

А.Г. КОРОБОВА

**«СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»:
ЧТО ЕМУ ПАСТОРАЛЬ? ЧТО ОН ПАСТОРАЛИ?
(О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени)**

«Песни пастушьей запевайте вы, милые Музы!» Таков рефрен приведенной в первой идиллии Феокрита искусствой песни Тириса, что «высоко залетать научился за Музой пастушьей». В этой песне – история о ранней смерти прекрасного пастуха Дафниса, «любимого Музами». И одновременно в ней – рождение истории пасторали как художественной традиции: той, которая доступна обозрению на сегодняшний день.

Эта история оказалась необыкновенно длинной – 23 века! И, как большинство длинных историй, чрезвычайно запутанной: полной разветвлений и слияний, уходов в тень и неожиданных проявлений едва ли не в центре рельефа художественной культуры той или иной эпохи. Рано оформившись в особый жанр поэзии, пастораль впоследствии дала побеги в других видах литературы, в драме, музыке, живописи, прикладном творчестве. Переходя с одной территории на другую и преломляясь через специфику разных видов искусства, пасторальный жанр множился в формах своего проявления. Кроме того, каждая эпоха создавала свои варианты этого жанра.

К концу XVIII в. все, казалось бы, свидетельствовало о невозможности дальнейшего существования пасторали. К такому неутешительному для жанра выводу подвела, несколько опережая художественную практику, крупная литературная дискуссия, начавшаяся еще в конце XVII в. во Франции и известная как «спор о

древних и новых». Эта дискуссия охватила вскоре творческие круги других стран, поскольку в центре ее в ту эпоху кардинальной переоценки ценностей был вопрос о сущности искусства, проговариваемый через обсуждение проблем отношения к художественной традиции и к нормативной поэтике. И пастораль, имеющая прямое отношение к тому и другому, оказалась, по сути, на огневом рубеже полемики. Новая эстетика дистанцировалась от пасторали. Даже просветительское и сентименталистское внимание к природе искало уже иного, более непосредственного выражения. Однако после ощутимого спада в XIX в. интерес к пасторали начинает заметно оживляться в XX – в художественной практике (литературе, музыке, подхватывается молодым искусством кино¹), а также в теории.

В 1901 г. выходит кажущееся странным для того времени эссе Г.К. Честертона «В защиту фарфоровых пастушек», в котором писатель и литературовед призывает рассмотреть «при свете воображения старую мечту о пастушках», напоминая, что «только Идеальный Пастух и христианство перекинули мост через пропасть между древним и новым миром»². При «свете воображения», действительно, пастораль видится иначе, чем при «свете разума», к которому апеллировало Просвещение.

¹ Здесь достаточно напомнить о любимых несколькими поколениями отечественных зрителей кинофильмах И.А. Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) и «Кубанские казаки» (1950), в основе которых без труда прочитываются знакомые архетипы пасторального жанра. В более зашифрованном виде присутствуют они в фильме В.И. Хотиненко «Мусульманин. Современная пастораль» (1995), где авторский подзаголовок направляет внимание на выявление пасторальных оппозиций в структуре характеров и ситуаций, а ключ к расшифровкедается через обращение к «знаку» интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского. Еще один пример из области кино – «Пастораль» О. Иоселиани (1975), в которой сопоставлены взаимно остраняющие друг друга образы мира: патриархального грузинского села и приехавших на время каникул студентов столичной консерватории. Можно упомянуть также выдержаный в духе тогдашней молодежной рок-культуры короткометражный фильм «Американская пастораль» (1969) Джеймса Дугласа Моррисона (посета, легендарного лидера группы «The Doors»).

² Честертон Г.К. В защиту фарфоровых пастушек // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р.А. Гальцева. – М., 1991. – С. 212.

В начале ХХ в. еще сохраняется унаследованное от предыдущей эпохи пренебрежительное отношение к пасторали как жанру якобы искусственно му в своей условности и бессодержательному в силу крайней удаленности от реальной жизни (а потому и ложному, обманывающему ожидания уже самим названием – «пастушеский»).

Однако в целом к середине и особенно во второй половине ХХ в. происходит не только активизация научной пасторалистики, но и окончательный перелом в отношении к жанру: теория постепенно освобождалась от гипноза предвзятых оценок, заданных просветительско-романтической критикой пасторали, обретя в данном жанре обширную и интереснейшую область исследований. Так что в 1977 г. Элен Купер с полным основанием могла начать свою монографию утверждением: «Идея пасторали не нуждается больше в каком-либо оправдании; признание ее удивительного символического богатства в целом заместило осуждение ее как искусственной или эскапистской, которое так долго препятствовало ее должной оценке и которое в ряде случаев базировалось лишь на малой части общей традиции»¹. Особенно высокий уровень научного интереса к пасторали устанавливается в последней трети ХХ в., не проявляя признаков спада и на сегодняшний день. Так, во Франции при Сорбоннском университете научной группой «Эпистеме» в 2002 г. был создан электронный журнал «Этюды Эпистеме», и уже 3–4 его номера (за 2003 г.) были целиком предоставлены публикации материалов коллоквиума по проблемам пасторали².

Во второй половине ХХ в. наблюдается повышение интереса к пасторали и в музиковедении, о чем можно судить даже по тому, какие емкие по содержанию статьи посвящены жанру в современной музикально-энциклопедической литературе. Показательно, что в последних изданиях крупнейших музикальных энциклопедий, какими являются «Die Musik in Geschichte und Gegenwart»

¹ Cooper H. «Pastoral: Medieval into Renaissance» – Ipswich, 1977. – Р. 1.

² См. обзор материалов: Пахсарьян Н.Т. «Проблемы пасторали на страницах журнала “Epistémé”: материалы коллоквиума. *Pastorale et mélancholie...*» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – М., 2004. – № 1. – С. 109–117; № 4. – С. 114–117.

(2003) и «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (2001), размеры статей о пасторали по сравнению с предыдущими изданиями увеличены: в первой почти в два раза, во второй – на треть.

Таким образом, сохранение интереса к пасторали (и даже его усиление по сравнению с началом XX в.) очевидно. Но такой констатации недостаточно: пастораль – весьма объемный и многослойный феномен, чем же именно она интересна нашему времени? Что она сегодня? Хранимое историческое наследие, экспонат воображаемого музея художественной культуры и искусства? Доставшийся по наследству «гардероб» разнообразных жанровых форм, которые с охотой примеряют все новые и новые поколения поэтов, художников, музыкантов? Да, конечно. Но она – и некое зеркало, в которое заглядывает каждая эпоха и которое позволяет ей лучше увидеть самое себя, разглядеть что-то важное в себе. Что же представляет собой пастораль новейшей эпохи и что в пасторали притягивает современного художника?

В размышлениях над этими вопросами автор (музыковед) позволит себе обратиться прежде всего к наиболее близкому ему искусству – музыке. Хочется при этом подчеркнуть, что музыкальный компонент в пасторали, как первоначально «пастушьей песне» («*carmen pastorale*», по авторскому обозначению Вергилия, идущему от «*bucolica ode*» Феокрита), был заложен в самих истоках (жанр античной лирики, синкретической по природе) и в дальнейшем всегда осознавался в качестве некой ее родовой черты. Более того, все 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 существования 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 характери-

зовался их выходом из первоначального синкрезиса, «триединой хореи» (по выражению Т. Зелиньского).

Формирование собственно музыкальных видов пасторального жанра и специфизация в них музыкального выражения пасторального содержания были процессом диалектическим – процессом соединения с музыкой и выявления через музыку. Здесь происходили и последовательное «омузыкаливание» поэтических и драматических пасторальных форм, и реализация внутренней музыкальности пасторали (с ее центральным мотивом «пения песни»). Постепенно вызревает особый – музыкальный – модус жанра, о котором и пойдет речь. Термин *modus*, как известно, закрепился в различных научных сферах и имеет специальные значения в философии, логике, психологии, литературоведении и других науках, а также в музыкальной теории – прежде всего, в учениях о ритмической и ладовой организации музыки Средневековья. Он широко используется также в неспециальных значениях, опирающихся на его словесное содержание: мера, способ, вид, образ. В этом общем значении выражение «музыкальный модус пасторали» может пониматься как указание на музыкальное *измерение* пасторали – как в смысле высокой *меры* музыкальности, присущей этому жанру (которая отображена средствами различных искусств), так и в смысле музыкального *способа* существования жанра в его музыкальных *видах*, в которых кристаллизуется уже чисто музыкальный *образ* пасторального жанра.

Так чем же является, уточним свой вопрос, музыкальная пастораль на современном этапе ее длительного пути? В первую очередь, определенным *жанром*. Точнее – жанровой сферой или «метажанром»¹, объединяющим множество исторически сложившихся родовых и видовых (*genus* и *species*) форм. Родовые ветви пасторали развивались во всех основных направлениях музыки Нового времени, которые в соответствии с господствовавшей от Марко Скакки («Письмо к Вернеру», 1648) и А. Кирхера («Musurgia universalis...», 1650) до И. Маттезона («Der Vollkommene Ca-

¹ Термин «метажанр» предложил – по отношению к роману – Н.Л. Лейдерман, опираясь при этом на концепцию романа М.М. Бахтина и некоторые идеи Ю.Н. Тынянова (Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. – С. 137–138).

pellmeister...», 1739) и X.X. Кoxa («Musikalisches Lexikon», 1802) теорией мыслились в системе «трех стилей»: da Chiese, di Camera, del Drama (или Theater-Styl), т.е. областей церковной, камерной (вокальной и инструментальной) и театральной музыки. Эти типы пасторали обнаруживают себя и в XX столетии. Наряду с собственно жанровой ипостасью пастораль продолжает существовать и как пасторальность – некая «распредмеченная» жанровость (подобно «вальсовости», «песенности», «маршевости» и т.п.), особое качество художественной выразительности, сформировавшееся на основе конкретного жанра, но автономизировавшееся в процессе исторического развития и способное функционировать в произведениях и как жанровое, и как «наджанровое» явление.

Как особое качество художественно-интонационной выразительности пастораль характеризуется своей, исторически сформировавшейся и закрепившейся за данной содержательно-тематической сферой музыкальной топикой («топосы», по Курциусу, – «твёрдые клише, схемы мысли и выражения»). Особенностью музыкальной топики пасторали является ее многослойность. С одной стороны, это слои первичных жанровых лексем, основная атрибутика того самого музыкального компонента, который изначально задан в пасторальном жанре его тематикой (песни, танцы, наигрыши, пастушки и охотничьи сигналы и т.п.). С другой стороны, все те интонационные пласти, которые откладывались в пасторали долгой историей его существования в музыкальном искусстве. При этом, опираясь на комплекс определенных «первичных» (бытовых и фольклорных) жанров в качестве своих семантом, «интонационного словаря», пастораль как жанр музыки Нового времени принадлежит, конечно, «вторичной» (композиторской) жанровой системе. Богатство музыкальной топики пасторали связано с разнообразием ее «этимологии», поскольку она вбирала в себя «знаки» различных моделей жанра, сформировавшихся на протяжении долгой его истории. Появление пасторальной топики в музыкальном опусе актуализирует «жанровое содержание», придавая пасторальную модальность образно-интонационному развертыванию произведений различных жанров. Учитывая в дальнейшем изложение данный феномен, обратимся все же прежде всего собственно к жанру пасторали, ориентируясь при подборе музыкальных

образцов на факт использования композитором соответствующих жанровых обозначений.

Во второй половине XX – начале XXI в. пастораль обнаруживает себя, с одной стороны, как сохраняющаяся в музыкальном искусстве – в контексте непрерывающейся традиции – жанровая форма, которую выбирают композиторы для своих новых произведений, с другой стороны, в русле ретроспективизма, одного из важнейших, комплементарных модернизму, течений XX в. – как отражение (на какой-то исторической дистанции) жанрово-стилистических моделей музыкального искусства отдаленных эпох.

Что касается первого, то здесь наблюдается устойчивая тенденция, коренящаяся еще в искусстве XIX столетия: преимущественное развитие получает инструментальная ветвь пасторали. В этой области традиционно закрепилась связь пасторальной жанровости с определенными композиционными функциями. Так, в цикле (симфоническом или сюитном) она сосредоточивается, как правило, в лирических частях (что непосредственно соотносимо с общей принадлежностью жанра лирическому роду). В качестве самостоятельной композиции пасторали могут представлять собой как циклическое произведение, так и, чаще, отдельную пьесу. Это пьесы лирического, лирико-пейзажного (реже – жанрового) характера для различных инструментов и ансамблей; обращение к пасторальному жанру может быть связано при этом с актуализацией программной основы («пастушеские переклички», «деревенский наигрыш», «песня пастуха», «сельская идиллия» и т.п.). Интересно отметить, что в данной области явно выделилось несколько достаточно самостоятельных тематических зон функционирования жанра (которые лишь намечались у романтиков). Так, среди пасторалей XX в. целый ряд пьес принадлежит направлению музыки для детей (как слушателей либо для их учебного репертуара). Другое направление – вовлечение пасторали в сферу национальной тематики, где она нередко оказывается связанный с национальной жанровостью, фольклорными истоками (своими или чужими). В качестве особой разновидности жанра сохраняется органная пастораль, коренящаяся в традиции рождественской музыки (о которой речь пойдет дальше).

Помимо этого, жанр пасторали, как уже было сказано, может становиться объектом ретроспекции. Музыкальное искусство со-

временности апеллирует к разным сформировавшимся в истории жанра пасторальным моделям, опираясь при этом на различные стилевые пласти жанровой топики. Если некогда новоевропейская пастораль искала идеал в Античности, то теперь она сама представляет для новых эпох художественным символом золотого века. Из всего многообразия жанрово-стилистических моделей пасторали, актуализируемых музыкальным творчеством Новейшего времени, выделим *галантную пастораль* эпохи барокко.

Ее востребованность у композиторов – наших современников – определяется уже той тягой, которую испытывает сегодняшняя культура (и не только музыкальная) к «образу мира» эпохи барокко и его атрибутике (показателен в этом плане, в частности, тот факт, что на протяжении последних десятилетий все увеличивается число постановок на оперной и балетной сцене произведений XVII – начала XVIII в.). Свою роль здесь сыграла также сравнительная закрепленность (по отношению к другим жанрово-стилистическим моделям) форм музыкального выражения пасторального образа в музыке барокко.

Вероятно, одним из самых известных примеров здесь является «Пастораль» А. Шнитке, открывающая его «Сюиту в стилистическом стиле» (1972)¹. В основе выразительного строя данной пьесы – поэтика полистилистики второй половины XX в. с ее интересом к стилистическому «портретированию» и эффекту стилевых взаимодействий. Воссоздаваемая модель подана Шнитке с большой степенью «достоверности». Однако отдельные детали письма, вовлекающие окончания, а главное – легкое, не переходящее в шарж, утрирование «утонченной манерности» галантной пасторали дают почувствовать временную дистанцию и чуть иронический оттенок авторской интонации композитора, ведущего эту стилевую игру. Данное «моделирование» весьма отличается от образцов музыкального неоклассицизма первой половины столетия, примеру – пастораль из фортепианного цикла «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита (Interludium № 2 с ремаркой «*Pastorale*»; 1942), хотя оба композитора опираются на один и тот же – из числа самых уз-

¹ Сюита создана на основе музыки к кинофильмам «Похождения зубного врача» (1965) и «Спорт, спорт, спорт» (1970), которая использовалась и в других произведениях композитора.

наваемых – топос музыкальной пасторальности: песенно-танцевальный жанр изящной сицилианы. У Хиндемита благодаря узнаваемому топосу сицилианы в сочетании с прозрачной фактурой, «естественно»-консонантной гармонией и светлым эмоциональным строем, в Интермедии ясно очерчиваются общие контуры музыкального образа пасторальности галантной эпохи – но именно общие, вне конкретики стилистической имитации, в отличие от «Пасторали» Шнитке.

В 1970-е годы тема галантной пасторали привлекла также польского композитора Жигмунта Краузе, который создал «*Fête galante et pastorale*» («Галантное и пасторальное празднество», 1975) для оркестра и четырех солистов. Обращение в названии к французскому языку подчеркивает связь избранной темы с французским изобразительным искусством XVII – начала XVIII столетия: жанром «галантных праздников»¹, который разрабатывали тогда живопись, литература, театр, музыка и который был тесно связан с пасторальной топикой (и прежде всего с одной из основных тем в галантных пасторалах – темой мечты о прекрасном царстве Венеры, почерпнутой новоевропейским искусством в мифологии).

Моделью, имеющей более древний генезис, является античная пастораль. Музыка, в отличие от литературы и изобразительного искусства, не обладает ее «первообразами». Однако на протяжении веков композиторы, стремясь вписаться в одну из важнейших парадигм европейской культуры, создавали самостоятельные «реконструкции» музыкального образа античной буколики, становящиеся художественно-эстетическим документом прежде всего собственной эпохи. Поэтому назовем эту модель не античной, а *антикизированной пасторалью*. Не исчезает она и в современном музыкальном творчестве. Интересно, что в отличие от предыдущей пасторальной модели антикизированная пастораль здесь чаще связана не со стилизацией (хотя в европейской музыке –

¹ На заре XX в. тот же прообраз нашел свое воплощение в замысле одноактного балета А.К. Глазунова «Барышня-служанка. Пастораль Ватто» (1900), в фортепианной пьесе К. Дебюсси «Остров радости» (1904), его же романсах «Галантные празднства» (тетради 1891 и 1904 гг.) и др.

от Ренессанса до начала XX в. – была создана целая галерея «воображеных стилизаций» античной буколики¹), а с модернизацией.

Например, в «Буколиках» для фортепиано В. Лютославского (1952) она обусловлена интересом композитора к этнической музыке. Тон задает уже первая пьеса с ее ярким фольклоризмом, преломленным сквозь призму современной неомодальной гармонии; мелодия напоминает задорные припевки, а синтаксис определяется близостью к строчным и строфическим песенным структурам. «Буколики» Лютославского далеки от эстетизирования – в их звучании ощущимы скорее варваризмы неопримитива. «Античное» здесь аналогично «архаическому», и «архаичность» этих пьес апеллирует как бы непосредственно к первичному слою жанровых ассоциаций, не опосредованных стилизацией «под старину». Пользуясь уже известной терминологией Н.Т. Пахсарьян, можно сказать, что в «Буколиках» Лютославского происходит «натурализация» необуколики. В результате возникает парадоксальный эффект «времени настоящего».

Еще один пример обращения к античной буколике – вне конкретизации узнаваемой топикой и опосредования «готовыми» стилевыми моделями – это произведение К. Пендерецкого для шести мужских голосов a cappella «Ecloga VIII» (1972), где текст Вергилия озвучивается с помощью характерных для стиля Пендерецкого тех лет ярко новаторских приемов вокального письма.

В затронутых произведениях Лютославского и Пендерецкого нам видится более общая тенденция, имеющая отношение не только к пасторали, но – шире – к сквозной для европейского искусства теме Античности: в современном творчестве нередко разрываются связи данной темы с пасторалью в тех сферах, где они устойчиво выдерживались на протяжении веков.

¹ С «воображаемой стилизацией» была связана (как в свое время ренессансная музыка «al modo antico») волна «подражания» Античности в конце XIX – начале XX в. Большое влияние на эту моду оказал К. Дебюсси с его «Прелюдом к “Послеполуденному отдуху фавна”» по эклоге С. Малларме (1894), «Сиринкс» (1912), «Шестью античными эпиграфами» (1914). 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.

Например, при обращении к сюжету об Орфее и Эвридице. Ренессансная ученая традиция пасторальной драмы соединила, начиная с Полициано, данный сюжет с пасторальной жанровостью, чего не наблюдалось в античных источниках. Этой традиции наследовали флорентийская *dramma per musica* и ранние оперы разных стран. За три столетия (XVII–XIX вв.) на этот сюжет театральными композиторами было создано более 100 произведений. При всех различиях трактовок и жанровых модификациях (*favola*, интермедиа, драма, трагикомедия, балет, мелодрама и т.д.) история об Орфее и Эвридице так или иначе соотносилась с пасторалью. В XX в. картина заметно меняется – притом что интерес композиторов собственно к данному сюжету едва ли не выше, чем в предыдущем столетии. К мифу об Орфее обращались: Э. Кршенек (опера на текст О. Кокошки; 1926), Ж. Роже-Дюкас («лирическая мимодрама», 1913, пост. 1926), Дж.Ф. Малипьеро в символико-аллегорической (вне собственно сюжета об Эвридице, как и некоторые из далее указанных произведений) оперной трилогии «Орфеиды» (1921), Д. Мийо («Несчастья Орфея» 1924), А. Казелла («Сказание об Орфее» на текст Полициано, 1932), И.Ф. Стравинский (балет, 1948), Ж. Орик (музыка к кинофильму Ж. Кокто «Орфей», 1950), П. Анри и П. Шеффер в экспериментальной музикально-сценической (первой в области «*musique concrète*») композиции «Орфей-53» (1953), Я. Акутагава («Орфей в Хиросиме» 1967), Л. Берио в «Опере» (1969 с последующей редакцией в 1977)¹, А.Б. Журбин (рок-опера, 1975), Г.В. Хенце (балет по стихотворению Э. Бонда, 1978)², Х. Бёртвистл («Маска Орфея» на либретто П. Зиновьева, 1973–1984, пост. 1986). Данный список могли бы продолжить обращения композиторов XX в. к уже существующим оперным «Орфеям»³.

¹ В «Опере» Берио миф об Орфее переплется с двумя реальными сюжетами из сравнительно недавнего исторического прошлого, при этом в ряде сцен об Орфее и Эвридице Берио использовал тексты А. Стриджо-младшего, на либретто которого писал К. Монтеверди.

² Ранее Хенце написал скрипичную сонату «Мопс, Тирсис, Аристей» для постановки «Орфея» Полициано в родном городе поэта Монтепульчано.

³ Например, К. Орфа (три редакции произведения Монтеверди с использованием либретто Д. Гюнтера, 1923–1940), Л. Берио («*Orfeo II*, опера по Монтевер-

Внепасторальный характер трактовки древней фабулы, который становится преобладающим во второй половине XX в., все чаще уводит в сторону социальной, философской, мистической тематики. Приведем в пример такой сложный постмодернистский опус, каким является упомянутая опера Харрисона Бёртвистла, которую он писал 12 лет¹. Композитор дает в своем произведении многослойную и «полижанровую» интерпретацию мифа. Уже название «Маска Орфея: лирическая трагедия в трех актах» отсылает одновременно к жанру маски времен Елизаветы и к французской лирической трагедии, а также, по замыслу автора, к трехактной музыкальной драме Вагнера. В самой структуре, разворачивающейся между «Пародом» и «Эксодом», актуализируется модель древнегреческой трагедии; при исполнении предполагается воссоздание некой ритуальной ситуации. В опере пересказ мифа дан в нескольких смысловых перспективах – от «детской истории» до сложного аллегорического действия, органичной частью которого является сценическое оформление. Композиция этого необычного произведения представляет собой 126 дискретных эпизодов, сгруппированных в три акта. Три главных персонажа – Орфей, Эвридики и Аристей – даны в трех ипостасях: Человек (певец), Герой (мим), Миф (марионетка). Остальные персонажи – маски и марионетки. И в этой сложной музыкально-сценической структуре, которая разъясняется автором с помощью схем и графиков, уже, как можно видеть, не находится места пасторальному жанру.

Возвращаясь к вопросу о претворении жанрово-стилистических моделей пасторали в современной музыке, следует сказать, что галантной и антиклизированной разновидностями не ограничивается, конечно, ретроспекция жанра, – напротив, она охватывает богатейший спектр пасторальных традиций. В XIX в. романтики от эпохи Просвещения наиболее непосредственно восприняли народно-жанровую модель, укрепившуюся в направлении *пасторальной георгики* (представленной в музыке, например, VI «Пасторальной» симфонией Бетховена, ораторией «Времена года» Гайд-ди»). В XX в. «Орфея» Монтеверди редактировали В. д’Энди (в духе музыкального импрессионизма), О. Респиги, П. Хиндемит.

¹ К мифу об Орфее Х. Бёртвистл обращался и до оперы – в камерно-вокальном произведении 1970 г. «Нения: Смерть Орфея».

на). В обновленной интерпретации, особенно у композиторов молодых национальных школ, «народное» могло выходить на первый план, и пасторальность тогда становилась его атрибутом (в противоположность старой пасторали, где, наоборот, «простонародное» являлось атрибутом пасторальности)¹. Идея композиторского отражения «деревенской» музыки оказалась совместимой с экспериментаторскими тенденциями в современном творчестве – как это произошло в композиции М. Кагеля «Музыка кантри: Пастораль для голосов и инструментов» (1973–1975).

Не были преданы забвению в музыке XX в. и более отдаленные 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 «изображенной жанровости»: сборщицы винограда поют во время работы – и поют они в жанре средневековой пастурели, стилизованной Кабалевским на основе подлинного текста, в куплетно-рондальной форме с характерным припевом «доренло». Жанровая модель пасторального поминовения² пропадает в Фортепианном квинтете А. Шнитке (1972–1976), финал которого имеет подзаголовок «Moderato pastorale» (в оркестровой версии 1978 г. все произведение получило название «*In memoriam*»). Пятичастный цикл этой «тихой и медленной музыки» был посвящен композитором памяти матери, и мемориальная детерминанта в нем ясно ощутима. Финал, выводящий в своем мажорном просветлении словно в другое измерение после преобладавших сумеречно-скорбных звучаний, становится в сочинении высоким философским обобщением, где пасторальность несет с собой метафизическое утешение и надежду.

¹ У русских композиторов пасторальная жанровость нередко сочеталась и с архаизацией (под «славную старину»), и со сказочным элементом, и с комической образностью.

² Прообраз – в пасторальной эклоге, особой форме поэтического некролога, которая закрепилась, начиная с «Плача о Бионе» Мосха, плача по Дафнису в песне Мопса из V эклоги Вергилия. Существование подобной разновидности буколики обусловило проникновение пасторальной топики в траурные и мемориальные жанры новоевропейской музыки (фр. *tombeau*, ит. *sepolcro* и т.п.).

Оригинальный образец претворения в инструментальной музыке жанровой модели пасторального канта создает А. Нименский в Концерте для струнного оркестра «Канты» (1994). Композитор воплотил здесь свой интонационный образ русского XVIII в., преломленный через бытовой вокальный жанр канта, преподнесенный, однако, в форме инструментального концерта. В четырех частях Нименский «портретирует» четыре основные разновидности российских кантов: шуточный (здесь он назван «потешный»), пасторальный, покаянный и виватный. Это именно авторское «портретирование», а не имитация – т.е. отражение прежде всего собственной интерпретации образно-выразительной сущности жанра. Так, в пасторальной части, изучив подлинные образцы популярных кантов XVIII в., Нименский не цитирует ни один из них. Более того, для усиления пасторальной «чувствительности», которая в оригиналe создавалась не только музыкальной интонацией, но и словом, композитор прибегает к синтезу канта с песенным жанром лирических страданий, что выдает слегка ироничное отношение автора к «портретируемому» образу.

В музыке нашего времени не исчезает и уже упомянутая линия рождественской *пасторали*, коренящаяся в обычаях празднования Рождества, – в той их части, которая связана с библейским сюжетом о поклонении пастырей вифлеемских Христу-младенцу. В свое время в данной сфере возник целый ряд жанров литургической, паралитургической и народной музыки: церковная, а позднее школьная и народная драма, мистерия, испанская вильянсико, австро-немецкая пасторелла. В жанрах мессы, мотета, оратории, духовной канаты и диалога также представлена рождественская пастораль. В различных странах известен жанр народно-бытовых рождественских песен (генезис которых мог восходить как к фольклору, так и к церковным песнопениям): немецкая *Weihnachtslied*, французский *поëль*, английский *carol*, западнославянские колядки и т.д. (мелодии этих песен вошли во многие рождественские произведения композиторов разных стран).

Музыка XX в. дает разнообразные примеры претворения модели рождественской *пасторали*¹. Это могут быть вполне тради-

¹ Вместе с тем сюжет Рождества может вообще не соотноситься композитором с эпизодом поклонения пастырей, как, например, в Четвертой симфонии

ционные с точки зрения музыкальной топики решения в рамках церковных и (что чаще) нецерковных жанров. Подобно итальянским композиторам предыдущих веков, писавших внецерковную музыку для рождественских праздников, Н. Кастильони создает «Концертино в рождественскую ночь» для струнных и духовых и «Маленькую рождественскую музыку» для камерного оркестра; канцата «Рождественская игра» («Le jeu de la Nativité») А.Н. Чепрнина заставляет вспомнить о жанровой модели французской мистерии.

Продолжилась в творчестве композиторов разных стран и традиция обработок рождественских песен в инструментальных произведениях, примером чему – «Пастораль» для фортепиано (с подзаголовком «Венгерская рождественская песня») Эрнё Дональди, «Маленькая пастораль на тему старинной рождественской песни» для фортепиано Хермана Стратехира. На узнаваемую топику опирается «Рождественская пастораль» из сюиты для хора, инструментального ансамбля и рассказчика «Ателье гравюр» Гектора Граттона, где сюжет Рождества трактован в духе детских святочных рассказов. Данный сюжет скрепляет всю многочастную композицию, среди номеров которой – «Диалог игрушек и Марии», «Отбытие Марии и Иосифа», «Колыбельная Марии» и другие, в том числе «Рождественская пастораль» – 17-я часть этого 19-частного цикла. Достаточно «предметна» пасторальная топика в «Пастухах» О. Мессиана – 2-й из «девяти медитаций» для органа в «Рождестве Господнем»: есть здесь и шествие, и наигрыш, и отражение пения пастырей. Данная часть следует за первой – «Дева Мария и Дитя», музыка которой в среднем разделе прямо опирается на один из вариантов интроита «Puer natus», используемого в рождественских мессах. Таким образом, первые две части цикла непосредственно объединены сюжетно – близко к тому, как это происходило и в литургических драмах. Это, конечно, не превращает цикл Мессиана в вариант рождественской мессы, поскольку дальнейшее следование частей достаточно свободно с точки зрения как строения мессы, так и изложения рождественско-библейского сюжета. Замысел этого глубоко религиозного произведения связан

А. Шнитке: этот третий сюжет из «5 тайн радостных» (1-й раздел симфонии) раскрывается здесь через образ Глории ангелов.

с осмыслением события Рождества, но не с композиционным последованием службы Рождества.

Задача художественного претворения библейской темы «пастырей вифлеемских» чисто инструментальными средствами оказалась привлекательной для целого ряда композиторов второй половины XX в., примером чему являются «Пасторали» для фортепиано Ю. Буцко (1966), «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета Р. Щедрина (1988), «Соната пастухов» для фортепиано В. Кобекина (1992–1993). Названные произведения – при всем различии конкретных замыслов и стилей – объединяет отказ от «готовых» жанрово-стилистических форм выражения темы, которыми пользовались композиторы предыдущих веков. Точнее, эти формы как бы заново «пересоздаются» композиторами, проговариваемые на своем языке вне какой-либо стилизации. То же можно сказать и о музыкальных топосах, которые, будучи детерминированы канонической сюжетной канвой, возникают в новом облике. При этом композиторы пользуются программностью разного типа – весьма общей (как у Буцко) или последовательно-иллюстративной (в произведении Кобекина).

Последний пример затрагивает, по сути, еще один аспект бытия пасторали в современной музыке: как избранной программы. До сих пор речь шла о претворении жанрово-стилевых пасторальных моделей, сформировавшихся в самом музыкальном искусстве на протяжении длительного времени. Но пасторальное наклонение композиторского опуса может возникать и в результате стремления «переложить» на музыку произведение других искусств – в том случае, когда оно имеет какое-либо отношение к жанру пасторали. Существенно то, что здесь объектом отражения является именно конкретное произведение, а не вообще жанр: тогда можно, видимо, говорить о своеобразном феномене *вторичной пасторальности*.

Приведем в пример «Пикассо-сюиту» для малого оркестра канадского композитора Г. Соммерса (1964). Она создана на материале музыки к телевизионному фильму о творчестве П. Пикассо. Предпоследняя из девяти частей названа композитором (с отсылкой к соответствующей работе художника) «Аркадия. “Фавн с флейтой”». Рустикальный характер этой музыки, впрочем, никак не связан с моделью антиклизированной пасторали, но подкрепля-

ется цитированием народной испанской песни (которая имеет больше отношения не к буколической Аркадии, а к фигуре самого Пикассо).

Еще один пример – посвященная 40-летию Победы II симфония «По прочтении повести В. Астафьева “Пастух и пастушка”» И. Красильникова, где пасторальная образность – наряду с батальной, героической и пр. – детерминирована разработкой избранного первоисточника.

В современной ситуации постмодернизма, когда программность нередко приобретает трансцитатный характер, целое произведение может выступить как «знак» пасторальности. В подобном значении цитирует «Пасторальную» Бетховена Л. Берио в третьей части своей «Симфонии» (1968) – произведении, чрезвычайно ре-презентативном для того времени и ставшем буквально культовым в направлении современной полистилистики. В данном опусе, этой музыке о музыке, само название которого апеллирует не только к классико-романтическому жанру, но и к этимологии слова («созвучание»), концепцию определяет идея совместных звучаний, реализующаяся на музыкальном (взаимодействие вокального и инструментального, академического и неакадемического пластов музыки, «своего» и «чужого») и словесном (вплетение в текст разноплановых цитат и аллюзий) уровнях. На каждом уровне есть свой организующий центр: для словесного текста – это Беккет (фрагменты романа «Неназываемый»), для музыкального – Малер, 3-я часть его Второй симфонии. Сам Берио определял свое сочинение как некое творческое исследование, как «комментарий» к симфонии Малера.

В духе литературы «потока сознания» контрапунктом к основной цитатной линии (музыки Малера, порой уходящей на самый дальний план или исчезающей вовсе) становится слой связанных с ней музыкальных ассоциаций, имеющих, по мысли автора, какое-либо отношение к Малеру. «Пасторальная» Бетховена «всплывает» после «Камерной музыки № 4» Хиндемита перед началом заключительной фазы композиции, когда своеобразным предиктом становится временное выключение малеровского «контрапunkта» и постепенный уход в тишину. На проговариваемых первым тенором словах («уже поздно, и никогда не услышать вновь этот мычащий скот, этот тростник у ручья») Берио букваль-

но коллажирует два такта из разработки 2-й части («Сцена у ручья») «Пасторальной». Музыка Бетховена становится здесь обобщенным топосом пасторальности, и ее истинающее звучание вносит ощутимую ностальгическую эмоциональную краску в сложную палитру произведения Берии.

Этот прощальный жест, помимо прочего, может быть осмыслен и как констатация финала в истории пасторали. Но в действительности тогда наблюдалось скорее завершение определенного этапа в развитии жанра. К XX в. музыкальный модус пасторальности явно редуцировался до знака идиллической природности, в значительной мере предсказуемый и по трактовке, и по средствам воплощения. Однако более глубинная «идея жанра» прорастала и в других формах. «Идея жанра» пасторали, относясь, прежде всего к уровню тематики, является некой константой переменной конфигурации жанровых признаков, одной из основ жанрового континуитета, внутристрепляющим фактором при всех перемещениях пасторального мимесиса – тогда как формальные приметы жанра (метажанра), получившего распространение в разных видах искусства, практически несводимы к общему знаменателю. Поэтому идею жанра можно назвать также семантическим инвариантом или даже, точнее, «кодом», по-разному расшифровываемым различными эпохами и культурами.

Ранее автором этих строк «жанровый код» пасторали уже был обозначен формулой «человек и природа»¹. Трактовка этой формулы связана с «картиной мира» той или иной эпохи: при обзоре бытия жанра пасторали наблюдается ряд модификаций рецепции пасторали, в которых отразились культурно-исторически обусловленные различия взглядов на соотношение «человека» и «природы», понимания «природного» и т.д. По-разному может мыслиться содержание каждого из компонентов формулы и их взаимосвязи. Интерпретации весьма разнятся в разных типах пасторали: «человек в контексте природы», «естественное начало в человеке», его «чувство природы» и другие варианты. Вариабельность содержательного наполнения «жанрового кода» пасторали связана, в первую очередь, с емкостью и изменчивостью понятия

¹ Коробова А.Г. Пастораль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке. – М., 2001. – С. 17–34.

Природы, вновь и вновь осмысливаемого культурой и искусством, основное назначение которого еще 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 являлось, несомненно, одной из причин актуальности жанра для различных эпох, его удивительной жизнеспособности и длительности существования.

Проходя через многие эпохи, 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, если попытаться более развернуто расшифровать содержание «жанрового кода» пасторали, *поэтическое видение человеческого существования в его встроенности в естество гармоничного мира с акцентированием идеалистического ракурса восприятия этого существования*.

Таким образом, идеализирующий этос входит в ядро пасторального жанрообразования: без него исчезает само качество пасторальности (хотя характер идеализирующего этоса исторически изменчив, будучи связан с общей системой ценностей этой эпохи). Своеобразие данного этоса отражает особый способ мироощущения, на протяжении веков постепенно сконцентрировавшегося в жанре и представлениях о нем: пастораль не то чтобы игнорирует разрушительные аспекты окружающей действительности, как может показаться при первом приближении, но противостоит им, не позволяя пересечь границы своего художественного пространства, становясь им артифициально выраженной альтернативой. В этом свойстве пасторали, думается, скрыт один из источников удивительной позитивной энергетики жанра и его притягательности. И показателен факт, давно подмеченный исследователями, что периоды расцвета пасторали совпадали с кризисными моментами в европейской истории (не стал здесь исключением и конец XX в.).

С идеализацией в пасторальном жанре связана прежде всего категория Природы – при всех изменениях этой «ментальной модели», не тождественной реальности окружающего ландшафта, а в пасторали преломляющейся к тому же сквозь призму поэтической

традиции. По-своему идеалистичен населенный мифологическими существами пейзаж античной буколики, по-своему – «благая природа» гуманистической пасторали Ренессанса и возделанная усердным трудом добродетельного селянина природа пасторальной георгики эпохи Просвещения. Валоризация идеализированной «естественности» отличает и галантную, и руссоистскую модель жанра. Позднее «натурализованная» пастораль устремилась, казалось бы, к «природе, какая она есть», но в действительности это оставался все тот же опоэтизировано-идеалистический образ природы, что продолжало удерживать пастораль на пороге саморазрушения.

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

Как было показано выше, существование пасторали в новейшую эпоху продолжает поддерживаться непосредственно художественными традициями и возобновляемой «памятью жанра» в тех или иных его проявлениях. Но вместе с этим в контексте современной культуры идея жанра получает и новую жизнь, неожиданно (или закономерно?) резонируя на актуальную проблематику нашего времени. Известно, например, что В. Сильвестров свою Третью симфонию («Эсхатофония») и цикл «Спектры» называл «космическими пасторалиями». Космическим расширением границ в понимании «природы» отмечена и небольшая пьеса Л. Берио «Пастораль. Фортепиано земли» (1969). Это редкий по своей радикальности пример полного абстрагирования от привычного ассоциативного поля музыкально-семантической «предметности» пасторального жанра, который обозначен в названии. Вместо этого Берио с удивительной изобретательностью обнаруживает здесь все новые сонорные возможность инструмента. И акустическое пространство этого опуса наполняется мягко мерцающими красками возникающих и гаснущих звуков и отзвуков, создающих в целом как бы общее обертоновое поле – некое единое гармоническое целое этой музыки (подобно абстрактным полотнам Марка Ротко с

их единым пространством одно- или многосоставных цветовых объемов). Пьеса Берио с ее зачарованными звучаниями и светлым колоритом, почти мистическим состоянием словно бы непосредственного вслушивания в божественную гармонию природы как мироздания, придает трактовке пасторального модуса некий космический оттенок.

Пасторальный резонанс обретает в современной музыке и столь популярная сегодня экологическая проблематика – в силу актуализации общего идеала «чистой природы». В этом плане хотелось бы обратить внимание на движение так называемого минимализма с его декларативным отказом от композиционных усложнений авангарда и жестко детерминированной формы (этого «кошмара современной цивилизации», по словам Дж. Кейджа), с его возвращением к «просто звуку», мыслимому в онтологической первозданности. Не случайно встречаются характеристики произведений минимализма как «экологически чистой музыки», и знаменитая композиция «In C» Терри Райли (1964) была названа критиками «первым симфоническим ритуалом всемирной деревни»¹.

Без сомнения, «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов озвучивал в музыке некие важные интенции современного мира, энергия которых реализовалась в различных формах – художественных и внехудожественных. В частности, ощущимый параллелизм нам видится между музыкальным минимализмом и современным этапу его становления движением *хиппи* как направлением молодежной субкультуры.

Данные явления многое роднит. Во-первых, география: они формировались, прежде всего, в США и Великобритании (ведущими композиторами-минималистами тогда стали американцы Ла Монте Янг, Терри Райх, Стив Райх, Филип Гласс, англичане Корнильюс Кардью и Майкл Найман). Во-вторых, высокий образовательно-культурный ценз: хиппи в большей своей части были студентами-гуманитариями и людьми мира искусства (художниками, поэтами, музыкантами и т.д.); из минималистов почти все названные композиторы получили серьезное профессиональное образование (Джульярдская школа в Нью-Йорке, Королевская академия

¹ Постелов П. Эпоха минимализма // Альтернатива–90: Границы минимализма / Музыка: Экспресс-информация. – М., 1991. – Вып. 2. – С. 5.

музыки в Лондоне и т.п.). В-третьих, – это сильное влияние Востока: отразилась необычайная популярность в то время учения и практики дзен; для становления минимализма значима была также связанные с той культурой инструментальная музыка внеевропейских традиций (Индии, Индонезии и др.). В-четвертых, – отказ от общепринятых поведенческих моделей и норм: «дети цветов» создали и ревностно сохраняли свой стиль и образ жизни, альтернативную официальной системе ценностей, свой язык общения и даже своеобразную мифологию; минимализм также стал тогда совершенно особой художественной субкультурой, внеположенной доминировавшим формам музыкальной «цивилизации».

Вполне очевидно, на наш взгляд, что этот эскапизм, который в движении хиппи выливался прежде всего в социальные формы, а в минимализме – в художественно-эстетические¹, уходит корнями в пасторальный архетип и связан не просто с очередной актуализацией, но с явным обострением проблемы «человек и природа» на кризисной стадии развития человеческой цивилизации. Декларативная устремленность хиппи от подавляющей естественное в человеке технократической модели общества – «назад к природе», от городской среды – к идеалу сельской общины («деревни» хиппи), от дегуманизированной идеологии борьбы и военного противостояния – к некоему первозданному бытию в любви и мире, – в основании всего этого просматривается давно разрабатываемый европейской культурой пасторальный миф. Что касается здесь «роли Востока», то она была сродни роли гуру, носителя истинно-

¹ Прежде всего, но не исключительно: важной составляющей движения хиппи было создаваемое в русле его идеологии искусство. В свою очередь, среди минималистов тоже нередки были примеры нонконформизма. Например, Ф. Гласс предпочитал зарабатывать работой грузчика и сантехника, но не брать выгодные заказы на ту музыку, которая противоречит его эстетическим принципам. Ла Монте Янг десятилетия потратил на свой проект «Дома мечты» как пристанища «театра вечной музыки» – эта попытка встроить в реальную жизнь красивую утопию вполне соотносима с идеалом «деревни» хиппи. Центральным произведением Янга становится «The Well Tuned Piano» [«Хорошо настроенное фортепиано»] – вещь, с трудом умещающаяся на четырех компакт-дисках. Здесь уходом от всей современной музыки стал уже сам выбор натурального строя – словно возвращение к истокам: к лире Орфея и арфе Давида, к самой природе.

го, идущего из глубины веков, знания, незамутненного позднейшими наслоениями культуры Нового и Старого Света.

Минимализм тоже стал в то время уходом – от форм современной музыки (как академической, так и авангардной). Именно уходом, а не борьбой. В первую очередь минимализм уходил от повышенной технократичности современного авангарда (на авансцене которого прочное место занимали тогда серийность и сериализм), вписываясь в общехудожественную концепцию «New simplicity», «ABC-art», «Minimal art», оказавшую большое влияние на многие течения некоммерческого искусства. Но одновременно минимализм занял место «за скобками» всех главных устоев того, что называется «профессиональным искусством европейской традиции», отрицая в звукающем опусе всякие культивируемые академической школой надмузыкальные «конструкции» (драматургия, идея, интонационное развитие и т.п.), традиционные формообразующие категории (темы, контраста, целостности произведения и т.п.), игнорируя привычные жанрово-стилевые «идиомы», отказываясь даже собственно от феномена «произведения» с его подчинением телеологической идеи выстраивания завершенных композиционных рамок соответственно стадиям «начало – середина – конец» (закон *initio – mediatio – terminatio*, репродуцируемый от средневековой теории греко-римского хорала до асафьевского учения о «форме как процессе»).

Минимализм освобождается от стремления держать под контролем каждый элемент некоего запланированного целого: главное – «запустить процесс», а его результат не обязательно должен быть предсказуем, даже и для самого автора. Композиционное время в опусе «классического» минимализма не конструируется заранее и не подчиняется причинно-следственной логике. Оно предельно приближается ко времени онтологическому, природному: течение его не начинается и не заканчивается, просто слушатель в какой-то момент входит в эту реку или выходит из нее. Отсюда характерная «открытость» форм в минималистской музыке, так как нет здесь ни точки отсчета композиционного пространства-времени, ни меры для этого отсчета. Ничего словно и не происходит, так как время не измеряется «событиями»; и все же какие-то изменения присутствуют. В этом – особая динамика статики, поэтому такую музыку невозможно воспринимать в привычной для

традиционной музыкальной психологии системе ожиданий и связей: нет ладовых тяготений и логики тонального плана либо заменяющей его другой звуковысотной конструкции, нет взаимодействия и развития тем, нет движения к кульминации и знаков финальности, различаемых частей целого и их функциональных связей, моделирования эмоций, музыкального «высказывания» и т.д.

Как будто *ничего нет*, и в этом – особая «пустотность»: минимализм стремится освободиться от абстракций, на протяжении всей истории европейской музыкальной цивилизации надстраиваемых *над* звуком, когда он значим не сам по себе, но как «кирпичик» лада, темы, контрапункта, фразы, интонации и т.д. Минимализм принципиально возвращается *просто к звуку и тишине* в их первичности, опираясь на простейшие («авс») структуры, культивируя наиболее органичный и для природных процессов принцип повторяемости, цикличности, почти незаметной постепенности сдвигов.

Такую музыку невозможно воспринимать с привитой европейской композиторской школой художественно-психологической установкой («что дальше?»), за ней невозможно наблюдать (как мы наблюдаем за музыкальным развитием в симфонии Бетховена или миниатюре Веберна) – в ней надо пребывать, погрузиться в нее как в созерцание пламени свечи или звуки дождя, журчание ручья: когда нет движения «из пункта А в пункт Б», когда все время одно и то же и все время не то же самое...

Минимализм развелся на «ничейной» территории между академическим искусством (авангардным в том числе) и массовой музыкой (роком, прежде всего), которые находились тогда в состоянии культурной оппозиции, что усугубляло разрастающуюся на протяжении XX в. пропасть между музыкой композиторской традиции и музыкой повседневности. В профессиональной среде это положение все чаще оценивалось как кризисная ситуация самоизоляции «высокой» музыки, замыкающейся на самой себе и теряющей слушателя – своего современника. В одной из лекций А.В. Михайлов афористично выразил подобные оценки: «Под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра»¹.

¹ Цит. по: Теория современной композиции: Учебное пособие. – М., 2005. – С. 20.

По-своему искала выход полистилистика 1960–1970-х годов. Недаром А. Шнитке, отмечая достоинства данного метода в своем докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 г., выделил «интеграцию “низкого” и “высокого” стилей, “банального” и “изысканного”, т.е. более широкий музыкальный мир и общую демократизацию стиля»¹. Однако музыкальная полистилистика, что сегодня уже очевидно, стала одним из проявлений более общего движения постмодернизма с его бесконечной саморефлексией Культуры, интеллектуальной «перегретостью» и эмоциональной холодноватостью, позволяющими, наверное, выживать в состоянии описанного кризиса, но не освобождаться от него.

Такое освобождение – может быть, иллюзорное и временное – предложил минимализм, который в 1960–1970-е годы, несомненно, нес в себе определенную философско-эстетическую концепцию. Игнорируя демаркационные линии и сложившуюся субординацию между пластами современной музыкальной культуры, минимализм смещал акцент в одном из конституирующих европейскую цивилизацию контрапунктов «*Cultura*» и «*Natura*» на концепт Природы.

Так – по ту сторону истории – новые музы запевали совсем новую песню, но в ее обертонах слышится эхо пасторального «запева».

¹ Цит. по: Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – С. 330.