
3. MacLeod K. Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music // Popular music. 2001. Vol. 20, № 2. P. 189–203. DOI:10.1017/S0261143001001404.
4. Виниченко А. А. Queen. Поиски стиля. Bohemian Rhapsody: между академической музыкой, роком и ярмарочным балаганом // Материалы интернет-конференции «Музыкальный театр: жанры и стили». URL: <https://sarcons.ru/science/articles/vinichenko-a-a-queen-poiski-stilya-bohemian-rhapsody-mezhdu-akademicheskoy-muzykoj-rokom-i-yarmaroch/> (дата обращения: 06.09.2025).
5. Ахундова М. В. Фредди Меркьюри. Украденная жизнь. М.: Международные отношения, 2019. С. 131.
6. Syamsu T., Asrifan A., Sadapotto A., Rahmayani E. N., Eccia S., Kahar A. An Analysis of Semiotic In Queen's Song "Bohemian Rhapsody" // La Ogi English Language Journal. 2023. Vol. 9, № 1. P. 100–112. DOI:10.55678/loj.v9i1.844.
7. Колобова К. М. Древний город Афины и его памятники. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1961. 373 с.
8. Кулишова О. В. Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э. СПб.: Гуманитарная академия, 2014. 318 с.
9. Энциклопедический музыкальный словарь / Сост. Б. Штейнпресс и И. Ямпольский, ред. Г. Келдыш. М.: Большая советская энциклопедия, 1959. 328 с.
10. Сусидко И. П. Загадки «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 3(23). С. 9–21.
11. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
12. otnosheniya, Moscow, Russia.
6. Syamsu T., and Asrifan A., and Sadapotto A., and Rahmayani E. N., and Eccia S., and Kahar A. (2023), "An Analysis of Semiotic In Queen's Song «Bohemian Rhapsody»", *La Ogi English Language Journal*, vol. 9, no. 1. pp. 100–112.
7. Kolobova, K. M. (1961), *Drevnij gorod Afiny i ego pamyatniki* [The Ancient City of Athens and Its Monuments], Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, Russia.
8. Kulishova, O. V. (2014), *Antichnyj teatr: organizaciya i oformlenie dramaticheskikh predstavlenij v Afinah V v. do n. e.* [Ancient Greek Theatre: The Organization and Staging of Dramatic Performances in 5th Century BCE Athens], Gumanitarnaya akademiya, St.-Petersburg, Russia.
9. Keldysh, G. V. (ed.) (1959), *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music], Bol'shaya sovet-skaya enciklopediya, Moscow, Russia.
10. Susidko, I. P. (2018) "The Riddles of «Orfeo ed Euridice» by C. W. Gluck", *Muzyka. Isusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], no. 3(23), pp. 9–21.
11. Kirillina, L. V. (2006), *Reformatorskie opery Glyuka* [Gluck's Reform Operas], Klassika-XXI, Moscow, Russia.

Information about the author

Ascheulova A. S. — Postgraduate Student of the Department of Analytical Musicology

Информация об авторе

Ащеулова А. С. — аспирант кафедры аналитического музыкального искусства

References

1. Bruks G., Lapton S. (2008), *Freddie Merkyuri. Zhizn' ego slovami* [Freddie Mercury: A Life, In His Own Words], U-Faktoriya, Ekaterinburg, AST Moskva, Moscow, Russia.
2. Antipova Yu. V., Telegina K. K. (2019) "The implementation of Baroque principles in «Bohemian Rhapsody» by Queen", *Noema* [Noema], vol. 3S(3), pp. 97–103.
3. MacLeod, K (2001), "Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music", *Popular music*, vol. 20, no. 2, pp. 189–203.
4. Vinichenko, A. A. (2018), "Queen. The search for style. Bohemian Rhapsody: Between Academic music, Rock and the Carnival carnival", *Materialy internet-konferenczii «Muzykal'nyj teatr: zhanry i stili* [Conference Proceedings: "Music Theatre: Genres and Styles"], available at: <https://sarcons.ru/science/articles/vinichenko-a-a-queen-poiski-stilya-bohemian-rhapsody-mezhdu-akademicheskoy-muzykoj-rokom-i-yarmaroch/> (accessed 6 September 2025).
5. Akhundova, M. V. (2019), *Freddie Merkyuri. Ukradennaya zhizn'* [Freddie Mercury: A Stolen Life], Mezhdunarodnye