

Немкова Ольга Вячеславовна

"ГОРНЕЕ" И "ДОЛЬНЕЕ" В РАЗВИТИИ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ НА ИСХОДЕ ARS ANTIQUA

Статья посвящена рассмотрению феномена, занимающего одно из центральных мест в образно-художественной системе христианского искусства – эстетической мариологии. Избранный аспект исследования – развитие марианского сюжетно-тематического комплекса на церковно-певческом направлении в завершающей фазе Ars Antiqua. Подчеркивается ключевая значимость взаимодействия "формальной" (развитие контрапункта парижской школы Notre Dame) и "содержательной" (мировоззренческие влияния монашеских движений) сторон позднесредневекового религиозного творчества в эволюции марианских форм музыкального искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/1-1/40.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. I. С. 162-165. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

Статья посвящена рассмотрению феномена, занимающего одно из центральных мест в образно-художественной системе христианского искусства – эстетической мариологии. Избранный аспект исследования – развитие марианского сюжетно-тематического комплекса на церковно-певческом направлении в завершающей фазе Ars Antiqua. Подчёркивается ключевая значимость взаимодействия «формальной» (развитие контрапункта парижской школы Notre Dame) и «содержательной» (мировоззренческие влияния монашеских движений) сторон позднесредневекового религиозного творчества в эволюции марианских форм музыкального искусства.

Ключевые слова и фразы: эпоха культа Богоматери; «монументализация» и «интимизация» форм художественного мышления; эстетическая мариология; страстная мариологическая образность; эпоха *Ars antiqua*.

Немкова Ольга Вячеславовна, к. искусствоведения, доцент

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

inetkov@mail.ru

**«ГОРНЕЕ» И «ДОЛЬНЕЕ» В РАЗВИТИИ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ
НА ИСХОДЕ ARS ANTIQUA[©]**

Мощный расцвет культа Богоматери в Западной Европе конца XI – середины XIII в. способствовал существенному расширению сферы присутствия марианской тематики в литургическом пространстве латинской Церкви. Проблематика представленной статьи определена необходимостью более пристального рассмотрения специфических «латинских» черт претворения образа Богоматери в церковно-певческих формах *Ars Antiqua* как важнейшей составляющей комплекса западноевропейской «эстетической мариологии».

В творческих подходах к трактовке образа Пресвятой Девы и связанных с ним сюжетно-тематических вариаций на данном временном этапе ясно обозначило себя действие двух наиболее общих, мировоззренчески детерминированных и во многом взаимосвязанных тенденций. Первая, рождённая идеей о божественном величии и могуществе Царицы небесной (*Regina coeli*), выразилась в *монументализации* марианских художественных форм, наиболее наглядно – в архитектуре и оформлении готического собора [6]. Вторая была обусловлена усилившимся стремлением к *личному* общению с Богом, желанием Его соприсутствия человеку в реалиях повседневной действительности – вплоть до самых бытовых и мелочных житейских ситуаций. «*В культе Марии и в культе Христа Человека (выделено автором, Л. П. Карсавиным – О. Н.) находит себе выражение проснувшаяся интимная, задушевная религиозность*» [1, с. 140]. Эта тенденция проявилась в частности в развитии миниатюрных форм живописи и пластики (образы «индивидуального поклонения», книжная миниатюра).

В свою очередь и «монументализация», и «интимизация» форм художественного мышления на рассматриваемом временном рубеже отразили такую важнейшую особенность западно-христианского религиозного сознания, как стремление к совмещению «земного» и «небесного» измерений в трактуемом священном образе.

Кроме очевидного, *зримо* выраженного в пространственных видах художественного творчества, обозначенные тенденции отчётливо проявили себя также на церковно-певческом и неотделимом от него поэтическом направлениях эстетической мариологии. Причём, если на родине готики – во Франции – шло активное освоение новых, полифонических, богослужебных певческих *форм* (грандиозные масштабы архитектуры, естественно, инспирировали поиск адекватных способов заполнения «звукового» пространства), то в Италии столь же интенсивно разрабатывались *содержательные* аспекты марианской образности (главные силы этих процессов были представлены францисканским, доминиканским, цистерцианским монашескими движениями).

Так, эволюция страстной мариологической линии в художественном творчестве времени *Ars antiqua* в немалой степени была обусловлена широким распространением эсхатологической идеи, значительно усиленной знаменитым «Толкованием апокалипсиса» итальянского мыслителя и монаха Иоахима Флорского (1130-1202). В настроениях ожидания конца света (уже далеко не новых для жителей средневековой Европы) XIII столетие выявило такую столь важную для осмысления особенностей этого времени черту, как обострённый интерес к «малой» эсхатологии – индивидуальной посмертной судьбе человеческой души.

«Душеспасительное» непрестанное памятование о близости пришествия Антихриста, о смерти и адских муках нашло самое непосредственное претворение в так называемых *молитвах грешников* – жанре латинской литературы, широко распространившемся с XII столетия, – а также в осмыслении темы страданий Матери Спасителя. Среди главных особенностей поэзии данного жанра – преобладание мотивов покаяния, страха перед неминуемой расплатой за земные прегрешения. Дева Мария уже традиционно предстаёт в таких поэтических «молитвах» как Заступница, с которой связаны последние надежды грешника на спасение:

Славься, Мария,
розой без терний цвета.
Предал преступно я
Родное Твоё Дитя.
Отведи Его гнев от меня.

Славься, Мария,
ради Него, кто спас
Кровью своею нас.
Хлеб ангелов дай наказ
Принять мне в последний час.

Славься, Мария,
склоняюсь я перед Тобой,
Боль в душе Твоей как прибор;
Ради крови Его живой
Дай мне в конце покой.

Славься, Мария,
Владычица, просвети,
Ангела ниспусти,
Когда мне из мира уйти.
От злых врагов охраняй меня в пути
(перевод Н. Гребельной) [10, с. 414].

Идея человеческой греховности и причастности к страданиям и смерти Спасителя обрела вершинное художественное осмысление в масштабной секвенции «*Stabat Mater*», которая скоро стала одним из самых главных песнопений католической Церкви. Общеизвестно, что текст поэмы состоит из двадцати трёхстрочных строф, из которых в первых восьми повествование ведётся от третьего лица, а начиная с девятой – от первого. Благодаря такому «смещению ракурса», с одной стороны, возникает эффект присутствия рядом со скорбящей Богородицей, с другой – выражение сопереживания, сострадания к Ней окрашивается в глубоко личные тона, приобретает заострённо субъективное звучание:

*Eja Mater fons amuris
me sentire vim doloris
fac ut Tecum lugeam.*

Матерь, источник любви,
Дай же мне почувствовать силу [Твоего] страдания,
Скорбеть вместе с Тобой
(строфа 9) [3, с. 213].

Указанные особенности есть отражение знаковой тенденции католической поэтико-музыкальной мысли второй половины XIII века: высокая степень концентрированности на выражаемом чувстве порой выводила на первый план именно чувство, которое заслоняло собой и сакральность, и молитвенную отрешённость.

Несмотря на серьёзное увеличение в «звучании» темы Девы Марии на рассматриваемом временном рубеже удельного веса страстной линии, было бы ошибочно переоценивать степень её поляризации в XII-XIII веках по отношению к светлой части марианского образно-содержательного спектра. Восприятие евангельской истории во всей её неделимой целостности как одно из важнейших проявлений универсализма средневекового сознания обуславливало достаточно высокую степень равновесия между развиваемым в вербализованном/поэтическом и *интонируемом*/певческом образе Марии субъективно-психологическим, «земным» планом и планом «небесным», объективно-уравновешивающим.

Погружаясь в глубины человеческой материнской скорби Богородицы на Голгофе, францисканские монахи одновременно воспевали и свет, осенивший Марию в Благовещении. Нет сомнений в том, что монашеским, преимущественно францисканским движением был дан сильнейший импульс к быстрому и широкому распространению по всей Европе молитвы, обращённой к таинству Боговоплощения, – *Ave Maria* (как и *Angelus Dei* – Ангел Господень и *Rosarium* – Розарий, в состав которых также вошла *Ave Maria*). Об особой значимости этой молитвы в католицизме и связанной с ней духовно-семантической составляющей христианской культуры в частности свидетельствует высочайшая степень разработанности сюжета Благовещения в европейской живописи, музыке, литературе.

Дуалистичность художественного восприятия образа Богородицы (напрямую следующая из априорной соединенности в Ней «горнего» и «дольнего» измерений) наиболее прямо проявлялась во взаимодействии григорианского хора со светской монодией (восприятие от последних отдельных мелодических, ритмических, структурных элементов), а также – в усложнении и разветвлении форм многоголосия. Утверждению *объективного* верования о поистине «вселенском» масштабе царственного величия Пресвятой Девы и одновременно *субъективного* чувствования Её материнского милосердия как нельзя более способствовали новые монументальные музыкальные формы, в основу которых полагался и новый принцип мышления – контрапункт.

Размышляя о внутренней сущности понятия *контрапункт*, В. И. Мартынов справедливо отмечает содержащееся в самом термине указание на противоположение или противостояние: «*Это противостояние может быть понято и в буквальном смысле, как точка против точки или нота против ноты, и в более широком смысле – как противостояние vox organalis и vox principalis, или противостояние канонического начала и индивидуального, неканонического начала, но и в том и в другом случае речь идёт о совмещении двух противоположных или противостоящих начал под “крышей” одного музыкального произведения*» [4, с. 6].

Контекст приведённой мысли вызывает аллюзию к древнему византийскому виду богослужебного антифонного пения – *противогласия*, обладающего, несмотря на имеющуюся в названии смысловую схожесть с контрапунктом («*anti*»/«*contra*»), принципиально иной духовной сущностью. Если диалогичность антифонного пения была изначально призвана «наглядно выразить согласие всех в любви» (Дурантус), то контрапункт посредством музыкального языка как нельзя более способствовал утверждению «самости» земного творца, его *индивидуальной, личной* причастности труду Верховного художника. Несомненно, что для песнопений, обращённых к Богородице, эта особенность нового способа музыкального мышления обладала колоссальной потенциальной значимостью. Напевы марианской тематики с изначально присущей их образному

строю большой долей лиризма формировали естественное русло для широкого проникновения в латинскую мессу субъективно-личностного элемента, что уже само по себе в определённой мере «легитимизировало» право земного творца «комментировать», эмоционально «расцвечивать» интерпретируемый сюжет.

Достаточно явственно выраженное тяготение поэтико-музыкальной мысли к расширению «сектора свободы» (Д. С. Лихачёв) в подходах к марианской тематике проявлялось и в распространившейся практике контрфактуры. Например, в некоторых странах получило распространение песнопение в честь Девы Марии на переработанный текст известного гимна «*Te Deum*» – «*Te Matrem Dei laudamus*» («Тебя, Матерь Бога, хвалим»). Не следует забывать при этом, что мариологические «интерпретации» библейских первоисточников в XIII столетии уже не представляли собой нечто исключительное. Так, две книги св. Бонавентуры (1221-1274), написанные им в подражание Псалтири и прославляющие Деву Марию, наглядно иллюстрируют то, с какой волею автор обращается к Писанию. Ф. Шафф приводит строки из нескольких Псалмов в качестве иллюстрации: Пс. 1: «*Блажен человек, любящий Тебя, о Дева Мария. Твоя благодать утешит его душу*»; Пс. 22: «*Господь наставляет меня, о Дева Богородица (Generix Dei), потому что Ты обратила ко мне любящий взор*»; Пс. 120:1: «*Я возвёл глаза к Тебе, о Матерь Христа, от Которой всякая плоть получает утешение*» [11, с. 529].

Рубеж XII-XIII веков стал, как известно, кульминационной фазой развития многоголосия в эпоху *Ars antiqua*. Латинские церковно-певческие структуры, пока что всецело опирающиеся на григорианский хорал как на фундамент, молитвенную основу песнопения, вместе с тем демонстрировали быстро развивающуюся способность к восприятию контрапункта, который в свою очередь чрезвычайно благоприятствовал реализации творческой фантазии создателей многоголосных композиций. Эволюция форм воплощения образа Богоматери в богослужебно-певческой системе *Ars antiqua* во многом проявила общую тенденцию времени к восприятию контрапункта не только как «украшения» исходного напева дополнительными голосами, но и как своего рода плодотворной возможности субъективной трактовки, разъяснения, расцвечивания творческой личностью (композитором) «объективного» первоисточника – григорианской монодии.

Вершиной контрапункта эпохи *Ars antiqua* общепризнанно считается творчество магистра Леонина (1150-е – 1201 гг.) и Перотина (конец XII – первая треть XIII в.) – основоположников так называемой школы *Notre Dame*. (Влияние, которое оказала эта школа на музыку других стран католического мира, проявлено уже в том, что время с середины XII до середины XIII века в истории западноевропейской полифонии традиционно именуется как *epocha Notre Dame*).

Даже в границах довольно монолитного величаво-монументального стиля, представленного произведениями Леонина и Перотина в Большой книге органумов («*Magnus Liber organi le gradali et antiphonario*»), содержащиеся в ней марианские песнопения («*Ave Virgo virginum*» [7], «*O Maria Virginei*» [9], «*Ave Maria fons letitiae*» и др.) отличаются певучей мягкостью и теплотой интонационных линий, подчеркнутым изяществом ритмического движения, тяготением к большей структурной камерности – в сравнении с теми развёрнутыми органумами, время звучания которых может превышать, например, и две четверти часа.

Косвенным подтверждением преобладания лирического начала в латинских песнопениях, обращённых к Марии, могут служить их названия (точнее, начальные строки текста): «*Almi Tonatis nobilis Virgo speciosa*» – «*Души Громовержца Дева прекрасная*», «*Veni Sponsa Christi*» – «*Приди, Невеста Христова*», «*Ave maris Stella*» – «*Радуйся, морей Звезда*», «*Ave Rosa sine spinis*» – «*Радуйся, Роза без шипов*», «*Ave Regina (coelorum)*» – «*Радуйся, Царица (небесная)*» и многие другие. (Попутно отметим, что применение глагола *raduÿся* при переводе латинского приветственного выражения *Ave*, могущего употребляться как в значении «здравствуй», так и в значении «прощай», обусловлено традицией русского перевода Ангельского приветствия как *Радуйся, Мария!*).

В аспекте синтетизирования «вертикального» – религиозно-богослужебного и «горизонтального» – мирского, духовно-эстетического векторов эволюции западноевропейской марианской певческой традиции большой интерес представляет одно из наиболее известных произведений Перотина – монофонический кондукт «*Beata viscero*» («*Блаженно чрево*») на стихи Филиппа Канцлера (1160-1236) [8].

Свободно сочинённый (не связанный с григорианским хоралом) напев данной марианской композиции проникнут праздничной, эмоционально окрашенной гимничностью. Эта черта в большой степени достигается за счёт структурной определённости (интонационные, ритмические, поэтические повторы и параллели, наличие рефрена – «*O mira novitas*»), чёткости метроритмической организации, довольно сдержанного применения мелизматики, которое не затемняет смысла пропеваемого текста, но подчёркивает его кульминационные моменты (например, «восторженный» распев междометия «*o*» в рефрене).

Будучи «промежуточным» жанром, функционирующим как в рамках богослужения, так и вне их (например, в рождественских и прочих праздничных церковных процессиях, литургических драмах), кондукт осуществлял «взаимодействие» между литургическими и паралитургическими, а затем и светскими певческими марианскими формами. Приведённое песнопение служит ярким примером гармоничной соединённости догматического, молитвенного плана (что не может быть подвергнуто сомнению, учитывая высокий теологический авторитет Филиппа Канцлера) с субъективно, «по земному» прочувствованным *человеческим* началом претворяемой темы:

*Beata viscera Marie virginis
cuius ad ubera rex magni nominis;
veste sub altera vim celans numinis
ictavit federa Dei et hominis* [12].

<...>

Блаженно чрево Девы Марии,
на Чьей груди великое имя Царя
сокрыло силу Божественной природы
и заключило завет Бога с человеком (перевод О. Немковой).

<...>

Следует особо подчеркнуть, что применительно к рассматриваемому историческому этапу было бы ошибочным переоценивать силу действия указанной тенденции, только начавшей оформляться. «В XIII веке религиозность и мирской дух, который ещё будет торжествовать свои победы в XIV-XVI веках, противостоят друг другу, не смешиваясь, взаимно друг друга выделяя и толкая к самоопределению. Мир ещё не дождался богословского оправдания, но он уже сам себя оправдывал быстро развивающейся сложной и пёстрой культурой» [2, с. 19].

Вместе с тем, в преддверии наступления первого этапа Ренессанса – времени *Ars Nova* – эволюция в сфере марианского образности уже была отмечена рядом «предвозрожденческих» черт, пусть и не оформленных в устойчивую тенденцию, но эпизодически уже явственно себя проявлявших. Если попытаться представить их в общем виде, то в первую очередь должны быть названы следующие позиции:

- стремление доставлять *приятность* эстетическому чувству слушателя (что уже само по себе усиливало в комплексе «мотиваций к творчеству» эстетический и оценочный аспекты);
- склонность к «интимной» камерности и лиричности в подаче марианских «сюжетов», привнесение в них человеческой теплоты и сердечности;
- тяготение к экспериментаторству с выразительными средствами;
- всё возрастающая значимость категорий воображения и фантазии в осуществляемых интерпретациях Образа.

Нет сомнений в том, что период *Ars Antiqua*, кроме его самостоятельной высокой художественной значимости, сосредоточил в себе целый комплекс потенций, определивших в дальнейшем многие важнейшие аспекты эволюции марианской образности в искусстве.

Список литературы

1. Карсавин Л. П. Культура Средних веков. М.: Книжная находка, 2003. 222 с.
2. Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII-XIII веках преимущественно в Италии. Пг.: Научное дело, 1915. 360 с.
3. Лебедев С. Н., Поспелова Р. Л. *Musica latina*: латинские тексты в музыкальной науке. М.: Композитор, 2011. 256 с.
4. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
5. Моторина И. Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16). Ч. II. С. 147-150.
6. Немкова О. В. Эстетическая мариология соборов *Notre Dame* // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2013. № 7 (123). С. 243-249.
7. Перотин. *Ave Virgo virginum* [Электронный ресурс]. URL: <http://muzoferma.com/mp3/leonin> (дата обращения: 01.10.2013).
8. Перотин. *Beata viscero* [Электронный ресурс]. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/9982> (дата обращения: 01.10.2013).
9. Перотин. *O Maria Virginei* [Электронный ресурс]. URL: <http://classic-online.ru/ru/listen/17041> (дата обращения: 01.10.2013).
10. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / вступ. ст. Б. Пуришевича. М.: Худ. литература, 1974. 575 с.
11. Шафф Ф. Средневековое христианство. 1049-1294 гг. по Р. X. // История христианской Церкви / пер. с нем. О. А. Рыбаковой. СПб.: Библия для всех, 2008. Т. 5. 602 с.
12. Perotin: *Beata Viscera Marie virginis* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.toddtarantino.com/hum/beataviscera.html> (дата обращения: 01.10.2013).

“CELESTIAL” AND “TERRESTRIAL” IN GOD’S MOTHER’S IMAGE DEVELOPMENT AT THE END OF *ARS ANTIQUA*

Nemkova OI'ga Vyacheslavovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
The Rachmaninov Institute
inemkov@mail.ru

The article is devoted to considering the phenomenon taking one of the central places in the figurative-artistic system of the Christian art – to aesthetic Mariology. The chosen aspect of the research is the plot-subject complex development devoted to Maria in church-singing direction at the final stage of *Ars Antiqua*. The key significance of the interaction of the “formal” (the counterpoint development of Paris school *Notre Dame*) and “substantial” (the world-view influences of monastic movements) aspects of late-medieval religious creativity in the evolution of musical art forms devoted to Maria is emphasized.

Key words and phrases: epoch of God’s Mother cult; “monumentalization” and “intimization” of artistic thinking forms; aesthetic Mariology; passionate mariologic figurativeness; *Ars antiqua* epoch.