

На правах рукописи

КОРОБОВА Алла Германовна

ПАСТОРАЛЬ В МУЗЫКЕ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ:
К ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЖАНРА

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

МОСКВА

2008

Работа выполнена в Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского
Кафедра теории музыки

Научный консультант –

доктор искусствоведения, профессор Е.В. НАЗАЙКИНСКИЙ

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор В.Б. ВАЛЬКОВА

доктор искусствоведения, профессор А.А. АМРАХОВА

доктор искусствоведения, доцент Н.И. ЕФИМОВА

Ведущая организация:

Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова

Защита состоится «_____» _____ 2008 г.
на заседании Диссертационного совета Д 210. 009. 01 по присуждению уче-
ных степеней Московской государственной консерватории
им. П.И. Чайковского (Москва, 103871, ул. Б. Никитская, 13)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государствен-
ной консерватории

Автореферат разослан «_____» _____ 2008 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Ю.В. МОСКВА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Пастораль является уникальным жанром в европейской художественной культуре по долголетию его существования: только зафиксированная история насчитывает 23 века. Рано оформившись в особый жанр поэзии, пастораль впоследствии дала побеги в других видах литературы, в драме, музыке, живописи, прикладном творчестве. Преломляясь через специфику разных видов искусства, пасторальный жанр множился в формах его проявления; кроме того, свои варианты создавала каждая эпоха. Т. о., пастораль является одновременно и видовой, и родовой жанровой категорией. Музыкальный компонент в пасторали был заложен в самих истоках (жанр античной лирики, синкретической по природе) и в дальнейшем всегда осознавался в качестве некой её родовой черты. Более того, всё развитие пасторали в европейском искусстве находилось под влиянием музыки – и как предмета пасторального дискурса с его характерными сюжетно-образными мотивами (песни пастухов, танцы нимф и сатиров, игра на свирели и других «пастушеских» инструментах), и как составляющей многих жанровых форм.

Однако, обособлять музыкальный компонент в общем процессе исторического бытия жанра не только зачастую невозможно, но и неправомерно: лишь в контексте этого общего процесса может быть осознана сущность музыкальной пасторали. В данном контексте вызревали смыслы и некоторые принципы жанровых структур, генетически воспринятые музыкальной пасторалью, автономизировавшейся в русле пасторальной традиции в зрелой фазе того периода в истории искусств, который характеризовался их выходом из первоначального синкретиза, «триединой хорей» (по выражению Т. Зелинского), с последующей спецификацией каждого. Этой особенностью истории жанра, видимо, во многом объясняется тот факт, что в поле зрения музыковедческой науки попадали музыкальные проявления пасторали, в основном, лишь начиная с данного периода, и музыковеды до сих пор ещё не ставили себе задачей охватить жанр пасторали в целом, предоставляя это право филологам.

Во второй половине XX в. наблюдается подъём научного интереса к феномену пасторали сначала в зарубежном, а затем и в отечественном литературоведении, а также в музыковедении. Последнее, однако, существенно отстаёт на сегодняшний день, хотя накоплен достаточно большой объём наблюдений, посвящённых отдельным разновидностям пасторали, конкретным персоналиям и произведениям. Лишь в книге Г. Юнга «Пастораль. Эскизы к истории музыкальной топики» (1980) открывается перспектива видения музыкальной пасторальной традиции в целом, но и здесь автор останавливается главным образом на интересующем его предмете чисто музыкальной топики пасторали, не затрагивая общих теоретических проблем жанрового характера, а также достаточно избирательно подходу к материалу и опуская целые виды пасторального жанра и отдельные этапы его развития. Т. о., изучение пасторали как жанра в общем контексте его истории ещё не проводилось в музыковедении, и даже не ставилась такая задача.

Подобное положение дел обрисовывает весьма парадоксальную ситуацию: с одной стороны – один из крупнейших феноменов европейского искусства и музыки, живейший интерес к нему, усиливающийся на протяжении последних десятилетий, с другой – отсутствие в музыкальной науке обобщающих работ, посвящённых этому феномену. Данная ситуация свидетельствует о назревшей необходимости подобного рода исследования, его **актуальности**.

Вместе с тем, для музыковедения на пути целостного изучения феномена пасторали есть свои особенности: в отличие от литературоведения, оно не может исходить прежде всего из наличных текстов, поскольку как раз этими текстами за длительные начальные (и не только начальные) отрезки истории пасторали не обладает, располагая лишь косвенными свидетельствами о ненотированных музыкальных формах; немногим могут помочь здесь и образцы ранней нотации. Единственная возможность в такой ситуации для музыковеда – это подход к пасторали как к феномену культурной традиции, “опредметившей-

ся” в *жанре* искусства, и рассмотрение музыкальной пасторали с учётом характеристики жанра в целом и общих очертаний его истории, что позволяет благодаря обретению дополнительных позиций обзора компенсировать объективно невосполнимые при подходе “изнутри” пробелы в исследовании предмета.

Однако, одно из серьёзных препятствий такому изучению кроется, не считая источниковедческих проблем, в области методологии – прежде всего в недостаточной разработанности общей теории жанров и её методологического аспекта для проведения предметных исследований по отдельным жанрам. Между тем, пастораль, рассматриваемая как жанр, ставит ряд проблем историко-теоретического характера. Исследователи сталкиваются с трудностями уже самой жанровой “квалификации” пасторали («жанр в широком и узком смысле», «пасторальная модальность», «группа пасторальных жанров» и т. д.), жанрового определения пасторали (метод выявления комплекса единых формализованных признаков не работает по отношению к жанру, столь разнообразному и изменчивому на протяжении длинной истории), соотношения с имеющимися жанровыми классификациями (пастораль существует во всех родах – лирическом, эпическом и драматическом; а также в различных искусствах, что нарушает принятую в науке морфологическую иерархию), соотношения жанрового генезиса разнородных образований и т. д.

Вместе с тем, в ситуации разрастания проблемного поля, которой характеризовался последний этап в развитии самой теории жанров, специальное изучение конкретного жанрового материала со своей стороны способно внести существенные коррективы в общую теорию и помочь разобраться в ряде её спорных вопросов. В этом случае пастораль – уникальный объект с точки зрения перспектив дальнейшего развития современной теории жанров, так как:

- линия его существования – одна из самых длинных в истории художественной практики, проходящая через разные периоды, когда изменялся и сам статус искусства, и состояние его жанровой системы, и стилевые парадигмы;
- это жанр, исключительный по широте экспансии в сферы различных искусств, имеющих как внемузыкальную, так и чисто музыкальную проекцию;
- представлен большим многообразием разновидностей, тип жанрового родства которых не всегда очевиден и требует специального анализа;
- имеет собственные традиции теоретического осмысления – в разных формах рефлексии и на разных этапах своей истории.

Учитывая сказанное, **целью настоящей работы** является: исследование феномена пасторали в музыке европейской традиции в ракурсе его жанрового функционирования на протяжении истории и выявление оформившегося в рамках жанра музыкального модуса пасторальности.

Достижение поставленной цели связано с решением **ряда задач**, которые определили те или иные этапы исследования, общая последовательность которых обусловлена следующей логикой: *жанр – жанр пасторали – жанр пасторали в музыке – музыкальный модус пасторальности*. Задаче уточнения методологических позиций жанрового подхода в настоящем исследовании посвящено Введение. В последующих разделах диссертации жанровый ракурс изучения акцентирует в целом такие вопросы как:

- генезис пасторали с учётом многообразия родо-видовых её проявлений;
- детерминанты жанровой идентификации (начиная с имени жанра) в разные исторические периоды;
- характер преемственности (художественной традиции);
- статус пасторали в жанровой системе той или иной эпохи;
- динамика изменчивости в конфигурации жанровых признаков.

Наряду с этими общими вопросами, в каждой из трёх частей диссертации ставились и свои задачи.

Основной задачей в I и II частях работы стало рассмотрение жанра пасторали в его исторической перспективе с учётом как синтагматических, так и парадигматических ас-

пектов его функционирования и с методологических позиций, заявленных во Введении. В задачи этих частей входило также: показать богатство пасторальной традиции в музыке; выявить сам характер “бытия” жанра (его общие контуры в истории европейского искусства, факторы становления и модификации, возникновение разветвлений и притяжений и т. п.). Поэтому акцент сделан на определении основных направлений развития пасторали, на ключевых и поворотных моментах этого развития и на ранних этапах тех или иных линий в истории жанра, что должно было способствовать обнаружению самих “механизмов” жанрообразования и развития. При этом по возможности последовательно выявлялась обычно слабо учитываемая музыкальной наукой (в отличие от литературоведения) роль теоретической рефлексии в существовании изучаемого жанра.

Задачи историко-теоретического рассмотрения жанра пасторали в I и II частях работы дифференцированы соответственно несхожим типам “генетической общности”, которые наблюдаются среди разновидностей пасторали, объединяемых на метажанровом уровне: если в I части прослеживается линия непосредственно идущей от Античности художественной традиции, осознанной преемственности, то во II части, напротив, прослежены те линии в истории жанра, которые не восходят напрямую к античной буколке, но позднее влились в общую пасторальную традицию – средневековая пастурель и рождественская пастораль. Поскольку названные жанры не только являются примером “автохтонных” пасторальных форм, не связанных по генезису с античной буколкой, репрезентируя при этом обе – светскую и церковную – ветви пасторали, но и самыми ранними из нотированных видов пасторали в европейской музыке, то их исследование давало уникальную возможность составить более объективное представление о начальных этапах формирования музыкального выражения пасторальной жанровости.

К выявлению музыкального модуса пасторальности направлен главный вектор всего исследования. Характеристика данного модуса и его топики определила основные задачи III часть работы.

Т. о., **объектом** настоящего исследования является феномен музыкальной пасторали, **предметом** – его жанровое функционирование в контексте европейской художественной традиции.

Методология исследования базируется прежде всего на историко-типологическом подходе к данному предмету, что связано с принятой в работе динамической концепцией жанра: пастораль рассматривается в диссертации как исторически изменчивый феномен, когда в разные периоды истории и в разных пластах музыки проявляется не просто видовая, а типологическая множественность жанра. Историко-типологический подход органично связан с системным, поскольку жанр музыкальной пасторали исследуется в системе общей пасторальной традиции европейского искусства, и сам этот жанр мыслится как система родо-видовых отношений. Кроме того, системный подход проявляется в сочетании диахронического и синхронического ракурсов исследования. Принципиальными методологическими позициями в работе являются: а) рассмотрение пасторали на пересечении художественной практики (жанр как субъект исторического существования музыки) и теоретических представлений (жанр как объект теоретической рефлексии); б) координация исторически-“аутентичных” взглядов на пастораль с положениями сегодняшней теории жанров.

Научная новизна работы проявляется уже в её методологии – в тех методологических позициях исследования, которые были сформулированы выше. Помимо этого к научной новизне работы можно отнести следующее:

- впервые предпринимается исследование пасторальной традиции в музыке в таком объёме: на всём её историческом протяжении и в различных формах проявления;
- впервые столь последовательно прослеживается функционирование пасторали именно в жанровом ракурсе;
- ставится проблема жанровой топики в нескольких её аспектах;
- предлагается обновлённая дефиниция понятия “жанр”;

- разрабатывается понятие “изображённой жанровости”;
- впервые по отношению к музыке рассматривается явление пасторальной георгики;
- вводится понятие музыкального модуса пасторальности, исследуются факторы становления и процесс дальнейшей автономизации данного феномена, характер его функционирования в искусстве.

Практическая ценность. Методология, апробированная в данном исследовании, может быть применена в других предметных исследованиях, связанных с теорией жанров и посвящённых конкретным жанрам музыкального искусства. Использование результатов работы возможно в учебных курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, а также других предметов гуманитарного цикла. Автором отдельные материалы диссертации адаптированы для образовательного процесса в курсах анализа музыкальных произведений на музыковедческом и комплексного курса теории музыки на фортепианном отделении, ведущихся в Уральской консерватории. Материалы исследования, опубликованные в центральных и местных изданиях, использованы в ряде дипломных и диссертационных работ, ссылки на них содержатся в некоторых учебных пособиях последних лет (Е.В. Назайкинский «Стиль и жанр в музыке», 2003; Г.В. Григорьева «Музыкальные формы XX в.», 2004; «Теория современной композиции», 2005).

Апробация работы. Диссертация обсуждена на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории 16 ноября 2007. Различные положения диссертации и её материалы были отражены в ряде выступлений на конференциях различного уровня в учебных заведениях Москвы, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону, начиная с 1992 года.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх частей (7 глав), Заключение, списка литературы и Приложения (нотные примеры, иллюстрации).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* даётся обоснование темы диссертации, определяется круг основной проблематики и жанровый ракурс исследования феномена пасторали в музыкальном искусстве западноевропейской традиции. Раздел содержит анализ состояния изученности жанра пасторали в современном музыкознании, на основании чего делается вывод, что пастораль как жанр в целом не получила ещё соразмерного и теоретически обоснованного раскрытия. Подчёркивается, что одной из причин такого положения является недостаточная разработка методологических аспектов общей теории жанров.

На основе ранее проведённого автором исследования в области теории жанров, во Введении обобщаются основные предикаты, которые в разное время формировались в сфере научных представлений о жанре в музыке и которые легли в основание новой теории в музыкознании XX века. Обращается внимание на то, что в результате усиления в науке позиций историзма статическая концепция жанра уступает место *динамической*, опирающейся на представления о том, что исторически изменяются не только конкретные жанры и они сменяют друг друга, – меняются сами принципы жанрообразования. Из этих представлений логически вытекает необходимость дифференцировать разные *исторические типы* категории жанра. В диссертации принята за основу типология С.С. Аверинцева, который выделил в историко-литературном процессе стадии «дореклексивного традиционализма», «рефлексивного традиционализма» и «антитрадиционалистский» этап. В свете *историко-типологического подхода* феномен жанра предстаёт воплощением диалектики устойчивого и изменяемого.

Музыкознание, не располагающее нотированными текстами в масштабах столь же длительного времени, как литературоведение, в обозримых исторических границах обнаруживает ту же тенденцию к дифференциации типов жанровости и жанрового сознания, когда речь должна идти о уже «в другом смысле жанре» (по выражению Аверинцева). Однако, как констатируется в работе, в реализации этой тенденции музыкальная наука само-

стоятельна, о чём свидетельствуют работы Х. Бесселера, К. Дальхауза, Х. Эггебрехта, А.Н. Сохора, М.Г. Арановского, Е.В. Назайкинского и некоторых других. Всё более актуальным в современной науке становится *методологический* ракурс как основа для исследования и описания жанров. Таким образом, жанр из категории констатационной превращается в категорию операциональную.

Во Введении на основании изложенного формулируются основные позиции жанрового подхода, значимые для дальнейшего изучения пасторали, которые в сжатом виде фокусируются в предложенной здесь (только по отношению к “опусной” музыке) обновлённой дефиниции жанра, сориентированной на методологическую составляющую и выявленные перспективные тенденции в современной теории жанров: *музыкальный жанр – это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики (на основе доминирующего признака / признаков), детерминированная соотношением с другими компонентами жанровой системы искусства (эпохи, национальной школы, направления и т. д.), функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии.*

В качестве основы жанрового континуитета выдвигается “жанровый код” пасторали, содержание которого в диссертации обозначено формулой “человек и природа”. Вариативность содержательного наполнения жанрового кода пасторали связана, в первую очередь, с ёмкостью и изменчивостью понятия Природы, вновь и вновь осмысливаемого культурой и искусством.

В конце Введения с учётом высказанных положений формулируются цель и задачи диссертации, её методология и основной вектор, направленный от категории жанра к категории музыкального модуса пасторальности. Кратко обрисовывается структура работы.

ЧАСТЬ I «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ПАСТОРАЛЬНОГО ЖАНРА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ “РЕФЛЕКТИВНОГО ТРАДИЦИОНАЛИЗМА”»

Глава 1 «Ранний период европейской пасторали». Глава содержит два раздела. В первом из них рассматриваются истоки жанра, терминология, связанная с его наименованием, а также основные жанровые параметры античной буколики, подчёркивается изначально существенная роль музыкального компонента.

Для формирования европейского пасторального жанра ведущее значение имели два источника (в свою очередь неоднородных по генезису): традиция древнегреческая, восходящая к мифологии, и христианская, восходящая к библейским корням. Важна также роль третьего компонента, каковым на разных этапах истории пасторального жанра становились местные, почвенные культурные традиции того или иного региона.

Жанр пасторали несводим лишь к “пастушеской” тематике, поскольку каждая эпоха по-своему осмысливала в жанровом содержании пасторали одну из важнейших проблем культурной рефлексии: «человек и природа». Поэтому общей чертой жанра со времён Античности становится возможность смыслового превышения непосредственного тематического содержания благодаря аллегориям и литературным реминисценциям, а также стремлению к художественно-стилистической отточенности формы.

Вергилий усиливает, по сравнению с Феокритом, условность буколики и переносит Термин идёт от авторского обозначения Вергилием жанра своего первого сочинения («Буколик»): *carmen pastorale* («пастушеская песня», см. «Георгики», IV, 565) – то же, что греч. «βουκολικά ᾠδαί [bucolica ode]», мифическим изобретателем которой почитался Дафнис, а родоначальником в литературе – Феокрит, чьим последователем в римской поэзии выступил Вергилий. Ещё в Античности для данного жанра использовались также термины «эклога» (от греч. *eklogē* = «отбор», в смысле «избранное»; тоже применено Вергилием) и «идиллия» (от греч. *eidyllion*, умен. от *eidos*, дословно «картинка, небольшое изображение»; термин впервые по отношению к литературному тексту встречается в I в. до н. э. в схолиях к

произведениям Феокрита). Из всех терминов с эпохи Возрождения наиболее употребимым и общим по значению становится «пастораль», что связано, с одной стороны, с авторитетом Вергилия, а с другой. – с христианской коннотацией слова («пастырский»).

своих персонажей в Аркадию, которая впредь становится местом действия многих новоевропейских пасторалей, среди которых особую роль сыграл прозиметрический роман Якобо Саннадзаро «Аркадия» (изд. 1504), оказавший огромное влияние на дальнейшее развитие пасторального жанра в его новоевропейской трактовке. У Вергилия окончательно оформляется и особый пасторальный хронотоп, который закрепляется в образе «пасторального полдня» (по выражению Т. Розенмайера) и отличительном пасторальном топосе – *locus amoenus* (= приятное место, прелестный уголок).

В песнях вергилиевых пастухов раскрываются различные аспекты той буколической тематики, которая, типизировавшись, получила развитие в европейских пасторалах, а в отдельных случаях даже инициировала определённые тематические разновидности жанра: эклога-панегирик (от I эклоги), рождественская эклога (от IV), пасторальная элегия (от плача по Дафнису в песне Мопса из V эклоги), эклога-послание и др.

Carmen pastorale в буколке является одновременно и предметом поэтического изображения, и способом этого изображения, но также литературно-терминологической метафорой самого стихотворения, этой малой формы «негромких песен», программно противопоставленной масштабному эпосу. Данная соотнесённость буколки при её рождении с эпосом важна для понимания специфики жанра. Наблюдения за “изображённой песенностью” в античной буколке влекут за собой вывод, что музыкальный компонент является одним из основных в её тематике, который и запечатлелся в самом обозначении жанра – *ode / carmen*. Пение предполагалось не только жанровым содержанием, но и жанровой формой буколик – они были предназначены как для чтения, так и для пения.

Особенности последующего этапа развития пасторали в художественной практике и теоретических представлениях европейской культуры рассматриваются во втором разделе главы. Литературная слава Вергилия стала теми воротами, через которые буколический жанр вошёл в европейское искусство и культуру, ибо входил он прежде всего через латынь и через поэзию Вергилия (с его I эклоги на протяжении веков начиналось обучение латинскому языку в школе). Из всех произведений поэта (которые подвергаются в это время христианско-аллегорическому истолкованию) в Средние века более всего выделялись «Буколики», обретая особый смысл в этой культуре благодаря не только IV эклоге, но в целом коннотации образа пастуха с образом Иисуса как Доброго Пастыря.

Сам жанр античной буколки в средневековой литературе поначалу был отражён довольно локально (главным образом – в неолатинской учёной поэзии), но гораздо шире использовалась буколическая топика и образность. В XII в. набирало силу поэтическое творчество на молодых европейских языках, где проявления пасторальной тематики могли быть уже не связаны непосредственно с традициями античной буколки. Примером чему средневековый куртуазный роман и, в частности, такой выдающийся его образец, как насыщенный аллегориями и филологической эрудицией «Роман о Розе» (XIII в.). Иной характер преломления пасторальной тематики (на уровне жанра в целом) представлен средневековой пастурелью, по отношению к которой исследователи нередко говорят о втором рождении пасторали.

Существенное значение для истории жанра имело формирование в Высоком Средневековье поэтологической теории, которая надолго определила рецепцию пасторального жанра. В складывающейся нормативной поэтике новый вид приобрела (под влиянием свойственного Средневековью иерархического принципа) идущая от Античности «теория трёх стилей». Для более развёрнутой характеристики этих стилей, исходившей из критерия темы, средневековые теоретики обратились к описаниям позднеантичными грамматиками трёх опусов Вергилия – «Буколик», «Георгик» и «Энеиды» (наиболее подробно учение изложено Иоанном Гарландским). Буколке данная теория отводила место низшего жанра по сравнению с двумя другими. Со временем в литературной рефлексии всё боль-

шее место начала занимать «Поэтика» Аристотеля, центральным жанром в которой была трагедия, в связи с чем в XVI в. более актуальным становилось соотнесение пасторали с трагедией и комедией, нежели с эпосом и георгией.

В целом рецепция пасторального жанра в поэтологической теории Ренессанса определялась следующими тенденциями: а) переориентация с системы конкретных авторитетов (имён и классических сочинений) на систему жанров; б) опора на постулаты, извлечённые из «Поэтики» Аристотеля в большей степени, чем на риторико-грамматическую теорию позднеантичного генезиса; в) установка не столько на репродуцирование номенклатуры жанров античного образца, сколько осмысление творчества современных авторов через соотнесение его с критериями, сформировавшимися на материале античной классики.

Интенсивность теоретического осмысления пасторали на данном этапе во многом была стимулирована противоречивостью для поэтики “исходных позиций”, таких как: незакреплённость жанра в античной классической теории (у Аристотеля) при укоренённости в античной литературной практике; низкий жанровый статус (с точки зрения «теории трёх стилей») и возвышающая трактовка поэтами (пример Петрарки и ряда последующих авторов). Направленность на художественное самопознание искусства и культуры обретает в пасторали ренессансного периода наиболее адекватную жанровую форму, на достаточно длительное время определив доминанту её “внутренней темы”. Принадлежность пасторали к античному наследию и при этом изначальная удалённость от “высоких” жанров эпоса и трагедии, которые прежде всего охватывались нормативной поэтикой, открывали новоевропейскому искусству пастораль как эстетически релевантное пространство для жанровых экспериментов, в котором всё более весомую роль начинала играть музыка.

Во 2 Главе «*Основные направления в развитии пасторального жанра в искусстве Нового времени и формирование музыкальной пасторали*», в трёх её разделах, прослеживаются основные направления развития пасторального жанра в следующий исторический период – в той степени, в которой они приводят к формированию музыкальных разновидностей. В первом разделе рассматривается формирование театрально-драматической ветви пасторали, начиная с XV–XVI вв., когда активизируется жизнь жанра в поэзии и литературе. На основе творческого переосмысления художественного опыта предыдущих эпох, но под влиянием в первую очередь ценностей гуманистической культуры пастораль переживает расцвет – уже как жанр новоевропейского искусства. Этот период подъёма заканчивается лишь к концу XVIII столетия: достигнув вершинной точки своего развития (в разных искусствах в разное время), пастораль сошла со сцены, отчуждаемая новой культурой и новым мировоззрением рубежного времени. Но продолжил своё существование пасторальный модус (или модальность), сформировавшийся в жанре пасторали в его литературной, музыкальной и изобразительной ипостасях.

Столь значительная роль пасторали в искусстве и культуре эпохи Ренессанса – Барокко связана с комплексом причин. Одна из них – момент непосредственной литературной преемственности от греко-римских и новых авторов в сочетании с базовой установкой гуманистов на изучение в подлиннике античной словесности как эталона художественного совершенства и мудрости. Начиная со *studia humanitatis*, «пастух» и «пастушеские песни» Вергилия и Феокрита традиционно мыслились как метафора поэта и поэзии в их сущностном (“природном”) проявлении, освящённом культом Античности и неоплатоническими идеями. Благоприятную почву в жанре новой пасторали находили идеи гуманистов: об идеале *vita contemplativa* (жизни созерцательной), о наслаждении (*voluptas*), о гармонии как природном законе, о соотношении понятий *cultura* и *natura*.

Пастораль, активно впитывая в себя важные для эпохи социокультурные смыслы, переместилась в эпоху Ренессанса из локальных областей жанровой системы искусства на её авансцену, а в отдельных видах даже заняла на определённое время доминирующие позиции. Это относится прежде всего к ещё одной (появившейся в Италии практически одновременно с пасторальным романом) разновидности жанра – *драматической пасторали*. Именно с пасторальной формы начинается история новоевропейской театральной драмы,

порождённой культурой итальянского гуманизма – со «Сказания об Орфее [La favola di Orfeo]» Полициано (пост. в 1472 с муз. Джерми). Отражая актуальные для его среды духовные ценности, Полициано соединил сюжет об Орфее с пасторальной жанровостью, чего не наблюдалось в античных источниках. Это станет характерно и для ранней оперы. «Орфей» Полициано, “сверхтемой” которого являлось прославление великой силы искусства, представлял собой своеобразный жанровый синтез, где в границах “рамочной” жанровой структуры придворного театрализованного празднества взаимодействовали мистерия и пастораль. В этот новый жанровый синтез органично вписывался музыкальный компонент, которому самим автором было отведено значительное место. Не случайно именно «Орфея» знаменитого флорентийского гуманиста историка оперы обычно особо выделяют у истоков её становления.

В XVI в. среди множества пасторальных драм появляется два признанных шедевра: «Аминта» Т. Тассо (пост. в 1573 с муз. А. делла Виола) и «Верный пастух» Дж.Б. Гварини (пост. в 1585 с муз. Л. Лудзаски и др.). Они долго оставались образцами для подражания и основными источниками текстов для мадригалов в разных странах (по данным А. Хартмана лишь на тексты «Верного пастуха» было создано 550 мадригалов 125 композиторов); известны также несколько опер и произведений других жанров, написанных по пасторали Гварини. В работе на примере «Аминты» Тассо показано, какую важную роль в формировании театральной ветви итальянской пасторали сыграла культура дворов Паданской области, и прежде всего Феррары. За достаточно короткое время пастораль развилась здесь в вид «сценической поэзии» («la scenica poesia», «la favola scenica»). С точки зрения музыкально-театральных перспектив жанра «Аминта» и «Верный пастух» в значительной степени задали систему координат будущим пасторальным операм (наметив ориентиры в выборе сюжетов и типажей, в трактовке общей структуры с её предпочтением музыкально-поэтической лирики действенно-событийной стороне), а также в целом способствовали переработке пасторальной драмы в музыкально-пасторальную.

В плане жанровой характеристики обращается внимание на то, что ко времени зарождения оперной формы жанра относится широкая и продолжительная литературно-театральная дискуссия о трагикомедии, в которой Гварини принял живейшее участие. В своих теоретических выступлениях он обосновывал жанр «Верного пастуха» – пасторали, которую рассматривал как разновидность трагикомедии. Тем самым в дискуссию о трагикомедии был вовлечён жанр пасторали. В контексте отстаиваемой Гварини новой театральной эстетики формировалась интонационная сфера пасторальности и в музыкальном театре, запечатлевшись характерным компонентом интонационного словаря не только данной эпохи, но и последующего времени.

Во втором разделе главы внимание посвящено камерно-вокальной ветви ренессансной пасторали. С музыкой связан высший расцвет жанра в данный период, поскольку именно в музыке он обрёл формы, наиболее оптимальные для воплощения. По отношению к эпохе Ренессанса следует вести речь не только о процессе “омузыкаливания” литературной пасторали, но и начале активной музыкальной спецификации жанра, совпадающей по времени с общей тенденцией движения музыки от состояния функциональной гетерономии к сфере художественной автономии (по терминологии Х. Эггебрехта).

Жанровые виды музыкальной пасторали в данную эпоху отмечены таким же разнообразием, как и в пасторали литературной: малые вокальные формы, разновидности театрализованных форм. Появление новых жанровых видов, продуцируемых собственно музыкальным искусством, происходит скорее уже в сфере инструментальной музыки. Каждая из жанровых групп в свою очередь разнообразна.

В области малых вокальных форм ренессансной пасторали гетерогенность обусловлена прежде всего взаимодействием линии, связанной с пасторальной поэзией (тексты из пасторальных романов и драм, отдельные лирические стихи – в первую очередь эклоги), и линии, соприкасающейся с музыкой бытовой, фольклорной. Функционирование малых вокально-пасторальных форм также было разнообразно: мадригалы, виллотты и канцоны

входили в музыкальное оформление пасторальных интермедий; но они исполнялись и вне спектакля, могли использоваться в церковных постановках.

Среди малых вокальных форм эпохи Возрождения особые узы соединяют с пасторалью жанр *мадригала*. В работе высказывается предположение, что его небывалый расцвет и отдаваемое ему предпочтение среди других светских вокальных жанров в эту эпоху непосредственно связаны с тем значением, которое приобрела пасторальность в ренессансной культуре. Во всяком случае, в теоретической рецепции мадригала красной нитью проходит (с XIV по XVIII вв.) его соотнесение с “пастушеской песней”. В начале XVII в. Преториус («*Syntagma musicum*», 1619) по-прежнему определяет мадригал через античный термин «*carmen pastorale*», позднее И.Г. Вальтер («*Musikalisches Lexikon*», 1732) переводит это понятие на немецкий язык как «*ein Hirten- oder Schäfer-lied* [Пастушья песня]».

В полной мере воплотив собой образ “пастушьей песни” в классическом литературном её понимании, мадригал в среде гуманистов, просвещённой аристократии решительно сблизился с современной поэзией – пасторальной, прежде всего (Саннадзаро, Тассо, Гварини, Марино и др.), а также с теми образцами, на которые ориентировалась эта поэзия (Петрарки и Боккаччо в первую очередь). Этим мадригал сразу дистанцировался от песенных жанров, подобных вилланелле, фроттоле и другим жанрам “в народном духе”, для которых также близка была “пастушья” тема: от последних мадригал отличали референции не с простонародным началом в претворении данной темы, а с поэтической буколической традицией. В системе ренессансных ценностей мадригал сам превращается в образ созданного гуманистами идеала *otium*’а (в прообразе – *otium* античного “пастуха-поэта”), предполагающего сосредоточенность на созерцательной жизни личности, в единении с античной классикой, искусством и природой возвращающей в себе то, что стало называться *cultura*.

Со временем в процессе развития и спецификации музыкального языка пасторали вырабатывается пасторальная топка. Отчасти она вписывается в круг “мадригализмов” – как например, связанные с “голосами природы” звукоподражательные приёмы (эхо, крики птиц и т.п.). С другой стороны, пасторальная разновидность мадригала находит некий музыкальный эквивалент пастушеской темы через ассимиляцию элементов “простонародной” музыки – таких как “волыночный” бас, “рустикальное” движение голосов параллельными созвучиями, вкрапление ономотопейных припевов, танцевальных ритмов и т.п. Особенность мадригальной стилистики в том, что данные народно-жанровые элементы носят как правило иллюстративный характер, появляясь в связи с содержанием слов (упоминание об игре на волынке, о танце нимф и пастухов, о песне и т.п.), что позволяет говорить в таких случаях о приёме “изображённой жанровости”. В работе рассматривается ряд примеров использования в мадригалах пасторальной топки и её детерминанты.

Жанровая соотнесённость пасторального мадригала с античной традицией отразилась в обращении к характерным именам, мифологическим и сюжетным мотивам, а также названиям. Например, обозначения ряда сборников конца XVI – начала XVII вв. перекликаются с названиями сценических *favole* того же времени: «*Madrigali pastorali*», «*Madrigali boscarecci*» и т. п. В качестве примера жанра пасторального мадригала в работе исследуется сборник «*Madrigali pastorali <...>. Intitolati II Von Vasio*» (1594), в котором объединены 21 мадригал 21 композитора, где все мадригалы представляют собой диалог пастуха и нимфы.

Третий раздел главы посвящён театрально-музыкальному направлению пасторали. Итальянская опера, которая зарождалась в Италии, во Флоренции, явилась непосредственным продолжением ренессансной драмы, в которой к этому времени доминирующие позиции заняла пастораль; и первые оперы также были пасторальями.

Наследуя аристократической учёной традиции пасторальной драмы, флорентийская *dramma per musica* и *stile rappresentativo* добавляют свои аспекты к её культуре Античности: музыка тоже ищет свой образец у древних (не обладая, в отличие от других искусств, её оригиналами). С одной стороны, это модель античной трагедии, в которой Аристотель, как было известно, назвал «музыкальную композицию» в числе «шести составных час-

тей». С другой стороны, начатое ещё предыдущими поколениями флорентийских гуманистов целенаправленное изучение музыкальных трактатов древних авторов, выдвинуло на первый план проблему выразительного монодического пения стихов.

Ранние оперы были написаны, однако, не на трагедии, а на пасторальные favole ученика Тассо Оттавио Ринуччини. Показательны сами сюжеты первых оперных пасторалей, в основу которых положены два античных мифа в пересказе Овидия («Метаморфозы») – об Аполлоне и Дафне и об Орфее и Эвридике: пастораль фактически присвоила себе эти мифы, соединив с пастушеской топикой, и в этом Ринуччини уже следовал пасторальной театрално-поэтической традиции. Эти два античных мифа, объединённые их “музыкальностью”, останутся наиболее востребованными у оперно-театральных композиторов и в дальнейшем. В работе названы многочисленные музыкально-театральные произведения XVII-XX вв., основанные на данных сюжетах.

К середине XVII в., когда в самой Италии популярность музыкальных пасторалей падает (господствующее положение заняла венецианская опера), широкая волна интереса к данному жанру перемещается в другие страны – в Германию, Англию, но прежде всего во Францию, где удерживается длительное время в силу приоритета в области музыкального театра придворных художественно-эстетических вкусов. Учитывая общую моду на пастораль и воздействие итальянской музыкально-театральной модели, не приходится удивляться, что практически во всех европейских странах история оперы начинается с пасторалей. В работе прослеживается эта “инаугурационная” роль пасторали и то, что новый жанр, как правило, соединялся с национальными традициями (балета во Франции, маски в Англии, зингшпиля в Германии). Показательно, что в этих странах пасторальной опере предшествовало увлечение пастушеской поэзией и мадригалом. Идёт речь также о России, где жанр музыкально-театральной пасторали, попав значительно позднее (через Италию и ещё в большей степени через Францию) и тоже предваряясь расцветом пасторальной поэзии, во второй половине XVIII в. оказался тесно связан с развитием русского сентиментализма, став одним из его главных выражений.

Наибольшее внимание в данном разделе уделено своеобразному жанровому генезису музыкально-театральной пасторали во Франции, которая стала после Италии признанным лидером в истории жанра. Ещё в Средние века Франция и Бургундия обладали богатой культурой театрализованных замковых представлений, городских мистерий, фарсов и прочих действ. Именно во Франции появился первый из известных сегодня образцов драматической разновидности пасторали – «Игра о Робене и Марион». В XVI в., когда идеи гуманизма вслед за Италией захватили и Францию, эта культура испытала сильное влияние итальянского искусства, в том числе в плане устремления к мифологическим сюжетам и античным формам. В эстетике французских аристократических кругов гуманистические идеи, помимо прочего, способствовали усилению эпикурейско-гедонистических тенденций. Придворные представления из малых форм вокально-танцевальной интермедии и маскарада постепенно перерастали в форму синтетического спектакля, сохранившего от своих предшественников значение в нём зрелищно-декоративного компонента. Все эти черты в полной мере проявились в постановке «Цирцеи, или Комедийного балета королевы» (1581), от которого обычно ведётся история французского музыкального театра. Начиная с этого спектакля, пасторальные сцены займут прочное место во французском балете, будь то *ballet de cour*, одна из любимейших форм увеселений в придворных кругах, *ballet mélodramatique*, *ballet à entrées* («балет в выходах») или комедия-балет. С начала XVII в., когда стали публиковаться тома «Астреи» О. д'Юрфе, чаще появлялись и собственно пасторальные балеты.

В течение десятилетий происходит дифференциация синкретического жанра старого французского балета: с одной стороны, остаются увеселительные постановки, вплоть до модных “пейзанских” балетов для версальских празднеств и домашних театров придворных, но одновременно получает развитие постепенно профессионализирующийся сценический балет, который всё более тяготеет к связанному драматическому действию. Под

влиянием итальянской оперы в спектакле большую роль стала играть поэзия, причём декламация стихов в нём всё чаще заменялась пением. Балет, в котором весь текст пелся, стоял уже ближе к опере. Историю собственно французской оперы ведут от постановок «Триумф Амура над пастухами и пастушками» Мишеля де ла Герра и Шарля де Бей (1655) и «Пасторали Исси» Робера Камбера и Пьера Перрена (1659).

В плане жанровой характеристики в работе обращается внимание на специфическое *галантное наклонение* французской музыкально-театральной пасторали, формирование которого в первой половине XVII в. в большой степени определялось современной французской литературой данного направления (особенно – романа «Астрея» д'Юрфе, роль которого в истории музыкальной пасторали Франции подобна той, что для Италии сыграл роман Саннадзаро «Аркадия» и пасторали Тассо и Гварини). Культура галантности, с наслаждением моделирующая собственную идеальную Аркадию, отпечатывалась в облике пасторали, ставшей её излюбленным материалом и формой артифициального высказывания. Если мифологизированная пастораль придворного балета, наследующая национальным традициям дворцовых празднеств в соединении с антикизирующими сюжетными тенденциями Возрождения, выполняла прежде всего декоративно-аллегорическую функцию, что превращало её в один из элементов этикетно-церемониального оформления придворной жизни с её централизованной “архитектурой”, то галантная пастораль, тяготея к абстрактной лирике (т. е. внеисторической и внесоциальной), выводила на первый план межличностные отношения, настраивая при этом слух на высокие обертоны культуры.

Значимым компонентом понятия галантности являлась эстетическая категория “*естественного*”, специфика которой отразилась в очередной модификации жанрово-семантического кода пасторали (“человек и природа”). “Естественность” стала важнейшей ценностью и критерием для той «страны нежных душ» (д'Юрфе), о которой не переставало мечтать галантное искусство.

Выразительность пасторальной лирики обретала со временем определённую самостоятельность по отношению к собственно жанру пасторали, отпочковываясь от него как пасторальная модальность (или модус) и обретая способность проникать в произведения других жанров. В музыке, прежде всего театральной, этот модус получал интонационно-звуковое воплощение, которое в существенной мере создавало основу лирической выразительности музыкального искусства последующих времён. Вскоре французской музыке для воплощения идиллической лирики в “нежной манере” уже не понадобится помощь стихов или сценических персонажей: пройдя оперно-балетную школу, она научилась чисто инструментальными средствами передавать разнообразные оттенки лирической выразительности, найденные в галантных пасторалях. Широкий спектр таких оттенков представлен в клавишинной музыке, и особенно – в пьесах Ф. Куперена, интонационно-образный строй которых тесно связан с современным ему музыкальным театром.

Галантная пастораль, расцвет которой в музыкальном театре пришёлся на «le Grand Siècle» французской культуры эпохи абсолютизма, уже на закате его вступила в стадию увядания, постепенно перемещаясь с авансцены на вторые роли и в интермедийную часть новых жанров-фаворитов. Однако это не стало финалом истории жанра пасторали в целом, поскольку параллельно, ещё во второй половине XVII в., набирали силу контрастные тенденции в трактовке жанра, свидетельствующие об ином понимании пасторальности и связанных с ней категорий “природы” и “естественности”. Эти тенденции проявлялись как на практике, так и в теоретических представлениях, оказывая влияние также на музыкальное искусство, где к концу XVIII в. ясно обозначилось закрепление новой модификации пасторального жанра. На этапе принципиального переосмысления статуса самой категории «жанр» в завершающей стадии эпохи «рефлексивного традиционализма» формируется новая теория пасторали, критически осмысливающая художественное наследие и постулаты поэтик прежних времён. Показательно, что инициатива в разработке данной теории принадлежала Франции, в искусстве которой жанр пасторали занимал столь значимое место.

Глава 3 «Теория пасторали в XVI-XVIII вв. и отражение музыкой новых тенденций в развитии жанра на исходе эпохи “рефлексивного традиционализма”». В первом разделе главы, посвящённом анализу представлений о жанровом статусе пасторали в данный период, подчёркивается, что музыкально-театральная пастораль до определённого времени не являлась самостоятельным объектом жанрово-теоретического осмысления, поскольку фактически не отделялась в этом плане от драматической пасторали в целом. Но по той же причине она не осталась в стороне от теоретических баталий, и на ней обнаруживается непосредственный ответ общих воззрений эпохи на пастораль – со всей присущей последним разноречивостью.

С XVI в. практическая разработка жанра новоевропейской пасторали в художественном творчестве сопровождалась активной теоретической рефлексией. При этом ещё сохранялась сложившаяся в предыдущий период парадоксальная ситуация: “низкий” статус жанра в теории трёх стилей, с одной стороны, а с другой – глубокая и серьёзная литературная традиция. С перемещением выстраиваемой по античному образцу (прежде всего Аристотеля) теории драматических жанров трагедии и комедии в центр поэтологической проблематики, названное противоречие усилилось вторым: в век, когда на практике успешно и активно развивалась театральная ветвь пасторали, явное доминирование её среди драматических жанров парадоксально оттенялось отсутствием упоминаний о ней в античной теории драмы. Всё это задавало некую внутреннюю интригу и стимул теоретическому осмыслению жанра.

В диссертации подчёркивается также роль связей жанровых представлениях о пасторали с терминами и понятиями риторики: в категориях *favola* (от лат. *fibula* как классификационной категории при различении видов повествования, наряду с *historia* и *argumentum*) и *decorum* (впервые на жанр пасторали спроецирована Тома Себилле, 1548). Т. о., как показано в работе, жанр пасторали в то время осмысливался в достаточно сложной системе координат: на пересечении поэтической традиции классической буколки, “учения о трёх стилях” и риторической классификации “видов повествования”.

Прослеживается тенденция возвышения жанрового статуса пасторали – например, за счёт увеличения древности её происхождения (попытки вычитать жанр в «Поэтике» Аристотеля, мифологизация генезиса), а также при перемещении её с нижнего на средний уровень классификационной иерархии (причисление к «смешанному роду» трагикомедии, определение «героической пасторали»).

Наряду с этим достаточно рано дала о себе знать и противоположная, снижающая тенденция, которая способствовала сближению пасторали с комедией. Определённую роль для музыкальной пасторали сыграла в данном направлении деятельность Орэга-Соміке Сен-Жерменской Ярмарки. Однако, оппонируя условностям высокого стиля, театр Ярмарки сам был не чужд распространённому увлечению пасторальной тематикой, по-своему её преломляя. Зарождился новый музыкальный стиль, который в существенной степени повлиял на интонационный словарь комической оперы, а через неё и на другие виды сценической и внесценической музыки. Этот стиль воплотился в пасторально-комической опере «Деревенский колдун» (1752) Ж.-Ж. Руссо. Руссоистского типа комедия переместила пастораль из буколического лесного пейзажа с его обществом нимф, дриад, сатиров и сильванов в деревню, сняв мифологический слой, но сохранив идиллическую основу изображения, в результате чего оформилась новая разновидность пасторального жанра, *pastorale rustique*, которая впоследствии могла функционировать и вне собственно сферы комизма.

Музыкальная теория отразила произошедшую на протяжении XVII в. дифференциацию видов музыкально-театральной пасторали, как это можно видеть в трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) И. Маттезона, который разделял пастораль «tragique, героическую» и пастораль «comique, деревенскую». Тенденция снижения стиливого регистра (с точки зрения теории трёх стилей) сопровождалась и во многом модифицировалась в искусстве XVIII в. процессом “натурализации” пасторали (по терминологии

Н.Т. Пахсарьян). Это направление, задавшее основной вектор развития пасторали в XVIII столетии, в теоретическом плане ясно обозначилось уже в ходе знаменательного для стыка эпох «спора о древних и новых».

Под влиянием данной тенденции происходит актуализация в качестве пасторального жанра *георгики*, что сыграно важную роль для дальнейшего развития пасторали, отразив переход от ренессансной к просветительской концепции жанра. Данному процессу посвящён второй раздел главы. Центральной для георгики является тема похвалы сельской жизни. Идеализирующая интерпретация природы как благой и разумной силы, открывающей человеку, находящемуся в гармонии с ней, путь счастья и добродетели, близка ренессансно-гуманистическому пониманию, но Просвещение делает акцент не столько на созерцательном постижении природы, сколько на деятельностном и преобразовательном – включая сюда и природу человека, – с чем связан типичный для просветительского идеала дидактический элемент. На концептах Природы и Разума, трактуемых как сущности неизменные и идеально-позитивные, базировалась вся просветительская конструкция мироздания.

Этим взглядам и оказалась созвучна георгика, ставшая новой доминантой пасторального жанра на данном этапе его истории. По-своему преломляя просветительскую идеологию, апеллируя в качестве “естественного человека” не к философской абстракции, и не к “дикарю” буффонной экзотики, но и не к аркадийским пастухам классической буколики, а к идеализированной фигуре современного селянина, георгика со свойственным Просвещению нравоучительством раскрывала патриархальные ценности традиционного сельского уклада с его здоровым образом жизни и то, как дары Природы могут быть улучшены искусством человеческого труда. Характерными становились теперь окрашенные приметами современности и “местного колорита” темы родной земли, забот и отдыха близкого к природе сельского жителя, в том числе помещика, тема сельской усадьбы, самодостаточного крестьянского быта, добродетельности нравов простых людей и т. д.

В георгике, т. о., нашла своё яркое воплощение тенденция “натурализации” пасторального жанра, как и в комической пасторали, но воплощение несколько иное, в меньшей степени связанное с жанрово-бытовым началом (оно здесь выражено обобщённое) и в большей – с дидактически-морализаторским. При этом тенденция к тематическому возвышению жанра в ренессансном искусстве сменяется в просветительской георгике тенденцией этико-эстетического возвышения пасторальных ценностей (что передаётся также трактовке пасторали в сентиментализме). Георгика, дающая новую энергию развитию пасторального жанра, ощутимо преобразует его “модальность”, что отражается как в жанровом содержании, так и в жанровой стилистике.

На музыку это литературно-философское направление оказало значительное влияние. В качестве примера воплощения в музыкальном произведении жанра новой георгики, сформированной эпохой Просвещения, в работе рассматривается оратория «Времена года» Й. Гайдна (1801). Перспективным направление “натурализованной” (демифологизированной) пасторали с уклоном в просветительски-руссоистскую георгику стало для европейской инструментальной музыки, которая в этот период достигла, прежде всего в симфоническом жанре, своего расцвета как самостоятельное по средствам выражения содержания и по форме, впечатляющее по силе воздействия искусство. Ярким образцом и примером первого “полномасштабного” воплощения “натурализованной” пасторали в жанре симфонии стала Шестая симфония Бетховена (1808); с этих позиций в работе дан её анализ.

Пасторальная георгика займёт прочное место в образно-выразительной палитре музыки XIX в., и особенно в тех направлениях искусства эпохи, которым близки были идеи народно-национального подъёма. В частности, важна роль пасторальной георгики в музыкальном творчестве русской композиторской школы (М.И. Глинка, «Могучая кучка»). В отличие от предшествующих жанровых форм пасторали, георгика наиболее яркое воплощение получила в этот период не в вокальной, а в инструментальной музыке – симфонической и камерной, – обретая тем самым узнаваемое содержательно-интонационное выражение в самостоятельно-музыкальной сфере.

ЧАСТЬ II «РАННИЕ ФОРМЫ ПАСТОРАЛЬНОГО ЖАНРА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ И ИХ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МОДУСА ПАСТОРАЛЬНОСТИ». Если в предыдущей части работы была прослежена линия пасторального жанра, идущая непосредственно от Античности, то данная часть посвящена тем жанрообразованиям европейской пасторали, которые были независимы в своём генезисе от античной буколики. Но, пройдя собственный путь становления – типологически сходный с ней (как пастурель) или отличный (рождественская пастораль), – эти жанры в силу причастности “пастушеской теме” влились в русло пасторальной традиции, закрепились в нём. Соответственно названным объектам исследования часть разделена на две главы.

Глава 1 «Жанр пастурели в контексте музыкально-поэтического творчества трубадуров и труверов». В первом разделе главы рассматриваются вопросы происхождения, жанровых особенностей и функционирования пастурели в провансальской поэзии. Пастурель – один из многочисленных жанров средневековой куртуазной поэзии, получившей первый свой расцвет в творчестве трубадуров, поражающем разнообразием форм (исследователи насчитывают 1422 метрические формулы и до 900 различных вариантов строфы) и жанров, которые у трубадуров различались не столько по формальным признакам, сколько по тематике и характеру высказывания. Пастурель по её месту в жанровой системе провансальской поэзии характеризуется в диссертации как относящаяся к группе диалогических жанров (в числе таких как тенсона, партимен, жок-партит, альба), – виду, который наряду с другими относится к куртуазной кансоне (в широком смысле, как родовой категории).

Обозначение жанра обычно трактуется как “песня о пастушке” или “к пастушке”. В зависимости от сюжетной ситуации исследователи различают три типа пастурели: а) встреча поэта-шевалье на прогулке с пастушкой и беседа с ней (этот тип обычно называют «классическим» или просто «типической пастурелью»); б) пастушеский диалог, в котором может участвовать и поэт; в) сцены “пейзанских игр”. Типизация содержания пастурели, также как и “формульный” характер её языка, связан с особым состоянием средневековой поэтической системы, которую Ю.М.Лотман характеризует понятием «эстетики тождества». Соответственно особенностям этой эстетики, жанровое содержание пастурели определяется не только “незатейливым” сюжетом, но всем контекстом поэтики трубадуров.

Становление провансальской поэзии связано с формированием новой, куртуазной культуры, которая к героическому идеалу эпоса присоединяет идеал эстетический. Центральным регулятивным принципом поэтологической системы становится категория *Amor*, который мыслился источником всех прочих куртуазных добродетелей. В работе рассматриваются ключевые понятия данной системы, которые группируются вокруг оппозиции *Cortezia – Vilenia* (куртуазность – некуртуазность). Эти понятия в комплексе образуют некий устойчивый смысловой пласт, который служит основой для развёртывания собственного “сюжета” конкретной песни. С точки зрения данной системы анализируются особенности жанрового содержания и жанровой формы пастурели на примере сочинения Маркабрю – самого раннего из сохранившихся образцов жанра.

Жанровый ракурс анализа позволяет делать более широкие выводы, которые заключаются в следующем. Пастурель в её первоначальном художественном оформлении – «классическая» пастурель трубадуров – это достаточно замкнутая поэтологическая система, возникшая в рамках средневековой куртуазной поэзии. Вместе с тем, в диахроническом аспекте она является одним из конкретно-исторических проявлений пасторального жанра и одной из “вариаций” семантического инварианта пасторали, её жанрового кода. Здесь пасторальная идея “человек и природа”, обретающая дополнительную проекцию “природное в человеке”, преломляется прежде всего в теме “естественной любви”, олицетворением которой кажется пастушка – точнее, она вместе с природой провоцирует “естественную любовь”, выказываемую (высказываемую) рыцарем-поэтом.

Однако своеобразие пастурели заключается как раз в том, что европейское искусство

ещё не было готово к положительной трактовке концепции “естественной жизни” и “естественного в человеке” (хотя сама эта концепция формируется в позднесредневековой философии – прежде всего в тех её направлениях, которые находились под влиянием неоплатонизма). В куртуазной поэзии, стремящейся в отличие от поэзии духовной осмыслить “любовь земную”, это осмысление происходит через разделение ипостасей последней. В оппозиции *Fin’Amor – Fals’Amor* прочитывается характерное противопоставление *artificialis* и *naturalis*, актуализирующееся в границах и на материале основной темы данной поэзии.

Условные сюжетные обстоятельства создают саму возможность художественного эксперимента (протекающего не столько в событийной, сколько в характерной для средневековой словесности риторической форме диалога), в котором исследуемые качества – *artificialis* (*Cortezia*) и *naturalis* (*Vilenia*) – автономизируются от своих непосредственных носителей: рыцаря и “простого человека”, пастушки. Искусство вступает в игру с реальной действительностью, создавая рядом с ней самостоятельный художественный мир, в котором, как и во всей поэзии трубадуров, акцент переносится на индивидуализацию самосознания.

Во втором разделе главы рассматривается отражение проблем жанрового генезиса и статуса пастурели в средневековых поэтиках и позднейшем европейском музыкознании. Вопрос о генезисе пастурели – в рамках проблемы исторических истоков куртуазной поэзии в целом – является традиционным и давним в литературоведении. Что касается собственно жанра пастурели, то в качестве её истоков на первый план обычно выводят народную песенность (особенно в вагантской поэзии) и неолатинское музыкально-поэтическое искусство, которые сказываются на уровне метрики и строфики, но также и на уровне целостной жанровой модели. Воздействие Вергилия, Феокрита и Овидия также было ощутимым, но осуществлялось не напрямую, а через посредство неолатинской “поэзии школы”, которая античные влияния сплавляла со специфической лирикой Библии.

Если пастурель трубадуров была результатом процесса “дефольклоризации” связанного с народными истоками жанра, захваченного в орбиту куртуазной песни, то в дальнейшей истории средневековой пастурели наблюдается обратный процесс снижения стилистического строя: в поэзии труверов, у которых она становится ещё более распространённой, пастурель движется в сторону “жанризма”, жанровой сценки. В то время как куртуазный поэтический идеал претерпевает видимые изменения, модифицируясь в направлении ангелизации Дамы и спиритуализации концепции любви.

Названный процесс, как представляется, объясняет парадоксальную на первый взгляд ситуацию. С одной стороны, в трудах позднейших исследователей не раз встречается констатация популярности пастурели, а с другой стороны, самими средневековыми поэтиками пастурель относилась к разряду второстепенных жанров (имеется в виду позднее Средневековье, поскольку первые значительные провансальские и французские поэтики, такие как «Законы Любви» Г. Молинье, «Пролог к “Сказанию о саде”» Г. де Машо, «Искусство сочинять и слагать песни» Э. Дешана, появились в XIV в.).

Наряду с данной причиной в работе высказано предположение о ещё одной. Поэтическая лирика провансальцев, песенная по своей природе, – это синкретическое музыкально-словесное искусство, существовавшее в форме, прежде всего, устного исполнения (пения или речитации под музыкальное сопровождение). XIV в., к которому относятся упомянутые трактаты, стал переходным историческим этапом, когда в области лирики началась дифференциация изначально слитых элементов “мусического” искусства и происходило формирование как собственно музыки, так и собственно литературной лирики, когда стихи сочинялись уже без расчёта на пение. Но не все поэтические жанры проходили этот путь синхронно. *Canso* преодолела его первой, став неким эталоном. Другие жанры лирической поэзии проходят в XIII и особенно интенсивно в XIV в. процесс “олитературирования” через сближение с куртуазной любовной песней и освобождение от функциональной обусловленности, а также обретают характер твёрдых форм. Можно предположить, что некоторые из этих жанров (данса, эстампиды, ретроэнса, альба и другие – пасту-

рель в их числе), оказавшиеся в тени или вовсе выпавшие из поля зрения позднесредневековых поэтов, просто не вошли в русло литературной автономизации, продолжая сохранять синкретический характер и связанную с ним незакреплённость собственно стиховой структуры. Подтверждением подобной гипотезы в отношении пастурели отчасти может служить упорное подчёркивание в её наименованиях музыкального начала (словами “so”, “son” и др., обозначающими песню как прежде всего напев).

Как бы то ни было, в конце XIII–XIV вв., когда начали появляться провансальские и французские поэтики, пастурель уже мыслилась на периферии жанровой системы средневековой куртуазной лирики, а сама эта лирика клонилась к своему закату. Формирование интереса к провансальской и старофранцузской поэзии происходит уже в XIX в. и под большим влиянием романтической эстетики, которая в свете собственных устремлений была склонна к достаточно негативной оценке художественных достоинств данной поэзии. Лишь во второй половине XX в. изменяется подход к этой поэзии, формируется установка рассматривать её в соответствии с её собственными эстетическими принципами.

В музыковедении первоначальный этап (XIX в.) определялся подготовкой публикаций музыкальных текстов, обсуждением особенностей нотации, проблем ритма и т. д. Начиная с 1920-х годов всё больше внимания уделяется исследованию музыкально-поэтических структур в творчестве трубадуров и труверов, а также вопросам жанровой классификации, которые рассматриваются в данном разделе.

Третий раздел главы посвящён проблеме формирования музыкального модуса пастуральности на примере творчества труверов. У последних произошла существенная модификация пастурели: снижение “стилистического” регистра, перемещение акцента с представления словесно-игрового диалога куртуазного содержания на сюжетное изображение (“пейзажные сценки”). В контексте этой модификации можно уловить и определённые тенденции собственно музыкальной стороны жанра. Если «типическая» пастурель сближалась у трубадуров с диалогическими жанрами куртуазной лирики (тяготеющими к поэтической риторике), а в отношении музыки, – с *chanson d’amour* в целом, то пастурель труверов отклоняется в сторону иных жанров: *chanson de toile* или *chanshistoire*, *chanson à danser*, раннего фавлио, но прежде всего – танцевальной песни. Однако сам характер этого сближения уже другой: пастурель труверов не становится разновидностью *chanson à danser*. Жанровость последней закрепляется в ней как план “жанрового изображения”, другим элементом которого нередко выступает подражание игре простонародных инструментов, часто фигурирующих в сюжете песни-сценки.

В работе анализируется ряд пастурелей труверов с точки зрения отмеченных особенностей. Подчёркивается, что “жанризм” вносил не только занимательность в сюжетное развёртывание, но и разнообразие в стилистический рельеф текста, усиливая тем, так сказать, саму литературность как качество этого текста.

Момент “изображения”, “представления”, разрабатываемый пастурелями труверов, даже независимо от справедливости гипотезы об их театрализованном исполнении, сокращает дистанцию между жанром песенной пастурели и первым известным образцом пастурели драматической – «Игрой о Робене и Марион» аррасского трувера Адама де ля Аля (середина 1280-х). «Игра» предстаёт тогда не как параллельное ответвление пастурального жанра в Средние века, соотносимое с песенной пастурелью как драматическая ветвь с лирической, а как побег первой, в полной мере развивающий внутренний драматический потенциал жанра песенной лирики. Данное положение получило подтверждение в ходе анализа «Игры» Адама.

В заключении раздела поднимается вопрос о формировании музыкальной топики пастуральности в эпоху Средневековья. Отмечается, что хотя выявленные элементы музыкального языка характерны для пастурели (в северно-французском варианте прежде всего), они не являются специфическими исключительно для неё. Однако в ней данные черты обретают специфичность, будучи сконцентрированы вокруг характерной и устойчивой тематики, центральное место в которой отводится пению, танцам, играм, музицированию

пастухов и селян. Для пастурели становится отличительным, в силу его повторяемости, момент изображённой жанровости благодаря наличию, как правило, повествовательного зачина (от первого лица), выполняющего, т. о., функцию “рамки” для дальнейшего изложения и восприятия содержания песни. Специфицируются и элементы звукоизобразительности (подражание в пении игре простонародных музыкальных инструментов).

Указанные элементы “лексики” пастурели в эпоху Средневековья не обрели ещё чисто музыкального выражения, поскольку в них музыкальное и словесное начала являлись пока синкретически нераздельными. Кроме того подчёркивается, что музыкально-поэтическое единство пастурели представало в непосредственном исполнении, не сводимом к письменной фиксации. Т. о., в средневековой пастурели следует говорить не о собственно музыкальной, а о *протомузыкальной* топике пасторальности, поскольку музыкальная составляющая пока не автономизировалась в пластике и выразительности имманентно-музыкальной интонации.

Глава 2 «Рождественская церковная пастораль». Глава посвящена церковной линии пасторального жанра, возникшей в Средние века и получившей значительное развитие в европейском искусстве, особенно музыкальном. Тематическая основа здесь – сюжет о «пастырях вифлеемских», который изложен в Евангелии от Луки (2: 8-20). В первом разделе главы исследуется отражение рождественско-пасторальной тематики в собственно литургических жанрах.

Известно, что в богослужении раньше других структурировался отрезок года от Адвента до Пятидесятницы, где особую значимость обрели празднования Рождества и Воскресения Спасителя (Пасхи) как двух главных событий христианской истории. Жанровое становление церковной пасторали шло путём вrastания в службу Рождества соответствующего евангельского сюжета, в котором пастухи на время становятся центральными персонажами. Уже на этапе Средневековья путь этот вёл к появлению литургической драмы, а вехами в этом направлении стали малые жанры богослужения: рождественские *антифон* и *респонорий* (в оффиции), *секвенция* и *троп* (в мессе). Образцы данных жанров анализируются в первом разделе главы.

Проводится определённая параллель с изобразительным рядом рождественской иконы с точки зрения трактовки и характера отражения евангельского сюжета: а) симультанность в представлении происходящего (в отличие от последовательной повествовательности евангельского текста); б) наглядное объединение горнего и дольного событием Рождества («ангелы с пастырями славословят»); в) склонность не столько к изложению событийной стороны сюжета, сколько к эмоциональному и умственному постижению его смысла и значимости. В работе подчёркивается это поглощение повествовательности общим лирическим модусом (характерные эмоции благоговейного умиления и духовного восторга), который сыграл важную роль в становлении музыкальной топике европейской пасторали. Обращается внимание также на то, что внутренний “лирический субъект” пасторали в славильном хоре персонажей-свидетелей Рождества (ангелы, пастухи, волхвы) наиболее охотно идентифицировался именно с пастырями.

Три из четырёх названных малых жанров рождественского богослужения объединяет диалогический принцип. Наибольшее развитие он получил в тропе, который постепенно разрастался до литургической драмы. Проведённое в работе сравнение руанских «Пастырей» из рукописи конца XII в. с соответствующим диалогическим тропом XI в. и некоторыми другими образцами даёт наглядное представление о принципах музыкально-текстового расширения как первостепенного пути жанровой трансформации тропа в литургическую драму, когда сообразно заданной богослужебной теме целое (литургическая драма) выстраивается на основе монтажа, перекомпоновки, варьирования закреплённых традицией сюжетных ходов, семантических элементов, моделей реплик и т.д. Музыковедению схожие навыки работы с материалом также известны, к ним можно отнести и принцип тропирования, и сформулированный П. Феретти, В. Апелем и др. метод центонизации. Подобного рода технология создания целого – общая для средневекового искусства.

ва-ars, её функционирование органично в контексте «эстетики тождества» (Ю.М. Лотман) и «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев).

В диссертации прочерчивается общее направление процесса зарождения и формирования рождественской пастушеской драмы в рамках богослужения: метонимически обусловленное акцентирование в истории Рождества эпизода поклонения пастухов (как евангельской аналогии церковного обряда, рождественской службы пастырей-священников); его укрупнение по уже существующей модели пасхального тропа; перерастание в действие за счёт “театрализованных” жестов, движений, атрибутики и т. п. при одновременном расширении сюжета, при усилении характеристичности персонажей и сцен. Поскольку на всех этих этапах оформление сюжета о «пастырях вифлеемских» связано с жанрами целиком поющими, то сказанное в равной мере относится и к музыкальной стороне процесса.

Родовая общность исследуемых жанров обусловлена уже самой принадлежностью к жанровой сфере богослужебной практики, тогда как приуроченность к определённому периоду церковного года и к определённому сюжету рождественского цикла детерминирует в них иерархию жанрово-видовых отношений. Наряду с этой “вертикальной” координатой необходимо принимать во внимание “горизонтальную” ось между классом жанров обиходных и классом жанров преподносимых. При проекции на неё рассмотренных жанров, последние обнаруживаются в зоне первого класса, но “театрализация” тропа (возможно, и антифона), развитие литургической драмы свидетельствуют о движении в сторону жанров преподносимых – о тенденции, которая осуществится уже за пределами церкви и собственно богослужения: в театральных жанрах мистерии и миракля.

Вне понимания общей внутренней логики данного процесса (которую не следует, однако, интерпретировать хронологически жёстко), исторически малопродуктивно рассматривать вопрос о формировании собственно музыкальной топики пасторальности в сфере малых жанров церковной музыки. Эта топика ещё не могла возникнуть на этапе доминирования в рождественских богослужебных жанрах общеродовых черт над видовыми (как это, хотя и в разной степени, наблюдается в антифоне и респонсории, секвенции и тропе), – её зарождение связано уже с этапом не просто паритета, но смещения в жанре к превалированию видовых черт (литургическая драма) над родовыми (богослужение) и с процессом спецификации в рамках литургической драмы характеров и ситуаций, относящихся к пастушеской тематике, а также средств их воплощения.

Во втором разделе главы на примере литургической драмы «Officium Pastorum» из Руанской рукописи рассматриваются вопросы становления музыкального модуса пасторальности и его сюжетно-тематические детерминанты. В начале раздела уделено внимание самому понятию «литургической драмы», а также существующей в современной науке терминологической дифференциации драмы литургической и «полулитургической». Подчёркивается, что в вопросе жанровой типологии на первое место, в соответствии с общей теорией жанров, должна ставиться функция жанра. С этих позиций основными формами религиозного театра следует признать две: литургическую (церковную) и внелитургическую (мирскую).

В сфере литургической драмы процесс формирования жанровых разновидностей религиозного театра был изначально стеснён вследствие корреляции с “рамочной структурой” богослужения. Тем не менее и здесь наблюдается (не закреплённое терминологически) варьирование и развитие первичных форм – в том числе и под обратным влиянием жанров внелитургического церковного театра, отпочковавшегося от театра собственно церковного (например, мистерии). Несмотря на всю консервативность литургической драмы, в ней, наряду со скромными образцами драматизации моментов экспликации церковного ритуала, встречаются и более масштабные действия, разыгрываемые в лицах.

Что касается эпизода о «пастырях вифлеемских» и процесса его театрализации в рождественской литургической драме, то расширение его могло происходить и путём “повествовательной” детализации или присоединения смежных в библейской истории эпизодов, и за счёт конкретизации в характеристике сюжетной ситуации или действий персо-

нажей. На примере *Officium Pastorum* из Руанской рукописи становится очевидным, что эта конкретизация коснулась как зрительно-сценической стороны, так и тексто-музыкальной. При анализе последней в диссертации отмечено её жанровое разнообразие: песенность двух респонсоров, маршевый кондукт в «*Transeamus...*», плясовой ритм в «*Rax in terris...*», мелизматическая грегорианика Аллилуйи. При этом ощутимая в драме близость музыке *simplex / vulgaris*, создаёт рельефный стилистический контраст к грегорианике как внутри самой литургической драмы, так и в целом музыкального языка драмы – по отношению к общему богослужебному контексту.

Данное явление сопоставляется в работе с феноменом билингвизма, получившим в данный период (XII–XIII вв.) достаточное распространение в католической церкви, примерами чему «*érîtres farsies* [слоёные или фаршированные эпистолы]» и *exempli* (примеры в проповеди). С последними анализируемую литургическую драму сближает то, что отмеченный стилистический “перепад” в них нередко связан с комическим эффектом. Стилистический контраст в литургической драме сопоставим также с изобразительными аналогами – с образцами претворения рождественского сюжета в иконах, фресках, книжных миниатюрах и т. п.

Общие итоги проделанного жанрового анализа феномена рождественской литургической драмы дают возможность выявить определённые параллели между ней и жанром пастурели. В обоих случаях жанрообразующей константой является тема. Сходны также механизмы формирования жанра: спецификация жанрового стиля под воздействием жанрового содержания, связанного с характерной тематикой. Особенность в том, что, в отличие от пастурели, жанр рождественской литургической драмы – не только вид более общего образования (литургической драмы в целом, как пастурель – вид диалогической кансоны), но она функционально встроена в “рамочную” по отношению к ней жанровую структуру церковного богослужения, сохраняя в себе ряд его родовых черт. Тема в рождественской литургической драме определена “извне” – церковным календарём, исходная фабула – текстом Библии. Жанр вызревает вместе со всё более масштабным и детализируемым пространственно-временным и словесно-музыкальным развёртыванием темы в богослужебной “инсценировке”, сохраняя при этом способность размыкаться на общий контекст праздничной службы. Следует также принять во внимание фактор взаимодействия с визуальными формами претворения канонической темы “пастырей вифлеемских” (иконография, книжная миниатюра и т.д.), который практически отсутствовал в случае с жанром пастурели.

Что касается вопроса формирования музыкального модуса пасторальности, то и здесь обнаруживаются как сходные моменты между литургической драмой и пастурелью, так и различные. Сходство обусловлено уже музыкальным “стилем эпохи” и синкретической природой жанров. Близость тем с точки зрения центральных фигурантов сюжетики (пастухи, “простые люди”) влечёт определённое сходство в отборе музыкально-жанровой лексики (песенность, танцевальность). Вместе с тем, интонационно-музыкальная сфера в литургической драме производит впечатление относительно большей рельефности по сравнению с пастурелью – не за счёт своих имманентных качеств, но благодаря зрительно-“сценическому” контексту и отмеченному феномену “стилистического билингвизма”. Эта рельефность, выделенность в контексте позволяет, думается, применить понятие “изображённой жанровости” и в отношении литургической драмы.

В третьем разделе главы дан обзор дальнейшего развития рождественско-пасторальной темы в европейской музыке. С жанровой точки зрения в нём просматриваются различные линии, которые обобщённо можно свести к двум основным направлениям. С одной стороны, это направление драматического (театрализованного) представления темы, которое идёт от литургической драмы непосредственно к мистерии, школьной и народной драме, сохраняющих календарную детерминированность. В развитии этого направления заметна тенденция к консерватизму форм, примером чему служит более поздняя «Комедия на Рождество Христово» Димитрия Ростовского, в которой способ общего структурирова-

ния и текстообразования остаётся типологически сходным с ранними средневековыми *школьными драмами*. Вместе с тем, эти жанры обнаруживают отдельные импульсы к драматургическому развитию. Однако, как можно заметить, данные импульсы не касаются самого эпизода поклонения пастырей, что показано на примере *вертепной драмы*.

Перспективы развития рождественско-пасторальной темы в области европейского музыкального искусства связаны больше со вторым направлением – “внутримзыкальным”. Беря начало в малых певческих жанрах христианской церкви, данная тема прорастает со временем в разнообразные вокальные и инструментальные виды музыкального искусства. При этом происходило активное взаимодействие церковного и фольклорного творчества, затем и формирующегося светского искусства. Так, свод рождественских песнопений складывался не только в церковном богослужении – вокруг праздника, осваиваемого “народным христианством”, возникал свой слой фольклора, в котором причудливо взаимодействуют христианские элементы с языческими. Примером тому – жанр *рождественских колядок*, которые корнями уходят как в церковную гимнографию, так и в фольклор.

Содержание разнообразных видов рождественских песен роднит концентрация вокруг основных мотивов библейского сюжета: благовестие ангелов, поспешное отправление пастухов в Вифлеем и их поклонение Младенцу и Богородице – тематический акцент делается на прославлении (иногда непосредственно со словами «Слава в вышних Богу») и молитвословии. Среди видов рождественских песен: *noël* во Франции, *carols* в Англии, *Weinachts-* и *Krippenliedes* в Германии, западнославянские и австро-немецкие *pastorella* (*pastorela*). С народным обычаем убаюкивания Христа-младенца связан соответствующий жанр *рождественской колыбельной*. Вместе с песенностью привносился и танец, что свидетельствует о сохранении более глубоких фольклорных корней.

Существенное влияние на становление пасторального жанра европейской профессиональной музыки оказала народная праздничная традиция игры селян на своих музыкальных инструментах в честь Христа и Марии. Этот обычай перекликается с традиционным мотивом музицирования пастухов перед Богородицей с Младенцем в рождественской иконографии, где присутствует также мотив музицирующих (а не только поющих) ангелов. В более поздней изобразительной трактовке (сформировавшейся, очевидно, под непосредственным влиянием современной музыкальной практики) сюжет Рождества интерпретируется через аллегорию концерта, которая в конечном счёте восходит к гимнографическому «ангелы с пастырями славословят».

Перечисленные жанры народной музыки функционировали как обиходные преимущественно во внецерковной среде, но могли также проникать в церковные рождественские службы, особенно в сельских церквях.

В композиторскую церковную музыку эти жанры входят в качестве материала цитирования (наряду с каноническими хорами рождественской службы, соответствующими духовными песнями) и объекта изображения (вследствие привычной идентификации с “пастушескими песнями” образа самих пастырей вифлеемских). Что касается жанрового аспекта собственно композиторской церковной музыки, то она по понятным причинам уклоняется от театрализованных форм, устремляясь в сферу вокальных и инструментальных жанров (поэтому второе, “внутримзыкальное” направление жанрового развития и оказалось более перспективным с точки зрения формирования жанровой системы и музыкального языка профессионального европейского искусства).

Сочинения, предназначенные для исполнения на Рождество, могли принадлежать и к литургической, и к так называемой паралитургической, и к светской концертной музыке – не во всех случаях сегодня можно установить с полной достоверностью их конкретную функцию, как это показано на примере ренессансного из сохранившегося собрания – «Пасторальных концертов» Франческо Фьяменго (1637). Проведённый в работе обзор свидетельствует о процессе формирования в европейской композиторском творчестве позднего Ренессанса – Барокко общего жанрового образования: рождественской музыки, где значительно нивелируется конкретика институционального функционирования. На протяжении

XVII–XVIII вв. в сферу рождественской музыки вовлекаются разнообразные новые жанры (помимо традиционных церковных, таких как месса и мотет), вступающие с ней в отношения по типу “род – вид”: в вокальной музыке это диалог, концерт, кантата, оратория и другие жанры, в инструментальной – соната, симфония, концерт, сюита, отдельные пьесы (чаще всего обработки рождественских песен).

В силу особого почитания рождественских яслей и значимости в фабуле роли пастырей вифлеемских важное место в рождественской композиторской музыке занял “пастушеский” компонент. Более того, в инструментальной сфере он нередко становился основным репрезентантом рождественской темы. Но и в целом, само пение и музицирование в церкви у рождественских яслей воспринималось уже не только функционально – как часть церковной праздничной службы: концертное “превышение” обиходно-литургической функции актуализировало тематическую парадигму, и в данном контексте концертное музицирование ассоциируется с благоговейным поклонением пастырей вифлеемских и их “веселием пастушеским”.

Однако такая экстраполяция пасторальной темы рождественского сюжета обусловлена в музыкальном искусстве рассматриваемого периода не только внутренним развитием самой музыки в рамках церковного и внецерковного праздничного обихода. Здесь несомненно сказался тот резонанс с культурно-художественным феноменом ренессансной пасторали (каким он сформировался к тому времени), в который вступала тема пастырей вифлеемских. Этот резонанс между светской и религиозной пасторалью был обоюдозначим и составлял общую черту искусства того периода. Так, в религиозной поэзии рождественская тема облекалась в формы пасторальной эклоги, самым распространённым видом которой стала эклога рождественская. С другой стороны, и в области светской поэзии заботились о христианских коннотациях буколических образов и тем – как, например, поэты «Пегницкого пастушеского ордена». Характерную буколическую трактовку нередко приобретал рождественский сюжет также в изобразительном искусстве.

В сфере художественной автономии контаминация церковного вида пасторали со светским способствовала унификации жанра музыкальной пасторали в целом, инициатива в развитии которого во второй половине XVIII в. перешла к инструментальной музыке, вырастающей на базе как светского, так и церковного концертирования. В этом жанре находили своё претворение уже сложившиеся в обеих сферах пасторальные музыкальные конвенции и происходило становление новых. Активно формировался музыкальный модус пасторальности в качестве “наджанрового” образования, продолжившего функционирование в искусстве последующих эпох и обогащаемого им. Однако в рамках этого музыкального модуса можно обнаружить и отдельные “топосы”, сохраняющие свою этимологическую связь с рождественской пасторалью.

ЧАСТЬ III «МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОДУС ПАСТОРАЛЬНОСТИ».

Глава 1 «Музыкальный модус пасторальности и его топика». Термин “топика” (и “топос”) сегодня активно входят вслед за литературоведением в музыковедческий лексикон. Однако, само понятие топика в музыкальной теории не является, как подчёркнуто в работе, современным нововведением. Ещё И.Д. Хайнихен и И. Маттезон в их руководствах по мелодическому изобретению говорили о «loci topici» (в значении, восходящем к аристотелевской «Топике»). Обновление понятия происходит в XX в. под влиянием литературоведения, в котором новое, в сравнении с древнегреческой риторикой, значение термина «топос» было задано прежде всего трудами историка Э.Р. Курциуса: «твёрдые клише или схемы мысли и выражения» – устойчивые формулы, обороты, образы, эмблемы и т. д., которые передаются памятью искусства, но и пополняются каждой эпохой. *Жанровый подход* к проблеме музыкальной топика даёт ей дополнительное освещение. Прежде всего, он позволяет шире сформулировать саму тему топика музыкального модуса пасторальности. Учитывая общее и специальное значения последнего, в данной проблематике видится по крайней мере три основных аспекта: а) местоположение пасторали в жанровой

системе музыки; б) музыкальная топика в немзыкальных (словесных и изобразительных) формах пасторали; в) топика чисто музыкальной пасторальности как особого качества художественно-интонационной выразительности. Эти аспекты последовательно рассматриваются в трёх разделах главы.

Первый раздел посвящён проблеме топики (местоположения) жанра, которая уже разрабатывается в современном литературоведении – в частности, герменевтическим направлением теории жанров. Это направление задаёт общее понимание «топики жанра» как «места существования объекта» с последующей необходимостью определения границ, в которых его можно обсуждать. Постановку подобной задачи допустимо переориентировать с позиций собственно герменевтического подхода на более общее историко-теоретическое изучение рецепции конкретного жанра на протяжении его существования, что и было предпринято в диссертации

Тема выявления статуса пасторали была одной из ведущих в предшествовавшем «обзоре бытия», где, в соответствии с данным во Введении определением понятия «жанр», прослеживались основные направления реального функционирования пасторали в качестве субъекта художественной практики и объекта теоретической рефлексии в истории музыки. Из этого обзора становится очевидным, что при определении «топики жанра» пасторали в целом невозможно установить чёткую локализацию: она проявила себя практически во всех возможных типах художественных форм. Если опираться на концепцию жанров, идущую от Аристотеля, то можно говорить о формах, различных и по способу, и по предмету, и по средствам мимесиса. Современная теория жанров добавляет к этой «расфокусированности» определений топики (местоположения) пасторали свои ракурсы: пастораль обнаруживается среди бытовых и концертных жанров, «обиходных» и «преподносимых» (по Бесселеру и Сохору), в сфере «функциональной гетерономии» и «художественной автономии» (по Эггебрехту).

Однако, наряду с подобной изменчивостью, пастораль проявляет и качество стабильности – в самом факте неизменного сохранения жанра в пространстве художественной европейской культуры на протяжении многих веков её истории. При этом пастораль плотно встроена в систему парадигматических и синтагматических связей в искусстве той или иной эпохи. В качестве внутрискрепляющего фактора жанра (или метажанра), при всех перемещениях пасторального мимесиса, в работе было предложено рассматривать «жанровый код» пасторали, относящийся прежде всего к уровню тематики («человек и природа»). Это затрагивает вопрос о более глубинном аспекте топики пасторали, связанном с местом жанра в системе художественных и философско-эстетических воззрений. В «обзоре бытия» жанра отмечался ряд модификаций рецепции пасторали, в которых отразились культурно-исторически обусловленные различия взглядов на соотношение «человека» и «природы», понимания «природного» и т. д.

Проходя через всю эпоху «рефлексивного традиционализма», вбирая в себя и перерабатывая по собственным законам различные философские и эстетические представления, пастораль сама превращалась в некий универсальный миф, созданный европейской культурой. И основу данного мифа составляет *поэтическое видение человеческого существования в его встроенности в естество гармоничного мира с акцентированием идеалистического ракурса восприятия этого существования*. Т. о., идеализирующий этос входит в ядро пасторального жанрообразования. И, прежде всего, с идеализацией связана категория Природы – при всех изменениях этой ментальной модели, не тождественной реальности окружающего ландшафта, а в пасторали преломляющейся к тому же сквозь призму поэтической традиции.

На каком-то этапе идеалистичность пасторали стала отождествляться с категорией идиллического, что не было условием жанра ни в античной буколке, ни в ренессансном романе. Однако, для музыкального модуса пасторальности, который оформлялся позднее, идиллическое стало одним из самых репрезентативных образно-эмоциональных топосов.

Во втором разделе главы рассматривается музыкальная топика в немзыкальных видах пасторали. Словесные и изобразительные формы зафиксировали музыкальную топика жанра гораздо раньше, чем дошедшая до нас нотированная музыка. Ещё в «Илиаде» Гомера говорится о пастухах, которые «за стадами, тешась цевницей звонкой, идут» (Песнь 18, ст. 525–526). Музыкальные атрибуты и знаки устойчиво закрепились в вербальных и визуальных текстах европейских пасторалей: танцы нимф и фавнов, наигрыши пастухов, песни и пляски селян, и другие музыкальные топоры. Одного упоминания “пастушеской флейты” или “свирели” в стихе, соседства тростниковой дудочки с соломенной шляпой или полевыми цветами в натюрморте бывает достаточно для подключения пасторальных ассоциаций и создания пасторального жанрового наклонения.

Разнообразные музыкальные топоры могут выполнять как чисто иллюстративную функцию, так и создавать смысловые референции и аллюзии, “размыкая” текст конкретного произведения в художественном пространстве культуры через сферу пасторальности, обладающей чрезвычайно ёмкой и глубокой жанровой памятью. С точки зрения функционирования музыкальной топки анализируется ряд претворяющих пасторальную тематику произведений изобразительного искусства: «Парнас» А. Мантеньи (1497), «Пасторальный концерт» Джорджоне (ок. 1509), гобелен «Благородная пастораль. Танец» из собрания Лувра (ок. 1500) и др. Проводится параллель между жанром «галантных празднеств» в живописи и галантной пасторалью в музыкальном театре во Франции в XVII – начале XVIII вв. Разнообразная музыкальная топика наполняет сюжеты и более камерных пасторальных сцен в картинах Ватто, Ланкре, Кийара, Буше, Фрагонара и других художников галантного века.

В XIX в. пасторальность из плана аллегии и сюжета явно перемещается в план эмоциональный, в котором к концу столетия преобладает чаще всего уже не столько ощущение гармонии с природой, сколько ностальгия по этой гармонии (как, например, в картинах В.Э. Борисова-Мусатова). Пасторальная музыкальная топика, как “предметы” изобразительного дискурса, возвращается вместе с жанром пасторали на полотна художников с усилением ретроспективистских тенденций в постромантическом искусстве. Обращено внимание прежде всего на линию небуколики, которая выделяется на фоне общего подъёма интереса к античной тематике и самому образу Античности в конце XIX – начале XX вв. Спектр трактовок буколической темы здесь весьма широк, как и изобразительно-стилистические решения, но музыкальная топика является почти неизменным опознавательным атрибутом, чему в работе приводится целый ряд примеров.

Третий раздел главы посвящён пасторальной топике, сформировавшейся в самом искусстве музыки, в котором жанр пасторали постепенно специфизировался в самостоятельный музыкальный модус пасторальности, вобравший в себя основной жанровый код пасторали (“человек и природа”).

Особенностью музыкального модуса пасторальности является его многослойность. С одной стороны, это первичные жанровые лексемы, основная атрибутика того самого музыкального компонента, который изначально задан в пасторальном жанре его тематикой (песни, танцы, наигрыши, пастушьи и охотничьи сигналы и т. п.). С другой стороны, – все те интонационные пласты, которые откладывались в пасторали долгой историей его существования в музыкальном искусстве. При этом пастораль как жанр музыки Нового времени принадлежит “вторичной” жанровой системе, опираясь на комплекс определённых “первичных” жанров в качестве своих семантов, “интонационного словаря”.

В составе пасторальной топки выделяется то, что в работе определено как *базовый слой музыкального модуса пасторальности*. К нему относятся: 1) топоры, связанные с первичными жанрами вокальной, танцевальной, сигнальной музыки; 2) звукописательные топоры “природности” – различные миметические приёмы, выработанные в музыке: а) музыкальное изображение пения птиц, криков животных, журчания ручья, шелеста листвы и прочих “голосов природы”, колористические детали; б) пространственные эффекты в музыкальном письме (имитация эхо, переключек на рас-

стоянии, удалённых звуковых сигналов).

В данном базовом слое наиболее непосредственно отражается семантический инвариант пасторальности с его соотношением “человеческого” и “природного” компонентов. Это даже не два компонента – это две стороны единого целого пасторали, отсюда постоянно наблюдаемая их контаминация. Так, если первоначально в музыкальном модусе пасторальности “природное” реализовалось прежде всего через отражение “первичных” форм музицирования, ассоциирующихся с пастушеским, сельским как “природным”, то впоследствии всё чаще “человеческое” обретает своё выражение через лиризацию и одушевление “природного”, его поэтическое претворение в ракурсе эмоционального переживания (пасторально-идиллический как доминирующий тип лирики в музыке XVII–XVIII вв.). Оба компонента могут быть в различной степени абстрагированы или конкретизированы: “человеческий” компонент – через национальное и социальное атрибутирование первичных жанров, цитатность; “природный” – через звукоизобразительную детализацию. Однако, особенностью пасторального модуса является то, что эта атрибутика, преломляясь в ракурсе пасторальной эстетики, всегда сохраняет налёт условности и идеалистичности.

Помимо двух основных для музыкального модуса пасторальности групп, в пасторальной топике условно выделяется ещё несколько (условно, т. к. нередко топосы разных групп тесно взаимодействуют): а) тембровые топосы, связанные с характерными “пасторальными” инструментами; б) тональные топосы – круг наиболее “частотных” для пасторальной музыки тоналностей; в) цитатные топосы – использование автором в качестве интонационно-тематического источника материала конкретной пасторальной музыки, фольклорной или композиторской; г) образно-эмоциональные топосы: то, что в барочной музыке называли аффектами, позднее – “характерами”, а современное музыковедение – “типизированной образностью” и “образной семантикой”; д) “сюжетные” музыкальные топосы – характерные “ходы” в развёртывании пасторальной темы. Функционирование этой топики является в данном разделе предметом рассмотрения на материале музыкальных пасторалей различных эпох, с акцентированием внимания на музыкальном творчестве XIX–XX вв.

Особое внимание уделено в разделе *жанровой топики* музыкального модуса пасторальности, которая отличается значительных разнообразием, будучи связана с разными родами музыки: вокальной, танцевальной, инструментально-сигнальной. В диссертации перечислены различные жанровые топосы пасторали, круг которых обогащался вокальной музыкой Возрождения, оперой и балетом последующих эпох, инструментальным концертом и симфонией в их пасторальных разновидностях.

Жанровые топосы пасторали нередко функционируют в рамках того, что было названо “изображённой жанровостью”. Они могут также служить средством изображения, наделяемые при этом различными композиционно-драматургическими функциями (в работе проанализированы несколько примеров).

В заключении главы для отдельного изучения выделена весьма значимая для музыкальных форм существования жанра топики пасторальной пейзажности, поскольку она играет важную роль в отображении “природного” компонента. В её рамках рассматривается один из характерных для пасторали “сюжетных” топосов: картина мирной идиллии, нарушаемая грозой и с её окончанием вновь восстанавливаемая. Гроза, *La tempesta*, стала одним из излюбленных предметов звукового изображения как в театральной музыке, так и в чисто инструментальной; в пасторальном варианте картина грозы обрамляется музыкой идиллической. Претворение данного топоса раскрывается в работе на ряде примеров из музыкальных произведений XIX–XX вв.

Глава 2 «Отображение жанрово-стилевых моделей музыкального модуса пасторальности в творчестве композиторов второй половины XIX–XX веков». В целом музыкальное искусство XIX–XX вв. апеллирует к разным, сформировавшимся в истории жанра, пасторальным моделям, опираясь при этом на различные стилиевые пласты жанровой топики. Если некогда новоевропейская пастораль искала идеал в Античности, то те-

перь она сама предстаёт для новых эпох художественным символом Золотого века. Поскольку авторы ориентируются при этом на некие пасторальные модели композиторской музыки (т. е. на жанр “вторичный”, по Цуккерману, или “второго пласта”, по Конен), то приём изображённой жанровости приобретает здесь дополнительное измерение, связанное с проявлением ретро-тенденций.

В первом разделе главы рассматриваются исторически сложившиеся типы жанрово-стилевых моделей пасторальности, которые актуализируются в музыке второй половины XIX–XX вв. В первую очередь внимание уделяется тем трём типам, которые были выделены в предшествующем “обзоре бытия” жанра: антикизированной, рождественской и галантной пасторали. Из названных лишь последняя (в силу локализованности во времени) обладает сравнительной закреплённостью формы музыкального выражения пасторального образа, тогда как две другие отличаются вариабельностью музыкальных интерпретаций вследствие их более длительного существования, проходящего через различные стилиевые эпохи истории музыки. Но и музыкальный модус галантной пасторальности претерпевает значительные модификации в различных художественно-стилистических контекстах дальнейших воплощений, что показано на ряде примеров.

Тип антикизированной пасторали также оказался востребованным в музыкальном творчестве XIX–XX вв. Однако претворения антикизированной пасторали, не имеющей музыкального “первообразца”, могли опираться на различные, созданные в истории композиторской музыки стилиевые модели, либо на самостоятельные “реконструкции” композиторами музыкального образа античной буколки. Например, А. Глазунов продолжает направление праздничных театрално-музыкальных пасторалей на мифологические сюжеты в своём одноактном балете «Времена года» со столь характерной для данного направления тематикой.

С “воображаемой стилизацией” связана была волна подражания Античности в конце XIX – начале XX вв. Большое влияние на эту моду оказал К. Дебюсси («Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”», «Сиринкс», «Античные эпитафии»). Весьма ощутимым в этой неоантичности был пасторальный ракурс. В отличие от “христианизированной” пасторальности ренессансной традиции, эстетика модерна актуализировала скорее языческие мотивы пасторали, апеллируя прежде всего к мифологическим образам и условной архаике античного Средиземноморья. В связи с антикизированной моделью пасторали рассматриваются также «Концертный дуэт» для скрипки и фортепиано И. Стравинского, фортепианный цикл «Буколки» В. Лютославского.

Разнообразием отличаются и примеры претворения моделей рождественской пасторали в музыкальном искусстве второй половины XIX – XX вв., среди которых – упоминаемые в разделе пасторальные пьесы С. Франка, М. Регера, Л. Лефевюр-Вели, Г. Граттона, О. Мессиана, В. Кобекина и др.

Названными тремя жанрово-стилистическими типами пасторальности, получившими воплощение в композиторском творчестве второй половины XIX – XX вв. не исчерпывается многообразие проявлений музыкального модуса пасторальности в этот период. Например, романтики, как упоминалось, наиболее непосредственно восприняли модель, укрепившуюся в направлении пасторальной георгики. Не были преданы забвению и более отдалённые во времени жанрово-стилевые модели пасторали: Ф. Крейслер пишет «Пасторальный мадригал» для скрипки и фортепиано, Б. Мартину – «Bergerettes» для скрипки, виолончели и фортепиано. Опера «Кола Брюньон» Д. Кабалевского открывается сценой, построенной на основе “изображённой жанровости”: звучит пастурель, стилизуемая Кабалевским на основе подлинного текста. К жанровой модели пасторального поминовения прибегнул Дж. Россини в своём музыкальном отклике на смерть А. Кановы и А. Шнитке в мемориальном Фортепианном квинтете, финал которого имеет подзаголовок «Moderato pastorale». Оригинальный образец претворения в инструментальной музыке жанровой модели пасторального канта создаёт А. Нименский в Концерте «Канты» для струнного оркестра.

Т. о., предпринятое исследование даёт в первую очередь представление о богатой “этимологии” жанрово-стилевых моделей музыкального модуса пасторальности. В двух последующих разделах главы, в качестве итогового этапа исследования и своеобразной практической демонстрации возможностей, которые открывает направление “этимологического” анализа в жанровой сфере, рассмотрено функционирование пасторальной топикки, детерминированной теми или иными жанровыми моделями, в контексте определённого произведения (2-й раздел) или сферы творчества (3-й раздел) конкретного композитора.

Во втором разделе главы речь идёт о роли пасторального модуса в «Пиковой даме» П.И. Чайковского. Сфера пасторальности представлена в этой опере не одной, а целым рядом жанрово-стилевых моделей и топосов. Так, 2-я картина открывается небольшой сюзитой сцен, связанных с сюжетной ситуацией домашнего музицирования молодежи в доме Графини: дуэт Лизы и Полины, романс Полины, хор «Ну-ка, светик Машенька». Все три номера имеют явные пасторальные коннотации.

Содержание первого из них апеллирует к пасторальному топосу «прелестного уголка» (*locus amoenus*) со всеми основными его атрибутами, воспроизведёнными стихами Жуковского, которые дополняются рядом музыкальных пасторальных топосов. Вместе с тем, это элегическая разновидность пасторали, и дуэт «Уж вечер...» передаёт характерное для неё особое настроение, где соединяются мечтательность и меланхолия. К пасторальной сфере принадлежит также последующий романс Полины: стихи Батюшкова («Надпись на гробе пастушки»), выбранные для него П.И. Чайковским, развивают тему «могилы в Аркадии» («*Et in Arcadia ego*»). Композитор в своей музыке ступает элегичность стихов до траурных красок, и в музыкальном отношении романс является предвосхищением ариозо Лизы из 6-й картины: судьба героини оказывается фатальным повторением судьбы аркадийской пастушки. Далее следует вedomый Полиной хор «Ну-ка, светик Машенька» (на слова самого Петра Ильича), будто иллюстрирующий то безмятежное аркадийское веселье, к которому так недавно была причастна и Лиза. Сочиненный в духе народной плясовой песни, ля мажорный хор восходит к ещё одной пасторальной модели – *pastorale rustique*, где пастораль соприкасается с ярким жанризмом.

Пасторальной музыкальной лексикой воспользовался Чайковский также при создании песни Томского из 7-й картины (на стихи Державина «Шуточное желание»): движение гавота, пасторальная тональность F-dur, простая песенная мелодика. Номер Томского – это пикантная игра в галантном стиле, *pastorale frivolité*. Учитывая долю юмористического преувеличения, эта стилизация Чайковского вполне сопоставима, например, со стилизациями Ж.Б. Векерлена в его сборнике «Бержеретты» на стихи XVIII в. (так же, как “поэтика” пародии Державина перекликается с типичными текстами пасторальных песен того времени, вроде «Ах, зачем я не лужайка, ведь на ней пастушка спит»).

С пасторальной сферой (через сентиментальный роман) связана тема «бедной Лизы». Чайковские даже реставрируют традиционный для сентиментального романа сюжетный исход, от которого уклонился Пушкин: покинутая возлюбленным героиня бросается в воду.

Наиболее развёрнутой репрезентацией пасторального жанра в опере является Интермедия «Искренность пастушки». Расположенная в самом центре «Пиковой дамы», она представляет собой, казалось бы, лишь “ситуационную подробность” в основном сюжете и вполне автономный компонент спектакля. Однако Интермедия обладает в опере важнейшей функцией, представляя собой зону перелома в основной драматургической коллизии.

Все перечисленные сцены оперы составляют один из пластов сложного структурного единства, образуемого взаимодействием в её композиции нескольких одновременно развивающихся драматургических планов, разнообразно координирующихся между собой. Но при всей их множественности в глубине просматривается некая «рамочная структура», образуемая двумя поляризованными жанровыми моделями, восходящими к архетипам *мистерии* и *пасторали*, взаимопритяжением и отталкиванием которых создается объёмное смысловое поле оперы. В контексте данной структуры и исследуется функционирование жанрово-стилевых моделей музыкального модуса пасторальности в «Пиковой даме» Чайковского.

В третьем разделе предлагается рассмотреть проявления музыкального модуса пасторальности – на примере фортепианном творчестве В.И. Ребикова – в ракурсе стилистических особенностей музыкального модерна начала XX в. В сфере фортепианной музыки реализовались многие творческие устремления Ребикова (в том числе в плане композиторской техники), нашли выражение художественные пристрастия из области других искусств, отразились различные музыкальные впечатления (не только современности, но и звучаний, наполнявших его детство). Особенность в том, что для воплощения данного тематического разнообразия композитор словно пользовался разными языками, нередко прибегая при этом к уже устоявшимся в них “словосочетаниям”. Однако у Ребикова это ещё не коллажная техника и не полистилистика эпохи постмодернизма, а то, что считается одной из родовых черт модерна: эклектика. Её проявления в фортепианном творчестве Ребикова рассматриваются на примере жанрово-тематической сферы пасторали.

В музыке Ребикова круг образов, имеющих то или иное отношение к пасторальной тематике и стилистике, весьма широк. Например, ряд пьес связан с художественно опосредованным претворением образов деревни. В музыке подобных пьес сплетаются характерные для пасторали жанровые топоры наигрышей, песенности, танцевальности. Однако стилевое “наклонение” в претворении пасторального комплекса отличается в разных произведениях. Ряд пьес с точки зрения пасторальной традиции близок линии георгики. В некоторых сильнее выражено “звукописательное” направление пасторальной пейзажности. Другая линия жанра восходит у Ребикова к модели антиквизированной пасторали, получившей отражение в целом ряде произведений. В частности, она представлена фортепианным циклом «Буколические сцены» ор. 28 (1906).

Увлечение Античностью захватило “новую музыку”, начиная с середины 1890-х годов. Для модерна Античность – не только и не столько идеал Золотого века человечества и вечный образец совершенства (как для классицизма), сколько одно из воплощений “иного мира”, сладостно прекрасного, но и необычного, иногда загадочного. Поэтому пасторальность в рамках этой неоантичности модерна могла легко пересекаться со сферой фантастики либо экзотики, иногда в ней усиливались элементы условной архаичности, для “воссоздания” которой нередко пользовались, однако, новейшими композиторскими изобретениями. Весь этот конгломерат в проекции на музыкальный язык способствовал возникновению стилистики изначально эклектичной. Таковы и «Буколические сцены» Ребикова, анализу которых в названном ракурсе уделено в разделе основное внимание. Подчёркивается, что музыкальный язык цикла отличается смешением различных стилевых элементов, взаимно нивелирующих “портретные” черты конкретной эпохи, поэтому на первый план здесь выходит жанровый стиль самой пасторали как обобщённой музыкальной мифологемы культуры.

“Синкретическая” и как бы межисторическая стилистика ребиковской пасторальности, её “перетекание” к образности и лексике совсем иной природы, – всё это будет уже чуждо эстетике грядущего неоклассицизма 1920-х годов с его “новой объективностью” и уж тем более историзирующей и ироничной полистилистикой второй половины XX в., но прекрасно вписывалось в эстетику модерна. Т. о., на примере претворений пасторального жанра у Ребикова можно наблюдать характерные черты его музыки: стилистическую гетерогенность и “метаморфизм”. В его пасторальных, что особенно заметно по циклу «Буколические сцены», чувствуется не столько стилизация, сколько стилизм, отбирающий среди возможностей, предоставляемых прошлым и настоящим искусства, то, что отвечало бы “вкусовым ощущениям” эстетики самого модерна, ищущей новых впечатлений красоты в непривычном и небудничном.

В **Заключении** работы подводятся итоги проведённого обзора исторического “бытия” пасторали как жанра музыкального искусства (т. е. как субъекта музыкальной практики и объекта теоретической рефлексии, по данному в работе определению). При этом подчёркиваются те положения, которые значимы прежде всего для методологической стороны теории жанров в музыке.

Публикации по теме диссертации

1. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2007. – 656 с. – ISBN 5-98602-036-7.
2. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 173 с. – ISBN 978-5-89598-198-6.
3. Музыкальная топика как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали) // Музыкальная академия. – 2005 г., № 3. – С. 135-143. – ISSN 0869-4516.
4. Пасторальные маски музыкального модерна (О некоторых страницах фортепианного творчества В.И. Ребикова) // Музыкальная академия. – 2006 г., № 1. – С. 174-180. – ISSN 0869-4516.
5. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Музыковедение. — 2008, № 2.
6. Пасторальный архетип в европейском искусстве // Гуманитаризация образования: мифология, религия, искусство. Тезисы докладов и выступлений научно-методич. конференции / Обл. ин-т усоверш. учителей. Отв. ред. В.В. Шуклин. – Екатеринбург, 1992. – С. 88-90.
7. Ноуменальное и феноменальное в музыкальном произведении и жанрово-коммуникативный опыт культовой музыки // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / Отв. ред. В.В. Медушевский. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 189-198. – ISBN 5-7196-0346-8.
8. Принцип обобщения через жанр и проблемы жанрового анализа // Вестник МаГК. Науч., методич. и информац. журнал Магнит. гос. консерватории. – 2000, № 2. – С. 12-17.
9. Пасторальный жанр западноевропейского искусства в контексте христианской культуры // Муз. культура христианского мира: Материалы Международной науч. конф. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория, 2001. – С. 188-198. – ISBN 5-93365-099-9.
10. Пастораль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке / К 75-летию со дня рожд. Е.В. Назайкинского / Сост. Л.Н. Логинова. – М.: Моск. гос. консерватория, 2001. – С. 17-34. – ISBN 5-89598-101-01.
11. Пастораль в музыкальном мире барокко // Культура эпохи барокко (философия, литература, изобр. искусство, архитект., музыка): Тезисы докладов Регион. науч.-практ. конф./ УГК, 5-8 дек. 2000 / Отв. ред. Н.А. Вольпер. – Екатеринбург: Уральской гос. консерватория, 2001. – С. 55-59.
12. Композиция и звуковысотность в «Офферториуме» С. Губайдулиной как форма проявления архетипического в музыке // Приношение музыке XX века: Сборник научных статей / Сост. и ред. А.Г. Коробова, М.В. Городилова. – Екатеринбург: УГК, 2003. – С. 5-33 (в соавторстве с М.В. Городиловой). – ISBN 5-7584-0102-1.
13. Музыкальные коды тишины // Приношение музыке XX века: Сборник научных статей. – Екатеринбург: УГК, 2003. – С. 34-56 (в соавторстве с А.А. Шумковой). – ISBN 5-7584-0102-1.
14. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берио // Приношение музыке XX века: Сборник научных статей. – Екатеринбург: УГК, 2003. – С. 129-141. – ISBN 5-7584-0102-1.
15. Теория жанров как новая отрасль музыкознания XX века // Культура XX века: Материалы докладов Регион. науч.-практ. конф. / УГК, 2-5 дек. 2002. Отв. ред. Н.А. Вольпер. – Екатеринбург: УГК, 2003. – С. 42-54. – ISBN 5-86037-103-9.
16. Об одном пасторальном «сюжете» у Г. Берлиоза // Семантика музыкального языка: Материалы науч. международ. конф. 27-28 февр. 2002 г. / Отв. ред. Э.П. Федосова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 236-241. – ISBN 5-8269-0049-0.

17. «Жанр» в музыке: к истории понятия // Пути отечественной музыкальной культуры: Материалы докладов науч.-практ. конф. (22-23 нояб. 2004 г.) – Екатеринбург: УГК, 2005 – С. 85-92. – ISBN 5-98602-010-3.
18. Принцип «обобщения через жанр»: о судьбе музыковедческой концепции // THESAUROS: Сб. науч. статей / Отв. ред. Л.В. Гаврилова, И.В. Ефимова, О.Ю. Колпецкая. – Красноярск: КГАМиТ, 2005. – С. 106-124. – ISBN 5-98121-009-5.
19. Особенности преломления традиций музыкальной пасторали в фортепианном цикле В.И. Ребикова «Буколические сцены» // Русская фортепианная музыка начала XX века: проблемы творчества, исполнительства, педагогики. Сборник материалов науч.-практ. конференции / Сост. и науч. ред. С.Е. Беляев. – Екатеринбург: УГК, 2005. – С. 74-84.
20. К истории становления понятия жанр в музыке // Музыка в системе культуры: Сб. статей. Вып. 1: Теорет. и истор. проблемы музыкознания. – Екатеринбург: УГК, 2005. – С. 6-31. – ISBN 5-98602-021-9.
21. Рождение пастурели трубадуров из духа средневековой куртуазии (опыт жанрового анализа) // Старинная музыка. – 2005, № 3-4. – С. 8-16.
22. О музыкальной топике жанра новоевропейской пасторали // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.В. Саськова. – М.: МГОПУ, 2005. – С. 53-75. – ISBN 5-8288-0863-X.
23. О роли пасторальных моделей в «Пиковой даме» П.И. Чайковского // Историческая поэтика пасторали: Сб. научных трудов / Отв. ред. Т.В. Саськова. – М.: Экон-Информ, 2007. – С. 63-80. – ISBN 978-5-9606-0285-6.
24. О семантике пасторального модуса в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза // Общество. Среда. Развитие: Научно-теоретический журнал. – СПб., 2007. – № 3 (4). – С. 67-70.