



Н. В. УШАКОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.034.4.046.3: 783

О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ МАРИАНСКИХ АНТИФОНОВ

Музыкальный жанр – явление историческое. В эпоху Средневековья жанровое мышление только формировалось, и церковный жанр выступал скорее как *религиозный канон*. По замечанию Е. Г. Яковлева, «если “художественный канон есть количественно-структурная модель”, то религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и качественные, содержательные»¹. «Сверхзадачей обрядовой коммуникации является направленность на постижение не жанра, а образа. Если термин – знак жанра, то жанр – знак образа»². *Сакральный образ Богоматери* является основным «тематическим зерном» Марианских антифонов (МА). На протяжении многих столетий образ Богоматери вдохновляет художников, поэтов, музыкантов на создание художественных шедевров. В отличие от зрительной осязаемости иконописного представления, МА апеллируют к слухоосязаемости её образа.

МА сложились в рамках григорианского хора-ла, обозначив свой базовый, монодический этап. В дальнейшем они становятся основой возникновение целого пласта многоголосных композиций (мотетов, месс, других полифонических композиций) в творчестве ренессансных музыкантов. Эта традиция не исчезает и в позднейшие эпохи, не только сохраняясь, но и значительно оживая в XX–XXI веках.

Богословские аспекты герменевтики Богоматери – это своеобразные уровни её познания, определённые ступени становления мариологии. Культурно-исторические, конфессиональные и богословские трактовки образа Девы Марии не были одноплановыми. В духовном континууме православия *мифологическая доминанта* образа Богоматери растворяет её человеческую личность в архетипическом универсальном измерении. Поэтому в рамках этой конфессии немислимо именовать Богородицу госпожой – Мадонной (от итал. *mia donna* – «моя госпожа»). В католицизме преобладает более личный индивидуальный подход в постижении образа Девы Марии и поэтому её часто называют «моей Дамой».

Несмотря на известный синкретизм жанра и религиозного канона в эпоху Средневековья, выявление зарождающихся жанровых дефиниций в пределах канонического свода григорианики является крайне актуальным. И не только в плане изучения самих МА, но и с точки зрения формирования некоторых общих подходов к оценке литургического, фольклорного и других родов музыки, лежащих за пределами эстетически ориентированного типа музыкального языка. Эти подходы, вне всякого сомнения, должны опираться на установки, отличные от тех, которые сложились применительно к художественной практике и «опусной» музыке в целом.

Классификация жанров церковных песнопений обычно даётся в соответствии с их культовой, текстологической, композиционной и стилевой функциями. Что касается МА, то генетически порождающим началом, жанрово маркирующим эту часть григорианики, становится *Имя Богородицы*. «Имя [же] оценивается Церковью ... как *идея*, а святой – как наилучший её выразитель»³.

Многомерность образа Богоматери в западноевропейской культурной традиции обусловлена тем, что она является своеобразным мостом между божественным и человеческим, сакральным и профанным. В мариологии акцентируется внутренний дуализм Девы Марии: земное–небесное, мать–дева, духовное–чувственное и т. д. Вбирая в себя все слои имени, образ Богоматери отличается наибольшей внутренней напряжённостью, «энергичностью» в сравнении с образом Христа. О. Шпенглер пишет, что в отличие от античности, где домашний культ был посвящён главе семейства, «...наша глубокая и вдумчивая заботливость противопоставила этому в западном культе знак *матери*, держащей у груди дитя – будущее. *Культ Марии в этом новом фаустовском смысле расцвёл только во времена готики* [курсив мой. – Н. У.]»⁴.

Динамически-интенциональный образ Девы Марии оказался как нельзя более созвучен природе музыки. Не случайно Мадонна, окружённая ангела-

ми, играющими на различных инструментах, стала типичным персонажем живописи Средневековья и особенно Возрождения. Под знаком марианистики, помимо культовых песнопений, как известно, расположилась и другая её ветвь – «Песнопения во славу Девы Марии», исполняемые менестрелями. *Энергичность и потенциальная музыкальность Имени повлияли на формирование устойчивых (жанровых) черт песнопений, посвящённых Деве Марии.*

В православии разные певческие жанры, объединённые темой Богородицы, образуют особые жанровые объединения (по Б. А. Шиндину – жанровые ассоциации). Среди них: «стихиры Богородице (Аммореовы), отпустительный тропарь “Богородице Дево, радуйся”, величание Божьей Матери, воскресный Богородичный канон и др. Все эти разножанровые песнопения и составляют православную жанровую ассоциацию богородичных»⁵.

В католичестве кроме МА в официи наиболее известен кантик «Магнификат», респонсорий проликум (*prolixum* – пространный, длинный), краткие антифоны «*Genuit puerperal Regem*» («Произвела на свет Царя»), «*Complete sunt dies Mariae*» («Исполнились дни Марии») и др. В мессе Дева Мария почитается, прежде всего, как давшая Иисусу человеческое тело, что было выражено в средневековом гимне: «*Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine...*» («Радуйся истинное Тело, рождённое от Марии Девы...»). Кроме того, ряд песнопений появляется в проприи мессы в разделах антифонного (интроит, офферторий и коммунио) и респонсорного (градуал и аллилуйя) происхождения.

Таким образом, тема Девы Марии в католичестве также образует некую жанровую ассоциацию. В основе литургического жанрообразования марианских песнопений лежит антифонный и респонсорный принцип пространственных звуковых сопоставлений.

Однако при употреблении термина «антифон» в различных конфессиональных традициях возникают неодинаковые акценты в его трактовке. Различия существуют и в современной отечественной литературе. Для наглядности приведём два определения антифона (от греч. *ἀντίφωνος* [*antiponos*] – звучащий в ответ, вторящий):

1) «песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или солистом и хором»⁶;

2) «один из жанров католического обихода. Основной тип антифона – официция – песнопение на прозаический текст, ладово-мелодически связанное с псалмом и чередующееся с ним; меньшую группу составляют рифмованные, беспсалмовые антифоны [курсив мой. – Н. У.]»⁷.

Из вышесказанного ясно, что именно в католичестве антифон трактуется как жанр. В православии же подчёркиваются, прежде всего, его исполнительские стороны. Отмечается также, что «...если песни и псалмы стали почвой формирования содержательных, образно-тематических, композиционных и функ-

циональных сторон православной музыки, то антифонное («попеременное») пение закладывало основу для развёртывания её исполнительных норм»⁸.

Обратимся к истории. До христианства антифонное исполнение песнопений употреблялось в древнегреческой драме и в Иерусалимском храме. Сократ Схоластик приписывает введение антифонного пения в христианской церкви епископу Игнатию Богоносцу, которому «было видение ангелов, славословивших Святую Троицу антифонными гимнами, и он перенёс манеру пения, [которую] видел в видении, в Антиохийскую церковь»⁹. Такое легендарное происхождение антифона не противоречит религиозному сознанию того времени. Многие пророческие видения, записанные в Библии, и апокрифы свидетельствуют о божественных гимнах, которые воспевают ангелы, славословя Бога.

Христиане заимствовали из еврейского богослужения антифонную псалмодию, которая «первоначально предполагала поочерёдное распевание стихов (версов) псалма двумя хорами (или полухориями). Позже (вероятно, в IV веке) был добавлен краткий текст, распевавшийся до и после каждого стиха и названный антифоном (*antiphona*). В результате образовалась рондообразная структура, похожая на респонсорную: $AV_1AV_2AV_3...AV_nA$ (V – верс, то есть стих псалма, A – антифон)»¹⁰.

Введение в псалом дополнительной мелодии с новым текстом привело к переосмыслению термина «антифон» с манеры исполнения на структуру (рефренная форма). Таким образом, антифонная псалмодия с IV века стала означать, скорее, не способ исполнения, а рефренную форму. К тому же, как справедливо замечает В. Апель, – «антифонное (двухорное) исполнение антифонов по структуре песнопений в современной практике не применяется», заменяясь пением солиста и хора¹¹.

Христианское антифонное пение быстро развивалось в первые века и на Востоке, и на Западе. В IV веке антифоны как исполнительский архетип через Сирию распространились в Византии, а затем попали на древнерусскую почву. На Западе, в амвросианском обиходе, они звучали как рефрен после каждой строфы псалма. В системе григорианского песнопения антифоны стали основным, фундаментальным жанром, входящим во все службы дневного официция. Если смысловым центром официция были чтения, молитвы и псалмодия, то антифон подготавливал, толковал, вводил в атмосферу культового ритуала и тем самым вносил в него определённую эмоциональную разрядку.

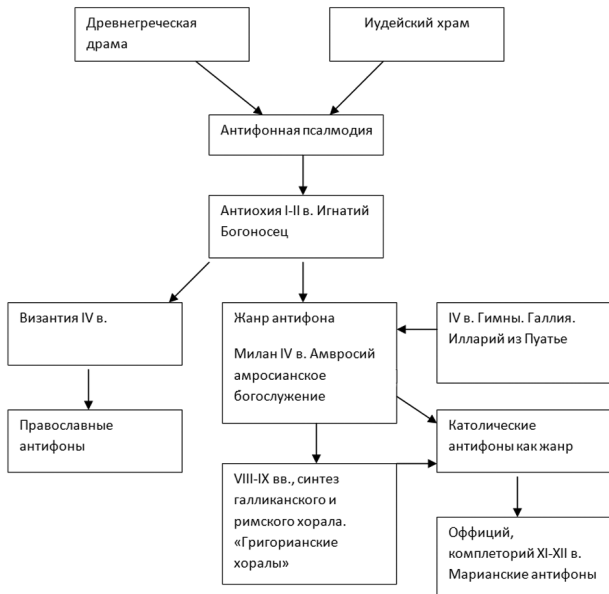
Католические антифоны официция многочисленны. Основной вид антифона отличается краткостью и простотой. Он исполняется всегда вместе с псалмом и написан «в силлабическом или в невматическом складе на тексты из Священного Писания ... Мартирологиев, Житий святых, трудов Отцов Церкви и церковных документов»¹². Кроме основного вида антифона официция различаются и другие разновидности этого жанра: большие антифоны (*antiphonae*

maiores), инвита́торный антифон (invitatorium) и процессиональные антифоны.

В эпоху Средневековья в рамках этой ассоциации появляется новая группа – *антифоны Девы Марии*, которые стали жанром последней службы дневного официия – Комплетория (Повечерия).

Предлагаем схему «генеалогического древа» Марианских антифонов.

Схема 1.
Генеалогическое древо Мариинских антифонов



МА стилистически уже значительно выделяются среди всех других антифонов официия. Они уже не связаны с псалмом и представляют собой развернутые, мелодически развитые песнопения. На это обстоятельство указывает и В. Апель, отмечая наибольшую неповторимость МА во всём пласте григорианики: «...среди самых красивых созданий позднего Средневековья выделяются Антифоны в похвале Девы Марии, известные как Marian Antiphons»¹³. Многие другие песнопения Девы Марии также принадлежат к свободным композициям с оригинальными напевами. О пристрастии своего героя к «церковным песнопениям, особенно посвящённым Деве Марии» говорит в своём романе «Нарцисс и Гольдмунд» Г. Гессе: «Он любил чёткий строгий ход этих мелодий ... любовался торжественными размерами этих стихов, наполняя ими душу, их растянутыми глубокими звуками, полнозвучными гласными, благочестивыми повторами. В глубине души он любил не учёность ... а мир образов и звуков литургии»¹⁴.

Таким образом, тема Богородицы прослеживается именно в *мелодически развитых литургических жанрах*. Формирование такого рода мелодики в МА явилось своеобразной музыкальной проекцией ипостаси Девы Марии. Это же свойство становится ещё одним из важнейших жанровых маркеров марианских песнопений: ведь именно здесь ранее всего проявляется

индивидуальное личностное начало, не характерное для остального григорианского творчества.

Показательно, что к подобным выводам приходят и другие учёные, исследовавшие мелодическую структуру древнерусских песнопений различного жанрового наклона. Так, наибольшее количество единично встречающихся формул приходится именно на *богородичны* и *крестобогородичны*, «сам факт использования “нетипичной” формулы хотя бы в одном из образцов является показательным для жанра в плане “открытости” его текстов для оригинальных, не стандартных интонационных решений»¹⁵.

Внутренняя многомерность образа Богоматери повлияла и на механизм жанрообразования МА. Он по сути своей уникален: будучи антифонами, согласно жанровому канону, песнопения Девы Марии фактически таковыми уже не являются. «...Несмотря на их значительную протяжённость и сложность, – отмечает В. Апель, – они первоначально использовались как реальные Антифоны со многими стихами псалма и были назначены на определенные Часы Официя...». Однако «...начиная с тринадцатого столетия, они потеряли свою псалмодическую зависимость и получили более важную литургическую роль, которую сохранили до настоящего времени»¹⁶.

Итак, традиционно главными жанрообразующими признаками антифона являются: а) его связь с псалмом, б) функция комментария к священному тексту. МА, *утеряв свои псалмы, тем самым выдвинулись из числа канонических антифонных песнопений, претендуя на более самостоятельную роль*.

Уникальность МА заключается ещё и в том, что по текстологическому признаку они являются гимнами, сочинёнными на авторский текст. В. Апель даже предположительно называет (несмотря на анонимный характер средневекового творчества) одного из предполагаемых авторов МА: «первое песнопение [*Alma redemptoris mater*] и возможно последнее [*Salve Regina*] сочинено Германом Контрактусом [*Hermannus Contractus* (1013-54)]»¹⁷.

Происхождение гимна литературоведы связывают с древнейшими формами молитвы, в которой присутствует ряд конструктивных элементов: *призывание, покаяние, славословие, иногда прошение*. Исповедальность молитвы несёт в себе предпосылки личного участия прихожанина. Гимны пользовались большой популярностью в народе, так как выражали искренние человеческие чувства в постижении божественного начала. Не случайно гимн как жанр был осуждён на Лаодикийском соборе, поскольку был «не божественного происхождения».

В МА наметилась новая тенденция, связанная с *сопереживанием символического содержания сакрального искусства*, что, на наш взгляд, явилось главным импульсом в их жанрообразовании. Постепенно освобождаясь от канонического интонирования и канонических функций, они, тем самым, приближаются

к свободным, мелодически развитым композициям и в какой-то степени выходят за рамки строгого литургического канона. Возможно, католическая церковь предвидела опасность такой свободы в интерпретации богословских догматов, и большинство марианских песнопений, составленных в течение XI-XII и более поздних столетий, были запрещены, и только четыре из них остались в современном использовании.

Для текстов гимнов свойственно одинаковое (четырёхстрочное) построение всех строк с определённым числом слогов в строке и с отсутствием рифмы. Если антифон «Ave, Regina caelorum» по своему генетическому формообразованию является гимном, то три остальных антифона можно только условно причислить к таковым (не одинаковое построение строк в строфе и слогов в строке).

В антифоне «Ave, Regina caelorum» каноничны две четырёхстрочные строфы, по 8 слогов в каждой строке, повторность усиливается периодически повторяющимися рифмами: caelorum – angelorum, porta – orta (a a b b). Музыкальное претворение первого четверостишия является парой периодичностей, в рамках которых музыкальные повторы не совпадают с текстовыми (a b a c). Кроме того, в мелодии антифона намечаются музыкальные рифмы с одинаковым окончанием фраз.

Антифон «Regina caeli» тоже имеет свою особенность: каждая его строка заканчивается одним словом – «Allilulia». Если эти восклицания соотносить с припевом, то получится *рефренная форма*. В повседневной версии МА рефрен состоит из четырёх звуков. В праздничных МА он разрастается, а в последнем распеве на слове «Allilulia» мелодия превращается в огромный мелизм – ликующую *юбиляцию* (от лат.

Jubilatio – «ликование»). Благодаря этому, в антифоне проявляются черты другого литургического жанра – аллилуйи – респонсорного песнопения проприя мессы. В раннем христианстве аллилуйи пелись только на Пасху. Святые Отцы сравнивали аллилуйи с ликованием души, со «сверхсловесной песней сердца».

Итак, МА – часть григорианики, ранее всего выделившаяся из общего числа канонических антифонов своей оригинальностью и неповторимостью. Импульсом такой дифференциации становится *имяобразующее начало*, связанное с образом Девы Марии. Благодаря этому они теряют свою псалмодическую зависимость и становятся более самостоятельными песнопениями в официальной.

Динамическая интенция имени Девы Марии, приносящая только её индивидуальности, явилась импульсом к созданию более богатой в интонационном смысле мелодической линии МА. Оставаясь в рамках модальных ладов с их формульностью, песнопения, посвящённые Деве Марии, демонстрируют прорыв к новым видам свободного от канонов мелодического интонирования.

Вместе с тем, со всей очевидностью обнаруживается, что МА не имеют однозначной жанровой дефиниции. Безусловно, что в этих песнопениях только происходит становление жанрового мышления. Высвобождаясь от зависимости жёсткого литургического канона, они выходят за рамки прикладного культурного творчества, поднявшись на новую ступень эстетического мироощущения. Это обстоятельство и позволило в эпоху Возрождения ввести в *устойчивый фонд моделей-первоисточников* именно МА, на основе которых стали создаваться многоголосные ренессансные композиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии // Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – 2-е изд., стер. – М.: КДУ, 2005. – С. 84.

² Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: монография. – Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2004. – С. 124.

³ Флоренский П. Имена // Имена: соч. – М.: Эксмо, 2008. – С. 433-651; 454.

⁴ Шпенглер О. Закат Европы. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 204.

⁵ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 169.

⁶ Келдыш Ю. В. Антифон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1. – Стб. 175.

⁷ Келдыш Г. В. Антифон // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 34.

⁸ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 157.

⁹ Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета. – М.: Музыка, 1996. – С. 259.

¹⁰ Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. С. Кюрегян) // Григорианский хорал: тр. МГК им П. И. Чайковского. – М., 1998. – С. 8-37; 23.

¹¹ Апель В. Указ соч. С. 24.

¹² Москва Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография. – М.: Московская гос. консерватория, 2007. – С. 72.

¹³ Apel W. Gregorian chant. Indiana university press, 1990. – P. 404. Перевод автора статьи.

¹⁴ Гессе Г. Нарцисс и Гольмунд // Собр. соч. В 4 т. Т. 3. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 37.

¹⁵ Шиндин Б. А. Указ соч. С. 271.

¹⁶ Apel W. Op. cit.

¹⁷ Ibid.

Ушакова Наталья Владимировна

соискатель кафедры теории музыки

Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

