



А. Г. КОРОБОВА

Уральская государственная консерватория (академия)

им. М. П. Мусоргского



УДК 78.08

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ПАСТОРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Область жанров художественной культуры даёт яркие примеры диалектического взаимодействия национального и транснационального в искусстве. Рассмотрим некоторые из этих процессов, обратившись к *пасторали* – жанру уникальному в европейской культуре уже по долготу существования: только зафиксированная его история насчитывает двадцать три века.

Древность и длительность существования пасторали, несомненно, детерминированы глубинным её корнем – архетипом пастушества, общим для разных и очень многих этносов. Пастух и пастушество, связанные с древнейшим типом человеческой культуры, запечатлелись в верованиях разных народов мира. Для становления европейского пасторального жанра ведущее значение имели два источника (в свою очередь неоднородных по генезису). Первый – это традиция древнегреческая, восходящая к мифологии, формирующая в искусстве образ «пастуха-поэта». Вторая – традиция христианская, восходящая к библейским корням, формирующая образ «Пастыря Доброго». Важна также роль третьего компонента, каковым на разных этапах истории пасторали становились местные, почвенные культурные традиции того или иного региона.

В европейском искусстве пастушеская образность является одной из лейттем, прочно укоренившись едва ли не со времён становления самого искусства. Пастухи, играющие на цевнице, появляются уже в «Илиаде» Гомера (Песнь XVIII, ст. 525–6) и проходят через всю историю художественной культуры. Свои варианты пастушеской образности создаёт, конечно, и фольклор. Но всё это –

предыстория жанра пасторали, генетически связанного с мифологией, эпосом, архаической обрядовостью, фольклором. Было бы неверно отождествлять этот жанр собственно с «пастушеской» тематикой, так же как последнюю – лишь с жанром пасторали: они не сводятся друг к другу. Оформившись в особый культурно-исторический феномен европейского искусства, пастораль, как любой жанр, запечатлевает в себе некую «идею», определённый аспект художественной «картины мира», небезразлично воспользовавшись при этом традиционными мотивами и топосами «пастушеской» тематики – не только в качестве первичного материала, но и ёмких символов. Переплавляя архетипические формы сознания с новыми философско-эстетическими представлениями той или иной эпохи, страны, пастораль творит в контексте европейской художественной культуры свою собственную вселенную. «Идею жанра» можно назвать также семантическим инвариантом или даже, точнее, «кодом», по-разному расшифровываемым различными эпохами и культурами.

Ранее «жанровый код» пасторали был обозначен мною с помощью формулы «человек и природа» [2]. Компоненты *человек* и *природа* не выступают в этой формуле как оппозиция. Напротив, это отношения взаимосвязи, интерпретация которой может, однако, весьма различаться в различных типах и разновидностях пасторали: человек в контексте природы, естественное начало в человеке, его «чувство природы» и т. д. Вариативность содержательного наполнения «жанрового кода» пасторали связана, в первую очередь, с ёмкостью и изменчивостью

понятия природы, вновь и вновь осмысливаемого культурой и искусством, основное назначение которого ещё Аристотель определил как «подражание природе». Но что такое «природа» в искусстве и как она соотносится с «культурой»? Эти и другие вопросы, стоящие в центре философско-эстетической проблематики на протяжении веков, по-своему преломлялись в художественной имманентности пасторали, что также являлось одной из причин актуальности жанра для различных эпох и национальных культур, его удивительной жизнеспособности и длительности существования.

Национальные аспекты в истории жанра пасторали проследить не так просто, поскольку исторически подвижно само явление «национального» – не только в плане генезиса, географической и государственной «привязки», но и его содержательного наполнения¹. Однако в данном случае нас будут интересовать национальные культурные и собственно художественные традиции, обладающие своим, исторически сформировавшимся своеобразием.

Что касается понятия «транснационального», то оно требует отдельного разъяснения. Сегодня это понятие тесно связано с процессами мировой экономики, что отражается, прежде всего, в словосочетании «транснациональная компания (корпорация)» – то есть владеющая зарубежными активами, производственными подразделениями в других странах. Но понятие «транснационального» не сводится, конечно, лишь к этому смыслу. Оно обладает и другими значениями в силу многозначности первой части этого слова – приставки «транс-». В латинском языке есть десятки слов с этой приставкой. Среди основных её значений: 1) расположение по ту сторону, за пределами чего-либо; 2) движение через какое-либо пространство, его пересечение; 3) передача через, посредством чего-либо. Все эти значения проецируются и на понятие «транснациональное», в том числе применительно к области жанров.

Так, в отношении поэтической пасторали исследователи говорят уже о преемственности «Буколик» Вергилия от «Идиллий» Феокрита, отмечая при этом отличия римской модели от греческой.

В области музыкальной пасторали ярким примером транснациональных процессов в истории жанра является активное проникновение ренессансного *мадригала*, сформировавшегося в Италии, в музыкальную культуру других стран. Мадригалом в Италии увлекались уже в XIV веке, но расцвет его пришёлся, как известно, на эпоху позднего Возрождения, когда появляются десятки тысяч образцов.

Обаяние итальянского мадригала было столь велико, что он рано стал распространяться по Европе. В конце XVI – начале XVII вв. мадригал за пределами Италии особой популярностью пользовался в Англии – в елизаветинский период подъёма культуры и искусства, совпав с расцветом английского сонета. Важную роль для развития жанра сыграло появление антологий мадригалов, преимущественно итальянских с английскими текстами. И первым таким изданием стал сборник, опубликованный в 1588 г. Николасом Йонгом (совместно с нотопечатником Томасом Истом) под названием «Musica transalpina». Обратим внимание на это название. Римляне ещё со времён Цицерона и Юлия Цезаря употребляли слово «transalpinus» (заальпийский) по отношению к части Галлии по ту сторону Альп – то есть относительно Рима. Соответственно, территория и жители «по эту сторону Альп» обозначались «cis-alpinus». В Англию итальянский мадригал приходит, пересекая Альпы, и этот транснациональный смысл отразился в названии. Адаптация инонационального жанра начиналась с языка текстов итальянских образцов и подхватывалась собственными сочинениями англичан в этом стиле. Однако итальянский мадригал сохранял значение ориентира. Популярность жанра возрастала. В 1590 г. выходит сборник Томаса Уотсона «Italian Madrigalls Englished...»,

в 1597 г. Йонг и Ист, надеясь повторить успех первого сборника, выпускают вторую книгу «Musica transalpina». В 1601 г. Ист публикует подготовленную Томасом Морли антологию английских мадригалов «The Triumphs of Oriana» (в честь Елизаветы I), но создана она была по образцу итальянского сборника «Il trionfo di Dori» (издан Анджело Гардано в Венеции, 1592). Век английского мадригала был ярким, но недолгим, и в начале правления Карла I, как пишет Р. Роллан, «старое мадригальное искусство исчезло» вместе со смертью крупнейших мадригалистов, последняя публикация сборника мадригалов состоялась там в 1639 году [4, с. 177]. Но интерес к мадригалу в Англии не был утрачен вовсе – если и не в плане создания новых образцов жанра, то в плане исполнения и переиздания старых, достаточно упомянуть долгое существование в Лондоне специального Madrigal-Society, занимающегося этой деятельностью. Дань мадригальной моде отдали в своё время многие композиторы, из числа наиболее известных английских мадригалистов – Томас Морли, Джайлс Фарнэби, Джон Фармер, Джордж Кёрби, Томас Уилкс, Джон Уилби и другие. При этом на иной национальной почве наблюдается определённый отбор: в английских композициях не находит особой поддержки хроматическое искусство поздних итальянских мадригалистов, но тиражируются сочинения в духе Гастольди, из музыки Луки Маренцио более привлекает то, что ближе к пасторальной песенности. И недаром затухающий мадригал был вытеснен в Англии камерным жанром песни (ауге) в сопровождении лютни или другого струнного инструмента.

Обратимся теперь к другому примеру: когда воспринятое инациональное влияние переплавляется на новой почве с национальными традициями, и это даёт новый побег на жанровом древе, порождает новую модель жанра. Речь пойдёт далее не о камерно-вокальной ветви пасторали (к которой принадлежит мадригал), а о музыкально-театральной.

История европейской оперы начиналась, как известно, в Италии, а сама итальянская опера явилась непосредственным продолжением ренессансной драмы, в которой к этому времени доминирующие позиции (по сравнению с трагедией и комедией) заняла пастораль. Как писал И. Н. Голенищев-Кутузов, жанр пасторали, отвечая запросам публики, которой «наскучили натурализм, грубоватая чувственность и осложнённые схемы учёной комедии не менее, чем кровавые сцены “трагедий ужаса”, воцарился на итальянской сцене и в поэзии» [1, с. 203]. Первые оперы также были пасторальными. Ранние образцы (*dramma per musica*) написаны на пасторальные *favole* Оттавио Ринуччини – ученика Торквато Тассо, задавшего пример пасторальной драмы в «Аминте». В их основе – два античных мифа в пересказе Овидия («Метаморфозы») – об Аполлоне и Дафне и об Орфее и Эвридике. Пастораль фактически «присвоила» себе данные мифы, соединив с пастушеской топикой. Эти два сюжета окажутся, вместе с пасторальным их наклоном, весьма востребованы оперно-театральными композиторами – особенно второй, об Орфее.

С точки зрения исследования жанровых процессов показательны жанровые контаминации сценической пасторали с национальными музыкально-драматическими формами, характерными для той или иной страны, что можно проследить на примере «Орфеев»: в Германии – «зингшпилем» (И. Я. Лёве фон Айзенах, 1659; Г. Бенда, 1785), во Франции – «лирической трагедией» (Л. Люлли, 1690), в Испании – «сарсуэлой» (А. Лопес, 1660), в Англии – «маской» (М. Блэден, 1705; Д. Пёрселл, 1707; Дж. Велдон, 1710; Дж.Ф. Лямпе, 1740).

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 самой Италии популярность музыкальных пасторалей падает к середине XVII в. Но

широкая волна интереса к ним перемещается в другие страны: Германию, Англию, но прежде всего – Францию, где удерживается длительное время в силу приоритета в области музыкального театра придворных художественно-эстетических вкусов. Именно во Франции кристаллизуется одна из наиболее репрезентативных для пасторали жанрово-стилевых моделей – *галантная пастораль*, погружённая в абсолютную условность и превратившаяся для последующих поколений в ещё один образ Золотого века и характерную эмблему породившей её эпохи, обретшую своё зримое воплощение в живописи А. Ватто и Н. Ланкре, фарфоровых фигурках изящных пастухов и пастушек, сохранивших для нашего взора уточнённую пластику сценических пасторалей ушедшего времени.

Первой музыкальную сцену Парижа с подачи кардинала Мазарини завоёвывает итальянская пастораль. В 1645 г. приглашённая им итальянская труппа исполнила в Париже «Эвридику» Пери. В 1647 г. итальянцами был поставлен написанный уже специально для Парижа «Орфей» Л. Росси и поэта Ф. Бути, перебравшихся во Францию вместе со свитой покинувших Рим князей Барберини. Однако «жанровая идея» итальянской оперной пасторали упала на благодатную и уже подготовленную к этому национальную почву.

Ещё в Средние века Франция и Бургундия обладали богатой культурой театрализованных замковых представлений (во время рыцарских турниров и праздников с их интермедиями-межудуствиями, момериями и т. п.), городских мистерий, фарсов и прочих действ. Именно во Франции появился первый из известных сегодня образцов сценической разновидности пасторали – «Игра о Робене и Марион» аррасского трувера Адама де ля Аля (середина 1280-х). В XVI в., когда идеи гуманизма вслед за Италией захватили и Францию, эта культура испытала сильное влияние итальянского искусства. Пасторальность, представленная во французском Средневековье, с одной стороны

неолатинской учёной поэзией, отчасти куртуазным романом и рыцарской поэмой, а с другой – песенными жанрами, подобными пастурели и, позднее, бержеретте, обретает в период французского Возрождения иной масштаб воплощения.

Отметим, что 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. В придворной среде Франциска I и его талантливой сестры Маргариты Наваррской прививаются итальянские заимствования, чему способствовала также деятельность итальянских музыкантов, поэтов, танцмейстеров, художников. Оригинальность театра французского Возрождения во многом обусловлена тем, что эти заимствования (воспринятые как общекультурные) сочетались с формами национальной традиции, поддерживаемыми растущим самосознанием крепнущего государства, превратившегося к концу XV в. в крупнейшее и наиболее централизованное в Западной Европе. Так, Маргарита Наваррская содержала труппу для исполнения религиозных, в средневековом вкусе, пьес, а также пасторалей в итальянском стиле, сама нередко сочиняя как те, так и другие.

Таким образом, характеризуя жанровое своеобразие оперной пасторали во Франции, надо учитывать и указанную гетерогенность её жанровых истоков, и ту линию жанровой преемственности, что наиболее непосредственно из всех связывает данный жанр прежде всего с итальянской пасторальной оперой и с пастушеской пьесой драматического французского театра, которая также имела итальянские корни.

В первой половине XVII века формирование галантного наклонения французской музыкально-театральной пасторали в большой степени определялось уже не только

итальянскими влияниями, но и современной французской литературой данного направления. В частности, важнейшую роль сыграла, наряду с французскими переводами итальянских образцов – «Аминты» Т. Тассо (1584) и «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (1595), – публикация пасторального романа Оноре д'Юрфе «Астрея», который оказал огромное влияние не только на литературу, но на сам образ жизни, а порождённый его прециозностью культ эстетизированных пастухов и пастушек определил одну из ведущих вплоть до конца XVIII в. тем искусства. Во французской живописи и театре эта тема обогащается жанром «галантных празднеств», тесно связанным с придворной культурой.

Роль «Астреи» д'Юрфе (три её авторских тома вышли к 1619 г.) в истории музыкальной пасторали, действительно, особая: для Франции она подобна той, что для Италии сыграли роман Я. Саннадзаро «Аркадия» и упомянутые пасторали Тассо и Гварини. Содержащиеся в этом огромном (5399 страниц), так и оставшемся недописанным автором произведении разнообразные стихотворные интерполяции в жанре мадригалов, стансов, канцон, сонетов и т. д. охотно переключались на музыку, а множество вставных новелл почти два века служили источниками сюжетов для драматических и музыкальных инсценировок. Сами имена главных героев вошли в круг традиционных для пасторали – в том числе и для пасторали оперной.

Утверждению и первой волне пасторальной моды во французском театре немало способствовало не только влияние прециозной литературы, но и связанная с ней деятельность светских салонов – прежде всего знаменитого салона маркизы де Рамбуйе (основан в начале 1600-х, время расцвета – 1624–1648), камертоном для выработки эстетического строя которого также послужил в первую очередь роман д'Юрфе.

Салон Катрин де Вивонн, маркизы де Рамбуйе, не приемлющей невежества и гру-

бости нравов современного ей французского светского общества, прививал моду на изысканную пастораль в поэзии (Ракан, Мере, Вуатюр, Гомбо, Баро и др.) и театре (постановки Бургундского Отеля). В порождённой прециозностью эстетике пастораль приобрела значение некой модели жизненного поведения, которая разрабатывалась искусством, но предназначена была для светского быта и бытия, а театр становился наглядным способом её демонстрации и медиатором между созданным литературой пасторальным идеалом и жизнью, превращая последнюю в вид творчества.

Немаловажен тот факт, что прециозность в своём становлении была тесно связана со своеобразным аристократическим либертенажем, обусловленным скептической оппозицией по отношению к господствующей политике, морали, религии. Эстетические взгляды настроенного подобным образом светского литературно-художественного общества обращались от идеологии государственного величия к тонкому миру человеческой души, предпочитая реальности некое иное пространство, где царили, переплетаясь, мечта, искусство и игра. Это был не то чтобы уход от реальности, но особое умение утончённого и мыслящего человека, трезво оценивая реальность, не отказываться от наслаждения мечтой и удовольствия быть счастливым.

В этой среде вырабатывалось особое понятие «галантности», ставшее одним из основных эстетических концептов французской культуры. По удачному определению А. К. Якимовича, галантность обозначает «не только узкую сферу утончённо любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным» [6, с. 54]. Эта культура, с наслаждением моделирующая собственную идеальную Аркадию, отпечатывалась в облике пасторали, ставшей её излюбленным материалом и формой искусственного высказывания. Если мифологизированная пастораль придворного балета, наследую-

щая национальным традициям дворцовых празднеств в соединении с антикизирующими сюжетными тенденциями Возрождения, выполняла прежде всего декоративно-аллегорическую функцию в этикетно-церемониальном оформлении придворной жизни, то галантная пастораль, тяготея к абстрактной лирике (то есть внеисторической и внесоциальной), выводила на первый план, как мы сейчас бы сказали, межличностные отношения, настраивая при этом слух на высокие обертоны культуры. Центральная для пасторали тема любви, игнорируя сильные потрясения и грубые порывы, приобрела здесь особую рафинированность, поскольку раскрывала не столько чувственное наслаждение любовью, сколько духовное наслаждение чувством, когда возвышенная гармония сердец становится проявлением естественной гармонии мира. Поэтому мир любви становился некой универсальной лабораторией нравственного воспитания «образованного человека» в его стремлении к совершенству.

В таком контексте галантная французская пастораль разрабатывала прежде всего сферу тонко нюансированной лирики. Значимым компонентом понятия галантности стала 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.

Спроецированная в мир чувств «естественность» сопоставляется здесь вовсе не с объективно-«натуральным», поскольку является как раз признаком воспитанного, то есть культурного, цивилизованного человека. Новое мироощущение ценило выражения в личности этой утончённой «естественности» – такие как благородная чувствительность, приятная скромность, душевная чуткость и деликатность, изящная непринуждённость, галантный ум и хо-

роший вкус. «Ум [esprit]» и «вкус [goût]», как и «галантность [galanterie]» становятся самыми модными словами в лексиконе искусства, светского языка, эстетических рассуждений.

Всё это определяло некий идеал общения, который культивировали дружеские кружки и литературные салоны, превращая тем самым общение в утончённое искусство, вне учёта которого сложно оценивать и сферу художественного творчества этой эпохи. Своеобразное понятие «естественности», быть может, более всего способствовало обаянию и привлекательности образа галантной пасторали для современников, поскольку отвечало новым веяниям в умонастроениях эпохи. Пастораль органично вписывается в присущую этой культуре тенденцию театрализации жизни. Аристократическое общество с упоением разыгрывает на пленэре роли пастухов и пастушек, так называемые «аркадии» (уютные уголки для пасторальных уединений) закрепляются модным элементом в садово-парковом искусстве. Жанр пасторали для подобных идеалов послужил, по сути, готовой культурно-артифициальной моделью, освящённой авторитетом классической и новоевропейской художественной традиции.

В пасторальной лирике кристаллизовались своя образность, свой язык и интонационность, нашедшие воплощение в литературе и театре, но с особой полнотой – в театре музыкальном, поскольку именно музыка способна была наилучшим образом запечатлеть то «нечто необъяснимое», что составляло главное очарование пасторальной лирики.

Выразительность галантно-пасторальной лирики обретала со временем определённую самостоятельность по отношению к собственно жанру пасторали, отпочковываясь от него как пасторальный 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. Не будет большим преувеличением сказать, что чисто музыкальная лирика, тем более идиллического характера, первоначально заговорила языком пасторальным. И важнейшую роль в этом процессе сыграла опера.

Вскоре французской музыке для воплощения идиллической лирики в «нежной манере» уже не понадобится помощь стихов или сценических персонажей: пройдя оперную школу, она научилась чисто инструментальными средствами передавать разнообразные оттенки лирической выразительности, найденные в галантных пасторальях. 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.

Пастораль становится одним из самых узнаваемых «образов» Франции эпохи Галантного века (*Fêtes galantes*). Недаром именно жанр пасторали избрал А. Кампра для первого антрэ «Франция» своей оперы-балета «Галантная Европа» (1696), в которой представлены четыре национальных варианта «галантных кузниц Амура». Именно в варианте французской галантной модели предстаёт жанр пасторали в Интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» и «Танце пастушков» из «Щелкунчика» П. И. Чайковского, «Пастухе и пастушке» из фортепианной сюиты «Костюмированный бал» А. Г. Рубинштейна, «Пасторали» из симфонической сюиты Г. Форе «Маски и Бергамаски», «Сюите в старинном стиле» А. Г. Шнитке, сочинении З. Краузе «*Fête galante et pastorale*» («Галантное и пасторальное празднество») для оркестра и четырёх солистов. Примечательно, что в начале XX в. под влиянием эстетики стиля модерн, с его ощутимыми ретроспективистскими мотивами, в русском музыкальном театре (как и в живописи этого направления) актуализируется интерес к модели француз-

ской галантной пасторали, примером чему «Барышня-служанка (Пастораль Ватто)» А. К. Глазунова (1900), «Фарфоровые куранты. Пастораль» В. Г. Пергамента (1912), «В старом замке. Пастораль» Г. А. Березовского (1915).

Итак, мы остановились на двух контрастных примерах взаимодействия национального и транснационального в истории жанра, выбрав для рассмотрения пасторальный жанр (который, в силу множественности его проявлений можно назвать метажанром). Это пример пасторального мадригала, когда процессы адаптации инонационального жанра не приводят к его полной ассимиляции на новой национальной почве. И это пример театрально-музыкальной пасторали, когда процессы адаптации влекут не просто ассимиляцию жанра на иной национальной почве, но формирование своеобразной национальной модели – французской галантной пасторали, – в свою очередь впоследствии функционирующей как субъект транснациональных влияний. Таким образом, рассмотрение диалектики национального и транснационального обогащает новыми ракурсами жанровое исследование.

Но в конце укажем ещё на один возможный смысл понятия «транснациональное»: *по ту сторону* национального. В жанре пасторали пример тому – пьеса Л. Берлио «Пастораль. Фортепиано земли» (1969). Акустическое пространство этой сонорно трактованной композиции заполнено мягко мерцающими красками возникающих и гаснущих звуков и отзвуков, создающих в целом общее обертоновое поле – некое единое гармоническое целое этой музыки (подобно живописным полотнам Марка Ротко с их абстрактным пространством одно- или много-составных цветовых объёмов). Пьеса Берлио с её зачарованными звучаниями и светлым колоритом, почти мистическим состоянием словно бы непосредственного вслушивания в божественную гармонию природы как мироздания, придаёт трактовке пасторали некий космический оттенок.

PRIMECHANIYA

¹ Эта проблематика, как можно заметить, сегодня весьма актуальна и затрагивается в связи с самыми разными темами – примером чему ряд недавних публикаций в журнале «Проблемы музыкальной нау-

ки»: статьи И. Д. Ханнанова [5], Т. В. Красковской [3] и др.

LITERATURA

1. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: статьи и исследования. М.: Наука, 1975. 531 с.
2. Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.
3. Красковская Т. В. Концепт «национальное» в «Летописи печати Республики Карелия» (1980–1993) // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 9–13.

4. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1987. Вып. 2: Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель. 391 с.
5. Ханнанов И. Д. Национальное начало против «национализма»: насколько «абсолютна» немецкая музыка? // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 169–170.
6. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Вагто // Западноевропейская художественная культура XVIII века: сб. ст. М.: Наука, 1980. С. 41–78.

REFERENCES

1. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Romanskie literatury: stat'i i issledovaniya* [Golenishchev-Kutuzov I. N. The Literatures in Languages of the Romance Group: Articles and Research Essays]. Moscow: Nauka, 1975. 531 p.
2. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie* [The Pastoral in the Music of the European Tradition: towards the Theory and History of the Genre: a Study]. Ekaterinburg: Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy), 2007. 656 p.
3. Kraskovskaya T. V. Kontsept “natsional’noe” v “Letopisi pechati Respubliki Kareliya” (1980–1993) [The Concept of the “National” in the “Chronicles of the Printed Editions of the Republic of Karelia” (1980–1993)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2 (15), pp. 9–13.

4. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 vyp. Vyp. 2: Opera v XVII v. v Italii, Francii, Germanii i Anglii; Gendel'* [Rolland, Romain. Legacy of Music History. In 8 Issues. Issue 2: The Opera in the 17th Century in Italy, France, Germany and England; Handel]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 391 p.
5. Khannanov I. D. Natsional'noe nachalo protiv “natsionalizma”: naskol'ko “absolyutna” nemetskaya muzyka? [The National Aspect vs. “Nationalism”: How “Absolute” is German Music?]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1 (12), pp. 169–170.
6. Yakimovich A. K. *Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto. Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka: sb. st.* [About the Sources and the Nature of the Art of Watteau. Western European Artistic Culture of the 18th Century: Collection of Articles]. Moscow: Nauka, 1980, pp. 41–78.

Национальное и транснациональное в исторической рецепции пасторальных жанров

В статье исследуется феномен взаимодействия национального и транснационального в истории жанра на примере пасторали, жанра уникального по долголетию существования (23 века) и разнообразию проявлений в различных видах искусства, в том числе музыке. Понятия национального и транснационального уточняются автором применительно к предмету изучения. В жанровой сфере музыкальной пасторали предлагается рассмотреть два контрастных варианта взаимодействия национального и транснационального. Первый связан с рецепцией итальянского мадригала (камерно-вокальная ветвь пасторали) в Англии конца XVI – начала XVII вв., когда процессы адаптации инонационального жанра не приводили к его полной ассимиляции



на новой национальной почве. Другой вариант касается музыкально-театральной разновидности жанра: это пример адаптации итальянской сценической пасторали во Франции, результатом чего стало формирование собственной национальной модели жанра. Культ эстетизированных пастухов и пастушек в прециозной литературе, тема «галантных празднеств» в живописи и театре того времени, деятельность светских салонов и пр. – всё это создавало особую среду, в которой вырабатывалось ставшее одним из основных эстетических концептов французской культуры понятие «галантности», для которого пасторальность превратилась в излюбленный материал и форму артифициального воплощения. Не случайно столь своеобразная и репрезентативная жанровая модель – французская галантная пастораль – впоследствии в свою очередь становится субъектом транснациональных влияний.

Таким образом, рассмотрение диалектики национального и транснационального способно обогатить новыми ракурсами жанровое исследование.

Ключевые слова: жанр, национальное, транснациональное, пастораль, мадригал, галантный стиль

The National and the Transnational in the Historical Reception of Pastoral Genres

The article researches the phenomenon of interaction of the national and the transnational in the history of genre on the example of the pastoral, a unique genre in terms of the longevity of its existence (23 centuries) and the diversity of its manifestations in various arts, including music. The concepts of the national and the transnational are elaborated by the author in relation to the topic of research. In the sphere of genre of the musical pastoral it is advisable to examine two contrasting variants of interaction of the national and the transnational. The first of these is connected with the reception of the Italian madrigal (the chamber-vocal variety of the pastoral) in England of the late 16th and early 17th centuries, when the processes of adaptation of a foreign genre did not lead to its total assimilation on the soil of a new nation. The other variant is that connected with the musical-theatrical variety of the genre: it is the example of the adaptation of the Italian scenic pastoral France, the result of which was the formation of an individual national model of the genre.

The cult of aestheticized shepherds and shepherdesses in the literature précieuse, the subject of “fêtes galantes” in painting and theater at that time, the activities of beau-monde salons, etc. – all of this created a special milieu, in which the concept of “gallantry” was developed. This became one of the chief aesthetical concepts of French culture, for which the pastoral became the favorite material and form of artificial transformation. It is not perchance that such a unique and representative genre model – the French gallant pastoral – subsequently, in its turn, becomes an entity of transnational influences.

Thereby, the examination of the dialectics of the national and the transnational is capable of enriching the research of genre by means of new perspectives.

Keywords: genre, the national, the transnational, pastoral, madrigal, *style galant*

Коробова Алла Германовна

ORCID ID: 0000-0003-3115-4099

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки

E-mail: kor.all@list.ru

Уральская государственная консерватория
(академия) им. М. П. Мусоргского
Екатеринбург 620014, Российская Федерация

Alla G. Korobova

ORCID ID: 0000-0003-3115-4099

Dr. Sci. (Arts),
Professor of the Music Theory Department

E-mail: kor.all@list.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiya) im. M. P. Musorgskogo
The Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory
(Academy)
Ekaterinburg 620014, Russian Federation

