

## О ЖЕНЩИНАХ – ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНЕСЛАГАТЕЛЬНИЦАХ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Статья посвящена обзору женского творчества в церковной музыкальной культуре эпохи Средневековья. В центре внимания – творческие портреты женщин-авторов Кассии и Хильдегарды Бингенской. Также в тексте имеются упоминания о даме Елпиде, Мехтильде Магдебургской, Хадевейх Брабантской, Бланке Кастильской и др. В настоящей работе делается первая попытка охвата женского творчества в данный период, призванная восполнить имеющийся пробел в литературе на русском языке. При этом для автора важен историко-социальный аспект проблемы.

**Ключевые слова:** Средневековье; женщины – церковные песнеслагательницы; Кассия; Хильдегарда Бингенская.

Женское музыкальное творчество эпохи Средневековья представляет собой одну из наименее изученных проблем в отечественном музыковедении. До недавнего времени самой первой и единственной сочинительницей средневековой Европы было принято считать Хильдегарду Бингенскую (1098–1179), некоторые факты творческой биографии которой были изложены в статье М.А. Сапонова [1. С. 39]. Однако данные исследований зарубежных музыковедов – Е. Вайсвайлер, К. Нилз-Бэйтс, Д. Тулиатос-Майлз, М. Клейпера, А. Козна и др. – свидетельствуют о том, что у немецкой песенницы были коллеги-предшественницы. С помощью изложенных в этих источниках фактов мы можем познакомиться с некоторыми подробностями биографий женщин-творцов, а также частично воссоздать картину социального положения церковных сочинительниц данного исторического периода.

Женщины приняли активное участие в церковной музыкальной традиции практически с самого её становления, и это связано, во многом, с основанием женских монастырей. Как известно, соборы и монастыри долгое время были центрами профессионального музыкального искусства, а монахини имели возможность получать там музыкальное образование, исполнять и сочинять музыку.

Трудно судить о масштабах сочинительской деятельности женщин-клириков, главным образом, из-за традиции анонимного искусства. Тем не менее известно, что творчество женщин-клириков было распространено в различных европейских странах, не ограничивалось каким-то отдельным регионом и имело похожие черты [2].

Наиболее точно тип творческой деятельности одаренных церковных сочинительниц музыки того времени отражают термины «песнеслагательница» [3], «песнописца» [4], «песенница» [1], поскольку для клириков-авторов характерна синтетическая природа творчества: как известно, почти все церковные авторы сочиняли не только музыкальные композиции, но и литературные тексты. В основном, песенницы имели монашеский сан, хотя не обо всех имеются сведения такого рода.

Пожалуй, одно из самых первых в Европе упоминаний о женских духовных сочинениях относится к V в. Два латинских гимна «Aurea luce» и «Felix per omnes» были включены в Римский требник. Авторство приписывается даме *Елпиде* (Elpis de Voese) из Франции, женщине, о которой истории ничего не известно [5. С. 146]. Нет никаких сведений о том, кем была по происхождению эта женщина, а также неизвестны подробности ее творческой деятельности. Возможно, она имела духовный сан и писала музыку для богослужений в

своем монастыре, но также, может быть, что Елпиде была сочиняющей аристократкой, обратившейся к области церковной музыки. Безусловно, по двум сочинениям невозможно составить полное представление о масштабах творческой деятельности этого автора. Мы можем только говорить об этом как об одном из первых прецедентов в истории женского церковно-сочинительского творчества.

О другой сочинительнице, *Кассии* – византийской монахини IX в., известно немного больше, и, по мнению зарубежных исследователей, она является знаковой, показательной фигурой в истории авторского музыкального творчества [2, 6]. Кассия была первой известной нам женщиной-клириком – сочинителем музыки. В некоторых источниках она называется «самой значимой женщиной-композитором средневековых византийских псалмов и песнопений» [7. С. 6]. Примечательно, что в 1889 г. Кассия была причислена к лику святых [8. С. 474]. Имеются даже жития Святой Кассии и две службы в честь неё на греческом и церковнославянском языках.

Согласно данным, приведённым в статье Дианы Тулиатос-Майлз, а также данным энциклопедии Аарона Коена, византийская песенница родилась около 810 г. и умерла после 843 г. (предположительно в 867 г.). В хрониках византийской империи Кассия запечатлена не только как одарённый музыкант-сочинитель, поэтесса, но и как важная общественная фигура Византии [7. С. 6].

Кассия наиболее известна как автор византийских псалмов и песнопений. Предположительно, она написала свыше 50 литургических композиций, хотя, по мнению Д. Тулиатос-Майлз, авторство некоторых из них спорно, и достоверность некоторых из её мелодий подвергалась сомнению. Известно, что в 843 г. Кассия основала женский монастырь, для богослужений которого она и сочиняла свою музыку [7. С. 6].

Личная судьба Кассии повлияла на её сочинительскую судьбу. Император Византии Феофил влюбился в Кассию, которая, по свидетельствам современников, была красивой и высокообразованной женщиной. Однако большой ум и противоречащие духу времени выступления в защиту женщин лишили её возможности стать императрицей. Позже Феофил, пожалев о том, что не выбрал Кассию своей невестой, неоднократно искал с ней встреч и приезжал к ней в монастырь [9].

Существует легенда, связанная с одной из встреч императора с Кассией. Накануне приезда Феофила она работала над одной из самых известных своих композиций – тропарём «Падшая женщина», которая исполняется на утренних службах в Святую Среду. В тексте гимна рассказывается о Марии Магдалине, «падшей

женщине», которая омыла ноги Христа, полечила их и окутала своими длинными волосами. Неожиданно увидев императора, Кассия убежала, оставив незаконченную поэму на столе. Феофил своей рукой добавил одну строчку в поэму: «Когда Ева в раю услышала звук, она спряталась от страха». Эти слова были оставлены в тексте сочинения, несмотря на то, что они не соответствуют теме о падшей женщине. Возможно, что легенда повлияла на известность гимна Кассии [7. С. 7].

Для творчества Кассии характерен интерес к сугубо «женским» темам, связанный с почитанием святых женского рода среди византийских монахинь того времени. Большинство её песнопений были написаны в защиту женщин: она посвящала свои гимны и Деве Марии, и «падшим женщинам», искупившим свои грехи верой в Господа, – Марии Магдалине, Набожной Пелагее, а также Святой мученице Крестине [2. С. 26]. Кассия была единственной песнеслагательницей, которая, в отличие от мужчин-псалмопевцев, не обращавших внимания на эту тему, писала в то время гимны покаяния «падших женщин», и в этом заключается её главная историческая заслуга.

Музыка Кассии была широко известна при её жизни. Сохранились манускрипты, подписанные её именем. Одна из написанных ею мелодий – стихира «Монарх Август», была настолько известна, узнаваема в течение византийского периода, что была зафиксирована в византийских хрониках. Это – большое достижение для автора-женщины. Другая мелодия Кассии – «Падшая женщина» благодаря своей популярности использовалась и переделывалась многими сочинителями византийской эпохи и более позднего времени. По мнению Д. Туолиатос-Майлз, музыка Кассии отражает её талант и оригинальность как поэта и композитора [7. С. 7].

Примечательно, что Кассия была не только автором церковных сочинений, церковным автором, – она также писала светские эпиграммы и нравоучительные афоризмы, поговорки, большинство из которых защищали права женщин. На это указывает в своей статье Д. Туолиатос-Майлз. Она пишет: «Если Кассия, соответственно обычаям своего времени, почти всегда писала музыкальные произведения для церкви, исключительно сакральную музыку, было бы неправильно представлять её как отвернувшуюся от мира святошу. Её до сих пор не переведённые профанированные эпиграммы о превосходстве женщин над грубыми надутыми и потому безнадежно потерянными глупцами-мужчинами, едва ли превосходят кем-то по остроте и сарказму...» [7. С. 7]. Одним из показательных примеров подобных высказываний песенницы может служить следующее: «Племя женское сильнее всех и тому воистину свидетель – Ездра» [4. С. 28; 6. С. 366].

Кассия является единственной женщиной-гимнографом Византии, чьи произведения вошли в богослужебные книги Православной церкви. Первые четыре канона в службе Великой Субботы, содержащейся в церковнославянской Триоди Постной, были составлены в IX в. именно византийской песенницей. В 1932 г. С. Евстратиadis издал подлинный канон, составленный Кассией, который сохранился до наших дней в нескольких рукописях [8. С. 473–474]. Однако впоследствии канон песенницы (представлявший собой

четверопеснец) был переделан. Одной из причин могло быть то, что отцы церкви считали невозможным поместить в богослужение нечто, сочинённое женщиной. Так, в XII в. Фёдор Продром в своих работах упоминал о том, что «мужи», просматривающие каноны, выступили против соединения песен св. Космы с песнями женщины – Кассии [8. С. 473–474]. Среди других сочинений песнопелицы – канон об упокоении усопших, стихиры на Рождество Христово [10], стихиры на Собор св. Иоанна Предтечи [11].

Постепенно в недрах церковного искусства происходит процесс индивидуализации композиторских стилей, а также наблюдаются первые попытки композиторской «рефлексии». Интересно, что в церковной музыкальной культуре были прецеденты, напоминающие некоторыми своими особенностями авторское, композиторское творчество и именно в лице женщины.

Жизнь и музыкальная деятельность *Хильдегарды Бингенской* (1098–1179) является тому примером. Е. Вайсвайлер пишет: «Музыкально-научный интерес к сочинениям этой борющейся со всеми предписаниями церкви женщиной ещё довольно молодой. Достаточно квалифицированное издание её мелодий и предпосылки для целенаправленной исследовательской работы началось лишь с 1969 года. В то время, как раньше, о творчестве Хильдегарды говорили как о неухоженном музыкальном “изобретении”, о её “странной технике сочинения”, о её “астматическом языке”, при этом не обосновывая такие определения аналитически. Сейчас же прилагаются усилия как раз объяснить необычное в её музыке, исходя из психологии мистического сознания» [2. С. 37].

Будучи разносторонне развитой женщиной, аббатесса Хильдегарда Бингенская вошла в историю как мистик, прорицательница, политик, писатель, исследователь природы, автор научных трудов, учитель, поэтесса, художница и песнеслагательница. Клейпер пишет: «Хильдегарда была одной из самых продуктивных писателей Средневековья. Её обширное литературное наследие содержит в себе не только три главных фантастических сочинения, так же как теологические, медицинские работы и описания жития святых, но также и собрание приблизительно 80 псалмов и драматический спектакль «Ordo virtutum» («Уряд добродетелей»)» [12. С. 14].

Она родилась в 1098 г. в семье рыцарского посыльного в пфальцском Бермерсхейме близ Альцея в Райн-Хессе. Когда ей было 8 лет, её отправили в школу к отшельнице Ютте Шпайнхаймской. Там Хильдегарда получила мистически ориентированное религиозное образование и обучилась пению грегорианских псалмов. Правда, сама песнеслагательница заявляла, как требовали того традиции религиозной мистики того времени, что она никогда не училась пению. В 1136 г., после своего вступления в бенедиктинский орден, она основала её известный монастырь в Бингене [2. С. 35].

По-видимому, аббатесса была влиятельной фигурой своего времени: известно, что она вела оживлённую переписку с международными церковными проповедниками и светским начальством, а также выступала как советник глав государств [13. С. 14]. К тому же незадолго до своей смерти в 1179 г. она предпринимала

проповеднические поездки, открыто говорила с духовенством и народом, что было очень смелым шагом для женщины того времени и чего больше не отважилась делать ни одна монахиня в последующие века.

Роль Хильдегарды-сочинительницы трудно переоценить. Она была смелым новатором и плодовитым автором музыкальных композиций. Среди её сочинений – антифоны, респонсории, гимны, секвенции, псалмы. Клейпер пишет: «Музыкальные произведения Хильдегарды переданы, в основном, в двух источниках. Оба, вероятно, были переписаны при её жизни. Ранний источник (*Dendermonde, St. Pieters & Paulusabdij, Ms. Cod. 9*; датируется между 1163 и 1175) хранит коллекцию псалмов только фрагментарно, хотя его оригинальное содержание, вероятно, может быть восстановлено; поздний источник (*Wiesbaden Hessische Landesbibliothek, Hs. 2*; очевидно, начат до смерти Хильдегарды, но с более поздними добавлениями) – это издание собрания сочинений автора, передающее на сегодняшний день наиболее полную коллекцию псалмов. Это собрание ссылается на «Созвучие мелодий небесных откровений» (*«Symphonia armonia celestium revelatonum»*), которое Хильдегарда датировала 1150 годом» [12. С. 14].

Как и все сочинители Средневековья, Хильдегарда Бингенская – автор текстов и музыки. В творчестве песнеслагательницы просматривается интерес к типично женским темам. Большое количество ее текстов адресовано двум женщинам: 13 – святой Урсуле, 15 – Деве Марии [13. С. 14]. Одно из известных произведений Хильдегарды в честь Девы Марии – секвенция «*O virgo ac diadema*» [12. С. 14].

Хильдегарда сама сочиняла тексты для своих композиций и, как и прочие церковные песнеслагательницы, активно разрабатывала в своём творчестве типично «женские» темы. Многие её песнопения посвящены небесному жениху, Христу, Марии и её сыну, «от которого звучат все небесные симфонии», а также особо почитаемой в Рейнской области Святой Урсуле и её 11 000 молодых подружек [2. С. 38].

Приведём один из типичных текстов Хильдегарды, посвящённый Святой Урсуле:

Тосковала дева Урсула,  
чтобы обнять овечку Христа.  
Молоко и мёд на языке  
походили на соты, которые  
дарят мёд.  
Так группу дев,  
словно сад, богатый фруктами  
и бутонами цветов,  
собирала она вокруг себя

[2. С. 36].

Хильдегардой Бингенской сделан важный вклад в развитие церковного искусства: она является автором музыкальной драмы «Уряд добродетелей» (*Ordo virtutum*) (это уже нечто большее, чем создание типизированных напевов), являющейся первым в истории представлением в жанре моралитэ (за сто лет до начала распространения подобного жанра).

К середине XII в. (около 1150 г.) Хильдегарда объединила все свои музыкально-поэтические композиции в «полном собрании» – в рукописи под названием «Со-

звучие мелодий небесных откровений» (*Symphonia armonia celestium revelatonum*), состоящей из секвенций и гимнов, антифонов и респонсориюв в количестве более 70 образцов [1. С. 9]. Хильдегарда писала о создании этих мелодий: они «явились мне и дали музыкальные формы божественным мистериям» [14. С. 7].

Вероятно, сочинения Хильдегарды не имели иной функции, кроме как литургической, и исполнялись только в Бингенском монастыре. Известно, что у его монахинь был высокий музыкально-профессиональный уровень. Однако, по словам Михаэля Клейпера, исполнение музыки аббатессы вызывает много вопросов, т.к. в то время редко разрешалось размещение индивидуальных отрывков в литургии. Вероятно, её сочинения исполнялись по время процессий или как музыка во время обета, потому что сочинённых Хильдегардой псалмов просто не хватило бы на всю службу. Примером подобного использования сочинений Хильдегарды может послужить антифон «*O tubor sanguinis*», написанный в честь Святой Урсулы и её спутниц, легендарных 11 000 девственниц. Это сочинение, наряду с другими псалмами, прославляющими святую, возможно, исполнялось на празднике, посвящённом Святой Урсуле [12. С. 16].

По всей видимости, музыкальные сочинения песнеслагательницы оказывали большое впечатление на слушателей – монахинь и прихожан. К примеру, Виберт, секретарь Хильдегарды, отмечал, что он никогда не слышал столь прекрасного исполнения сочинений, созданных женщинами, как в Бингенском монастыре, известным к тому же своими оптическими и акустическими особенностями [2. С. 39].

К сожалению, творчество песнеслагательницы не могло распространяться дальше стен Рейнского монастыря. Однако и внутри церковного сообщества она не была оценена должным образом как сочинитель. Более того, отцами церкви предпринимались попытки под любым предлогом запретить исполнение музыки Хильдегарды за прогрессивность и оригинальность её композиторского стиля. Например, когда она в 1177 г. отпустила грехи одному умирающему молодому человеку, хотя он официально был отлучён от церкви, а также отказалась исполнить приказ прелата – выкопать тело юноши, похороненного на монастырском кладбище, – церковным руководством было принято решение запретить музыкальные представления на службе в Бингенском монастыре.

Согласно изданному прелатом Майнца в 1178 г. интердикту, запрещающему празднование церковных служб, гимны Хильдегарды не должны были больше звучать, мессы должны были тихо читаться – как раз так, как было предписано по учению отцов церкви. Но мужественная аббатиса, которой было уже 80 лет, не приняла это наказание. Сохранилось ответное письмо Хильдегарды, в котором она, отстаивая своё право на творчество, объяснила прелатам, что она сочиняла псалмы, песни, «чтобы выразить сердечную радость». Приведём выдержку из этого письма аббатисы: «Если вы закроете рот тем, кто поёт о любви к Богу, своим приговором, то вам следует подумать о справедливости Бога, то у вас не будет ничего общего с похвалой ангелов на небе, тогда самый жестокий суд сойдёт на пре-

латов, если они с тщательностью проведут свой приказ» [2. С. 37].

Другой источник приводит дополнительные сведения о содержании этого письма: «Она остро чувствовала свой авторитет и послала четкий ответ на интердикт, с теоретическими аргументами, что инструментальная и вокальная духовная музыка функционирует как мост для человечества к жизни до падения. Ключевой аргумент – дыхание жизни, которое Бог вдохнул в тело первого человека, – это музыка. То же дыхание используется для пения и игры во славу Бога» [13. С. 17].

В глазах современников и ее монастырского окружения способность создавать музыку, композиторский талант Хильдегарды затмевала ее монашеская стезя, т.е. монахиня затмевала композитора. К тому же в церкви вряд ли возможен культ человеческого таланта, т.к. безраздельно царит божественный культ. Создаваемая ею музыка нигде больше не звучала, существуя в «закрытом» пространстве, а значит, и не могла быть оценена широкой общественностью. Впрочем, неизвестно, было ли непризнание Хильдегарды как автора музыки проблемой для нее самой. Мы можем только строить догадки на этот счет.

С одной стороны, вполне возможно, что Хильдегарда не испытывала никаких «внутриролевых конфликтов», сочиняя музыку, т.к. таковы были условия данной дискурсивной практики. С другой стороны, совмещение ролей монахини и автора музыки могло быть противоречивым. Вероятно, у настоятельницы монастыря было много прямых должностных обязанностей, и для современников ее церковный статус являлся главным, что могло вызывать ее внутренние переживания.

При большой нагрузке, связанной с обязанностями настоятельницы монастыря, песнеслагательница не могла уделять композиции большое количество времени. Известно, что у Хильдегарды были секретари – Вольмар и Виберт, которые занимались работой по переписке её сочинений [2. С. 38].

Ясно одно, что сочинение музыки не могло быть для клириков единственным профессиональным занятием как для свободных от церковного служения просвещенных аристократов. Тем не менее клириком Хильдегардой Бингенской сделан важный вклад в развитие музыкального искусства, в частности она стала создателем первого произведения в жанре «моралитэ».

Самое поразительное в судьбе Хильдегарды – это непризнание ее как великой поэтессы и песнеслагательницы. Безусловно, что причиной тому является совокупность многих факторов, но наиболее весомое значение среди них имеет момент не востребоваемости авторской музыки в церковной традиции. Умерла Хильдегарда Бингенская 17 сентября 1179 г. в монастыре Рупертсберга [12. С. 14].

Позже женщины-клирики также продолжали сочинять церковную музыку. В некоторых источниках упоминается имя *Мехтильды Магдебургской* – немецкой монахини цистерцианского монастыря в г. Хельфте [5. С. 312]. Она родилась в 1212 г. в Магдебурге, а умерла в 1282 г. в Хельфте. В течение тридцати лет монахиня Мехтильда исполняла обязанности кантора и, возможно, была одной из первых канторов-женщин в истории европейской культуры.

Она была разносторонне одаренной женщиной и не только писала музыку (в основном духовные песни), но и литературные произведения. Её фантастические поэмы и произведения, написанные на старонемецком, вдохновляли великого Данте во время написания «Божественной комедии» и были использованы в эпизоде, когда он встречает Матильду в земном Раю.

Лучшее в творчестве Мехтильды – это музыка на ритуальные тексты. Но также ей принадлежит множество так называемых духовных любовных песен, с которыми связана следующая история. В то время женщинам было запрещено петь любовные или эротические песни во время выполнения ежедневных обязанностей. Поскольку монахини были лишены возможности петь любовные песни мужчинам даже весной, они переделали тексты этих песен под страсти к Иисусу и исполняли те же самые песни с новыми словами [5. С. 312].

Творчество Мехтильды дошло до наших дней благодаря доминиканскому монаху Генриху фон Хелле, который собрал и аранжировал её лучшие произведения, объединив их в цикл под названием «Струющийся свет Божества» [5. С. 312; 15].

К XIII в. относится общественная и творческая деятельность фламандской поэтессы и композитора *Хадевейх Брабантской* (Hedewijch of Brabant). Возможно, она не была официальным клириком, а принадлежала к неформальной религиозной группе, называющей себя «бегинки». Члены группы посвящали себя религиозной жизни, но, в отличие от монахинь, без постоянного обета. Деятельность этого женского движения протекала в Льеже, Фландрии, а позднее – в Рейнской земле и по всей Северной Европе. Продолжая дело Хильдегарды Бингенской, бегинки ухаживали за больными и проводили жизнь в размышлениях. Примечательно, что результатом знакомства современников с творчеством Хадевейх Брабантской стало смягчение распространявшегося в Средневековье жесткого и предвзятого отношения к женщине, и в этом заключается важная историческая роль этой сочинительницы для развития женского музыкального творчества [5. С. 201].

Не ясно, допускались ли бегинки к церковным ритуалам, исполняли ли они какие-либо церковные обязанности. Поэтому нельзя однозначно отнести Хадевейх Брабантскую по типу ее музыкальных занятий к клирикам. Тем более что, по словам Коэна, в сочинениях этой дамы очевидно влияние популярных трубадуров и труверов, хотя они и более духовные, чем ранние любовные стихи и песни, которые были распространены по всей Европе [5. С. 201].

О другой женщине-песнеслагательнице XIII в. – *Бланке Кастильской* – известно гораздо меньше. Она родилась во Франции в 1188 г. и умерла в 1252 г. Будучи настоятельницей монастыря Святой Луизы, Бланка Кастильская сочиняла музыку. Ее имя упоминается в названии фрагмента манускрипта XIII в. как автора песни в честь Девы Марии («*Amours, ou trop tard me suis pris...*») [5. С. 58]. Пример деятельности этой сочинительницы также подтверждает предположение о том, что женское музыкальное творчество в Европе в то время часто встречалось в условиях церковной культуры.

Известно, что некоторые дамы из высшего общества были «по совместительству» клириками и авторами

духовных сочинений. Благодаря своему высокому социальному статусу творчество этих сочинительниц документировалось и распространялось. Однако если в параллельно существующей в то время светской музыкальной традиции происхождение женщины-автора имело принципиальное, решающее значение, то для музыкальной карьеры женщины – сановной особы – это было, пожалуй, не столь важным. Теоретически, любая, даже незнатная монахиня, имевшая сочинительские способности, могла реализоваться как церковный псаломпевец.

Вообще, самые ранние примеры допущения и участия женщин в церковной культурной традиции связаны с практиковавшимися в раннем Средневековье религиозными женскими процессиями, во время которых прославляющие Творца женщины пели и играли на музыкальных инструментах, они не выступали в роли авторов музыки. Но вряд ли происхождение этих музыкантов было высоким, скорее, наоборот. Таким образом, впервые снятие стереотипов относительно гендерных ролей женщины произошло внутри церковной музыкальной традиции.

Ради справедливости стоит заметить, что наиболее яркие, известные церковные сочинительницы, такие как Кассия, Хильдегарда Бингенская, Бланш Кастильская, были далеко не рядовыми монахинями, а представительницами монастырского руководства – настоятельницами, регентшами и т.д. В то же время нет подробных сведений о происхождении этих женщин – их родителях, социальном статусе. Известно только, что они были высокообразованными дамами своего времени, а значит, скорее всего, относились к слою аристократии, потому что в то время не было другой возможности получить образование – это было привилегией знатных людей.

Безусловно, путь церковных сочинительниц в композицию был нелёгким, т.к. существовал запрет, ограничивающий возможности создания сакральной музыки. Согласно одному из приказов – приказу Святого Августина, распространявшегося, в том числе, и на женщин-клириков, в монастырях разрешалось «петь только то, что требует указание, а то, чего в указании нет, петь было нельзя» [2. С. 26].

Однако статус женских монастырей исторически менялся. Так, например, к концу XII в. женские монастыри на немецкоговорящих территориях стали заметной общественной и религиозной силой, что позволило высвободить потенциальные творческие способности монахинь, несмотря на все запреты и предписания отцов церкви. Об этом периоде пишет Ева Вайсвайлер: «Во времена, когда почти каждый аристократ участвовал в крестовом походе против служителей Мухаммеда, в высших слоях общества наметился рост женского движения. В провинции женщины дворянского происхождения брали на себя правительственные дела, в Германии и Нидерландах они тысячами шли в монастыри. У многих из них было придворное образование. Другим на основе аскетической жизни удавалось полное проявление их духовных сил. Именно в этот период монахини достигли выдающихся достижений в области церковного руководства, миссиях и руководстве орденами, сочинении, литургии и педагогике» [2. С. 27].

Известно, что настоятельница монастыря Энгенталя, Ротерин Альхайт, была музыкально-творческой натурой и призывала своих соратниц к тому, чтобы тексты на мессы были искусно оформлены, что находилось под строгим запретом папы Захариеуса. Литургическое пение этих женщин было так популярно в Нюрнберге, что на этот момент не обращали внимания. К тому же жительницы этой общины не принадлежали ни к какому определённом ордено, жили без правил и обетов в молитвенном и трудовом обществе и поэтому чувствовали себя менее привязанными к музыкально-вражеским предписаниям отцов церкви [2. С. 35].

Трудно судить о масштабах сочинительской деятельности женщин-клириков, главным образом, из-за традиции анонимного творчества. Тем не менее известно, что творчество женщин-клириков было распространено в различных европейских странах, не ограничивалось каким-то отдельным регионом и имело схожие своеобразные черты. Доказательством сочинительской деятельности женщин служат манускрипты из некоторых монастырей Германии, Британии и других стран [16. С. 11].

Можно назвать, например, три крупных центра немецкой женской музыки XII–XIV вв.: Хессен и Рейнская земля, связанные с такими именами, как Элизабет фон Шенау и Хильдегарда Бингенская, цистерцианский монастырь Хельфта у Айслебена и территория юга Германии и Швейцарии с многочисленными маленькими монастырями, такими как Энгельталь, Тёсс, Адельгаузен и Виттихен. Многие важные подробности о музыкальной жизни этих немецких монастырей и его выдающихся монахинях содержатся в работе Евы Вайсвайлер [2. С. 35].

Монахини из этих мест славились своим вокальным искусством. К примеру, Мехтильду Хакеборнскую современники называли «соловьём Христа», и такие же отзывы есть о швейцарке «шелкопрядильнице» Метци Зайденвеберин. В хрониках того времени сохранились также упоминания о выдающихся певицах, монахинях из Брабанты – Кристине Мирабилис, Урсуле Бенинкасе или Марие Ойгнисской. Очевидцы писали, что когда монахини впадали в медитацию, из них «исходило ликование», «чудесная светлая гармония», «ангельское пение» или «сладкая модуляция». В большинстве сообщений независимо друг от друга упоминается, что это экстатическое пение достигалось не артикулированным голосом, а казалось, что оно звучит «между грудью и горлом» [2. С. 29].

Такая экзальтированность певиц объяснялась тем, что немецкое женское творчество того времени, большей частью, было мистически ориентированным: монахини ощущали себя невестами Христа и практиковали медитации, во время которых как бы воссоединялись со своим небесным женихом. Вайсвайлер пишет: «В книжечке о монастыре Энгенталь рассказывается, что одна из этих мастериц пения «нечеловечески красивая» женщина по имени Хайльрат могла привести в состояние экстаза своим пением весь монастырь... В “*caritate perpetua*” она пела по-немецки и так нечеловечески красиво, что казалось... она поёт голосом ангела... Все падали как мёртвые и лежали так, пока не приходили в себя» [2. С. 28]. Также в результате таких

медитаций они имели ведения, а также переполнялись «неземными» стихами и музыкой, которые потом перенесли на бумагу.

Таким образом, немецко-нидерландские женщины-мистики верили в божественное происхождение музыкального творчества и всегда подчёркивали, что кроме занятий пением в монастыре, они никогда не учились композиции, чтению нот и пению латинских текстов. Лишь одна из немецких мистиков, вышеупомянутая Ротерин Альхайдт, признавалась, что имела музыкальное образование. Вероятно, она получила свои музыкальные навыки от странствующих менестрелей: известно, что до того, как Альхайдт была профессиональным музыкантом-одиночкой, она гастролировала, перемещаясь с места на место [2. С. 36].

В немецких женских монастырях имела специальная должность для выдающих певиц – «мастерица пения». Такие женщины обучали других сестёр хорошему пению, присматривали за работой переписчиков нот, которым, кстати, в монастырях отводилось большое помещение. Вполне возможно, что «мастерицы пения» также занимались и сочинением мелодических напевов [2].

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Уклад монастырской жизни, система церковной музыкальной культуры, нехватка музыки для оформления богослужений – всё это делало возможным использование литературно-музыкальных композиций женщин в прикладных целях в церкви.

В частности, этому способствовал принцип анонимности прикладного искусства, исключаящий акцент на фигуре создателя текстов вообще и, тем более, на его физическом поле. Благодаря другому принципу церковного прикладного искусства – создавать сочинения с целью прославить Господа Бога, музыкально иллюстрировать те или иные религиозные идеи – снимался вопрос о женщине – авторе самоценного художественного произведения, которая могла бы претендовать на признание своего особого положения творца, что, вероятно, в противном случае повлекло за собой неодобрительную реакцию церкви и общества. Совмещением различных церковных обязанностей клириками также «затушёвывалось» их амплу сочинителя. Таким образом, можно сказать, что, находясь в условиях анонимного, прикладного церковного искусства, женщины-клирики не привлекали особого внимания к своему творчеству.

В то же время в церковной среде даже просматривалось уважительное отношение к женщинам – творцам религиозных сочинений. Например, создание музыки уважаемой матерью-настоятельницей воспринималось в положительном ключе, поскольку в данном случае сочинительница выступала в роли «транслятора» божественных откровений, и тем было ценно её творчество.

Сочинение музыки не могло быть для клириков единственным профессиональным занятием, как для свободных от церковного служения просвещённых аристократов. Для церковных песенслагательниц было характерно совмещение нескольких церковных ролей и выполнение различных обязанностей, соответствующих этим ролям. Так, помимо участия в обрядовой

жизни монастыря, решения внутренних административно-хозяйственных вопросов, выполнения прочих, соответствующих монашескому сану обязанностей, женщины-клирики находили время для литературного и музыкального творчества. Имена многих церковных песенниц были известны благодаря их общественно-религиозной деятельности, влиятельности как сановных особ, а также масштабу их личности.

Вероятно, церковные сочинительницы относились к своей музыкально-творческой деятельности как к выполнению одной из своих обязанностей служения Богу – передаче божественных откровений через музыку. Такое отношение вряд ли рождало внутренние конфликты и переживания клириков по поводу непризнания статуса художника, творца.

В основном музыкальные композиции женщин-клириков использовались в прикладных целях – их музыка исполнялась во время церковных богослужений в монастыре, с чем были связаны ограниченность сферы вращения произведений монахинь узкими ситуативными рамками, пространством церкви, а также сочинение музыки с ориентацией на профессиональные возможности исполнительских коллективов монастыря.

Жанровая сторона творчества клириков-композиторов во многом обуславливалась музыкальными традициями, обрядами католической церкви. В этом проявляется ограничение творческой свободы художника, но неизвестно, страдали ли от этого церковные сочинители и представлялся ли данный вопрос им в качестве серьёзной проблемы. Вся музыка, созданная церковными песенслагательницами, связана с религиозной тематикой и представлена, в основном, гимнами, песнями и песнопениями, хотя присутствуют и более крупные жанры, такие как месса и музыкальная драма.

По всей видимости, мужчины и женщины – церковные сочинители – находились в равных условиях, и творческая деятельность сочиняющих монахинь мало чем отличалась от творческой деятельности коллег-мужчин. В то же время для женщин-авторов характерно в своём музыкальном творчестве обращение к особым, не свойственным мужчинам, специфически «женским» темам, образам. Например, в традиции женского церковного творчества имеются примеры «гимнов покаяния падших женщин» и большого количества песен в честь Девы Марии. Также в творчестве монахинь просматривается присущая только женщинам-псалмопевцам область тем и образов, связанная с фигурами женщин-святых, в чём и заключается особое своеобразие женского церковного творчества.

Некоторые сочинения этих женщин (Кассии, Хильдегарды Бингенской) по технике и изобретательности даже превосходят опусы коллег-мужчин. Судя по тому, что вскоре после смерти этих песенслагательниц была проведена работа по сбору их отдельных, разрозненных сочинений, а также по тому, что некоторые гимны несколько раз переписывались и сохранились в различных монастырских библиотеках Европы и в частных книжных коллекциях того времени, можно утверждать, что музыкальное творчество женщин-клириков Средневековья было признано и играло заметную роль и в более позднее время.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сапонов М.А. «Рейнская Сивилла» Хильдегарда – поэтесса и песенница, ясновидящая и целительница (исполнилось 900 лет со дня рождения Хильдегарды Бингенской) // Старинная музыка. 1999. № 1. С. 8–9.
2. Weissweiler E. Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Fischer Taschenbuch Verlag, 1981. 402 s.
3. Иванова С.В. Композитор: очерки по истории профессии: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2005. 21 с.
4. Сенина Т. Преподобная инокиня Кассия, песнописица Константинопольская // Вертоградъ. 2004. Т. 1 (80). С. 17–29.
5. Cohen A.I. International Encyclopedia of Women Composers. N.Y., 1987. 561 p.
6. Krumbacher K. Kasia // Sitzungberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k.b. Academie der Wissenschaften. 1987. Erster Band. P. 305–370.
7. Touliatos-Miles D. Kassia // New Historical Anthology of Music by Women / Ed. by J.R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis, 2004. P. 6–8.
8. Сенина Т.А. «Волною морскою...». Канон на Великую Субботу, составленный св. инокиней Кассией, песнописицей Константинопольской // Τέχνη γραμματικῆ (Искусство грамматики). Новосибирск, 2006. Вып. 2. С. 473–481.
9. Сенина Т.А. (монахиня Кассия). Диалог Феофила и Кассии: литературная выдумка или реальность? // Scrinium. Т. 2: Universum Hagiographicum. Memorial R. P. Michel van Esbroeck, s. j. (1934–2003) / Ed. par B. Lourié et A. Mouraviev. St. Pétersbourg, 2006. P. 240–272.
10. Сенина Т.А. Стихиры на Рождество Христово, написанные св. Кассией Константинопольской. СПб., 2008 (pdf).
11. Сенина Т.А. Стихиры на Собор св. Иоанна Предтечи, написанные св. Кассией Константинопольской. СПб., 2008 (pdf).
12. Klapfer M. Hildegard von Bingen (1098–1179) // New Historical Anthology of Music by Women / Ed. by J.R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis, 2004. P. 14–16.
13. Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present / Ed. Neuls-Bates C. Boston, 1996. 400 p.
14. Grant B.L. An Interview with the Sybil of the Rhine: Hildegard von Bingen (1098–1179) // Heresies 3/2 (summer 1980) 7. P. 560–567.
16. Мехтильда Магдебургская. Струющийся свет Божества. М., 2008. 308 с.
16. Fuller S. The Pandora Guide to Women Composers (Britain and the United States 1629 – Present). Pandora: Published by Pandora, 1994. 368 p.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 17 сентября 2010 г.