

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.36>

Немкова Ольга Вячеславовна

**"ПЛАЧ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ" КАК ФЕНОМЕН ПОЭТИКО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Статья посвящена комплексному исследованию феномена поэтико-музыкального претворения в художественной культуре Средневековья сюжета "Плач Пресвятой Богородицы". Рассмотрены истоки и выявлены основные направления развития в искусстве данного сюжета: каноническое (церковное), светское (театрально-драматическое, концертное), фольклорное (духовно-религиозное народное творчество). Проблематика работы обусловила необходимость обращения как к Восточной (православной), так и к Западной (католической) христианским традициям. На материале произведений св. Романа Сладкопевца, св. Симеона Метафраста (Логофета), бл. Якопоне да Тоди "Плач Богоматери" изучен в аспекте онтологических, эстетических, мировоззренческих, конфессионально обусловленных особенностей.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/36.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/36.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 2. С. 345-350. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7: 782.1

Дата поступления рукописи: 10.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.36>

Статья посвящена комплексному исследованию феномена поэтико-музыкального претворения в художественной культуре Средневековья сюжета «Плач Пресвятой Богородицы». Рассмотрены истоки и выявлены основные направления развития в искусстве данного сюжета: каноническое (церковное), светское (театрально-драматическое, концертное), фольклорное (духовно-религиозное народное творчество). Проблематика работы обусловила необходимость обращения как к Восточной (православной), так и к Западной (католической) христианским традициям. На материале произведений св. Романа Сладкопевца, св. Симеона Метафраста (Логофета), бл. Якопоне да Тоди «Плач Богоматери» изучен в аспекте онтологических, эстетических, мировоззренческих, конфессионально обусловленных особенностей.

**Ключевые слова и фразы:** «язычество» в музыке; примитивизм; фовизм; художественно-эстетическая мариология; страстной богородичный сюжет; апокриф.

**Немкова Ольга Вячеславовна**, д. искусствоведения, доцент

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

[inemkov@mail.ru](mailto:inemkov@mail.ru)

### «ПЛАЧ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ» КАК ФЕНОМЕН ПОЭТИКО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Теоретическое освещение проблемы претворения в музыке древнего апокрифического сюжета, получившего наименование «Плач Пресвятой Богородицы», на сегодняшний день вряд ли может быть охарактеризовано как достаточно полное и многоаспектное. Это притом, что данный сюжет за многовековую историю эволюции христианского искусства получил широкую и разноплановую разработку, а как феномен богослужебного, народного духовно-религиозного и профессионального композиторского творчества неоднократно привлекал внимание исследователей. Так, Т. З. Сквирская (1993) анализирует Плач с позиции «отраженности» в нём общих закономерностей претворения образно-семантических сфер плача и покаяния в древнерусских песнопениях [18]. В диссертации О. А. Савельевой (1994) он исследован в широком аспекте текстологии, генезиса, художественных особенностей древнерусского книжного плача [12]. В целом ряде работ [4-6; 13], посвящённых музыке новейшего времени, духовный стих «Плач Богородицы», положенный в основу номеров из двух масштабных многочастных композиций – оратории «Русские Страсти» А. Ларина (1993-1994) и хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы» Д. Смирнова (2001), – изучен с точки зрения жанрово-стилевых и драматургических особенностей. Однако очевидно, что в указанных (и других) работах феноменология Плача не рассматривается как самостоятельный вопрос, а предстаёт в качестве своего рода инструмента для раскрытия более обширной проблематики.

Актуальность исследования возрастает и в связи с тем, что практика художественного «освоения» Плача Богородицы в музыке современных русских композиторов отнюдь не исчерпывается упомянутыми произведениями. Причём отметим, что в сочинениях А. Ларина и Д. Смирнова учёными неизменно и обоснованно подчёркивается новаторский для своего времени подход к трактовке авторами страстной богородичной темы. Например, в «Русских Страстях» жанр Пассионов переосмыслен в контексте русской православной и фольклорной традиций, партия Богородицы поручена народному женскому голосу и др.; в «Скорбящих радостях» «синтетическое» определение жанра как *фрески / духовные стихи* дополняется синтезом конфессиональных стилей – включением в текстовую канву, наряду с духовным стихом, русского перевода латинского гимна “*Salve Regina*” – с привлечением тембра солирующего саксофона-сопрано в качестве своего рода «метафизического» голоса-двойника в Плаче Богородицы.

Вместе с тем не менее насущным сегодня представляется вопрос об историческом преемстве традиции, сформированной предшествующими эпохами, в первую очередь Средневековьем. «Традиционная» линия также получила в музыке XXI в. художественное претворение, причём не только ориентированное на православие, как, например, в современных гармонизациях старинного духовного стиха (одна из самых ярких среди подобных обработок – «Плач Пресвятой Богородицы» из старообрядческих нот XIX века в гармонизации ин. Ирины (Денисовой)). Западноевропейская жанровая модель Пассионов, в частности, послужила ориентиром для митрополита Илариона (Алфеева) при создании им «Страстей по Матфею» (для солистов, смешанного хора и струнного оркестра), куда вошла ария «Плач Богородицы» из части Распятие. «В своём сочинении, – отмечает автор, – я опирался на музыкальное видение баховской эпохи: именно потому я назвал своё сочинение “Страстями по Матфею” – чтобы не возникало вопросов, на кого я ориентируюсь. <...> Музыка Баха для меня – ориентир, эталон, потому и отдельные баховские интонации естественно вплетаются в музыкальную ткань моего сочинения» [19].

Выявление «наследуемых» и новаторских черт в музыкальных интерпретациях «Плача Пресвятой Богородицы» российских композиторов новейшего времени представляет отдельную самостоятельную и перспективную проблему для исследования. Цель и одновременно новизна представленной статьи состоит в комплексном рассмотрении истоков (примерно от второй половины V до конца XIII столетия) и векторов развития Плача Богородицы как феномена музыкальной культуры, не утратившего своей высокой актуальности для современного

искусства. Практическая значимость работы сосредоточена, в первую очередь, в плоскости решения задач по формированию исполнительских и искусствоведческих трактовок произведений подобного рода – определении жанрово-стилевых особенностей и ориентиров, выбора адекватных средств выразительности и т.д.

Упомянутые выше направления реализации современными отечественными композиторами страстной богородичной сюжетно-тематической образности указывают на то, что в поле исследовательского внимания должны быть включены не только Восточная (православная), но и Западная (католическая) христианские традиции. Это вполне закономерно, поскольку своими истоками Плач Пресвятой Богородицы (Плач Богоматери, Плач Мадонны, Жалоба Богоматери) восходит к временам, когда греческий Восток и латинский Запад ещё составляли единую христианскую церковь (то есть до 1054 г.) и осуществляли, за редкими исключениями, непрерывное взаимодействие. Проведение даже самого общего, панорамного абриса в становлении и распространении традиции осмысления Плача Богоматери в общем контексте страстной тематики позволяет выявить важные онтологические, эстетические, мировоззренческие, конфессионально обусловленные особенности этого феномена.

Наиболее интенсивно сюжет осваивался в первую очередь литературой, иконографией, скульптурой, живописью. Однако существует немало выдающихся творений, запечатлевших этот образ в музыке. Первые из подобных произведений возникли как результат богослужебного творчества средневековых песнотворцев.

Три евангельских стиха («При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина. / Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. / Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ин. 9, 25-27)), вдохновившие создателей литературных образцов Плача, и на Востоке, и на Западе были осмыслены с позиции «Мария – центр» слёзного предстояния на Голгофе. Самые ранние музыкально-поэтические памятники подобного рода, дошедшие до нас, немногочисленны, а их музыкальная составляющая зачастую не зафиксирована. Однако уже и эти примеры содержат в себе черты, определившие многое в перспективах, направлениях и особенностях претворения музыкальным искусством темы скорби Матери у креста распятого Сына.

В определении этапов развития «художественно-эстетической мариологии» (термин В. А. Бачинина) мы опирались на принятые искусствоведческие подходы (Т. В. Ильина, Х. В. Янсон, П. П. Гнедич), обусловливаемые прежде всего художественным своеобразием различных периодов Средневековья: раннехристианского (I – первая половина V в.), «византийского», дороманского (вторая половина V – начало XI в.), романского и готического (XI-XIII вв.). Внутри каждой из этих временных зон осуществлялось непрерывное и тесное взаимодействие словесных (устных и письменных), визуальных (архитектурных, пластических, живописных) и музыкальных форм средневековой культуры.

Церковное Предание (имеющее, по Д. Станилоэ, «два смысла: это а) совокупность образов, через которые Христос проходит в жизнь людей, и б) восприятие этих образов от поколения к поколению» (*Teologia dogmatica ortodoxa*) [Цит. по: 9, с. 128]) как основной родник, питающий художественно-эстетическую мариологию, концентрировало и усилило в «литургическом переживании момента Голгофы» [7] звучание богородичного «антропологического лейтмотива» (В. Н. Лосский). Архимандрит Киприан (Керн) пишет: «...литургическая концепция Пречистой Девы выявляется с особой полнотой и совершенством в тех песнопениях и чинопоследованиях, которые стоят в непосредственной связи со страданиями Её Сына, с догматом искупления и моментом Воскресения» [Там же, с. 51].

Мощное начало воплощения этой «концепции» в жизнь было положено выдающимися византийскими монахами-гимнотворцами V-VIII, и стержневой фигурой в их ряду явился св. Роман Сладкопевец (греч. *Ρομανός ὁ Μελωδός*; Мелод, ок. 490 – ок. 556). Его знаменитый кондак «Плач Пресвятой Богородицы при Кресте», став первым углублённым поэтическим осмыслением темы материнской скорби Марии, выразил психологически достоверное, острое эмоционально-религиозное переживание и одновременно «сформулировал» догматически выверенную идею. «В современном понимании значения искусства, – пишет Н. Д. Успенский, – св. Роман был художником-реалистом. Его творчество не было абстрактным... Это был отклик художника на волновавшие его современников проблемы церковной и общественной жизни. На бушевавшую монофизитскую ересь он отвечает поэмами “Мария и волхвы” и “Мария у Креста”, в которых создаёт глубоко психологический образ Марии-Матери и тем самым утверждает совершенную человеческую природу Богочеловека» [21, с. 192-193].

Самобытность «Плача Пресвятой Богородицы при Кресте», кроме того, что в нём звучат тексты «из уст» Марии и Христа<sup>1</sup>, заключена прежде всего в достигнутых прп. Романом силе экспрессии и «поражающих душу трогательности и чувстве умиления» [11, с. VI]. «Прямая речь» Марии, представленная монологическим и диалогическим типами высказывания, становится тем организующим началом, которое транслирует и высокий уровень напряженности общего эмоционального фона разворачивающейся евангельской сцены и, одновременно, острую, «точечную» концентрированность чувства личной сопричастности страданиям Христа. Особую пронзительность повествованию придаёт включение Сладкопевцем в поэтическую ткань произведения диалога между Сыном и Матерью – по характеру изложения очень личного и очень «земного»:

### Строфа 3

«Идешь Ты, утроба Моя, на несправедное убийство,  
и никто Тебе не соболезует.

<sup>1</sup> Диалогичность и представление в лицах евангельских текстов о страданиях, смерти и воскресении Христа не явились «новаторством» для средневековой религиозной поэзии. Уже примерно с IV в. в богослужение включались диалоги «персонажей» страстных сцен, озвучиваемые священником и хором.

Не сопутствует Петр, говоривший Тебе:  
 “Я не отрекусь от Тебя никогда,  
 хотя бы мне и умереть” (Мф. 26:35).  
 Оставил Тебя Фома, вопивший: “с Тобою мы умрем все” (Ин. 11:16).  
 И где теперь все прочие, домашние и сыны Твои,  
 имеющие судить двенадцать колен Твоих (Израилевых)?  
 Нет никого из всех (сих);  
 за всех же Единый токмо Ты умираешь, Чадо (Мое);  
 вместо тех (упомянутых выше)  
 Ты всех спас, потому что всех облагодетельствовал Ты,  
 Сын и Бог Мой».

#### Строфа 4

«Что плачешь Ты, Мать?  
 Для чего с другими женами Ты то же делаешь (συναλοφέρη) (Лк. 23:27)?  
 Как я могу спасти Адама, если не пострадаю и не умру?  
 Как привлеку к (вечно-блаженной) жизни  
 находящихся в аде, если (прежде сего) не вселюсь во гроб?  
 И вот почему, как Ты видишь, Я распинаюсь и умираю.  
 И так что плачешь Ты, Мать?  
 Лучше Ты так воскликни: с любовью (πόθω) и принимает страсть  
 Сын и Бог Мой» [Цит. По: Там же, с. 125].

Каждый новый ответ Христа несёт в себе слова утешения, любви и назидания не только Марии, но всем, сопричастным Её страданиям:

«Не почитай горестным для Себя (сей) день страсти Моей...» (строфа 6).

«...дерзай, Мати! Потому что Ты первая увидела Меня из гробов (выходящего)... Когда, Мать, Ты увидишь Еву здорово (спасённую – σωθήσαν) как прежде, то будешь вопиять с радостью: “Моих родителей спас Сын и Бог Мой”» (строфа 13).

«...отложи, Мать, отложи ты скорбь (Свою), и иди с радостью...» (строфа 6) и др. [Цит. по: Там же, с. 126, 128].

Внутренний семантический дуализм Кондака, с одной стороны, признанного церковью и целиком задействованного в богослужбной практике того времени (как стихотворная проповедь, читаемая в Великую Пятницу), с другой – развивающего апокрифические идеи и образы, изначально обусловил «разветвление» дальнейших путей эволюции Плача. Основные векторы этого движения могут быть обозначены как канонический (церковный), светский (театрально-драматический, концертный), фольклорный (духовно-религиозное народное творчество).

Развитие Плача Богородицы по «каноническому» направлению было напрямую сопряжено с процессами стабилизации в богослужении богородичных художественных форм и типов, чему главным образом содействовало то, что VI-VIII вв. стали «наиболее решительным и окончательным периодом в образовании... богослужбного устава» [17, с. 337]. Определяя же роль «Плача» прп. Романа Сладкопевца в становлении светского и отчасти фольклорного направления, следует подчеркнуть, что напряжённость темпоритма драматургии произведения (высокая степень эмоционального накала, частота и интенсивность переключения «планов» происходящего действия), экспрессивная диалогичность поэтического изложения, антитетичность образов во многом содействовали дальнейшему выходу Плача «в мир», где *богослужбное творчество* уже трансформируется в *религиозное искусство*.

Со вступлением кондака как церковного жанра в фазу угасания (VIII в.) и при всё более широком распространении канона Плач на церковном направлении эволюции получил новый мощный импульс в литературной деятельности более поздних византийских гимнографов, в частности Симеона Метафраста (греч. *Συμεών Μεταφραστής* («Пересказчик»); Симеон Магистр, Симеон Логофет, ок. 900-960). Метафраст, создавший проникновенное «Слово на Плач Пресвятыя Богородицы...»<sup>1</sup> и «пересказавший» в форме канона Кондак св. Романа, сохранил для богослужения православной церкви если не сам текст «дивной песни» (Киприан Керн) Мелода<sup>2</sup>, то основную идею, драматургическую линию, общий эмоциональный тон, отдельные литературные приёмы (в частности монологичность, диалогичность, реминисценции на рефрен Кондака «Сын и Бог Мой»). Именно этот вариант «книжного» Плача Богоматери, названный как «Канон о распятии Господнем и на плач Пресвятой Богородицы», получил впоследствии наибольшее распространение в древней Руси и стал основой новых популярных апокрифических сюжетов, а в дальнейшем – излюбленным объектом «интерпретаций» в малорусском и великорусском духовном стихе.

<sup>1</sup> Полное наименование «Слово на Плач Пресвятыя Богородицы, когда Она объяла, приняв со Креста, Честное Тело Господа нашего Иисуса».

<sup>2</sup> В каноне св. Симеона Логофета из кондака св. Романа Сладкопевца оставлены только пролог и 1 строфа – воспоминание Марии о браке в Кане Галилейской: «...камо идеши, Чадо? / Чесо ради скорое течение совершаеши? / Еда другий брак паки есть в Кане Галилейстей, / и тамо ныне тщишися, да от воды им вино сотвориши? / Иду ли с Тобою, Чадо, или паче пожду Тебе? / Дажь Ми слово, Слове, / не молча мимоиди Мене, Чисту соблюдый Мя: / Ты бо еси Сын и Бог Мой».

Важное композиционное отличие Канона от произведения св. Романа состоит в изменении структуры диалога: динамизм следующих в Кондаке одна за другой реплик Марии и Христа замещается у Симеона Логофета напряжённо и длительно (восемь с половиной песен Канона) удерживаемой экспрессией обильного излияния скорби Марии. Лишь единожды, словно «пресекая» плач Матери, Христос обращается к Ней:

«О, како утаилася Тебе есть бездна щедрот, Матери в тайне изрече Господь». / *Как от Тебя могла утаиться бездна, безмерность Моих щедрот?* «Тварь бо Мою хотя спасти, изволих умерети». / *Я умер для спасения твари.* «Но и воскресну, и Тебе возвеличу, яко Бог небесе и земли». / *Я воскресну, восстану, и Тебя возвеличу, потому что Я Бог неба и земли* (Тропарь на Славу) [Цит. по: 8, с. 204].

«И именно этот тропарь, – пишет М. С. Красовицкая, – меняет весь облик, всё настроение, всё устремление, динамику этого канона... [Он] свидетельствует об общем принципе устройства богослужения. ...какие бы страшные события ни описывались, ни переживались, ни являлись нам в богослужении, они всегда кончаются... чем-то жизнеутверждающим, вселяющим надежду» [Там же].

Здесь необходимо указать на ту принципиальную разницу между творениями великих византийских гимнотворцев и многими позднейшими «интерпретациями» канонических Плачей в духовном стихе, зачастую всецело концентрирующемся на языческо-ритуальной стороне плача. Симеон Новый Богослов (949-1022) восклицал с изумлением: «Чудо неизъяснимое! Текут слёзы вещественные из очей вещественных и омывают душу невещественную от скверн греховных; падают на землю, но низвергают демонов и освобождают душу от невидимых уз греха» [16, с. 36]. Неслучайно и Роман Сладкопевец, и Симеон Логофет в диалогах Марии и Иисуса Христа настойчиво подчёркивают не столько горестное состояние Матери, сколько необходимость видеть за Её страданиями главный смысл свершающегося на Голгофе. Своего рода обобщающий символический «ответ» Спасителя – уже бездыханного и снятого с Креста, – запечатлён Преподобным Космой, епископом Маиумским (Козьма Иерусалимский, греч. *Κοσμάς ο Μελωδός*, † VIII в.) в ирмосе 9-й песни канона Великой Субботы:

«Не рыдай надо Мною, Матерь, видя во гробе Сына, Которого зачала Ты во чреве бессеменно; ибо Я востану... Да радуется тварь, да веселятся все земнородные; ибо упразднен враждебный ад...» [Цит. по: 1, с. 132].

Высокая степень участия Византии (преимущественно при посредстве монастырей) в жизни средневековой Европы побуждает к проведению естественных в данном случае параллелей между явлениями, характеризующимися на Востоке и на Западе схожими, родственными чертами. В частности, нельзя не обратить внимание на хронологическую близость между появлением (и распространением) Канона на плач Богородицы и неуклонным, начиная примерно с IX столетия, нарастанием в западнохристианской традиции «удельного веса» страстной марианской образности, а также распространении Плача в литургическом и паралитургическом творчестве. Вряд ли это совпадение может быть названо случайным. Однако многое в подходах западнохристианского творчества к воплощению сюжета уже явственно указывало на свершившийся факт завершения греко-романского единства.

Литературоведением и музыковедением на сегодняшний день довольно подробно изучены «внутренние» двигатели в позднесредневековом творчестве латинской церкви, активизировавшие развитие тех жанров, в которых Плач Богородицы получил наиболее колоритную, драматичную и соответствующую католическому духу трактовку, а именно: церковная драма и её исторические преемники – полулитургическая, школьная драма, мираклё и, наконец, мистерия. Важная роль в развитии и популяризации в народной среде церковной драмы была отведена поэзии вагантов – яркому, хотя и кратковременному явлению средневековой латинской культуры. Так, Плач Марии над гробом Христа стал одной из сцен «Действия о Страстях Господних» из известной рукописи *Carmina Burana* (монастырь Бенедиктбейерн, XIII в.). Своеобразие трактовки сюжета здесь состоит в том, что эта сцена «без всякой неловкости проходит перед зрителем дважды: один раз с латинскими стихами, другой раз с немецкими» [3, с. 500]. Сопоставляя Плач Богородицы с формами бытования плача в другие эпохи и в ином жанровом «обрамлении», исследователи, в частности, обнаруживают сходство с античным театром, где плач был «одним из первых обязательных элементов рождающейся трагедии» [Там же, с. 504].

Ещё одним важным катализатором процессов выхода страстной марианской образности «в мир» стало интенсивное развитие жанра лауды. Именно лауда, синтезировавшая черты и мирской, и кликальной культур, наиболее чётко определила путь Плача к драматизированным формам западноевропейского духовно-религиозного искусства. Выдающийся художественный образец подобного рода<sup>1</sup> представлен творением монаха-францисканца бл. Якопоне да Тоди (ит. *Jacopone da Todi*; Якопо Бенедетти, 1230 или 1236-1306) «*Madonna de la passione del figliolo Iesu Cristo*» («Плач Мадонны о Страстях Сына Иисуса Христа»)<sup>2</sup>, написанным поэтом на умбрском наречии.

«Плач Мадонны», который принадлежал перу того же автора (с большой долей вероятности), что и поэма-гимн *Stabat Mater*, впоследствии обрёл в музыкальном искусстве намного менее широкое распространение, чем повествование о скорби Марии, изложенное на латинском языке. Универсальность латыни состояла в том, что «не только связывала злободневную современность с чтимой древностью, – она ещё связывала культуру разных стран и областей в единую европейскую общность» [Там же, с. 500]. Но языковое «препятствие», ограничившее возможности распространения умбрского «Плача» в общеевропейском музыкальном

<sup>1</sup> Исследователи указывают на довольно широкую распространённость Плача Богородицы как темы позднесредневековой, в частности итальянской поэзии: «...известен “Плач” анонимного сиенского автора XIII века, в умбрских лаудариях встречаются “Жалобы Богородицы” (В Испании небольшую поэму на эту тему – “Скорбь Богородицы” – написал современник Якопоне Гонсало де Берсео.)» [20, с. 144].

<sup>2</sup> Другое название «*Donna de paradiso*» («Госпожа Рая»).

пространстве<sup>1</sup>, одновременно указало и на то, как «культурные достижения, хранимые и творимые в деятельной среде латиноязычного клира, быстро становились достижением новых классов» [Там же]. Предназначенность Лауды для самых широких слоёв населения (рассказ истории на доступном народу наречии) определила общую ориентированность этого произведения на «жизненную достоверность», достигаемую посредством применения комплекса поэтико-драматургических средств, таких, например, как:

- высокий динамизм в «подаче» текста, стремительное, почти отрывистое чередование эпизодов повествования (арест Христа / приговор / восхождение на Голгофу / Распятие);
- опора на речевые обороты, не утяжелённые смысловой «многослойностью», доступные массовому сознанию, но в то же время яркие в образном отношении;
- включение декламации, отрывистых реплик как дополнительного динамизирующего компонента «фактуры» текста:

*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 сенату  
[Цит. по: 2];

- придание диалогичности значения 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 croce gli 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:*  
*onne iuntura 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 преумножаясь.  
Госпожа, берут его ногу,  
прибивают её к дереву:  
открывая каждый сустав,  
всего его разрушая [Там же];

- использование многократного повтора (анафора) одного слова – *Figlio* (Сын), усиливающего степень психологизма в передаче сосредоточенности Матери на переживаемом горе:

*Figlio bianco e vermiglio,*  
*Figlio senza simiglio,*  
*Figlio, e a ccui m'apiglio?*  
*Figlio, pur m'ai lassato!*  
*Figlio bianco e biondo,*  
*Figlio volto iocondo,*  
*Figlio, perche t'a el mondo,*  
*Figlio, cusi sprezzato?*

Сын мой бело-розовый,  
Сын несравненный,  
Сын, к кому я прибегну?  
Сын, ты покинул меня!  
Сын мой белый и светловолосый,  
Сын мой с весёлым лицом,  
Сын, почему же мир,  
Сын, так Тобой пренебрёг [Цит. по: 20, с. 145];

Таким образом, на основании проведённого рассмотрения некоторых форм и особенностей претворения сюжета «Плач Богородицы» в музыкальном творчестве эпохи Средневековья можно прийти к выводу, что, возникнув из трёх лаконичных евангельских стихов, этот сюжет развился в картину скорби Марии поистине вселенского – общечеловеческого – масштаба. На исследованном этапе эволюции страстной богородичной/марианской темы, сопряжённом с процессами «открытия» данной образной сферы и начала её творческого освоения, сложились такие основные направления художественного воплощения Плача, как:

- поэтическое произведение восточной гимнографии, совмещающее в себе высокий лиризм и драматичную рельефность образов с догматической выверенностью, тщательной проработанностью и детализированностью повествовательного плана;
- составляющая христианского богослужения Страстной Седмицы;
- итальянская духовная песня, подобная гимну, написанная на местном наречии и отличающаяся доступностью применённых средств поэтико-музыкальной выразительности;
- сцена из позднесредневекового драматического театрализованного представления (от церковной драмы до мистерии).

<sup>1</sup> Умбрское наречие (умбрский диалект) относится к Центральной диалектной группе итальянского языка и входит в число множества других диалектов, между носителями которых затруднено взаимопонимание и которые на этом основании иногда признаются языковедами за отдельные языки.

Процеируя традиции музыкального претворения Плача, рождённые художественной культурой Средневековья, на дальнейшую историю развития этого феномена, нельзя не увидеть преемственности многих черт в воплощении прошедшего сквозь века сакрального сюжета и в частности в таком уникальном явлении народного духовно-религиозного творчества, как духовный стих.

*Список источников*

1. **Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. Книга третья: Каноны Постной Троицы.** СПб.: Синод. типография, 1856. 242 с.
2. **Буйневич А. В.** Образный строй и стилевые особенности поэзии Якопоне да Тоди [Электронный ресурс]. URL: [http://krotov.info/libr\\_min/02\\_b/uy/nevich\\_2004.htm](http://krotov.info/libr_min/02_b/uy/nevich_2004.htm) (дата обращения: 12.09.2018).
3. **Гаспаров М. Л.** Место латинской литературы в литературе XII-XIII вв. Клерикальные жанры средневековой латинской литературы // История всемирной литературы: в 9-ти т. / Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького; гл. ред. Г. П. Бердников. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 499-507.
4. **Гуляницкая Н.** Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792> (дата обращения: 12.09.2018).
5. **Жоссан Н. Ю.** Претворение жанра плача в русской хоровой музыке второй половины XX – XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 50-54.
6. **Карпов П. Е.** Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.
7. **Керн Киприан, архимандрит.** Не рыдай Мене, Мати // Керн Киприан, архимандрит. «Взгляните на лилии полевые...»: курс лекций по литургическому богословию. Решма: Макариев-Решемская обитель, 1999. С. 50-56.
8. **Красовицкая М. С.** Литургика: курс лекций. Изд-е 7-е, испр. и доп. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. 224 с.
9. **Кураев Андрей, диакон.** Протестантам о православии [Электронный ресурс]. URL: [http://prihod.rugraz.net/assets/pdf/Andrej\\_Kuraev-Protellantam\\_o\\_Pravslavii.pdf](http://prihod.rugraz.net/assets/pdf/Andrej_Kuraev-Protellantam_o_Pravslavii.pdf) (дата обращения: 20.09.2018).
10. **Немкова О. В.** Марианская лауда как позднесредневековый феномен взаимодействия клерикальной и мирской культур // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 258-262.
11. **Роман Сладкопевец, преподобный.** Кондаки и икосы св. Романа Сладкопевца на некоторые дни святым, некоторые дни недели, на двенадцатые праздники и на каждый день Страстной седмицы / пер. с древнегреч. диакона Сергия Цветкова. М.: Типогр. Л. Ф. Снегирёва, 1881. 203+VIII с.
12. **Савельева О. А.** Книжные плачи в древнерусской литературе: дисс. ... к. филол. н. Новосибирск, 1994. 305 с.
13. **Свиридова А. В.** Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова // Южно-российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 29-38.
14. **Симеон Логофет Метафраст, преподобный.** Слово на Плач Пресвятыя Богородицы, когда Она объяла, приняв со Креста, Честное Тело Господа нашего Иисуса [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Simeon\\_Metafrast/slovo-na-plach-presvjatyja-bogoroditsy-kogda-ona-ob-jala-prinjav-so-kresta-chestnoe-telo-gospoda-nashego-iisusa-hrista/](https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Metafrast/slovo-na-plach-presvjatyja-bogoroditsy-kogda-ona-ob-jala-prinjav-so-kresta-chestnoe-telo-gospoda-nashego-iisusa-hrista/) (дата обращения: 20.09.2018).
15. **Симеон Метафраст, св.** Канон о Распятии Господни и на плач Пресвятыя Богородицы. Творение Симона Логофета. Изд-е 4-е. СПб.: Синодальная тип., 1912. 31 с.
16. **Симеон Новый Богослов, преподобный.** Слово Третье. О том, что нам надлежит испытать самих себя, имеем ли мы блаженства Христовы, потому что они (добродетели, ими указуемая) суть знак печати (Христовой) // Слова преподобнаго Симеона Новаго Богослова / в пер. на рус. яз. с новогреческаго епископа Феофана. Изд-е 2-е. М.: Афонский Русский Пантелеимонов монастырь, 1892. С. 32-44.
17. **Скабалланович М. Н.** Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона. С историческим введением. М.: Паломник, 1995. Вып. 1-3. 936 с.
18. **Сквирская Т. З.** Плач и покаяние в древнерусских песнопениях: дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 1993. 236 с.
19. **Страсти по Матфею. Епископ Иларион (Алфеев)** [Электронный ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-05-06-18769> (дата обращения: 12.09.2018).
20. **Топорова А. В.** Религиозная поэзия // История литературы Италии: в 4-х т. / ред. М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. Т. 1. Средние века. С. 109-149.
21. **Успенский Н. Д.** Кондаки св. Романа Сладкопевца // Богословские труды. 1968. Сб. 4. С. 191-201.
22. **Успенский Н. Д.** Роман Сладкопевец и его кондаки [Электронный ресурс]: актовая речь на торжественном заседании совета Ленинградской Духовной Академии 9 октября 1966 года // Библиотека Якова Кротова. URL: [http://krotov.info/library/20\\_u/sp/ensky\\_n\\_2.htm](http://krotov.info/library/20_u/sp/ensky_n_2.htm) (дата обращения: 18.09.2018).

**“THE LAMENTATION OF THE VIRGIN MARY”  
AS A PHENOMENON OF MEDIEVAL POETICAL AND MUSICAL CULTURE**

**Nemkova Ol'ga Vyacheslavovna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov*  
*inemkov@mail.ru*

The article provides a comprehensive study of the phenomenon of the poetical and musical implementation of the storyline “The Lamentation of the Virgin Mary” in the medieval artistic culture. The author analyses the origins and identifies the basic development trends of this storyline in art: canonical (ecclesiastical), secular (theatrical and dramatic, concert), folkloric (spiritual and religious folk art). The research sphere conditioned the necessity to apply to both Eastern/Orthodox and Western/Catholic Christian traditions. By the material of the works by Saint Romanos the Melodist, Symeon the Metaphrast (Logothete), Blessed Jacopone da Todi “The Lamentation of the Virgin Mary” is considered in the aspect of ontological, esthetical, ideological and confessionally conditioned peculiarities.

*Key words and phrases:* “paganism” in music; primitivism; fauvism; artistic and aesthetic Mariology; passionate virgin plot; апоcрыфа.