

Царь Давид и лягушка

*В статье рассматривается паралитургическая музыка с ее базовыми свойствами изменчивости и открытости влияниям популярной музыки — отличными от литургической, канонической по своей природе. Основное положение: паралитургическая музыка для понимания ее в историческом развитии требует иных критериев. Соотношение литургической и паралитургической музыки рассмотрено как сходное с соотношением двух типов фольклора — *phylo-vernacular* и *onto-vernacular*. Эти термины сформулированы по аналогии с филогенезом и онтогенезом, причем *phylo-vernacular* принимается за «аутентичный», а *onto-vernacular* объявляется «искаженным». Как паралитургическая музыка, так и *onto-vernacular* фольклор заслуживают внимания композиторов и исследователей.*

Ключевые слова: *литургическая музыка, паралитургическая музыка, vernacular, phylo-vernacular, onto-vernacular.*

Сферы духовного и светского в музыке, казалось бы, ясно очерчены. В нашем представлении они живут каждая своей жизнью. В реальной музыкальной практике, однако, ясной черно-белой демаркации не наблюдается. Между этими областями существует обширная буферная зона, где они смешиваются и, не имея возможности проявить себя в чистом виде, оказываются трудно различимыми. Эта «буферная зона» требует пристального внимания. Многочисленные истории о контрафактуре (перетекстовках), когда мелодии одной сферы проникают в другую, чаще всего из светской — в духовную, отражают живую практику, и можно дискутировать, является ли такое проникновение исключением или правилом. Буферная зона включает в себя и паралитургическую музыку, функция которой понятна из самого термина: духовная музыка, исполняемая вне

литургической службы. Однако музыкально-стилистические особенности этой музыки не имеют четких критериев, что вызывает немало путаницы и поверхностных суждений.

Итак, исходим из того, что религиозная музыка во многих обществах подразделена на литургические и паралитургические жанры. Стилистически эти жанры обычно, хотя и не всегда, отличаются. В то время как литургическая музыка тяготеет к стабильности, обычно канонизируется и свою онтологическую сущность закрепляет как символ, паралитургическая музыка стилистически открыта, свободно взаимодействует с популярными жанрами и по сути своей изменяема. Мы сфокусируемся на популярной паралитургической сфере, с ее взаимообменными процессами между духовной и светской музыкой (высокие жанры — такие как мессы, оратории, страсти — в данной статье не рассматриваются).

Причиной такого выбора является поразительное сходство между соотношением литургической и паралитургической сфер внутри духовной музыки и соотношением двух сфер внутри фольклора (той, что считается аутентичной, и той, которую принято почитать неаутентичной). Сходно также традиционное отношение исследователей ко вторым членам этих пар: паралитургической музыке и неаутентичному фольклору. Им уделяется меньше внимания, они не считаются знаками национального, исконного — того, что наделяется качеством «подлинности».

Разочарования Чайковского

В 1860–70-е годы Чайковский дважды испытал разочарование в связи с отечественным наследием. Первый раз это было связано с украинским (малороссийским, как его называли в XIX веке) фольклором. Готовясь к первой своей поездке в Каменку — погостить у сестры в имении Давыдовых, — он предвкушал, как ему доведется услышать и записать народные песни. Однако, то, что он услышал в действительности, значительно уступало его ожиданиям:

Наслышавшись о необыкновенных мелодических красотах малороссийских песен, он надеялся записать их множество и привезти в Петербург массу материала для будущих сочинений. Но этого не случилось. То, что ему удалось слышать, носило характер искусственности и так уступало по красоте и оригинальности великорусским напевам, что записывать почти ничего не было. Вместо целой серии малороссийских мелодий, он увез из Ка-

менки только одну, которую пели постоянно работницы сада. Эту тему он ввел первоначально в струнный квартет, который писал осенью, а потом построил на ней фортепианное «Scherzo à la russe», Op. I¹.

Другое разочарование Чайковского относилось к русской духовной музыке. Обдумывая идею о написании литургии, он, естественно, обратился к классикам XVIII века Березовскому (1742–1777) и Бортнянскому (1752–1825). Но их стилистика не отвечала его представлению о том, какой должна быть русская духовная музыка. Он писал:

Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы!²

Чайковского расстроили неоригинальные источники двух базовых элементов национальной культуры: фольклора и религиозного пения. Фольклор и религиозное пение были и остаются двумя главными символами, образующими святая святых русской национальной идентичности. По крайней мере, так Чайковский мог считать под влиянием волны русского почвенничества 1860-х годов.

Тема «композитор и фольклор» в русской культуре хорошо изучена (как российскими, так и зарубежными исследователями). Я сосредоточусь на историографическом аспекте понимания русской духовной музыки и отношения к ней (мнение Чайковского в данном случае лишь отправная точка³).

¹ Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского: В 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 181.

² Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. Фон Мекк. Каменка, 30 апреля 1878 г. // П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка. 1876–1890: В 4 т. Т. 2: 1878. Челябинск, 2010. С. 170.

³ Привожу пример отношения Чайковского к музыке Бортнянского и Березовского, чтобы продемонстрировать сегодняшнему читателю логику возникновения исторического недоразумения. Разумеется, я далека от мысли вменить в вину композитору XIX столетия несоблюдение требований сегодняшней исторической науки во взгляде на музыку предшествующей эпохи. Кроме того, оставляю за скобками версию субъективно-вкусового, не имеющего под собой историко-культурных соображений, отторжения Чайковским музыки этих композиторов.

Куда девалась русская паралитургическая музыка?

Чайковский оценивал положение в русской духовной музыке последней трети XVIII — начала XIX века согласно типичным взглядам своего времени. Это означает, что его мнение основано на целом клубке заблуждений. Во-первых, он не знал, что Дмитрий Бортнянский, который руководил придворной певческой капеллой в 1796–1825 годах, написал подавляющее большинство своих духовных произведений не в тот период, когда он был директором капеллы (эта ошибка пошла от биографического очерка, написанного его внуком Дмитрием Долговым в 1857 году), а намного раньше, главным образом в 1770–1780-х годах⁴. Во-вторых, большая часть духовной музыки Бортнянского была паралитургической, поэтому совершенно естественно, что она представляла ранне-классицистский стиль. В-третьих, светский дух эпохи Просвещения и Екатерининского императорского двора был настолько силен, что он предопределил обновление даже литургического стиля, а такое происходит в истории весьма редко. Новый корпус литургической музыки в галантном стиле возник, и с тех пор он существует наряду с каноническим знаменным распевом. В-четвертых, этот необычный расцвет и секуляризация религиозной музыки в России XVIII века оказались своего рода компенсацией для образованного общества, которое, познакомившись с современной западной светской музыкой и полюбив ее, стало испытывать голод по собственной национальной светской музыке⁵.

Представления Чайковского (как и его современников) об относительно недавнем прошлом русской духовной музыки, таким образом, было совершенно ошибочным. Но это только часть проблемы. Другая ее часть состояла в следующем: инсайдер был тогда не в состоянии увидеть реальное положение дел в более широком контексте, нежели тот, что его непосредственно окружал. Известное нам сегодня о духовной музыке

⁴ Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; 2-е изд.: Дмитрий Бортнянский: жизнь и творчество композитора. СПб., 2015.

⁵ Основными причинами позднего развития в России светской инструментальной музыки были запрет на использование инструментов в церкви, а также преследования скоморохов — основных носителей инструментальной традиции — в XVII веке. Русская паралитургическая музыка, напротив, имела огромный репертуар в XVII–XVIII веках. Наиболее популярными были песни на тексты псалмов — канты и псалмы, а также полифонические хоровые концерты а cappella (называемые до середины XVIII века партесными, то есть многоголосными).

в России XIX века позволяет оценить ее состояние — с исторической дистанции — как весьма необычное.

Дело в том, что с начала XIX века (правление Александра I) и далее в русской общественной жизни произошли три крупнейших изменения. Во-первых, светские жанры стремительно развились и теперь уже включали широкодоступный репертуар инструментальной музыки. Музыкальная культура развилась настолько интенсивно, что необходимость в суррогате, каким являлась модная духовная музыка в конце XVIII века за недостатком светской, отпала. Второе: в то время как в XVIII веке государственные церемонии сопровождалась паралитургической музыкой, XIX век развил официальный светский репертуар, и соответственно церемониальная функция старых произведений также потеряла свое значение. Третье: общее реакционное настроение, определившее поведение и стиль правления Александра I после Венского конгресса, повлияло на стиль церковной службы в целом и на музыку в частности. Пожилой Бортнянский занялся редактированием своих произведений более чем тридцатилетней давности, сглаживая черты галантного стиля. Изменение отношений между государством и церковью привели к тому, что церковная служба сделалась очень аскетичной, а цензура Св. Синода стала намного строже: запрещалось исполнение православной паралитургической музыки в светских концертах, время от времени подвергалась запрету даже публикация слишком «итальянской» на вкус цензоров Синода паралитургической музыки XVIII века — Веделя, Дегтярева, Березовского и их современников⁶. Отношение Чайковского к этим композиторам было сформировано главенствующей идеологией его времени и мало чем отличалось от взглядов синодальных цензоров. Наконец, запрет появления на светской сцене Христа как персонажа, с одной стороны, и древний незыблемый запрет на использование музыкальных инструментов в церкви, с другой, сделали ораториальную музыку на библейские сюжеты совершенно невозможной, заставляя русских композиторов завидовать их западноевропейским собратьям. В результате всех перечисленных обстоятельств, паралитургическая музыка в России XIX века перестала существовать и оказалась попросту стертой из культурной памяти русского общества этой эпохи, замененной другими культурно-эстетическими ценностями⁷. Не понимая исторической ситуации, сложившейся с русской духовной музыкой в предшествующую эпоху,

⁶ Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб., 2006. С. 23–35.

⁷ Духовные концерты XVIII века, впрочем, пережили этот период и сохранились в репертуаре Капеллы Шереметева, но это ничего не изменило в общем положении дел.

не осознавая государственных и церковно-политических мотивов в изменении культовой эстетики, русские композиторы оценивали музыку прошлого с позиций вкуса, господствующего в их, новую, эпоху.

Поиск национального начала и духовная музыка

Что сыграло решающую роль в отстранении русских композиторов XIX века от Березовского, Бортнянского и их современников — это неприятие итальянского влияния и, шире, поиск национального начала. Было хорошо известно, что Березовский и Бортнянский учились в Италии, и это создавало призму, сквозь которую их рассматривали как музыкальных иностранцев. В то же время они не относились к числу мифологизированных фигур, традиционно обладающих иммунитетом в отношении внемузыкальных предрассудков (ведь любимые и почитаемые в России Моцарт, Глюк, Гендель и не менее любимый Глинка тоже учились в Италии, но это мешало публике заметно меньше).

Было также два недопонимания, непосредственно связанных с неприятием итальянского и стремлением отыскать национальные корни музыки⁸. Первое относилось к общеевропейскому музыкальному языку XVIII века. Музыка Березовского и Бортнянского действительно основана на итальянском стиле, но мы найдем очень мало музыки той поры, на нем не основанной, будь это Моцарт, Мысливичек или И. Х. Бах. Второе недопонимание было просто историко-эстетической неточностью в сравнении явлений. В поисках национальной укорененности Чайковский сравнил религиозную музыку XVIII века со средневековой архитектурой и иконописью («византийский стиль»). Что заставило его столь «нелогично» избрать объект для сравнения? Ведь с беспристрастной исторической точки зрения было бы корректнее сравнить стиль Бортнянского с элегантными церковными постройками XVIII века и духовной живописью той поры — и архитектура, и иконопись были итальянизированы в не меньшей степени, чем репертуар их современников-композиторов. Взяв современный ему строгий «строй православной службы» как вне-

⁸ Не зеркально, но все же знаменательно противоположным случаем выглядит непредвзятость Гектора Берлиоза. Прослушав выступление Придворной Капеллы, исполнявшей двухорный концерт Бортнянского, он был потрясен и ошеломлен красотой и выражением духовного начала в этой музыке. (См.: Г. Берлиоз. Избранные статьи. М., 1956. С. 323–324.)

историческую данность (и приняв отчасти паралитургическую музыку за литургическую), Чайковский предложил средневековую икону или собор XII века в качестве модели аутентичности. Но в соответствие этой модели надлежало бы ставить не Бортнянского, а знаменное пение (увы, его в середине XIX века лишь начинали изучать).

В поисках аутентичности

Подобное разочарование в национально-символически нагруженных музыкальных сферах отражало общее для эпохи романтизма явление, существующее и поныне: недооценку двух огромных пластов музыкальной культуры, в которых живет динамично изменяющаяся музыка, — тот, о котором Чайковский писал как об «искусственной», ретушированной части фольклора, а также паралитургическая музыка. Не углубляясь дальше в историографию, хотелось бы суммировать, что поиски аутентичности в духовной музыке — в различных культурах — очень сходны с поисками аутентичности в фольклоре. В обеих сферах культурно-эстетический идеал пребывает в идеальном пространстве древнего/подлинного/неизменного, иными словами, являет собой онтологическое основание. Все, что вносит сюда новизну, может быть игнорировано и заслуживает отношения не более серьезного, чем к «культурным отходам», и редко рассматривается как нечто ценное. Как пишет Ю. Р. Коэн, «интерес к традиционному репертуару обычно превалирует над интересом к недавно развившимся областям»⁹.

Такое положение дел нам кажется неприемлемым. Если профессиональные музыканты не ценят такую музыку из-за ее «неоригинальности», это не значит, что подобный репертуар не важен для широкой публики. Почему же тогда он должен считаться менее заслуживающим внимания и менее «аутентичным»? Как мы можем с точностью утверждать, что расцениваемое сегодня как аутентичное всегда было таковым, а не заимствованным из другой культуры или другого жанра? Говоря о литургическом корпусе как канонизированной практике, мы редко задаемся вопросом,

⁹ Cohen J. R. "Ya Salió de la Mar": Judeo-Spanish wedding songs among Moroccan Jews in Canada // *Women and music in cross-cultural perspective* / Ed. by E. Koskoff. New York, 1987. P. 56. Сходные наблюдения можно найти в исследованиях по музыке Возрождения. Например, как замечает Мария Р. Мамиатес в своей *Mannerism in Italian music and culture, 1530–1630*, ситуация с паралитургической музыкой, как обычно, несколько более свободная. Поскольку музыкальные инновации неуправляемы в светской музыке, то ультраконсервативная и умеренно прогрессивная мысли естественным образом тяготеют к духовной музыке. (Chapel Hill, NC, 1979. P. 489).

когда тот или иной корпус был канонизирован: в момент своего возникновения или спустя неопределенное время?

О понятии vernacular по отношению к фольклору различных общин

Vernacular и фольклор/фольклорное — понятия родственные¹⁰. Переводимое с латинского как «общеупотребительное», в английском «vernacular» обладает большим смысловым спектром: общеупотребительное, местное, родное, народное, туземное, грубоватое и т. д. Однако оно не заменяет понятие «фольклор», поскольку не подразумевает некий корпус. Я использую vernacular в его латинском/английском написании за неимением столь же емкого русского слова (возможно, пока не найденного мной) как наиболее удобного для выражения идеи. Идея же заключается в том, что набор музыкальных «диалектов» и источников, которые воспринимаются той или иной группой людей как свои («родные», «местные»), не исчерпывается местным фольклором и скорее является музыкальной средой в более широком смысле. Каждый локальный конгломерат музыкальных источников может включать и местный фольклор. Но наряду с ним здесь может быть все что угодно: популярная и военная музыка, фольклор других общин, существующих на той же территории, духовная музыка, классическая и т. д., — поэтому понятие vernacular применимо к той музыкально-звуковой среде, в которой развивается тот или иной индивидум. К среде, взятой как целое, причем — в части письменной музыки — лишь в меру ее реального звучания и превращения в действенный слуховой опыт, в опыт устного музицирования. Каждая среда

¹⁰ Эта теория развивается в следующих моих статьях: *Рыцарева М.* Музыкальный фольклор: между природой и культурой // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу. Сборник к 80-летию Сергея Слонимского. СПб., 2014. С. 333–338. *Ritzarev M.* Conceptualizing the vernacular in music // *Garment and core: Jews and their musical experiences.* Ramat-Gan, 2012. P. 31–40; *Between the field and the salon // A network of significations: texts on music semiotics in honor of Raymond Monelle.* Ashgate. 2012. P. 35–45; *Music and food: cultural parallels of sign systems // Before and after music.* Acta semiotica fennica xxxvii. Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius. Unweb Publications, Helsinki. International Semiotic Institute, Imatra, 2010. P. 278–286; “A singing peasant”: an historical look at national identity in Russian music // *Min-ad: Israel studies in musicology online.* [Электронный ресурс] URL: http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A_Singing.pdf (дата обращения 18.07.2017); *The augmented second, Chagall's silhouettes and the six-pointed star // Musica Judaica.* Vol. XVIII. 5766, 2005–2006. P. 43–69.

неповторима, но целесообразно различать vernacular двух видов — в соответствии с двумя типами общин: закрытой и открытой.

Vernacular в закрытых общинах. Существуют общества, общественные группы, общины, ведущие племенную жизнь или по другим причинам замкнутые на самих себя. Их музыка во многом привязана к ритуалу (необязательно религиозному), обычаям, языку и ландшафту. У них нет разделения на исполнителей и слушателей, те и другие образуют единое синкретическое целое. Репертуар их изменяется чрезвычайно медленно, если меняется вообще, и сильно сопротивляется внешним влияниям. Он стабилен по определению и, подобно литургическому пению, принципиально каноничен. Я предлагаю термин, обозначающий такой род музыкального репертуара, — *phylo-vernacular*, по аналогии с филогенезом. *Фило* — от греческого *φύλον*, *phylon* (племя, род, вид).

Vernacular в открытых обществах. В противоположность закрытым и в неизмеримо больших масштабах, по мере развития цивилизации и увеличения народонаселения, складываются открытые общества, музыка которых в значительной степени отделена от ритуала, языка, ландшафта, а ее исполнители обычно отделены от слушательской аудитории. Такой репертуар находится под влиянием моды и подчинен ей. Он изменчив по определению. В таких обществах складывается род репертуара *onto-vernacular*, по аналогии с онтогенезом. «*ὄντος*», *ontos* означает «сущий», что отсылает к изменениям, происходящим с организмом в процессе его жизни (каковая, в сущности, является приспособлением и выживанием в изменяющейся среде). Здесь речь идет уже не об «аутентичном» фольклоре — или, условно говоря, о не вполне аутентичном (хотя материал бытует нередко в фольклорных формах и потому воспринимается именно как фольклор). Но это и не популярная музыка, хотя и обладает некоторыми ее качествами. Правильнее говорить об урбанизированном фольклоре, циркулирующем между каноническим корпусом фольклора (*phylo-vernacular*) и популярной музыкой. Эта область музыки обогащается с обеих сторон. Она представляет собой живую и динамичную лабораторию, в которой взаимодействие и взаимообмен между двумя сферами всегда активны. Таким образом, vernacular охватывает оба — стабильный и изменяющийся — слоя фольклора.

Неудивительно, что *phylo-vernacular* — сердцевина фольклора — обычно признается наиболее драгоценным национальным элементом. Такое понимание его ценности прямо связано с этосом аграрианства, социальной философии, культивируемой на протяжении многих веков и в различных обществах, начиная с античности. Джон Локк и Жан-Жак Руссо — только вехи на этом пути. В традиционном восприятии аграрный социум

представляется идеальной средой, в которой люди земли образуют само-достаточное сообщество и обладают такими высокими моральными качествами как справедливость, храбрость, человечность и т. д.

Антитезой этому является, разумеется, социум городской, развращающий человеческую душу и, соответственно, традиционно демонизируемый этой философией. Это противопоставление привилось в образованном обществе столь глубоко, что оно неизбежно влияет на восприятие фольклора и религиозной музыки и задает явное преимущество «аутентичных» источников.

В защиту паралитургической музыки

Как сказано выше, если сравнить между собой две пары противопоставленных друг другу понятий: пару видов фольклора *phylo-* и *onto-vernacular* — с парой литургическое одноголосное пение и паралитургическая музыка, — мы увидим базовую общность этих пар. Одноголосное (в русской традиции знаменное) пение очень сходно с *phylo-vernacular* фольклором по признаку стабильности, и это неудивительно, учитывая их связь с ритуалом (церковным, языческим либо вообще светским). В то же время паралитургическая музыка разделяет свои основные качества с *onto-vernacular* типом фольклора. Как можно видеть в *Ил. 1*, отражающей взаимодействие между наиболее общими областями, паралитургическая музыка является огромным резервуаром, в который стекаются различные стили той или иной эпохи — и в поверхности которого они отражаются. Они всегда основаны на общезначимых и общепонятных стилевых идиомах эпохи, определяемых мировым культурным центром, доминирующим в данную эпоху, и испытывают внешние воздействия сильнее, чем другие сферы музыки.

Формирование того или иного паралитургического репертуара — спонтанный стихийный процесс, происходящий, если он не ограничен и не сдерживаем, сходным образом в различных странах, религиях и в различные эпохи. Люди распевают духовные тексты на любые мелодии, какие им нравятся, бытующие в их музыкальной среде, — независимо от их жанровой, этнической, социальной, конфессиональной, гендерной или любой другой принадлежности. Многие строгости и ограничения, действующие в литургической сфере, ослабляются в паралитургической музыке. В то время как, например, женское пение или использование инструментов могут быть запрещены в литургии, они могут бытовать в паралитургической музыке. Например, ситуация, которую Ю. Р. Козн



Ил. 1. Взаимодействие между сферами музыки как процесс взаимообмена

описывает в цитированной ранее статье, рассказывая о канадской общине марокканских евреев в 1990-х годах: в литургической музыке не допускается ни женское пение, ни использование инструментов, но то и другое практикуется в паралитургической музыке,— самым явным образом напоминает бытование духовных пьес Бортнянского. Молодой

Бортнянский сочинял как паралитургические, так и литургические произведения в стиле столь откровенно приятном слуху, сколь приятен глазу был дизайн дамских платьев того времени. Их мелодии были родными сестрами популярных песен и основывались на ритмоинтонациях менуэта и других танцев. Если мы рассмотрим литургические пьесы Бортнянского, мы с удивлением обнаружим, что они бытовали в обществе как паралитургические. Они были настолько модны, что их рекламировали и публиковали для домашнего музицирования наряду с последним криком моды — французскими романсами; они циркулировали как с церковнославянским, так и с латинским (!) текстами¹¹, перекладывались для клавишных инструментов, а также аранжировались для вокальных ансамблей, и бывали настолько разукрашены фиоритурами, что их мелодический контур едва угадывался. На счастье Бортнянского, композиторы XIX века не знали о таких его юношеских вольностях и «кощунстве» фривольной эпохи, иначе его историческая репутация пострадала бы еще сильнее.

Столь редкий и явный сдвиг в сторону стилевой секуляризации литургической музыки оказывается возможным, только если (и когда) напор паралитургической музыки столь силен, что он начинает воздействовать на самое цитадель литургической службы. Пример с литургической музыкой конца XVIII века не уникален. Подобная тенденция различима в современной еврейской музыке. Как пишет Ф. Больман:

Современные литургические традиции становятся все более открытыми к внешним влияниям, таким как варианты одной и той же песни, появляющиеся в антологии канторской музыки XIX века... В Новое время, для того чтобы утвердить главенство музыки в литургии, ее средства должны были расширяться и включить солистов, хоры, а также инструменты, обогащающие фактуру молитвенных песнопений. Все это вызывает беспокойство по поводу того, какой еврейская музыка могла бы быть или могла бы не быть¹².

Лорен Бруг рисует еще более впечатляющую картину изменений, происходящих в американских церковных службах. Изучая репертуар трех кон-

¹¹ Рукописи такого плана можно найти в коллекции Бостонского университета (США): Howard Gotlieb Archival Research Center, box 5, folder 5.

¹² Bohlman Ph. V. Jewish music and modernity. New York, 2008. P.xxv (со ссылкой на: Zimmermann H. Tora und Shira: Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums. Bern, 2000. P.91–108).

грегаций в Чикаго и близ него (Четвертой Пресвитерианской Церкви, Собора Святого Имени Архиепископального центра Римско-католической церкви в Чикаго и лютеранской часовни Воскресения университета Вальпараисо), она нашла следующее:

Заимствование традиций друг у друга было общим для всех трех служб. Пресвитериане пели гимн Римско-Католического происхождения: мелодия происходила из немецкого сборника гимнов (*Gross Katolisch Gesangbuch*) 1631 года. Католики слушали лютеранский текст XVII века и мелодию, аранжированную немецким лютеранином XX века. Лютеране пели гимн Воскресного Школьного Движения — евангелического североамериканского движения *Ревайвалистов* XIX века. Каждый из этих гимнов до сих пор поется также и в его оригинальной традиции, добавляя разнообразие в его использование.

Это указывает на общую экуменическую практику большинства североамериканских церковных учреждений, но также и вызывает вопросы относительно их обращения со своими традициями. Поют ли Пресвитериане, Римские Католики и лютеране также и свои духовные песни? Более пристальный взгляд показывает, что во всех трех случаях действительно поют.

Автор заключает:

Литургическая практика трех конгрегаций обнаруживает в каждой из них сходные тенденции при использовании музыкальных образцов как собственных традиций, так и свободно заимствованных из других церквей. Каждая имеет собственные традиции, глубоко в них укоренена и, однако, пересекается с другими традициями, расширяя свой музыкальный корпус или канон. Знакомство с их службами показывает, что все они собирают свой музыкальный материал из множества музыкальных канонов¹³.

Несомненно, паралитургическая практика притягательнее литургической: в ней человек чувствует себя современным, коммуникабельным, свободным от цензуры, его духовное высказывание оказывается более личным и искренним, чем в канонических рамках. Будучи результатом

¹³ *Brugh L. S. The canon within the canon: sacred song and liturgical music in the twenty-first century // Pastoral music. Vol. 33. No 2 (December 2008). P. 39, 41. [Электронный ресурс] URL: http://www.npm.org/pastoral_music/issues/PM%20Vol%2033-2.pdf (дата обращения 17.07.2017).*

живого и стихийного процесса, паралитургическая сфера увлекает сильнее литургической, она не нуждается в канонизации и специальной охране с помощью церковных установлений и указов. Поэтому при взаимодействии этих сфер влияние обычно идет со стороны паралитургической практики: она содействует изменению литургической практики, но не наоборот.

Паралитургический репертуар неразборчив и разношерстен в своих истоках. Как Бортнянский использует мотивы менуэта, украинской песни, итальянской *orega-seria*, французского романса и т. д., так и современная община сирийских евреев из Бруклина или Мехико-Сити включает в свои напевы мелодии из арабского фольклора, Бетховена и Бродвейских мюзиклов¹⁴.

Существует множество сфер человеческой деятельности в традиционных искусствах и ремеслах, в таких видах деятельности как исполнение старинной музыки или кулинария, где пуристы борются за аутентичность, применяя свои критерии совсем не к тем областям, которым было бы свойственно оставаться каноническими. Кроме того, весьма популярно мнение, что всяческие нарушающие или разрушающие канон отклонения возникли лишь недавно, что раньше их не было и быть не могло; что все ранее существовавшее есть аутентичное и неизменное, а порче оно подвергается в наше время. По моему мнению, однако, эти процессы гораздо подвижнее, и сегодняшний канон вполне мог некогда быть модной новинкой, а то и неприемлемой дерзостью. Лорен Бруг справедливо воспринимает развитие американской духовной гимнографии в XXI веке как кризис канона, но этот кризис столь же естественен, как и возрастные кризисы в жизни: детские, подростковый, кризис четверти жизни, среднего возраста и т. д. В силу таких кризисов современная гимнография отличается от средневековой. Когда-нибудь и она будет канонизирована так же, как сегодня канонизированы пьесы Бортнянского, сочиненные 250 лет тому назад.

Чья привилегия славить Господа?

Я озаглавила свою статью «Царь Давид и лягушка» по старинной библейской легенде-притче (из собрания *Yalkut Shimoni*).

¹⁴ *Shelemay K. K. Let jasmine rain down: song and remembrance among Syrian Jews. Chicago, 1998. P. 115.*

Наши приснопамятные мудрецы рассказывали, что, когда царь Давид завершил Книгу Псалмов, он ощутил внутреннее удовлетворение. Он сказал, что перед Святым благословен Он: «Есть ли создание в Твоем мире, которое складывает песни и хвалы больше, чем я?» Тотчас же явилась ему лягушка, и сказала: «Давид, не тешь себя, ведь я складываю песни и хвалы больше, чем ты. Мало того, три тысячи притч рассказывается о каждом сонете, который я произношу, ибо сказано „И изрек он три тысячи притчей, и песней его было тысяча и пять“ (3 Цар 4:32)»¹⁵.

В этой притче можно увидеть аллегорию противопоставления литургической и паралитургической музыки. Псалмы Давида, в силу авторитетности их создателя, представляют собой канон, каноническое выражение религиозных чувств общины. Лягушка, даже не будучи «религиозной анархисткой», свободна по меньшей мере от ответственности, лежащей на Царе Давиде, и может возглашать много песен и хвалебных псалмов. Это же обилие сочинений свойственно и паралитургической музыке: ее репертуар может быть намного шире, чем литургический корпус.

Литургическая и паралитургическая сферы не случайно сосуществуют веками. Канонизированная молитва как элемент повседневной жизни дает людям чувство стабильности, столь необходимое для морального выживания. Изучая музыку разных общин современного Израиля, я наблюдала, как иногда, казалось бы, незначительное отклонение от канонической литургии повергает людей в ужас, словно земля уходит у них из-под ног. Не случайно на одной маленькой площади можно увидеть синагоги для выходцев из Алеппо, Каира или Триполи — везде свой канон. Попытка унифицировать и обновить литургический корпус, предпринятая в России XVII века, была одним из сильнейших факторов Раскола — одного из самых трагичных эпизодов русской истории, когда старообрядцы уходили от общества и бежали в незаселенные окраины государства или прибегали к крайней форме протеста — самосожжению. Канон, однако, не единственная возможность для людей выражать свое религиозное чувство. Не менее, если не более важно выражение этого чувства в неканонической и индивидуальной манере. Лягушка бросила вызов царю Давиду и провозгласила право каждого создания восхвалять Всемогущего на свой собственный манер.

¹⁵ Rabby Lazer Brody. King David and the frog. [Электронный ресурс] URL: http://www.breslev.co.il/articles/family/breslev_kids/king_david_and_the_frog.aspx?id=11643&language=english (дата обращения 03.02.2017). Перевод библейского стиха и ссылка даны по Синодальному переводу.

Литература

1. Берлиоз Г. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 408 с.
2. Рыцарева М. Дмитрий Бортнянский: жизнь и творчество композитора. СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
3. Рыцарева М. Музыкальный фольклор: между природой и культурой // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сборник статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / Сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 333–338.
4. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 244 с.
5. Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского: В 3 т. Т. 1. М.: Алгоритм, 1997. 512 с.: ил.
6. Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. Фон Мекк. Каменка, 30 апреля 1878 г. // П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка. 1876–1890: в 4 т. / Сост., науч.-текстологич. ред., коммент. П. Е. Вайдман; гос. Дом-музей П. И. Чайковского, науч.-изд. коллегия им. П. И. Чайковского. Т. 2: 1878. Челябинск: Music Production International, 2010. 624 с.
7. Bohlman Ph. V. Jewish music and modernity. New York: Oxford University Press, 2008. 280 p.
8. Rabby Lazer Brody. King David and the frog [Электронный ресурс] URL: http://www.breslev.co.il/articles/family/breslev_kids/king_david_and_the_frog.aspx?id=11643&language=english (дата обращения 03.02.2017).
9. Brugh L. S. The canon within the canon: sacred song and liturgical music in the twenty-first century // Pastoral music. Vol. 33. No 2 (December 2008). P. 39–41. [Электронный ресурс] URL: http://www.npm.org/pastoral_music/issues/PM%20Vol%2033-2.pdf (дата обращения 17.07.2017).
10. Cohen J. R. “Ya Salió de la Mar”: Judeo-Spanish wedding songs among Moroccan Jews in Canada // Women and music in cross-cultural perspective / Ed. by E. Koskoff. New York: Greenwood Press, 1987. 262 p.
11. Maniates M. R. Mannerism in Italian music and culture, 1530–1630. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1979. 678 p.
12. Ritzarev M. The augmented second, Chagall's silhouettes and the six-pointed star // Musica Judaica. Vol. XVIII. 5766, 2005–2006. P. 43–69.
13. Ritzarev M. Between the field and the salon // A network of significations: texts on music semiotics in honor of Raymond Monelle / Ed. by Esti Sheinberg. Ashgate, 2012. p. 35–45.
14. Ritzarev M. Conceptualizing the vernacular in music // Garment and core: Jews and their musical experiences. Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press. 2012. P. 31–40.
15. Ritzarev M. Music and food: cultural parallels of sign systems // Before and after music. Acta semiotica fennica xxxvii. Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius. Unweb Publications, Helsinki. International Semiotic Institute, Imatra, 2010. P. 278–286.
16. Ritzarev M. “A singing peasant”: an historical look at national identity in Russian music // Min-ad: Israel studies in musicology online. [Электронный ресурс] URL: http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A_Singing.pdf (дата обращения 18.07.17).
17. Shelemay K. K. Let jasmine rain down: song and remembrance among Syrian Jews. Chicago: Chicago University Press, 1998. 310 p.