



О. В. НЕМКОВА

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

УДК 783.65

МАРИАНСКАЯ ЛАУДА КАК ФЕНОМЕН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КЛЕРИКАЛЬНОЙ И МИРСКОЙ КУЛЬТУР ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Духовно-религиозный подъём в жизни латинской церкви, начиная с XII столетия, вызвал к жизни явление, названное впоследствии широко развитым культом Богоматери. Силу влияния традиции почитания Пресвятой Девы на духовно-эстетическую составляющую католического религиозного сознания переоценить невозможно.

Процессы стремительного нарастания, жанрового и тематического разветвления марианских песнопений к XIII в. обнаружили общую для всех западных художественных форм Её культа тенденцию к совмещению в трактовке центрального образа «земного» и «небесного» измерений (с определённым смещением в сторону первого). Особое место в осмыслении творческим сознанием Средневековья *дуализма* образа Богоматери – осенённости Её человеческой природы Божественной благодатью, принадлежности и ветхозаветной, и новозаветной истории – заняла лауда (от итальянского «гимн», «хвалебная песнь»), один из самых распространённых и популярных в народной среде видов духовной внелитургической песни.

Рассмотрение марианской лауды в аспекте взаимодействия клерикальной и мирской культур обуславливает необходимость фокусирования исследовательского внимания на таких взаимно детерминированных чертах религиозной жизни XII–XIII столетий, как расцвет латинской мистики, обновление монашеского движения, активные действия Церкви по широкому распространению в народной среде почитания Марии.

П. М. Бицилли отмечал, что особенно часто в произведениях мистического характера наблюдается присутствие двух образов Христа – Христа-Младенца и Христа Страдающего, то есть тех, что интимнее всего, теплее и глубже сближают Его с людьми [1, с. 37]. И в этих переживаниях близости ко Христу-человеку существенно возрастала роль, отводимая Его земной Матери. Активными проводниками мистической идеи постижения Божественной любви как переживания *личного* опыта были странствующие монахи. Отнюдь не случайно создателем первых латинских лауд стал св. Франциск Ассизский (1181–1226)¹ – одна из наиболее выдающихся фигур Средневековья, основатель монашеского движения, оказавшего поистине беспрецедентное влияние на

всю историю дальнейшего развития марианских художественных форм.

Латынь, как язык богословия и учёности, основной массе простых людей была в целом мало понятна и не слишком близка. И примерно к XII столетию наряду с латинской лаудой широкое распространение в народной среде получила лауда на «волгаре»², которая зазвучала на улицах и площадях Италии, в массовых празднествах и в домашнем быту. Подавляющее большинство адресованных Марии лауд (древнейшие из них датируются концом XII – началом XIII века [7, с. 132] возникло как результат деятельности различных религиозных братств в честь Пресвятой Девы. Эти сообщества, устраивающие торжественные процессии и религиозные собрания, в которых принимали участие и клирики, и миряне, в большой степени обуславливали активное взаимопроникновение церковных и мирских форм культа Богоматери.

Соединение в одной песне народного языка и народной мелодии неминуемо вело к «снижению» жанра гимна (каким, по сути, изначально являлась лауда). С другой стороны, в этих песнях со всей полнотой отразились особенности наивной народной веры, для которой было естественным воспринимать Марию и святых как реально существующих близких, родных людей, что, в свою очередь, отчасти оправдывало «приземлённость» тона в общении с Ними.

Кроме непосредственно *лаудационного*, радостного прославления Богоматери, в лауде также была широко и разнопланово претворена скорбная линия марианской образности – тема для мистиков особо притягательная и волнующая. Концентрированность внимания на Страстях Христовых и Его смерти, мистическое сострадание Распятому³ – *compassion* (наивысшим «телесным» свидетельством чему явилось возникновение – сначала у св. Франциска, а затем и у некоторых других его последователей, стигматов, соответствующих ранам Христа) не могли не найти своего преломления и в осмыслении темы страданий Матери Спасителя.

Немало особенностей в эволюции страстной мариологической образности в XII–XIII столетиях было обусловлено спецификой западного религиозного сознания, заключавшейся в его «всеохватности» — стремлении к единству восприятия земного



и метафизического планов мироздания. Одновременно всё с большей силой в характере духовной жизни Позднего Средневековья обнаруживали себя черты конфликтности, практически непреодолимой противоречивости «религиозно-морального идеала» [3, с. 13] с реалиями материального мира, а также воздействие широко распространившейся в то время эсхатологической идеи. Усиление влияния последней на умонастроения эпохи было в значительной степени обусловлено деятельностью калабрийского монаха Иоахима Флорского (1130–1202), давшего в частности в своём знаменитом «Толковании апокалипсиса» пророчество о наступлении в 1260 году завершающей человеческую историю эпохи Любви⁴. В эсхатологических настроениях (уже далеко не новых для жителей средневековой Европы) XII–XIII веков рельефно проявилась такая важная для осмысления особенностей этого времени черта, как обострённый интерес к «малой» эсхатологии (индивидуальной посмертной судьбы человеческой души, немедленного небесного суда над нею, воздаяния и загробной жизни).

«Душеспасительное» непрестанное памятование о близости пришествия Антихриста, о смерти и адских муках нашло самое непосредственное отражение не только в резком усилении внимания к Крестной теме, но и в формах её присутствия в жизненных реалиях Позднего Средневековья. Особенной экспрессивностью и мрачной экзальтированностью в выражении настроения покаяния, а также чувства любви к страдающему Христу и Богородице было отмечено движение флагеллантов⁵, существенно повлиявшее на духовную атмосферу своего времени, – «одна из тех средневековых умственных эпидемий, которые внезапно охватывали целые общества и распространялись на огромные пространства» [6, с. 94].

Важным положительным результатом деятельности флагеллантов, несомненно, должен быть признан их вклад в становление жанра лауды, неотделимой от развиваемого в её русле образа Богородицы. Как известно, каждая группа флагеллантов имела свой лаударий, которых сохранилось более двухсот. Уже в самых древних из них – Кортонском, Перуджинском, Умбском чётко очерчен круг наиболее интенсивно развиваемых тем: восхваление Пресвятой Девы, раскаяние в грехах, воспоминание о Страстях Господних [7, с. 133].

В параллели с исследуемой темой бесспорно заслуживает внимания предложенный В. И. Мартыновым взгляд на обстоятельства возникновения секвенции «Stabat Mater», которая, в свою очередь, незримыми нитями связана с марианской лаудой. Исследователь усматривает обусловленность музыкально-поэтической формы секвенции и её главного «нерва» – метроритмической структуры – сопряжённостью с конкретными (хотя и довольно специфическими) факторами включения данного жанра в религиозную практику флагеллантов. «Не следует за-

бывать о том, что пламенная экзальтированность как текста, так и первоначальной мелодии “Stabat Mater” зарождалась в атмосфере шестивий самобичующихся, – пишет он. – Каждый участник процессии флагеллантов истязал сам себя ударами хлыста, воспевая песнопения Божией Матери в такт этих ударов. Удар хлыста по своей спине и подъём его для следующего удара и составляет суть ритмической структуры “Stabat Mater”» [5].

В пластичности, глубокой прочувствованности образов секвенции и отточенности её поэтических формул ясно и убедительно претворено индивидуальное, авторское начало. Оно не только не позволяет доминировать «атмосфере» как проявлению некоего общего эмоционального тона, но подчёркивает личную причастность каждого к происходящему. В комплексе факторы, сопутствовавшие истории возникновения «Stabat Mater», с большой долей вероятности свидетельствуют о том, что авторство текста секвенции принадлежит монаху-францисканцу (и одновременно выдающемуся поэту своего времени) Якопоне да Тоди (1230/1236–1306). Данная атрибуция служит дополнительным подтверждением мысли о поистине выдающейся роли, которую сыграл Франциск Ассизский и основанное им братство в художественной эволюции «темы» Пресвятой Девы Марии в западноевропейской культуре.

Гимн скорби Богородицы «Stabat Mater» обрёл всемирную славу далеко не в последнюю очередь благодаря тому, что был написан на универсальной латыни. Вместе с тем, значительно менее широко известные стихи Я. да Тоди на ту же тему (исследователи относят их также к жанру лауды) – «Pianto del a Madonna del apassione del figliolo Iesu Cristo» («Плач Мадонны о Страстях Сына Иисуса Христа»⁶, другое название «Donna de paradiso» – «Госпожа Рая»), – которые были созданы им на умбском наречии, формируют неповторимую грань образа скорбящей Матери-Девы. Эта грань преломила собой многое, что было впоследствии синтезировано итальянской лирической поэзией — искренность и экспрессивность в передаче чувства любви, образно-семантическую насыщенность поэтического повествования, широту спектра переживаемых и запечатлеваемых в стихах эмоциональных состояний.

Figlio bianco e vermiglio,	Сын мой белорозовый,
Figlio senza si miglio,	Сын несравненный,
Figlio, e a cuim'a piglio?	Сын, к кому я прибегну?
Figlio, pur m'ai lassato!	Сын, ты покинул меня!
Figlio bianco e biondo,	Сын мой белый и светловолосый,
Figlio voltoio condo,	Сын мой с весёлым лицом,
Figlio, perche t'a el mondo,	Сын, почему же мир,
Figlio, cusi prezzato?	Сын, так Тобой пренебрѣт? ⁷

Кроме того, что строки этого произведения принадлежат к числу самых пронзительных в творчестве поэта⁸ и глубоко прочувствованных, «Плач...» зафик-

сировал важный этап развития лауды и её роли в эволюции другого паралитургического жанра – литургической драмы. Важнейшими здесь являются такие черты, как (см.: [7, с. 145]):

– достижение высокого уровня динамизма в «подаче» текста за счёт стремительного чередования эпизодов повествования (арест Христа / приговор / восхождение на Голгофу / Распятие);

– использование относительно простых и одновременно ярко образных средств изложения, обеспечивающих лёгкость восприятия и идейно-содержательную доступность для самых широких слоёв населения;

– применение поэтических приёмов, передающих особенности разговорной речи как дополнительного динамизирующего компонента «фактуры» текста (например, включение отрывистых, взволнованных реплик):

POPOLO:

*Crucifige, crucifige! – Omo che se fa rege,
secondo nostra lege, – contradice al senato.*

НАРОД:

Распять, распять! – Тот, кто себя провозглашает царём, по нашему закону, – противоречит сенату⁹.

– придание диалогичности роли своего рода «двигателя» сюжета, когда реплики героев находятся во взаимно обусловленной связи, а иногда – в конфликтном противопоставлении;

– насыщение развёрнутого во времени повествования драматическими эффектами, вплоть до подчёркнуто жестокого натурализма в описании ужасов совершающейся казни:

*Donna, la man gli e presa,
e nella crocegli e stesa,
con un bollon gli e fesa,
tanto ci l'on ficcato!
L'altra mano se prende,
nella croce se stende,
e lo dolor s'accende,
che piu e multiplicato.
Donna, li pie se prenno,
e chiavellanse al lenno:
onnei untura aprenno,
tutto l'han desnodato*

Госпожа, взяли его руку, прижали к кресту, раздробив её большим гвоздем, прибили её. Берут его вторую руку, прикладывают к кресту, и разгорается боль, всё более приумножаясь. Госпожа, берут его ногу, прибивают её к дереву: открывая каждый сустав, всего его разрушая¹⁰.

Несмотря на серьёзное увеличение на рассматриваемом временном рубеже в «звучании» темы Девы Марии удельного веса страстной линии, было бы всё же ошибочно переоценивать степень её поляризации в XII–XIII столетиях 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 вербализированном образе Марии субъек-

тивно-психологическим, «земным» планом и планом «небесным», объективно-уравновешивающим.

Погружаясь в глубины человеческой, материнской скорби Богоматери у Распятия, 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».

Так, Якопоне да Тоди поэтически осмысливает в своих лаудах, кроме традиционного «хвалитного» направления, столь существенный для религиозного сознания XIII века вопрос, как *человечность* Христа, которая не может быть постигнута иначе, как только в целостном единстве с земной природой Его Матери («Della beata Vergine Maria» – «О блаженной Деве Марии»). В форме лауды, доступной самому широкому народному восприятию, Я. да Тоди «благовествует» о догматических основах почитания Марии – о Её целомудрии и непорочности, о Благовещении и чудесном Рождестве, о непостижимой соединённости в Ней Материнства и Девства.

*O Vergen piuche femena,
santa Maria beata!
Piuche femena, dico:
onn'om masce nemico;
per la Scrittura splico:
nant'ei santa che nata.*

О Дева, Ты больше, чем просто женщина, святая Мария блаженная! более, чем просто женщина, говорю: каждый рождается грешным; объясняю по Писанию: Ты родилась святой¹¹.

И всё же наиболее существенная часть «ценностного фонда» лауд умбурского монаха связана не столько с их просветительским характером, сколько с проявленной в них силой «вертикальной» устремлённости духа, пламенностью и глубиной внутренних переживаний поэта в его жажде обретения Бога и в переполняющей сердце мистической любви. Наибольшей экспрессивности и даже экстаичности (в мистическом, восходящем к Плотину понимании экстаза как спонтанного акта духа, уносящегося ввысь) указанные свойства нашли в поэтических приношениях Я. да Тоди Творцу. «Здесь, – отмечает А. В. Топорова, – очевиден параллелизм с “Песней брату Солнцу” Франциска Ассизского, но Якопоне неведом спокойный и уравновешенный тон Франциска, его мистический экстаз прорывается в неудержимых воплях хвалы и благодарения» [7, с. 143].

*Amore, Amore, che si m'ai firio
Altro che amore non pòzzo gridare;
Amore, Amore, teco so 'unito,
Altrò non pozzo che te abbracciare...
Amor, Amor-Jesù, so 'iont'a pporto,
Amor, Amor-Jesù, tu m'ai menato,
Amor, Amor-Jesù, damme conforto,
Amor, Amor-Jesù, ssi m'à infiammato*

Любовь, Любовь, что так меня пронзила
Лишь о Любви я могу кричать;
Любовь, Любовь, я соединился с тобой,
Лишь тебя я могу обнимать...
Любовь-Иисусе, я достиг порта,
Любовь-Иисусе, Ты привёл меня сюда,
Любовь-Иисусе, укрепи меня,
Любовь-Иисусе, Ты воспламенил меня¹².

При знакомстве с лаудами Якопоне, адресованными Марии (последних не так много в соотношении с другими содержащимися в его лаударии произведениями), становится очевидным, что накал мистической отрешённости, как и самого тона поэтического высказывания, в них значительно ниже. В этих песнях-стихах проявлено то, что с наибольшей силой волнует поэта в образе Марии, а именно – степень Её близости ко Христу и переживаемые Ею чувства в моменты глубоко личных или наиболее драматичных пересечений Её судьбы с судьбой Сына.

*O Maria, co facivi, quanno tu lo vidivi?
Or co non te morivi de l'amore affocata?
Co non te consumavi, quanno tu gli guardavi,
Che Deo cecontemplavi 'n quella carne velata?*

О Мария, что Ты почувствовала, когда Его увидела?
Как Ты не умерла, не задохнулась от любви?
Как Ты не умерла, когда созерцала Его,
Ты созерцала Бога во плоти?¹³

Приведённый фрагмент содержится в рождественской лауде Якопоне «Cantico del anati vita Iesu Cristo», побудившей В. Н. Лазарева при рассмотрении итальянского искусства Проторенессанса провести следующую параллель: «Чтобы найти аналогию этому описанию “Рождества Христа” в живописи, надо перенестись в XV век. Лишь Кваттроченто, да, пожалуй, в Мадоннах Амброджо Лоренцетти найдём мы ту жанровость в трактовке религиозной темы, которая для Якопоне, поэта XIII века, была основой почти всех его песнопений и гимнов» [4, с. 42].

Бесспорно, что творчество Якопоне да Тоди во многом представляет собой вершинное явление на пути развития лауды, и по художественным достоинствам образцы этого жанра в наследии умбского монаха – скорее исключение, нежели правило. В подавляющем большинстве подобные произведения (по преимуществу анонимные) не достигали сколько-нибудь выдающихся высот, хотя «порой живое и глубокое чувство, отражённое в них, заслоняло художественную слабость» [6, с. 134].

Среди зафиксированных примеров дошедших до нас марианских лауд одни из наиболее

ранних, относящихся к середине XIII века, содержатся в рукописи из Кортоны. Напев лауды «Ave, Donna Santissima» («Радуйся, Госпожа Пресвятая») отмечен естественностью, простотой и вместе с тем выразительностью и изяществом вокальной интонации (пример № 1).

Пример № 1

Λ - ve, Don-na san - tis - si - ma, re - gi - na po - ten - tis - si - ma
La ver - tu ce - le - sti - a - le, co - la gra - ti - a su - per - na - le
ca - te vir - go vir - gi - na le di - sce - se be - ne - gnis - si - ma

В метrorитмической организации мелодии главное значение приобретает внутренний ритм стиха (в отличие от свободного ритма литургических песнопений), сообщающий метрическому пульсу песнопения лёгкую танцевальную трёхдольность. Как и все лауды, создаваемые вплоть до начала XVI столетия, «Ave, Donna Santissima» имеет одноголосный склад.

Довольно большое количество дошедших до наших дней лаудариев сделало возможным провести сравнение приведённого песнопения с «результатом» его развития, зафиксированным во Флорентийском манускрипте середины XIV века (пример № 2).

Пример № 2

A - ve, Don-na san - tis - si - ma, re - gi - na po - ten - tis - si - ma. La ver - tu ce -
- le - sti - a - le, co - la gra - tia su - per - na - le, in Te, vir - go
vir - gi - na - le, di - sce - se be - ni - gnis - si - ma

Сопоставление представленных вариантов красноречиво свидетельствует об изменениях, происшедших в эволюции жанра. Непринуждённая «танцевальность» внутренней трёхдольной пульсации меняется на более устойчивую «шаговую» двудольность. Лауда по-прежнему остаётся одноголосной, её интонации так же гибки и певучи, но теперь её ритмика значительно более прихотлива, а мелодический рисунок усложнён богатой орнаментикой, которая уводит безыскусную простоту напева XIII столетия в направлении рафинированного изящества.

Помня о том, что лауды предназначались для ансамблевого или хорового (вплоть до XVI века – унисонного) исполнения, можно с большой долей уверенности предполагать, что уровень мастерства владения лаудистами вокальной техникой был очень высоким. Не удивительно, что влияние жанра отчетливо проявилось позднее в искусстве Высокого Ренессанса, в частности, в музыке Палестрины.

Итак, значительное возрастание теологической роли Божией Матери в эпоху культа не только существенно расширило сферу Её присутствия в литургическом пространстве

латинской Церкви, но обусловило самый активный выход марианской сюжетике и образности далеко за стены храмов. Будучи активным «участником» и «двигателем» этого процесса, совместившим в себе церковное (догматическое, назидательное, молит-

венное), и мирское (эстетическое, досуговое) начала, жанр лауды одновременно сформировал широкое русло для развития светского направления художественных интерпретаций образа Пресвятой Девы Марии в музыке последующих эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как известно, будучи сам поэтом, Франциск Ассизский создал одну из первых в истории лауд на итальянском языке (умбрском диалекте) «Canti codi Frate Soli» («Песнь Брату Солнцу», другое название «Laude screat ugarum o Cantico del Sole» — «Хвалы Божиим тварям, или Песнь о Солнце», ок. 1225), в которой с большой поэтической силой претворена идея духовного присутствия Творца во всех Его творениях, а «величественная картина мироздания со строгой иерархией творений оживляется глубоко личным, почти молитвенным отношением Франциска к каждому из созданий Божиих» [2].

² Волгаре, от лат. sermo vulgaris (общее слово) — разговорная «простонародная» разновидность латыни, к которой непосредственно восходит итальянский язык. Вплоть до эпохи Ренессанса высокообразованные люди продолжали называть итальянский язык *volgare*, противопоставляя классической латыни (См.: De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Edizioni Laterza, 1963).

³ В литургии католической Церкви эта идея была «закреплена» в 1264 г., когда францисканец папа Урбан IV ввёл праздник Тела и Крови Христовых.

⁴ Эпохе Любви (или Святого Духа — Вечного Евангелия), согласно Иоахиму, предшествуют эпоха Закона (или Отца —

Ветхого Завета) и эпоха Справедливости (или Сына — Нового Завета).

⁵ Флагелланты — от лат. flagellare (flagellum) — «хлестать (бич)» — представители движения самобичующихся, распространённого в Западной Европе в XIII, XIV и отчасти XV вв. Датой массовой активизации движения исследователи называют предсказанный Иоахимом 1260 г.

⁶ Жанр плача был широко распространён в позднесредневековой поэзии. Например, на сегодняшний день известен «Плач» анонимного сиенского автора, «Жалобы Богоматери» из умбрских лаудариев, «Плач Богоматери» из Буранской рукописи, небольшая поэма Гонсало де Берсео — испанского современника Я. да Тоди [7, с. 144].

⁷ Цит. по: [7, с. 145].

⁸ Небезынтересен тот факт, что, сравнивая эту лауду с её латинским аналогом «Stabat Mater», исследователи не обнаруживают в последнем характерных особенностей стиля умброского поэта [7, с. 145].

⁹ Цит. по: [2].

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Цит. по: [7, с. 144].

¹³ Цит. по: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб.: МИФРИЛ, 1995. 264 с.

2. Буйневич А. В. Якопоне да Тоди. Минск, 2004. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/uy/nevich_2004.htm.

3. Карсавин Л. П. Культура средних веков. М.: Книжная находка, 2003. 224 с.

4. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1: Искусство Проторенессанса. 440 с.

5. Мартынов В. И. Комментарий к CD // Vladimir Martynov. Temenos: Stabat Mater/Requiem. (CD) [Long Arms] / Opus

Posth – Ensemble, Sirin & Alkonost – Choirs, Tatiana Grindenko. Lossless Word, 2003. URL: <http://severka.livejournal.com/44945.html>.

6. Тарле Е. В. Флагелланты // Энциклопедический словарь / под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб., 1902. Т. 36. С. 94–96.

7. Топорова А. В. Религиозная поэзия // История литературы Италии: в 4 т. / ред. М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. М., 2000. Т. 1: Средние века. 590 с.

REFERENCES

1. Bitsilli P. M. *Elementy srednevekovoy kul'tury* [Elements of Medieval Culture]. Saint Petersburg: MIFRIL Press, 1995. 264 p.

2. Buynevich A. V. *Jakopone da Todi* [Jacopone da Todi]. Minsk, 2004. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/uy/nevich_2004.htm.

3. Karsavin L. P. *Kul'tura srednikh vekov* [The Culture of the Middle Ages]. Moscow: Knizhnaya nakhodka Press, 2003. 224 p.

4. Lazarev V. N. *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The Origins of the Italian Renaissance], vol. 1–3. *Iskusstvo Protorennessansa* [The Art of the Proto-Renaissance], vol. 1. Moscow, 1956. 440 p.

5. Martynov V. I. *Komment. k CD* [Comments to CD]. *Vladimir Martynov. Temenos: Stabat Mater/Requiem* (CD) [Long

Arms]. Opus Posth – Ensemble, Sirin & Alkonost – Choruses, Tatiana Grindenko. Lossless Word, 2003. URL: <http://severka.livejournal.com/44945.html>.

6. Tarle E. V. Flagellanty [The Flagellants]. *Entsiklopedicheskii slovar'* [The Encyclopedic Dictionary]. Ed. K. K. Arsen'ev, F. F. Petrushevsky. Saint Petersburg, 1902, vol. 36, pp. 94–96.

7. Toporova A. V. *Religioznaya poeziya* [Religious Poetry]. *Istoriya literatury Italii, vol. 1: Srednie veka* [History of Italian Literature, vol 1: Middle Ages]. Ed. M. L. Andreev, R. I. Khlovdovskiy. Moscow, 2000, 590 p.



Марианская лауда как феномен взаимодействия клерикальной и мирской культур Позднего Средневековья

В исследовании рассматривается жанр марианской лауды как многогранное и исторически уникальное художественное явление. С одной стороны, выявляется осуществляемая через него взаимосвязь между церковной и мирской поэтико-музыкальными формами. С другой стороны, подчёркивается преломление в данном жанре наиболее существенных особенностей художественной трактовки образа Богоматери в эпоху Её культа. Марианская лауда показывается в широком образно-семантическом контексте, определяемом сложностью и многообразием процессов духовной жизни Позднего Средневековья. Отмечена ключевая значимость

в осмыслении марианской тематической сферы творческим сознанием эпохи *дуализма* центрального образа (его принадлежность «дольнему» и «горнему» планам бытия). Акцентируется внимание на важности той роли, которую сыграли в становлении и развитии марианской лауды (и, шире, в художественной эволюции темы Богоматери в западноевропейской культуре) факторы расцвета латинской мистики, деятельности монашеских орденов и внецерковных религиозных движений XII–XIII вв.

Ключевые слова: духовная внелитургическая песня, марианская лауда

The Marian Lauda as a Phenomenon of Interaction of Clerical and Secular Cultures of the Late Middle Ages

This article examines the genre of the Marian Lauda as a multifaceted and historically unique artistic phenomenon. On the one hand, the interconnection between the church and the mundane poetical musical forms carried out through it becomes revealed. On the other hand, emphasis is given to the modification within this genre of the most essential particular features of the artistic interpretation of the image of the Virgin Mary during the era of her cult. The Marian Lauda is demonstrated in a broad pictorial-semantic context defined by the complexity and variety of the processes of the spiritual life of the Late Middle Ages. The key significance in

the comprehension of the sphere of Marian subject matter by the artistic consciousness of the era of dualism of the central image (its belonging to the “earthly” or “celestial” planes of existence). Attention is stressed on the importance of the role played in the formation and development of the Marian Lauda (and, to take it more broadly, in the artistic evolution of the subject of the Virgin Mary in Western European culture) by the factors of the flourishing of Latin mysticism, the activities of the monastic orders and the non-ecclesiastical religious movements of the 12th and 13th centuries.

Keywords: sacred non-liturgical song, Marian Lauda

Немкова Ольга Вячеславовна

кандидат искусствоведения,
проректор по научной и методической работе,
заведующая кафедрой хорового дирижирования,
доцент, и. о. профессора
E-mail: science@tgmpi.ru
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 392000 Тамбов

Olga V. Nemkova

Candidate of Arts,
Pro-Rector for Research and Methodological Work,
Head of the Choral Conducting Department,
Assistant Professor, Acting Professor
E-mail: science@tgmpi.ru
The Tambov State Musical-Pedagogical
S.V. Rachmaninoff Institute
Russian Federation, 392000 Tambov

