Е.И. ИСМАГИЛОВА

ПРАВОСЛАВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ СИБИРСКОГО БЫТОВАНИЯ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Е.И. ИСМАГИЛОВА

ПРАВОСЛАВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ СИБИРСКОГО БЫТОВАНИЯ

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения *Н.В. Леонова*

НОВОСИБИРСК
«НАУКА»
2021

УДК 271.2:398.88(571.1/5)
ББК 86.372:82.3(-433)(253)
И87

Рецензенты
доктор искусствоведения *М.Г. Кондратьев*
кандидат искусствоведения *П.С. Шахов*

Утверждено к печати Ученым советом
Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук

Издание подготовлено в рамках выполнения проекта ИФЛ СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075–15–2019–1884)

Исмагилова Е.И.

И87 Православные песнопения в фольклорных традициях сибирского бытования / Отв. ред. Н.В. Леонова. — Новосибирск: Наука, 2021. — 240 с.

ISBN 978–5–02–041480–8.

В монографии рассматривается функционирование богослужебных жанров, включенных в интонационные культуры переселенческих и коренных народов Сибири. Материалом исследования послужили фольклоризованные рождественские и пасхальные песнопения, молитвы из чина отпевания, зафиксированные в восточно-славянских фольклорных традициях (русские, украинцы, белорусы) и в народно-исполнительских практиках неславянских этносов — шорцев, хакасов, алтайцев и чувашей.

Издание адресовано специалистам в области этномузыкознания, фольклористики и этнографии, а также всем, кто интересуется традиционной музыкальной культурой.

УДК 271.2:398.88(571.1/5)
ББК 86.372:82.3(-433)(253)

ISBN 978–5–02–041480–8
doi: 10.7868/978–5–02–041480–8

© ИФЛ СО РАН, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА 5

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 8

ПРЕДИСЛОВИЕ 9

Глава 1

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ В НАРОДНОМ ХРИСТОСЛАВЛЕНИИ 12

1.1. Рождественское христославление. Богослужебная практика исполнения песнопений 12
1.2. Происхождение и источники изучения христославления 13
1.3. Особенности бытования христославления в Сибирском регионе 18
1.4. Текстология словесного компонента 20
1.5. Богослужебный первоисточник и устные варианты напева четвертого тропарного гласа 22
1.6. Напевы фольклоризованных вариантов рождественского тропаря 25
1.7. Напевы фольклоризованных вариантов кондака и ирмоса . . . 36
1.8. Фольклорные версии рождественских песнопений 38

Глава 2

НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ И ВЕРСИИ ПАСХАЛЬНОГО ТРОПАРЯ . . . 45

2.1. Причины исполнения тропаря в обрядах весеннего цикла . . . 45
2.2. Бытование тропаря в русско-сибирской фольклорной традиции. Словесный компонент песнопения 46
2.3. Богослужебные варианты пасхального тропаря 48
2.4. Варианты и версии тропаря в сибирской фольклорной традиции 50
2.5. Пасхальный тропарь в западно-русской фольклорной традиции 58
2.6. Сравнение сибирских и западно-русских образцов фольклоризованного песнопения 61

Глава 3

ТРИСВЯТОЕ В НАРОДНЫХ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНЫХ ОБРЯДАХ 67

3.1. Песнопения, исполняемые при проведении похоронно-поминальных обрядов 67
3.2. Богослужебный первоисточник и устные варианты Трисвятого 70
3.3. Народные варианты и версии Трисвятого 73
3.4. Трисвятое в духовных стихах «Для всех солнце светит» 81

Глава 4

ХРИСТИАНИЗАЦИЯ НЕСЛАВЯНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ СИБИРИ 85
4.1. Христианизация коренного населения Сибири и Дальнего Востока в XVII — начале XX в. 85
4.2. Особенности христианизации народов Поволжья в XIX в. . . . 89
4.3. Влияние христианизации на календарную и семейную обрядность новокрещенных этносов 92

Глава 5

ПЕСНОПЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ НЕСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ СИБИРИ 100
5.1. Богослужебные тексты в интонационных культурах шорцев, хакасов, алтайцев, сибирских чувашей 100
5.2. Вербальные тексты фольклоризованных песнопений 102
5.3. Варианты и версии Трисвятого в хакасской, шорской, алтайской, сибирско-чувашской фольклорных традициях 105
5.4. Варианты и версии пасхальных песнопений в фольклорных традициях неславянских этносов Сибири 117
5.5. Богослужебные тексты в традициях неславянских народов в сравнении с их аналогами в восточно-славянской культуре 123

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 127

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 131

Приложение I

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ 141

Приложение II

ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ (СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ) 201

Приложение III

ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ ИЗ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ 205

Приложение IV

ТРИСВЯТОЕ (СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ) 206

Приложение V

ДУХОВНЫЕ СТИХИ С ТРИСВЯТЫМ 210

Приложение VI

ТРИСВЯТОЕ (НЕСЛАВЯНСКИЕ ЭТНОСЫ) 212

Приложение VII

ПАСХАЛЬНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ (НЕСЛАВЯНСКИЕ ЭТНОСЫ) 217

Приложение VIII

БОГОСЛУЖЕБНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ ПЕСНОПЕНИЙ НА ЧУВАШСКОМ ЯЗЫКЕ 222

Приложение IX

ПАСПОРТНЫЕ ДАННЫЕ И ПРИМЕЧАНИЯ К ОБРАЗЦАМ ПРИЛОЖЕНИЙ I–VIII 223

ОТ АВТОРА

Настоящая работа родилась в результате моего научного интереса к теме взаимодействия православной и фольклорной певческих традиций. Одним из ракурсов этой проблемы является функциональный аспект, касающийся бытования церковных песнопений в народно-исполнительской среде, его рассмотрение послужило основой предлагаемой вниманию читателей монографии.

Содержание книги в значительной степени базируется на кандидатской диссертации, написанной во время обучения в аспирантуре на кафедре этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Исследование опирается на полевые материалы, записанные в Новосибирской, Омской областях, Красноярском крае, Республике Хакасия, Республике Алтай. Аудиозаписи получены в ходе музыкально-этнографических экспедиций Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Новосибирского государственного педагогического университета, Новосибирского областного колледжа культуры и искусств, Института филологии СО РАН, Российской академии музыки им. Гнесиных, Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева, проходивших с 1974 по 2009 г., и являются результатами собирательской деятельности многих фольклористов, в том числе и автора работы. Привлекались сибирские материалы, опубликованные на протяжении последних десятилетий, а также образцы фольклоризованных песнопений, принадлежащие другим, в частности, западно- и северно-русской фольклорным традициям, а также звукозаписи, представленные на кассетах и дисках, распространяемых Российским фольклорным союзом. Часть музыкального материала была обнаружена в ходе работы с архивными источниками.

Монография состоит из введения, пяти глав и приложений. Введение содержит постановку проблемы, краткий обзор литературы по данному вопросу, формулировку цели и актуальности исследования, характеристику используемого материала, рассмотрение методологических подходов к решению поставленных задач. Первая глава посвящена целостному описанию бытования рождественских песнопений в зимних поздравительных обходах святочного периода. В ней подробно рассмотрен этнографический контекст, вербальные и музыкальные трансформации фольклоризованных образцов рождественских тропаря, кондака, ирмоса первой песни канона.

Во второй главе по тем же параметрам охарактеризованы народные варианты и версии пасхального тропаря, звучащего в период от праздника Пасхи до Вознесения. В третьей главе — песнопение Трисвятое, исполняемое в процессе похоронно-поминальных обрядов как самостоятельное произведение и в качестве припева в духовных стихах. В четвертой главе описаны особенности христианизации народов Сибири и Поволжья, а также влияние христианизации на календарную и семейную обрядность неславянских сибирских народов. В пятой главе проанализированы трансформации вербального и музыкального уровней православных песнопений — Трисвятого и пасхального тропаря, включенных в интонационные культуры шорцев, хакасов, алтайцев и сибирских чувашей, а также предпринято сравнение этих песнопений с их аналогами, бытующими в фольклорных традициях восточно-славянских переселенцев Сибири.

Первая — третья и пятая главы снабжены нотными приложениями. В приложении к первой главе содержатся избранные фольклоризованные образцы рождественских песнопений, их письменные первоисточники и варианты, встречающиеся в устной богослужебной практике. Приложения ко второй, третьей и пятой главам представляют собой сравнительные таблицы, включающие канонические напевы Трисвятого и пасхального тропаря в их письменной и устной (во второй и третьей главах) формах бытования, а также варианты и версии этих песнопений, зафиксированные в фольклорных традициях.

Автор работы считает своим приятным долгом выразить благодарность преподавателям кафедры этномузыкознания НГК С.П. Галицкой, М.Ю. Дубровской, Г.Б. Сыченко, Н.М. Кондратьевой, а также преподавателю кафедры истории музыки Т.Г. Казанцевой за внимательное чтение, обсуждение и ценные советы. Отдельную глубокую благодарность приношу профессору консерватории Наталье Владимировне Леоновой — научному руководителю моих дипломной и диссертационной работ и ответственному редактору настоящей монографии.

Благодарю всех, кто участвовал со мной в записи образцов: Н.В. Леонову, М.М. Андрееву, Н.М. Скворцову, Н.Р. Ойноткинову, В.В. Миндибекову, А.В. Журба, Ф.И. Жимулева и Е.М. Мерную. За предоставление архивных материалов и личных полевых записей благодарю Г.Б. Сыченко и Н.М. Скворцову. Кроме того, хотелось бы выразить благодарность заведующей фольклорно-этнографическим отделением Новосибирского областного колледжа культуры и искусств О.А. Кайманаковой за возможность доступа к аудиоархиву отделения, а также студентам колледжа — авторам записей фольклоризованных песнопений.

За расшифровку и перевод шорских, хакасских, алтайских и чувашских текстов, а также сведения о культурно-историческом контексте бытования песнопений благодарю Л.Н. Арбачакову, Н.Р. Ойноткинову, М.Г. Кондратьева, Е.В. Федотову. Приношу благодарность В.Е. Филатовой (Гиливеря) за компетентное обсуждение особенностей современного православного обиходного пения и предоставление аудиозаписей его отдельных образцов. Особую благодарность выражаю Н.С. Капицыной, О.И. Анд-

реевой, Е.Л. Тирон, выполнившим большую и непростую работу по набору нотного приложения.

И наконец, моя самая горячая благодарность, а также пожелания здоровья и благополучия всем хранителям народных традиций — представителям разных этносов, которые столь щедро делились с нами своими знаниями.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ПБВт — письменный богослужебный вариант
УБВт — устный богослужебный вариант
ФВт — фольклоризованный вариант
ФВс — фольклорная версия

АТМ — Архив традиционной музыки
ГАНО — Государственный архив Новосибирской области
ИФЛ СО РАН — Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук
МГК — Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского
МЭЭ — музыкально-этнографическая экспедиция
НА ЧГИГН — Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук
НГК — Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
НГПИ — Новосибирский государственный педагогический институт (ныне — университет)
НОККиИ — Новосибирский областной колледж культуры и искусств
НСО — Новосибирская область
СМЭС — Смоленский музыкально-этнографический сборник
РАМ им. Гнесиных — Российская академия музыки им. Гнесиных
ФК СК РФ — фольклорная комиссия Союза композиторов Российской Федерации
ФЭО — фольклорно-этнографическое отделение Новосибирского областного колледжа культуры и искусств
ФЭЭ — фольклорно-этнографическая экспедиция

ПРЕДИСЛОВИЕ

Для формирования неповторимого облика российской культуры на протяжении уже более десяти веков немаловажную роль играет взаимодействие христианства и народных традиций различных этносов, населяющих просторы нашей родины. Расположенные на разных мировоззренческих и культурных платформах и относящиеся к разным областям духовной жизни того или иного народа[1], эти идеологические парадигмы на протяжении многих столетий сосуществовали одновременно в сознании своих носителей. В каждой из этих систем присутствуют культурные универсалии (календарь, праздник, музыка, свадебные и похоронные ритуалы и др.) — элементы универсальной модели культуры, типовые аспекты жизни [Культурология, 1997, с. 484].

Одним из ракурсов темы взаимодействия христианской и народной систем является проникновение отдельных, наиболее известных церковных песнопений в фольклорные традиции разных, в той или иной степени принявших православие российских народов. Активнее всего песнопения включались в народные календарные праздники (праздничные периоды), что подтверждается мнением исследователя: «наиболее зависимой от христианства областью культурного пространства оказался народный календарь, воспринявший христианскую систему праздников и будней, постов и мясоедов в качестве структурной основы всего обрядового годового цикла» [Толстая, 2015, с. 112].

Проблема функционирования произведений, родившихся в письменной по своей природе среде, в различных устных контекстах уже не раз являлась предметом исследовательского интереса[2]. В частности, в отечественной фольклористике второй половины XX в. известны работы, отражающие процесс бытования авторских литературных текстов в народно-певческой культуре (труды И.Н. Розанова, А.М. Новиковой и др.). Открывающиеся при рассмотрении подобного процесса текстологические перспективы позволяют проследить «механизм развития фольклорного произведения, имеющего известную точку отсчета (авторский текст письменной традиции), что не типично для народного творчества» [Леонова, 1999, с. 265]. На материале же православных песнопений этот вопрос на-

[1] Об оппозициях христианства и устной народной традиции подробно см. в книге С.М. Толстой [2015, с. 111].

[2] См. об этом в [Леонова, 1999, с. 261; Шахов, 2018, с. 43–47].

чал разрабатываться в отечественном этномузыкознании в конце XX — начале XXI в., т.е. сравнительно недавно [Латышева, 1995; Енговатова, 1996, 2003; Теплова, 2000; Подрезова, 2001, 2002, 2004, 2009, 2011; Горянина, 2004; Молчанова, 2004, 2007; Калинина, 2009; Исмагилова, 2013; Левкиевская, 2015, 2019]. Объектом особенно пристального исследовательского внимания становятся напевы фольклоризованных образцов пасхального тропаря, записанные преимущественно на территории западно-русской традиции и смежных с ней районов, а также в Белоруссии [Чернова, 2009, 2011, 2017].

Тогда же в сферу внимания собирателей и исследователей фольклора попадают песнопения, заимствованные интонационными культурами этносов, христианизированных значительно позднее, чем восточно-славянские народы. В результате закрепления образцов православного пения в фольклорных традициях неславянских этносов формируется культурный комплекс, в котором взаимодействие православного певческого и народного элементов усложняется их разноэтнической природой. В течение последних 20 лет подобные произведения начинают фиксироваться при обследовании музыкальных культур народов Поволжья и Сибири, публикуются отдельные их образцы, а также упоминания о существовании этого феномена [Андреева, Белоусова, Сыченко, 2001; Жимулева, 2003, 2004, 2007; Жимулева, Скворцова, 2005; Альмеева, 2007, 2012; Ильясова, 2008; Сыченко, 2009; Исмагилова, 2013, 2014; Гумерова, 2017]. При наличии отдельных публикаций о бытовании песнопений в фольклорных традициях славянских и неславянских народов Сибири обобщающий труд, раскрывающий эту тему, на момент написания монографии отсутствует.

Предлагаемая вниманию читателя работа призвана восполнить этот пробел. Ее цель заключается в рассмотрении явления фольклоризации песнопений на сибирском материале в его региональном и этническом своеобразии и изучении трансформаций церковных песнопений, закрепившихся в песенно-обрядовой практике коренных и переселенческих (как славянских, так и неславянских) этносов Сибири. Выполнено описание историко-культурного и этнографического контекстов бытования фольклоризованных песнопений, выявлены механизмы включения элементов одной певческой традиции в другую и их адаптация в инокультурной среде бытования, проведен анализ словесного и музыкального компонентов фольклоризованных песнопений. Надеемся, что раскрытие этой темы будет способствовать формированию более глубокого и адекватного представления о межкультурных контактах коренных и переселенческих этносов Сибири, а также позволит проследить особенности влияния христианизации на фольклорные традиции неславянских сибирских народов.

Кроме того, рассмотрение вербальной и музыкальной составляющих фольклоризованных образцов песнопений в сравнении с их каноническим первоисточником и устными богослужебными вариантами может стать определенным вкладом в текстологию фольклора. На основе предприня-

того анализа выявлены особенности певческой фольклоризации и феномена устной трансляции фольклорных и, шире, вокальных произведений традиционной культуры.

Материал исследования достаточно разнообразен. Его составили богослужебные жанры, вошедшие в восточно-славянскую календарно-обрядовую (рождественские и пасхальные песнопения) и семейно-обрядовую (песнопения чина панихиды, включенные в похоронный обряд) сферы фольклора, а также песнопения, бытующие в фольклорных традициях коренных (шорцы, хакасы, алтайцы) и переселенческих (чуваши) неславянских этносов Сибири.

Многоаспектный характер проблемы определил комплексную методологическую базу исследования. Для выявления процессов фольклоризации были применены методы общей текстологии, изложенные в трудах Д.С. Лихачева [1983], С.Н. Азбелева [1966], Е.В. Гиппиуса [1957]; развитие текстологических принципов применительно к рассматриваемому материалу (сравнение вариантов и версий фольклоризованных песнопений) осуществлено в соответствии с работами Э.Е. Алексеева [1990], М.А. Енговатовой [1996], В.М. Гацака [1997], И.И. Земцовского [1975, 1987], Н.В. Леоновой [1996], Ю.И. Смирнова [1991]. При изучении рассматриваемой темы сформулирован метод двойного сравнения: песнопения, бытующие в народной среде, сравниваются с письменными первоисточниками и между собой. При описании стилистических закономерностей фольклоризованных песнопений за основу взяты аналитические методики, сложившиеся в отечественной музыкальной фольклористике: метод слогоритмического анализа, обоснованный в трудах К.В. Квитки [1971, 1973], Е.В. Гиппиуса [1957], Б.Б. Ефименковой [2000], анализ ладообразования, базирующийся на принципах, изложенных в работах Ф.А. Рубцова [1964] и М.Г. Харлапа [1972]. По мере необходимости привлекались также методы академического музыкознания, в частности, исследование А.Н. Мясоедова [1998], посвященное проблемам натурально-ладовой гармонии.

В контекстных интерпретациях интересующих нас явлений использован опыт целостного историко-культурологического описания, отраженный в трудах Т.А. Бернштам [2000, 2005], М.М. Громыко [1991], А.Н. Розова [1999, 2000], Т.А. Роменской [1992] и др. Принципы подачи привлекаемого материала сформировались у автора в процессе работы над отдельными томами академической двуязычной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Нотные расшифровки образцов фольклоризованных песнопений выполнены в соответствии с современными требованиями, предъявляемыми к нотировкам фольклорных образцов. В частности, публикуемые тексты нотированы в полном объеме с фиксацией микроальтерационных проявлений звуковысотности, внеметрических изменений протяженности длительностей и других исполнительских особенностей звучания. Все тексты снабжены необходимой информацией об исполнителях, времени и месте записи образцов, обстоятельствах их исполнения, а также исполнительскими комментариями, если таковые существуют.

Глава 1
РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ В НАРОДНОМ ХРИСТОСЛАВЛЕНИИ

1.1. Рождественское христославление. Богослужебная практика исполнения песнопений

Рождественское христославление представляет собой своеобразную народную форму одного из самых значительных православных двунадесятых праздников. Это широко распространенный святочный обычай обхода домов на Рождество для прославления праздничного события, поздравления хозяев и пожелания им благополучия. Как правило, славление совершается в самый день праздника, рано утром, сразу после рождественского богослужения. Группы людей (наиболее активное участие принимают дети и молодежь) с изображением звезды, иконами, исполняя праздничные песнопения, обходят дома. Открывается славление испрашиванием разрешения у хозяев для дальнейших действий, затем следует центральный раздел святочного ритуала — пение (чтение) рождественских песнопений — тропаря, кондака, ирмоса 1-й песни канона и следовавших за ними многолетия, духовных стихов или псальм. В завершение христославления звучат поздравления, благопожелания, просьбы и требования вознаграждения, шуточные угрозы в адрес скупых хозяев. Эти народные тексты выразительно, энергично проговариваются, рождественские псальмы, исполняемые обычно после песнопений, поются. Вместе с очевидной связью звукового оформления рождественских обходов с обрядом колядования в христославлении вырабатывается новое качество, присущее непосредственно этому обычаю, во многом связанное с функцией и характером исполнения песнопений в церкви. В отличие от колядования, которому свойственна «большая сила звука, вызывающая иногда ассоциации с криком» [Земцовский, 1975, с. 34], характер звучания славления ближе к богослужебному пению, одной из важнейших функций которого является эстетическая. Возгласно-речевое начало, столь существенное для «звукоидеала» колядования [Леонова, 1997, с. 36], присутствует в рождественском обычае в опосредованном виде. Кроме того, в христославлении рождается новое и для колядования, и для богослужения сочетание функций музыки: с уже названной эстетической переплетаются идеологическая (как указание на принадлежность к религии, церкви), коммуникативная (как способ общения внутри определенного социума), тесно связанная с воспитательной (участие в поздравительных обходах детей как средство их социальной адаптации); присутствует и развлекательная функция, действующая в основном на периферии ритуала в его заключительных эпизодах.

Сходство христаславления с обрядом колядования проявляется также в календарной приуроченности обоих к святочному периоду, особенностях

их структуры и поздравительной функции, присутствующей в каждом из них. Различаются же эти явления традиционной культуры тем, что обычай рождественского славления появился в русле христианской традиции в более позднее время, чем древний славянский обряд, и потому он не содержит аграрно-магической функции, присущей колядованию.

Рождественские песнопения, включенные в обычай христославления, многократно звучат на праздничных богослужениях. Тропарь Рождества поется и читается в храме на протяжении всего праздничного периода, длящегося семь дней и завершающегося отданием праздника 13-го января. Наиболее концентрированно тропарь исполняется на торжественной службе, совершаемой в канун праздника, обычно в ночь с 6-го на 7-е либо утром 7-го января. Во время этой службы тропарь четыре раза поется на великом повечерии с литией (один раз по первом Трисвятом, три раза по благословении хлебов), столько же раз звучит в течение утрени (трижды на «Бог Господь», один раз по Великом славословии), читается на часах, четыре раза исполняется на литургии на третьем антифоне и один раз по малом входе, а также может петься за причастным стихом и по окончании богослужения в виде отдельного славления [Минея, 1982, с. 331–357]. Можно заметить, что это песнопение пронизывает собой всю службу, устойчиво оставаясь в памяти поющих и слушающих; немаловажно при этом, что традиционно в пении тропаря участвуют не только певчие, но и вся церковная община, таким образом тропарь выучивающая.

Другой богослужебный текст — кондак — во время богослужения звучит реже: по одному разу на повечерии (по втором Трисвятом), утрени (по 6-й песне канона) и часах, три раза на литургии (по малом входе, за причастным стихом, на славлении в конце богослужения). Третий церковный жанр — ирмос — исполняется дважды, в начале и на катавасии первой песни канона в соответствующем разделе утрени. Кроме того, рождественские ирмосы начинают петься более чем за месяц до Рождества, с двунадесятого праздника Введения во храм Богородицы (4-е декабря), на катавасии канона праздничных (воскресных и великим святым) вечерних служб.

Перечисленные песнопения, исполняясь за пределами храма, подвергаются различным переосмыслениям и трансформациям. В настоящей главе рассматривается функционирование рождественских песнопений в инокультурной для них среде, характеризуются источники изучения обычая и особенности его бытования в Сибирском регионе, предпринимается текстологическое исследование словесного и музыкального компонентов христославления.

1.2. Происхождение и источники изучения христославления

Рождественское христославление сформировалось в основном под влиянием католической традиции стран Восточной Европы. Известно, что в XV–XVI вв. сначала в Чехии (нач. XV в.), а затем в Польше (кон. XV–нач. XVI в.) происходит активная христианизация народных зимних обря-

дов с целью искоренения языческого начала, в них присутствовавшего [Виноградова, 1982, с. 9]. При этом сложилась устойчивая традиция создания и исполнения канторами и монахами духовных песен с рождественской тематикой. Можно предположить, что обычай исполнения рождественских духовных произведений во время зимних поздравительных обходов проникает в Россию в результате усилившихся контактов со странами Восточной Европы в XVII в. Подобный процесс характерен для русской культуры XVII в., сходные по смыслу явления представляют собой вертепная драма [Давидова, 1998], а также обряд «Пещное действо», популярный в то время [Понырко, 1977, с. 87–88]. Вероятно, перечисленные явления — христославление, вертеп, «Пещное действо», находятся в русле одного процесса — формирования особого типа народной праздничной зрелищной культуры [Толстой, 1995, с. 24].

О большой популярности христославления в XIX в. свидетельствуют материалы о праздновании Рождества крестьянами и горожанами, содержащиеся на страницах журналов «Церковный вестник»* и «Руководство для сельских пастырей»**, издаваемых во второй половине XIX в. с целью освещения духовно-нравственной жизни народа и помощи духовенству в его пастырском служении. В этих рекомендациях для священнослужителей рождественское христославление трактуется как «старинный и добрый обычай», сложившийся в результате «желания благочестивых христиан перенести церковные торжества в свой дом, служащий как бы малой церковью»***. В отдельных случаях в славлении видят трансформацию языческого обряда колядования, значительно христианизированного стараниями духовенства и ставшего «важнейшим внецерковным обрядом, одинаково нужным как для прихожан, так и для священников». В рассуждениях же о славлении, полностью перешедшем в народную среду, встречаются снисходительные нотки: так, например, указывается на то, что при исполнении «песен в честь Рождества» (имеются в виду псальмы) текст «в устах неграмотного народа терпит странные изменения», из чего, по мнению анонимного автора журнала «Руководство для сельских пастырей», следует необходимость исправить тексты рождественских песен, «но при этом все-таки нужно внушать народу, что прославление Христа совершается в храме Божием, а не на улицах»****.

В XX в. в первые десятилетия советской власти по вполне понятным причинам информация о христославлении не публиковалась. Однако этот обычай являлся столь существенным элементом народного календаря, что В.И. Чичеров в своем фундаментальном исследовании, посвященном зим-

* *Розов А.Н.* Этнографические и фольклорные материалы на страницах журнала «Церковный вестник». Аннотированный тематико-библиографический указатель. URL: https://ruthenia.ru/folklore/2.htm (дата обращения: 15.10.2020).

** *Розов А.Н.* Этнографические и фольклорные материалы на страницах журнала «Руководство для сельских пастырей (1860–1917 гг.)». Аннотированный тематико-библиографический указатель. URL: https://ruthenia.ru/folklore/1.htm (дата обращения: 24.11.2020).

*** Там же.

**** Там же.

ним крестьянским праздникам, не мог не упомянуть о рождественских поздравительных обходах [1957, с. 162], оценивая их, впрочем, как чуждое для народной культуры явление. Более объективная оценка и развернутое описание славления содержится в книге М.М. Громыко, написанной тремя десятилетиями позже [1991]. В главе о русских народных праздниках сообщается, что «повсеместно распространенный обычай этот выглядел в разных районах России по-своему» [Там же, с. 319]. Опираясь на материалы дореволюционного периода, автор рассматривает участие нескольких половозрастных групп в рождественских поздравительных обходах, характерное для Русского Севера, и чаще встречающееся славление детей и молодежи, привлекая при этом материалы из Иркутской губернии. Интересны также данные о христославлении в местах проживания старообрядцев: святочный обычай в их среде совершался обыкновенно группами мужчин, кроме того, автор сообщает о более строгом характере славления, так как «в тех местах, где велика была роль староверов, обходы дворов обычно сопровождались только христианскими песнопениями» [Там же, с. 322].

В конце XX в. появляется специально посвященное рождественскому христославлению в Европейской части России исследование А.Н. Розова [1999], обобщающее значительный массив письменных источников XIX–XX вв. В этой работе рассматриваются вопросы происхождения, развития и распространения обычая по России, дается подробное описание этнографического контекста святочных поздравительных обходов. На протяжении всей работы А.Н. Розов рассматривает славление различных половозрастных и социальных групп, убедительно раскрывая при этом процесс перехода обычая в детскую среду, в результате чего славление и колядование сближаются, «причем настолько тесно, что часто ни исполнители, ни собиратели, ни исследователи не могут подчас четко определить тип обхода» [1999, с. 52]. Поднимая вопрос о соотношении колядования и славления, автор обнаруживает сходство обоих явлений на уровне структуры и установки «на магию первого дня», не соглашаясь при этом с В.И. Чичеровым, отрицавшим любые параллели между этими явлениями [Там же, с. 51].

Достаточно объемная информация о христославлении содержится в главе о святочном обрядовом комплексе монографии О.А. Пашиной [1998]. Рассуждая о цикле рождественских обходов, автор приводит многочисленные современные полевые материалы в основном из западно-русского региона, включающие описание святочного обычая и фрагменты народных текстов.

Можно предположить, что появление рождественского славления в Сибирском регионе и его прочное вхождение в сибирскую фольклорную традицию было связано с деятельностью церковных иерархов первой половины XVIII в. (митрополиты Филофей Лещинский, Иоанн Максимович, Антоний I Стаховский, Арсений Мацеевич, Антоний II Нарожницкий и др.), являвшихся выпускниками Киево-Могилянской академии [Роменская, 1992, с. 61–68] и, возможно, привезшими с Украины в Сибирь этот рождественский обычай. Подобный путь в XVII в. был проделан вертеп-

ной драмой, распространившейся в Сибири при тобольском митрополите Киприяне, также выходце с Украины [Фольклорный театр, 1988, с. 329]. Так или иначе, но интересующее нас явление получило широкое распространение на территории Сибири и органично вошло в состав местной фольклорной традиции[3].

Упоминания о христославлении присутствуют в ряде трудов краеведов и бытописателей XIX — начала XX в.: «Записках и замечаниях о Сибири» Е.А. Авдеевой-Полевой [1837], в книге И.Т. Калашникова «Записки иркутского жителя» [1905, с. 205], написанной в 1862 г., но отражающей практику 30–40-х гг. XIX в., а также в этнографических заметках С.И. Гуляева, записанных им от крестьян Алтайского округа в середине XIX в. [Любимова, 1998, с. 105–106], и в книге А.А. Макаренко, посвященной народному календарю Приангарья [1993, с. 88–89]. В отдельных случаях вслед за описанием рождественского обычая приводятся тексты псальм и колядок [Герасимов, 1913, с. 544; Макаренко, 1993, с. 89]. Об исполнении рождественского обычая детьми в сельских районах Иркутской области повествуется в книге М.М. Громыко (описания обходов, основанные на данных начала XX в.) [1991], а также в работе Г.С. Виноградова (материалы из Иркутской и Енисейской губерний первой четверти XX в.) [1998]. Краткие сведения о бытовании интересующего нас явления на Дальнем Востоке встречаются в труде А.П. Георгиевского [1929].

Информация о рождественском христославлении в Сибирском регионе содержится также в работах отечественных этнографов и фольклористов второй половины XX — начала XXI в. Поздравительные обходы с исполнением церковных песнопений в старообрядческих поселениях Забайкалья описываются в исследовании Ф.Ф. Болонева [1978] и вступительной статье Н.И. Дорофеева к сборнику «Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев» [1989]. Об интересующем нас обычае в Омской области сообщает Л.В. Новоселова в своей статье о народной календарной поэзии [1974].

В 90-е гг. XX в. появляются сборники, публикующие этнографические и фольклорные материалы, собранные преимущественно по воспоминаниям носителей традиции в Томской области: «Жили да были: фольклор и обряды томских сибиряков» [1997], Красноярском крае «Пришла Коляда накануне Рождества» [1995]; в отдельных случаях публикуются ранее неизвестные архивные данные[4]. В указанной литературе широко представлены многочисленные рассказы исполнителей, с разной степенью подробности воспроизводящие святочный обычай, а также тексты произведений, входящих в славление, на некоторые из которых, впрочем, наложила свой отпечаток «собирательская редакция» (термин Е.В. Гиппиус).

---

[3] Любопытным свидетельством особой популярности рождественского обычая в Сибири может служить толкование слова *христославщик* в Словаре В.И. Даля — пометка *сиб.*, т.е. сибирское, «показывает местность, где слово в ходу (а иногда только, где оно записано)» [Даль, 1991, с. 565].

[4] См. [Пришла Коляда, 1995]. На с. 40–41 опубликованы материалы М.В. Красноженовой, относящиеся к началу XX в.

Отдельные сведения, словесные и нотированные тексты христославления содержатся в трудах, посвященных фольклору и этнографии Алтайского края: «Зимний календарный фольклор Петропавловского района» [2001]; «Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая» [2005]; Новосибирской — «Хрестоматия сибирской русской народной песни» [2001]; Тюменской — «Песенная жемчужина Исетского района» [1997]; «Жанры зимнего календарно-обрядового фольклора казаков Западно-сибирского Зауралья» [2010]; Кемеровской — «Народный календарь Кемеровской области» [1998]; Омской — «Календарные праздники русских тоболо-иртышского региона в XIX–XX вв.» [1997]; Иркутской — «Дети и народная культура» [1995] областей; краткие упоминания об интересующем нас явлении присутствуют в диссертационном исследовании Н.В. Леоновой [1996] и в статье О.И. Чариной [1998]. Более подробную характеристику рождественские обходы получили в диссертациях Т.Н. Золотовой, опирающейся на полевые материалы из Тюменской области [1997], и Г.В. Любимовой, рассмотревшей бытование обычая в Алтайском крае, Новосибирской и Тюменской областях [1998]; развернутая информация о зимних поздравительных обходах в Новосибирской области содержится в монографиях Е.Ф. Фурсовой [2002, 2012]. Рассказы о рождественском христославлении на территории Байкальского региона приведены в исследовании Е.Л. Тихоновой и рассматриваются ею как «образцы этнической специфичности русских, сохраняющейся в условиях более чем трехсотлетнего иноэтнического окружения» [2018, с. 45–47].

Таким образом, мы располагаем достаточно большим объемом информации о христославлении в Сибири, опубликованной в различных источниках XIX–XX вв. Предположим, что подобной информации могло быть и больше, отсутствие же ее в некоторых работах[5] можно объяснить тем, что ряд собирателей и исследователей обходят это явление, расценивая его как искусственно привнесенное, не считая истинно народным, или же не описывают рождественский обычай по идеологическим соображениям[6].

Немногочисленные опубликованные словесные (14) и музыкальные (4) образцы дополняет коллекция аудиозаписей и рукописных текстов, основанная на современных полевых материалах. Записи рождественских христославлений получены в результате фольклорных экспедиций Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки и Москов-

[5] См., например, *Неклепаев И.* Поверья и обычаи Сургутского края // Записки Западно-сибирского отдела ИРГО. Т. XXX. Омск, 1903. Переиздание: Традиционные зимние увеселения взрослой молодежи в районах Среднего Приобья // Русская традиционная культура. 1996. № 1–2. С. 5–66; *Бартенев В.* На крайнем Северо-западе Сибири. Очерки Обдорского края. СПб., 1896.

[6] В качестве характерного примера подобной ситуации можно привести информацию об изъятии значительной части материалов, посвященных христославлению, из книги Ф.Ф. Болонева «Народный календарь семейских Забайкалья» [1978] во время редакционной подготовки рукописи к печати. Сведения получены от автора в ходе работы круглого стола международной конференции «Славянский мир: общность и многообразие», проходившей 23 мая 2002 г. в г. Новосибирске.

ской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Новосибирского государственного педагогического университета, Новосибирского областного колледжа культуры и искусств, Российской академии музыки им. Гнесиных, Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева, проходивших с 1974 по 2007 г. (в основном в 80-е и 90-е). В настоящее время звукозаписи хранятся в архивах вышеперечисленных учреждений. Наибольшее количество записей славления получено в Новосибирской области (36 образцов), особенно богат в этом отношении Кыштовский район (9 образцов); на территории Алтайского края и Республики Алтай были сделаны 13 записей; в Приморском крае — 3 записи, по два образца записаны в Республике Хакасия, Омской и Тюменской областях. На данный момент рассмотрены 60 образцов рождественских славлений, представленных в виде аудиозаписей (52), нотированных (5) и словесных (3) текста. В Приложение I вошли наиболее яркие и показательные нотированные тектсы, в Приложении IX содержится подробная информация о рассматриваемом материале.

Вследствие недостаточной полноты паспортных данных не всегда можно точно установить историко-социальную и этническую принадлежность рассматриваемых материалов. Все же, по имеющимся сведениям, выяснено, что чуть менее половины образцов (26) относится к новопоселенческим записям (11 украинских, 9 русских, 6 белорусских вариантов), 5 образцов записаны у старожильческого населения. Присутствует вариант славления, записанный в Хакасии от исполнительницы, отец которой был хакасом, а мать — русской. Привлекается также один образец рождественского тропаря, записанный от старообрядцев; возможность его изучения вместе с вариантами основного корпуса образцов обусловлена тем, что в основе этого песнопения находятся текст и напев, принятые в современной православной практике[7]. Известно, что исполнительницами рождественских славлений во всех случаях являются женщины (1885–1943 г. р.), средний возраст которых на момент записи был около 70–75 лет.

1.3. Особенности бытования христославления в Сибирском регионе

Этнографический контекст рождественского обычая был рассмотрен в соответствии с методом анализа обряда по самостоятельным линейно-выстраиваемым элементам-кодам, являющимся составляющими частями целостного явления [Толстая, 1988, с. 146–148]. Проследив реализацию различных кодов (акционального, темпорального, локативного, персонального, предметного, словесного и музыкального) на материале опубликованных описаний рождественских христославлений и исполнительских коммента-

[7] Нам известен и другой образец рождественского тропаря, записанный от старообрядцев. Поскольку это песнопение ориентировано на иной, очевидно, более ранний по времени формирования канонический первоисточник, в настоящей работе этот образец не рассматривается.

риев, присутствующих в звукозаписях песнопений, сформулируем основные особенности бытования славления в Сибири[8].

В различных областях Сибирского региона принципиальных различий в проведении рождественского обычая не обнаружено. В целом соблюдается канон с некоторыми вариантами, проявившимися, например, во времени исполнения славления — вторая половина дня на Дальнем Востоке, либо касающимися особенностей рождественских обходов в Забайкалье, что вызвано, скорее, не локальными, а конфессиональными причинами. Не выявлено на данный момент особых различий в бытовании христославления у различных этнических и историко-социальных групп. Возможно, это обстоятельство также связано с проявлением единого канона святочного обычая.

Определенная специфика присутствует в проведении рождественских обходов у отдельных социальных и конфессиональных групп. В социальном плане выделяются казаки (в данном случае мы опираемся только на информацию из Черлакского района Омской области) [Аркин, 1999, с. 21]. Известно, что у казаков принято серьезно готовиться к рождественским обходам — устраивали репетиции (спевки) участников славления, шитье сумок для сбора подарков, со стороны хозяев — приготовление специального угощения и уборка снега перед домами. Обращает на себя внимание обязательное присутствие священника в поздравительных обходах (в других слоях населения, кроме старообрядцев, существуют лишь единичные упоминания об участии в славлении представителей церкви) [Традиционный фольклор, 2008, с. 32]. О серьезном отношении к рождественскому обычаю у казаков говорит также хорошая сохранность текстов христославлений: в Омской области зафиксирован один из наиболее полных вариантов последования церковных песнопений, звучащих во время поздравительных обходов (ирмос + тропарь + кондак).

Особенности функц ионирования рождественского обычая в различных конфессиональных условиях ярко проявляются при рассмотрении его бытования в среде старообрядцев — семейских Забайкалья. Так же как и у казаков, к Рождеству проводилась обстоятельная подготовка, включающая обязательные спевки, шитье праздничной одежды, приготовление зажженных свечей хозяевами домов. Благодарили семейских христославщиков исключительно деньгами, что принимало характер достаточно строго регламентированной платы. Особенно выделяется наличие своеобразной социально-воспитательной функции, сообщаемой рождественскому обычаю: христославы (по-семейски «дьячившие») сознательно не входили в дома нарушителей устава, «случайный же пропуск какого-либо дома считался дурным знаком и вызывал тревогу у прихожан» [Дорофеев, 1989, с. 12], что говорит об определенной значимости этого явления в старообрядческой традиции. В пользу высокого статуса рождественских обходов у староверов говорит и четко продуман-

[8] Более подробное описание рождественских поздравительных обходов в Сибири содержится в [Жимулева, 2003].

ная, строго выполняемая последовательность нескольких обходов при участии различных возрастных групп.

Показательно, что наиболее серьезное отношение к рождественскому обычаю сохранилось именно у казаков и старообрядцев, так как эти группы ощущали себя едиными, крепко сплоченными социумами, объединенными общими системами ценностей, что способствовало хорошей сохранности традиций [Никитина, 1999, с. 36].

При сравнении бытования рождественского обычая на территории Сибири и Европейской части России можно отметить наличие общих для обоих регионов тенденций в практике христославления. Так, зафиксированные в Забайкалье характерные черты рождественских обходов присутствуют и в традиционной культуре староверов Русского Севера (в частности, проведение славления дифференцированными мужскими группами с пением исключительно богослужебных произведений) [Громыко, 1991]. Общей тенденцией в развитии рождественского обычая является также его переход в детскую среду [Чичеров, 1957] — процесс, характерный не только для христославления, но и для колядования [Пропп, 1995].

1.4. Текстология словесного компонента

Для анализа имеющихся фольклорных образцов церковных текстов были составлены сравнительные таблицы, включающие также канонические варианты песнопений. Каждый текст записан в вертикальной колонке, сначала (в крайней левой колонке) канонический вариант на церковно-славянском языке[9], далее — тексты, бытующие в фольклорной традиции, с указанием географического места записи. Монострофные структуры рассматриваемых жанров состоят из нескольких строк, протяженность которых регулируется текстовыми и музыкальными цезурами. Строки фольклорных версий соответствуют по горизонтали строкам канонического образца. Подобная методика сличения текстов описана Д.С. Лихачевым [1983, с. 178, 179], особенность же данных таблиц состоит в том, что тексты сравниваются не столько между собой, сколько с их каноническими первоисточниками.

На основании проведенного текстологического анализа мы пришли к выводу, что функционирование песнопений в исключительно устной народной среде приводит к изменениям их текстовой основы. Процесс изменения затрагивает практически все уровни словесного ряда рассматриваемых образцов: фонетический, морфологический, лексический, синтаксический. В результате модификаций от исходных форм и значений слов возникают производные формы слов и выражаемые посредством их новые производные смыслы. Приведем несколько наиболее ярких примеров подобных трансформаций слов и словосочетаний. К ним относятся следующие устойчиво встречающиеся в большинстве образцов омофориче-

[9] Под церковно-славянским языком мы подразумеваем принятую в православии форму старославянского языка русского извода.

ские замены: «**ведети**» (т.е. «знать/познать») → «видити», «видим», «видимся», «видится» (шестая строка тропаря); «**в нем бо**» (букв. «потому что в нем», «через него») → «небо», «в небо»; «**нас бо ради родился**» (т.е. «ибо для нас родился») → «наш Бог роди… родился» (предпоследняя строка кондака); «**вертеп Неприступному**» → «вертепному преступному»/«мертва преступно» (вторая строка кондака)[10]. Видимо, в случаях омофорических замен мы сталкиваемся с проявлением «народной этимологии», при которой малоизвестные слова «подвергаются переделке и переосмыслению вследствие сближения с созвучными знакомыми словами» [Черных, 1999, с. 17], получая при этом новое значение. В результате интерпретации текста появляются вставные, добавленные слова («*Мы* Тебе кланяемся», «небо *со* звездой служащие»/«ты, звезда, небослужащая», «возсия *всех* мирови разума» и др.), «Господи! слава Тебе *и Святому Духу! Аминь*». Очевидно, в подобных случаях происходит некое обытовление высокой гимнографической поэзии церковных жанров, вставные слова конкретизируют смысл текста, приближая его к современности и сообщая ему некоторую направленность на соучастие исполнителей песнопений в праздничном событии («*Мы* Тебе кланяемся», «Дева *здесь* Пресущественного раждаит», «Волхв, *вижу*, со звездою патешествуит»).

Кроме описанных трансформаций, возникающих в результате переосмысления текста в народном сознании, существуют замены, пропуски, добавления и искажения слов, явно связанные с утратой первоисточника из памяти исполнителей. К этому разряду изменений относится появление слов «чахуся», «исчахуся», «чахуемся», «чашеся» вместо «**учахуся**» (четвертая строка тропаря), «Пресущвенского», «присутственному», «непречуствия» и т.п. вместо «**Пресущественного**» в первой строке кондака, «**Отроча младо**» → «отроду младо», «во третем ладом» в заключительной строке кондака. Вероятно, эти изменения происходят вследствие механического воспроизведения не вполне понятного текста, делая его при этом еще более неясным. В редких случаях в многоголосных образцах (например, третья строка тропаря и вторая строка кондака [Прил. I, ФВт 60]) возникает одновременное звучание разных текстов (вероятно, песнопения оказались запечатлены в памяти исполнительниц несколько по-разному), что также не способствует ясному пониманию текста исполнителями и слушателями.

На основании рассмотренных смысловых изменений можно говорить о существовании двух параллельно развивающихся тенденций: консервативной и реконструирующей. Действие консервативной тенденции прояв-

[10] Вероятно, народные исполнители в данном случае вкладывают в слово «вертеп» совсем иное значение, чем оно имеет в церковно-славянском языке, а именно «вертеп» как «скрытный притон», «вертеп разбойников» вместо более раннего, забытого значения «вертеп как пещера». Меняя смысл всей фразы, фольклорное мышление заметно драматизирует содержание канонического текста, вносит в него яркие контрасты, возникающие при сопоставлении «Девы» (1-я строка) и «ангелов» (3-я строка) с чем-то «вертепным преступным». В данном случае показательно толкование второй строки кондака одной из информанток, А.Р. Шальневой (д. Сидоровка Колыванского р-на НСО): «…вертится земля, а всякие преступники, они, когда рождается Иисус Христос — все это умирает…» (См. Прил. IX, ФВт 51).

ляется, во-первых, в воспроизведении формы и значения слова, близких каноническому первоисточнику, с привнесением некоторых произносительных нюансов. С другой стороны, к консервативной тенденции относятся явления, связанные с затемнением исходного смысла слов, возникающие вследствие механического проговаривания изначально не вполне осознаваемого текста. Подобное отношение к слову можно наблюдать в озвучивании текстов обрядового фольклора.

Реконструирующая же тенденция свидетельствует о более активной позиции исполнителя, о наличии своеобразной интерпретации, некоторой свободы обращения с каноническими текстами, что позволяет говорить о проявлении «народной этимологии». Это переосмысление текстов в христославлении становится возможным за счет отсутствия в рождественском обычае ярко выраженной магической функции, наделяющей каждое слово сакральным значением и, следовательно, не допускающей возможности его изменения. Изменения отдельных слов влекут за собой трансформации более обобщенного плана, развивающиеся в направлении от возвышенного понятийного ряда гимнографической поэзии к ее обытовленным, приближенным к народному мироощущению вариантам. В процессе фольклоризации богослужебные тексты становятся более эмоционально окрашенными, зачастую в них привносится момент личностного соучастия в праздничном событии народных исполнителей рождественских песнопений.

1.5. Богослужебный первоисточник и устные варианты напева четвертого тропарного гласа

По аналогии с вербальными текстами музыкальный компонент рождественских песнопений был рассмотрен в сравнении с их каноническими первоисточниками — гласовыми напевами, употребляемыми в современной православной богослужебной практике. В основе большинства фольклоризованных образцов рождественских песнопений лежит напев четвертого тропарного гласа в его зафиксированном нотной записью варианте[11] (см. Прил. 1, ПБВт тропаря)[12]. Главной характерной особенностью напева четвертого тропарного гласа является парное объединение строк с секун-

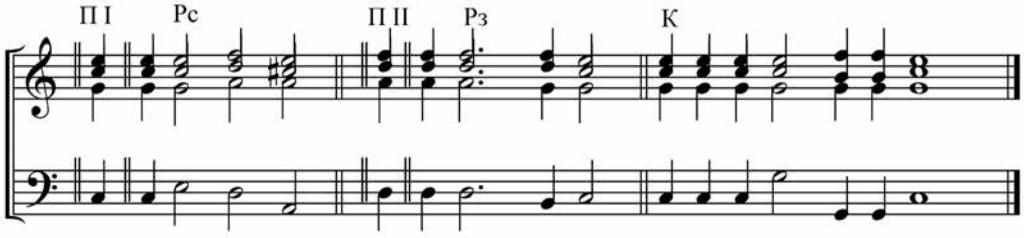
[11] Необходимо указать на определенную условность представлений о письменно зафиксированных гласовых напевах как о изначально существующих музыкальных первоисточниках песнопений. Известно, что «пение на гласы не считается в Русской Православной Церкви “нотным пением”, и песнопения, зафиксированные нотами, рассматриваются как образцы, знание которых позволяет распевать ненотированные тексты стихир, тропарей и ирмосов, находящихся в богослужебных книгах» [Мартынов, 1991, с. 1–2]. Очевидно, в большинстве случаев нотированные тексты выполняют роль постфиксации. Все же, следуя сложившейся традиции сравнения письменных и устных текстов, в качестве «точки отсчета» изберем письменные варианты песнопений.

[12] Условные обозначения, употребляемые в первой — третьей и пятой главах: ПБВт — письменный богослужебный вариант песнопения, УБВт — устный богослужебный вариант, ФВт — фольклоризованный вариант, ФВс — фольклорная версия. Номерация фольклоризованных образцов сквозная.

довой переменностью ладовых устоев внутри каждой пары. Таким образом, попарно объединены первые шесть строк, заключительная, седьмая, строка самостоятельна, она несет в себе функцию каданса. Гармоническое развитие внутри каждой пары строк сходно с вопросо-ответной гармонической структурой периода, отличие же данной последовательности от классической схемы состоит в том, что первая строка заканчивается на D к трезвучию II ступени, а не на D к T.

Попарно объединенные строки содержат два типа сегментов, присутствующих в каждой строке (см. *пример 1.1*). Эти сегменты можно охарактеризовать как псалмодический и распевный (по стилю интонирования), начальный и конечный (по местоположению в строке), нечетный и четный (по порядку следования), статичный и динамичный (по функции). Псалмодический сегмент (**П**), звучащий в начале каждой из попарно объединенных строк, отличается нефиксированным ритмом, складывающимся под воздействием ритма произнесения словесного текста и статичностью гармонии — опорный аккорд утверждается путем многократного повторения. Распевный сегмент (**Р**) представляет собой выписанную половинными нотами гармоническую последовательность, которая вносит определенную динамику в однородное звучание предшествующего ей повторяемого аккорда начального сегмента[13].

Пример 1.1



В зависимости от принадлежности к той или иной строке возможны два вида проявления каждого из двух описанных сегментов. Первый вид псалмодического сегмента выглядит как многократное повторение трезвучия первой ступени в мелодическом положении терцового тона (обозначим его **ПI**, цифра **I** указывает на опорную ступень). Второй вид начального сегмента, встречающийся в четных строках, представлен трезвучием II ступени, так же как и **ПI**, в мелодическом положении терцового тона (в дальнейшем — **ПIII**). Распевный сегмент, звучащий на месте как бы серединной каденции, представляет собой аккордовую последовательность, разомкнутый гармонический оборот, состоящий из секстаккорда I ступени, трезвучия II ступени и D ко II ступени. В соответствии с местоположением в середине «периода» назовем этот сегмент серединным и обо-

[13] Параллельные вертикальные линии обозначают моноритмическое повторение выделяемого ими звука или аккорда в зависимости от количества слогов текста.

значим как **Рс**. Следующий сегмент, завершающий каждую пару строк, является аналогом полной несовершенной каденции (учитывая верхнее положение терцового тона в заключительном трезвучии) и состоит из трезвучия II ступени, доминантового квинтсекстаккорда и тонического трезвучия. Этот сегмент в дальнейшем будет обозначен как **Рз** (по его заключительному местоположению в паре строк). В отличие от всех вышеописанных сегментов, остающихся в записи неизменяемыми на протяжении всего песнопения, в **Рз** при его третьем проведении (6-я строка) появляется двуслоговой распев в мелодиях тенора и баса.

Третий тип сегмента содержится в седьмой строке и занимает собой всю строку. В этом кадансирующем сегменте (**К**) суммируются сущностные признаки первого и второго типов сегментов, что проявляется в повторении трезвучия первой ступени в начале строки (характерная черта **ПІ**) и кадансовом гармоническом обороте, звучащем на последних словах текста, звуковысотно и функционально близком **Рз**.

Рассмотрев эти сегменты, отметим некоторые особенности, присущие гармонизации уставного напева и отличающие ее от правил классической функциональной гармонии. В частности, на протяжении всего напева важную роль играет секундовая переменность, что можно оценить как проявление закономерностей русской национальной гармонии [Мясоедов, 1998]. Своеобразно выглядит аккордовая последовательность в сегменте **Рс**, порядок чередования аккордов в которой является нарушением функциональной логики с точки зрения классической гармонии (тоническое трезвучие при готовящемся отклонении звучит *перед* доминантой). Обращает на себя внимание утверждение устойчивого аккорда не гармоническими, а ритмическими средствами, путем многократного повторения, а также звучание трезвучий в мелодическом положении терцового тона.

Связь между элементами осуществляется в большинстве случаев (**ПІІ — Рз, Рз — ПІ**, **Рз — К**) без смены высоты, сегменты отграничены друг от друга только текстовыми и ритмическими цезурами. При соединении **ПІ** и **Рс** три голоса остаются на месте, вид аккорда изменяет мелодическое движение баса. В одном случае, на стыке сегментов **Рс** и **ПІІ** происходит смена высоты почти во всех голосах (разрешение доминантового трезвучия в тонику). Таким образом, при переходе элементов от одного к другому преобладает плавное голосоведение с редкими звуковысотными сменами.

Письменно зафиксированный канонический напев преломляется в устной богослужебной практике достаточно разнообразно. Рассмотрим звукозаписи рождественских песнопений, произведенные во время богослужений в храмах г. Новосибирска и г. Новокузнецка. В данном случае предметом нашего внимания будут являться главным образом варианты басовых партий четвертого гласа как более показательные для последующего изучения его народных образцов.

Наиболее сходным с опубликованным вариантом, мелодически точно ему следующим является вариант рождественского тропаря, записанный в Спасо-Преображенском соборе г. Новокузнецка. Незначительное отличие

составляет лишь слегка измененное движение баса в заключительной строке (Прил. I, УБВт I). Чуть больше изменений в сравнении с зафиксированным первоисточником присутствует в записи из Александро-Невского собора Новосибирска (Прил. I, УБВт II). Изменения обнаружены в четных строках напева, а также в каденционном обороте басового голоса. Еще больше отличий содержит в себе напев рождественского тропаря, записанный в храме в честь Всех святых, в Земле Русской просиявших, Академгородка г. Новосибирска (Прил. I, УБВт III). В четных строках в басовой партии появляется свой вариант мелодии, отличающийся от канонического, заключительная строка звучит так же, как в записи из Александро-Невского собора. Очевидно, в данном случае можно говорить о более значительном отклонении от первоисточника, приводящем к формированию особой разновидности напева, присущей местной традиции.

Проанализировав устные богослужебные варианты рождественского тропаря, отметим, что наиболее активной зоной варьирования являются четные строки песнопения, некоторые отклонения присутствуют также в заключительной строке. Кроме того, необходимо учитывать значительные агогические (в частности, тенденция к более яркому противопоставлению по длительности сокращенных четвертных и более протяженных половинных нот), темповые (скорость звучания, как правило, различна в каждой местной традиции, и, кроме того, может варьироваться в зависимости от местоположения песнопения в службе), высотные (все рассмотренные образцы звучат на разной высоте, при этом ни одна из них не соответствует зафиксированной в нотной записи; как правило, тропарь звучит в более низкой тесситуре) различия.

Таким образом, при рассмотрении устных вариантов богослужебных песнопений выявляется определенное варьирование напева в рамках канонической традиции. Еще большее разнообразие в реализации канона наблюдается в фольклорной практике бытования церковных напевов.

1.6. Напевы фольклоризованных вариантов рождественского тропаря

Для музыковедческого анализа народно-исполнительских вариантов рождественских песнопений привлекался музыкальный материал, содержащийся в 57 образцах христославления. Большая часть фольклорных образцов опирается на указанные канонические варианты церковных песнопений, лишь в трех случаях (Прил. I, ФВс 4, ФВс 11, ФВс 25) присутствуют оригинальные напевы. В первую очередь будут рассмотрены образцы, в основе которых находятся мелодии обиходных гласов.

Парная структура объединения строк с секундовой переменностью устоев в народных вариантах[14] тропаря выдерживается достаточно ста-

[14] Под термином «вариант» мы понимаем «текст произведения, возникший в процессе его живого бытования в устной или письменной традиции и отличающийся от других текстов этого произведения, возникших тем же путем» [Азбелев, 1966, с. 62].

бильно, лишь в пяти вариантах присутствуют отклонения от общей нормы. В отдельных случаях (Прил. I, ФВт 12, ФВт 21а) изменения происходят в результате смещения напева на тон вниз, переменность устоев при этом сохраняется; показательно, что напев смещается в обоих вариантах образца ФВт 21а, вероятно, исполнительница данное явление воспринимала как нормативное. В образце ФВт 3 переменность соблюдается почти точно, смена устоя (*d′* вместо *c′*)[15] в конце второй строки возникает в результате исполнительского сбоя, затем нормативное соотношение устойчивых звуков восстанавливается. В образцах ФВт 35 и ФВс 50 переменность утверждается в конце второй строки и далее выдерживается регулярно, а в ФВт 24 и ФВт 48 присутствуют более серьезные расхождения с каноническим первоисточником, так, в первом случае третья строка завершается на *c′* вместо *a* и становится замкнутой, что не свойственно напеву четвертого гласа; четвертая строка восстанавливает переменность между I и II ступенями. В образце ФВт 48 переменность «нащупывается» достаточно долго, нормативное соотношение инициальных тонов появляется лишь в четвертой строке; «поиск» переменности осуществляется и в образце ФВт 52*: в процессе развития напева происходит переход от секундового соотношения переставленных в обратном порядке мелодических строк (сначала звучит строка с инициальным тоном *d′*) к утверждению квартовой переменности *c′–g*, нехарактерной для напева четвертого гласа.

В целом в большинстве анализируемых вариантов закономерности соотношения строк первоисточника сохраняются достаточно точно и выполняют роль устойчивого структурного каркаса напева.

Для более детального анализа изменений канонического напева были составлены посегментные таблицы, в которых пять элементов басового голоса четвертого гласа сравнивались с аналогичными элементами его фольклорных вариантов (см. *примеры 1.2–1.6*). При этом необходимо указать на то, что некоторые образцы (Прил. I, ФВт 21а, ФВт 34а) содержат по две записи одного песнопения от одного исполнителя, которые также рассматриваются как разные варианты одного песнопения. Кроме того, следует учитывать, что один и тот же сегмент в разных строках может реализовываться различными способами, что приводит к большому разнообразию вариантов каждого элемента.

В сегменте **ПІ** в большей части образцов сохраняется исходное псалмодирование на одном звуке (*пример 1.2* — **ПІ**, *1а–в*), достаточно часто встречается проходящий звук *d′* (*des′*) при переходе к следующему сегменту **Рс**, сообщающий напеву всей строки большую связность (**ПІ**, *2а–в*). Трижды в конце элемента **ПІ** появляется вспомогательный звук *h*, еще чаще звук *a*, что также свидетельствует о мелодизации партитурного голоса (**ПІ**, *3а*, *б*); единожды встречается квартовый скачок, подчеркиваю-

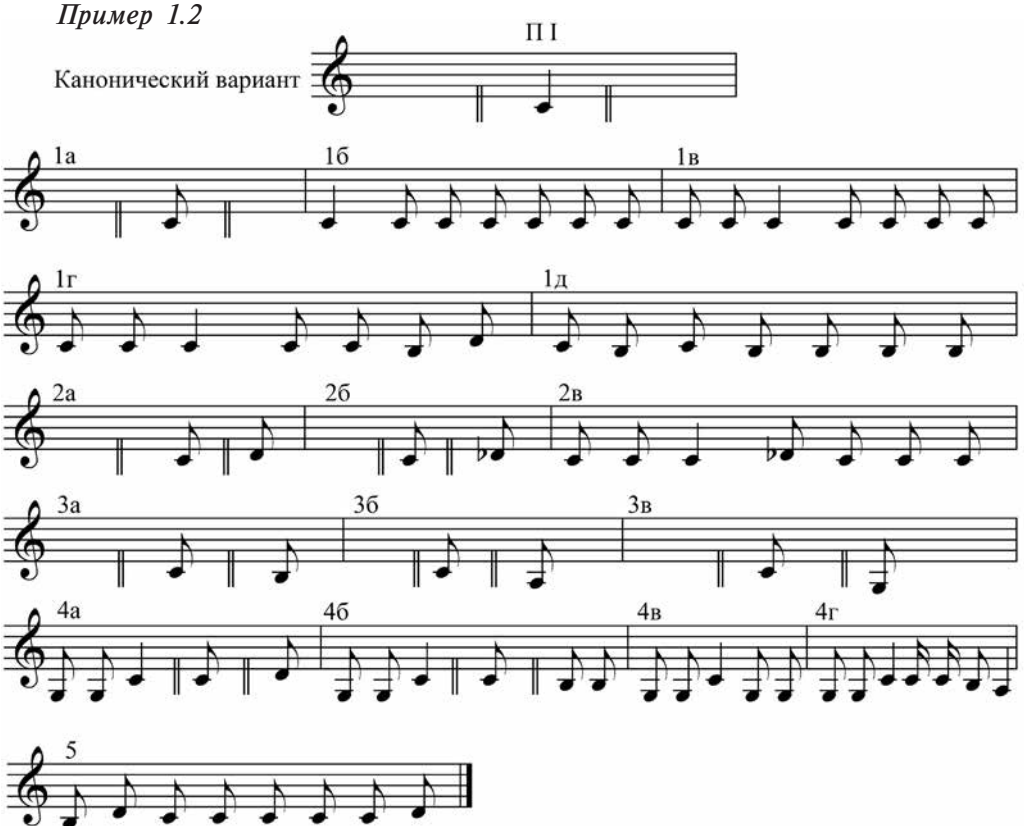
* См. в Прил. IX.

[15] Условные обозначения: A — нота большой октавы, *a* — нота малой октавы, *a′* — нота первой октавы, *a′′* — нота второй октавы; ↑ — восходящий скачок, ↓ — нисходящий скачок.

щий основную опору напева (*3в*). В четвертой группе вариантов первого сегмента, неоднократно встречающихся в анализируемых образцах, присутствует начальный квартовый скачок, в результате которого ударная доля подчеркивается и мелодически, и ритмически (**ПІ**, *4а–г*). Единожды первый псалмодический сегмент начинается с большесекундового опевания (**ПІ**, *5*), что в целом для него нетипично.

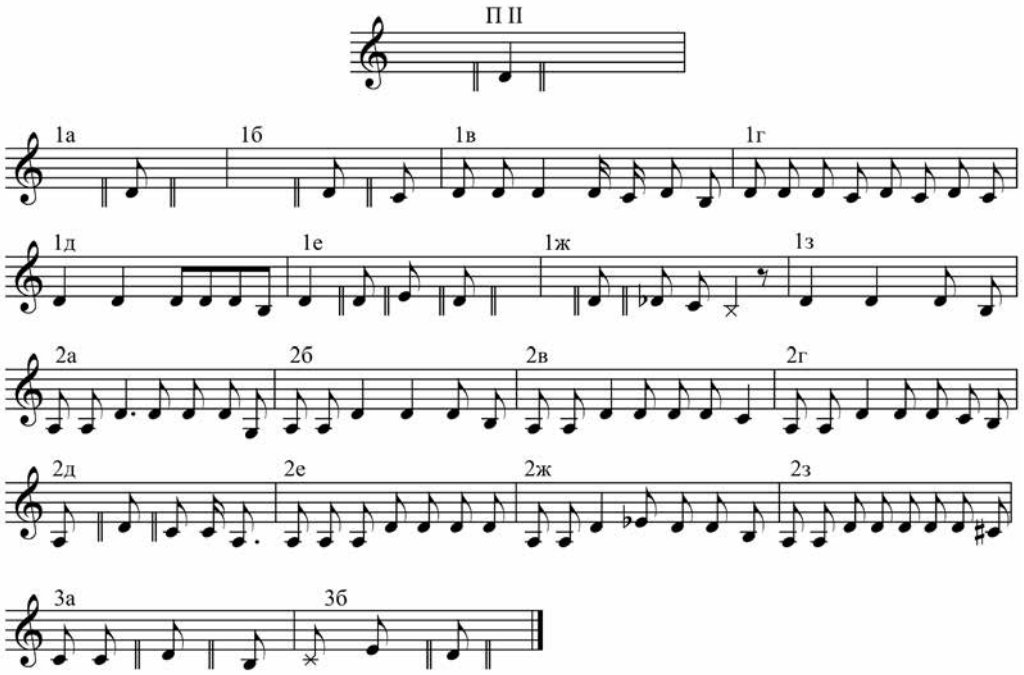
В большинстве образцов господствует движение ровными длительностями, менее чем в половине случаев ритмическая организация сегмента **ПІ** изменяется под влиянием просодических закономерностей словесного текста, в связи с чем появляются два ритмически дифференцированных варианта: в первом из них удлиняется первая доля, во втором — третья, каждый ритмический вариант присутствует в равном количестве образцов (**ПІ**, *1б*, *в*). В одном варианте, сходном с *1в*, моновысотная речитация завершается секундовым опеванием (**ПІ**, *1г*). К этой же группе вариантов можно отнести единичный случай неустойчивого балансирования в первом сегменте между *c′* и *h* (**ПІ**, *1д*). Обращает на себя внимание то обстоятельство, что оформление мелодического контура происходит в ритмически выровненных сегментах **ПІ**, ритмически измененные сегменты, как правило, моновысотны, очевидно, в этом случае организующую роль играет ритм (*пример 1.2*).

Пример 1.2



Второй псалмодический сегмент **ПIII** дает значительно большее число вариантов, чем **ПI** (*пример 1.3*). При этом можно выделить две основные группы сходных интонационных образований: мелодические элементы, начинающиеся со звука *d′* (наиболее близкие каноническому варианту — **ПIII** *1а–з*), и элементы, открывающиеся квартовой интонацией *a–d′* (**ПIII**, *2а–и*).

Пример 1.3



Группа мелодических образований с начальным квартовым ходом наиболее часто встречается в образцах и представлена разнообразными вариантами.

Вслед за квартовой интонацией после речитации на звуке *d′* в мелодии появляются нисходящие скачки к звукам *g*, *h*, *a*, *c′*, или же нисходящее поступенное движение в объеме терции, изредка появляются полутоновые вспомогательные интонации к основному тону сегмента *d′* (*2з*, *и*). В результате подобных интонационных изменений в описываемой группе вариантов сегмента **ПIII** формируется мелодический контур восходящей волны, происходит мелодизация псалмодического элемента. Появление начального квартового хода можно объяснить вышеописанными особенностями связи между элементами **Рс** и **ПIII**. В народных вариантах возникает повторение заключительного звука нечетных строк после цезуры, вследствие чего осуществляется связь строк через общий звук, что придает пению большую естественность. Напомним, что сходный вари-

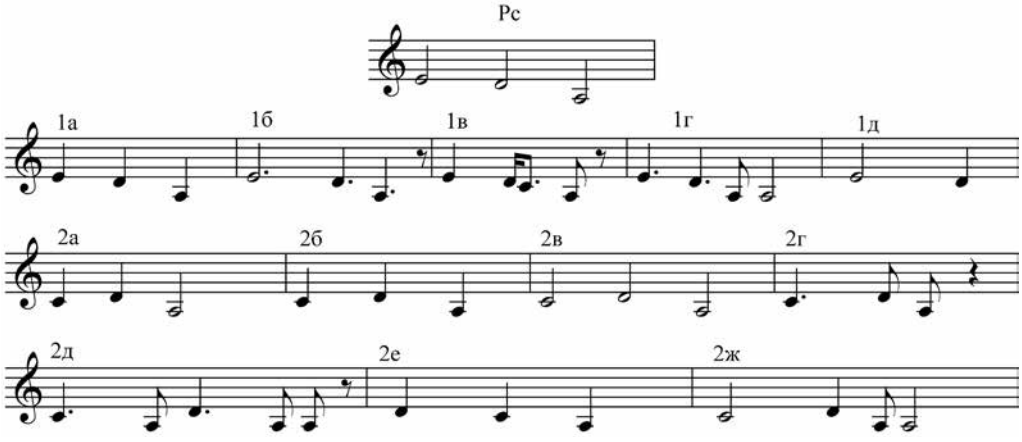
ант напева зафиксирован и в богослужебной практике (см. Прил. I, УБВт III). Сегменты **ПIII**, начинающиеся со звука *d′*, хотя и представлены большим количеством вариантов, встречаются все же реже, чем мелодические элементы с квартовой интонацией. Среди них преобладает речитация на одном звуке, затрагиваются также близлежащие *c′*, *h*, *e′*, *des′* (**ПIII**, *1а–з*).

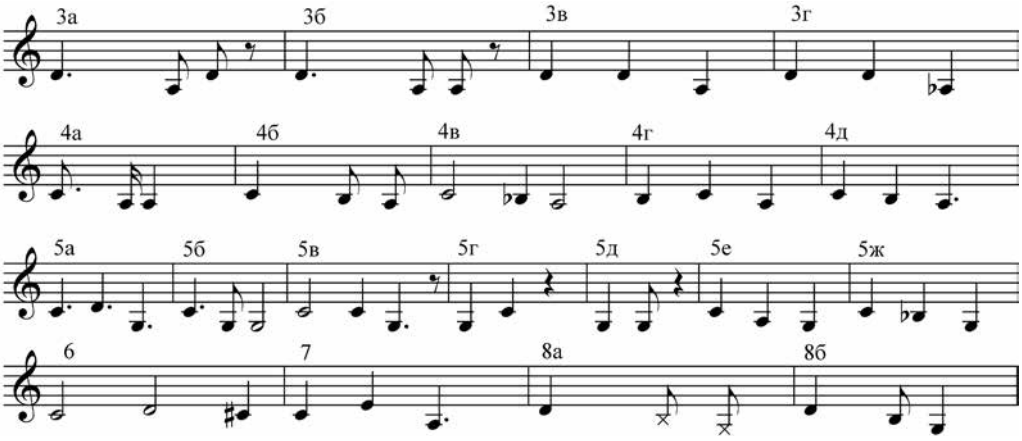
В элементах с квартовой интонацией отчетливо прослеживается тенденция к увеличению длительности ударного слога, подчеркнутого также квартовым скачком. Мелодические образования, звучащие от *d′*, более ровные в отношении ритма, хотя в отдельных случаях ритмическая дифференциация присутствует и в элементах этой группы вариантов. В одном образце (Прил. I, ФВт 24) сегмент **ПIII** начинается со звука *c′*, очевидно, на появление этой интонации повлияла связь через общий звук с предыдущим сегментом, имеющим нетиповое завершение на звуке *c′*. Описанные изменения сегмента **ПIII** и, главным образом, формирование мелодического рельефа в вариантах с квартовой интонацией свидетельствуют о проникновении во второй псалмодический сегмент процессуального, развивающего начала.

Помимо описанных модификаций в редких случаях настоящий элемент начинается со звука *c′*. Эти варианты составляют третью группу его преломления в фольклорном бытовании (**ПIII**, *3а*, *б*; *пример 1.3*).

Обширное поле реализации канонического напева существует в народных интерпретациях сегмента **Рс** (*пример 1.4*). Среди интонационного многообразия можно обозначить пять устойчиво встречающихся групп вариантов и три единичных своеобразных варианта преломления канона. Первая группа интонаций (**Рс**, *1а–д*) точно либо с некоторыми ритмическими вариантами воспроизводит мелодический контур церковного напева. К этой группе относится единожды звучащий усеченный вариант *e′–d′*, возникший в результате остановки в пении, связанной с исчезновением словесного текста из памяти исполнительницы (Прил. I, ФВт 33).

Пример 1.4





Варианты второй группы (**Рс**, *2а–ж*) более многочисленны, распространены более широко, чем мелодические элементы первой группы. Отличительной особенностью этих мелодических образований является замена *e′* на *c′*, в результате чего формируется трихордовая попевка в объеме кварты — *c′–d′–a* (*d′–c′–a*).

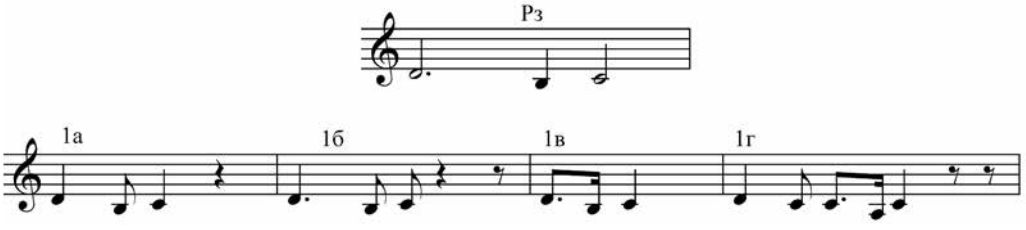
Возможно, на возникновение описанной интонационной трансформации повлияли распространенные в народном пении терцовые замены [Харлап, 1972, с. 256]. В вариантах второй группы преобладают ровные длительности, соответствующие ритмическому движению басового голоса четвертого гласа, в отдельных случаях присутствует ритмическое варьирование, проявляющееся в продлении ударных слогов либо в повторе некоторых звуков. Интонации третьей группы (**Рс**, *3а–г*) также встречаются достаточно часто, их основу составляет квартовая попевка *d′–a* (*d′–as*). Большинство мелодических элементов данной группы заканчивается на звуке *a*, в редких случаях происходит возврат к *d′*. В интонациях третьей группы ритм становится более дробным, появляются аналоги пунктирного ритма. В целом мелодические образования третьей группы можно рассматривать как упрощенные варианты трихордовых интонаций второй группы сегмента **Рс**. Четвертая группа интонаций (**Рс**, *4а–д*) основывается на нисходящем поступенном движении в объеме терции (*c′–a*), эти единично представленные варианты отличаются друг от друга ритмическим рисунком и высотным варьированием проходящего звука *h*/*b*. Единожды появляется интонационный контур, аналогичный мелодическим оборотам второй группы, в данном случае это трихордовая попевка в объеме терции.

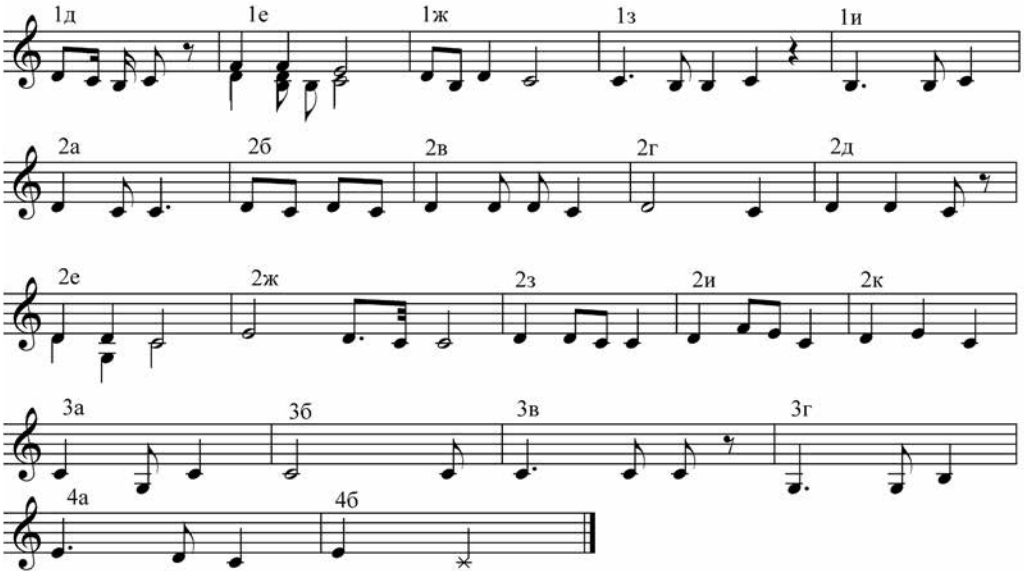
Варианты пятой группы реализаций сегмента **Рс** (*5а–ж*) строятся на звуках *c′–d′–g* либо на звуках *c′–g* с нисходящим заполнением (в результате которого в отдельных случаях формируется трихордовая попевка — **Рс**, *5е*, *ж*) и встречаются в редких случаях, так как содержат нехарактерную для нечетных строк остановку на звуке *g*. В двух образцах (ФВт 12, ФВт 21а)

появление этого интонационного оборота приводит к вышеуказанному смещению напева на тон вниз, в случае (ФВт 48) завершение нечетных строк на звуке *g* присутствует неоднократно, что позволяет говорить о своеобразной народной интерпретации этого мелодического оборота. В отношении ритма в вариантах пятой группы также следует отметить большее разнообразие, чем в ритмически ровных длительностях канонического варианта сегмента **Рс**. Единичные варианты преломления данного интонационного оборота представлены тремя способами: в первом случае в образце ФВт 37 воспроизводится альтовый голос четвертого гласа со свойственным ему хроматическим повышением устойчивой ступени (**Рс**, *б*); во втором единичном варианте в результате, возможно, случайного попадания на звук *e′* с последующим нисхождением на *a* вырисовываются контуры «минорного трезвучия», устойчивость же подобной интерпретации подтверждается повторяющимся стремлением исполнительницы подняться на *e′* вместо *d′*, при этом вышеописанная интонация «трезвучия» объединяет собой две строки через цезуру между ними (Прил. I, ФВт 45). В третьем единично представленном варианте сегмента **Рс** (*8а*, *б*), вследствие его завершения на *g*, интонации трезвучия присутствуют еще более отчетливо, что при устойчивом проведении этого интонационного оборота в ФВс 50 может свидетельствовать об определенной исполнительской интерпретации.

Сегмент **Рз** также подвержен изменениям в фольклорной практике бытования и представлен тремя основными группами вариантов (*пример 1.5*). Первая группа (**Рз**, *1а–и*) интонационно близка первоисточнику и возникает в результате активно ритмически и мелодически варьируемого опевания устоя. Более распространенными являются варианты второй группы (**Рз**, *2а–к*), основывающиеся на секундовой интонации *d′–c′*, также существующей в большом количестве ритмических вариантов. В отдельных образцах встречаются более редкие модификации этого сегмента, например, **Рз** звучит как *d′–e′–c′* (**Рз**, *2к*) или *d′–f′–e′–c′*, в ФВт 27 появляется квартовый скачок *c′–g–c′*, возникающий, впрочем, скорее неосознанно, чем сознательно, о чем свидетельствует утрата текста в данном фрагменте. В третьей группе вариантов описываемого сегмента (**Рз**, *3а–г*) утверждение конечного тона сегмента происходит без опевания, путем повторения либо при помощи квартового скачка *g–c′*, что выглядит как некоторое упрощение данного мелодического элемента. В одном образце (Прил. I, ФВс 50) **Рз** интерпретируется как нисходящее движение в объеме большой терции.

Пример 1.5

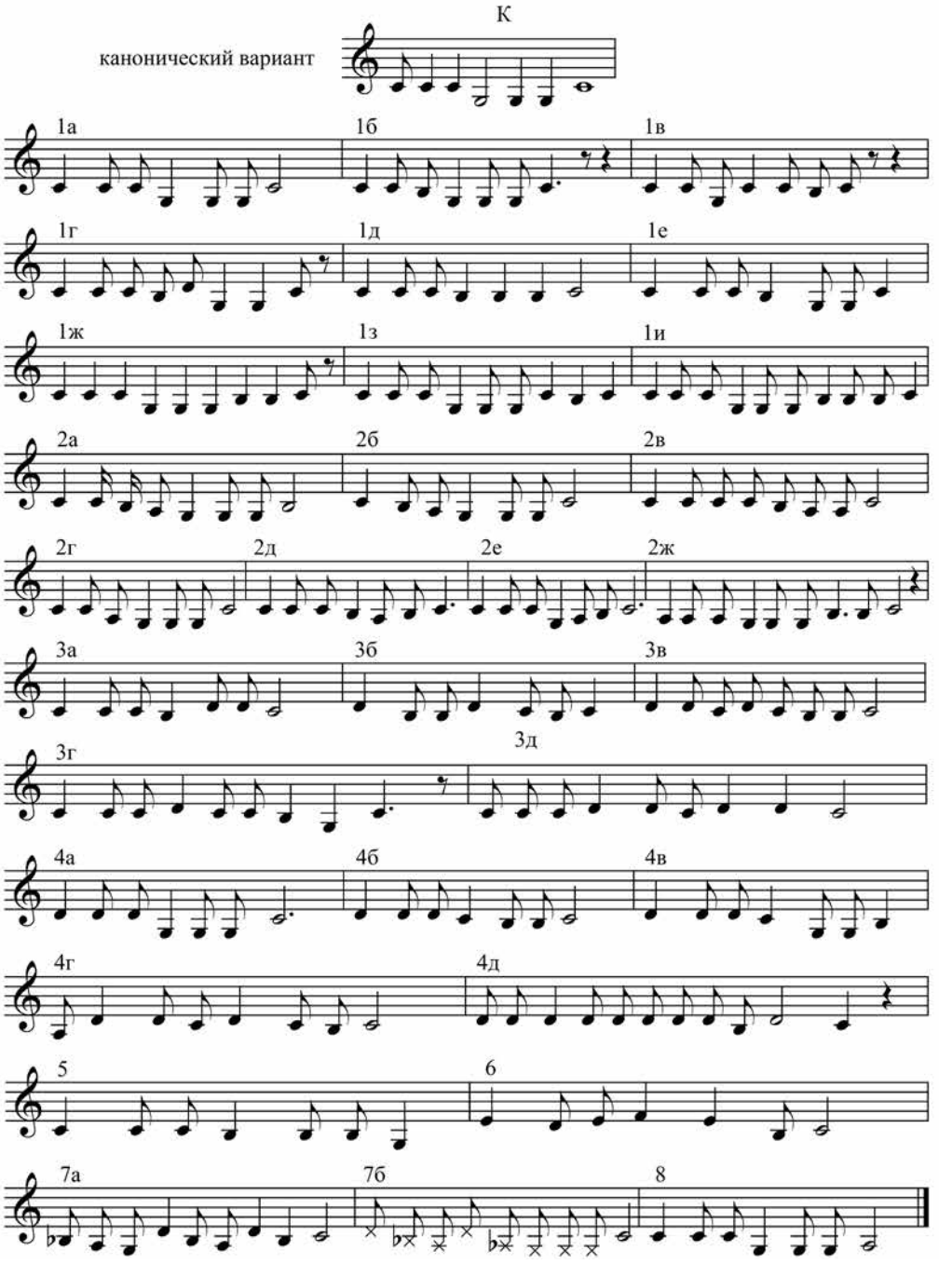




Разнообразие вариантов реализации заключительного сегмента **К** (*пример 1.6*) объединяет достаточно строго выдерживаемая ритмическая фигура, представляющая собой измененную в сторону устойчивой двудольности асимметричную ритмоформулу первоисточника. Стабильность присутствия этой заключительной ритмической фигуры связана с четким формульным слогоритмом последней строки. Ряд образцов (Прил. I, ФВт 12, ФВт 51 и др., всего 16) содержит точное следование первоисточнику в сегменте **К** (*1а*). К этой же группе вариантов относятся разнообразные мелодические обороты, имеющие небольшие мелодикоритмические отклонения от канонического напева (содержащие вводнотоновую интонацию и опевания основной опоры), но в целом близкие первоисточнику (**К**, *1а–и*). Следующая группа вариантов (**К**, *2а–ж*) отличается заполнением нисходящего квартового (в некоторых случаях сокращенного до терции) скачка поступенным движением, в вариантах этой группы присутствует ритмическое дробление второй и третьей доли. В четырех случаях интонационную основу сегмента **К** составляет опевание основной опоры, также преломляющееся в каждом образце индивидуальным образом (**К**, *3а–д*). В пяти образцах заключительный сегмент звучит от *d′*, что в некоторых вариантах (Прил. I, ФВт 5, ФВт 27) происходит в результате совмещения функций сегментов **К** и **ПП**, в одном случае начало заключительной строки от звука *d′* является своеобразным исполнительским вариантом этого сегмента. Среди единичных примеров отклонения от первоисточника отметим сегмент **К** в ФВт 33, в котором песнопение неожиданно заканчивается на звуке *g*, и заключительную строку образца ФВт 3, где звучит ярко индивидуальный, значительно отличающийся от канонического напева мелодический оборот, в ФВс 56 напев оканчивается на звуке *a* (**К** *8*). В каденционных построениях образцов № 48 и 52

появляется звук *b*, что придает напеву нехарактерную для него архаично звучащую окраску (**К** 7а, 7б).

Пример 1.6



Таким образом, можно заметить, что канонический напев преломляется в фольклорной практике в большом количестве вариантов, среди которых прослеживается тенденция к большей мелодизации и ритмической подвижности бывшего партитурного голоса. По отношению к форме мелодико-ритмические изменения обладают определенной логикой. Варьирование крайних сегментов ограничено. Несмотря на все описанные мелодико-ритмические модификации, за редким исключением (**ПІ**, *4а–г*), изменения в сегменте **ПІ** не приводят к новому качеству напева.

В заключительном сегменте **К** интонационное варьирование, как правило, уравновешивается слогоритмической формульностью.

Остальные сегменты, включая и псалмодический элемент **ППІ**, подвергаются значительным мелодико-ритмическим изменениям, образуя в целостной композиции построения развивающего характера.

Среди описанных мелодико-ритмических вариантов присутствуют интонационно-мелодические аналоги «темных мест», ранее отмеченных при анализе изменений словесного текста рождественских песнопений. В качестве примеров подобного рода можно привести упомянутое завершение песнопения на звуке *g*, на звуке *h*, «поиск» нужных интонаций, верного высотного положения напева в ФВт 46, сбои в парной структуре объединения строк и т.п.

К рассмотренным выше фольклорным вариантам тропаря примыкает ФВт 2, в основе которого находится партия сопрано четвертого гласа. В данном случае присутствует значительное переосмысление канонического напева, что проявляется в первую очередь в изменении интонационного наполнения мелодии: вместо малой секунды, составляющей основу сопрановой партии четвертого гласа, звучит большая. В пользу яркой исполнительской интерпретации свидетельствует своеобразие заключительного мелодического оборота, в котором для закрепления устойчивого тона появляются опевающие интонации, не свойственные верхнему голосу четвертого гласа. К изменениям первоисточника относится и нарушение секундового соотношения устоев, происходящее в четвертой строке песнопения. Исполнительница синтезирует ладовые и мелодические элементы сопранового и басового (большесекундовая оппозиция ступеней и заключительный мелодический оборот) голосов, что приводит к большей устойчивости и естественности звучания видоизмененного партитурного голоса. Обращает на себя внимание наличие яркой индивидуальной исполнительской манеры, отразившейся, в частности, в противопоставлении скорой речитации псалмодических и большей протяженности распевных сегментов, а также в других, более мелких агогических особенностях.

Напев четвертого гласа, в богослужебной практике звучащий, как правило, в многоголосном изложении, в фольклорном бытовании в большинстве зафиксированных случаев одноголосен. Многоголосные варианты тропаря представлены ограниченным числом записей. Двухголосие встречается в ФВт 14, ФВт 27, ФВт 30, ФВт 34а, ФВт 60, его отдельные эле-

менты присутствуют в ФВт 5, ФВт 27. Трехголосная фактура совместного пения зафиксирована в ФВт 1, а также фрагментарно появляется в заключительном сегменте **К** ФВт 34а. При сравнении многоголосных образцов с фактурой канонического первоисточника можно обнаружить как черты, сохраняющиеся от хорального склада песнопения, так и особенности, свойственные народному многоголосному мышлению.

В качестве основного признака церковного пения укажем на моноритмическое движение параллельными терциями, присутствующее практически во всех перечисленных образцах. Наряду с терцовой вертикалью, в завершении нечетных строк регулярно присутствуют квинтовые созвучия, также свойственные каноническому первоисточнику и определяющие в нем соотношение басового и сопранового голосов (см., например, каденционные фрагменты в тропаре и кондаке ФВт 60). В предкаденционных участках четных строк нередко появляются секундовые и квартовые созвучия (см., например, ФВт 14), что свидетельствует о влиянии закономерностей народного музыкального мышления. Среди них следует выделить прежде всего проявление элементов гетерофонной фактуры — нарушение терцового параллелизма, приводящее к возникновению диссонирующих интервалов именно перед заключительным опорным созвучием строки. Кроме того, от фольклорной певческой практики происходит также принцип чередования в разных строках секундовых и квартовых созвучий, взаимозаменяемых по принципу терцового параллелизма «функционально параллельных тонов» [Харлап, 1972, с. 258].

Влияние фольклорного многоголосия прослеживается также в сольных «зачинах», в качестве которых выступают первая, реже — третья строки песнопения (ФВт 34а, ФВт 60), в сведении голосов в унисон (ФВт 27, ФВт 34а), в перекрещивании голосов (ФВт 27). Народно-певческое мышление отражается во фрагментарно возникающих элементах типично песенной фактуры, определяемой исследователями как пение «с подводкой» [Гилярова, 1989; Енговатова, 1989] — мелодический контур верхнего голоса в нечетных строках в виде обращенной волны, приводящий к октавному дублированию основной опоры (см. ФВт 30). В трехголосном варианте (ФВт 1) закономерности фактуры совместного пения выражаются в дублировании нижнего голоса в октаву и дециму, что приводит к усилению линеарных связей между сегментами.

Отметив указанные тенденции в преобразовании многоголосной фактуры, укажем также на то обстоятельство, что из церковной практики исполнения тропаря в фольклоризированных вариантах устойчиво сохраняются те черты (в частности, терцовое удвоение голосов, так называемая «втора»), которые близки народной традиции. В связи с этим можно прийти к выводу о том, что в практике бытования церковных песнопений постепенно происходило фактурное преобразование, которое могло бы привести впоследствии к фактурной модуляции, т.е. к смене исходного хорального склада каким-либо более привычным народным исполнителям видом многоголосия.

1.7. Напевы фольклоризованных вариантов кондака и ирмоса

Следующий богослужебный жанр, включенный в христославление, — кондак — присутствует в 31 записи христославления, при этом в четырех случаях (Прил. I, ФВт 22, ФВт 48, ФВт 49), ФВт 7* строки кондака следуют непосредственно за незавершенным тропарем и таким образом составляют с ним одно целое. В основе мелодики фольклоризованных вариантов кондака также находятся канонические напевы. В богослужебной практике рождественский кондак озвучивается напевом третьего гласа, в фольклорном бытовании этого песнопения наблюдается отклонение от этого правила. Рассмотрим варианты кондаков, вошедших в христославление, по мере их удаления от канонического первоисточника.

Образцы ФВт 29, ФВт 36** и ФВс 56 представляют собой редко встречающиеся случаи, когда в основу мелодики фольклоризованных вариантов кондака положен третий глас почти без влияния других напевов. Кондак образца ФВс 56 отличается наибольшей точностью следования напеву альтовой партии третьего гласа. Несмотря на то, что кондак поется сразу вслед за тропарем, звучащим с четвертым гласом, исполнительнице удается быстро переориентироваться на другой напев. В образце ФВт 36 сохраняется общий мелодический контур верхних голосов третьего гласа при изменении отдельных интонаций, а также движение параллельными терциями. Модификация напева проявляется в смене терцовой переменности на секундовую во второй строке образца, возможно, здесь отразилось влияние напева тропаря; в пятой строке терцовая переменность восстанавливается. Фольклорная среда бытования проявляет себя в ритмической дифференциации псалмодических фрагментов, возникающей под воздействием просодических закономерностей словесного текста. Очевидно, в обоих описанных случаях сказывается основательное знание богослужебной певческой традиции, поскольку известно, что исполнительницы рассматриваемых образцов в юности пели в церкви и, следовательно, им была хорошо знакома церковная практика звучания этого песнопения. В расшифровке образца ФВт 36, обнаруженной среди рукописных материалов ГАНО (фонд М.Н. Мельникова), нотированы лишь первые три строки песнопения; в их мелодическом контуре также прослеживаются основные закономерности напева третьего гласа.

Несмотря на то, что в богослужебной практике кондак Рождества поется на третий глас, в подавляющем большинстве образцов народные исполнители стихийно перекладывают это песнопение на звучащий перед ним напев четвертого гласа. Возможно, это обстоятельство определено характерной для фольклорной традиции практикой политекстовости, или же народные певцы воспринимают оба песнопения как некую целостность с единым музыкальным рядом, подтверждением чему служат указанные

* См. в Прил. IX.
** См. в Прил. IX.

образцы, объединяющие строки тропаря и кондака. Подобное явление зафиксировано не только в фольклорном бытовании, но и, например, в богослужебной практике старообрядцев. Так, Л.Р. Фаттахова, исследовавшая богослужебную певческую практику белокриницкой общины Новокузнецка, отмечает «неканоническое использование… гласовых моделей», в связи с чем «на службе третьего гласа все стихиры вечерни… были распеты на второй глас, а стихиры утрени — на восьмой глас, припевы же псалмов Господи воззвах исполнялись напевом первого гласа» [2002, с. 10]. Автор объясняет данное явление утратой певческих традиций.

Переложение кондака с третьего на четвертый глас становится возможным вследствие сходных принципов организации мелодики гласовых напевов — как и тропарь, кондак членится на строки, состоящие из начальных псалмодических и распевных завершающих сегментов. Зафиксированный в нотной записи вариант третьего гласа (см. Прил. 1, ПБВт кондака) содержит пять строк, однако в устной церковной практике существует деление пятой строки на две части, что приводит к изменению структуры напева уже в рамках канонической традиции.

Несмотря на общность некоторых структурных закономерностей, между напевами третьего и четвертого гласов больше различий, чем сходств. По сравнению с четвертым гласом, ладовая организация третьего гласа более сложная: в ней присутствуют четыре вида строк с переменностью трезвучий I и VI ступеней в окончаниях первой и второй строк. Кроме того, длина строк словесного текста кондака более протяженная, чем длина строк тропаря, в результате чего при переложении кондака на четвертый глас возникает определенное структурное несоответствие между развернутым текстом и более кратким напевом.

Указанные расхождения затрудняют процесс адаптации текста к нехарактерному для него напеву, приводят к различного рода сбоям или же к формированию новых напевов, синтезирующих интонации обоих гласов. Сбои проявляются в нарушении парной группировки строк с секундовой переменностью устоев (Прил. I, ФВт 34а), хотя в целом переменность выдерживается достаточно стабильно, несмотря на смещение напева на тон вниз или полтона вверх (ФВт 12, ФВт 14). В отдельных случаях (ФВт 58) переменность осложняется появлением новых опор в результате мелодико-ритмических изменений напева, становится при этом трехсоставной (*c′—g—d′* и *c′—a—d′*). Заметим, что в народных вариантах этого кондака всегда присутствует членение пятой строки на два раздела в соответствии с шестью текстовыми строками.

Иногда можно наблюдать процесс «переложения» кондака на напев тропаря. Так, в образце ФВт 44* в первой строке кондака присутствует распевание секундовой интонации, приводящее во второй строке к утверждению напева четвертого гласа, что, возможно, свидетельствует о «поиске» исполнительницей верного мелодического решения для следующего за тропарем жанра.

* См. в Прил. IX.

В целом же в большинстве вариантов кондака сохраняются все вышеописанные модификации сегментов напева четвертого гласа, а также общие с тропарем особенности многоголосия и народно-певческой манеры интонирования. Некоторые отличия от напева тропаря можно обнаружить в заключительной строке кондака, зачастую содержащей в себе признаки четных строк, что проявляется в начальном звуке *d′* (Прил. I, ФВт 12, ФВт 14).

Ирмосы, в основе которых находятся канонические напевы, представлены крайне ограниченным числом образцов, их всего три (ФВт 19, ФВт 30, ФВт 58). Богослужебная практика исполнения этого песнопения представлена большим локально обусловленным разнообразием напевов, существующих, по-видимому, исключительно в устной передаче.

В опубликованном нотном образце ФВт 30 прослеживается видоизмененный напев басового голоса четвертого гласа, отличающийся в данном варианте значительно более четкой, вплоть до квадратности, метроритмической организацией. Очевидно, данная модификация напева оказалась возможной в результате взаимодействия напева с более дробно членененным, чем в тропаре, словесным текстом. Особенности ритмической и мелодической организации напева (частое использование восходящей кварты) приближают ирмос к явлениям народно-песенной традиции с жанровой природой моторно-двигательного характера.

Второй образец ирмоса ФВс 37 по всем признакам (преобладание речитации на одном звуке, секундовое соотношение тонов, квартовая интонация в заключительной строке песнопения) воспроизводит басовый голос силлабического варианта первого гласа ирмосного напева. Напев третьего образца ФВт 58 воспроизводит ладово-структурные закономерности напева четвертого гласа (секундовая переменность опор, реализуемая в рамках парно повторяющихся строк), в мелодике преобладают интонации, подчеркивающие основную опору (квартовые скачки *g*—*c′*, опевания), в четных строках образца на месте псалмодических сегментов появляются ритмически более оформленные фрагменты. В целом, несмотря на различие конкретного интонационного наполнения напева каждого из вышеописанных образцов, всем им свойственны общие черты: секундовое соотношение опорных тонов, четкая, тяготеющая к квадратности ритмическая организация, тесно связанная с просодическими особенностями произнесения текста, интонация восходящей кварты, утверждающая основную опору напева.

1.8. Фольклорные версии рождественских песнопений

Описанные модификации церковных напевов, отражая многообразие вариантов преломления их в народно-певческой практике, как правило, не приводят к качественному переосмыслению канонических первоисточников либо к отказу от них. В более редких случаях в гласовые напевы проникает новая интонационность или же богослужебные тексты полностью озвучиваются напевами фольклорного происхождения, что свидетель-

ствует о формировании различных мелодических версий рождественских песнопений[16]. Обнаруженные нами версии можно разделить на две группы по признаку частичного присутствия или полного отсутствия интонаций рассмотренных гласовых напевов. Обратимся к версиям первой группы.

В некоторых случаях новые версии возникают в результате сочетания интонаций третьего и четвертого гласов. Так, в трехголосном образце ФВс 1 (кондак) в верхнем голосе прослеживаются элементы мелодического контура партии сопрано третьего гласа, особенно обращает на себя внимание кульминационный оборот в четвертой строке песнопения. В то же время в нижнем голосе второй строки воспроизводятся мелодические элементы четных строк четвертого гласа. Появление интонаций четвертого гласа приводит к сбою в верхних голосах, соотношение которых становится секундовым вместо терцового. Видимо, дальнейшее исчезновение элементов четвертого гласа продиктовано ведущей ролью верхнего голоса, опирающегося на интонации третьего гласа, а также связано с избеганием фальшивого звучания, появляющегося в связи с одновременным сочетанием двух различных напевов. «Борение гласов» в данном образце завершается нестрогим октавным унисоном голосов в каденционной строке, строящейся на секундовом чередовании высот.

Напев другого кондака (Прил. I, ФВс 51) представляет собой мелодико-ритмическое варьирование каденционной строки звучащего перед ним тропаря (квартовая интонация *c′—g* с заполнением). В указанном квартовом диапазоне развивается мелодика всех строк, кроме одной. В четвертой строке на месте предполагаемой кульминации напева третьего гласа неожиданно появляется соответствующая ей большетерцовая восходящая интонация (*c′—e′*). Очевидно, в памяти исполнительницы этот интонационный оборот сохранился как наиболее яркий, показательный для напева всего песнопения. Мелодика же остальных строк, вероятно, была сымпровизирована носительницей традиции, оттолкнувшейся от заключительной строки предшествовавшего песнопения.

Своеобразно звучит кондак образца ФВс 57. В мелодике его однострочного напева сочетаются интонации сегментов **К** и **ПП** четвертого гласа и мелодический оборот явно иного происхождения, развивающийся в объеме большой терции (*c′—e′*) и неизменно присутствующий в конце каждой строки. Описанный «сплав» различных интонаций приводит к формированию нового, ярко оригинального напева.

В одноголосном образце кондака ФВс 21а также можно проследить формирование своеобразного напева на основе видоизмененного четвертого гласа с привнесенной в него терцовой переменностью устоев (*c′—a*), реализующейся в пределах одной строки. Переменное соотношение устоев в той или иной последовательности присутствует во всех строках, кроме четвертой, в которой отчетливо проявляет себя кульминационный оборот

[16] Под «версией» мы понимаем разновидность произведения, содержащую качественные преобразования напева, которые не приводят при этом к переходу в другое произведение.

из напева партии сопрано третьего гласа. От четвертого гласа сохраняется вышеописанное соотношение начального и конечного тонов в пределах одной строки, подобное нечетным строкам тропаря, и переосмысленный заключительный сегмент, звучащий в данном контексте от *a*. Показательно, что существующий исполнительский дубль этого образца почти точно повторяет первоначальный вариант, что служит подтверждением мысли о самостоятельной исполнительской версии данного песнопения, основанной на синтезировании интонационных элементов разных гласовых напевов. Восходящая кульминационная интонация напева третьего гласа также появляется в ФВс 14, однако говорить о новом мелодическом контуре песнопения в данном случае не приходится, так как в основном кондак звучит на четвертый глас.

В тропаре ФВс 49 закономерности напева четвертого гласа изначально слиты с новой самобытной интонационностью. При сохраняющемся секундовом соотношении в началах строк каждая строка завершается на *a*, что сообщает всей мелодии не свойственный гласовому напеву своеобразный минорный колорит. Сходный случай представляет собой образец ФВс 37. Вслед за тропарем, в основе которого угадывается альтовый голос канонического напева с небольшими, но характерными отклонениями от нормативного варианта (звук *b* вместо *h* при опевании), звучит кондак на самостоятельный и своеобразный напев. В этом однострочном напеве преломляются интонации четных строк четвертого гласа (речитация на звуке *d′*), в каденциях же строк присутствует ярко оригинальный оборот с восходящей мажорной терцией. В двух заключительных строках названный каденционный оборот пропадает, интонационность становится более близкой псалмодии.

Ярким примером версии, отталкивающейся от церковного первоисточника, является напев образца ФВс 38а. Начинаясь как вариант (**ПІ**, *4в*) напева четвертого гласа, мелодия тропаря с третьей строки модулирует в совершенно иную интонационность явно фольклорного происхождения. Обозначенный в первой строке квартовый скачок заполняется нисходящим движением, в результате чего складывается мелоформула, типичная для колядковых песен [Земцовский, 1975, с. 174]. При этом обращают на себя внимание сохраняющееся присутствие речитации в инициальных фрагментах строк, а также формирование двух мелодических волн на протяжении одной строки. Перечисленные особенности свидетельствуют о двух основных истоках рассматриваемой версии — церковном и народном. Подтверждением закрепленности настоящего напева служат уверенное исполнение на эту же мелодию звучащего далее кондака, а также существующий дубль рассматриваемой записи (ФВс 38а), практически точно воспроизводящий все перечисленные выше особенности. Таким образом, в данном напеве присутствует сложное сопряжение двух интонационных сфер как сменяющих друг друга в процессе интонационной модуляции, так и присутствующих в напеве одновременно.

Еще более быстро и кардинально происходит интонационно-стилевая модуляция в тропаре ФВс 56. В основе его напева находится первая стро-

ка четвертого гласа (варианты сегментов: **ПІ** *1a*, **Рс**), в данном случае реализуемая как трихорд в кварте (*c′–d′–a*); напомним, что появление подобной интонационности встречается во многих образцах фольклоризованных рождественских песнопений и, кроме того, типично для мелодики календарно-обрядового фольклора. Этот напев почти без изменений проводится на протяжении всех последующих строк, полностью игнорируя тем самым парное соподчинение строк с секундовой переменностью устоев, характерное для канонического напева. Можно предположить, что исполнительница, создавшая этот напев, остановилась на наиболее подходящей по ее мнению трихордовой интонации для озвучивания календарно приуроченного произведения. Подтверждением тому служит и заключительный сегмент этого образца — единственная строка, отличающаяся от всего предшествующего материала. Начинаясь как сегмент **К** с квартовой интонации *c′–g*, строка (и весь образец) оканчивается на звуке *a*; при этом вновь формируется совершенно нетипичный для каденции церковного напева трихорд *c′–g–a*.

Ко второй группе версий относятся образцы, озвученные напевами явно фольклорного происхождения. В первом из трех подобных случаев (ФВс 4) музыкальный ряд ирмоса и следующего за ним незавершенного тропаря основывается на мелодически и ритмически варьируемой попевке квартового диапазона (восходящий скачок с последующим заполнением), дважды (реже — трижды) повторяющейся на протяжении одной строки. При пении ирмоса верхние тоны попевки удваиваются в терцию, на нижних звуках голоса сходятся в унисон. Мелодика такого рода присуща календарным обрядовым песням, колядкам и служит указанием на обрядовый контекст бытования церковных текстов в течение святочного календарного периода. Сходная мелодическая основа присутствует в ирмосе из образца ФВс 37. В отличие от моноинтонационности вышерассмотренного напева, данный напев полиинтонационен. В первой строке содержатся оба типа интонаций (терцовая, опевающая верхний устой *a′*, и квартовая), в дальнейшем эти интонации автономизируются и чередуются в соответствии со сменой строк.

В ФВс 11 пение тропаря начинается с частушечного мотива, затем происходит модуляция в речитативную манеру интонирования, близкую церковной псалмодии. Возможно, на появление столь своеобразной интерпретации церковного песнопения повлияло воспоминание исполнительницы о праздничной ситуации поздравительных обходов. Очевидно, исполнительница ощущает несоответствие плясового напева и богослужебного текста, так как после третьей строки пение обрывается или же звучание тропаря в данном случае играет роль фрагментарной музыкальной вставки в рассказе о праздновании Рождества.

Третий образец (Прил. I, ФВс 25), озвученный на неканонический напев, включает в себя все три богослужебных жанра, составляющих христославление, первый из которых, ирмос, представлен двумя заключительными строками. В данном случае точный жанровый первоисточник напева не установлен, хотя отдельные признаки (разнообразное мелодико-

ритмическое варьирование терцовой попевки с субсекундой, формирующей волнообразный мелодический рельеф, гибкое чередование дву- и трехдольных ритмических групп) свидетельствуют о связи напева этого образца с жанрами эпической, повествовательной природы [Добровольский, Коргузалов, 1981, с. 26–28]. Явления подобного озвучивания церковных песнопений на напев народного происхождения распространены на Русском Севере[17], возможно, возникновение рассматриваемой версии лежит в том же русле фольклоризации богослужебных жанров.

Следует сказать несколько слов о певческой манере фольклоризированных рождественских песнопений. В большей части рассмотренных образцов она отличается фольклорно-исполнительскими особенностями: пение открытым звуком, глиссандирование, нечеткая атака звука, проявляющаяся в предзвуковых и послезвуковых скольжениях, различного рода микроальтерации. Заметно действие просодических закономерностей — псалмодические фрагменты в народном исполнении более разнообразны по протяженности и дифференцированы по ритмике, более зависимы от произнесения словесного текста (ориентация на словесные ударения и словоразделы), чем их моноритмичные аналоги в церковной практике. Существуют также индивидуальные агогические и темповые особенности исполнения, встречающиеся в каждом из образцов. Так, в ряде случаев возникают более глубокие цезуры между строками (Прил. I, ФВт 45, ФВт 51), ФВт 43*, описанная закономерность распространяется как на отдельные пары строк, так и на весь образец. Эти цезуры закономерно появляются после четных строк и таким образом способствуют преобразованию стиховой композиции тропаря в строфическую. Возникающая в начальной «строфе» внутренняя цезура, как правило, уступает по величине «межстрофовой», в последующих «строфах» зачастую она исчезает. В целом в фольклорной среде рождественские песнопения звучат в более низкой тесситуре, чем в богослужебной практике. Высота инициальных тонов варьируется от *d* до *a′* (по одному примеру на каждую высоту), преобладает начальный звук *c′* (в 12 образцах), при этом заметна тенденция к более низкому звучанию: в 30 случаях начальные тоны расположены ниже *c′*, в 15 образцах — выше наиболее часто встречающегося инициального тона. Очевидно, регистр верхнего тетрахорда малой — начала первой октавы является более естественным и удобным для народных исполнителей, приближенным к их традиционной тесситуре пения.

* * *

Итак, канонические напевы рождественских песнопений в процессе бытования в народно-песенной среде реализуются в виде значительного

* См. Прил. IX.

[17] Аудиозаписи из Архангельской области, представленные на кассетах: Зимние святки в русской календарной традиции. Вып. 1: Северные, центральные и западные области России. Сторона А, № 1; «Христос рождается, славите!»: Древнерусские песнопения Рождеству Христову, рождественские духовные стихи и христославия. № 16 (аудиокассеты подготовлены и тиражированы Российским фольклорным союзом).

числа вариантов, более же глубокие изменения музыкальной основы приводят к возникновению версий этих песнопений. Версии первой из обозначенных групп отличаются полиинтонационностью. В этих образцах либо синтезируются интонации разных богослужебных первоисточников (попевки из напевов четвертого и третьего гласов), либо мелоформулы церковных напевов «переплетаются» с мелодическими оборотами иного, вероятно, фольклорного происхождения. Таким образом, по составу объединяемых элементов версии первой группы можно разделить на однородные (Прил. I, ФВс 1, ФВс 51, ФВс 56) и неоднородные (ФВс 21а, ФВс 38а, ФВс 49, ФВс 57). При этом указанную неоднородность интонаций можно обнаружить лишь с помощью интонационного анализа, на слух же она практически не ощущается. Это качество мелодики версий свидетельствует о глубокой трансформации церковных напевов, с одной стороны, и о родстве, внутренней близости разных по происхождению интонационных элементов, с другой.

Поскольку в основе каждой версии этой группы в том или иной виде присутствуют интонации канонических первоисточников, в процессе творческого переосмысления которых рождаются новые, по сути, напевы, определим версии первой группы как *переинтонирующие* (см. подробнее И.И. Земцовский [1977]).

Версии второй группы представлены разнообразными примерами напевов явно фольклорного происхождения. В каждом рассмотренном случае присутствует оригинальная мелодика, возможно, определяемая особенностями конкретного локального контекста. Тексты песнопений, озвученные напевами нецерковного происхождения, ничего общего не имеющие с богослужебными музыкальными первоисточниками, можно обозначить как *оригинальные* версии.

Вышеописанный процесс стихийного переложения песнопений с одного гласа на другой и сопутствующие ему изменения гласовой основы свидетельствуют о возникновении *трансформирующих* версий в кондаках, озвученных четвертым гласом. Кондаки, распетые на четвертый глас, составляют третью группу версий.

Все отмеченные изменения свидетельствуют о приближении песнопений к явлениям народно-песенной традиции и характеризуют процесс взаимодействия фольклорной и православной певческих культур. В течение процесса фольклоризации песнопений происходит постепенное накопление количественных и качественных изменений вербального и музыкального ряда адаптируемого материала. Очевидно, на начальной стадии этого процесса формируются мелодические варианты песнопений в их фольклорном бытовании. При условии более глубокой фольклоризации появляются переинтонирующие и оригинальные версии. Трансформирующие версии, присутствующие в кондаках, как правило, сопутствуют вариантам рождественского тропаря.

В процессе адаптации канонических напевов к условиям фольклорного бытования выявляется разная степень подверженности модификациям мелодических сегментов, что свидетельствует об определенной стабильно-

сти одних элементов и большей изменяемости других. К стабильным признакам, сохраняющимся от церковной традиции, относятся выдержанные структуры с парным объединением строк и секундовой переменностью устоев, особенности многоголосной фактуры — движение параллельными терциями. Изменения затрагивают мелодико-ритмическую организацию напевов, приводят к формированию мелодического рельефа в исходно псалмодических фрагментах песнопения, что способствует мелодизации исходно басового партитурного голоса.

Можно предположить, что носители фольклорной традиции слышат и неосознанно для себя выявляют из церковного напева интонации, близкие хорошо им знакомым мелодическим оборотам, принадлежащим к интонационной системе русского музыкального фольклора. Так, например, весьма востребованной фольклорной традицией оказывается интонация трихорда в кварте (*c′–d′–a*), выкристаллизовавшаяся из церковного напева и звучащая в большинстве мелодических вариантов рождественских песнопений. Эта интонация, чрезвычайно типичная для архаического обрядового фольклора [Рубцов, 1964], завуалировано присутствующая в церковном напеве, была стихийно выявлена и преобразована народными исполнителями (см. сегмент **Рс,** *2а–ж*, напев **ФВс** 56).

Общим для устной богослужебной традиции и фольклорной среды является принцип связи строк через общий звук (см. описание сегмента **ПIII,** *2а–з*). Очевидно, эта стихийно возникающая особенность мелодики продиктована более естественным и удобным переходом в пении от одного построения к другому.

Обнаруженные закономерности трансформаций песнопений, как общие для фольклорной и устной богослужебной традиций, так и различные, требуют подтверждения на материале других фольклоризованных песнопений, исполняющихся в иных обрядовых и этнокультурных контекстах. Выявлению новых характерных черт фольклоризации и подтверждению уже обозначенных посвящены последующие главы.

Глава 2
НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ И ВЕРСИИ ПАСХАЛЬНОГО ТРОПАРЯ

2.1. Причины исполнения тропаря в обрядах весеннего цикла

Пасхальный тропарь также относится к песнопениям, включенным в фольклорную традицию. Согласно церковному уставу [Руководство, 2000, с. 193–198] пасхальный тропарь постоянно исполняется в течение всего пасхального периода (сорок дней от Пасхи до Вознесения), регулярно поется и читается во время богослужений и во внебогослужебной обстановке — перед началом какого-либо дела вместо молитвы «Царю Небесный» и перед принятием пищи, заменяя в данном случае молитву «Отче наш». Чинопоследование заупокойных служб отпевания и панихиды, совершаемых в период от Пасхи до Вознесения, также включает в себя пение основных пасхальных песнопений (пасхальный канон, стихиры и т.п.), особенно же часто при этом звучит тропарь «Христос воскресе» [Руководство, 2000, с. 218–220, 223, 224], многократность его звучания во всех случаях усиливается троекратным повтором.

Следует также упомянуть о существовании в ряде местностей практики пасхальных обходов домов священниками и певчими с целью противостояния дохристианским обрядам, совершаемым в народе в пасхальные дни, — обычай, аналогичный рождественским обходам домов церковнослужителями [Розов, 2000; Данченкова, 2003, с. 223]. «Пасхальное христославление занимало значительное место в народной праздничной культуре, сплачивая прихожан со своим причтом. Этот обход способствовал поддержанию в верующих религиозного воодушевления, создавал ощущение личного сопричастия каждого участника хода общему торжеству» [Розов, 2000, с. 63]. Во время пасхальных обходов обязательно пелись праздничные песнопения, важное место среди которых также отводилось пасхальному тропарю.

Включению православного песнопения в народные календарные обряды и обычаи весеннего периода, очевидно, способствовало несколько причин. Во-первых, обозначенный период является очень важным и значимым для обеих календарных систем, народной и церковной. Весна в сельскохозяйственном календаре — особое время, от которого зависит урожай и благополучие всего остального года. В этот период пробуждения природы все действия членов традиционного земледельческого общества, в том числе и пение, направлены на активизацию плодородия земли. В церковном календаре Пасха — «Праздников Праздник и Торжество есть Торжеств»[18] — самое главное и радостное событие, кульминация все-

[18] Пасхальный канон, песнь 8 [Православный толковый молитвослов, 1992, с. 211].

го годового праздничного круга. Именно поэтому празднование Пасхи продолжается в течение сорока дней. Ведущая роль в пасхальных богослужениях также отводится пению, как более торжественному способу озвучивания церковных текстов. Таким образом, важность рассматриваемого периода усилена временным совпадением особо значимых периодов в каждой из календарных систем. Можно предположить, что народные исполнители, заимствуя песнопение из церковного обихода и исполняя его при проведении обходов полей и других весенних обрядов и обычаев, тем самым по своим представлениям усиливали их действенность. Вероятно, поэтому постоянному звучанию тропаря «Христос воскресе» в течение пасхального периода придавалось очень важное значение — известно, что в отдельных локальных традициях тропарь играет роль «знака сезона» [Енговатова, 1996, с. 72].

Во-вторых, закреплению песнопения в памяти исполнителей и, в результате этого, в народной среде способствуют его многократное повторение на богослужениях, а также смысловая ясность текста и лаконичность поэтико-музыкальной структуры тропаря.

Во Введении уже были перечислены работы, посвященные функционированию пасхального тропаря в фольклорной традиции западно-русского региона. В этой же главе рассматривается бытование тропаря у славянского населения Сибири с последующим сравнением особенностей функционирования и трансформаций песнопения в обеих фольклорных традициях.

2.2. Бытование тропаря в русско-сибирской фольклорной традиции. Словесный компонент песнопения

На территории Сибирского региона вследствие суровых климатических условий земледелие и связанные с ним народные обряды не играли столь важной роли, как в западных и центральных областях России. В сравнении с ними обряд весеннего обхода полей в Сибири практически не был распространен. Пасхальный тропарь, как правило, исполнялся во время поздравительных обходов домов в день праздника — пасхальных христославлений. Описание пасхальных обходов, выполненное в Красноярском крае в конце XIX века, содержится в труде А.А. Макаренко [1993, с. 107]. Сибирский собиратель фольклора повествует об обходах деревенских домов, относящихся к одному приходу, священником и «доброхотами обоего пола» (т.е. всеми желающими) с иконами. Крестный ход сопровождался непрерывным громким пением «пасхального ермоса» [имеется в виду тропарь «Христос воскресе». — *Е. И.*].

Современные публикации также свидетельствуют о существовании этого обычая в Сибири: «Ранним утром Пасхи, как и повсеместно, по христианскому обычаю “славили” Христа. При входе в дом пели тропарь “Христос воскресе”»; «В отдельных местностях к Пасхе были приурочены крестные ходы: девушки держали в руках большие иконы, молодые люди

несли по переменке церковные знамена (Е.С. Гусева, д. Верх-Красноярка Северного р-на Новосибирской области). Еще на памяти пожилых информаторов обход домов священниками, монашками и богомольными старицами с пением молитв, тропарей» [Фурсова, 2002, с. 215, 229]. Вероятно, закрепление пасхального песнопения в народно-исполнительской среде происходило под влиянием подобных обходов, инициируемых священнослужителями и церковными певчими. Тропарь также звучал в домашней обстановке: «В селах, где не было церквей, его [тропарь. — *Е. И.*] пели праздничные посетители — гости совместно с хозяевами дома» [Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая, ч. 1, 2005, с. 67] и пелся во время посещения кладбища на Радоницу [Фурсова, 2002, с. 231].

Несмотря на то, что пасхальный тропарь не является столь неотъемлемым компонентом местной фольклорной традиции, как это произошло на западно-русской территории, это песнопение все же было вовлечено в сибирскую народно-певческую среду, что подтверждают полевые записи конца XX — начала XXI в. В настоящей работе было рассмотрено десять образцов фольклоризованных тропарей Пасхи, зафиксированных в основном в различных районах Новосибирской области, по одному образцу записано в Республике Хакасия и Омской области. Эти материалы были записаны в последние два десятилетия XX — начале XXI в. от женщин пожилого возраста (20-е — 30-е г. р. XX в.).

Опубликованная информация свидетельствует о большей распространенности и сохранности обычая пасхального христославления у белорусов и украинцев, чем у русского населения Сибири [Фурсова, 2002, с. 229, 232]. Это закономерно, поскольку обычай весенних обходов полей и дворов с пением пасхального тропаря особенно глубоко укоренился на западно-русских территориях и смежных с ними областях Украины и Белоруссии. Этническую принадлежность исполнителей имеющихся у нас образцов можно установить не во всех случаях вследствие неполноты паспортных данных. Половина известных нам образцов записана от русского населения Сибирского региона, по два образца были исполнены, предположительно, украинцами и белорусами. Вполне вероятно, что в Сибири пасхальное песнопение проникало и закреплялось в той или иной местной традиции в результате активных контактов переселенцев из разных территорий, в частности, можно предположить воздействие культурной традиции переселенцев из западного региона России и близлежащих областей Украины и Белоруссии.

Благодаря краткости и ясности словесного текста тропаря какие-либо существенные изменения вербального компонента в нем отсутствуют. В подавляющем большинстве случаев текст пасхального песнопения воспроизводится народными исполнителями в полном объеме, за исключением образца ФВт 5 (Прил. II), в котором не допета первая строка тропаря. В рассмотренных нами образцах присутствуют изменения на уровнях фонетики («**воскресе**» → «воскреся», «воскресё», «**смертию**» → «смертью») и морфологии («**даровав**» → «даровал», «даровой»; «**сущим**» → «сущи»). В текс-

те тропаря, записанном в Куйбышевском районе Новосибирской области, встретилась омофоническая замена: «**из мертвых**» → «и смертию», что привело к троекратному повтору этого слова: «и смертью, смертью смерть поправ». Изредка слово «**живот**» (т.е. жизнь) трансформируется в словосочетание «же Бог», смысл в данном случае затемняется и, вероятно, не очень понятен и самим исполнителям.

Иногда встречаются огласовки и вставные гласные: «смер(е)тию», «мер(е)твых», «попра(я)ав», «гробе(е)х». Возможно, подобные особенности произнесения слов возникают в результате народно-исполнительской и индивидуальной манеры пения носителей традиции. Очевидно также, что по сравнению с рождественскими песнопениями, текст пасхального тропаря значительно менее подвергается воздействию народной этимологии. Кроме того, немногочисленность описанных текстовых модификаций, вероятно, прямо связана со сравнительно небольшим количеством известных нам фольклоризованных образцов пасхального песнопения.

В образце, зафиксированном на территории Омской области, пение тропаря обрамляет собой текст народного происхождения, также посвященный праздничному событию («Христос народился, весь рай растворился…»). Подобный вариант исполнения песнопения достаточно редкий и является скорее исключением для сибирской традиции.

2.3. Богослужебные варианты пасхального тропаря

В богослужебной практике пасхальный тропарь звучит с различными авторскими и обиходными напевами. Обиходные напевы тропаря представлены напевом пятого гласа[19] и напевом, известным под названием «поскору» или «конечное», что указывает на темп и характер его исполнения, а также на местоположение тропаря с этим напевом в заключительных разделах песней канона и отдельных богослужений (часы, утреня, литургия). Известные нам фольклоризованные варианты песнопения опираются на первый из этих напевов. Рассмотрим его канонический первоисточник[20].

В основе народных вариантов тропаря лежит, как правило, басовый голос многоголосной партитуры. Структура песнопения состоит из трех строк неравной протяженности: первая и вторая строки близки по размеру (8 и 6 слогов), третья строка несколько длиннее (11 слогов), в результате чего она выполняет функцию суммирования (см. Прил. II, ПБВт).

Ладовую основу напева составляет секундовое сопряжение двух опор (*с*′ и *в*), утверждение этих опор осуществляется с помощью их повторения, а также восходящих квартовых ходов, направленных к звукам *с*′ и *в*. Первая и вторая строки напева (соответствующие строкам словесного

[19] Обозначение «пятый глас» в данном случае, по-видимому, является данью традиции, т.к. в современной богослужебной практике тропарь поется с внегласовым обиходным напевом.

[20] В настоящей работе используется богослужебная версия тропаря, опубликованная в [Пасхальные песнопения, 2000].

текста) представляют собой своеобразную вопросоответную структуру: движение *c′* → *в* и *в* → *c′*. Заключительная строка сходна со второй, но более развита за счет появления вводных звуков к побочной опоре. Противопоставление двух опор подчеркнуто гармоническими средствами четырехголосия: на неустойчивых ступенях в верхних голосах фактуры появляется доминантовая гармония в виде $D_{6/5}$ и $D_{5/3}$.

Нами были также рассмотрены несколько вариантов тропаря, бытующих в устной богослужебной практике двух храмов г. Новосибирска — Всех святых, в Земле Русской просиявших (Академгородок) и Успения Пресвятой Богородицы (на Березовой роще). Наиболее близким к письменно зафиксированному образцу оказалось пение хора Успенского храма. Расхождения с письменным вариантом в этом случае минимальны — отсутствие квартового скачка в басу к побочной опоре во второй строке, продление на одну четверть ударного слога в словосочетании «и сущим» (начало третьей строки), ускоренное пропевание начала второй строки (см. Прил. II, УБВт I). В концах строк появляются дыхательные паузы, не обозначенные в опубликованном варианте. Подобное почти точное воспроизведение письменного первоисточника свидетельствует о разучивании этого песнопения по нотам и ориентации на нотный текст при последующих исполнениях тропаря наизусть.

В варианте, зафиксированном во время пения клиросных певчих храма Всех святых, в Земле Русской просиявших, отклонения от письменного первоисточника также немногочисленны. Они заключаются в отсутствии вводнотонового звука к побочной опоре *b* в третьей строке (вместо него появляется звук на терцию выше), а также в том, что третья строка начинается со звука *c′*, завершавшего вторую строку (см. Прил. II, УБВт II). Указанный случай аналогичен обнаруженному в пении рождественского тропаря и описанному выше. Кроме того, несколько изменена ритмика песнопения: продлены ударные слоги в первой и третьей строках. Тропарь пелся в достаточно быстром темпе (162 четверти в минуту), что вообще свойственно пению пасхальных песнопений во время богослужений.

В образцах, представляющих собой сольное исполнение тропаря священниками обоих храмов и пение прихожан храма Академгородка, присутствуют более существенные отклонения от письменного первоисточника (см. Прил. II, УБВт III, IV, V). Вместе с тем все указанные образцы крайне сходны между собой в мелодико-ритмическом отношении. Мелодическая линия напева этих вариантов разворачивается в пределах кварты, опираясь в основном на звуки трихорда *g*–*b*–*c′*, в третьей строке интонация кварты заполняется нисходящим поступенным движением. Показательно, что так же, как в описанном выше пении клироса, третья строка начинается с предшествовавшего ей «вспомогательного» звука, завершающего вторую строку. Отличие этих образцов друг от друга незначительно и проявляется лишь в длительности второй доли в первой и третьей строках и продолжительности звуков и пауз, находящихся в концах строк. Очевидно, рассмотренный напев, выкристаллизо-

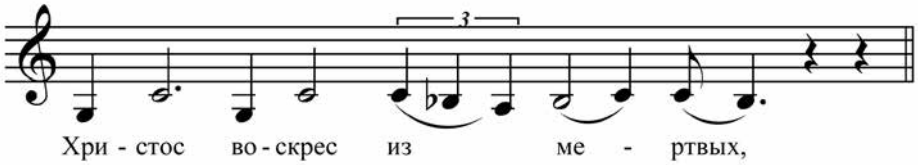
вавшийся в устной богослужебной практике, наиболее удобен для воспроизведения и отвечает закономерностям, возникающим при устной передаче мелодии.

2.4. Варианты и версии тропаря в сибирской фольклорной традиции

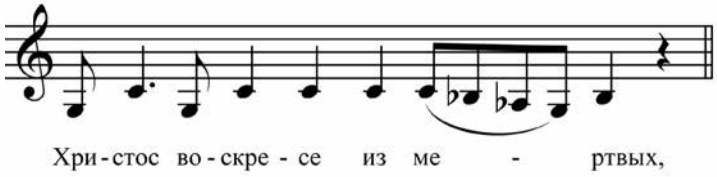
При рассмотрении фольклоризованных образцов пасхального тропаря применялся метод двойного сравнения, аналогичный уже использованному в главе о рождественских песнопениях. Рассмотрим изменения, обнаруженные в тропарях, построчно.

В первой строке квартовый скачок, дважды присутствующий в мелодии первоисточника, сохраняется практически во всех образцах песнопения, при повторе в двух случаях происходит его замена на большую секунду, что можно рассматривать как действие принципа терцового параллелизма. В четырех образцах в первом сегменте распевается пятый слог, вместо одного звука в нем появляется нисходящее движение ко второй опоре напева (*пример 2.1*). В некоторых случаях распев присутствует в седьмом слоге (*пример 2.2*). В большинстве образцов сохраняется переменность опор (*c′* → *b*), в двух вариантах в конце сегмента смены опоры не происходит.

Пример 2.1



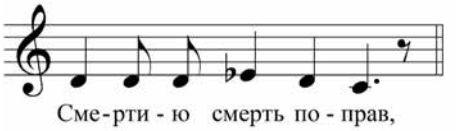
Пример 2.2



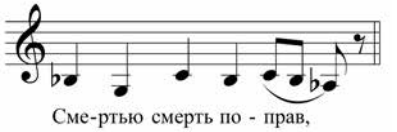
Во втором сегменте в трех случаях происходит замена звука *b* на *d′* — в силу функционального равенства тонов, находящихся на расстоянии терции, либо вследствие появления рудимента мелодии верхнего голоса, звучащего на терцию выше основного напева (*пример 2.3*). Почти во всех образцах второй сегмент замкнут на опорном звуке *c′*, что соответствует мелодической линии первоисточника. При этом в двух образцах вслед за краткой остановкой на *c′* присутствует нисходящее движение, распев на последнем слоге сегмента (*пример 2.4*). Интонационные изменения, ведущие к мелодизации напева в сравнении с первоисточником

(опевание опоры *c′* с помощью звука *des′*), встречаются и во втором слоге сегмента (*пример 2.5*).

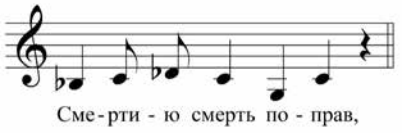
Пример 2.3



Пример 2.4

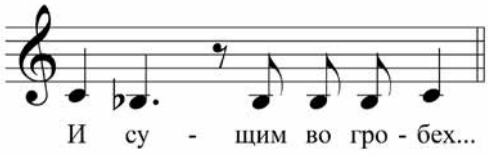


Пример 2.5

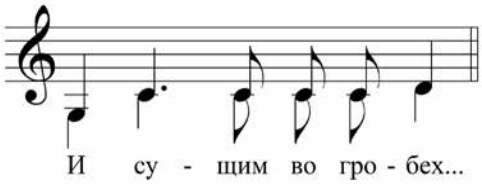


Третий сегмент, в отличие от зафиксированного канонического напева, но в соответствии с рассмотренными выше вариантами из устной богослужебной практики, почти во всех случаях начинается со звука (*c′*), замыкающего второй сегмент (*пример 2.6*), либо со звука *g*, в результате чего возникают скачки *g–c′* и *g–b* (*примеры 2.7–2.8*). Практически всегда сохраняется заключительный восходящий квартовый (в двух случаях — квинтовый) скачок к основной опоре напева. Трижды в заполнении квартового скачка *c′–g* нисходящим поступенным движением появляется звук *as*, что сообщает заключительному обороту своеобразную «фригийскую» окраску, не свойственную церковному напеву (*пример 2.8*).

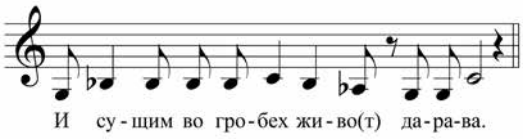
Пример 2.6



Пример 2.7

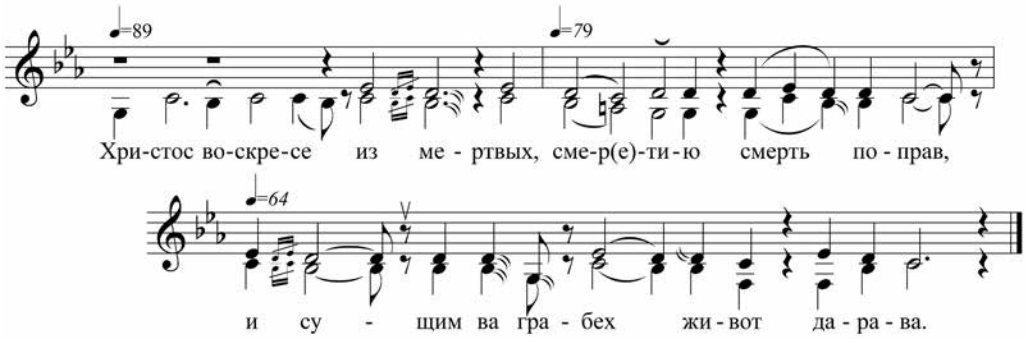


Пример 2.8



Мелодические линии двух образцов (Прил. II, ФВс 9 и ФВс 10), опираясь на напев первоисточника, интонационно отходят от него в большей степени, чем остальные рассмотренные варианты. В образце ФВс 9 трансформация церковного напева проявляется в несовпадении завершения вербального и музыкального рядов первого сегмента песнопения: опора, звучащая в конце сегмента, появляется на один слог раньше, чем заканчивается словесный текст, при этом создается впечатление, что напев словно «забегает вперед» текста. Описанная асинхронность подчеркнута глубокой цезурой в обоих голосах, возникающей посредине слова «мертвых» после уже прозвучавшей побочной опоры *b* (*пример 2.9*). Кроме того, в напеве появляются не свойственные ему ранее распевы, что приводит к увеличению продолжительности его звучания.

Пример 2.9

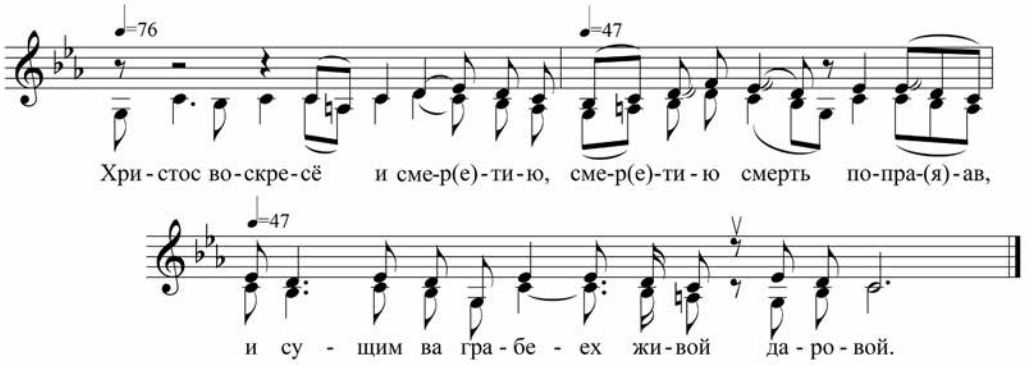


Благодаря указанным особенностям мелодика этого образца становится более индивидуализированной, мелодически рельефной. Своеобразный колорит вносит орнаментика (морденты), появляющаяся на терции *b–d′*, а также медленный темп исполнения (на протяжении исполнения песнопения темп меняется от 89 до 64 четвертей в минуту).

Другой отличающийся от первоисточника образец (ФВс 10), начинаясь сходно с обиходным напевом, в процессе развития приобретает новые интонационно-ритмические особенности (*пример 2.10*). Изменения начинаются с конца первого сегмента — вместо кварто-квинтовых скачков (письменный первоисточник) либо секундового сопоставления опор (как в устной богослужебной практике) появляется поступенное движение мелодии в объеме квинты. Далее при сохранении основных опорных звуков контуры богослужебного напева сглаживаются под воздействием логики

мелодического развития. В результате текучести, непрерывности движения мелодии практически отсутствуют нормативные цезуры в концах строк, что становится одной из характерных особенностей напева и заметно отличает его от гармонического басового голоса первоисточника. При этом звук *b*, не подчеркиваясь мелодико-ритмическими средствами, практически утрачивает свое значение побочной опоры.

Пример 2.10



Своеобразие напева также проявляется в интонационном наполнении третьего сегмента, включающем скачок на малую сексту (в верхнем голосе) и пунктирный ритм. В заключительном обороте образца присутствует элемент натурального минора (см. в нижнем голосе: *g—b—c′*), что также отличает рассматриваемый фольклоризованный вариант тропаря от обиходного многоголосного песнопения, звучащего в гармоническом миноре. Народное начало проявляется и в исполнительской манере пения описываемого образца: вставные гласные («попра(я)ав», «грабе(е)х»), восходящее глиссандо, пение «открытым звуком». Вероятно, этот образец представляет собой народную версию песнопения, имеющую в своей основе богослужебный первоисточник, но значительно переосмысляющую его.

Обе описанные версии зафиксированы в двухголосном звучании (среди всего корпуса образцов тропаря двухголосие встречается трижды). Фактура совместного пения народных вариантов песнопения представлена в основном движением параллельными терциями, что свойственно также и церковно-певческой традиции. Некоторое разнообразие в пение вносят изредка встречающиеся квинты (Прил. II, ФВс 9), единожды в каденции голоса расходятся в сексту (ФВс 10) и септиму (ФВс 9).

Рассмотренные изменения в мелодике описанных вариантов пасхального тропаря схематично можно изложить в виде диаграммы движения ступеней в каждой строке (Гл. 2, схема).

Приведенная схематическая последовательность ступеней наглядно отражает модификации, происходящие с ладоинтонационной основой напева тропаря в народной среде. В первой строке в фольклоризованных образцах

вариантность ступеней и количество распевов в слогах усиливаются к концу построения; единственное отступление от письменного первоисточника в богослужебных вариантах также находится в каденционной зоне[21]. В большинстве фольклоризованных вариантов утверждение новой опоры в конце строки происходит на одну долю раньше и осуществляется путем повторения II ступени. Сдвиг каденции на одну долю вперед несколько меняет логику развития напева первой строки. Появление «оппозиционных» ступеней по отношению к церковным напевам и фольклоризованным вариантам тропаря в интонациях, завершающих первые строки версий, еще раз подчеркивает их значительную удаленность от канонического первоисточника и обособленность от основного корпуса образцов.

Соотношение точности воспроизведения напева в ПБВт (УБВт) и ФВт (ФВс) во второй строке контрастно: во всех случаях из богослужебной практики средний раздел напева интонируется очень однозначно, без отклонений от письменного текста, в образцах же, зафиксированных в народно-песенной исполнительской среде, реализуется широкий спектр вариантов ступеней на протяжении всей строки.

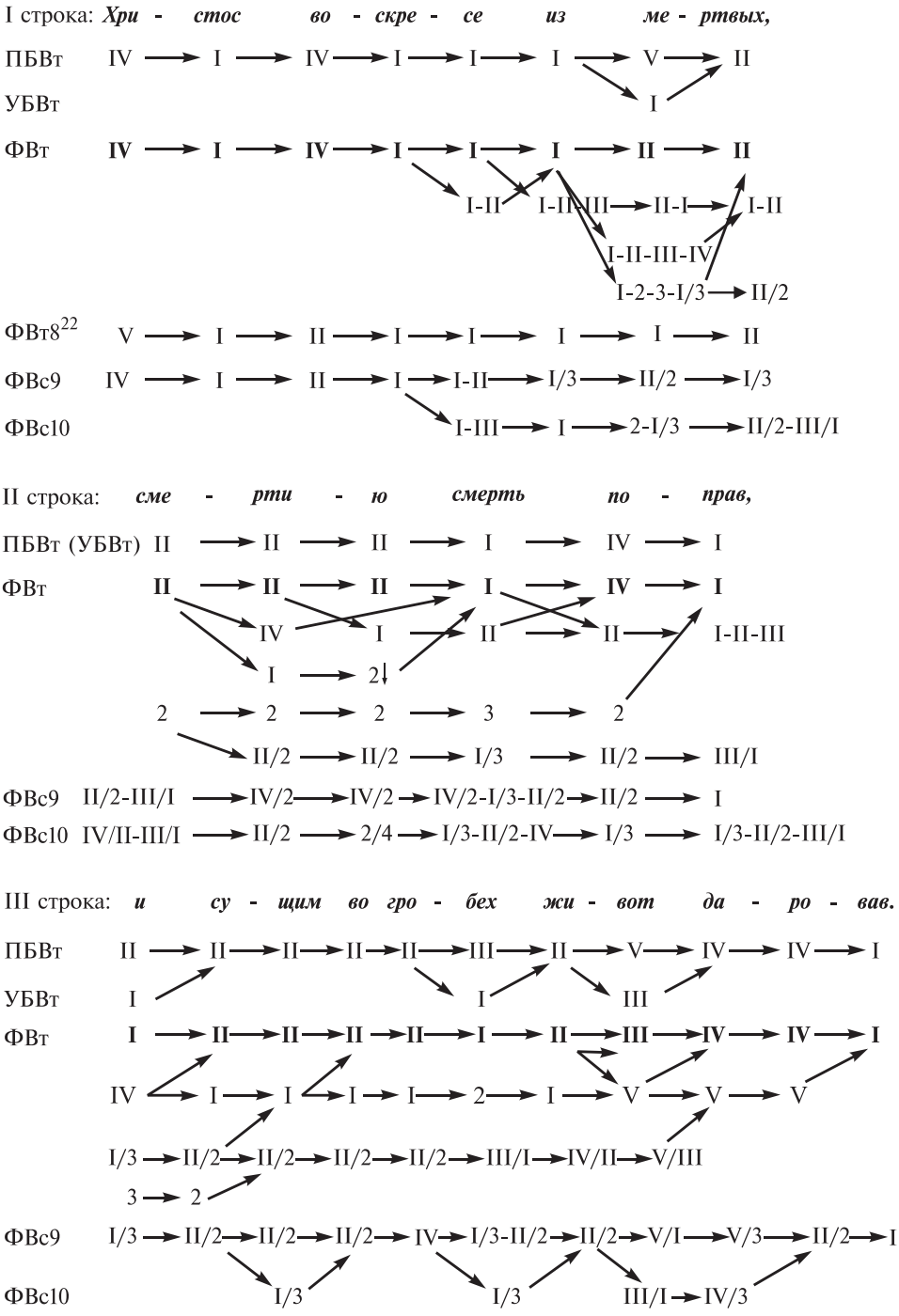
В двух несколько обособленных вариантах новые ступени возникают с появлением интонационности из верхнего голоса. Наиболее же сильные отклонения от церковного напева во второй строке (более чем в первой и в третьей) происходят в версиях — по большей мере в них звучат практически самостоятельные интонации на протяжении указанного раздела.

В третьей строке некоторые особенности мелодики, встречающиеся в устных богослужебных образцах, становятся нормативными для фольклорных вариантов и версий тропаря. К ним относятся: начало новой строки со звука, завершающего предшествующее построение, возвращение на I ступень после речитирования на II ступени (в слове «**во гробех**»), нисходящее поступенное движение от I к IV ступени, появляющееся в предкаденционной зоне. Этот тетрахорд с заполнением, стабильно присутствующий как в фольклоризованных вариантах, так и в образцах из устной богослужебной практики (Прил. II, УБВт III, УБВт IV), свидетельствует о некотором упрощении мелодической линии церковного напева, о стремлении сделать ее оптимально воспроизводимой.

Анализируя вышеприведенную схематичную запись интонационности фольклоризованных образцов песнопения, можно обнаружить сходство

[21] Крупным шрифтом в верхней строке записаны ступени басового голоса (письменный вариант песнопения), ниже, более мелким шрифтом, отклонения, встречающиеся в устной богослужебной практике. Далее, крупным жирным шрифтом указаны ступени, наиболее часто встречающиеся в фольклоризованных образцах песнопения; ниже их расположены варианты этих ступеней. Отдельно выписаны ступеневые последовательности народных версий песнопения. Римскими цифрами обозначены ступени, расположенные ниже основного опорного тона, арабскими — находящиеся выше его (система обозначений Коллера — Гиппиуса). В распевах слогов, когда на один слог приходится два и более звука, ступени записаны через знак «-». При двухголосном пении ступени записаны через «/», сначала нижний звук, затем — верхний.

Последовательность ступеней в пасхальном тропаре



22 Напев ФВт 8 в первой строке отличается начальными интонационными ходами от остальных вариантов, поэтому мы сочли целесообразным выписать диаграмму движения первой строки этого варианта отдельно.

Таблица 1

Образец	Христос воскресе из мертвых,								смертию смерть поправ,						и сущим во гробех живот даровав.										
ПБВт	1	3	1	2	2	2	4	4	2	1	1	2	2	4	1	2	1	1	1	2	2	2	1	1	4
УБВт I	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	4˘
УБВт II	1	**5**	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	4
УБВт III	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	**5˘**	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**5˘**
УБВт IV	1	**5**	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**5˘**
УБВт V	1	**5**	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**5˘**
ФВт 1	1	3	1	2	.	2	**3**	4˘	2	.	2	**1**	**1**	4˘	1	**2,5**	**0,5**	**0,5**	**0,5**	**1**	**1**	2	1	1	4˘
ФВт 2	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	2	1	1	1	2	2	2	1	1	4˘
ФВт 3	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**5˘**
ФВт 4	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	4
ФВт 5	1	**4**	1	2	2	.	.	.	2	1	1	2	2	**6˘**	**2**	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**6˘**
ФВт 6	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	.	**2**	2	2	**3**	1	2	1	1	1	2	2	2˘	1	1	**6˘**
ФВт 7	1	3	1	2	2	2	4	4˘	2	1	1	2	2	4˘	**2**	**4**	1	1	1	2	2	2	1	1	**6˘**
ФВт 8	1	3	1	2	2	2	**2**	**5˘**	2	1	1	2	2	4˘	1	**3**	1	1	1	2	2	2	1	1	**6˘**
ФВс 9	1	3	1	2	2˘	2	4˘	**2**	**4**	**2**	**2˘**	2	2	**3˘**	1	**3˘**	1	1	1˘	2	2	2˘	1	1	4
ФВс 10	1	3	1	2	2	2	**3**	*1* **1**	2	1	1	**4˘**	**2**	**3**	1	**3**	1	1	1	**3,5**	**0,5**	2˘	1	1	**6**

мелодического движения в обеих версиях, что особенно заметно в третьей строке.

Для анализа ритмики песнопений была составлена таблица, содержащая слогоритмические схемы богослужебных и фольклоризованных образцов песнопения, записанных цифрами, указывающими продолжительность звучания каждой слогоноты (см. *табл. 1*). Единицей измерения служили четверти или восьмые, в зависимости от того, какая счетная единица преобладает в отдельном образце[23].

Изменения слогоритма в большинстве случаев представляют собой укрупнение длительностей ударных и предударных слогов (что особенно часто встречается в третьей строке), а также продление конечного тона песнопения. Дважды (Прил. II, УБВт II и ФВт 5) более протяженным становится ударный слог в первой строке, единожды — во второй строке. Значительно реже встречается сокращение продолжительности звучания слогонот. Так, например, в ФВт 1 во второй и третьей строках происходит сокращение длительностей вдвое; в ФВт 8 вдвое уменьшается продолжительность предпоследнего звука первой строки, при этом происходит нарушение акцентности слова «мертвых» — в результате ритмического продления второго слога, а не первого, возникает нехарактерное для этого слова ударение на второй слог. Очевидно, подобные изменения слогоритмического рисунка можно объяснить индивидуальной манерой пения, свойственной исполнительницам этих образцов, или же различным воспроизведением первоисточника в той или иной местности.

[23] Измененная по сравнению с письменным первоисточником продолжительность слогонот записана жирным шрифтом; слогоноты, появившиеся в результате возникновения новых слогов, выделены курсивом. В случаях отсутствия нормативных слогов текста проставлены точки. Паузы, продолжительность которых суммирована с длительностью предшествующего звука, указаны знаком «˘».

В версиях напева изменения слогоритма более существенны. В ФВс 9 в два раза короче становится заключительный звук первой строки из-за отсутствия остановки в мелодическом движении. Заметные преобразования происходят также во второй строке — первые три слогоноты звучат в 2 раза длиннее, длительность последнего слога строки, напротив, сокращается. Продолжительность звучания строки увеличивается от 12 до 15 четвертей. Эти изменения обусловлены трансформацией мелодического контура рассматриваемого образца, появлением распевов и огласовок. В ФВс 10 в результате замены словосочетания «**из мертвых**» на «и смер(е)тию» в первой строке возникает большее количество слогов, в то же время продолжительность звучания последних трех длительностей строки сокращается. Во второй строке образца вдвое увеличивается четвертая слогонота (за счет распева) и несколько сокращается пятая. Таким образом происходит частичная компенсация времени при увеличении общей продолжительности звучания строк. Индивидуальный слогоритмический рисунок присутствует также и в среднем сегменте третьей строки. Очевидно, что в слогоритмических рисунках версий, так же, как и в их мелодических линиях, можно обнаружить более заметное удаление от канонического первоисточника, чем в вариантах тропаря.

В целом же очевидна близость большинства слогоритмических схем фольклоризованных песнопений слогоритму письменного богослужебного первоисточника. В большинстве случаев можно проследить тенденцию к сокращению кратких длительностей и увеличению долгих звуков, особенно акцентных и заключительных в песнопении. Показательно также, что немногочисленные ритмические изменения, возникающие в богослужебном варианте при его изустной передаче, находятся в общем русле модификаций, присутствующих в фольклоризованных образцах.

Местоположение цезур в народных вариантах песнопения в основном соответствует их присутствию в обиходной практике исполнения тропаря. Как правило, в рассмотренных образцах присутствуют паузы в концах первой и второй строк. Исключения составляют ФВс 10 и ФВт 7, в которых мелодическая линия второй строки плавно перетекает в третью за счет распева и поступенного движения. Отсутствие или краткость паузы в конце второго сегмента компенсируется появлением цезуры перед заключительным оборотом в третьем сегменте (Прил. II, ФВт 7, ФВс 9, ФВс 10), возникновение которой продиктовано необходимостью взять дыхание. Подобная особенность исполнения не характерна для богослужебной практики.

Можно заметить, что во всех фольклоризованных образцах пасхального тропаря вместе с ясно узнаваемой мелодией канонического первоисточника присутствуют определенные изменения, привносимые в напев народными исполнителями. Они проявляются в часто встречающихся терцовых заменах отдельных звуков, мелодизации: заполнении скачков поступенным движением, опеваниях опорных тонов, а также в характерных чертах, свойственных народно-певческой исполнительской традиции — украшениях звуков (ФВс 9), восходящем и нисходящем глиссандо, новым местопо-

ложением цезур. Практически во всех рассмотренных образцах сохраняются важные особенности мелодии первоисточника: секундовое соотношение двух опор напева, развитие мелодии в диапазоне чистой кварты с заполнением; так же, как и в устной богослужебной практике, присутствует закономерность воспроизведения начала новой строки с высоты, на которой закончилась предшествующая строка.

2.5. Пасхальный тропарь в западно-русской фольклорной традиции

Для более яркого выявления сибирской специфики функционирования пасхального тропаря в народно-певческой среде сравним проанализированные нами образцы с песнопениями, бытующими в западно-русской фольклорной традиции. Известно, что пасхальный тропарь, зафиксированный на территории Смоленской, Брянской областей, в юго-западных районах Тверской области, прочно вошел в систему местной календарной песенности. Единичные записи этого песнопения были сделаны в 60–70-е гг. XX в., систематический же сбор подобных образцов начался в 80-е гг. прошлого столетия [Енговатова, 1996]. К настоящему времени собран значительный массив (более двух сотен) фольклоризованных образцов пасхального тропаря, что нашло свое отражение в публикациях, охарактеризованных в первой главе (всего опубликовано свыше 50 образцов). Очевидно, подобное внимание исследователей-фольклористов к церковному песнопению можно объяснить активной включенностью его в обряды и обычаи весеннего периода, и, следовательно, высокой степенью его фольклоризации. В Сибири же подобный материл практически не фиксировался, поскольку ни фольклористы, ни исследователи церковной музыки не считали его предметом своего внимания. В настоящее же время зафиксировать большое количество образцов не представляется возможным, поскольку традиция пения тропаря утрачивается в связи с уходом из жизни ее носителей. Этими обстоятельствами продиктовано малое число записей, используемых в работе.

Пасхальный тропарь, закрепившийся в западно-русской фольклорной традиции, исполнялся практически во всех весенних ритуалах, календарных и семейных, проводящихся в указанный период: непрерывно пелся на крестном ходе по дворам сельчан на Светлой седмице, на кладбище в Радоницу, звучал во время обходов полей, при обходе скота на дворе и в поле на Егорьев день, пелся в процессе совершения окказиональных обрядов (например, вызывания дождя), являлся частью повседневного быта крестьянской семьи в пасхальный период [Подрезова, 2002, с. 272]. В Сибири же внебогослужебное исполнение тропаря, по имеющимся у нас сведениям, ограничивалось пасхальными крестными ходами, посещением кладбища в родительский день, пением тропаря в домашней обстановке [Макаренко, 1993, с. 107; Фурсова, 2002, с. 215, 229, 231], (полевые записи из Колыванского района Новосибирской области, 2005 г.).

Изменения текстовой основы песнопения в обеих локальных традициях достаточно сходные. К ним относятся особенности произношения («воскрёс», «воскреся», «из мёртвых» и т.п.), замена словосочетания «**из мертвых**» на «и смертию», приводящая к троекратному повтору этого слова. В более обширном западно-русском корпусе вариантов можно обнаружить и другие, не встречающиеся в сибирских образцах, текстовые модификации: «где сущим» вместо «**и сущим**», «поправди» вместо «**поправ, и**» [Подрезова, 2001; СМЭС, т. 1, 2003, с. 297–308].

Отличительной чертой бытования песнопения в Смоленской и Брянской областях является пение текстов народного происхождения до или после исполнения тропаря [Енговатова, 1996, с. 79; Теплова, 2000, с. 63; Подрезова, 2004, с. 273]. Эти фрагменты представляют собой либо своеобразное «вступление» к пению тропаря — «Пойдем мы к Воскресению, спросимся Воскресения, как Христа распинали, как Его величали» [Енговатова, 1996, с. 83], либо звучат после песнопения, как например: «И на небе, на земле ангэлы поют, Господу Богу голос подают» [СМЭС, т. 1, 2003, с. 302]. В более редких случаях зафиксированы заклинания на будущий урожай: «Роди, Божа, хлеба каждый год», исполняющиеся после тропаря [Подрезова, 2004, с. 273], а также волочебные песни, обрамленные троекратным пением пасхального песнопения [СМЭС, т. 1, 2003, с. 242, 243]. Приведенные здесь примеры свидетельствуют об обращении исполнителей с церковным жанром как с календарно-обрядовым произведением; возможно, по представлениям носителей традиции, подобное сочетание богослужебного и народного текстов усиливает аграрно-продуцирующую функцию, заложенную в жанрах календарного фольклора.

Первое, что обращает на себя внимание при рассмотрении музыкальной основы западно-русских образцов тропаря, — это существование большого числа народных версий песнопения, имеющих свои названия, данные исполнителями. Приведем некоторые из них: «на женский голос», «на мужчинский голос», «длинный старинный голос», «улишный или советский голос», «живой голос», «мертвый голос» [Енговатова, 1996, с. 82–85], «деревенский», «по-русски», «по-церковному», «по покойнику», «понахимовски», «по-холмовскому» и т.д. [Подрезова, 2001, с. 201–206]. Сами исполнители объясняют существование разных мелодических версий песнопения тем обстоятельством, что в богослужебной практике пасхальный тропарь также звучит с разными напевами [Там же, с. 201][24]. Наиболее устойчиво народные распевы противопоставляются между собой по исполнительскому составу — «мужской» и «женский» «голоса», что указывает на разницу в пении тропаря различными группами населения. При этом «мужской» и сходные с ним напевы — «по-церковному», «по покойнику» — достаточно близки каноническому первоисточнику, другая же группа напевов — «женский», «деревенский», «долгий», «обычный» и

[24] Пасхальный тропарь, поющийся со вторым обиходным напевом («поскору»), в народно-исполнительской среде встречается значительно реже, чем тропарь так называемого пятого гласа.

др. — отличаются от него в большей мере [Подрезова, 2004, с. 257, 258]. Вероятно, большая ориентированность «мужского голоса» на церковный напев сложилась в результате того, что мужчины во время поздравительных обходов пели вместе со священником [Подрезова, 2001, с. 201, 202].

При том, что названия отдельных напевов словно указывают на обрядовый контекст их исполнения (можно предположить, что напевы «по покойнику», «мертвый голос» звучали на Радуницу и во время похорон, случившихся в пасхальный период), сами исполнители не всегда четко соотносят тот или иной распев с определенным обрядом. Так, например, по свидетельству информанта, «деревенский» распев мог петься как во время похорон, так и при обходах полей [Там же, с. 205].

Кроме указания на исполнительский состав песнопения, названия «голосов» песнопения в отдельных случаях связаны с конкретными населенными пунктами, относящимися к разным церковным приходам, в пределах которых бытует тот или иной напев («холмовский», «борисковский», «нахимовский» голос) [Там же, с. 179]. При этом носители традиции склонны подчеркивать специфичность каждого напева и их отличие друг от друга [Подрезова, 2004, с. 278].

Определенное противопоставление разных версий напевов тропаря помимо образцов, содержащихся в сборнике [СМЭС, т. 1, 2003], подтверждают материалы, записанные в Людиновском районе Калужской области, расположенном на границе с Брянщиной[25]. Из двух вариантов тропаря, сообщенных исполнительницей, первый образец достаточно близок к церковному напеву, несмотря на присутствующее в нем мелодическо-ритмическое варьирование (движение в объеме большой терции вверх от основного тона, пунктирный ритм), а также особенности народно-певческой манеры интонирования (глиссандо, микроальтерации, морденты и т.п.) (см. Прил. III). Мелодия же второго образца, сопровождаемого исполнительской ремаркой «это по-нашему», в первой строке значительно отличается от богослужебной версии (отсутствует квартовый скачок к основной опоре напева, развитие мелодии заключается в пределах большой терции *c′—e′*). Во второй и третьей строках появляется интонационность, близкая к церковному первоисточнику. Обращает на себя внимание также богатая орнаментика этого напева, более развитая, чем в первом случае.

При всем разнообразии напевов во всех опубликованных образцах в том или ином модифицированном виде присутствует канонический первоисточник. Эта закономерность учитывается авторами указанных публикаций. Более последовательно сравниваются с письменным богослужебным образцом тропаря его народные варианты в работах М.А. Енговатовой [1996; 2003]; в статье С.В. Подрезовой [2001] хотя и содержится пример церковного напева, фольклоризованные образцы песнопения в основном рассматриваются как самостоятельные произведения. Устные богослужебные варианты пасхального тропаря в известных нам публикациях не приводятся.

[25] Аудиоприложение к книге: Звук в традиционной культуре (№ 2а, 2б) [Гилярова, 2004].

2.6. Сравнение сибирских и западно-русских образцов фольклоризованного песнопения

Присутствие единого первоисточника во всех народных образцах песнопения позволяет выявить некоторые характерные черты, общие для напевов тропарей, бытующих как в сибирской, так и в западно-русской фольклорной традициях. Общее проявляется прежде всего в сходной логике ладообразования, представляющей собой смену двух ладовых функций (основной и побочной) [Подрезова, 2001, с. 186], на этом принципе основано ладоинтонационное развитие всех напевов. В образцах обеих традиций присутствует ориентация на звукоряд трихорда в кварте, в отдельных случаях расширяющийся в восходящем направлении вплоть до сексты и септимы (см. описание ладовых систем в статье С.В. Подрезовой [2001, с. 189–190]). Обращает на себя внимание заполнение трихорда поступенным движением с помощью звука субтерции в третьей строке — охарактеризованное С.В. Подрезовой как *музыкальное событие* (курсив автора. — *Е. И.*) (в нотировках, содержащихся в Прил. II, это звук *a* или *as*).

Сходные закономерности обнаружены также на уровне композиции. Имеется в виду объединение первой и второй строк в результате отсутствия между ними цезуры и развития мелодического начала, что является отличительной особенностью западно-русских образцов песнопения. Подобная особенность была описана нами лишь на материале сибирских версий тропаря. Это качество ясно прослеживается при рассмотрении слогоритмических рисунков опубликованных образцов. Одной из часто встречающихся слогоритмических схем первой строки в западно-русских вариантах является 1 3/4 1 2 2 2 4/3 **1** (ср. со слогоритмом сибирских образцов ФВс 9 и 10)[26].

Кроме сокращения длительности последнего слога первой строки в слогоритме смоленских и брянских напевов тропаря присутствуют и другие особенности, как сходные, так и отличающие его от слогоритмической организации сибирских вариантов. К общим закономерностям можно отнести продление акцентных звуков в первой и третьей строках, а также большую протяженность заключительного звука всего песнопения. Отличает же западно-русские варианты сокращение в ряде случаев длительности ударного слога в третьей строке, при этом слогоритмическая схема принимает следующий вид: 1 **1** 1 1 1 2 2 2 1 1 4; в крайне редких случаях сокращается также протяженность звуков в первой строке: 1 **1** 1 2 **1 1 3 1**. В целом же на уровне слогоритмической организации в ряде западно-русских образцов фольклоризованных пасхальных тропарей можно наблюдать весьма значительное удаление от церковного первоисточника. Примечательно, что в вариантах, прокомментированных исполнительницами как «батюшка так поет» или «по-церковному», при всех мелодико-ритмических отклонениях от напева, звучащего в храме, слогоритм сохраняется почти без изменений от богослужебной версии.

26 Знак «/» указывает на варианты продолжительности данной слогоноты в разных образцах.

Мелодика большинства западно-русских образцов насыщена внутрислоговыми распевами, в некоторых из них преобладает песенное начало [Подрезова, 2001, с. 182–184]. В сибирских же образцах, за исключением версий, мелодическое начало не столь явно изменяет интонационный облик тропаря.

Для сравнения ладоинтонационной основы фольклоризованных песнопений, бытующих в обеих локальных традициях, напевы ряда смоленских образцов были записаны в виде последовательности ступеней, аналогично сибирским вариантам тропаря; при этом предпочтение отдавалось образцам, имеющим народное название и сопровождаемым исполнительским комментарием с целью возможной интерпретации этого материала. Сравнение ступеневых последовательностей сибирских и западно-русских образцов привело к следующим результатам. В первой строке вариантность ступеней проявляется сразу, буквально с первых звуков:

«Хри	–стос	во-	скре-	се»	
IV —	I-II-I —	2	3-2 —	I	(«по покойнику») [Подрезова, 2001, прил. № 9б]
II —	I —	II-I	II-I —	I	(«на женский голос») [Енговатова, 1996, прил. № 12а]

В конце строки, так же как и в сибирских образцах, усиливается внутрислоговая распевность:

«и	сме-	рти-	ю»	(измененное «из мертвых»)[27]
I-II-III —	II-IV-II-I —	II —	II	(«деревенский распев») [Подрезова, 2001, прил. № 9б]
I —	II-IV-I —	II —	I-II	(«по-холмовскому») [Подрезова, 2001, прил. № 12б]

Внутрислоговыми распевами насыщена и мелодика вторых строк (напевы «деревенский», «на женский голос», «по-холмовскому»). В вариантах, более точно следующих за каноническим первоисточником, распевы менее продолжительны (два-три звука на слог), но они присутствуют и в этих распевах:

«сме-	рти-	ю	смерть	по-	прав»	
I-II —	I —	I —	3 —	2/2-I-II —	I	(«по-русски» — «в церкви так поют») [Подрезова, 2001, прил. № 6б]
II —	II —	II —	I-2-3 —	2 —	I-II-III	(«по покойнику») [Подрезова, 2001, прил. № 7а]

Заметим, что в сибирских образцах при определенной вариантности ступеней во второй строке внутрислоговые распевы встречаются в основ-

[27] Увеличение слоговых единиц происходит в результате вышеописанного преобразования слова «из мертвых» в «и смертию».

ном в версиях; местоположением распевов чаще всего являются ударные слоги и в сибирских, и в западно-русских образцах («смерть», «поправ»).

В третьей строке в некоторых вариантах можно проследить закономерности, выявленные при анализе сибирского материала. Так, в трех случаях присутствует начало строки со звука, завершающего предшествующую строку, дважды возникает нисходящий тетрахорд I-II-III-IV (распевы «батюшка так поет», «по-церковному». Укажем, что подобная особенность мелодического движения действительно фиксировалась нами в устной богослужебной практике). В третьей строке, так же как и в сибирских образцах, присутствует небольшое количество распевов (см. образцы «деревенский», «по-нахимовски», «по-холмовскому»), однако, по сравнению с сибирским материалом, в западно-русских образцах шире реализуется вариантность ступеней; большая однозначность появляется лишь в каденционном участке (интонации IV–I, II–I, завершающие все напевы).

В целом же схематическая запись напевов с помощью последовательности ступеней наглядно демонстрирует большее интонационное разнообразие и более значительную роль внутрислоговых распевов в западно-русских образцах, чем в зафиксированных на территории Сибири. При этом некоторые закономерности мелодического развития, возникающие при фольклоризации церковного первоисточника, являются общими для образцов обеих традиций. Кроме того, ступеневая запись напевов ясно отражает приближенность части вариантов к богослужебному и большую удаленность от него других народных образцов.

Отличия в образцах двух локальных традиций проявляются и в фактуре совместного пения. Для многоголосных смоленских и брянских образцов характерна гетерофонная организация фактуры, зафиксировано также антифонное исполнение фольклоризованного песнопения [СМЭС, т. 1, 2003, с. 309–312]. В вариантах, зафиксированных на территории Новосибирской области, преобладают параллельные терции и квинты.

Наконец, одно из существенных отличий западно-русских образцов заключается в особой тембровой окраске, с которой звучит тропарь в фольклорной традиции — «возгласно-кличевой» манере с интенсивной подачей звука, свойственной исполнению календарного обрядового фольклора» [Подрезова, 2001, с. 176]. Известно, что для умножения фонического эффекта пения тропаря исполнители выходили к реке, в поле или на возвышенное место [Подрезова, 2004, с. 276]. По мнению исследователей, подобное исполнение песнопения очерчивает пространственные границы каждого населенного пункта, способствует внесению порядка «в систему социума, понимаемого как в рамках *своей деревни*, так и на уровне *сообщества деревень*» [Там же, с. 277] (курсив автора. — *Е. И.*). В сибирской же фольклорной традиции в настоящее время звучание тропаря сходно с исполнением необрядовых жанров в домашней обстановке; в отдельных случаях народные исполнители стараются подражать богослужебному пению. Певческий же стиль музыкальных версий песнопения очень близок манере пения лирических протяжных песен.

* * *

Обобщим результаты сравнения фольклоризованных образцов пасхального тропаря, бытующих в обеих локальных традициях. В западно-русском регионе песнопение отличает очень широкая область применения: тропарь звучит в ритуалах календарного и жизненного циклов, поется во время окказиональных обрядов. Столь частое его исполнение в течение пасхального периода придает ему свойства «звукового символа календарного сезона» [Подрезова, 2004, с. 278]. Вероятно, прочное принятие церковного произведения в фольклорную традицию и его существование в ней по законам народного произведения можно объяснить централизующей ролью календарно-обрядового фольклора на территории Смоленщины и Брянщины, «подчиняющего» себе образцы иной жанровой природы [Гиппиус, 1982, с. 8].

В Сибири же пасхальный тропарь был менее «востребован» календарными обрядами весеннего цикла по причине меньшей развитости системы аграрных ритуалов. В похоронно-поминальных обрядах и повседневном крестьянском быту песнопение присутствовало стабильно.

Изменения вербальной основы богослужебного текста сходны в обеих традициях, однако на Смоленщине и Брянщине были зафиксированы более разнообразные модификации отдельных слов, не встречающиеся в известных нам сибирских образцах. Кроме того, в западно-русской традиции тропарь нередко звучит в окружении народных обрядовых текстов (заклички, волочебные песни), что также способствует его большей фольклоризации.

На уровне песенного стиля сходство проявляется в ладообразовании (большесекундовая переменность двух опор, преобладание звукоряда трихорда в кварте) и композиции вариантов тропаря (объединение первой и второй строк), отдельных слогоритмических особенностях (продление акцентных звуков в первой и третьей строках). Различия обнаружены в области ритмики: временная организация западно-русских образцов в большей степени отдаляется от церковного первоисточника. Слогоритм же сибирских вариантов ближе к ритму канонического напева. В мелодике и фактуре западно-русских образцов песнопения также проявляются изменения, свидетельствующие об их приближении к фольклорным произведениям (появление внутрислоговых распевов, гетерофоннный склад многоголосия). В сибирских вариантах тропаря подобные преобразования встречаются крайне редко, в основном в версиях.

Певческая манера также является ярким отличием исполнения тропарей в обеих традициях. Об особом отношении к звукоподаче песнопения в западно-русском регионе свидетельствует народная терминология с часто встречающимся выражением «кричать Христа». Можно сказать, что в этой традиции главенствует уличное исполнение песнопения, что свидетельствует о восприятии его носителями фольклора как народно-обрядового произведения.

В Сибири же подобный возгласный эффект исполнения отсутствует, хотя пасхальные песнопения могли звучать «громогласно» [Макаренко,

1993, с. 107], все же это было именно пение. Не случайна при этом ремарка одной из исполнительниц, называющей тропарь «песней, поющейся на Пасху» (см. Прил. IX, примечания к ФВт 5). Пасхальный тропарь зачастую мог воспроизводиться в домашней обстановке, в ситуации необрядового пения.

Народные варианты пасхального тропаря, зафиксированные на территории Сибирского региона, не демонстрируют столь глубокой фольклоризации церковного песнопения, как это происходит в западно-русской песенной традиции. Возможно, при наличии большего числа сибирских образцов песнопения нами были бы выявлены более радикальные отклонения напевов тропаря от церковного первоисточника. Опираясь же на имеющийся у нас материал, можно заключить, что при определенном влиянии фольклорной среды качественно сибирские варианты не очень далеко отходят от богослужебного первоисточника. Исключение в этом случае составляют уже рассмотренные версии песнопения, представленные крайне небольшим числом. Обобщив характерные черты, определяющие их своеобразие (несовпадение граней поэтической и музыкальной строки, внутрислоговые распевы, ведущая роль мелодического начала, терцовое многоголосие), можно предположить ориентацию этих образцов на конкретную жанровую сферу, иную, нежели в случае с западно-русским материалом. Очевидно, сибирские версии по своему звучанию приближаются к лирической песне. Это вполне закономерно, поскольку роль необрядовой лирики велика в сибирской народно-песенной культуре как традиции позднего формирования.

Проведенный анализ вариантов и версий пасхального тропаря позволяет выявить ряд закономерностей, общих для фольклоризованных песнопений Рождества и Пасхи. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в обоих случаях за основу напева народными исполнителями, как правило, берется нижний, а не какой-либо другой голос четырехголосной партитуры. Очевидно, носители народно-песенной культуры воспринимают церковные песнопения сквозь призму стереотипов фольклорного музыкального мышления, согласно которым основным голосом произведения является нижний.

Сравнивая фольклоризованные песнопения между собой и с богослужебными вариантами, как зафиксированными нотной записью, так и бытующими в устной богослужебной традиции, мы пришли к выводу, что в мелодике обоих песнопений стабильно проявлялось действие уже выявленной закономерности — имеется в виду связь строк через общий звук. Она рождается как результат стремления к большей естественности и удобству пения. Поскольку подобные модификации присутствуют и в устной богослужебной традиции, можно предположить, что описанная закономерность является общей для устной традиции исполнения вокальных произведений в целом.

Заметно также большое сходство в ладово-композиционных структурах напевов пасхального тропаря и четвертого гласа, с которым звучит большинство рассмотренных нами рождественских песнопений — две

строки, организованные по принципу большесекундовой переменности устоев. Русская народная музыкальная система, как известно, также строится на оппозиции двух опор, находящихся в секундовом сопряжении [Харлап, 1972]; двухстрочные структуры широко распространены в славянском песенном фольклоре [Ефименкова, 2000]. Близость описанных особенностей ладово-структурной организации песнопений закономерностям народного музыкального мышления, очевидно, явилась одной из предпосылок их прочного закрепления в восточно-славянских фольклорных традициях.

Глава 3
ТРИСВЯТОЕ В НАРОДНЫХ ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНЫХ ОБРЯДАХ

Песнопение «Святый Боже» (Трисвятое) также является одним из наиболее часто встречающихся в фольклорной традиции. Трисвятое — одно из самых часто исполняемых и древнейших песнопений[28], обязательно звучит практически на всех службах и является незаменимым для совершения похоронного обряда[29]. Обычай пения Трисвятого во время внесения гроба в храм для отпевания, выноса гроба после отпевания и по пути на кладбище закреплен церковным уставом [Руководство, 2000, с. 220]. Песнопение легко остается в памяти благодаря своей краткости, словесной повторности (трижды повторяется слово «Святый»), структурной и смысловой ясности. Важной предпосылкой для запоминания этого текста служит то обстоятельство, что в пении молитвы могут участвовать все присутствующие на похоронах.

3.1. Песнопения, исполняемые при проведении похоронно-поминальных обрядов

В народно-певческой среде Трисвятое, как правило, звучит во время проведения похоронно-поминальных обрядов, являясь при этом одним из самых необходимых элементов мирской традиции молений об усопших (термин Н.Ю. Данченковой)[30]. Для более детальной характеристики жанрового контекста исполнения молитвы рассмотрим состав православных песнопений, включенных, помимо Трисвятого, в народный обычай.

В уже упоминавшемся исследовании Н.Ю. Данченковой [2003], посвященном описанию внецерковной традиции общинных заупокойных молений, содержится последование поминального обряда девятого дня, записанного в 2001 г. в д. Красный Бор Муромского района Владимирской области. Вслед за основными молитвами чина панихиды (тропари с припевом «Благословен еси Господи», тропари «Со духи праведных скончавшихся»), последованием по исходе души от тела, включающем заупо-

---

28 Существует предание об истоках обычая исполнять эту молитву у гроба — о пении Трисвятого во время погребения Христа [Бернштам, 2000, с. 164].

29 Исключение составляют отпевания, совершаемые в пасхальный период. В этом случае вместо Трисвятого поется тропарь Пасхи [Руководство, 2000, с. 224].

30 В значительно более редких случаях это песнопение зафиксировано в других обрядовых контекстах, например, в западно-русской фольклорной традиции Трисвятое поется вместе с веснянками [СМЭС, т. 1, 2003, с. 42, 143].

койную ектению и молитвы, 90-й псалом, канон восьмого гласа, народные исполнители поют и читают целый ряд наиболее известных песнопений — тропари Кресту, святителю Николаю, Нерукотворенному Образу, Казанской иконе Богородицы, Бесплотным Силам, стихиру «Воскресение Христово видевше», Символ веры, кондак «Взбранной Воеводе» и др.; завершается моление заупокойным припевом «Вечная память». Во время поминальной трапезы звучало пение приуроченных к ней духовных стихов и припева «Упокой, Господи, души усопших раб Твоих». Таким образом, в данном случае народные исполнители, сохранив большую часть заупокойного поминовения, предписанного церковным каноном, расширили свое поминальное моление, включив в него дополнительные песнопения, очевидно, следуя системе, сложившейся в местной традиции.

Сравним с описанным составом песнопений церковные жанры, исполняющиеся во время народных молений об усопших, зафиксированных в Новосибирской и Кемеровской областях[31]. В первом случае поминальный обряд открывается обязательными для начального раздела каждого православного богослужения песнопениями: «Царю Небесный», «Господи, помилуй», «Отче наш», Трисвятое, воспроизводимыми в данной ситуации в несколько ином порядке (обычно Трисвятое следует после «Царю Небесный»). Затем поются стихи из первого псалма («Блажен муж»), исполняющиеся в богослужебной практике в начале воскресной или праздничной вечерни, и стихи так называемых «хвалитных» псалмов (№ 134, 135), поющихся обычно на утрени воскресной или праздничной всенощной службы. В рассматриваемом же случае эти песнопения, очевидно, заменяют собой поющийся при погребении 118-й псалом «Блажени непорочнии» [Руководство, 2000]. После поминальной молитвы «Помяни, Господи, рабов Божиих» с пением припева «Господи, помилуй» следует чтение с припевами «Блаженн» — третьего изобразительного антифона, исполняющегося подобным образом во время отпевания. Затем поются начальные строки 50-го псалма (на панихиде этот псалом читается полностью, в данном же случае звучат его начальные строки с напевом шестого гласа, как в варианте всенощного бдения). Далее следует чтение «Последования по исходе души от тела» и канона за единоумершего с пением ирмосов и припевов, а также пение тропаря Богородице («Богородице Дево, радуйся»). Венчает заупокойное моление духовный стих «На всех солнце светит» с припевом «Святый Боже».

Можно заметить, что описанный состав песнопений являет собой причудливую смесь молитв чина отпевания, частного заупокойного моления и песнопений, регулярно звучащих во время вечерних богослужений. Вероятно, исполнительницы заменяют статии 17-й кафизмы, возможно, мало известной им, пением других псалмов, оставшимся в их памяти еще

[31] Поминальное моление зафиксировано на территории Новосибирской области (см. Прил. IX, примечание к прил. IV, ФВт 3). Тексты песнопений, записанных в Кемеровской области, содержатся в [Похабов, 2000, с. 64–71].

со времени посещений богослужений в детском возрасте. Той же причиной, возможно, объясняется описанное исполнение 50-го псалма.

Среди песнопений народных похоронно-поминальных обрядов, представленных в работе В.Ф. Похабова, — наиболее известные и часто употребляемые молитвы, такие как Трисвятое, «Достойно есть», заупокойный кондак «Со святыми упокой», «Богородице Дево, радуйся», «Царю Небесный», «Отче наш», начальные строки псалма № 134 «Хвалите имя Господне», «Вечная память». Исполняются они в достаточно произвольном порядке, отличающемся от богослужебного. Помимо песнопений у гроба и в процессе похорон поются духовные стихи поздней традиции («На всех солнце светит», «Сколько не трудился», «Идут, идут последние веки», «Печальная песнь» и др.).

Очевидно, что в поминальном обряде, зафиксированном во Владимирской области, присутствует более точное и практически полное воспроизведение песнопений, предписанных церковным уставом для совершения панихиды и частных молений об усопших. В поминальном последовании, записанном в Новосибирской области, сохраняется стремление исполнителей ориентироваться на богослужебный канон, однако присутствуют и определенные отклонения от него. При проведении похоронных обрядов в Чебулинском районе Кемеровской области из заупокойных песнопений исполняются лишь кондак «Со святыми упокой», «Вечная память», Трисвятое.

Проанализировав состав народных заупокойных молений в сравнении с порядком песнопений, закрепленных церковным уставом в чине панихиды, отпевания и последования по исходе души от тела, можно обнаружить действие двух принципов, влияющих на формирование описанных структур народных похоронно-поминальных обрядов. Первый из них — принцип дополнения — проявляется в поминальном молении, записанном во Владимирской области, и, в небольшой степени, в заупокойном молении из Новосибирской области. В этих случаях молитвы, содержащиеся в чине панихиды, отпевания, в последовании по исходе души от тела, дополняются другими, очевидно, хорошо известными исполнительницам православными песнопениями, не имеющими прямого отношения к заупокойным богослужениям. К проявлениям принципа дополнения относится и пение духовных стихов, звучащее после православных песнопений и присутствующее во всех описанных последованиях.

Второй принцип наиболее ярко обнаруживает себя в заупокойном молении, зафиксированном в Новосибирской области. Можно предположить, что в этой ситуации исполнительницы, очевидно, не имеют и не знают текста 118-го псалма, но, сознавая, что текст псалма непременно должен звучать при совершении заупокойного обряда, заменяют его пением других, более известных им псалмов, вероятно, сохранившихся в их памяти еще с посещения церковных служб в детском возрасте. На наш взгляд, здесь действует принцип замещения одних элементов другими. Этим же принципом замещения можно объяснить появление 134-го псалма, не имеющего отношения к заупокойным богослужениям, в структуре

похоронно-поминального моления, зафиксированного в Кемеровской области.

Обычай пения православных молитв и духовных стихов у гроба, в процессе похорон и поминальной трапезы распространен в сельской местности вплоть до настоящего времени. Информация об исполнении песнопений «Святый Боже», «Отче наш», «Со святыми упокой» на похоронах содержится в исследовании, посвященному семейно-обрядовому фольклору русского населения Сибири [Леонова, 2002, с. 331]. О существовании этой традиции свидетельствуют и полевые записи, выполненные в течение последних лет (2004–2006 гг.) в различных районах Новосибирской области и Республики Алтай[32]. Во всех известных нам случаях песнопение Трисвятое является самым устойчивым и необходимым элементом народных молений об усопших.

3.2. Богослужебный первоисточник и устные варианты Трисвятого

Несмотря на большое число напевов Трисвятого (несколько десятков), существующих в богослужебной практике, в чине отпевания за этим текстом прочно закреплен так называемый погребальный напев. Кроме чинопоследования заупокойной службы, Трисвятое с погребальным напевом («выносное») несколько раз исполняется в течение годового круга церковных праздников: в моменты выноса Креста и обхода с плащаницей вокруг храма (всенощные службы Крестопоклонной недели и Воздвиженья, утреня Великой Субботы), во время чина погребения Богородицы (на третий день после Успения Божьей Матери).

В основе современного многоголосного варианта «погребального» Трисвятого, отдельные партитурные голоса (преимущественно басовый) которого бытуют в народно-исполнительской среде, лежит монодийный опекаловский напев. Вербальная повторность находит свое отражение в музыкальной: мелодическая линия трижды совершает поступенное восхождение в объеме терции с последующим нисходящим движением, спускающимся ниже начального тона *a* на большую секунду (см. Прил. IV, Трисвятое «Опекаловский распев»). В результате появления побочной опоры на звуке *g* первые два звена (идентичные друг другу) становятся разомкнутыми. Кроме побочной опоры *g*, мелодически и ритмически выделяется опорный звук *c′*, который может рассматриваться как функционально равный начальному тону (принцип терцового параллелизма) и находящийся с *g* в оппозиционных отношениях. В конце третьей строки происходит разрешение оппозиционного звука *g* в конечный тон *a*. Третье построение, развиваясь по принципу вариантного прорастания, равно двум первым сегментам по протяженности, образуя тем самым структуру

[32] Материалы, записанные в Сузунском, Куйбышевском, Венгеровском районах НСО (АТМ НОККиИ, Э 11/3, З/о 55, О/о 13), в Шебалинском районе Республике Алтай (архив автора).

суммирования. В этом слитном заключительном построении можно выделить две музыкальные фразы **а´** и **в,** соответствующие словам текста. Структуру напева, таким образом, можно записать в виде схемы: **а˘а˘а´в,** в которой **а** — начальные строки, **а´в** — два сегмента, составляющих третье построение (˘ — знак цезуры).

В современной богослужебной практике используется многоголосный вариант Трисвятого, сложившийся в течение последних трех веков. Монодийный первоисточник в четырехголосной фактуре сохранен почти точно, за исключением предпоследнего звука (повтор «вводного» тона заменен опеванием) и нижнего тона мелодии, ставшего в новых ладовых условиях VII ступенью гармонического минора[33]. Основной напев помещен в альтовом голосе и дублирован параллельными терциями в дисканте. Обращает на себя внимание басовый голос, в котором, наряду с присутствующими особенностями гармонического баса, учитывая функциональный параллелизм тонов, можно обнаружить черты дублирования основного напева. Так, например, звук *g* заменяет собой *h*, звук *e*, являющийся с точки зрения гармонической логики пятой ступенью, можно воспринимать как вариант *g*, звучащий на терцию ниже. Даже в теноре, голосе, всецело обусловленном правилами аккордового голосоведения, можно обнаружить элементы гармонизованной мелодии (имеется в виду повторяющееся движение в объеме терции *e*–*g*). Таким образом, переложение монодийного первоисточника можно рассматривать как сумму вариантов основного напева, в той или иной мере присутствующего во всех голосах.

Следует отметить, что в современной певческой практике некоторых храмов напевы «погребальное» и «выносное» несколько отличаются друг от друга[34]. Первое и второе построения Трисвятого, звучащего во время отпевания, завершаются на тонике, а не на доминанте, т.е. становятся гармонически и мелодически замкнутыми. «Выносное» же полностью совпадает с описанным выше напевом. Это небольшое и по мнению певчих не принципиальное различие, зачастую даже не замечаемое ими во время пения, имеет достаточное важное значение для осознания закономерностей изменения песнопений, бытующих в устной среде.

Нами было рассмотрено четыре примера пения Трисвятого, зафиксированных в устной богослужебной практике: «Святый Боже», записанное в процессе службы заочного отпевания в Преображенском соборе г. Бердска Новосибирской области, Трисвятое из репертуара церковного хора «Сибирские певчие»[35] и два варианта песнопения от певчих храма Всех

---

33 Напев Трисвятого гармонизован с помощью средств натурально-ладовой гармонии, свойственной переложениям обиходных напевов (в данном случае это параллельно-переменный лад с применением гармонического минора в каденционных участках — см. [Мясоедов, 1998]).

34 Информация о различии напевов Трисвятого получена от специалиста по современному церковному обиходному пению В.Е. Филатовой (Гиливеря).

35 Аудиокассета: Русский православный хор «Сибирские певчие». Руководитель хора священник Виктор Сметанников, худ. руководитель и главный дирижер Лилия Кондакова. Новосибирск, б/г., вып. 1.

святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска, один из которых представляет собой слуховую запись с отпевания.

Вариант, записанный в храме г. Бердска, в целом, очень близок к письменно зафиксированному образцу. Различие на уровне интонационности заключается в том, что первая и вторая строки заканчиваются на тонике, т.е. становятся замкнутыми (см. Прил. IV, УБВт I). Присутствуют также и другие небольшие отклонения от ПБВт: квартовый скачок *e—a*↑ во второй строке, возникший, вероятно, от желания певчего подчеркнуть опору *a*; элемент поступенного движения в басовом голосе *c′—h—a* (третья строка), пришедший на смену квартовому скачку *c′—g*; пунктирный ритм в третьей строке. Обращает на себя внимание существенная особенность исполнения — подвижный темп звучания песнопения (половинная = 86—130). Объяснение этому можно найти в том, что обрядовая ситуация в данном случае выдержана не в полной мере (заочное отпевание); непосредственно же во время отпевания или выноса Креста и плащаницы песнопение, как правило, поется в очень сдержанном темпе.

«Святый Боже» на вынос Креста, исполняемое смешанным хоровым составом, отличается от письменного первоисточника тем, что основной напев находится в партии сопрано, а не в альтовом голосе; в результате этого несколько меняется интонационное наполнение средних голосов (альта и тенора), басовый же голос соответствует письменному варианту. По нашим наблюдениям, описанная особенность фактуры в церковном певческом обиходе встречается достаточно редко. Отличие от ПБВт проявляется также в вышеобозначенной замкнутости начальных строк на тонике; возможно, в современной богослужебной практике подобная особенность исполнения песнопения становится нормативной. В третьей строке появляются некоторые ритмические отклонения от письменно зафиксированного напева Трисвятого — большая протяженность ударных слогов в словах «**Святый**» и «**Бессмертный**» (см. Прил. IV, УБВт II).

Своеобразие третьего варианта Трисвятого, бытующего в церковном обиходе, проявляется в том, что вместо партии баса низким мужским голосом на рубеже большой и малой октав поется партия сопрано (см. Прил. IV, УБВт III). По свидетельству информанта, в певческой традиции храма Всех святых, в Земле Русской просиявших, басовый голос в надгробном Трисвятом звучит именно таким образом. Очевидно, указанное обстоятельство объясняется большей простотой запоминания и воспроизведения верхнего голоса многоголосной партитуры и исключительно устной передачей большинства песнопений, свойственной певческой традиции этого храма. При практически точном интонировании мелодии партии сопрано, в этом образце присутствуют определенные ритмические расхождения с письменным первоисточником: сокращение целых длительностей в первой и второй строках на одну четверть, уменьшение всех длительностей вдвое в третьей строке, кроме начальной интонации (см. Прил. IV, УБВт III). Охарактеризованный вариант Трисвятого, так же, как

и хоровой образец из репертуара хора «Сибирские певчие», звучит в медленном темпе (половинная = 40).

Второй вариант песнопения, зафиксированный в указанной местной церковно-певческой традиции, во многом служит подтверждением особенностей, присутствующих в сольном варианте. В нотном примере УБВт IV отражено звучание смешанного исполнительского коллектива, поющего Трисвятое в заключительном разделе отпевания, происходящего в храме. Не сложно заметить, что партии нижних голосов практически точно воспроизводят мелодические линии альта и сопрано (за исключением начальной интонации баса *g*—*c′*, свидетельствующей об ином музыкальном опыте исполнителя, очевидно, знакомого с певческими традициями других храмов). Ритмика описываемого варианта также отличается «неквадратными» ритмическими структурами (чередование половинных, половинных с точкой, целых длительностей), свойственных вышеописанному образцу Трисвятого.

Даже столь ограниченный круг рассмотренных образцов песнопения «Святый Боже», бытующих в устной богослужебной практике, может служить еще одним подтверждением мысли об определенной вариативности реализации канонического напева в рамках церковно-певческой традиции. Вместе с тем отклонения от письменного первоисточника, обнаруженные при анализе этих вариантов, могут способствовать выявлению закономерностей модификаций напевов, общих как для устной богослужебной практики, так и для фольклорной традиции.

3.3. Народные варианты и версии Трисвятого

Для написания настоящего раздела привлекалось 14 фольклоризованных образцов Трисвятого, один из которых опубликован [Похабов, 2000, с. 222—224], остальные являются расшифровками аудиозаписей, выполненных преимущественно на территории Новосибирской области. Все рассматриваемые нами образцы записаны от женщин пожилого возраста (65—80 лет на момент записи). Точная информация об этнической принадлежности исполнителей Трисвятого чаще всего отсутствует (большая часть образцов записана от русских, известно, что образец из Карасукского района Новосибирской области записан от украинцев). Как правило, носители традиции хорошо знают это песнопение, поскольку регулярно участвуют в совершении народных похоронно-поминальных молений.

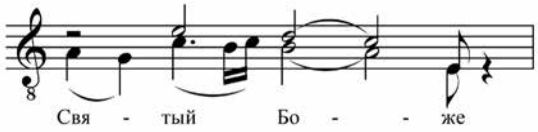
Большинство образцов представляют собой варианты «надгробного» напева Трисвятого (12 образцов), мелодика двух напевов значительно отличается от канонического первоисточника, т.е. эти образцы можно определить как народные версии песнопения.

Фольклоризованные варианты Трисвятого были сведены в таблицу вместе с письменным и устными богослужебными вариантами песнопения и расположены по степени удаления от церковного напева (см. Прил. IV).

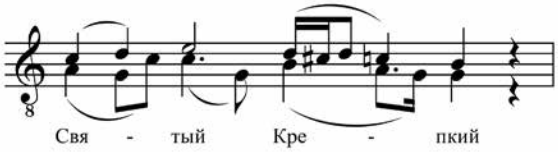
Наиболее близкими к богослужебному первоисточнику, на наш взгляд, являются образцы с сохранением нисходящего квартового скачка *a′–e′* в конце первого и второго сегментов, что свидетельствует о более явном присутствии в них интонационности церковного напева, базирующегося на закономерностях гармонической логики басового голоса; подобных напевов четыре (см. ФВт 1–4 в Прил. IV). В остальных восьми случаях мелодическая линия первого и второго сегментов становится замкнутой, завершаясь на звуке *a′*. В «замкнутых» образцах квартовый скачок *a′–e′* исчезает, опора *a′* достигается с помощью нисходящего поступенного движения в объеме малой терции в основном голосе (ФВт 5–12). В образцах этой группы вариантов преодолевается интонационность бывшего басового голоса — квартовые скачки зачастую сглаживаются поступенным движением. Возможно также, что исполнители «замкнутых» образцов при воспроизведении песнопения ориентировались на верхние голоса четырехголосной партитуры (альт, сопрано) либо синтезировали интонации из разных хоровых партий.

В вариантах обеих групп, «разомкнутых» и «замкнутых», присутствуют сходные изменения канонической мелодии. В «разомкнутых» вариантах появляются вспомогательные звуки, наблюдается процесс заполнения поступенным движением квартовых скачков *c′′–g′*↓ (*пример 3.1*) и *a′–e′*↓ — квартовая интонация превращается в секундовую (*пример 3.2*).

Пример 3.1

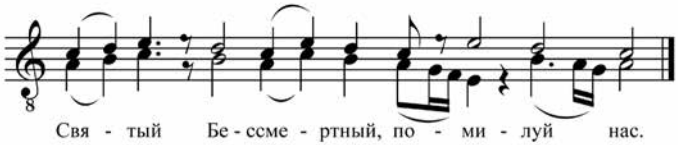


Пример 3.2

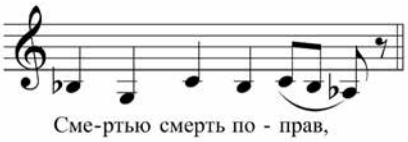


Особенно заметны изменения в мелодике третьего построения. Квартовый скачок *e′–a′*↑, завершающий напев, сохраняется лишь в одном варианте (ФВт 9), в подавляющем же большинстве случаев присутствует либо скачок *e′–h′* с последующим нисходящим поступенным движением к звуку *a′* (*пример 3.3*), либо опевание опорного тона (*пример 3.4*).

Пример 3.3

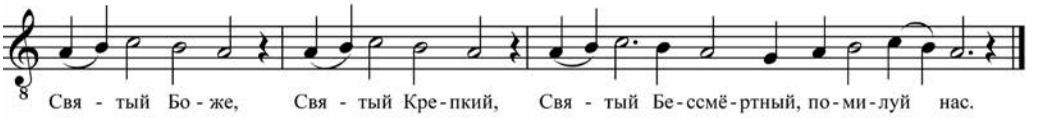


Пример 3.4



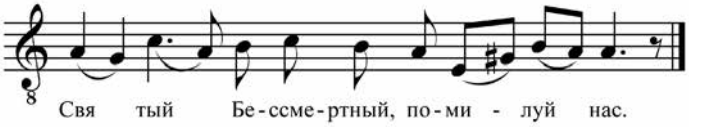
Среди «замкнутых» вариантов менее всего удалены от первоисточника образцы с сохранившимся квартовым скачком *g′—c′′*↑ в первом и втором сегментах (см. Прил. IV, ФВт 5, 8, 10). В ряде случаев вместо интонации кварты появляется малая терция с заполнением, что свидетельствует об усиливающейся мелодизации церковного напева. Самым ярким примером сглаживания скачков и возникающего при этом упрощения мелодического контура является напев образца ФВт 11. Мелодическая линия этого образца развивается в диапазоне малой терции с единожды встречающейся субсекундой (*пример 3.5*).

Пример 3.5



Обращают на себя внимание отдельные особенности интонационного развития, встречающиеся в некоторых фольклоризованных вариантах песнопения. Так, например, необычен заключительный мелодический оборот, возникающий в ФВт 7. «Отталкиваясь» от звука *e′*, мелодия движется по звукам «доминантового трезвучия» — *e′—gis′—h′* (*пример 3.6*). Описанную интонационную особенность можно объяснить, вероятно, неосознанным стремлением исполнительницы к определенной мелодизации напева, реализующейся в опевании опорного тона, использованием звуков из других голосов, составляющих заключительные аккорды, или же проявлением тонально-гармонического музыкального мышления носительницы традиции.

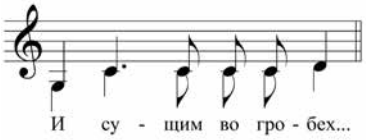
Пример 3.6



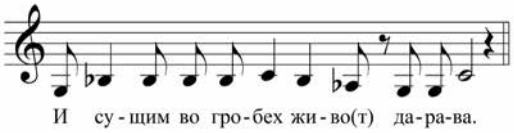
Рассмотрим соотношение интонационности первой и второй строк народных вариантов песнопения. Практически во всех известных случаях, представляющих богослужебную практику, напев этих построений принципиально тождествен. В фольклоризованных же образцах складывается несколько иная картина: идентичность начальных строк сохраняется лишь в двух случаях (Прил. IV, ФВт 10), в образце ФВт 1 тождественность начальных строк нарушается ярко выраженными предъемами и вспомога-

тельными звуками, присутствующими в основном в первой строке; в ФВт 7 начальные звуки первого сегмента исполняются в ритмическом уменьшении по сравнению с началом второй строки при одинаковой мелодической линии обоих построений; в остальных 10 образцах обнаружены более заметные отличия строк друг от друга на уровне мелодики и фактуры. Так, например, квартовый скачок, звучащий в первой строке, во второй строке превращается в поступенное движение в объеме малой терции (ср. мелодические линии первых и вторых строк в *примерах 3.7* и *3.8*).

Пример 3.7



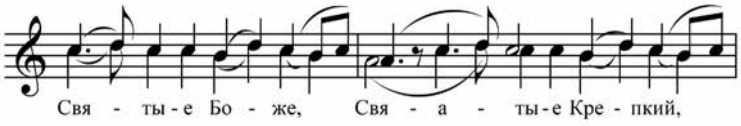
Пример 3.8

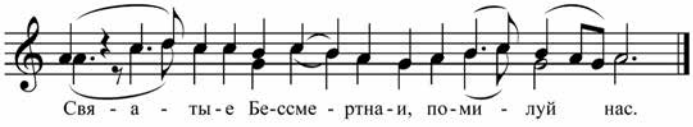


В ФВт 8 в мелодике первого построения явно прослеживается опора на нижний голос песнопения, с начала второго сегмента и до конца песнопения исполнительница воспроизводит верхний голос многоголосного первоисточника. Таким образом, в напеве синтезируются интонации двух голосов, баса и сопрано. Наиболее же показательны различия между первым и вторым построением на уровне фактуры, они проявляются в особенностях вступления голосов и формировании многоголосной ткани. Подробнее фактура фольклоризованных образцов Трисвятого будет охарактеризована ниже.

Мелодия первой народной версии Трисвятого (Прил. IV, ФВс 13), поющаяся несколькими исполнительницами практически в унисон, «вырастает» из опевания звука *c˝* с последующим утверждением основной опоры напева *a΄*. Первый и второй сегменты практически тождественны друг другу, за исключением начала второго сегмента со звука *a΄*, третий сегмент открывается начальной интонацией второго сегмента, затем следует более свободное развитие мелодии, включающее поступенное движение в объеме кварты *g΄–c˝* и опевание основной опоры напева (*пример 3.9*).

Пример 3.9

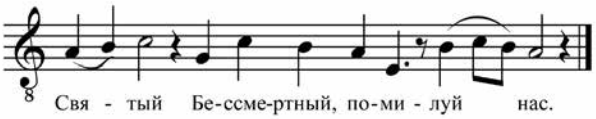




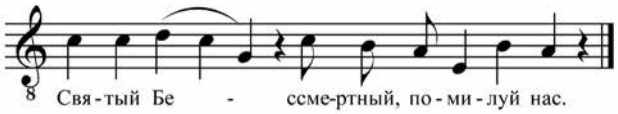
В описанных особенностях структуры этой версии, а также в ее отдельных интонациях (в частности, в интонации малой терции *a′—c′′*) обнаруживается отдаленное сходство этого напева с известным нам монодийным каноническим первоисточником. Можно предположить, что исполнительницы этой версии Трисвятого (образец записан в с. Макаровка Кыштовского района Новосибирской области) выучили этот напев от староверов — выходцев из Белоруссии, ныне проживающих в Кыштовском и Северном районах Новосибирской области, в пении которых сохраняется опора на знаменный первоисточник. Об этом свидетельствует также особый способ произнесения богослужебного текста — огласовка согласной «й» в словах «Святы**е**», «Бессмертна**и**», что можно оценить так же как распев редуцированной гласной, встречающийся в раздельноречном пении старообрядцев.

Во второй версии (Прил. IV, ФВс 14) церковный напев присутствует латентно, в виде отдельных интонаций. Яснее всего связь с ним и производными от него фольклоризованными вариантами проявляется в заключительном и предзаключительном сегментах. Для сравнения приведем третьи строки одного из вариантов песнопения (ФВт 6) и описываемой версии ФВс 14 (*примеры 3.10*, *3.11*).

Пример 3.10

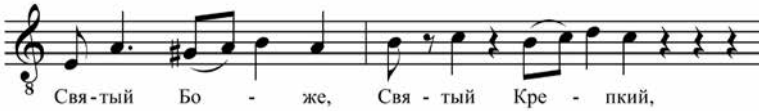


Пример 3.11



Мелодика первого сегмента содержит квартовый скачок *e′—a′*↑ и опевание основной опоры напева *a′*, во втором сегменте продолжается восходящее движение мелодии с опеванием звука *c′′*, что создает ощущение секвентного развития (*пример 3.12*).

Пример 3.12



В замкнутости мелодической линии первых двух сегментов, опевании опоры можно проследить некоторое сходство с мелодикой фольклоризованных вариантов, довольно далеко отошедших от церковного напева, в частности, второй сегмент описываемой версии сходен со вторым сегментом ФВт 8. Возможно, эта версия является производной от канонического первоисточника, но значительно от него удалившейся. Можно предположить, что столь широкий для одноголосного изложения диапазон мелодии (малая септима) образовался в результате объединения интонаций из двух верхних голосов хоровой партитуры — альта и сопрано.

Слогоритм богослужебных и фольклоризованных образцов Трисвятого был рассмотрен с помощью таблицы схематизированной записи слогоритмических рисунков, подобно анализу слогоритма вариантов пасхального тропаря (см. *таблицу 2*)[36].

При анализе слогоритмических рисунков Трисвятого прежде всего обращает на себя внимание бóльшая степень их варьирования, чем слогоритма в образцах пасхального тропаря. Возможно, это связано с распевностью, изначально заложенной в первоисточнике и разнообразно реализуемой в рассмотренных вариантах. В большинстве вариантов в первом и втором сегменте проявляется тенденция к выравниванию длительности слогонот за счет сокращения протяженности третьей слогоноты; такая же закономерность присутствует в первом устном богослужебном варианте, в котором все слогоноты первых двух сегментов одинаковы. Достаточно часто встречается удлинение второй доли (в семи и шести случаях в первом и втором сегментах), вероятно, это связано с ритмическим подчеркиванием ударного слога и восходящей интонацией в мелодии.

Сокращение второй доли происходит значительно реже — в двух образцах. Нередко возникает увеличение длительности заключительных слогонот первых двух сегментов. Слогоритм церковного напева, зафиксированного в современной богослужебной практике, в фольклоризованных вариантах в точности сохраняется в образце ФВт 11 и почти точно в ФВт 9 (за исключением сокращения последней слогоноты в первой и второй строках).

При всем разнообразии слогоритмических рисунков в третьей строке в большинстве образцов проявляется общая закономерность — продление по сравнению с ПБВт ударного слога в слове «**Бессмертный**» (четвертая слогонота в строке), реже продлевается вторая слогонота. В четырех случаях укорачиваются предпоследние звуки третьей строки, возможно, это возникает с целью более рельефного обозначения заключительного тона напева, чаще всего более протяженного в фольклоризованных образцах, чем в письменно зафиксированном первоисточнике.

Описанные изменения можно объяснить влиянием просодических закономерностей произнесения текста (продление ударных звуков, сокраще-

[36] ˇ — знак цезуры, продолжительность которой суммирована с длительностью предшествующего ей звука.

Таблица 2

Образец	Святый Боже,				Святый Крепкий,				Святый Бессмертный, помилуй нас								
«Опекаловское»	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	2
ПБВт	2	2	4	2	2	2	4	2	2	2	1	1	1	1	2	2	2
УБВт I	2	2	*2*	2	2	2	**2**	2	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	4˅
УБВт II	2	2	*2*	2	2	2	**2**	2	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	4˅
УБВт III	2	**1,5˅**	**3**	2˅	2	**1,5˅**	**3**	2˅	2	**1,5˅**	**0,5**	**1**	**0,5**	**0,5**	**1**	**1**	2˅
УБВт IV	2	2	**3**	**1,5**	2	2	**3**	2˅	2	**3**	**0,5**	1	**0,5**	**0,5**	**1**	**1**	2
ФВт 1	**4**	**3˅**	4	2˅	**4**	**3˅**	4	2˅	**4**	**3˅**	1	1	1	1	2	**1**	**4˅**
ФВт 2	2	2	4	2˅	2	2˅	4	2˅	2	2˅	**2**	**2**	1	1	2	2	2
ФВт 3	2	**4**	*2*	2˅	2	2	**2**	2˅	2	2	1	**2**	1	1	**1**	**1**	2˅
ФВт 4	2	2˅	4	2˅	2	2˅	4	2˅	2	2˅	**2**	**2**	1	1˅	2	2	**4**
ФВт 5	2	2	**2**	**3**	2	2	2	**3**	2	2	1	**2**	1	1	2	2	**4**
ФВт 6	2	**3**	**2**	**3˅**	2	**3**	**2**	**3˅**	2	**3˅**	1	1	1	1	2˅	2	**3˅**
ФВт 7	**1**	2	**2**	2˅	2	2	**2**	2˅	2	2	**0,5**	**0,5**	**0,5**	**0,5**	**1**	**1**	**2˅**
ФВт 8	2	**3**	**3**	**3˅**	2	**3**	**3**	**3˅**	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	**4˅**
ФВт 9	2	**3**	**2**	**3˅**	2	**3**	**2**	2˅	2	2	1	**2˅**	1	1	2	2	**3˅**
ФВт 10	2	2	**2**	**3˅**	2	2	**2**	**3˅**	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	**4˅**
ФВт 11	2	**4**	**2**	**3˅**	2	**4**	**2**	**3˅**	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	**4**
ФВт 12	2	2	**2**	**2**	2	2	**2**	2˅	2	**3**	1	**2**	1	1	2	2	**4˅**
ФВс 13	2	**1** *1*	**2**	2	**4˅**	**1** *1*	**2**	2	**4˅**	**1** *1*	1	**2**	1 *1*	1	2	2	**4˅**
ФВс 14	**1**	**3**	4	2	**2˅**	**4˅**	4	**8˅**	2	2	**8˅**	1	1	1	2	2	**4**

ние безударных), а также влиянием на ритмику мелодического начала (большая протяженность звуков, к которым устремлено восходящее движение мелодии). Многие мелкие, единично встречающиеся в различных образцах отклонения от слогоритма церковного напева, очевидно, связаны с индивидуальными исполнительскими особенностями носителей традиции.

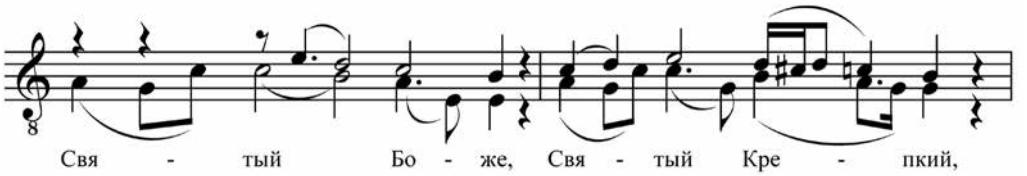
Слогоритмический рисунок первой версии вполне сопоставим со слогоритмом известного нам первоисточника, бытующего в современной богослужебной практике. В основном в нем проявляются уже описанные изменения, присутствующие в фольклоризованных вариантах песнопения. Наиболее заметное отличие слогоритма первой версии от слогоритма церковного напева заключается в появлении новых слогов во всех сегментах, возникающих в результате особенностей произнесения текста. Несколько необычно также удлинение первой доли во второй и третьей строках, подобное явление встречается лишь в одном из фольклоризованных вариантов — ФВт 1.

Слогоритмический рисунок второй версии достаточно оригинален, хотя в первых двух строках можно обнаружить некоторое сходство протяженности отдельных слогонот с аналогичными им в образцах богослужебной традиции. Близость к слогоритму ПБВт проявляется в третьей строке (за исключением чрезвычайно протяженной третьей слогоноты).

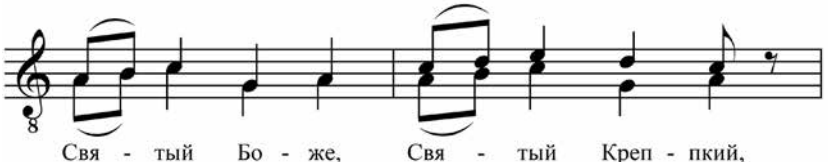
Половина рассматриваемых образцов Трисвятого, зафиксированных в народно-певческой среде, многоголосны (7 из 14). Почти во всех случаях

это двухголосие, трехголосные созвучия встречаются лишь в одном образце (Прил. IV, ФВт 5). В основном преобладает движение параллельными терциями, иногда чередующимися с квинтами (ФВт 4). Как правило, напев открывается одноголосным или унисонным запевом, охватывающим собой либо начальные звуки, либо полностью первое построение (ФВт 2, 3–5, 9, 11, 12). В середине первой строки или во второй строке вступает верхний голос — подголосок (*пример 3.13*), при одновременном вступлении голосов далее они расходятся в терцию (*пример 3.14*).

Пример 3.13



Пример 3.14



Подобные особенности вступления голосов можно объяснить влиянием закономерностей народного многоголосия, а именно — проявлением зачинно-подхватной исполнительской структуры. О вступлении подголоска во второй строке косвенно свидетельствует и вышеописанная смена ориентации исполнительницы на определенный голос (бас и сопрано) в одноголосном образце ФВт 8, происходящая на грани построений. В одном образце (Прил. IV, ФВс 13) присутствует гетерофонная фактура совместного пения (одноголосие с эпизодическими расслоениями голосов в секунду и терцию).

Обобщая наблюдения над многоголосием, укажем, что в фактуре совместного пения фольклоризованных образцов Трисвятого синтезированы закономерности церковно-певческой традиции и характерные черты народно-певческого музыкального мышления. Как влияние богослужебной певческой традиции можно расценивать движение параллельными терциями, что свойственно производной от кантовой фактуре современного обиходного пения, хотя этот вид многоголосия чрезвычайно характерен и для восточно-славянского музыкального фольклора. К проявлениям закономерностей народно-песенной системы относятся одноголосные запевы и схождения голосов в унисон в конце песнопения. Ярким примером фольклоризации песнопения являются также его гетерофонные образцы.

3.4. Трисвятое в духовных стихах «Для всех солнце светит»

Рассмотрим бытование Трисвятого еще в одном фольклорном контексте — в качестве припева в похоронно-поминальном стихе «Для всех солнце светит». Вероятно, этот духовный стих сформировался в сравнительно недавнее время (не ранее XIX века), о чем свидетельствуют особенности его вербального и музыкального языка (силлабо-тоническое стопное стихосложение — трехстопный хорей; четкость, «квадратность» построений, присутствие в мелодической линии закономерностей вопросо-ответной гармонической логики).

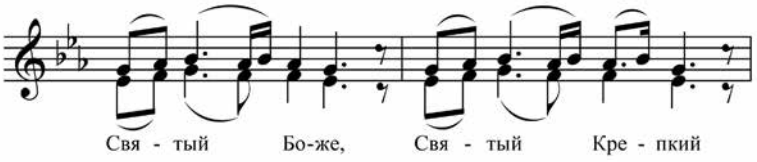
Известно, что это произведение народной духовной лирики пользуется достаточной популярностью в народно-исполнительской среде и до настоящего времени поется во время бдений перед гробом и во время похорон [Богогласник, 2004, с. 444–447; Похабов, 2000, с. 67, 71; СМЭС, т. 2, 2003, с. 474–477]; полевые материалы, содержащиеся в архивах: АТМ НОККиИ (о/о 13, з/о 55), АТМ НГК (А0218), ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова, Т-513), личный архив В.И. Байтуганова. Во многих случаях этот стих исполняется с припевом «Святый Боже», звучащим после каждой строфы. Предпосылками для столь редкого и необычного внедрения церковного песнопения непосредственно в фольклорный жанр послужило их тесное соприкосновение в процессе функционирования в одном обрядовом контексте, а также ряд особенностей словесно-музыкальной структуры песнопения, содержащей в себе потенциал для подобного синтезирования. К этим особенностям относится членимость мелодики песнопения на компактные построения, соизмеримые с фразами собственно стиха (для сравнения: четыре фразы, составляющие две строки стиха, в рассмотренных нами образцах в среднем длятся 16 четвертей, «припев» — в среднем около 20 четвертей). Кроме того, условия для органичного соединения двух произведений в одно создало сходство интонационного контура фольклорного жанра и церковного песнопения. Так, мелодика «запева», как правило, разворачивается в пределах малой терции с субквартой и/или субсекундой. Сходная интонационность составляет основу одного из голосов (альта) многоголосного варианта Трисвятого.

Нами были рассмотрены припевы «Святый Боже» в четырех образцах стиха «Для всех солнце светит» (вариант — «На всех солнце светит»), три из которых зафиксированы на территории Новосибирской области, один образец записан от белорусских переселенцев, проживающих в Хакасии. Во всех случаях в основе песнопения лежит рассмотренный выше «погребальный напев».

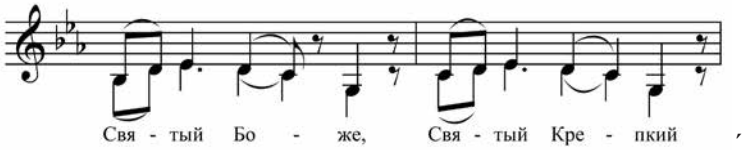
Текстовая основа «припева» почти не претерпевает изменений, за исключением особенностей произношения слов «Бож**а**», «помилу**и**». Изменения в мелодике находятся в русле уже охарактеризованных трансформаций церковного напева в фольклоризованных вариантах Трисвятого. В пяти из шести образцов строки завершаются на тонике, т.е. становятся замкнуты-

ми (*пример 3.15*), в одном случае (Прил. V, ДС 1) сохраняется разомкнутость строк, заканчивающихся на субквартовом тоне (*пример 3.16*).

Пример 3.15



Пример 3.16



В одном варианте о сохранении интонационности первоисточника свидетельствует восходящая кварта, открывающая первую строку в образце ДС 1. В основе мелодического развития образцов ДС 2–4 (Прил. V) находится интонация малой терции с заполнением.

Возможно, исполнители этих вариантов в большей степени опирались на верхние голоса четырехголосной партитуры, поскольку мелодический рисунок и фактура (движение параллельными терциями) близки партиям альта и сопрано в ПБВт и УБВт I (Прил. IV).

Слогоритм образцов Трисвятого, функционирующих в качестве припева в духовном стихе, также был рассмотрен с помощью таблицы схематизированной записи слогоритмических рисунков (см. *табл. 3*). Сравнив эту таблицу с табл. 2, можно обнаружить определенное сходство слогоритмических рисунков Трисвятого, находящегося в структуре стиха с самостоятельно функционирующим фольклоризованным песнопением. Так, например, слогоритм третьей строки в ДС 2 идентичен аналогичному слогоритму ФВт 10–12 (Прил. IV).

С этим слогоритмическим рисунком сходны слогоритмы заключительной строки второго и шестого образцов, отличаясь продлением ударного слога и сокращением безударного в слове «помилуй». В ДС 1 и ДС 3 (Прил. V) обнаружены реже встречающиеся слогоритмические схемы с отсутствием подчеркивания ударного слога в слове «**Бессмертный**». Близкий слогоритмический рисунок характерен для ПБВт и ФВт 6 (Прил. IV). Крайне редкий случай представляет собой ритмическая ор-

Таблица 3

Образец	Святый Боже,				Святый Крепкий,				Святый Бессмертный, помилуй нас								
ДС 1	2	3	3	3˘	2	3	4	3˘	2	3˘	1	1	1	1	2	2	4˘
ДС 2	2	4	2	4˘	2	4	2	3˘	2	3	1	2	1	1	2	2	4˘
ДС 3	2	4	2	4˘	2	4	2	4˘	2	4	1	1	1	1	2˘	4	4
ДС 4	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	2	1	1	2	2	8˘

ганизация ДС 4 (Прил. V). Ее отличительной особенностью является сокращение последней длительности во второй строке и последовательность кратких слогонот в начале третьей строки, в результате чего не выдерживается принцип подчеркивания ударного слога в слове «**Святый**», при этом все мелодико-ритмическое движение устремлено к ударному слогу в слове «**Бессмертный**». В целом же можно заметить, что в третьей строке преобладают слогоритмические рисунки, имеющие аналоги в образцах Трисвятого, не входящих в структуру стихов.

Новые, ранее не встречавшиеся структуры формируются в первых двух строках образцов ДС 2–3 (Прил. V). В них проявляется ямбический принцип укрупнения четных долей. Описанное качество слогоритма сообщает мелодико-ритмической структуре напева начальных строк песнопения-припева большую дискретность структуры и периодичность.

Многоголосную ткань Трисвятого, входящего в состав стиха, в большинстве случаев составляют параллельные терции (в трех вариантах), при этом оба голоса вступают одновременно, что характерно для припева, от начала и до конца поющегося большей группой участников, чем запев. В одном случае напев звучит в унисон (Прил. V, ДС 1)[37].

* * *

В заключение настоящей главы укажем на общие и отличительные черты, свойственные вариантам напева Трисвятого, бытующим в устной богослужебной и фольклорной исполнительских практиках.

Обращает на себя внимание тяготение мелодической линии к замкнутым структурам. Эта особенность присутствует в первых двух строках УБВт I, УБВт II (Прил. IV) — так называемый «погребальный напев» Трисвятого, в большей части фольклоризованных вариантов песнопения, в припевах духовных стихов. Подобную тенденцию можно объяснить проявлением закономерностей, складывающихся в результате устной природы бытования напева; очевидно, носители и устной богослужебной, и фольклорной певческих традиций неосознанно предпочитают более устойчивые, определенные, замкнутые построения разомкнутым, заканчивающимся неустойчиво. Кроме того, возможно, на формирование замкнутого интонационного контура начальных сегментов песнопения оказывает влияние уже обозначенный нами в предшествующих главах принцип связи строк через общий звук, поскольку мелодия последующих второй и третьей строк Трисвятого начинается с той же высоты, что и завершение замкнутых строк. Заметно при этом выдвижение на первый план интонации малой терции с заполнением. Столь яркая закономерность напоминает о монодийном первоисточнике Трисвятого, к которому стихийно приближаются народные исполнители в процессе переинтонирования басового голоса четырехголосной партитуры.

[37] Исполнительницы песнопения объяснили это тем, что женщина, обычно поющая верхний голос, на момент записи находилась в отъезде. Обыкновенно же этот стих поется двухголосно, очевидно, в нем тоже должна присутствовать терцовая втора.

Обе певческие практики объединяет стихийное продление при пении ударных слогов текста и сокращение безударных, вероятно, эти особенности возникают под влиянием просодических закономерностей произнесения текста. Наиболее наглядно это качество проявляется в третьей строке в слове «**Бессмертный**», способствуя тем самым расстановке смысловых акцентов в тексте песнопения.

В начальных строках припева духовных стихов «Святый Боже» появляется новая ритмическая закономерность — укрупнение четных долей, что придает мелодико-ритмической структуре напева периодичность и более ярко выраженную дискретность. Описанная особенность ритмики песнопения свидетельствует о тяготении его мелодико-ритмической структуры к собственно фольклорным жанрам.

В отличие от вариантов песнопения, бытующих в устной богослужебной среде, «свобода интерпретации» напева Трисвятого в фольклорном исполнительском контексте значительно шире. Так, например, в фольклоризованных вариантах песнопения происходит мелодизация исходно басового голоса, что отражается в поступенном движении, заполняющем скачки. В ряде случаев возникает также некоторая схематизация и упрощение мелодики напева, сведение ее к интонации малой терции с заполнением (Прил. IV, ФВт 11, 13), «припевы» в духовных стихах (Прил V, ДС 3–5).

Наибольшие же отличия между богослужебными и фольклорными вариантами песнопения заключаются в фактуре совместного пения Трисвятого. Наряду с движением параллельными терциями, что характерно для производной от кантового стиля многоголосной ткани современного обиходного пения[38], в фольклоризованных образцах песнопения присутствуют закономерности народно-песенной системы, что проявляется в вышеописанных особенностях вступления голосов. Яркими примерами фольклоризации песнопения являются также его гетерофонные образцы. В целом же можно сказать, что в фактуре совместного пения народных вариантов Трисвятого синтезированы закономерности церковно-певческой традиции и характерные черты народно-музыкального мышления.

38 Описанный вид многоголосия чрезвычайно характерен также и для восточно-славянского музыкального фольклора (хороводные песни, лирика поздней традиции).

Глава 4
ХРИСТИАНИЗАЦИЯ НЕСЛАВЯНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ СИБИРИ

4.1. Христианизация коренного населения Сибири и Дальнего Востока в XVII — начале XX в.

На территории полиэтнического Сибирского региона в течение последних четырех столетий между коренными сибирскими этносами и переселенцами из России складывались многообразные культурные контакты, которые осуществлялись различными способами. Одним из путей межкультурного взаимодействия сибирских и славянских этносов явилось обращение в православие — вероисповедание, принесенное русскими переселенцами, — представителей аборигенного населения Сибири и Дальнего Востока.

Несмотря на то, что далеко не все сибирские народы глубоко восприняли православное вероучение, в ряде случаев христианизация так или иначе сказалась на традиционной культуре и фольклоре отдельных сибирских этносов. Можно предположить, что знакомство с православием коренного населения Сибири происходило в двух направлениях. С одной стороны, этому способствовали возникающие хозяйственно-культурные взаимоотношения с пришлым русским населением, особенно в тех случаях, когда аборигенное население, ведя оседлый образ жизни, занималось земледелием. Посредством постоянного общения с русскими могло происходить стихийное принятие православных обычаев и обрядов, касающихся прежде всего внешнего поведения, — ношение креста, установление дома икон, участие в народных календарных и семейных обрядах, тесно связанных с православными праздниками и обрядами (празднование Рождества, Крещения, Масленицы, Пасхи, Троицы, Петрова дня, совершение похоронного обряда и т.п.). Таким образом, происходило принятие отдельных элементов христианского вероучения (вернее, христианского обрядового поведения), зачастую уже трансформированных народным сознанием.

С другой стороны, проводилась целенаправленная христианизация коренного населения Сибири посредством деятельности миссионеров. В этом случае перед церковными деятелями была поставлена конкретная цель — обращение «язычников» в православие путем их крещения и воцерковления. И тот, и другой путь распространения христианства привели к тому, что православие в той или иной степени закрепилось среди некоторых сибирских этносов и оставило свой след на их традиционной культуре[39].

[39] О подобных двух блоках — христианизации «сверху» и христианизации «снизу» (по Т.А. Бернштам) говорится также в исследовании историка Д.В. Арзютова [2007].

Распространение православной религии среди коренного населения присоединенных регионов служило не только христианскому просвещению «инородцев», но и выступало средством признания власти Российской державы. Христианизация совершалась с помощью миссионерских организаций. Начиная со второй половины XVII в. духовные миссии появлялись среди разных народов, населяющих необъятное пространство от Урала до Тихого океана. Перечислим некоторые из них. Так, в 1681 г. была основана Даурская миссия, приобщавшая к христианству бурят и эвенков [Митыпова, 2005, с. 51]. В 1823 г. создается духовная миссия на далеких Алеутских островах [Нестор, 1910, с. 47]. С середины XIX в. важную роль для обращения в православие населения Южной Сибири играла Алтайская Духовная миссия, основанная в 1830 г. в с. Улала (ныне г. Горно-Алтайск) св. преп. Макарием (Глухаревым) [Из духовного наследия…, 1998, с. 6; Чумакова, 2008, с. 300–301]. Во второй половине XIX в. усилиями сотрудников Амурской православной миссии были крещены нивхи, ульчи, нанайцы, негидальцы, эвенки [Таксами, 1979, с. 118]. На территории Иркутской епархии с начала 1860-х гг. действовали Иркутская и Забайкальская духовные миссии [Кимеев, 1989, с. 47; Митыпова, 2005, с. 63]. Христианизация кочевых чукчей являлась основной задачей Чукотской миссии, действовавшей во второй половине XIX в. [Нестор, 1910, с. 67]. Просвещением чукчей и коряков занималась также Камчатская миссия, организованная при поддержке Православного камчатского братства в 1912 г. [Белашов, 2003, с. 110]. Руководящую роль при этом играло Православное миссионерское общество, основанное в 1867 г. в Москве, — «одна из самых больших, широко известных организаций, обладавших значительными средствами» [Вдовин, 1979, с. 86].

Процесс внедрения православия в сознание и быт коренного населения Сибири на протяжении нескольких столетий происходил постепенно, сложно и неоднозначно. Первые крещения аборигенов Сибири и Дальнего Востока совершались уже в XVII в.: крестились отдельные лица, наиболее активно контактировавшие с русскими — их пленники, переводчики, проводники, женщины из сибирских этносов при смешанных браках с русскими. Есть сведения, что на начальном этапе освоения необозримых земель, лежащих за Уралом, российское правительство «сдерживало процесс христианизации аборигенного населения Сибири, запрещало насильственное крещение и вывоз новокрещенных из Сибири» [Митыпова, 2005, с. 10]. По мнению отечественных исследователей XX в., это объяснялось ясачными интересами государства.

В начале XVIII в. усилиями митрополита Филофея (Лещинского), управляющего Тобольской епархией с 1702 по 1711 и с 1715 по 1720 г., были предприняты первые массовые крещения аборигенов Сибири. В 1716–1717 гг. были крещены «чулымские татары» (кызыльцы), в 1719 г. — отдельные группы сагайцев, камасинцев и других этносов, составляющих население современной Хакасии [Шибаева, 1979, с. 180–181], к 1720-м гг. относится крещение «туруханских остяков» (хантов) [Нестор, 1910, с. 22]. Стараниями митрополита Филофея в 1705 г. была снаряжена первая ду-

ховная миссия на Камчатку в составе одного человека — архимандрита Мартиниана, окрестившего около ста коряков и ительменов и погибшего во время казачьего бунта [Белашов, 2003, с. 42–44]. В 20-е гг. XVIII в. начинается распространение православия в Якутии [Белашов, 2003, с. 39]. В середине XVIII в. было обращено в православие население Северного Алтая [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 7], к этому же времени относится массовое крещение жителей Камчатки [Белашов, 2003, с. 120]. Миссионерскую деятельность в первой половине XVIII в. вели святители Иоанн (Максимович), епископ Тобольский, Иннокентий (Кульчицкий), Иннокентий (Нерунович), Софроний (Кристалевский), в разное время управлявшие Иркутской и Нерчинской епархиями, иеромонах Иоасаф (Хотунцевский), архимандрит Камчатский и др.

Эту раннюю спорадическую христианизацию, совершаемую при помощи административных, часто насильственных мер без желания и осознания смысла происходящего новообращаемыми, можно характеризовать как поверхностную, неглубокую и потому практически ничего не менявшую в традиционном мировоззрении и укладе жизни сибирских народов.

Поскольку подобное насаждение христианской веры не имело положительного результата, с течением времени тактика обращения в православие аборигенов Сибири изменилась: со второй половины XIX в. чаще применяется убеждение, направленное на добровольное принятие крещения. Так, например, известнейший миссионер, просветитель Аляски и Камчатки святитель Иннокентий (Вениаминов) «считал нужным запрещать приглашать язычников креститься, а крестить только тех, которые сами будут искать крещения»[40]. Миссионеры старались достигнуть своей цели — сознательного принятия таинства крещения коренными сибиряками и последующей за ним жизни согласно нормам и правилам христианства посредством бесед, содержащих разъяснения основ православного вероучения, нередко адаптированных к традиционным воззрениям аборигенов Сибири. Среди установок миссионеров появляются следующие: «…языческие верования не подвергать резкой ломке, а лучше постараться привести их ближе к христианству, охристианизировать их»[41]. Принятие христианства стимулировалось также некоторыми льготами — подарками, освобождением от податей, снятием судимости и т.п., предоставляемыми для новокрещенных.

Стремясь сделать основы православной веры более доступными и актуальными для «инородцев», миссионеры выполняли переводы богослужебных текстов на родные языки сибирских этносов — алтайский, якутский, бурятский и др., создавая при этом письменность на основе русского алфавита [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 40; Митыпова, 2005, с. 107; Чумакова, 2008, с. 300]. С 1865 г. церковные службы стали совершаться на

40 *Харлампович К.* О христианском просвещении инородцев: Из переписки архиепископа Вениамина Иркутского с Н.И. Ильминским. Казань, 1904. Цит. по: [Вдовин, 1979, с. 87].

41 Православный благовестник, 1911, № 3, с. 114. Цит. по: [Алексеенко, 1979, с. 57].

родных языках ряда сибирских этносов [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 97]. «Православие использовало местные языки для Литургии, для обучения в школе и семинарии, поощряло переводы на них Св. Писания и святоотеческой литературы. Двуязычие было нормой и это дало свои положительные результаты в процессе инкультурации…» [Митыпова, 1995, с. 57]. Переводы и издания христианской литературы осуществлялись сотрудниками переводческих комиссий, учрежденных в Казани и Иркутске [Михайлова, 1999, с. 47].

Крещению предшествовала обязательная подготовка, а именно — выучивание самых кратких и простых молитв: «…всякий новокрещенный, желающий принять христианство, дотоле не бывает крещен, пока не будет обучен главнейшим молитвам на своем родном языке…»[42]. Православные песнопения, кроме того, запоминались посредством участия в богослужениях, совершаемых на языках сибирских этносов.

Помимо посещения церковных служб, новообращенные в отдельных случаях имели возможность участвовать во внебогослужебных чтениях и беседах, во время которых звучали духовные стихи из специальных сборников («Лепта первая» и «Лепта вторая», составленные архимандритами Макарием Глухаревым и Макарием Невским), также переведенные на языки аборигенов Сибири [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 101; Из духовного наследия…, 1998, с. 23]. Из России, кроме того, был перенесен обычай обходить дома прихожан священником на Пасху и Рождество с иконой, крестом, проповедью и пением молитв, вынос икон на поля (очевидно, во время летней засухи) [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 113].

Распространению православия во многом также способствовала организация церковно-приходских школ, где помимо прочего преподавали Закон Божий и церковное пение [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 97]. Большим доверием новокрещенных пользовались священники из представителей местного населения, появившиеся во второй половине XIX — начале XX в. [Вдовин, 1979, с. 98; Чумакова, 2008, с. 300; и др.].

К 10-м гг. XX в. перечисленные средства в определенной степени достигли желаемого результата: формально в православие были обращены представители большинства этносов, населяющих территорию Сибири и Дальнего Востока. Укажем при этом, что глубже христианство было воспринято народами, проживавшими территориально близко с русским населением и перенимавшими у него крестьянский образ жизни и связанные с ним народно-православные обычаи[43]; тому же способствовали смешанные браки, столь частые в Сибири с XVII в. [Бураева, 2005, с. 155–156]. По мнению И.С. Вдовина, православие в большей степени ока-

---

42 Алтайская Духовная Миссия в 1870 г. // Сборник сведений о православных миссиях и деятельности православного миссионерского общества. М., 1872. Кн. 2. С. 263. Цит. по: [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 72].

43 Сходный процесс проникновения христианских представлений в мировоззрение представителей финно-угорских народов Русского Севера (карел и коми), развивавшийся в условиях хозяйственно-культурных контактов со славянским населением этого края, охарактеризован в статье Т.А. Бернштам [1990, с. 134–135].

зало влияние на алтайцев, хакасов, западных бурят, южные группы якутов, хантов, манси, кетов, некоторые группы народов Амура и др. [Вдовин, 1979, с. 9]. Менее успешно были христианизированы кочевые ненцы, нганасаны, северные группы эвенов, эвенков, чукчи, эскимосы, коряки и другие этносы, мало соприкасавшиеся с русским традиционным хозяйственным укладом и знакомившиеся с православием в основном посредством миссионерской проповеди.

Необходимо заметить, что «православие» коренных жителей Сибири было весьма своеобразным, поскольку они восприняли преимущественно обрядовую сторону православного вероучения, а также отдельные христианские представления, касавшиеся сотворения Вселенной, наличия двух борющихся начал — доброго и злого, продолжения жизни души в ином мире и другие положения, сближавшие религиозный опыт сибирских народов с христианством. При этом большинство крещеных «инородцев» продолжало совершать свои традиционные жертвоприношения духам и священным местам и обращаться к шаманам в особых случаях жизни. Таким образом, в результате смешения и наложения шаманистских и христианских элементов в традиционных культурах коренного населения Сибири сформировался религиозный синкретизм — сложный комплекс разнородных обрядовых практик, породивший явление двое- или даже троеверия[44].

4.2. Особенности христианизации народов Поволжья в XIX в.

Примерно в то же самое время (вторая половина XIX в.) активизируется миссионерская деятельность среди коренных народов Поволжья (татар, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов) [Кудряшов, 1988, с. 51]. Известно, что первые попытки проповеди христианства в этом крае предпринимались в значительно более ранний период (во второй половине XVI в., после присоединения Чувашии к Российскому государству в 1551 г.) [Маклыгин, 2000, с. 76]. Можно предположить, что первоначально христианизация носила поверхностный и формальный характер и преследовала в основном политические цели. Более широкая миссионерская деятельность разворачивается в середине XVIII в., в это время в Казанской епархии было окрещено более 360 тыс. чел. [Кудряшов, 1988, с. 51], появляются приходы в «инородческой среде» [Маклыгин, 2000, с. 77], однако к концу XVIII в. интенсивность обращения в православие народов Поволжья идет на спад.

Качественно новый этап в истории миссионерства в Среднем Поволжье (и в России в целом) открывается в середине — второй половине

[44] Троеверие возникает в отдельных районах Бурятии как следствие сочетания элементов шаманизма, христианства и буддизма [Бураева, 2005, с. 154, 157, 159]; элементы троеверия отмечают также в обрядовой практике долган, включающей в себя культ природы, шаманизм и христианство [Таксами, 1979, с. 126].

XIX в. с созданием миссионерской организации Братство св. Гурия при Казанском кафедральном соборе (1867 г.). Причины подъема проповеднической деятельности в этом регионе обусловлены стремлением остановить процесс перехода в мусульманство местных христиан [Кириллов, 1988, с. 64]. В это время наблюдается усиление активности приходского духовенства, в чем видели средство для исправления сложившейся ситуации. Решающее же значение имела просветительская деятельность Н.И. Ильминского, организовавшего и возглавившего Братство св. Гурия и вслед за этим Переводческую комиссию (1876 г.), трудами которой были осуществлены переводы богослужебных текстов более чем на 20 языков.

Н.И. Ильминский (1822–1891), опиравшийся на опыт миссионерства в странах Востока (Каир, Турция), считал, что главным орудием церковного просвещения должен служить родной язык новообращенных, девизом его деятельности могли бы стать его слова: «учить каждое племя на языке его»[45]. Возможность успешной реализации своей идеи Ильминский видел при наличии трех составляющих: богослужение на родном языке новокрещенных, организация церковно-приходских школ с обучением в них на местном языке, пастырское служение священников, рукоположенных из «инородцев» [Кириллов, 1988, с. 61]. Следует отметить, что усилия Н.И. Ильминского и его соратников оказались достаточно результативными. Сконцентрировав внимание на христианизации чувашей, укажем на следующие факты. В конце XIX в. богослужение на родном языке совершалось в 37 чувашских церквях; к началу XX в. при Братстве св. Гурия насчитывалась 51 чувашская школа (так называемые братские школы) [Кириллов, 1988, с. 64]; в конце XIX в. в Казанской епархии служили 10 священников-чувашей, кроме того, русскоязычные священнослужители, как правило, учили чувашский язык [Кудряшов, 1988, с. 54]. Восприятию православия и, шире, русской культуры способствовала также деятельность выдающегося чувашского просветителя И.Я. Яковлева, открывшего в Симбирске в 1868 г. чувашскую учительскую школу [Кудряшов, 1988, с. 55–56]. Благодаря И.Я. Яковлеву, Симбирск играл роль чувашского переводческого центра, так как в нем осуществлялись и издавались переводы православной литературы на чувашский язык [Таймасов, 2004, с. 328].

Музыкально-певческой стороной функционирования православных обрядов в иноязычной среде, а именно — адаптацией переведенных молитв к обиходным церковным напевам занимался племянник Ильминского, будущий выдающийся музыкальный деятель С.В. Смоленский. Осуществляя переложение, Смоленский нередко вносил свою редакцию в канонические напевы, иногда достаточно глубокую, направленную на более выпуклое выявление смысла богослужебных текстов [Маклыгин, 2000, с. 97–100]. Работа Смоленского над чувашскими песнопениями проводилась в основном в 70–80-е гг. XIX в., первое певческое издание на чувашском языке увидело свет в 1887 г. Существуют свидетельства о высоком уровне церковно-певческого образования в братских школах, а также о

[45] Цит. по: [Кириллов, 1988, с. 61].

слаженности и красоте пения чувашских и марийских хоров, в чем, несомненно, видится заслуга деятельности С.В. Смоленского[46].

Между деятельностью Братства св. Гурия и сибирскими духовными миссиями существовала глубокая взаимосвязь: при Казанской духовной академии для подготовки миссионеров было открыто особое отделение, а также двухгодичные учебные курсы. «Миссионерские группы наук» в них были разделены по двум отделам: татарскому и монгольскому [Вдовин, 1979, с. 86]. Таким образом, миссионеры со всей Сибири обучались в Казани методике перевода, разработанной Н.И. Ильминским. Так, например, иеромонах Макарий (будущий митрополит Алтайский) приезжал в Казань в 1868–1869 гг. для подготовки к печати первой грамматики алтайского языка и был избран членом Совета Переводческой комиссии. Во время своего пребывания в Казани отец Макарий познакомился с методикой Ильминского и, кроме того, вел уроки церковного пения у воспитанников Казанской учительской семинарии [Из духовного наследия…, 1998, с. 134].

О роли православных традиций в жизни чувашей Сибири имеется следующее свидетельство — письмо священника Г. Погорелова, написанное в «Тобольские епархиальные ведомости» и опубликованное в Казани в 1913 г. в виде отдельной брошюры [Милость, 1913][47]. В этом послании говорится о необходимости совершения богослужения для переселенцев из Чувашии на родном языке, высказываются пожелания о переводе чувашских служителей в Саратовский приход [Тавдинская слобода, Тюменский уезд. — *Е. И.*], в результате чего, по мнению автора письма, «для чувашей — переселенцев из России Сибирь стала бы второй родиной» [Милость, 1913, с. 4]. Далее повествуется о работе сельской школы в д. Петро-Казанская, в частности, присутствует интересующая нас информация об обучении церковному пению чувашских детей (молитвы выучивались на двух языках — русском и чувашском, по праздникам дети пели на богослужениях). Священник сообщает также о частом посещении церковных служб большинством чувашских переселенцев, приводит описание истории о заблудившемся в лесу мальчике, найденном живым после каждодневных молитв его матери перед почитаемой иконой Богородицы. Возможно, не все в религиозной жизни чувашей Сибири было столь однозначно, как это хотелось видеть автору письма; вероятно, в описании усердия чувашей к богослужениям присутствуют некоторые преувеличения. И все же, на наш взгляд, этот документ хотя бы частично отражает особенности мировоззрения и религиозной практики одной из групп чувашских переселенцев и свидетельствует о достаточно важной роли в их жизни православной культуры.

Завершая описание некоторых особенностей христианизации неславянского населения Сибири, охарактеризуем отношение к православию

---

46 Известны признания С.В. Смоленского, высказанные им в более поздний период его жизни: «Как ни давно миновала моя преподавательская деятельность в Казанской учительской семинарии, все же впечатления от пения инородцев волнуют меня до сих пор», «… пение инородцев вообще лучшее, какое я когда-либо слышал в церкви» (Цит. по: [Маклыгин, 2000, с. 89–90].

47 Автор работы выражает благодарность сотруднице Чувашского государственного института гуманитарных наук Е.В. Федотовой за выполнение перевода этого текста.

представителей сибирских и поволжских этносов (в частности, чувашей) в начале XXI в., т.е. во время фиксации рассматриваемого далее музыкального материала[48]. По нашим наблюдениям, в настоящее время для большей части аборигенного населения характерно возвращение к дохристианским ритуалам. В традиционной культуре хакасов (кызыльцев), шорцев, алтайцев, береговых коряков и некоторых других этносов отдельные элементы православного мировоззрения и обрядности сохраняются у представителей более старшего поколения 1920–30-х г. р., перенявших, в свою очередь, эти особенности у своих родителей.

В последнее десятилетие XX — начале XXI в. среди представителей коренных народов Сибири и Дальнего Востока наблюдается определенный подъем национального самосознания, в результате которого люди начинают обращаться к традиционным верованиям, зачастую подвергающимся модернизации (например, неошаманизм). Миссионерская проповедь Русской Православной Церкви в Сибири к настоящему моменту пока не поднялась до уровня Алтайской и других духовных миссий, действовавших в конце XIX — начале XX в. [Арзютов, 2007, с. 18]. Для людей среднего возраста и молодежи в настоящее время чаще характерно религиозное безразличие либо обращение к различным сектам, как протестанского направления (христиане-адвентисты Седьмого дня, неопятидесятники-харизматы, Горно-Алтайская христианско-пресвитерианская церковь и др.), так и к буддийско-бурханистским организациям («Ак Jан», тибетская буддийская школа Гелугпа и др.); кроме того, особенно на Алтае, распространены эзотерические учения («Живая этика» и др.). Среди указанного религиозного разнообразия православие занимает сравнительно небольшое место.

У чувашей же христианство практически заменило их прежнюю религию — подавляющее большинство информантов, также пожилого возраста, относят себя к православному вероисповеданию. Вероятно, тому способствовала более ранняя христианизация населения Поволжья и более длительные контакты с русскими. В настоящее же время церковная жизнь этого христианизированного этноса, заглушенная в годы советской власти, в сибирской сельской местности практически угасла. О богослужениях и молитвах сохранились лишь смутные, отрывочные воспоминания в памяти пожилых чувашек. От этих людей, выучивших отдельные песнопения от своих родителей, были сделаны записи некоторых богослужебных текстов [Андреева, Жимулева, Леонова, 2003, с. 29].

4.3. Влияние христианизации на календарную и семейную обрядность новокрещенных этносов

При всей хрупкости и поверхностности православных представлений у аборигенов Сибири в ряде случаев можно обнаружить определенное влияние христианства на их фольклорные традиции. Так, например, в духов-

[48] Настоящие выводы основаны на наблюдениях автора работы, выполненных во время экспедиций в Новосибирскую область, Республику Алтай, Хакасию, Корякский автономный округ, Республику Саха (2002–2007 гг.).

ную культуру хакасов-кызыльцев и шорцев прочно вошли русские обряды и обычаи, связанные с празднованием Рождества, Крещения, Благовещения, Пасхи, Троицы. Известны рассказы о поздравительных обходах и ряжении на Рождество, купании в проруби на Крещение, об обмене крашеными яйцами на Пасху, записанные от пожилых женщин-кызылок, а также пение пасхального тропаря с комментариями: «Пасха — общая. Это большой праздник»; подобные воспоминания относятся к первой половине и середине XX в. [Жимулева, Скворцова, 2005, с. 41].

В 2008–2009 гг. в процессе изучения влияния христианизации на фольклор и традиционную культуру крещенного во второй половине XIX в. южноалтайского этноса теленгитов участниками фольклорно-этнографической экспедиции ИФЛ СО РАН, среди которых был и автор настоящего исследования, получена информация о том, как отмечает православные праздники современное население Улаганского района Республики Алтай[49]. Так, например, в праздник Крещения Господня (19 января) повсеместно происходит сбор воды в ближайших к населенным пунктам водоемах (родниках, реках, озерах). Опрошенные нами носители традиции считают, что в ночь перед праздничным днем происходит «освящение» воды во всей природе, а также уверены, что взятая таким образом из рек вода «*хорошо стоит весь год, не портится*». Крещенская вода, как и в русской традиции, используется в основном для лечебных целей. В канун Крещения также, по мнению информантов, необходимо нарисовать мелом крестики на входных дверях и стенах домов. Считается, что эти крестики охраняют дом и его жителей от злых духов.

Интересно, что праздник Рождества Христова практически не получил своего отражения в народной культуре теленгитов Улагана. В отличие от Крещения, местное население считает этот праздник исключительно церковным.

В день Вербного воскресения теленгиты обязательно украшают иконы, имеющиеся почти в каждом доме, веточками вербы. Вера в магическую силу вербных веток породила своеобразный обычай, о котором нам рассказала Г.П. Манзырова, уроженка с. Саратан Улаганского района: «*В Вербное воскресенье с утра ничего не кушаешь, желание загадываешь, одну почечку вербную съедаешь, запиваешь водой и целый час не кушаешь после этого. И желание исполняется*»[50].

Вербы стоят в домах на протяжении почти всего года, перед наступлением следующего Вербного воскресения их сжигают.

На Пасху широко распространено крашение яиц, в настоящее время покупными красками, а ранее — луковой шелухой; пекут блины и «булочки» (видимо, аналог куличей). В праздничный день принято ходить в гости и встречать друг друга пасхальным приветствием «*Христос тирил-*

49 Подробнее об этом см. в [Жимулева, 2010, с. 24–27].

50 Материалы экспедиции 2009 г. в Улаганский район Республики Алтай. Место хранения: Архив сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН.

ди!» — «*Чын тирилди*!» («*Христос воскресе!*» — «*Воистину воскресе!*»). В некоторых местах, например, в селах Саратан и Балыктуюль существовал обычай смотреть ранним утром *кӱн ойноп јат* ‘*как солнце играет*’, а также «катать яйца» с горки, наблюдая при этом, чье яйцо дальше всех укатится; считается, что владелец этого яйца будет самым удачливым весь последующий год. Несколько десятилетий назад многие пожилые люди старались соблюдать Великий пост перед Пасхой, в настоящее же время среди теленгитов постятся лишь единицы.

В родительский день (Радоница), отмечаемый во вторник следующей после Пасхальной недели, практически все улаганские теленгиты ходят на кладбище, где поминают умерших родственников: «*берем продукты, конфеты, печенье, сидим там возле ограды, кушаем-кушаем и уходим. В Балыктуюле, например, там же батюшка сам ходит, там он читает, а у нас-то в деревне никто не читает* [молитвы]. *Тут лишь бы выпить*». (Г.П. Манзырова). Ранее же, при советской власти, «*все молились дома, собирались по вечерам. На кладбище ходить было нельзя*» (П.В. Ужникова). Некоторые информанты помнят о том, что посещение кладбища — сугубо русский обычай, и ранее он не был распространен среди улаганцев, однако признают, что в настоящее время у теленгитов он существует. Все опрошенные информанты твердо уверены, что родительский день в году бывает один раз.

В праздник Троицы на протяжении многих десятилетий и по настоящее время существует обычай гулять на природе, ходить в поля, собирать там цветы и украшать ими иконы. Существует информация о подвязывании в этот день *јалама* (ленточек) на особо почитаемых местах (источниках, перевалах) и чтении при этом православных молитв.

В некоторых местах распространен обычай купаться в день Ивана Купалы (7 июля), в с. Саратан даже было принято купаться ночью и сидеть потом под деревьями, «*чтобы получить от них энергию*». Ильин день (2 августа) в сознании теленгитов так же, как и у русских, связан с громом и грозой, пожилые люди советуют хотя бы первую половину этого дня воздерживаться от тяжелого физического труда, почитая, таким образом, память святого. «*Сильные дожди бывают на Илью-пророка. Надо дома сидеть*» (Р.А. Орсулова).

Воздвижение Креста Господня (27 сентября) — праздник, малоизвестный среди теленгитов. Нами были записаны редкие упоминания о нем, среди них — высказывания Г.П. Манзыровой: *«Это, говорят, праздник Креста, самого Креста. Этот Крест ведь был из дерева, говорили, что в этот день печку нельзя топить, вообще из деревьев ничего нельзя трогать. И старались это соблюдать*».

Праздник Покрова Пресвятой Богородицы (14 октября) у теленгитов, как и у славянских народов, служил своего рода календарной вехой, отделяющей лето от зимы. Известно, что после Покрова улаганцы уходили в лес охотиться на белок — «*белковать*», «*на Покров готовили специальное алтайское блюдо*: *Арчулу сардю. В вымытый пустой овечий или козий пузырь клали творог с маслом, с сахаром и коптили этот пузырь над очагом.*

Это блюдо готовили летом и хранилось оно до осени, до праздника» (П.В. Ужникова).

Примечательно, что для некоторых праздников существуют их алтайские названия. Так, например, Вербное воскресение теленгиты называют *Талкулды* ‘Вербный день’, праздник Св. Троицы — *Чечектиң байрамы*, что означает ‘Праздник цветов’, родительский день, отмечаемый на второй неделе после Пасхи — *Өлгөндөрдың байрамы* ‘День мертвых’. Появление названий на родном языке инокультурных по происхождению праздников также свидетельствует об их принятии в народную культуру теленгитов.

Можно заметить, что наиболее прочно в традиции этого и других коренных сибирских этносов вошли преимущественно те праздники и ритуалы, в процессе совершения которых в качестве непременных атрибутов фигурируют определенные предметы. К ним относятся Крещение, Вербное воскресение, Пасха, Троица. Другие же, не менее значимые православные праздники, как например, Рождество Христово или Успение Богородицы, практически не отразились на традиционной культуре неславянских народов Сибири, возможно, в силу своей бóльшей абстрактности, они не связаны с повседневным бытом и не имеют ярко выраженной предметной составляющей.

Влияние православного календаря проявилось в изменении сроков проведения тайлаганов — традиционных бурятских шаманских молений. «В конце XIX — XX в. во многих местах тайлаганы уже приурочивались к христианским праздникам: в июне — к Петрову дню, в июле к Ильину дню, осенью — к Покрову» [Бураева, 2005, с. 156]. У бурят существовало почитание праздников Благовещения, Успения, Покрова, дней памяти Святителя Николая, Алексея человека Божия и др. [Там же, с. 156–158]. К сфере влияния русских календарных обрядов относится уже чисто народный обычай заплетения колосков — «последней бороды» на сжатом поле, бытование которого также зафиксировано у бурят [Ширакшинова, 1973, с. 43].

Встречались и такие курьезные случаи сочетания «несочетаемого» — элементов православной обрядности и шаманского камлания. Приведем наблюдения В.И. Иохельсона — выдающегося этнографа и фольклориста рубежа XIX–XX вв., работавшего среди народов Северной Азии: «шаман юкагиров, северных якутов или тунгусов, прежде чем приступить к вызыванию шаманских духов, кадит ладан и произносит молитву перед иконами, прося их помочь в борьбе со злыми духами»[51].

В сферу семейных обрядов алтайцев постепенно входит обычай крестить детей, которому придавалось апотропеическое значение (считалось, что православное крещение охраняет ребенка от болезней и внезапной смерти). Вера в силу креста породила своеобразный обычай — при отсутствии возможности совершить крещение с участием священника на ребенка надевали нательный крест и нарекали его русским именем, человек

[51] Протокол заседания отделения этнографии 13 февраля 1916 г. Изв. РГО, 1916, т. 52, вып. X, Приложения, с. 18. Цит. по: [Вдовин, 1979, с. 100].

же, давший крест, считался крестным [Из духовного наследия..., 1998, с. 73]. Свадебная обрядность народов Сибири также испытала на себе некоторое влияние православного свадебного ритуала [Семейная обрядность..., 1980, с. 86]. Известно, что традиционной свадьбе у кызыльцев предшествовало церковное венчание [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 57; Семейная обрядность..., 1980, с. 25], кроме того, на территории Хакасии был распространен обычай благословения молодых иконами [Шибаева, 1979, с. 186].

По полевым наблюдениям начала XXI в. среди представителей разных диалектных групп алтайцев обряд крещения занимает достаточно важное место, при этом традиционные обряды, связанные с рождением ребенка, трансформируются или исчезают [Тадышева, 2011, с. 153]. У православных алтайцев также упрощается и размывается свадебная обрядность, в частности, отсутствует обряд поклонения огню.

Наиболее же значительно под воздействием христианства трансформируется обряд погребения. Это проявилось прежде всего в изменении способа захоронения: если ранее существовали различные его типы — кремация, «воздушное», наземное и ингумация (погребение тела умершего целиком в почву), то к первым десятилетиям XX в. остается только ингумация [Арзютов, 2007, с. 15]. Погребение в землю стало осуществляться с использованием гроба, намогильного креста и записок с молитвами, которые клали в гроб. При этом все более распространялась практика приглашения священника для отпевания покойника. «Христианство, особенно с середины XIX в. очень заметно воздействовало на эту сторону жизни алтайцев, как свидетельствуют этнографические источники и наши полевые наблюдения, погребальный обряд по христианским предписаниям был распространен среди алтайцев повсеместно. Умерших крещеных алтайцев хоронили почти без каких-либо отклонений от общепринятых православных норм» [Семейная обрядность..., 1980, с. 101]. К такому же выводу приходит в своем исследовании и Д.В. Арзютов, говоря о том, что следует считать «погребальный обряд наиболее доказательной сферой для анализа влияния православия, в отличие от всех прочих обрядов жизненного цикла» [2007, с. 8]. И в настоящее время крещеных алтайцев (даже если человек при жизни храм не посещал) обязательно хоронят с соблюдением всех норм православного погребения, с совершением отпевания [Тадышева, 2011, с. 154].

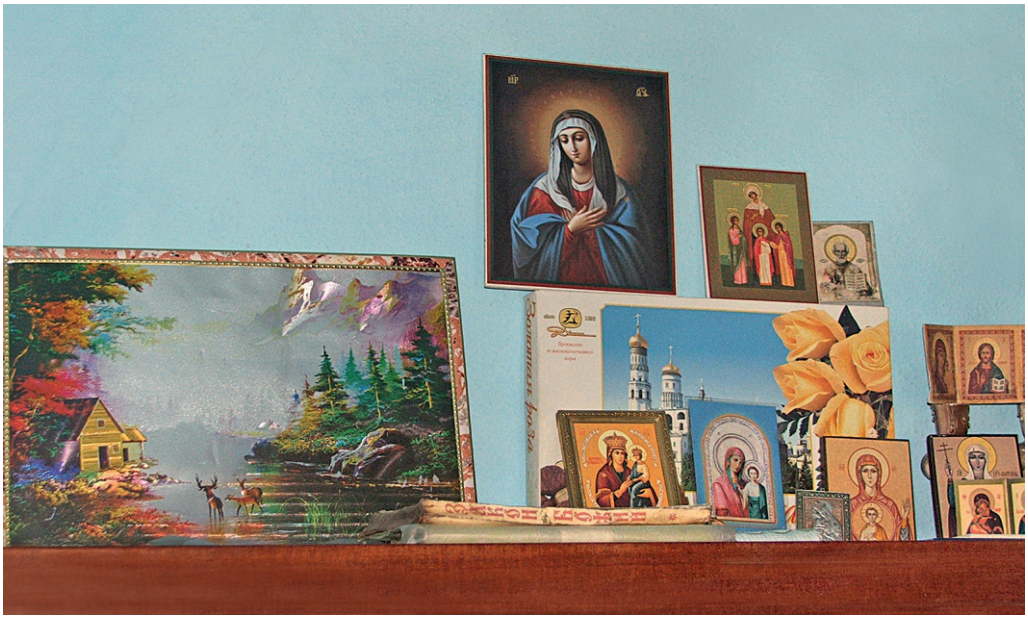
Похороны согласно правилам православного канона совершаются с середины XIX в. у шорцев[52] [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 57] и у хакасов [Шибаева, 1979, с. 186], а также у некоторых локальных групп бурят, у якутов, ительменов [Семейная обрядность..., 1980, с. 95, 99, 221], береговых коряков [Горбачева, 2004, с. 110] (материалы экспедиции ИФЛ СО РАН в Корякский автономный округ, 2006 г.) и других народов Сибири и Дальнего Востока.

[52] Известна даже дата первого отпевания, совершенного в «Кузнецком крае» (Кемеровская область) — 15 декабря 1858 г. [Ерошов, Кимеев, 1995, с. 57].

Храм в честь св. великомученика Пантелеимона (с. Балыктуюль Улаганского р-на Республики Алтай, 2008 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

На литургии в храме св. великомученика Пантелеимона (с. Балыктуюль Улаганского р-на Республики Алтай, 2008 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

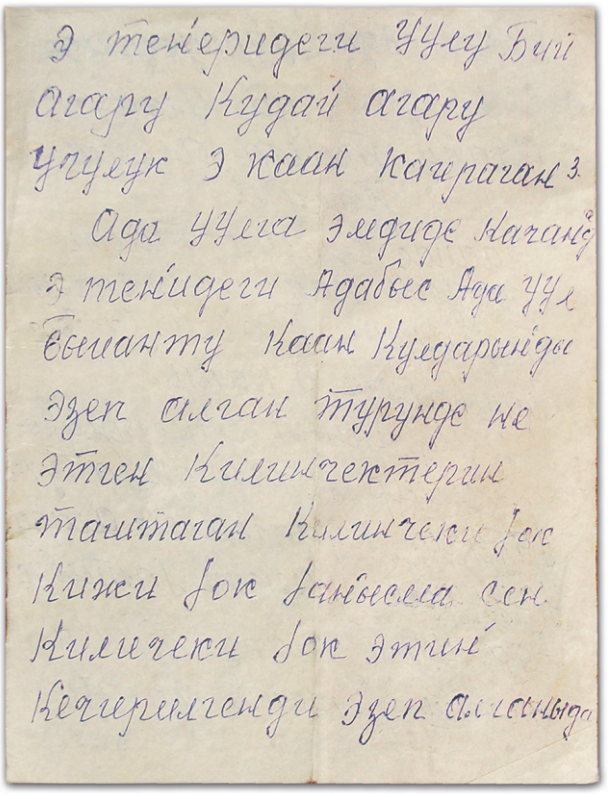
Красный угол в доме Макара Григорьевича Ультуркеева. Иконы и по соседству с ними плётка, «чтобы чертей отгонять» (с. Балыктуюль Улаганского р-на Республики Алтай, 2008 г.). *Фото Н.Р. Ойноткиновой.*



Красный угол в доме Павлины Васильевны Ужниковой. Хозяйка дома считает, что рядом с иконами должно быть изображение природы, поскольку «природу мы тоже очень почитаем» (с. Улаган Улаганского р-на Республики Алтай, 2009 г.). *Фото Н.Р. Ойноткиновой.*

Прасковья Петровна Ядомыкова – исполнительница песнопений на алтайском языке (с. Коо Улаганского р-на Республики Алтай, 2009 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

Макар Григорьевич Ультуркеев в момент чтения им православных молитв (с. Балыктуюль Улаганского р-на Республики Алтай, 2008 г.). *Фото Н.Р. Ойноткиновой.*



Фрагмент рукописного сборника молитв на алтайской языке (с. Балыкча Улаганского р-на Республики Алтай, 2009 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

Хакасские исполнительницы песнопений – Анастасия Ивановна Янгулова и Анна Трофимовна Тайдонова (с. Сарала Орджоникидзевского р-на Республики Хакасия, 2005 г.). *Фото Н.М. Скворцовой.*

Белорусские исполнительницы похоронного духовного стиха с припевом «Трисвятое» София Макаровна Топтало и Ольга Дмитриевна Паршина (пос. Копьево Орджоникидзевского р-на Республики Хакасия, 2005 г.). *Фото Н.М. Скворцовой.*

Русские исполнительницы песнопений Татьяна Андреевна Символокова и Любовь Андреевна Фербер (с. Заковряжино Сузунского р-на Новосибирской области, 2006 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

Чувашская песенница и исполнительница песнопений Клавдия Павловна Акимова (с. Сидоровка Колыванского р-на Новосибирской области, 2005 г.). *Фото Н.В. Леоновой.*

Чувашская песенница и исполнительница песнопений Мария Николаевна Голубева (с. Чуваши Северного р-на Новосибирской области, 2003 г.). *Фото Н.В. Леоновой.*

Чувашская песенница и исполнительница песнопений Татьяна Акимовна Слепченко (с. Чуваши Северного р-на Новосибирской области, 2003 г.). *Фото Н.В. Леоновой.*

5 5 9... | „Христосъ | 6 i. 7 7 7 1. i i 7. | 7——7
3 3 3... | | 5 6. 5 5 5 6. 4 4 5. | 5——5
вĕҫлĕ ту. | воскресе“. | Христос вилĕмĕнҫен ҫĕрĕлнĕ | вилĕмĕ-
7 7 i... | | 3 3. 3 3 3 3. 2 2 2. | 2——2
3 3 6... | | 3 6. 3 3 3 6. 2 2 5. | 5——5

7 6 7 i. 7 7 i. | 7 7 7 i. 7 7 6. 7.i...
5 5 5 6. 5 5 6. | 5 5 5 4. 5 5 4. 5.6...
не. вилĕме ҫĕнтерсе | вилнисене ҫĕрĕлĕх пана.
2 2 3 3. 3 3 3. | 2 2 2 2. 2 2 2. 3.3...
5 5 3 6. 3 3 6. | 5 5 5 6. 5 5 2. 7.6...

Канонъ Св. Пасхи.

I кол. II кол.

Гласъ 1-й. | 7——7. 6 7 i. | 2 2 2. 2
5——5. 5 5 5. | 5 5 5. 5
Пѣснь I-я. | Пайан Христос ҫĕрĕлсе тăнă кун | ей ҫынсем хĕ-
2——2. i 2 3. | 4 4 4. 4
5——5. 5 5 1. | 5 5 <7. 7 / 5. 5

I кол. II кол. I кол.

2 1. | 7. 7. 67 i. | 2 2 2 2 2. i. | 7——7.
5 5. | 5. 5. 5. 5. | 5 5 5 5 5. 5. | 5——5.
пĕртер | Пасха ҫитрĕ | Туррăн Пасхи килҫĕ | шире мухтав
4 3. | 2. 2. i2 3. | 4 4 4 4 4. 3. | 2——2.
7 i. > | | <7 7 7. i. > |
5 1. | 5. 5. 5. 1. | 5 5 <5 5 5. 1. > | 5——5.

II кол.

7——7 6 7 i. | 2——2 2..2 i.
5——5 5 5 5. | 5——5 5..5 5.
йурри йурлакансене | Христос Турă вилĕмрен ҫĕрĕлме паҫĕ
2——2 i 2 3. | 4——4 4..4 3.
5——5 5 5 1. | 5——<7..7 i. >
5..5 1.

7 7 6 i 7. 6 6 5... | Припѣвъ. | 5 7 7 7 6 i
5 5 5 5 5. 4 4 5... | | 5 5 5 5 5 5
ҫĕр ҫинҫен ҫӳле куҫарҫĕ. | | Христос вилĕмĕнҫен
2 2 i 3 2. i i 7... | | 7 2 2 2 i 3
5 5 5 1 2. 2 2 5... | | 5 5 5 5 5 5

Фрагмент пасхального канона на чувашском языке, записанного с помощью цифровой нотной записи (Выпуск III. Православные песнопения. Издание Православного Миссионерского Общества г. Казани, Типо-литография императорского университета, 1910 г.).
Фото Е.И. Исмагиловой.

Красный угол в доме украинки Марии Ивановны Щукиной (с. Кейзес Седельниковского р-на Омской области, 2009 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

Красный угол в доме чувашских переселенцев (д. Казанка Казачинского р-на Красноярского края, 2009 г.). *Фото Е.И. Исмагиловой.*

При этом в отдельных случаях во время совершения похоронного обряда сохраняются элементы дохристианской обрядовой практики — зажигание костра около могилы, бросание в него жертвенной еды и т.п., что свидетельствует о синкретичных представлениях о смерти и связанных с ней похоронных ритуалах у ряда сибирских этносов.

О существовании подобных форм похоронного обряда, включающих пение молитв и ритуальные действия, восходящие к дошаманистским культам, свидетельствуют современные полевые материалы. В качестве примера приведем информацию о проведении похоронного обряда в д. Малый Монок Бейского района Республики Хакасия, записанного участниками экспедиции НГК в октябре 1998 г.[53]

В проведении обряда можно выделить два этапа — проходящие в помещении и на кладбище после погребения[54]. В доме, перед выносом гроба, все присутствующие (жители поселка, родственники покойного, прибывшие из окрестных мест) пели, многократно повторяя, краткие православные песнопения (Трисвятое, «Слава Тебе Боже»), стоя, обратившись лицом к иконам, крестясь в паузах между пением. Запевали, очевидно, наиболее опытные и знающие исполнительницы — пожилые женщины-хакаски. Затем, во время выноса во дворе звучал традиционный плач — *сыыт*, по техническим причинам оставшийся незаписанным. На кладбище после погребения был сооружен костер из жердей, на которых несли гроб. В костер бросали жертвенную еду, кости от мяса, что-то при этом приговаривая, видимо, обращаясь к умершему. Затем повторилось пение молитв, завершившееся пением «Вечной памяти», после чего была устроена ритуальная поминальная трапеза. По возвращении в дом пение не возобновилось.

Так же, как и у славянских переселенцев Сибири, в традициях ряда неславянских сибирских этносов закрепился обычай чтения и пения молитв у гроба, бытовавший в течение всего советского периода и сохранившийся в некоторых случаях вплоть до настоящего времени. Подобная практика была зафиксирована нами в с. Балыктуюль Улаганского района Республики Алтай в 2008–2009 гг. [Исмагилова, 2014а, с. 79–80].

В системе чувашских народных праздников также нашли свое отражение основные вехи православного календаря. Как когда-то при христианизации древних славян, у рассматриваемого нами тюркского этноса произошло наложение православных праздников на более ранние по происхождению ритуалы, связанные с аграрно-астрономическим циклом. Зимний животноводческо-земледельческий праздник *Сурхури* в процессе христианизации слился с Рождеством и получил название *Рашвав*. Извест-

53 Сведения о подобных проведениях похоронных обрядов были почерпнуты также в Орджоникидзевском районе Республики Хакасия (д. Сарала, 2005 г.). Материалы экспедиций хранятся в Архиве традиционной музыки НГК, коллекция А 137. Информация об исполнении православных песнопений во время похоронных обрядов у шорцев также содержится в публикации, отражающей результаты полевой работы [Андреева, Белоусова, Сыченко, 2001].

54 Здесь и далее мы опираемся на информацию из полевого дневника участницы экспедиции Н.М. Скворцовой.

но, что во второй половине XIX — начале XX в. в праздник Рождества учащиеся церковно-приходских школ вместе с учителями исполняли рождественские песнопения в домах односельчан [Чуваши, 2009, с. 126]. Древний праздник весеннего равноденствия Мункун «не только по времени проведения, но и по содержанию стал смешиваться с православной Пасхой. *Çăварни* (от *çу эрни*) связано с русским народным названием праздника "масляная неделя". Канун начала весенних хороводов — день поминовения усопших, совпадающий с православной Троицей, получил название *çимĕк*; у чувашей *анат енчи* в некоторых местностях хороводные песни (не поминальные!) так и называются — *çимĕк юррисем*» [Кондратьев, 2003, с. 154].

В этнографической литературе, посвященной описанию народной культуры сибирских чувашей, констатируется, что «церковные праздники и даты заменили в сознании чувашей Западной Сибири традиционные чувашские праздники» [Коровушкин и др., 2003, с. 142]. Полевые материалы, записанные в Новосибирской области, содержат многочисленные рассказы информантов о поздравительных обходах на Новый год, Рождество и Пасху, об обычае украшать дом и двор молодыми березками на Троицу, о незыблемом правиле начинать покос с Петрова дня, об обряде вызывания дождя в летнюю засуху. Ряд вышеперечисленных действий (например, пасхальные обычаи) активно бытует и в настоящее время. Однако фольклорные и богослужебные тексты, поющиеся при проведении этих праздников, были записаны в ограниченном количестве [Андреева и др., 2003, с. 29].

Среди семейных обрядов обращает на себя внимание крещение детей, совершаемое мирянами без священника, — погружение с обязательным избранием крестных родителей; показательно, что обычай выбирать «крестных родителей» сохранялся даже в тех случаях, когда крещение как таковое вообще не совершалось [Там же]. Похоронно-поминальные обряды чувашей также претерпели глубокую трансформацию — в настоящее время чаще всего в них практически точно воспроизводятся русские похоронно-поминальные ритуалы [Коровушкин и др., 2003, с. 142].

Однако у некоторых диалектных групп чувашей (в частности, у сибирских потомков верховых чувашей — *вирьял*) в похоронном обряде явственно присутствуют дохристианские элементы. Приведем здесь рассказ о похоронном обряде, записанный в 2008 г. от сибирских потомков верховых чувашей З.Е. и В.А. Никифоровых — жителей чувашской д. Казанка, расположенной в Муромцевском районе Омской области, с необходимыми комментариями[55]:

«*Станут перед кладбищем. Перед воротами гроб три раза качнут и внесут туда*[56]. *На жерди — "полати" ставят гроб и опять все прощаются. После гроб опускают на холстяных полотнах в могилу. Сверху кладут дос-*

[55] Настоящие комментарии основаны на информации, полученной от исследователя чувашского фольклора и традиционной культуры Е.В. Федотовой, за что автор книги выражает ей благодарность.

[56] По народным представлениям, троекратное покачивание гроба является своеобразным «приветствием» нового «жильца» кладбища с уже здесь похороненными.

ки — мачча — потолок, говорят, чтобы земля не падала на гроб. Кладбище обходили против солнца[57] *три раза, три круга делали. Поют песни, вот эти, молитвы. "Святой Тура"*[58]*. Потом поминают. Там стол есть для родни, которая рядом похоронена*[59]*. Еще поминают, обязательно несут той, кто был началом кладбища, кого вперед* [*самой первой*] *хоронили. Там женщину какую-то похоронили. Креста на ее могиле уже нет, там сосна стоит здоровая; полочку сделали. Она здесь первоначальная, как староста, старейшина.* [*Нельзя*], *чтоб не помянуть ее, никто не проходит мимо! В первую очередь надо помянуть ее, поминают на всех похоронах. Что-то кладут на ее могилу*[60].

А как оттуда уходишь, там осина растет. Возле осины сделана дощечка. Это уже наоборот. Поминают тех, кто умер от самоубийства. За оградой их поминают. Раньше [*их*] *на кладбище не хоронили. Сейчас хоронят* [*на кладбище*], *но поминают их за кладбищем*[61].

Возвращаясь с кладбища, обмывают руки на улице. Обмывают руки все подряд на улице, ковшом из ведра. Не заходя в дом. Полотно разрезают и делят между теми, кто копал могилу. Говорим по-чувашски: Мĕн туса ки[*л*]*се? Усал туса ки*[*л*]*се. Урăх апла ан пултăр 'Что вы делали? — Мы делали плохое, нехорошее дело делали. Чтоб больше такого не было'*»[62].

Близкие описанным, явно дохристианские ритуалы сохраняются и у современных потомков отдельных групп некрещеных чувашей Поволжья, например, у закамских *анатри* (представителей низового чувашского диалекта) [Федотова, 2016]. Крещеные чуваши Омской области считают себя православными, что не мешает им выполнять обычаи, уходящие своими корнями в глубь веков. Исполнение церковного песнопения Трисвятое, пожалуй, является единственным «вкраплением» христианского начала в описанном выше похоронном обряде. Вероятно, современные чуваши не вполне представляют себе все значения, заложенные в производимых ими ритуальных действиях. Однако же они трепетно и старательно их выполняют, демонстрируя при этом преемственность — характерную черту традиционного сознания: *так делали наши деды и родители, так делаем и мы.*

---

57 Движение против солнца указывало на противоестественность происходящего, на противопоставленность жизни и смерти.

58 «Святый Боже» (чув.). Обычай исполнения этого песнопения на похоронах повсеместно распространен и в Чувашии, вплоть до настоящего времени [Чуваши, 2009, с. 124].

59 Считалось, что в процессе похорон умершие и похороненные рядом родственники «приходят» к могиле для «встречи» вновь присоединившегося к ним покойного. Их «угощает» только что похороненный умерший.

60 Самый первый похороненный на кладбище человек считался главой кладбища — *масар пуçĕ.* Его следовало обязательно почтить. Похороненный как бы остается на попечении главы кладбища, и под его руководством (надзором) будет там «жить».

61 Примечательно, что хотя в настоящее время погибших противоестественной смертью хоронят вместе со всеми, на кладбище, сохраняются их поминки за кладбищем.

62 Перевод выполнен Е.В. Федотовой.

Глава 5

ПЕСНОПЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ НЕСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ СИБИРИ

5.1. Богослужебные тексты в интонационных культурах шорцев, хакасов, алтайцев, сибирских чувашей

При проведении отдельных обрядов, связанных с семейным и календарным циклами в традиционных культурах хакасских шорцев[63], хакасов (кызыльцев) и чувашей закрепилось пение некоторых православных песнопений. Наряду с жанрами русского фольклора — лирические и игровые песни, частушки, духовные стихи [Жимулева, 2007, с. 46–47], отдельные, наиболее известные песнопения оказались ассимилированы интонационными культурами указанных неславянских этносов.

Так, например, известны случаи исполнения рождественского тропаря шорцами и чувашами во время поздравительных обходов на Рождество[64]. Сохранились воспоминания о рождественском христославлении у мордовских переселенцев, проживающих в Алтайском крае [Леонова, Шахов, 2020, с. 198].

На Пасху в домах хакасов (сагайцев и кызыльцев) звучал пасхальный тропарь, это песнопение также могло петься «на людях, в ограде, на кладбище (очевидно, во время поминального обряда. — *Е. И.*)»[65]. В сознании некоторых информантов сохранилась информация о том, что оно поется до Вознесения. Исполнялся пасхальный тропарь и улаганскими теленгитами[66].

У чувашей было распространено пение пасхального тропаря, в праздничный период исполнялся также ирмос первой песни пасхального канона[67]. По воспоминаниям, записанным от сагайцев, в воскресные дни пелся тропарь Воздвижения Креста («Кресту Твоему»)[68]. Зафиксированы отдельные молитвы (Символ веры, «Царю Небесный», «Достойно есть» и др.), исполнение которых не приурочено к каким-либо конкретным

---

63 В настоящей работе использовались материалы, зафиксированные от так называемых хакасских шорцев, проживающих в настоящее время на территории Республики Хакасия, в районах, граничащих с Шорией (Кемеровская область). Далее эта этническая группа обозначена как «шорцы».

64 Материалы МЭЭ в Таштыпский район Республики Хакасия, 2001 г. (АТМ НГК, А0181); материалы МЭЭ в Северный район НСО, 2003 г. (АТМ НГК, А0190).

65 Материалы МЭЭ в Бейский район Республики Хакасия, 1998 г. (АТМ НГК, А0137), исполнительский комментарий к ФВс 4.

66 Материалы экспедиции в Улаганский район Республики Алтай, 2009 г. (Архив сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН).

67 Материалы МЭЭ в Северный район НСО, 2002, 2003 гг. (АТМ НГК, А0184, А0190).

68 Материалы МЭЭ в Бейский район Республики Хакасия, 1998 г. (АТМ НГК, А0137), исполнительские комментарии к ФВт 3, 9 (см. Прил. IX, примечания к Прил. VI).

датам или событиям. По мнению информантов, они могли петься в любой, в том числе и в праздничный день, утром и вечером, что в целом практически соответствует канонической традиции исполнения этих песнопений[69].

Во время проведения похоронно-поминальных ритуалов могли звучать молитвы «Отче наш», «Богородице Дево, радуйся», «Достойно есть», «Вечная память», а также многократно повторяться краткие молитвенные обращения к Богородице («Пресвятая Богородице, спаси нас!») и песнопение «Слава Тебе, Боже наш» [Жимулева, 2007, с. 45]. Единожды у хакасов-кызыльцев зафиксирована информация о том, что пасхальный тропарь мог исполняться на похоронах, совершающихся в любое время года, безотносительно к пасхальному периоду[70]. Очевидно, что за неимением других материалов, подтверждающих эту информацию, в данном случае нельзя говорить о существовании устойчивой традиции подобного функционирования этого песнопения. Можно, однако, предположить, что пасхальный тропарь через исполнение на Радоницу мог распространиться и на похоронные обряды, совершаемые в другое время. Кроме того, во время похорон у чувашей мог петься поминальный духовный стих, звучащий на родном языке носителей традиции [Андреева и др., 2003, с. 29]. Наиболее же часто в народном обряде отпевания у христианизированных неславянских этносов, так же как и у восточно-славянских народов, звучит молитва Трисвятое. Это песнопение, кроме того, могло звучать и в другие важные моменты: оно пелось «каждое воскресенье, каждую Пасху, утром и вечером»[71], в отдельных случаях исполнялось также в процессе *погружения* — крещения детей мирянами (Материалы МЭЭ в Казачинский район Красноярского края, 2009 г., АТМ НГК, А0244).

Православные песнопения оказались включены в похоронные обрядовые комплексы и других неславянских переселенцев Сибири. Подобная практика существует у сибирской мордвы-эрзя, проживающей в Залесовском районе Алтайского края [Леонова, Шахов, 2020, с. 193]. В процессе совершения похоронных и поминальных ритуалов вплоть до настоящего времени исполняются краткие молитвословия, такие как «Слава и ныне», «Аллилуйя», «Слава Тебе, Боже», «Господи, помилуй», «Святый Боже», «Помилуй мя, Боже», общеупотребительные в разных контекстах молитвы («Отче наш», «Достойно есть», «Верую», «Богородица Дево, радуйся», «Милосердия двери»), песнопения чина панихиды (тропарь «Глубиною мудрости», «Со святыми упокой», «Вечная память»), отдельные тексты, входящие в состав вечерних богослужений (фрагменты 140-го псалма «Господи, воззвах к тебе», «Да исправится молитва моя», ирмосы канона Богородице

69 Материалы МЭЭ в Таштыпский район Республики Хакасия, 2001 г. (АТМ НГК, А0181); материалы МЭЭ в Северный район НСО, 2002, 2003 гг. (АТМ НТК, А0184, А0190).

70 Материалы МЭЭ в Орджоникидзевский район Республики Хакасия, 2005 г. (АТМ НГК, А0218), комментарии к образцу ФВс 7 (Прил. IX, примечания к Прил. VII).

71 Материалы МЭЭ в Бейский район Республики Хакасия, 1998 г. (АТМ НГК, А0137), исполнительские комментарии к ФВт 3, 15 (Прил. IX, примечания к Прил. VI).

«Отверзу уста моя» и др.) [Леонова, Шахов, 2020, с. 201]. Эти песнопения поются на похоронах и поминках специально приглашенными пожилыми женщинами, владеющими этой традицией.

Завершая обзор богослужебных текстов, вошедших в интонационные культуры неславянских народов Сибири, укажем на то, что, вероятно, именно этот круг наиболее известных и часто употребляемых церковных жанров закрепился в традициях вышеперечисленных этносов в конце XIX — начале XX в. Опираясь на сведения, полученные от носителей традиции, можно предположить, что в свое время в отдельных, наиболее серьезно подвергшихся христианизации местностях существовала устойчивая практика исполнения этих песнопений. В настоящее время мы, к сожалению, располагаем очень ограниченным числом звукозаписей этих заимствованных жанров, поскольку подобные образцы практически никогда не фиксировались. Причинами здесь послужили не только общая атеистическая идеология нашего государства в XX в., но и установка исследователей, направленная исключительно на сбор произведений, являющихся традиционными для какой-либо интонационной культуры. Заимствованные же жанры, находясь на периферии фольклорной традиции, как правило, обходились вниманием собирателей. Запись фольклоризованных песнопений среди неславянских этносов Сибири, по имеющимся у нас данным, начала осуществляться лишь в конце 1990-х — 2000-е гг. В настоящее же время стремительно уходит из жизни поколение людей, которые еще в состоянии воспроизвести эти песнопения. Передача их более молодому поколению происходит весьма редко. Очевидно, этот своеобразный пласт заимствованных произведений, функционирующих в инокультурной и иноэтнической среде, в наше время близок к исчезновению.

5.2. Вербальные тексты фольклоризованных песнопений

Как уже отмечалось, для более осознанного исполнения песнопений существовала практика их двуязычного воспроизведения — на церковнославянском языке и родных языках носителей традиции. При переводе этих текстов миссионерами — первыми переводчиками молитв, Трисвятого на шорский и чувашский языки, различные диалекты хакасского, порядок слов песнопения сохраняется точно; кроме того, переводчиками, очевидно, руководило желание разъяснить смысл непонятного для новообращенных текста с помощью понятий их традиционной религии: так, например, слово «**Боже**» заменялось на имена верховных богов шорского, хакасского и чувашского языческих пантеонов (*Кудай*, *Турă*).

Вероятно, не всегда была возможность подобрать слова, максимально соответствующие по смыслу к текстам молитв. В ряде случаев использовались наиболее близкие им синонимы. Так, например, слово *хайрэла* ‘благослови’ (шорск.) употреблялось вместо «помилуй», что привносит в текст несколько иной смысл. В чувашских текстах слово «помилуй» переведено как *çырлах* ‘будь к нам снисходителен’, *Хвăтлă* ‘очень сильный, могущественный’ — отождествляется с понятием «крепкий», слово «свя-

той» вообще не имеет перевода на родной язык носителей традиции и воспроизводится на русском языке[72].

Процесс переложения иноязычного текста на обиходный напев, вероятно, происходил следующим образом: в тех случаях, когда в переведенных текстах слогов становилось больше, чем в исходном варианте, подтекстовывались звуки распева (см. «**Святый**» — *Аг-арыг*), или же производилось дробление долгой ноты («**помилуй нас**» — *пистиг хайрэла*), если же слогов в результате перевода становилось меньше, «лишние» слоги распевались с помощью звуков канонической мелодии. С.В. Смоленский, описывая технологию подтекстовки обиходных напевов текстами молитв на татарском языке, замечает, что «было принято за безусловное правило сохранить самым точным образом церковный напев — ритм и число периодов»[73]. Известно имя одного из «музыкальных переводчиков» — последователей С.М. Смоленского: Н.А. Александров (1865–1896), чувашский музыкант, педагог, регент, фольклорист, адаптировавший молитвы на чувашском языке к церковным напевам [Кондратьев, 2006].

В подавляющем большинстве народных вариантов песнопения Трисвятое текст воспроизводится достаточно точно, почти без пропусков, которые обнаружены по одному случаю у шорцев и у хакасов — опускается третий повтор слова *Аг-арыг* «**Святый**», в одном чувашском образце песнопение звучит со второй фразы, слово «**Святой**» вставляется в конце текста, единожды также отсутствует слово «**бессмертный**». В русскоязычных вариантах присутствуют некоторые фонетические и морфологические изменения: при произнесении слов «**Святый**» (звучит «святой», «светий»), «**Боже**» («Божа», «Божи», «Божинька»), «**крепкий**» («крепкай»), «**бессмертный**» («бессмертнай», «бессмертныя»). В некоторых чувашских вариантах песнопения слово «**Святый**» произносится как «святтуй», в этом проявляется диалектная особенность произношения низовых чувашей («уканье»). В одном случае (Прил. VI, ФВс 21) происходит замена словосочетания «**помилуй нас**» на «помяни нас»; в образцах ФВт 3 и ФВт 15 текст молитвы дополняется словом «Аминь», что, вероятно, по мнению исполнительницы, придает ему бóльшую убедительность. В многоголосных хакасских примерах встречаются перестановки слов, вследствие чего одновременно звучат различные тексты у разных исполнителей.

В устах народных исполнителей текст молитвы на родном языке приобретает новые смысловые оттенки. Так, слово *Кӱш* ‘Сильный’, ‘Крепкий’ произносится как *құш* ‘птица’, в результате чего появляется новое по смыслу словосочетание — вместо «**Святый Крепкий**» звучит «Белая/чистая/святая птица» — образ, близкий и понятный для шорской традиционной

---

72 Автор монографии выражает свою благодарность за перевод текстов с чувашского языка и комментарии к ним Е.В. Федотовой, носительнице языка, кандидату филологических наук, сотруднице Чувашского государственного института гуманитарных наук.

73 *Смоленский С.В.* Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Гос. ЦММК им. М.И. Глинки. Подг. текста, вступ. ст., коммент. Н.И. Кабановой; науч. ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. 688 с. (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4). С. 179. Цит. по: [Кондратьев, 2006, с. 166].

культуры[74]. Показательна еще одна особенность: в большинстве образцов слово *аг-арыг* (синоним к слову «святой») произносится в варианте, употребляющемся в шорских эпических сказаниях. В одном случае (Прил. VI, ФВс 22) это слово появляется в иной форме — *агарог*, таким образом оно звучит в лирических песнях. В этих примерах очевидно творческое переосмысление текста носителями традиции, стремящимися приблизить значение текста к образности шорского фольклора.

Перевод текста пасхального тропаря, очевидно, осуществлялся согласно описанным выше закономерностям. В трех случаях в первой строке тропаря можно наблюдать морфологическое изменение слова: «**из мертвых**» → «из смерти/и смерть» (Прил. VII, ФВт 1а, 1б, ФВс 7). Подобная омофоническая замена уже отмечалась нами в фольклоризованных образцах пасхального тропаря, записанного от русских (см. гл. 2, разд. 2.2). В шорском образце на звучание тропаря, вероятно, наложили свой отпечаток индивидуальные особенности произнесения текста («**воскресе**» → «воскресся», «**из мертвых**» → «юз мертва», «**во гробех**» → «по граве»). Определенной трансформации подвергаются чувашские варианты песнопения. Так, в одном из текстов тропаря в первой строке слово «**воскресе**» поется сначала на русском, затем на чувашском языке *чӗрӗлнӗ*, при этом пропускается слово *вилӗмӗнтен* ‘из мертвых’, при повторной записи этого песнопения во второй строке возникает его текстовый вариант — продукт творчества исполнительницы, близкий к каноническому тексту по смыслу, но отличающийся употреблением конкретных словосочетаний (Ср.: *вилӗмӗпе вилӗме çӗнтерсе* ‘смертью смерть победил’ — канонический вариант текста, *чӗр вилнисене вилӗмпе çӗнтерсе* ‘живых умерших смертью победив’ — первый вариант и *чӗрӗлнипе чӗрӗлни çӗнтерсе* ‘своим воскресением воскресение победив’ — второй вариант исполнения). Приведенный пример содержит «темные» в смысловом отношении места, возникающие, вероятно, в результате утраты текста из памяти исполнительницы, при этом в нем присутствует некоторое переосмысление текста (особенно во втором варианте), уводящее вербальный ряд от богослужебного первоисточника и свидетельствующее о проявлении народной этимологии[75].

В целом же в указанных изменениях вербального ряда песнопений можно проследить действие уже обозначенных консервативной и реконструирующей тенденций. Бóльшую часть изменений, присутствующих в образцах на церковно-славянском языке, можно объяснить механическим произнесением малопонятного иноязычного текста; в то же время присутствует желание исполнителей понять и переосмыслить текст, что отразилось, например, в замене слова «**помилуй**» на «помяни». Более ярко рекон-

74 Автор монографии благодарит Л.Н. Арбачакову, носительницу языка, кандидата филологических наук, сотрудницу сектора фольклора Института филологии СО РАН за перевод текста с шорского языка и комментарии к нему.

75 Показателен и другой пример проявления народной этимологии: замена слова «воля» на «государство/царство» в молитве «Отче наш» на чувашском языке, в результате чего четвертая строка молитвы приобретает следующий смысл — «Да будет Царство Твое как на земле, так и на небе».

струирующая тенденция проявляется в образцах на национальных языках носителей традиции (см. описанные изменения в шорском и чувашском текстах), вероятно, в этих случаях создается больше возможностей для действия закономерностей народной этимологии, поскольку исполнители ощущают себя свободнее в пении слов молитвы на родном языке. Необходимо учитывать также то обстоятельство, что уже изначально переводы этих текстов не всегда идентичны их церковно-славянским аналогам. В результате этих причин песнопения на национальных языках более радикально отходят от канонических первоисточников и в то же время более уверенно воспроизводятся исполнителями.

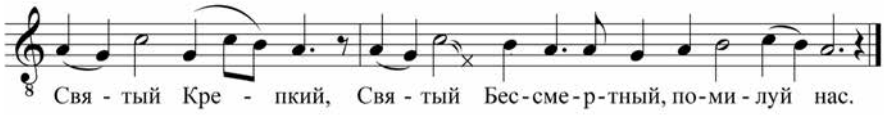
5.3. Варианты и версии Трисвятого в хакасской, шорской, алтайской, сибирско-чувашской фольклорных традициях

Обратимся к образцам Трисвятого, зафиксированным в конце XX — начале XXI в. у коренных и переселенческих неславянских этносов Сибири. Было рассмотрено примерно равное количество фольклоризованных образцов песнопения на церковно-славянском и родных языках носителей традиции (соответственно три и четыре шорских образца, два и четыре хакасских образца, по три чувашских образца, по одному алтайскому образцу).

Шорские материалы представлены семью фонозаписями, четыре из которых представляют практически две идентичные записи, так как выполнены от одной исполнительницы с коротким временным промежутком; эти записи рассматриваются как два варианта, следовательно, в настоящей работе анализируются пять образцов Трисвятого, записанных от шорцев.

Первые два образца (Прил. VI, ФВт 4, ФВт 5), записанные от одной исполнительницы, звучат на церковно-славянском и шорском языках. Эти варианты близки к каноническому первоисточнику, однако бывший басовый голос в них заметно мелодизирован, особенно на каденционных участках, первые два разомкнутых сегмента становятся замкнутыми на начальном звуке (*пример 5.1*). Описываемые варианты очень сходны между собой, некоторые различия появляются только в третьем сегменте.

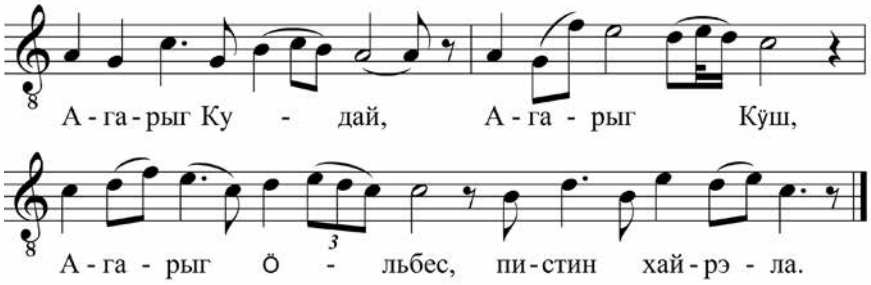
Пример 5.1



В начале напева третьего шорского образца (Прил. VI, ФВт 15) присутствуют изменения, характерные для образцов ФВт 4 и ФВт 5 (опевания опорного тона, замкнутость строк), затем мелодическая линия развивается более свободно. Во втором сегменте неожиданно появляется скачок на септиму, перенося тем самым мелодию на терцию выше, в результате чего она начинает звучать как верхний партитурный голос сопрано. Третий

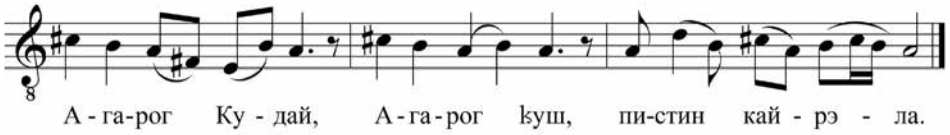
сегмент дробится на две половины, первую из которых отмечает большая распевность и мелодическая вариантность (с участием терцовых замен). В каденционном фрагменте мелодия полностью оригинальная, звучит и завершается на терцию выше опоры, обозначенной в конце первой строки. Очевидно, что в этом образце сплавлены интонации из двух голосов хоровой партитуры, переосмысленные творческой фантазией исполнительницы (*пример 5.2*).

Пример 5.2



Следующая пара образцов, записанных от одной исполнительницы, представляет собой крайне интересное явление. Первый из них (Прил. VI, ФВт 1), звучащий на церковно-славянском языке, чрезвычайно близок к богослужебному напеву, от церковного первоисточника этот вариант отличается лишь незначительными мелодическими отклонениями в первых двух строках, а также выравниванием мелодической линии в заключительном построении с помощью поступенного движения[76]. Второй образец, поющийся на родном языке носительницы традиции, ничего общего не имеет с каноническим первоисточником. Это распевная мелодия в пентатонном ладу, начинающаяся с вершины-источника. В каденции (первая половина третьей строки отсутствует) появляется интонация кварты, отдаленно напоминающая церковный напев. Влияние напева Трисвятого прослеживается лишь в мелодической повторности первого и второго сегментов (*пример 5.3*).

Пример 5.3



Можно предположить, что эта мелодия сформировалась под влиянием шорской народно-песенной культуры. В частности, в ней присутствуют интонационные особенности лирической песни *сарын* (широкий диапазон, преобладание в напевах нисходящего движения и т.п.) [Назаренко, 1997,

76 Подобный пример мелодической линии содержится в русских образцах (см. Прил. IV, ФВт 11, ФВт 13).

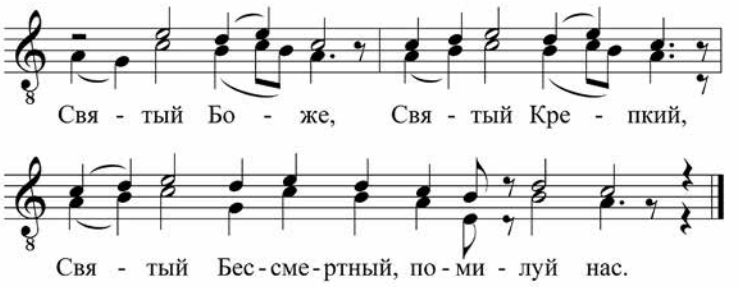
с. 296]. Показательно, что описанное выше употребление формы слова *агарыг* как *агарог*, характерной для лирических шорских песен, встречается именно в этом образце.

По всей вероятности, столь большая разница между двумя образцами обусловлена особой сложившейся традицией их исполнения, возможно, продиктованной языком, на котором звучит песнопение. Стабильность подобного воспроизведения подтверждают имеющиеся повторные записи обоих образцов, выполненные сразу после первого исполнения.

Хакасские аудиоматериалы включают в себя шесть образцов, два из которых записаны от одной исполнительцы и поются на церковно-славянском и хакасском языках, два записаны от разных исполнительских составов и звучат на церковно-славянском языке, пятый и шестой образцы, также поющиеся на разных языках, многократно (в аудиозаписи девять раз, в ходе обряда, возможно, больше) воспроизводятся группой исполнителей непосредственно в процессе похоронного обряда.

Первый образец Трисвятого (Прил. VI, ФВт 2) представляет собой единственную известную нам двухголосную запись этого песнопения, зафиксированную у неславянских народов Сибири (*пример 5.4*). Двухголосие в данном случае представлено параллельными терциями, что очень характерно и для вариантов песнопения, записанных от русских (см. Прил. IV, ФВт 2–4, 6, 12–14).

Пример 5.4

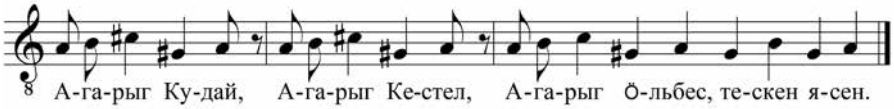


В целом этот напев близок фольклоризованным вариантам, бытующим в славянских традициях. Так же как большинству образцов, рассмотренных в гл. 3, ему свойственны замкнутость строк, заполнение скачков и мелодизация с помощью поступенного движения, хотя сохраняются и квартовые интонации (*g′–c′′*, *e′–a′* — третья строка), указывающие на близкую связь с каноническим первоисточником. По звуковысотной линии этот хакасский образец сходен с русскими вариантами ФВт 7, ФВт 8[77] (см. Прил. IV). Столь явное сходство можно объяснить достаточно продолжительными и продуктивными культурными контактами между хакасской и русской фольклорными традициями, происходившими в северных районах Хакасии [Котожеков, 1998].

[77] Этот образец, так же как и рассматриваемый хакасский вариант, записан в Орджоникидзевском районе Республики Хакасия.

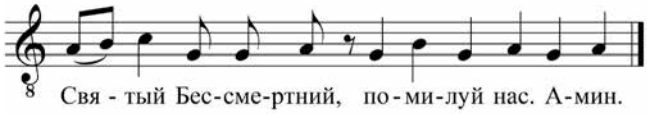
Напев следующего образца (Прил. VI, ФВт 10), звучащего на родном языке носительницы традиции, мелодизирован с помощью поступенного движения в объеме терции (квартовый скачок остается от первоисточника), и, кроме того, начинается с несколько иной ладовой окраской — с высокими III и VII ступенями, что не характерно для минорного лада первоисточника (*пример 5.5*). Возможно, в процессе пения исполнительница осознает это несоответствие, поскольку в третьем сегменте появляется интонация малой терции (низкая III ступень), VII же ступень остается высокой (в результате чего возникает не свойственный напеву интервал уменьшенной кварты). Во второй фразе третьего сегмента, более явно разделившегося на две части вследствие замкнутости его начальной интонации и паузы, появившейся после нее, звучат интонации опевания с полутоновым тяготением к основному тону.

Пример 5.5



Русскоязычный образец (Прил. VI, ФВт 3), записанный от этой же исполнительницы сразу после первого варианта, заметно от него отличается. В нем мелодия первоисточника присутствует более ощутимо. Аналогично хакасскому образцу напев становится замкнутым в первых двух строках за счет отсутствия последнего звука (*e′*); третья строка дробится на два сегмента, первый из которых так же, как начальные сегменты, замыкается звуком *a′*. Завершают напев интонации опевания, что является мелодизированным вариантом каденционных ходов басового голоса хоровой партитуры Трисвятого, однако в описываемом образце VII ступень становится натуральной (*пример 5.6*).

Пример 5.6

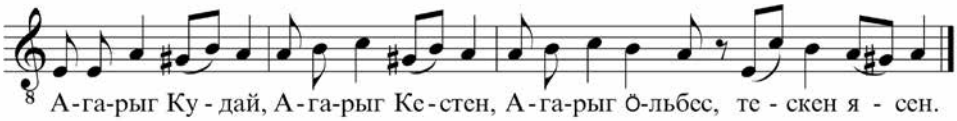


Можно заметить, что первый вариант, звучащий на хакасском языке, имеет больше отличий от напева первоисточника, чем последующий, поющийся на церковно-славянском языке. Свою роль играет также то обстоятельство, что в начале исполнения напев, очевидно, припоминался исполнительницей, в результате чего в нем присутствуют различные, возможно случайные, отклонения от первоисточника.

Образцы Трисвятого на церковно-славянском и хакасском языках, звучащие во время проведения похоронного обряда, очень близки между собой (почти индентичны) и значительно отличаются от канонического напева (см. Прил. VI, ФВс 20, 20а). Интонационному наполнению этого

напева свойственны каденционная однозначность, выпрямленность квартовых и замкнутость малотерцовых интонаций, подчеркнутая опеванием с VII# ступенью, далее в процессе коллективного интонирования вместо нее появляется VII натуральная ступень (*пример 5.7*). Секстовый скачок в заключительной фразе суммирует квартовую и терцовую интонации начальных строк. При совместном пении большого количества людей в унисонном звучании возникают элементы монодийного разнозвучия — гетерофонные «узелки», состоящие из секунд и терций, сосредоточенные, как правило, в заключительном разделе песнопения. Элементы многоголосия появляются также в результате неодновременного пения разных групп исполнителей, что приводит к появлению своеобразной имитации (см. Прил. VI, ФВс 20, 20а).

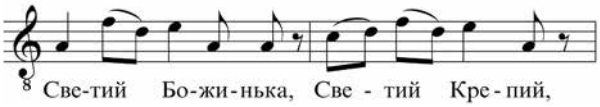
Пример 5.7

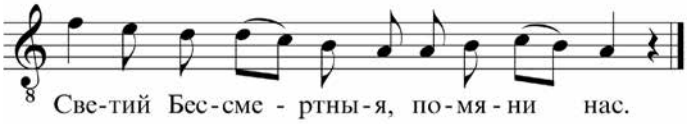


Таким образом, напев, звучащий во время похоронного обряда, можно обозначить как версию. В отличие от шорской оригинальной версии, истоки которой восходят, очевидно, к фольклорной традиции, хакасская версия опирается на закономерности гармонической логики. Вероятно, рассмотренный напев очень опосредованно связан с каноническим первоисточником, вырастает из него, значительно его переинтонируя (рудименты церковного напева проявляются в интонациях восходящей кварты и поступенного движения в объеме терции). Интонационный состав рассмотренного напева позволяет отнести его к переинтонирующим версиям.

Мелодика напева Трисвятого, записанного от жительницы д. Когаево Орджоникидзевского района Республики Хакасия, пожалуй, перешла грань, отделяющую очень свободную интерпретацию церковного напева от самостоятельной мелодии, приближаясь при этом к последней (см. Прил. VI, ФВс 21). С каноническим напевом этот образец связывает лишь вариантная повторность первой и второй строк, возникающая, кроме того, как следствие вербальной повторности. Напев развивается в диапазоне малой сексты (*a′–f″*↑), этот интервал появляется в самом начале как скачок с последующим заполнением. Интонация секты с частичным, а затем и полным заполнением нисходящим поступенным движением (в третьей строке) лежит в основе всего описываемого напева (*пример 5.8*).

Пример 5.8





Вероятно, в данном случае рождается самостоятельная — оригинальная версия песнопения, по своему интонационному наполнению весьма близкая русской лирической песне поздней традиции. Эта версия родилась в результате творческой фантазии носительницы традиции и, возможно, не очень хорошей сохранности в ее памяти канонического напева: по нашим наблюдениям, исполнительница пела неуверенно, вспоминала молитву с трудом, возможно, досочиняя мелодию в процессе пения; не исключено, что в какой-то мере это был спонтанный творческий акт, а не стабильно закрепившееся в фольклорной традиции произведение. Основанием же для суждения об этом напеве именно как о версии (а не импровизации) является троекратный, практически неизменный повтор этого песнопения. Показательно, что словесный ряд описываемого образца также претерпевает достаточно ощутимые изменения.

Алтайские материалы представлены лишь одним образцом песнопения. Так же, как и в хакасском образце ФВт 10 (см. пример 5.5), его мелодия разворачивается в ладу с высокими III и VI ступенями, что придает напеву светлую, мажорную окраску (см. Прил. VI, ФВт 12). Богослужебный напев угадывается, но он значительно мелодизирован благодаря распевам второй и третьей доли каждого сегмента и поступенному движению в объеме кварты; можно сказать, что этот образец звучит подобно народной песне.

В отличие от песнопений, зафиксированных у коренных народов Сибири, при анализе фольклоризованных вариантов богослужебных жанров, бытующих в **чувашской** фольклорной традиции, мы имеем возможность сравнить эти образцы с их письменными аналогами на родном языке носителей традиции[78]. Трисвятое в составе других песнопений Обихода было издано на чувашском языке Православным Миссионерским Обществом в 1893 г. в Казани в цифровой нотной записи (система Галена — Шеве), широко распространенной во второй половине XIX — начале XX в. для записи хоровых партитур [Хоровые церковные песнопения, вып. 1, 1893; вып. 3, 1910]. В первом выпуске содержатся два варианта песнопения, один из них предназначен для исполнения на литургии, другой — на отпевании. Первый очень сходен с вариантами, зафиксированными в устной богослужебной практике (ср. Прил. VIII, Трисвятое ПБВт I и Прил. IV, УБВт I, УБВт II). Так же как и указанным образцам, ему свойственны замкнутые структуры, ровность слогоритмического рисунка в первых двух строках (2 2 2 2; 2 2 2 2). От русскоязычных образцов этот вариант отличается лишь подтекстовкой в третьей строке: для того, чтобы первый слог слова *Вилёмсёр*, находящийся под ударением, пришелся на опорный в мелодико-ритмическом отношении звук, текст как бы сдвигается на

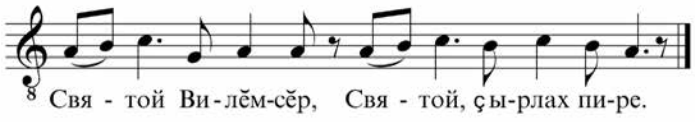
78 Автор работы благодарит М.Г. Кондратьева за предоставленные архивные материалы.

одну четверть вперед, в результате чего увеличивается продолжительность ударного слога в слове **«Святый»** (Прил. VIII, Трисвятое ПБВт I).

Второй вариант песнопения достаточно далеко отходит от известного нам канонического первоисточника (см. Прил. VIII, Трисвятое ПБВт II). Сходство с общераспространенным церковным напевом проявляется в мелодической линии верхнего голоса и гармонизации второй и первой фразы третьей строки (параллельно-переменный миноро-мажор). В первой же фразе и заключительном фрагменте напева преобладают не свойственные верхнему голосу интонации нисходящего полутона *a′—gis′*, в каденционных оборотах употребляется экспрессивно звучащий квинтсекстаккорд II ступени. По всей видимости, этот образец является творческой переработкой церковного напева, выполненной безымянным музыкантом; в современных изданиях Обихода на русском языке аналоги подобной обработки песнопения отсутствуют.

В основе всех известных нам фольклоризованных вариантов Трисвятого находится первый из описанных опубликованных образцов. Нами было рассмотрено 12 образцов, записанных от чувашских исполнительниц, в трех случаях с учетом дублей записей. В образцах ФВт 6, 7, поющихся по очереди на двух языках, сохраняются контуры канонического напева, присутствующего здесь в несколько усеченном, как бы схематическом виде (см. Прил. VI). Начальные сегменты замкнуты на основном тоне. В заключительной строке в результате мелодического развития происходит объединение интонаций и отдельных звуков из разных голосов четырехголосной партитуры (в первых строках прослеживается опора на басовый голос). При повторении песнопения на чувашском языке происходит смещение ударения в слове *Вилĕмсĕр* с первого на второй слог, возможно, это происходит по аналогии только что звучащим до того словом «Бессмертный» (*пример 5.9*).

Пример 5.9

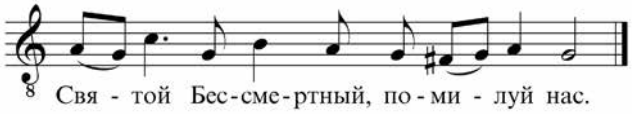


В результате появившихся распевов на первых слогах второй и третьей строк напев становится более мелодически развит. Обращает на себя внимание и то, что заключительный фрагмент ФВт 7 более свободен в мелодическом отношении и отличается от ФВт 6 (Прил. VI, ФВт 6, ФВт 7).

Следующие два образца (Прил. VI, ФВт 16, ФВс 19), представляющие собой записи, выполненные от одной исполнительницы с интервалом почти в год, исполняются только на церковно-славянском языке. Начальные строки первого из них очень близки напеву первоисточника (в частности, от первоисточника сохраняется квартовая интонация *a′—e′*↓, создающая разомкнутость построения, что встречается достаточно редко). В третьем же сегменте происходит своеобразная интонационно-ладовая

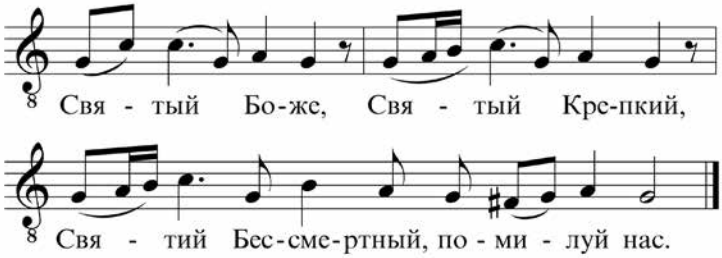
модуляция, построенная на интонациях опевания, в результате которой напев заканчивается на секунду ниже основного тона (*пример 5.10*). Возможно, в настоящем напеве таким образом проявляется творческое начало исполнительницы — авторитетной носительницы фольклорной традиции, по-видимому, нетвердо помнящей мелодию песнопения и сочинившей свое завершение.

Пример 5.10



В варианте, записанном от этой же исполнительницы почти год спустя, еще ярче проявляется ее творческая натура. В этой повторной записи интонации церковного напева (прежде всего интонация чистой кварты *g′—c′′*↑) значительно переосмысляются. На протяжении всего песнопения последовательно утверждается опора *g′*, достаточно неожиданно появившаяся в заключительном построении варианта, спетом в более раннее время (*пример 5.11*). По всей вероятности, этот образец можно оценить как переинтонирующую версию, отталкивающуюся от церковного напева и трансформирующую его.

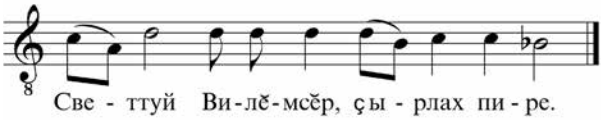
Пример 5.11



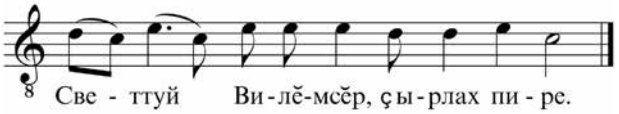
Напев третьей пары образцов (Прил. VI, ФВт 17, 18), звучащих на чувашском языке, имея в своей основе мелодию первоисточника, тем не менее также значительно ее варьирует. В обоих случаях напев звучит от другой ладовой ступени. На принадлежность к богослужебному происхождению напева указывает терцовый мелодический оборот, проводимый от разных звуков, а также квартовый скачок в третьей строке. Это достаточно неопределенное в ладовом отношении развитие завершается неустойчивым заключением, звучащим на малую секунду ниже начального тона. При повторении песнопение звучит от другой ладовой ступени, вследствие чего в его интонационном составе появляется большая терция, что делает этот напев похожим на верхний голос хоровой партитуры. Окончание мелодии, построенное на интонациях большой терции с заполнением, звучит значительно более устойчиво, чем в первом случае (ср. *примеры 5.12 и 5.12а*). Если первое исполнение Трисвятого рассматриваe-

мой пары образцов можно оценить как попытку вспомнить забытый напев, то при повторе это интонационное образование воспринимается как стабильно закрепленная трансформация напева, отдаленно напоминающая канонический первоисточник.

Пример 5.12



Пример 5.12а



Следующие три образца записаны от представительниц одной певческой группы (д. Казанка Муромцевского района Омской области; см. Прил. VI, ФВт 11, 13, 14). В этих образцах ощутимо присутствуют интонации церковного напева — квартовые скачки, большая терция с заполнением. Изменения исходного напева близки к тому, что уже рассмотрено на примере других образцов. Так, например, ФВт 11 сходен с алтайским образцом ФВт 12, отличается же чувашский образец интонацией опевания основного тона. Наиболее индивидуально звучит ФВт 14 благодаря своей заключительной «модуляции» во вторую ступень.

Еще три сходных образца (ФВт 8, 9а, 9б) записаны от двух носительниц одной локальной традиции — потомков чувашских переселенцев Казачинского района Красноярского края. В нехарактерных для первоисточника квартовых скачках *е—а* в первом сегменте наблюдается определенное отклонение от канонического напева. Интонации второго и третьего сегментов значительно ближе к мелодии басового голоса, звучащей в храме.

В заключение настоящего раздела остановимся на темброво-исполнительских особенностях анализируемых песнопений. В большинстве образцов присутствуют закономерности фольклорного интонирования: микроальтерации, внеметрическое изменение длительностей, восходящее и нисходящее глиссандо, вибрация, однократные морденты и предъемы, ритмотонированные полуречевые звуки. В некоторых случаях ощущается высотная неустойчивость ступеней (Прил. VI, ФВт 10, 18), происходящая, вероятно, вследствие неуверенного знания напева или же связанная с индивидуальными певческими возможностями исполнителей.

В фольклоризованных песнопениях, зафиксированных от представителей коренного населения Сибири, практически не ощущается какая-либо ярко выраженная тембровая манера, характерная для интонационных культур сибирских этносов. Звучание песнопений производит впечатление именно пения, в ряде случаев торжественного и выразительного (Прил. VI, ФВт 4, 5, ФВс 9, 20, 20а, 22). Возможно, приподнятый характер пения

связан с тем, что исполнители осознают богослужебную специфику этих произведений; песенное же начало в интонировании церковных жанров можно оценить как влияние народной песенной традиции.

Молитвы, записанные от чувашских песенниц, также несут в себе отпечаток индивидуальной певческой манеры каждой из них. Так, Т.А. Слепченко (ФВт 6, 7) воспроизводит текст песнопения несколько торопливо, не в полный голос, как бы напевая. М.Н. Голубева (Прил. VI, ФВт 7, 8) пропевает все церковные песнопения в очень подвижном темпе, в чем проявляется характерная для нее манера пения, и, кроме того, прием речитативного исполнения молитв, принятый в богослужебной практике. Как народную песню поет Трисвятое К.П. Акимова (Прил. VI, ФВт 16, ФВс 19).

Рассмотрев образцы Трисвятого, бытующие у коренных и переселенческих неславянских этносов Сибири, обобщим анализ трансформаций церковного напева на уровне мелодики и слогоритма. Поскольку при анализе вариантов и версий песнопения, зафиксированных у шорцев, хакасов и чувашей, не было обнаружено ярко выраженных проявлений национальной специфики, характерной для интонационной культуры каждого из этих этносов, был избран сквозной принцип расположения фольклоризованных образцов песнопения в таблице по степени удаления их от первоисточника. Критериями, указывающими на сохранность церковного напева, послужили интонации начального сегмента (нисходящая большая секунда, восходящая кварта, нисходящие квартовые обороты), а также каденционная зона и, особенно, заключительная ступень напева; таким образом было рассмотрено 20 образцов[79], в том числе переинтонирующие версии.

Первый образец в таблице почти точно вопроизводит канонический напев, изменения присутствуют лишь в каденционном сегменте, где преобладает поступенное движение вместо квартовых скачков басового голоса Трисвятого. В следующих восьми образцах исчезает нисходящая кварта *a′–e′*↓, постепенно начинает преобладать нисходящая малотерцовая интонация с заполнением, играющая важную роль на всем протяжении напева, заключительный фрагмент напева значительно мелодизируется за счет поступенного движения в объеме кварты.

Начиная с девятого образца в таблице прослеживаются более яркие изменения, поскольку иным становится завершение напева. Так, в шорском образце (Прил. VI, ФВт 15) в результате переориентации мелодической линии напева с нижнего на верхний голос многоголосного первоисточника, заключительный тон звучит на терцию выше начального (в первоисточнике они совпадают). Напев ФВт 16, начинаясь с интонаций, близких каноническому первоисточнику, завершается описанной выше модуляцией на тон вниз. В варианте ФВт 18 в заключительном сегменте также происходит модуляция на большую секунду вниз.

[79] Хакасская версия Трисвятого зафиксирована в двух текстовых вариантах — на русском и хакасском языках; мелодически же эти образцы почти тождественны друг другу (см. Прил. VI, ФВс 20, 20а).

В чувашской переинтонирующей версии (Прил. VI, ФВс 19) квартовая интонация, заложенная в мелодике богослужебного образца, получает совершенно иную реализацию с утверждением опоры на своем нижнем тоне, малотерцовая интонация в этом случае отсутствует. Последняя, наиболее далекая от первоисточника переинтонирующая версия (ФВс 20, 20а) включает в себя характерные для церковного напева интонации чистой кварты, малой терции с заполнением, опевание опорной ступени, интонируемые в совершенно другом порядке и наполненные иным ладовым значением, чем в богослужебном варианте (ср. начальный сегмент первоисточника и хакасского образца — интонации последнего близки первоисточнику в обращении). Кроме того, в «каденционном» фрагменте рассматриваемого напева появляется новая интонация, суммирующая предыдущие, — скачок на малую сексту с заполнением. В результате перечисленных модификаций складывается мелодический контур, заметно отличающийся от церковного напева и в то же время от него производный.

Завершая анализ мелодики фольклоризованных образцов Трисвятого, укажем на следующую особенность. В большинстве рассмотренных вариантов можно обнаружить снижение роли квартовой интонации и выдвижение на первый план интонации малой терции с заполнением. Столь яркая закономерность напоминает о монодийном первоисточнике Трисвятого, к которому стихийно приближаются народные исполнители в процессе переинтонирования басового голоса четырехголосной партитуры. Обращает на себя внимание также ладовое переосмысление напева, возникающее в отдельных вариантах (Прил. VI, ФВт 10, 12, 15, 17).

Слогоритмическая организация фольклоризованных образцов Трисвятого представлена в виде схем, записанных цифрами, подобно слогоритмическим таблицам второй и третьей глав настоящей работы. Особенностью же данной таблицы является то, что в образцах на национальных языках для более корректного анализа слогоритма вписаны тексты песнопения. Временная организация шорских и хакасских вариантов и версий сравнивалась с письменным богослужебным вариантом на церковно-славянском языке, чувашские образцы — с песнопением на родном языке носителей традиции.

На фоне ряда частных изменений, присутствующих в слогоритмических схемах фольклоризованных песнопений, можно выделить несколько общих закономерностей ритмических трансформаций первоисточника (см. *таблицу 4*). Прежде всего в большинстве образцов прослеживается тенденция к большей выровненности слогоритма (особенно в чувашских и хакасских вариантах), четности ритмических рисунков, что вместе с более подвижным темпом интонирования можно рассматривать как проявление закономерностей двигательной динамики. Особенно ярко моноритмичность проявилась в хакасской версии (Прил. VI, ФВс 20а), зафиксированной во время погребального шествия; возможно, это обстоятельство исполнения повлияло на характер пения молитвы.

В русскоязычных образцах, так же как в вариантах и версиях, рассмотренных в третьей главе, заметно ритмическое подчеркивание (продле-

ние) ударного слога в слове «бессмертный». Закономерность продления ударного слога проявляется и в текстах на других языках: так, например, в чувашских образцах (Прил. VI, ФВт 7, 16–18, ФВс 19) ударный слог в слове «**святый**» звучит дольше, чем это отражено в письменном первоисточнике, отличающемся моноритмичностью первых двух строк. Произне-

Таблица 4

Образец	Свя-тый Бо-же,	Свя-тый Кре-пкий,	Святый Бессмертный, помилуй нас.
ПБВт	2 2 4 2	2 2 4 2	2 2 1 1 1 1 2 2 2
ПБВт (на чув. яз.)	2 2 2 2	2 2 2 2	2 4 1 1 1 1 2 2 4
ФВт 1	2 2 4 2	2 3 4 2	2 2 1 **2** 1 1 2 2 2
ФВт 2	2 2 **2** 2	2 2 **2** 2	2 2 1 1 1 1 **1** 2 2
ФВт 3	2 2 **2** 2	2 2 **2** 2	2 2 1 1 **2˘** **2** 2 2 2
ФВт 4	2 2 **2** 2	2 2 **2** 2	2 2 1 **2** 1 1 2 2 **4**
ФВт 5	1 1 2 2 2 Аг-арыг Кудай,	1 1 4 2 Аг-А - рыг Кӳш,	1 1 2 2 2˘ 1 2 1 1 4 Аг-А-рыг Ӧльбес, пистиң хайрала.
ФВт 6	2 2 **2** 2	2 2 **2** 2	2 **3** 1 **3** 1 1 2 2 **4˘**
ФВт 7[80]	————	2 **4** 2 2 Свя-той Хвӑ-тлӑ,	2 **3** 1 **2** 2˘ 2 3 1 2 **1** 4˘ Свя-той Вилӗмсӗр, святой, сырлах пире.
ФВт 8	2 2 2 2 Свя-той Ту-рӑ,	2 2 2 2 Свя-той Хвӑ-тлӑ	2 3 1 2 1 1 2 2 4 Свя-той Вилӗмсӗр, сы-рлах пи-ре.
ФВт 9а	2 4 2 4 Свя-той Бо-жи,	2 4 2 4 Свя-той Кре-пкий,	2 4 1 2 2 4 Свя-той..., по-ми-луй нас.
ФВт 9б	2 4 2 4 Свя-той Ту-рӑ,	2 4 2 4 Свя-той Хвӑ-тлӑ	2 4 1 1 1 1 2 2 4 Свя-той Вилӗмсӗр, сы-рлах пи-ре.
ФВт 10	1 1 2 2 2 Аг-арыг Ку-дай,	1 1 2 2 2 Аг-арыг Э-стен,	1 1 2 2 2 2 2 2 2 Аг-арыг Ӧльбес, те-скен я-сен.
ФВт 11	2 2 2 2 Свя-тый Бо-же,	2 2 2 2 Свя-тый Кре-пкий	2 3 1 2 1 1 2 2 2 Свя-тый Бессмертный, по-ми-луй нас.
ФВт 12	1 1 2 2 2 Аг-ару Кудай,	1 1 4 2 Аг-а-ру Кӳш,	1 1 2 2 2 2 2 1 1 4 Аг-а-ру Ӧльбес, пистиң ха-йра-ла.
ФВт 13	2 2 2 2 Свя - той Ту-рӑ,	2 2 2 4 Свя –той Хвӑ- тлӑ	2 4 1 1 1 1 2 2 4 Свя-той Ви-лӗ-мсӗр, сырлах пи-ре.
ФВт 14	2 4 2 4 Свя - той Ту-рӑ,	2 4 2 4 Свя –той Хвӑ- тлӑ	2 4 1 1 1 1 2 2 4 Свя-той Ви-лӗ-мсӗр, сырлах пи-ре.
ФВт 15	1 1 2 2 3 Аг-а ру Кудай,	1 1 4 2 Аг-а- ру Кӳш,	1 1 2 2 2˘ 1 2 1 1 4 Аг-а-рыг Ӧльбес, пистиң хайрала.
ФВт 16	2 **3** 2 2˘	2 **3** 2 2˘	2 2 1 **2** 1 1 2 2 **4**
ФВт 17	2 **4** 2 **4** Светтуй Ту-рӑ,	2 **3** 2 2 Светтуй Хвӑтлӑ,	2 4 1 1 **2** 1 2 2 4 Све-ттуй Ви-лӗ-мсӗр, сырлах пи-ре.
ФВт 18	2 2 2 2 Светтуй Ту-рӑ,	2 2 2 2 Светтуй Хвӑтлӑ,	2 4 1 1 **2** 1 2 2 4 Све-ттуй Ви-лӗ-мсӗр, сырлах пи-ре.
ФВс 19	2 **4** 2 **3˘** Свя-тый Бо-же,	2 **4** 2 **3˘** Свя-тый Кре-пкий,	2 **3** 1 **2** 1 1 2 2 4 Святий Бессмертный, по- ми- луй нас.
ФВс 20	2 2 2 **4** Свя -тый Бо-же	2 2 2 **4** Свя-тый Крепкий	2 2 1 1 **2˘** **2** 2 2 2 Святый Бессмертный, по-ми-луй нас.
ФВс 20а	1 1 2 2 2 Аг-арыг Ку-дай,	1 1 2 2 2 Аг-арыг Э-стен,	1 1 2 2 2 2 2 2 2 Аг-арыг Ӧльбес, тескен я-сен.
ФВс 21	2 2 **2** *1* 2 Святый Божинька,	2 2 **2** 2 Святый Кре-пкай,	2 **1** 1 **2** 1 *1* 1 **1** **2** **4** Святый Бессмертныя, по-мя-ни нас.
ФВс 22	2 2 2 2 4 А-га-роқ Ку-дай,	2 2 4 4 А -.га - роқ қуш,	———— 1 3 2 2 4 ———— пе-стей хай - ра – ла.

[80] Первая строка пропущена исполнительницей.

сение слова «**бессмертный**» с подчеркиванием ударного слога наложило свой отпечаток на звучание его аналога на чувашском языке *Вилĕмсĕр*, несмотря на то, что ударение в этом слове приходится на первый слог, ритмически выделяется либо второй слог (как в слове «**Бессмертный**»), либо третий.

В песнопениях, звучащих на языках сибирских народов, за счет большего количества слогов в первом слове (*Аг-Арыг* вместо «**Святый**») происходит дробление первой доли; эта особенность свидетельствует о зависимости ритмической организации песнопения от языка, на котором оно исполняется.

Временная организация *оригинальных версий* Трисвятого более индивидуализирована, в основном это происходит за счет текстовых преобразований (особенно в ФВс 21), влекущих за собой изменение слогоритмического рисунка. Но и в этих, наиболее отошедших от первоисточника образцах, можно обнаружить действие уже выявленных закономерностей: тяготение к моноритмичности (особенно в первой и второй строках) и ритмическое подчеркивание ударных слогов.

В редких случаях ритмика напева становится более прихотливой, в распевах появляются триоли, пунктирный ритм (см. Прил. VI, ФВт 15).

В целом же в слогоритмических структурах фольклоризованных вариантов достаточно ясно прослеживается связь со слогоритмом канонического первоисточника.

5.4. Варианты и версии пасхальных песнопений в фольклорных традициях неславянских этносов Сибири

Наряду с фольклоризованными образцами погребального Трисвятого, в настоящей работе были рассмотрены варианты пасхального тропаря и ирмоса первой песни пасхального канона, также встречающиеся в народно-исполнительской среде неславянских этносов Сибири. Среди них шесть образцов тропаря исполняется на церковно-славянском и семь — на родных языках носителей фольклорных традиций.

Вариантов этого песнопения нам известно значительно меньше, чем образцов Трисвятого: две группы вариантов, записанных от двух чувашских исполнительниц, два хакасских, два алтайских и один шорский образец. Во всех случаях аудиофиксации это песнопение звучало в необрядовой обстановке, при этом исполнители, как правило, сознавали, что поют «молитву на Пасху». Рассматривался также образец пения тропаря на алтайском, записанный от певчих храма с. Балыктуюль Улаганского района Республики Алтай (См. Прил. VII, УБВт алт.).

Мы также имели возможность сравнения фольклоризованных образцов с церковным песнопением на чувашском языке. При сохранении ладоинтонационной основы, свойственной русскоязычному варианту песнопения (большесекундовая переменность опор, реализуемая в пределах двух строк), в тропаре на чувашском языке присутствуют ритмические особен-

ности, определяемые вербальным текстом. В результате бóльшего числа слогов в чувашском тексте молитвы (например, десять вместо шести во второй строке) увеличивается продолжительность фрагментов моноритмического движения четвертями (см. Прил. VIII). Местоположение ритмически выделенных ударных слогов, естественно, не совпадает с положением ударных (опорных) звуков в церковно-славянском аналоге песнопения, в этом состоит главное отличие письменно зафиксированных образцов тропаря друг от друга. Некоторые расхождения содержатся также в гармонизации каденционного фрагмента песнопения — появление элементов мелодического минора, нисходящее движение басового голоса, отсутствие в нем квартового скачка, что не характерно для общераспространенного напева пасхального тропаря.

Наиболее близки каноническому первоисточнику варианты пасхального тропаря, записанные от чувашской исполнительницы М.Н. Голубевой (см. Прил. VII, ФВт 1а, 1б, 1в). Сопоставление трех образцов наглядно демонстрирует процесс припоминания знакомой с детства мелодии пасхального песнопения. В первых двух случаях исполнительница либо не допевает песнопение, либо до неузнаваемости изменяет заключительные интонации, заканчивая напев на другой, по сравнению с начальной, высоте. Третий вариант (Прил. VII, ФВт 1в), поющийся в отличие от предыдущих на чувашском языке, наиболее приближен к церковному напеву. Первая строка во всех трех образцах почти точно совпадает с каноническим первоисточником (в чувашском варианте за счет большего количества безударных слогов чаще повторяется неустойчивый звук *g*), звук *f″* из письменного первоисточника заменен на *c′*, что характерно и для устной церковной практики. Во второй строке квартовый скачок *g* > *c′* преобразован в секундовую интонацию *в* > *c′*, что отвечает принципу функционального параллелизма тонов, находящихся на расстоянии терции друг от друга. В третьей строке также наблюдается принцип терцовой замены (*a*–*c′*); заключительный квартовый скачок заменен на квинтовый.

Также в целом близки богослужебному напеву два образца (на церковно-славянском и чувашском языках), записанные от Л.П. Дмитриевой (Прил. VII, 2а, 2б). Во втором сегменте в заключительном обороте третьего сегмента появляются интонации малой терции (*c*–*es′*), благодаря чему из речитации на отдельных тонах (*c′*, *d′*) формируется индивидуальный мелодический контур.

Еще одна группа чувашских вариантов состоит из двух образцов, звучащих на родном языке носительницы традиции (Прил. VII, ФВт 4а, 4б)[81]. Оба варианта очень схожи между собой и достаточно отличаются от первоисточника. Основное различие с церковным напевом заключается в замкнутости каждой строки на звуке *c′*, в результате чего значительно изменя-

[81] После безуспешных в музыкальном отношении попыток спеть тропарь на церковно-славянском языке (о первоисточнике в данном случае напоминали лишь спорадически появляющиеся квартовые интонации и речитация на одном звуке) исполнительница запела на родном языке, в результате чего мелодия песнопения стала сопоставимой с церковным напевом.

ется логика развития напева. Движение мелодии сосредоточено на многократном повторе опорного тона и интонациях опевания, в результате чего исчезает противопоставление двух опор *в* и *c′*. О большесекундовом сопоставлении напоминает лишь интонация *c′ → d′*, присутствующая в каждой строке. Очевидно, что столь явные расхождения с первоисточником произошли в связи с устной передачей церковного напева и утратой его из памяти исполнительницы.

Напев образца ФВт 5, поющийся жительницей Красноярского края З.В. Красновой на чувашском языке, тоже звучит весьма своеобразно, хотя присутствующие в нем изменения еще находятся в рамках вариантных. Индивидуальность ему придают большесекундовое задержание *d′—c′* в начале первого сегмента, а также малотерцовые интонации (*a—c′*↑, *h-g*↓) в заключительном обороте. Вероятно, на достаточно свободное воспроизведение церковного напева повлияла богатая исполнительская практика З.В. Красновой в сфере родной фольклорной традиции.

От одной из пожилых прихожанок храма с. Коо (П.П. Ядомыкова, 1940 г. р.) нам удалось записать пение пасхального тропаря, звучащего во время празднования Пасхи на алтайском и церковно-славянском языках. Записанные образцы были проанализированы в сравнении с письменным каноническим первоисточником и вариантом, используемым в устной богослужебной практике (Прил. VII, УБВт алт., № 1–3). Проведенный анализ показал, что вариант песнопения, исполненный на церковно-славянском языке, очень близок устному богослужебному варианту, записанному во время пасхальной службы несколькими годами позже в г. Новосибирске (ср. Прил. II, УБВт III и Прил. VII, УБВт алт.). Этот пример еще раз свидетельствует об устойчивости и каноничности церковной практики исполнения песнопений. Образец же тропаря, исполненный на алтайском языке, содержит в себе значительно большее количество отклонений от канонического первоисточника (Прил. VII, ФВс 6). Среди них — мелодизация (см. интонационный оборот в объеме кварты в конце первой строки) бывшего басового голоса четырехголосной фактуры песнопения, лежащего в основе этого напева, а также совмещение в одной мелодической линии интонаций из разных голосов (баса и сопрано) четырехголосной партитуры песнопения (см. вторую и третью строки). Описанные особенности мелодики песнопения свидетельствуют о том, что это оригинальная переинтонирующая мелодическая версия песнопения, бытующая в традиционной музыкальной культуре улаганских теленгитов. Мысль о закрепленности именно этого напева пасхального тропаря среди улаганцев подтверждает вариант этого же песнопения, бытующий в устной богослужебной практике (Прил. VII, УБВт алт.). Мелодико-ритмический контур напева тропаря практически не отличается от только что рассмотренного образца, при этом он дублирован параллельными терциями в качестве нижнего голоса[82]. Подобное «уплотнение» фактуры приводит к появлению

[82] Очевидно, исполнительницы стихийно искали и находили своеобразное консонантное звучание двухголосия.

необычного для данного напева ладового колорита с двумя вариантами звучания III ступени (минорном в верхней части звукоряда и мажорном в нижней).

Хакасские образцы (Прил. VII, ФВс 7, ФВс 8), несмотря на то, что они записаны в разное время, в разных районах Хакасии и на разных языках, по своему интонационному наполнению очень сходны между собой. В каждом из них сочетаются интонации, близкие первоисточнику и совершенно новые, на первый взгляд, мелодические образования. Начинаясь с квартовой интонации обиходного напева, мелодии этих образцов развиваются на не свойственных церковному напеву интонациях малой терции с заполнением, опевании основного тона; в заключительном фрагменте ФВс 8 звучат широкие интервальные ходы на квинту, сексту с заполнением. Ключ к «разгадке» появления новых интонаций можно найти, учитывая тоны из верхних голосов многоголосного церковного напева. Таким образом, звуки *es′* и *d′* могли быть заимствованы из верхнего голоса, кроме того, присутствие этих звуков в напеве может быть объяснено действием принципа терцового параллелизма, вводный же тон *h*, интонации опевания свидетельствуют о мелодизации басового голоса. Известно, что подобное суммирование фактуры встречается в случаях исполнения многоголосной песни одним певцом, который синтезирует в одной мелодической линии наиболее яркие интонации из партий разных, как правило, крайних голосов. Возможно, в данной ситуации действует та же логика объединения интонаций из разных пластов фактуры. Столь яркое переосмысление исходного напева позволяет отнести описанные образцы к переинтонирующим версиям.

Шорская версия (Прил. VII, ФВс 9) содержит еще больше отступлений от первоисточника, чем хакасские. Напев во второй и третьей строках развивается исключительно в диапазоне малой терции, квартовая же интонация, открывающая первую строку, звучит явно от другой ступени, после чего напев спускается на тон ниже. Появление в мелодии звуков *d′* и *es′* также можно объяснить объединением крайних голосов фактуры, при этом к основным тонам партии верхнего голоса добавляются вспомогательные звуки. Особую роль в создании неповторимого колорита этой версии играют внутрислоговые распевы, в целом не характерные для чисто силлабического напева пасхального тропаря. Наличие характерных интонаций церковного напева позволяет отнести эту версию к переинтонирующим, однако достаточно самостоятельное мелодическое развитие, реализующееся во второй и третьей строках, свидетельствует о тенденции к выходу мелодики этого образца за пределы, очерченные интонационностью канонического первоисточника.

Сходный пример суммирования разных голосов фактуры можно наблюдать и в вариантах другого пасхального песнопения — ирмоса первой песни пасхального канона (см. Прил. VII). В данном случае в нашем распоряжении находятся лишь три образца, записанные от потомков чувашских переселенцев. Церковный напев ирмоса характеризует троекратное повторение пары строк, завершающееся кадансовым фрагментом. Ладовое

развитие каждой строки заключается в многократном повторении доминантовой гармонии, разрешающейся в конце строки в тонику, в последней строке происходит модуляция в тональность доминанты. Мелодически наиболее рельефен верхний голос, обращает на себя внимание восходящая интонация от VI к I ступени. Первый и второй образцы ирмоса, записанные от двух сестер М.Н. Голубевой и М.Н. Малышевой (Прил. VII, Ирмосы 1, 2), очень близки между собой, второй вариант несколько более мелодизирован за счет опевания звука *c′*. В первой строке напев опирается на нижний голос. Начиная же со второй строки в основе мелодии народных вариантов лежит верхний голос четырехголосной партитуры. Нечетные строки ирмоса звучат, почти точно совпадая с первоисточником. В четных же строках присутствует бóльшая мелодизация напева, появляющаяся в результате терцовых замен *d′* на *h*. Заключительный фрагмент интерпретирован более свободно: функционально-гармоническая логика басового голоса (кварто-квинтовые интонации) полностью заменяется поступенным мелодическим движением.

В основе третьего образца (Прил. VII, Ирмос 3), записанного от носительницы другой локальной традиции З.В. Красновой, также находится описанный богослужебный напев. В первой-четвертой строках ясно прослеживается опора на мелодию верхнего голоса первоисточника. Затем исполнительница объединяет пятую и седьмую строки песнопения, шестая же строка при этом пропускается. Интонационную линию скомбинированной таким образом строки представляет собой быстрая речитация на одном звуке и мелодически рельефный заключительный оборот.

Таким образом, даже ограниченное число фольклоризованных образцов песнопений показывает разнообразие преломлений напева в различных интонационных культурах. Общее можно обнаружить в развитии мелодики ряда образцов (Прил. VII, ФВс 7–9) с помощью терцовых замен и суммирования звуков из разных голосов многоголосной партитуры первоисточника. Темброво-исполнительские особенности рассмотренных произведений аналогичны описанным в разделе о фольклоризованных образцах Трисвятого.

Слогоритмическая организация образцов пасхального тропаря отражена в таблице, составленной по тем же принципам, что и таблица слогоритмических рисунков в разделе о Трисвятом (см. *таблицу 5*).

Сравнивая образцы фольклоризованных песнопений с их первоисточниками, можно заметить, что, за исключением версии ФВс 9, временная организация рассмотренных образцов достаточно близка ритмике письменно зафиксированных церковных напевов. Встречающиеся отклонения — увеличение длительности слогов в конце первой строки ФВт 1в и заключительных звуков во второй строке образцов ФВт 1в, 4а, 4б, более яркое противопоставление кратких и долгих слогов в начальной строке ФВт 4а, 4б и т.п. — вероятно, можно объяснить индивидуальными особенностями, свойственными исполнительницам этих песнопений. Однако и в этих расхождениях можно проследить зависимость продолжительности слогоноты от местоположения ударения в слове (соответственно сокраще-

Таблица 5

Образец	Христос воскресе из мертвых,	смертию смерть поправ,	и сущим во гробех живот даровав
ПБВт	1 3 1 2 2 2 4 4	2 1 1 2 2 4	1 2 1 1 1 2 2 2 1 1 4
ПБВ1 (на чув. языке)	1 2 1 1 1 2 1 1 2 Христос вилĕмĕнчен чĕ-рĕ-лнĕ,	1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 вилĕмĕпе вилĕме çĕнтерсе,	1 1 1 2 1 1 2 2 4 вилне-се-не чĕ- рĕ-лĕх па – нă.
УБВт	1 3 1 1 2 1 1 3 1 3 Хри-стос ӧ-лгӧ-ннӧн тирилип турды,	1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 3 ӧлӳмибиле ӧлӳм--ди тепседи,	1 2 **0,5 0,5 0,5** 2 2 2 2 4˅ ме-жи- кте-гилер-ди тӳрӳ этти
ФВт 1а	1 3 1 2 **1 1** 4 4 Христос воскреся и(з) сме-рти,	2 1 1 2 2 4˅ сме- рти-ю смерть по-пра,	1 1 1 1 —————— и сущим во
ФВт 1б	1 **2** 1 2 **1 1** 4 4˅ Христос воскреся и(з) сме-рти,	2 1 1 2 2 4˅ сме- рти-ю смерть по-пра,	1 2 1 1 1 2 2 2 2 и су-щим во гробех жи-вот да.
ФВт 1в	1 2 1 1 1 2 **2 2 4**˅ Христос ви-лĕ-мĕ –нчен чĕрĕлнĕ,	**2** 1 1 1 1 1 2 1 1 **4**˅ вилĕмĕпе вилĕмне çĕнтерсе,	**2** 1 1 2 1 1 2 2 4 ви-лне-се-не чĕ---рĕ-лĕх па-нă
ФВт 2а	1 3 1 2 2 2 2 2 Хри-стос воскресе из мертвых,	2 1 1 2 2 3 смертию смерть поправ.	1 3 1 1 1 2 2 2 1,5 0,5 4˅ И-су-се во гробех жи-вот да-ро ва
ФВт 2б	1 4 1 1 1 2 **1 2 2**˅ Христос ви-лĕ-мĕ –нчен чĕрĕлнĕ,	**1** 1 1 1 1 1 2 1 1 **4**˅ вилĕмĕпе вилĕме çĕнтерсе,	1 1 1 2 1 1 2 2 4 ви-лне-се-не чĕ---рĕ-лĕх па-нă
ФВт 3	1 3 1 2 1 1 4 4 Христос воскресе из мертвых,	2 1 1 2 2 6˅ мертво-ю смерть по-пра,	3 1 1 1 2 2 2 1 1 4 су-ши во гробень жи-вот да-ро-ва
ФВт 4а	1 2 1 2 **0,5 0,5 3**˅ Христос воскрес чĕ - - рĕ - лнĕ,	1 1 1 1 **2** 1 1 2 1 1 **4**˅ чĕр вилнисене вилĕмпе çĕнтерсе,	1 1 1 2 1 1 2 2 4˅ ви-лне-се-не чĕ-рĕ--лĕх па - нă
ФВт 4б	1 2 1 2 **0,5 0,5 3** Христос воскрес чĕ – рĕ - лнĕ,	1 1 1 1 1 1 2 1 1 **4**˅ чĕрĕлнипе чĕрĕлни çĕнтерсе,	1 1 1 2 1 1 2 2 4˅ ви-лне-се-не чĕ-рĕ--лĕх па - нă
ФВт 5	1 3 1 1 1 4 2 2 4 Христос ви-лĕ-мĕ –нчен чĕрĕлнĕ,	1 1 1 1 1 1 2 1 1 4 вилĕмĕпе вилĕмне çĕнтерсе,	1 2 2 2 1 1 2 2 4 ви-лне-се-не чĕ---рĕ-лĕх па-нă
ФВс 6	1 3 1 1 2 1 1 3 1 3 Хри-стос ӧ-лгӧ-ннӧн тирилип турды,	1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 3 ӧлӳмибиле ӧлӳм--ди тепседи,	1 2 **0,5 0,5 0,5** 2 2 2 2 4˅ ме-жи- кте-гилер-ди тӳрӳ этти
ФВс 7	1 3 1 2 2 2 4˅ Христос воскресе и смерть,	2 1 1 2 2 4˅ смерти ю смерть паправ,	1 **3** 1 1 1 **3**˅ **1** 2 1 1 4˅ ва су-щим ва грабех живот дарава.
ФВс 8	1 3 1 1 3 0,5 0,5 2 1 2˅ Христос ӧль-ке-нең ті - рі- леп турды	1 1 2 1 1 2 1 1 4˅ ӧ -лім нэң ӧ лі--мні ти-псе-де,	1 1 2 0,5 0,5 1 1 1 1 2 хум-ды-да- ғы-ла-рны ті- ріг и-тті
ФВс 9	1 **2** 1 2˅ 2 2 4 **2**˅ Христос воскре -ся юз ме-ртва,	**4 2 2 4**˅ **4** 4˅ сме-ртя--ю смерть поправ,	1 **3** 1 1 **2 3**˅ **4 4** **3** 1 4˅ и сущи по граве живот даровав.

ние безударных слогов и продление ударных). Ритмическую организацию ФВс 9 отличает укрупнение длительностей во второй и третьей строках, что связано с активным переосмыслением интонационности церковного напева.

5.5. Богослужебные тексты в традициях неславянских народов в сравнении с их аналогами в восточно-славянской культуре

Для более рельефного выявления особенностей фольклоризации песнопений, включенных в неславянские певческие традиции, а также для обнаружения общих и различных черт этого процесса в славянских и неславянских интонационных культурах было предпринято сравнение православных песнопений, рассмотренных в настоящей главе, с их восточно-славянскими аналогами. Сравнение проводилось по следующим параметрам: функционирование песнопений, трансформации их вербального и музыкального компонентов.

Так же, как и в восточно-славянских фольклорных традициях, исполнение Трисвятого у неславянского населения Сибири, как правило, связано с похоронными обрядами. Приуроченность пения пасхального тропаря в целом тоже совпадает. Поскольку у коренных сибирских этносов, по-видимому, отсутствовали поздравительные обходы в день праздника, тропарь воспроизводился в домашней обстановке, во дворе собственного дома или же на кладбище во время пасхальных поминальных обрядов. Область же исполнения других песнопений достаточно размыта, по мнению информантов, они должны звучать в отдельные значимые моменты церковного календаря (воскресные дни, Пасха) и обязательно — на похоронах. Таким образом, моменты исполнения песнопений в различных традиционных культурах в целом совпадают.

Рассмотренные в настоящей главе вербальные тексты фольклоризованных песнопений содержат бóльшее количество изменений, чем их аналоги, бытующие в восточно-славянском фольклоре. При наличии ряда фонетических и морфологических изменений, описанных во второй и третьей главах монографии, а также омофонической замены (**«из мертвых»** → «и смертию»), круг этих трансформаций становится шире. Значительная часть связана с трудностями понимания и произнесения иноязычного словесного текста, в большинстве случаев молитвы на церковно-славянском языке произносятся механически, что свидетельствует о действии в них консервативной тенденции. В силу указанных причин консервативная тенденция в рассмотренных образцах действует сильнее, чем в текстах, зафиксированных у восточно-славянских народов. В песнопениях, звучащих на родных языках носителей традиций, можно обнаружить проявления реконструирующей тенденции: в вышеописанных шорском и чувашском примерах происходит определенное переосмысление текстов, адаптация их к иноязычной среде. В образцах Трисвятого и пас-

хального тропаря, включенных в восточно-славянские фольклорные традиции, действие народной этимологии почти не проявляется, поскольку текст достаточно однозначен и вполне понятен исполнителям.

В отношении фольклоризации церковных напевов очевиден ряд закономерностей, общих для различных интонационных культур. Прежде всего это относится к самому «материалу» фольклоризации: за основу песнопений во всех традициях берется басовый голос. Эта уже отмеченная особенность сохраняется в большинстве рассмотренных в настоящей главе случаев. Изменения напева басового голоса также находятся в одном русле — он в той или иной степени мелодизируется. Практически для всех мелодических линий рассмотренных образцов характерны преобладающая роль поступенного движения, заполнение скачков либо их отсутствие, интонации опевания опорного тона. Мелодизация осуществляется также посредством уже выявленного принципа связи строк через общий звук: в большинстве образцов Трисвятого и пасхального тропаря (на гранях первой и второй строк) эта особенность присутствует. В большинстве рассмотренных в пятой главе образцов Трисвятого проявляется охарактеризованное в четвертой главе тяготение мелодической линии к замкнутым структурам.

Сходство проявляется также в координации изменений напева со структурой: более всего подвержена трансформациям мелодическая линия заключительного сегмента. Вероятно, функциональная гармоническая логика движения басового голоса не находит отклика в сознании исполнителей и поэтому практически никогда ими не воспроизводится. Данное обстоятельство способствует значительному переосмыслению церковного напева, можно сказать, что каденционная зона представляет собой простор для творчества исполнителей.

В качестве общей тенденции для ряда рассмотренных фольклоризованных песнопений выступает синтез интонаций из разных, чаще всего крайних голосов хоральной фактуры богослужебных первоисточников. Включение интонаций верхнего голоса осуществляется вполне естественно и органично, поскольку интонации исходного басового голоса значительно мелодизированы. При этом в суммировании фактуры можно проследить связь со структурой напева: в начальных сегментах, как правило, более отчетливо слышна опора на басовый голос, затем в процессе развития мелодии постепенно происходит переключение на интонации верхнего голоса.

При сравнении слогоритмических схем песнопений, рассмотренных во второй и в третьей главах, с образцами настоящей главы обнаружено их значительное сходство (прежде всего это относится к образцам на церковно-славянском языке). Так, например, практически совпадают слогоритмические рисунки третьих строк в образцах Трисвятого ФВт 6 (Прил. VI) и ФВт 9 (Прил. IV), ФВт 16 (Прил. VI) и ФВт 5 (Прил. IV), ФВс 19 (Прил. VI) и ФВт 9 (Прил. IV), вторых ФВт 2–4, 6 (Прил. IV) и ФВт 1, 3 (Прил. VI) и третьих ФВт 5, 6 (Прил. IV) и ФВт 3 (Прил. VI) строк в фольклоризованных образцах пасхального тропаря. Очевидно также проявление общей тенденции, связанной с просодическими закономерностями: сокращение

кратких длительностей и увеличение долгих звуков, особенно акцентных и заключительных в песнопении.

Можно сказать, что звучание песнопений на родных языках носителей традиции приводит к некоторому разнообразию ритмических рисунков и соответственно слогоритмических схем, хотя в основном слогоритмическая логика первоисточников сохраняется. В целом же мелодика трансформируется в большей степени, чем ритмический рисунок, поскольку ритм (слогоритм) тесно связан с вербальным текстом, играющим важную конструктивную роль в напеве. В степени трансформации напева достаточно четко прослеживается зависимость от языка, на котором исполняется песнопение. Как правило, больше отклонений от первоисточников появляется в образцах, поющихся на родных языках носителей традиции. Примерами тому служат *оригинальная версия* Трисвятого ФВс 22 (Прил. VI), *переинтонирующая версия* пасхального тропаря ФВс 8 (Прил. VII). Показательно также, что песнопения, звучащие на чувашском, хакасском, шорском языках, лучше сохраняются в памяти исполнителей, легче вспоминаются и уверенней воспроизводятся.

Общая закономерность проявляется и в самой типологии фольклоризованных образцов: во всех перечисленных интонационных культурах песнопения реализуются в виде вариантов и разного рода версий, переинтонирующих и оригинальных. Заметим при этом, что в переинтонирующих версиях пасхального тропаря, рассмотренных во второй главе, и в двух хакасских версиях этого песнопения, описанных в пятой главе, проявляется тяготение к сфере лирической песенности. Оригинальные версии Трисвятого, обнаруженные у неславянских этносов Сибири, также несут в себе явное влияние лирической интонационности: в двух случаях это национальная песенность (Прил. VI, ФВс 19, 22), в хакасской версии (Прил. VI, ФВс 21) очевидно влияние русской песни поздней традиции.

Столь значительное число общих закономерностей фольклоризации, присутствующих в образцах, бытующих как в восточно-славянских, так и в неславянских фольклорных традициях, свидетельствует о существовании общетипологических черт, характерных для передачи произведений в условиях фольклорной и, шире, устной музыкальной культуры. Кроме того, выявленное сходство позволяет сформулировать некоторые выводы о взаимосвязи двух рассмотренных групп интонационных культур. По всей вероятности, передача православных песнопений в народно-песенные традиции неславянских этносов осуществлялась не только и не столько через церковную певческую традицию. Проникновение и закрепление песнопений в немалой степени происходило путем взаимодействия фольклорных традиций в условиях постоянных хозяйственно-культурных контактов с русским населением. Таким образом, этот процесс можно представить как двойное заимствование: богослужебная традиция → восточно-славянские (прежде всего русская) фольклорные традиции → фольклорные традиции неславянского населения Сибири. В отношении чувашской народной культуры мы можем предположить, что включение православных песно-

пений, начавшись на материковой почве традиции, получило свое продолжение в условиях сибирской диаспоры.

При всех обозначенных общих чертах существует ряд отличительных особенностей, характерных для песнопений, фольклоризованных неславянскими интонационными культурами. Часть из них связана с недостаточно уверенным знанием напева: в отдельных случаях песнопения сохраняются хуже в памяти носителей неславянских традиций, чем у славянского населения Сибири; в результате этого возникает ряд случайных расхождений с каноническим напевом, интонационно неустойчивое воспроизведение песнопений (аналог консервативной тенденции в текстовых изменениях). Другая часть отличий связана с более радикальным отходом от церковного первоисточника. Происходит более существенное переинтонирование богослужебного напева: в некоторых случаях интонационный контур канонической мелодии можно обнаружить лишь с помощью аналитических процедур (см. Прил. VI, ФВс 19, 20; Прил. VII, ФВс 9).

Отличительной особенностью является также отсутствие многоголосия в образце, исполняющемся довольно большим коллективом — пение звучит в унисон, лишь при несинхронном вступлении отдельных исполнительских групп возникает своеобразная имитация (Прил. VI, ФВс 20, 20а). Темброво-исполнительская манера также отличается — песнопениям, включенным в интонационные культуры коренных народов Сибири, более свойственна разнообразная орнаментика и мелизматика.

Наконец охарактеризуем место, занимаемое фольклоризованными песнопениями в различных фольклорных традициях. При том, что эти произведения не относятся к традиционным для восточно-славянского фольклора жанрам, все же эти песнопения играют определенную роль в современном бытовании народной культуры, исполняясь во время похоронно-поминальных обрядов и некоторых календарных праздников (Рождество, Пасха). Известны также факты включения православных песнопений (Трисвятое и др.) в похоронно-поминальный обрядовый комплекс, бытовавший в Поволжье — материковой территории распространения чувашской фольклорной традиции[83]. Сибирские материалы служат подтверждением этого явления.

В интонационных же культурах коренных этносов Сибири в настоящее время церковные песнопения явно занимают периферийное место, распространены значительно менее широко и, вероятно, близки к исчезновению из их фольклорных традиций коренных этносов Сибири.

---

83 Материалы экспедиции в Канашский район Чувашской АССР, 1977 г. (НА ЧГИГН, отд. VI, ед. хр. 292).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая нашу работу, подведем итоги. Богослужебные жанры, исполняясь в инокультурном контексте, в ряде случаев меняют свою функцию. Рождественские песнопения, звучащие во время зимних обходов, наряду с сохраняющимися в них идеологической и эстетической функциями, приобретают новую, не свойственную им изначально коммуникативную и поздравительную направленность. Широко распространенный в западнорусской фольклорной традиции пасхальный тропарь, становясь вместе с закличками и весенними песнями «знаком сезона», заметно утрачивает при этом функцию молитвы. На территории же Сибирского региона богослужебный характер звучания тропаря в целом сохраняется, хотя и модифицируется, в отдельных случаях приобретая свойства лирического высказывания. Песнопения, звучащие при проведении похоронно-поминальных обрядов, вовлекаются в круг семейно-обрядовых текстов и поются с целью выполнения некоего обязательного ритуала. Кроме того, в процессе исполнения во время указанных обрядов Трисвятое наделяется психорегулирующей функцией, более личностно окрашенной, чем при звучании песнопений на богослужениях.

Необходимо отметить особенности жанрового состава песнопений, вошедших в фольклорные традиции Сибирского региона. Так же, как и на Русском Севере, в Сибири получили широкое распространение рождественские песнопения, включенные в сферу календарных обрядов. Пасхальный тропарь, исполняясь в течение пасхального периода, по большей мере, в домашней обстановке, не становится столь неотъемлемым компонентом календарного фольклора, как это происходит в западно-русской традиции. В Сибири это песнопение, скорее, закрепилось в сфере обрядов жизненного цикла — как правило, тропарь воспроизводится во время поминальных ритуалов на Радоницу. Пение Трисвятого и других наиболее известных молитв при проведении похоронных обрядов свойственно общерусской традиции исполнения православных песнопений в обрядах жизненного цикла.

Текстологическое исследование изменений словесного уровня фольклоризованных песнопений привело к выводу о действии консервативной и реконструирующих тенденций, развивающихся в процессе воспроизведения богослужебных текстов народными исполнителями. Предпринятый анализ музыкального компонента позволил выявить и рассмотреть ряд

фольклоризованных вариантов и версий церковных песнопений. Характерно, что в процессе варьирования церковных первоисточников количественно преобладает формирование вариантов над версиями.

Сравнение вариантов и версий фольклоризованных песнопений привело к выявлению ряда трансформаций, общих для бытования богослужебных жанров в разных фольклорных традициях. К ним относятся мелодизация напевов, в основе которых, как правило, находится басовый голос четырехголосного богослужебного первоисточника, связь строк через общий звук, стихийное тяготение исполнителей к кратким замкнутым структурам, стремление «сжать» мелодическое развертывание напева в диапазон чистой кварты, суммирование интонаций из разных, чаще всего крайних голосов фактуры в одноголосную линию. В качестве общих закономерностей выступает тенденция к сокращению кратких длительностей и увеличение долгих звуков, особенно акцентных и заключительных в песнопении, что связано с просодическими особенностями произнесения текстов, а также появление ритмически оформленных структур в изначально моноритмических сегментах канонических напевов. Общее качество присутствует в самой типологии фольклоризованных образцов: во всех интонационных культурах песнопения реализуются в виде вариантов и версий, переинтонирующих и оригинальных.

Песнопения, зафиксированные в неславянских фольклорных традициях, в целом трансформируются по принципам, сходным с особенностями фольклоризации богослужебных жанров в восточно-славянском фольклоре. Отличия этих модификаций заключаются в большем отклонении напевов от канонических первоисточников. При этом достаточно четко прослеживается зависимость от языка, на котором исполняется песнопение: более глубокие расхождения с церковными напевами обнаружены в образцах, поющихся на родных языках носителей традиции.

Часть перечисленных закономерностей встречается и в вариантах песнопений, бытующих в устной богослужебной практике. На основании обнаруженных сходств в изменениях интонационности песнопений, исполняющихся в разных этнических и культурных контекстах, можно сделать вывод о действии общих законов устной среды бытования, близких, но не тождественных процессу фольклоризации. К проявлениям устности можно отнести следующие особенности, связанные с естественностью и удобством вокального интонирования: связь строк через общий звук, тяготение к замкнутости структуры, мелодическая «схематизация» напева — стихийное выявление и использование наиболее репрезентативных интонаций, ритмическое подчеркивание ударных звуков и сокращение безударных.

Как проявление фольклоризации можно оценить значительно более свободную интерпретацию первоисточника, приводящую к его переосмыслению и качественной трансформации. Наибольшая степень фольклоризации заключается в появлении оригинальных версий, связанных с каноническим первоисточником лишь словесным текстом, также нередко

подвергающимся действию народной этимологии. Кроме того, особенности фольклоризации проявляются на иных уровнях, чем действие закономерностей устной среды бытования. Это уровень фактуры совместного пения, формирующейся по принципам народного многоголосия (зачинно-подхватный тип вступления голосов, элементы гетерофонии), а также темброво-исполнительские особенности, характерные для фольклорной манеры интонирования. Народно-певческая исполнительская манера «открытым звуком» свидетельствует о наиболее радикальном отходе от церковного первоисточника, резко переводит стиль звучания песнопений в сферу фольклорного исполнительства.

Анализ трансформаций интонационности церковных напевов привел еще к одному важному наблюдению. По всей вероятности, народная интонационная среда активнее и естественнее «вбирает» в себя типологически близкие ей ладоинтонационные закономерности. На наш взгляд, к ним относятся большесекундовая переменность опор, свойственная напевам рождественского и пасхального тропарей и являющаяся неотъемлемой чертой русского народного музыкального мышления [Харлап, 1972]. Также естественно принимается фольклорной традицией развертывание мелодии в узкообъемном звукоряде, в диапазоне терции — кварты. Указанные ладоинтонационные особенности характерны для архаического фольклора, представленного календарно-обрядовыми жанрами.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что православные песнопения оказались включены в сферу календарных обрядов (праздники Рождество и Пасха) и в обряды жизненного цикла (похороны), и те и другие являются культурными универсалиями для представителей разных этнических традиций. Характерно, что песнопения закрепились в этих жизненно важных обрядах и в сочетании с народными компонентами усилили их действие [Леонова, Шахов, 2020, с. 193]. Таким образом, эти культурные универсалии не являются застывшими, статическими формами, но, благодаря включению элементов из другой культурной системы, развиваются, трансформируются, адаптируются к меняющимся внешним условиям. Можно сказать, что универсальным в них остается смысл, по форме же происходит обновление.

Подчеркнем, что именно XX в. создал ту особую ситуацию для развития процессов фольклоризации отдельных песнопений, когда в связи с крайне ограниченной возможностью совершения богослужения в храме православная певческая традиция во многом перешла в народную среду. Особенно своеобразно подобное функционирование песнопений проявилось в похоронных обрядах, совершаемых мирянами взамен церковного отпевания. В настоящее же время в связи с возрождением церковной жизни и появлением большого числа новых приходов «народные отпевания» постепенно утрачивают свою актуальность. Поэтому указанный пласт традиционной культуры, возникший на пересечении церковной и народной традиций, еще сохраняясь в сельской местности, постепенно уходит из живого бытования.

Обобщая наши наблюдения, приходим к выводу, что фольклорная традиция в рассмотренном процессе взаимодействия выступает как мощный фильтр: она принимает в себя типологически родственные ей элементы либо значительно трансформирует и переосмысливает чужеродные, не близкие. Дальнейшие исследования в этом направлении с привлечением нового материала из разных регионов России позволят уточнить полученные результаты, подтвердить или опровергнуть высказанную нами гипотезу.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Литература

Авдеева Е.А. Записки и замечания о Сибири. Сочинение …ы …ой с приложением старинных русских песен. М.: Тип. Н. Степанова, 1837. 156 с.

Азбелев С.Н. Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу // Принципы текстологического изучения фольклора / Отв. ред. Б.Н. Путилов. М.; Л.: Наука, 1966. С. 260–302.

Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика. 1-е изд. М.: Сов. композитор, 1990. 168 с.

Алексеенко Е.А. Христианизация на Туруханском Севере и ее влияние на мировоззрение и религиозные культы кетов // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири (вторая половина XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1979. С. 50–85.

Альмеева Н.Ю. Песни татар-кряшен / Под общ. ред. И.И. Земцовского / Рос. ин-т истории искусств. СПб.; Казань, 2007. Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа. 311 с. + CD; 2012. Вып. 2: Молькеевская группа. 472 с. + DVD

Андреева М.М., *Жимулева Е.И.*, *Леонова Н.В.* Традиционная музыка чувашей Сибири в ее межкультурных связях // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во Ом-ГПУ, 2003. С. 26–30.

Андреева О.И., *Белоусова Л.Ю.*, *Сыченко Г.Б.* Итоги экспедиционной работы в районе хакасско-шорского пограничья // Народная культура Сибири: научные поиски молодых исследователей / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. С. 69–72.

Арзютов Д.В. Шорцы и северные алтайцы в XIX — начале XXI в.: этноконфессиональные аспекты взаимодействия традиционных верований и христианства: Автореф. дис. … канд. ист. наук. СПб., 2007. 21 с.

Аркин Е.Я. Запевает казак песнь: Песни казачьих станиц Омской области. Омск: Изд-во «Наследие. Диалог. Сибирь», 1999. 144 с.

Белашов А.И. Очерк истории Петропавловской и Камчатской епархий: факты, документы, хронологии, комментарии. Книга 1. Петропавловск-Камчатский: Скрижали Камчатки, 2003. 248 с.

Бернштам Т.А. Новые перспективы в познании и изучении народной культуры: (теория и практика этнографических исследований). Киев, 1993. 184 с.

Бернштам Т.А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. 400 с.

Бернштам Т.А. Христианизация в этнокультурных процессах финно-угорских народов Европейского Севера и Поволжья: Сравнительное обобщение // Современное финно-угроведение: опыт и проблемы / Отв. ред. О.М. Фишман. Л., 1990. С. 133–140.

Бернштам Т.А. Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. СПб.: Петербургское востоковедение, 2005. 416 с.

Богогласник. Созвучие времен / Сост., ред., вступ. ст. монахини Лаврентии (Черновой). Единецко-Бричанская епархия, 2004. 534 с.

Болонев Ф.Ф. Народный календарь семейских Забайкалья (вторая половина XIX — начало XX в.). Новосибирск: Наука, 1978. 159 с.

Бураева О.В. Этнокультурное взаимодействие народов Байкальского региона в XVII — начале XX в. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. 212 с.

Буцкая С.Б. К проблеме народных первоистоков в партесном многоголосии // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. МГК. М., 1989. С. 146–157.

Вдовин И.С. Влияние христианства на религиозные верования чукчей и коряков // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири (вторая половина XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1979. С. 86–114.

Виноградов Г.С. Детский народный календарь // Страна детей: Избранные труды по этнографии детства. СПб., 1998. 547 с.

Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М.: Наука, 1982. 256 с.

Гацак В.М. Текстологическое постижение многомерности фольклора // Современная текстология: теория и практика. М.: Наследие, 1997. С. 103–110.

Георгиевский А.П. Русские на Дальнем Востоке. Фольклорно-диалектологический очерк. Фольклор Приморья. Владивосток, 1929. Вып. IV. Труды Дальневосточного гос. университета. Серия 3, № 9. 114 с.

Герасимов Б. Рождественское славление Христа в селе Митрофановском Семипалатинского уезда Семипалатинской области // Сибирский архив. Журнал истории, археологии, географии и этнографии Сибири, Средней Азии и Дальнего Востока. Минусинск: тип. А.Ф. Метелкина, 1913. № 12. С. 543–544.

Гиливеря В.Е. Сибирский региональный вариант осмогласия как синтез различных певческих традиций // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2003. С. 157–160.

Гилярова Н.Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной культуре: Сб. науч. ст. М.: Изд-во «Научтехлитиздат», 2004. С. 3–21.

Гилярова Н.Н. О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. М., 1989. С. 113–131.

Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен Балакирева / М.А. Балакирев Русские народные песни (для одного голоса с сопровождением фортепиано) / Ред., предисл, исслед. и примечания Е.В. Гиппиуса. Л.; М.: Музгиз, 1957. С. 230–280.

Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни областях украинского и русского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии: Сб. науч. тр. / Отв. ред. М.А. Енговатова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. Вып. 60. С. 5–13.

Горбачева В.В. Обряды и праздники коряков. СПб.: Наука, 2004. 167 с.

Горянина Н.Ю. Пасхальный тропарь села Подбужье: текст, композиция, фактура // Проблемы художественной композиции. Проблемы художественного языка: высказывание, восприятие, коммуникация: Материалы конференции аспирантов Российского института истории искусств, 2003. СПб., 2004. С. 42–50.

Горянина Н.Ю. «Христокать можно…» (пасхальный тропарь в предпасхальный период) // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыкальная словесность, обряды в записях 1992–2006 гг. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2009. (Серия «Фольклор и фольклористика»). С. 98–111.

Громыко М.М. Мир русской деревни. М.: Мол. гвардия, 1991. 446 с.

Громыко М.М. О необходимости включения массовых проявлений православной веры в предмет этнографического и фольклористического исследования духовной культуры русских // Народная культура Сибири: Материалы Всероссийской научной конференции «Шастинские чтения» и XI научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Иркутск: Изд-во ООО «Репроцентр А1», 2005. С. 44–47.

Громыко М.М. Православие в жизни русского крестьянина // Живая старина. 1994. № 3. С. 3–5.

Гумерова А.Т. Песнопение «Трисвятое» в народно-исполнительской среде татар-кряшен // Музыковедение. 2017. № 2. С. 32–39.

Гусев В.Е. Комплексное изучение фольклора // Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. М., 1991. С. 7–13.

Давидова М.Г. Вертепное представление восточных славян: текст и контекст в народной христианской культуре / Автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 1998. 20 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1991. Т. 4: Р–У. 683 с.

Данченкова Н.Ю. Деревенский обычай «ходить по покойнику». Мирская православная традиция молений об умерших (Владимирская область) // Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная практика: Сб. ст. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2003. С. 173–225.

Данченкова Н.Ю. Народная религиозность и поэтика причитаний. Мастерство плачеи. Плачи М.А. Королевой // Религиозный опыт народной культуры. Народная вера и народное творчество. СПб.: Нестор — История, 2011. С. 34–121.

Данченкова Н.Ю. Традиционный плач по усопшим в свете междисциплинарных исследований: поэтика причитания и контекст религиозной традиции // Музыкальный фольклор и этномузыкология: век XXI: Материалы Пятой междунар. конф. памяти А.В. Рудневой / Ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2017. С. 37–47.

Демина Л.В. Жанры зимнего календарно-обрядового фольклора казаков западносибирского Зауралья // Казачество Сибири от Ермака до наших дней: история, язык, культура: Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции / Сост. И.С. Карабулатова, Г.С. Зайцев, Г.К. Чаукерова. Тюмень: ООО «Печатник», 2010. С. 58–65.

Денисов Н.Г. Устные традиции пения у старообрядцев: Пение по «напевке». Вопросы интерпретации: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1996. 24 с.

Денисов Н.Г. Церковно-богослужебные традиции казаков-некрасовцев // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2000. С. 53–59.

Дети и народная культура: Иркутск. 6-е Виноградовские чтения. 13–16 мая 1992 г. / Науч. ред. докт. филол. наук, проф. Е.И. Шастина. Иркутск: Иркутский областной центр народного творчества и досуга, 1995. 69 с.

Добровольский Б.М., *Коргузалов В.В.* Музыкальные особенности русского эпоса // Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М. Добровольский и В.В. Коргузалов. М., 1981. С. 23–33.

Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М.: Сов. композитор, 1989. 456 с.

Елатов В.Н. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск: Наука и техника, 1966. 220 с.

Енговатова М.А. Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов науч.-практ конф. М., 1989. С. 23–27.

Енговатова М.А. Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов. Статьи и материалы. СПб.: Дмитрий Булавин, 1996. С. 72–87. (Серия «Фольклор и фольклористика»).

Енговатова М.А. Народные версии тропаря Пасхи // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. М.: Индрик, 2003. С. 246–259.

Ерошов В.В., *Кимеев В.М.* Тропою миссионеров Алтайской Духовной Миссии в Кузнецком крае. Кемерово, 1995. 132 с.

Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2000. 256 с.

Жили да были: фольклор и обряды томских сибиряков / Собиратель, составитель и автор комментариев П.Е. Бардина. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. 222 с.

Жимулева Е.И. Обычай рождественского христославления в народной культуре Сибири // Славянский альманах 2002. М., 2003. С. 407–417.

Жимулева Е.И. Рождественское христославление в связях с народной и православной традициями // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: Материалы междунар. науч. конф. / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». Новосибирск, 2004. С. 363–372.

Жимулева Е.И. К проблеме взаимодействия интонационных культур народов Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2007. Вып. 3. С. 44–48.

Жимулева Е.И. Календарные праздники и обряды теленгитов Улаганского района Республики Алтай (по материалам экспедиций 2008–2009 гг.) // Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы: Материалы международной научной конференции, посвященной 65-летию Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории, 3–5 сентября 2009 г. Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2010. Т. 2. С. 24–27.

Жимулева Е.И., *Скворцова Н.М.* Процессы взаимодействия русской и хакасской музыкальных традиций в Орджоникидзевском районе Республики Хакасия // Народная культура Сибири: Материалы XIV научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск: Изд-во «Академия», 2005. С. 40–43.

Жуланова Н.И. Поминание «старых» у коми-пермяков // Религиозный опыт народной культуры. Образы. Обычаи. Художественная практика. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2003. С. 149–172.

Зайцева Е.А. Музыка русского народного календаря в контексте традиционных национальных верований: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2006. 36 с.

Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

Земцовский И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской и советской музыке. Л.; М.: Музыка, 1977. 176 с.

Земцовский И.И. По следам ритма веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни: Исследование. Л.: Музыка, 1987. 128 с.

Золотова Т.Н. Календарные праздники русских Тоболо-Иртышского региона в конце XIX — XX в.: Дис. … канд. ист. наук. Омск, 1997. 280 с.

Из духовного наследия алтайских миссионеров: сборник / Сост., вступ. ст. и примечания протоиерея Б.И. Пивоварова. Новосибирск: Изд-во Православной гимназии во имя Преподобного Сергия Радонежского, 1998. 194 с.

Ильясова А.Т. Церковно-певческая практика татар-кряшен: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2008. 25 с.

Исмагилова Е.И. К проблеме изучения заимствованных жанров в музыкально-фольклорных традициях коренных народов Сибири // Народная культура Сибири: Материалы XXI научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск: Изд-во Ом. ГПУ, 2012. С. 61–67.

Исмагилова Е.И. Распространение и особенности бытования православных традиций в Улаганском районе Республики Алтай // Основные тенденции развития алтаистики в изменяющихся мировоззренческих условиях: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 1150-летию российской государственности, 90-летию Ойротской автономной области, 60-летию Научно-исследовательского института алтаистики им. С.С. Суразакова / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова». Горно-Алтайск: ОАО «Горно-Алтайская типография», 2012. С. 176–180.

Исмагилова Е.И. Трансформации вербальных текстов фольклоризованных православных песнопений (на материале традиций Сибирского региона) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 40–47.

Исмагилова Е.И. Современное состояние семейно-обрядового фольклора улаганских теленгитов // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2014а. № 2 (27). С. 72–81.

Исмагилова Е.И. Песнопение «Трисвятое» в похоронных обрядах тюркских народов Сибири (шорцев, хакасов, чувашей) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово: Изд-во Кем. ГУКИ, 2014б. № 29-2. С. 127–136.

Калинина Е.А. Литургический текст и его прочтение в народной традиции // Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2. Народная музыкальная словесность, обряды в записях 1992–2006 гг. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2009. (Серия «Фольклор и фольклористика»). С. 92–97.

Калашников И.Т. Записки иркутского жителя // Русская старина. 1905. Т. 123. С. 187–251.

Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского, общ. ред. П.Г. Богатырева. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1971; Т. 2. 1973.

Кимеев В.М. Шорцы. Кто они? Этнографические очерки. Кемерово: Кн. изд-во, 1989. 189 с.

Кириллов Р.С. Миссионерская деятельность Русской Православной Церкви в Среднем Поволжье во второй половине XIX в. // История христианизации народов Среднего Поволжья: критические суждения и оценка. Межвузов. сб. науч. трудов. Чебоксары: Изд-во ЧГУ, 1988. С. 59–69.

Кондратьев М.Г. Российский период истории устной музыки чувашей: о чувашско-русских этномузыкальных параллелях // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Сб. статей. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 141–178.

Кондратьев М.Г. Исторические портреты: Николай Александрович Александров // Чувашский гуманитарный вестник. 2006. № 1. С. 164–170.

Коровушкин Д.Г., *Лоткин И.В.*, *Смирнова Т.Б.* Неславянские этнодисперсные группы в Западной Сибири (формирование и культурная адаптация). Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2003. 272 с.

Котожеков Г.Г. Взаимодействие и взаимопроникновение контактирующих этнических культур Хакасии // Россия и Хакасия: 290 лет совместного развития. Сборник материалов респ. науч. конф. «Россия и Хакасия: 290 лет совместного развития». Абакан: Изд-во Хакасского гос. ун-та им. Н.Ф. Катанова, 1998. С. 14–20.

Кудряшов Г.Е. Православное миссионерство в Среднем Поволжье: история и оценка его деятельности // История христианизации народов Среднего Поволжья: критические суждения и оценка. Межвузов. сб. науч. трудов. Чебоксары: Изд-во ЧГУ, 1988. С. 48–59.

Кулаковский Л.В. Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки. М.: Музгиз, 1959.

Культурология. XX век. Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.

Лапин В.А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций). Очерки и этюды. М.: Московский государственный фольклорный центр «Русская песня», Российский ин-т истории искусств, 1995. 200 с.

Латышева С.А. Народная терминология, связанная с музыкальными и вербальными текстами пасхального периода // Голос и ритуал: Материалы Междунар. науч. конф., Москва, май 1995 / Редкол.: Е.А. Дорохова [и др.]. М.: ГИИ, 1995. С. 67–71.

Левкиевская Е.Е. «Народное отпевание» в Самойловском районе Саратовской области // MementoMori: похоронные традиции в современной культуре / Сост. А.Д. Соколов, А.Б. Юдкин. М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 2015. С. 10–35.

Левкиевская Е.Е. Литературные тексты в традиционном погребальном обряде украинцев Саратовской области // PRZEGLĄD RUSYCYSTYCZNY. 2019. N 1 (165). P. 149–160.

Леонова Н.В. Русские календарные песни Сибири: Дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996. 252 с.

Леонова Н.В. Музыкальные и исполнительские особенности русских календарных песен Сибири // Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры / Сост. Ф.Ф. Болонев, М.Н. Мельников, Н.В. Леонова. Новосибирск: Наука, 1997. С. 33–46. (Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока; Т. 13).

Леонова Н.В. Пушкинские сюжеты в сибирских народных песнях // Пушкин и русская художественная культура: Материалы науч. конф. Новосибирск: НГК им. Глинки, 1999. С. 261–270.

Леонова Н.В. Похоронные и поминальные причитания // Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причеть / Сост. Р.П. Потанина, Н.В. Леонова, Л.Е. Фетисова. Новосибирск: Наука, 2002. С. 325–331. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 22).

Леонова Н.В., *Шахов П.С.* Похоронный фольклорно-этнографический комплекс как обрядовый текст (на примере локальной эрзя-мордовской традиции сибирского бытования) // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 191–219.

Лихачев Д.С. Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.). Л.: Наука, 1983. 636 с.

Любимова Г.В. Возрастная символика в календарных обычаях и обрядах восточных славян (на материалах Западной Сибири XIX — начала XX в.): Дис. … канд. ист. наук. Новосибирск, 1998. 245 с.

Макаренко А.А. Сибирский народный календарь. Новосибирск: Наука, 1993. 167 с. (Печатается по: Макаренко А.А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении (Записки ИРГО по отделению этнографии). СПб., 1913. Т. XXXVI.

Маклыгин А.А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: Казан. гос. консерватория, 2000. 311 с.

Мартынов В.И. Предисловие к Осмогласию для смешанного хора / Песнопения церковного обихода: Осмогласие для смешанного хора. М., 1991. С. 1–2.

Милость Божия чувашам — переселенцам Сибири. На чувашском языке. Казань: Центральная типография, 1913. 8 с.

Минея на декабрь. Часть 2. Издание Московской патриархии, 1982.

Митыпова Г.С. Православие в истории и культуре Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2005. 232 с.

Михайлова В.Т. Православие в духовной культуре бурят (30-е гг. XVII в. — 1917 г.) / ВСГТУ. Улан-Удэ, 1999. 174 с.

Моисеева С.А. Региональный похоронный обряд: архаика и современность // Похоронно-поминальные традиции на Южном Урале: Сб. материалов фольклорных экспедиций лаборатории народной культуры Магнитогорского гос. ун-та (1993–2007 гг.). Магнитогорск: Изд-во гос. ун-та, 2008. Вып. 3. С. 9–14.

Молчанова Т.С. Рождественский тропарь обиходного «простого напева» в среднелужской песенной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции: Материалы XXI Междунар. молодеж. конф. Памяти А. Горковенко, апр. 2001 г. / Редкол. Н.Н. Абубакирова-Глазунова (отв. ред. и сост.). СПб.: РНИИ, 2004. С. 204–218.

Молчанова Т.С. Фольклорная традиция и церковно-певческая практика: к понятию малый культурный центр (на примере с. Николаевское Ленинградской области) // Рябининские чтения — 2007: Материалы V науч. конф. по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск: Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник Кижи, 2007. С. 362–365.

Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). М.: Прест, 1998. 142 с.

Назаренко Р.Б. Шорцы // Музыкальная культура Сибири: В 3-х т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири / Ком. по культуре Администрации Новосиб. обл.; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск: НГК им. Глинки, 1997. С. 284–300.

Народная культура Муромцевского района / Гл. ред. Н.А. Томилов. М.: Фонд им. И.Д. Сытина, 2000. 334 с.

Народный календарь Кемеровской области / Сост., автор вступительной статьи и примечаний Е.И. Лутовинова. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1998. 204 с.

Нестор, иеромонах. Православие в Сибири: исторический очерк. СПб.: Отеч. тип., 1910. 80 с.

Никитина С.Е. «Жить по закону, по путе...» // Живая старина. 1998. № 3. С. 42–44.

Никитина С.Е. Русскую душу лучше выяснять на русском языке // Живая старина. 1999. № 1. С. 36–39.

Новоселова Л.В. Народный календарь и его поэзия в Западной Сибири (по старым и новым записям) // Фольклор и литература Сибири. Омск, 1974. Вып. 1. С. 24–42.

Нуриева И.М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор).

Патачаков К.М. Культура и быт хакасов в свете исторических связей с русским народом (XVIII–XIX вв.). Абакан: ХАККНИГО, 1958. 104 с.

Пашина О.А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М.: Изд-во ГИИ, 1998. 292 с.

Песенная жемчужина Исетского района / Сост., вступ. ст. и комментарий Л.В. Деминой. Тюмень: Культура, 1996. 103 с.

Подрезова С.В. Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в северо-восточных районах Смоленской области: к проблеме ладоинтонационного анализа // Антропология. Фольклористика. Лингвистика: Сб. ст. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2001. Вып. 1. С. 172–210.

Подрезова С.В. Некоторые аспекты соотношения поэтического текста и напева в народных распевах пасхального тропаря «Христос воскресе» // По следам Е.Э. Линевой: сборник научных статей. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 266–276. (Серия «Народные традиции Вологодской области: Традиции и современность»).

Подрезова С.В. Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в структуре ритуалов весеннего периода (на материале традиции смоленско-тверского пограничья) // Древнерусское песнопение. Пути во времени: по материалам конференции «Бражниковские чтения — 2002». СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004. С. 271–280.

Подрезова С.В. Народные распевы пасхального тропаря «Христос воскресе» в традициях Верхнего Поднепровья: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 26 с.

Подрезова С.В. Пасхальные молитвы в новгородском селе: традиции и инновации // Традиционная культура. 2011. №4 (44). С. 9–20.

Понырко Н.В. Русские Святки XVII века // ТОДРЛ XXXII. Текстология и поэтика русской литературы XVI–XVII вв. Л.: Наука, 1977. С. 84–99.

Потапов Л.П. Очерки по истории Шории. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 260 с.

Похабов В.Ф. Культурное наследие русских Кузбасса (семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области). М.: Редакция журнала «Самообразование и МФ "Семигор"», 2000. 264 с.

Православный толковый молитвослов с переводами и катехизическими объяснениями. М.: «Православная беседа», 1992. 290 с. (Общество христианской культуры и просвещения «Лотос»). 1-е издание: Виленское Свято-Духовское братство, 1907 г.

Пришла Коляда накануне Рождества / Сост. Н.А. Новоселова, С.В. Соколова. [Красноярск]: Красноярское кн. изд-во, 1995.

Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. СПб.: Азбука, 1995. 176 с.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 240 с.

Розов А.Н. Русское рождественское христославление: материалы и исследование // Русский фольклор. Т. XXX: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1999. С. 20–53.

Розов А.Н. Пасхальное христославление как один из видов праздничных обходов домов // Православие и культура этноса: Тез. док. междунар. науч. симп. 9–13 октября 2000 г. М.: Старый сад, 2000. С. 62–63.

Розов А.Н. Сельский священник в духовной жизни русского крестьянства второй половины XIX — начала XX века: Автореф. дис. … д-ра культурологии. СПб., 2003. 30 с.

Роменская Т.А. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до Крестьянской реформы 1861 года / Ред. Б.А. Шиндин. Томск: Изд. Том. ун-та, 1992. 412 с.

Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русской народной песни. Л.: Музыка, 1964. 96 с.

Руководство к изучению устава богослужения православной церкви / Сост. К. Субботин. СПб.: Сатисъ, 2000. 256 с.

Семейная обрядность народов Сибири (опыт сравнительного изучения). М.: Наука, 1980. 240 с.

Сигарева М.Н. Зимний календарный фольклор Петропавловского района (по материалам экспедиций 1997–1999 гг.) // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы науч.-практич. конф. / Под ред. М.А. Демина, Т.К. Щегловой. Барнаул: Изд-во Барнаульского гос. пед. ун-та, 2001. Вып. 4. С. 166–175.

Смирнов Ю.И. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока // Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Сост. Ю.И. Смирнов. Новосибирск: Наука, 1991. С. 9–48. (Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока).

Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1. Календарные обряды и песни. Том 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М.: Индрик, 2003. (Смоленский музыкально-этнографический сборник).

Сыченко Г.Б. Молитва «Отче наш» в исполнении сагайской шаманки (к проблеме «двоеверия» коренных народов Сибири) // Народная культура Сибири: Материалы XVIII научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во «Амфора», 2009. С. 72–78.

Тадышева Н.О. Влияние христианизации на семейную обрядность коренного населения Горного Алтая. Горно-Алтайск: ОАО «Горно-Алтайская типография», 2011. 168 с.

Таймасов Л.А. Православная церковь и христианское просвещение народов Поволжья во второй половине XIX — начале XX века. Чебоксары: Изд-во Чувашского ун-та, 2004. 524 с.

Таксами Ч.М. Влияние христианства на традиционные верования нивхов // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири (вторая половина XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1979. С. 115–126.

Теплова И.Б. Распев пасхального тропаря «Христос воскреси» в крестьянской традиции северо-западных областей России // Православие и культура этноса: Тез. док. междунар. науч. симп. 9–13 октября 2000 г. М.: Старый сад, 2000. С. 63–64.

Тихонова Е.Л. Семантика и прагматика фольклорной исторической прозы русских старожилов Байкальского региона: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Улан-Удэ, 2018. 62 с.

Толстая С.М. О семантическим единстве обряда // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды. М.: Изд-во ГМПИ, 1988. С. 146–148.

Толстая С.М. Образ мира в тексте и ритуале. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. 528 с.

Толстой Н.И. Славянские верования // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: «Эллис Лак», 1995. С. 15–26.

Традиционный фольклор старообрядцев Бурятии (семейских) в современном бытовании (по материалам полевых исследований конца XX — начала XXI в.). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2008. 316 с.; цв. ил.

Тюрикова Е.В. О песенной традиции села Белое // Песни села Белое / Сост. Е.В. Тюрикова. Новосибирск: Книжица, 1999. С. 7–14. (Традиционная культура Новосибирского Приобья).

Тюрикова Е.В. Украинские колядки и процессы интонационной корреляции фольклорной, культовой и светской музыкальных сфер (по материалам Донецкой области) // Музыка и ритуал. Материалы междунар. науч. конф., Новосибирск, 3–6 октября 2002 г. Новосибирск: Наука, 2004. С. 356–362.

Фаттахова Л.Р. Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2002. 20 с.

Федотова (*Ермилова*) *Е.В.* Поминальный обряд юпа туни и песни юпа юррисем в традиции чувашей Нурлатского района Республики Татарстан (по материалам экспедиции 2008 г.) // Праздники и обряды в Урало-Поволжье: традиции и новации в современной культуре: сборник статей, посвященный 30-летию кафедры философии, истории и теории мировой культуры СГСПУ и 15-летию ГУСО «Дом дружбы народов». Самара, 23–25 июня 2016 г. / Отв. ред. Е.А. Ягафова. Самара: СГСПУ, 2016. С. 144–148.

Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая: учебное пособие: в 2-х частях. Часть 1, 182 с.; Часть 2, 287 с. / О.С. Щербакова; Алт. ГАКИ. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2005.

Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. 476 с.

Фурсова Е.Ф. Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов Новосибирской области как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX — XX в.). Часть I. Обычаи и обряды зимне-весеннего периода. Новосибирск: Агро, 2002. 287 с.

Фурсова Е.Ф. Православные и массовые формы религиозного сознания сибиряков (XX–XXI вв.) // Православные традиции в народной культуре восточных славян Сибири и массовые формы религиозного сознания XIX–XX вв. // Колл. монограф. / Под ред. Е.Ф. Фурсовой. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. С. 4–32.

Фурсова Е.Ф. Пути-дороги полевые… Из сибирских дневников Е.Ф. Фурсовой. Новосибирск: ООО ПК «АРТПресс», 2012. 74 с.

Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблемы происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 221–273.

Хрестоматия сибирской русской народной песни. Детский народный календарь / Сост. В.И. Байтуганов, Т.Ю. Мартынова. Новосибирск: Книжица, 2001. 120 с.

Чарина О.И. Особенности русского календарно-обрядового цикла в Приленье // Живая старина. 1998. № 1. С. 42–43.

Чарнова К.А. Праслаўныя вуснатрадыцыйныя песенныя практикі ва ўмовах поліэтнічасці і поліканфесійнсці: з экспедыйных назіранняў на Падляссі // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыки. 30/2017. С. 19–26.

Чернова Е.А. Исполнительские версии песнопений Пасхи в белорусской этнопесенной традиции // Временник Зубовского института. Вып. 3. Пасха: Многообразие культурных традиций / Ред.-сост. В.В. Виноградов. СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. С. 37–45.

Чернова Е.А. Песнопения православного богослужения в исполнительских версиях/«переводах» носителей белорусской этнопесенной традиции // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной научной конференции, Санкт-Петербургская консерватория,

30 сентября — 3 октября 2010 года / Редкол.: Г.В. Лобкова (науч. ред.); К.А. Мехнецова, С.В. Подрезова (отв. ред.) и др. СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. 2. С. 147–155.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1999. Т. 2. 560 с.

Чичеров В.И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI–XIX веков. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 235 с.

Чуваши: История и культура / Отв. ред. В.П. Иванов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. Т. 2. 335 с., ил.

Чумакова Т.В. Исследование религиозных представлений народов Сибири православными миссионерами в первой половине XIX в. // Культура и традиции коренных народов Северного Алтая / Отв. ред. А.В. Малинов. СПб.: Изд. дом С.-Петерб. гос. ун-та, 2008. С. 298–308.

Шахов П.С. Взаимодействие устной народной традиции и письменной культуры в фольклоре сибирской мордвы // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 42–56.

Шибаева Ю.А. Влияние христианизации на религиозные верования хакасов (религиозный синкретизм хакасов) // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири (вторая половина XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1979. С. 186–196.

Ширакшинова Н. Лирические песни бурят. Иркутск: Иркутское Восточно-сибирское книжное изд-во, 1973. 148 с.

Электронные источники

Розов А.Н. Этнографические и фольклорные материалы на страницах журнала «Руководство для сельских пастырей» (1860–1917 гг.). Аннотированный тематико-библиографический указатель. URL: www.ruthenia.ru/folklore/rozov1.htm (дата обращения: 24.11.2020).

Розов А.Н. Этнографические и фольклорные материалы на страницах журнала «Церковный вестник». Аннотированный тематико-библиографический указатель. URL: https://ruthenia.ru/folklore/rozov2.htm (дата обращения: 15.10.2020).

Источники канонических вариантов православных песнопений

Божественная литургия. Часть 1. Литургия оглашенных. Для малого смешанного хора. М., 1997.

Годичный круг православных церковных песнопений. Собрание в 20 т. Воронеж: Издание Воронежской епархии, 1991. Т. 1; Т. 2.

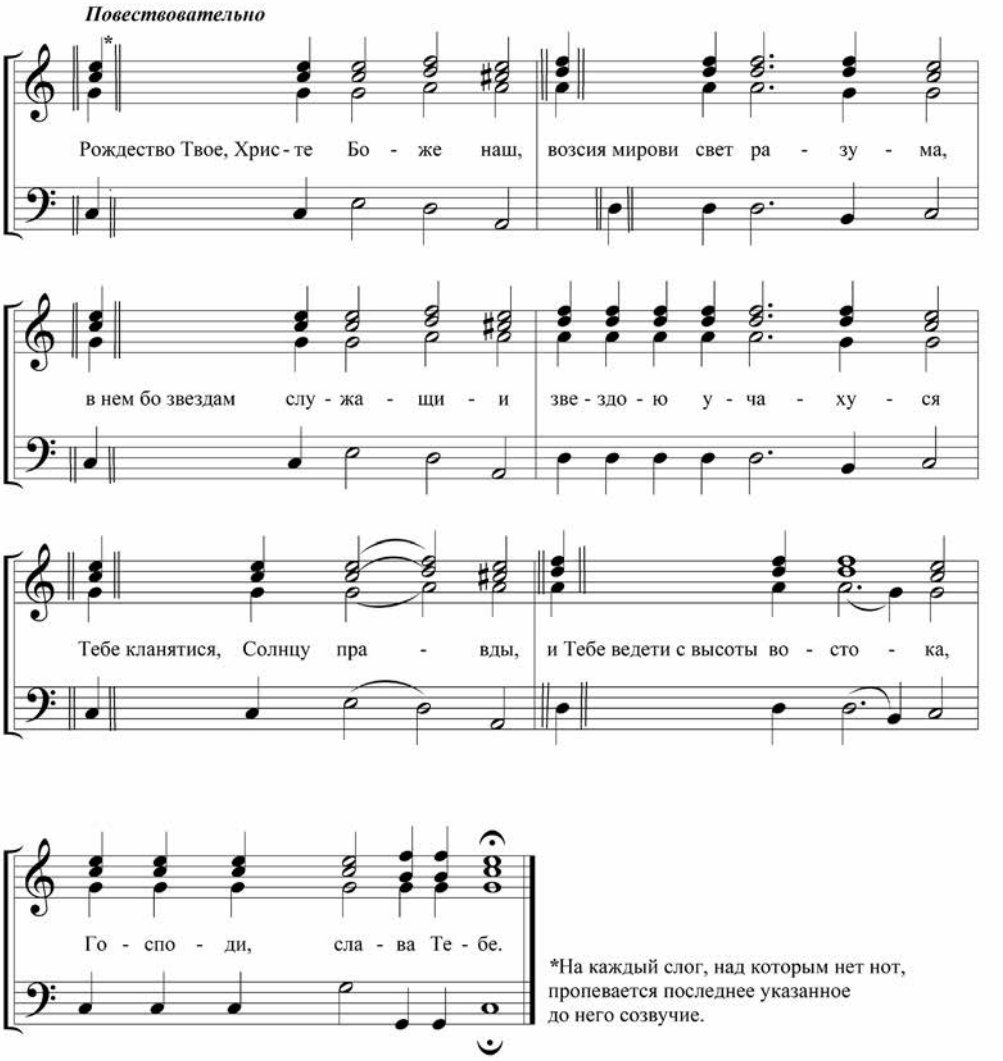
Знаменный распев. Литургия / Сост. Е.Ю. Нечипоренко. Новосибирск: Книжица, 2000. 54 с.

Пасхальные песнопения для четырехголосного смешанного хора (по Обиходу Н.И. Бахметьева). Смоленск, 2000. Ч. 1.

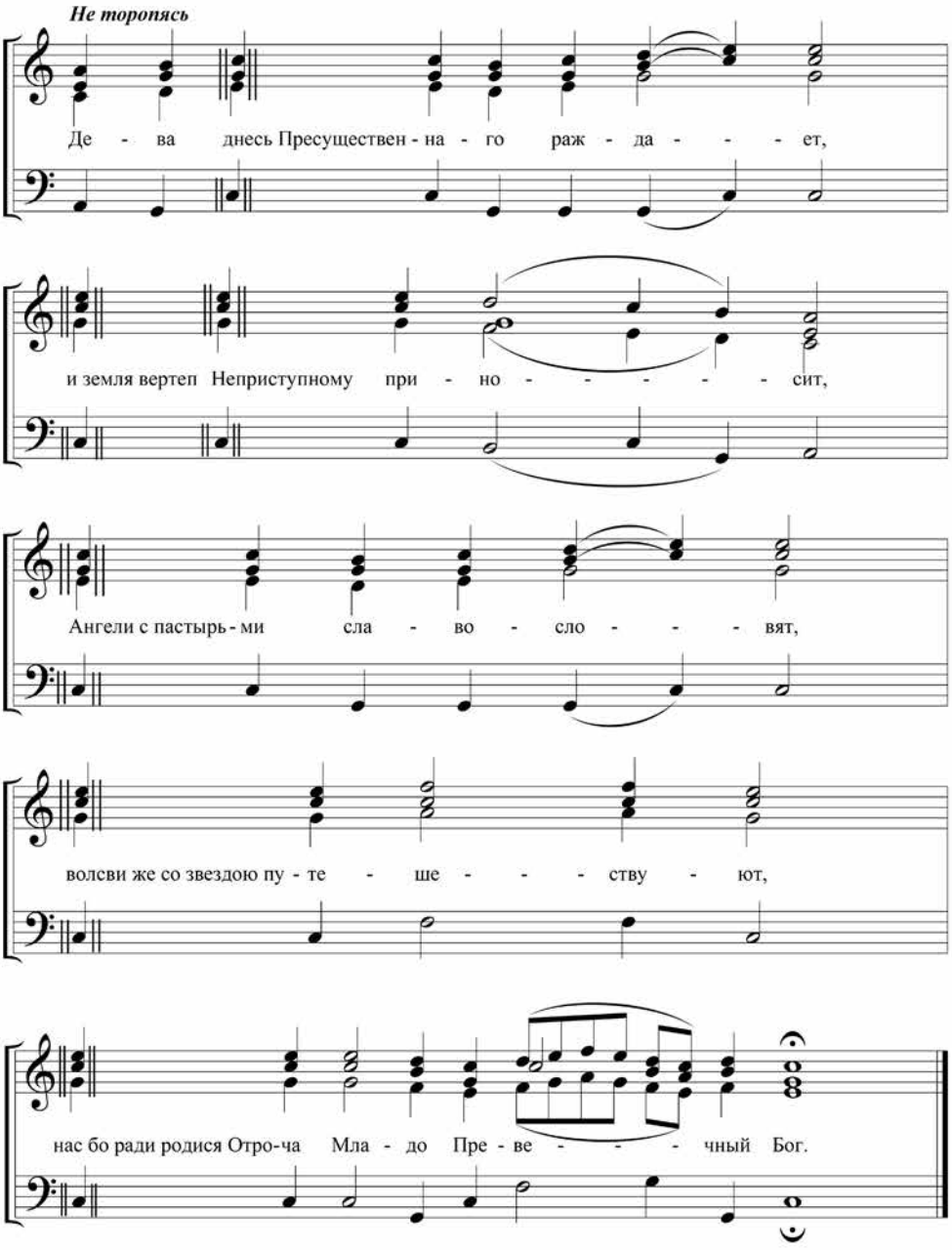
Хоровые церковные песнопения на чувашском языке. Выпуск I. Литургия, молебные пения, венчание и панихида. 1893. Выпуск III. Пасхальные песнопения. 1910. Издание Православного Миссионерского Общества. Казань, Типолитография императорского университета.

Приложение I
РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ

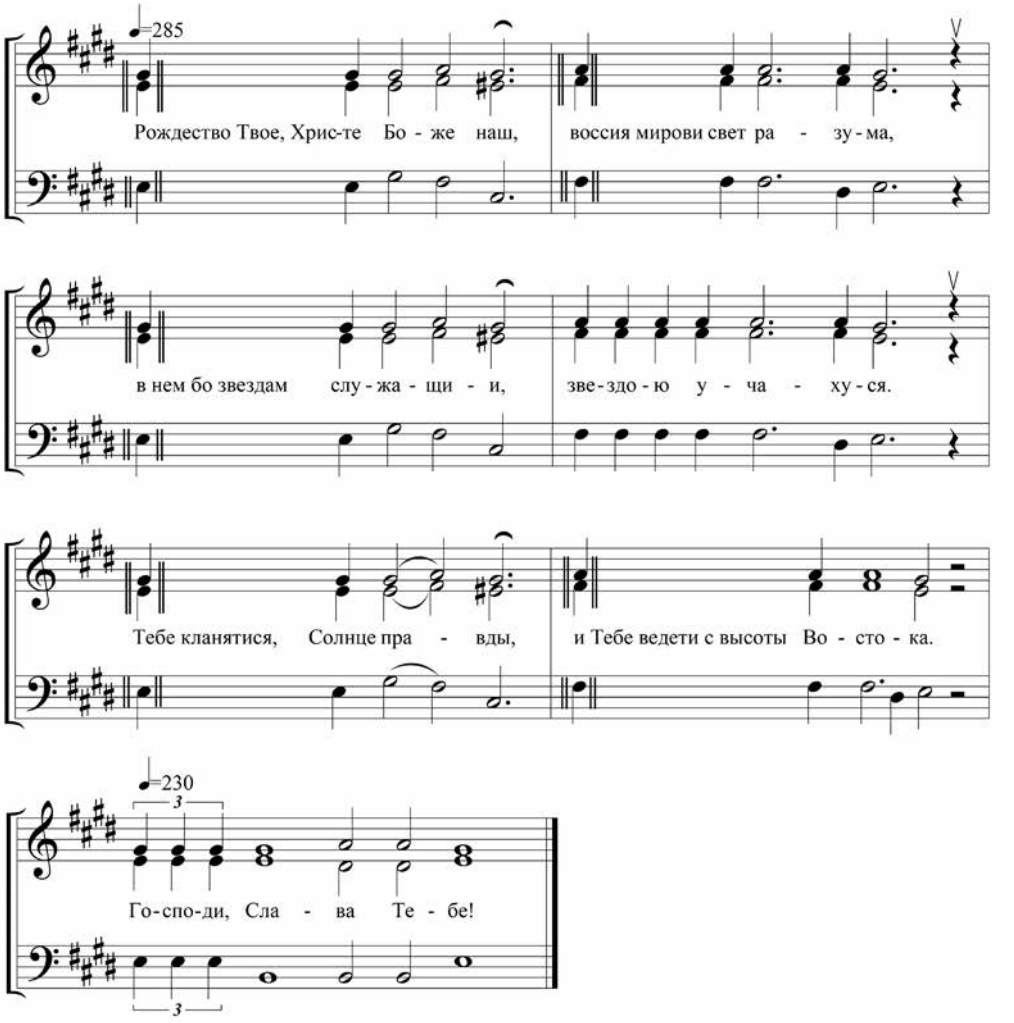
ПБВт тропаря, глас 4



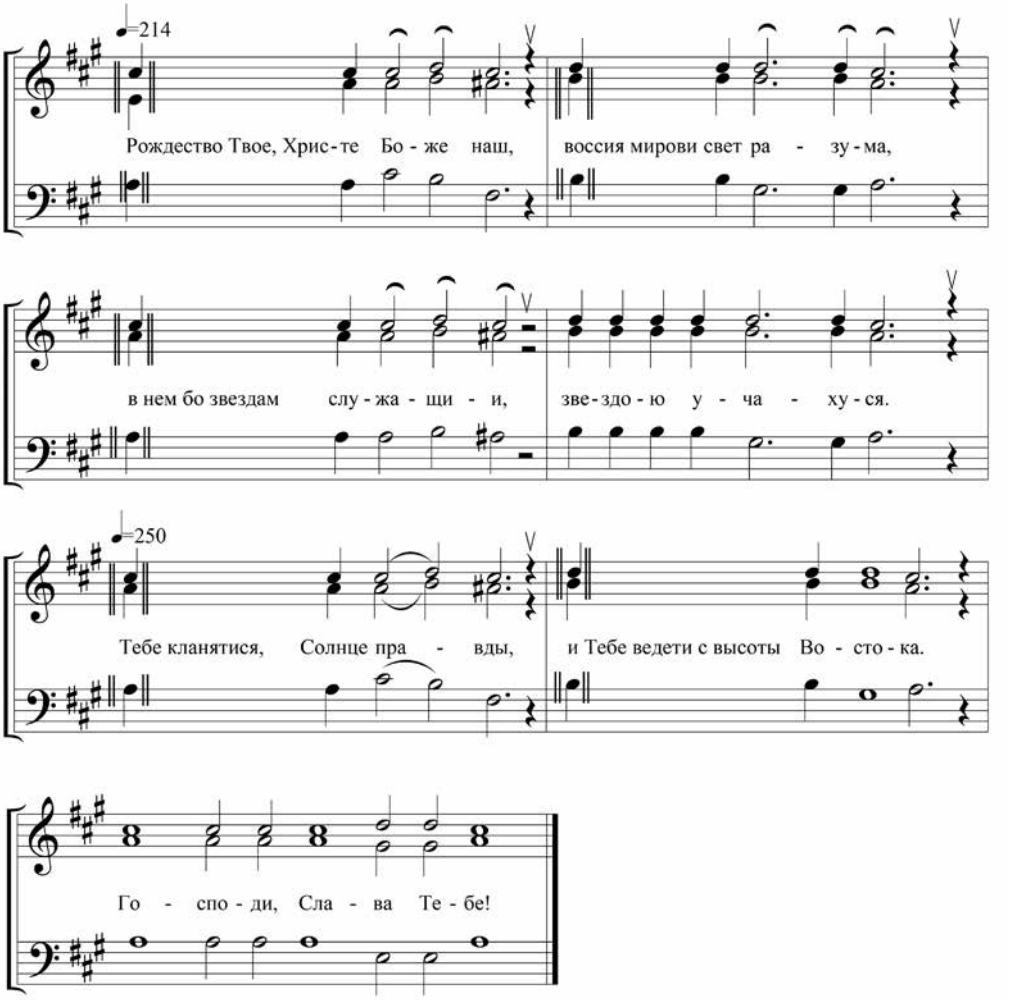
ПБВт кондака, глас 3



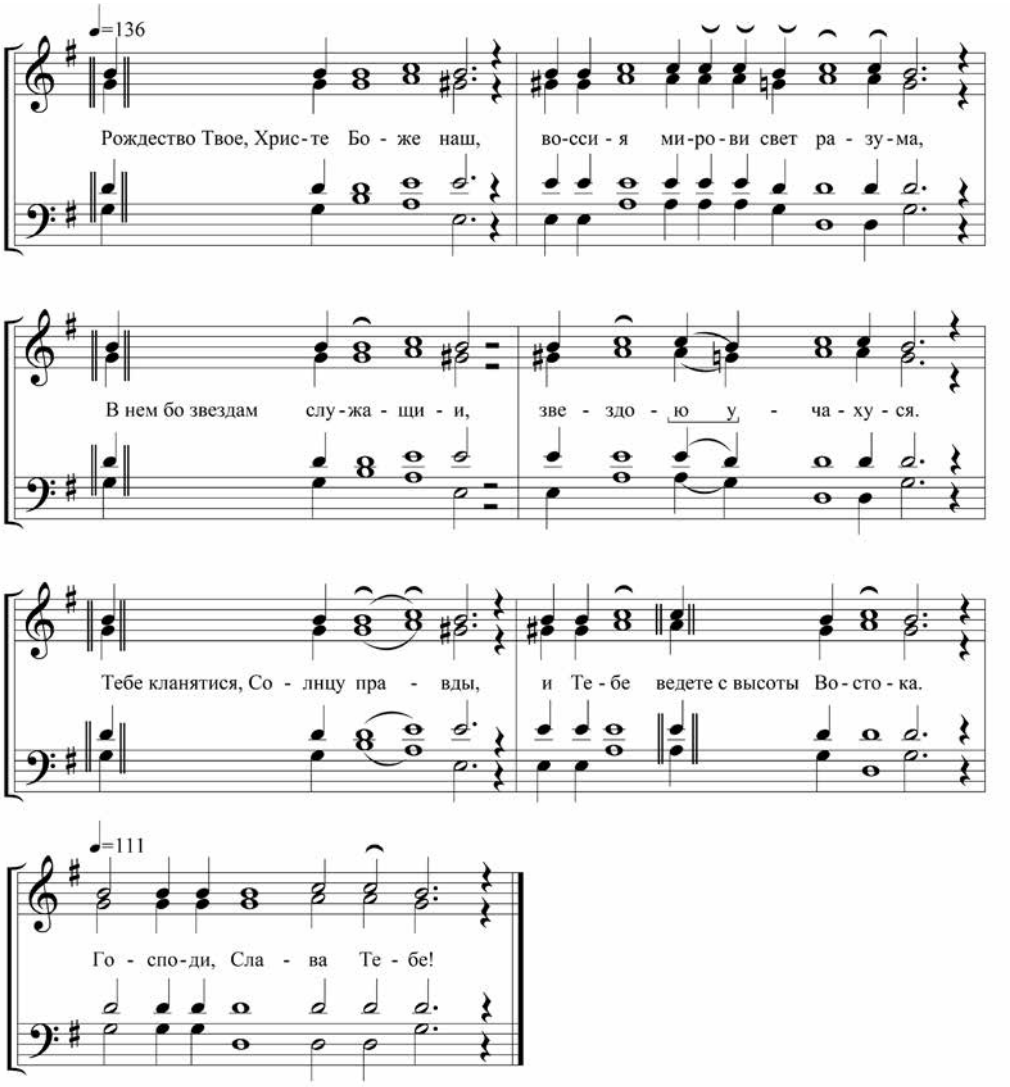
УБВт тропаря I



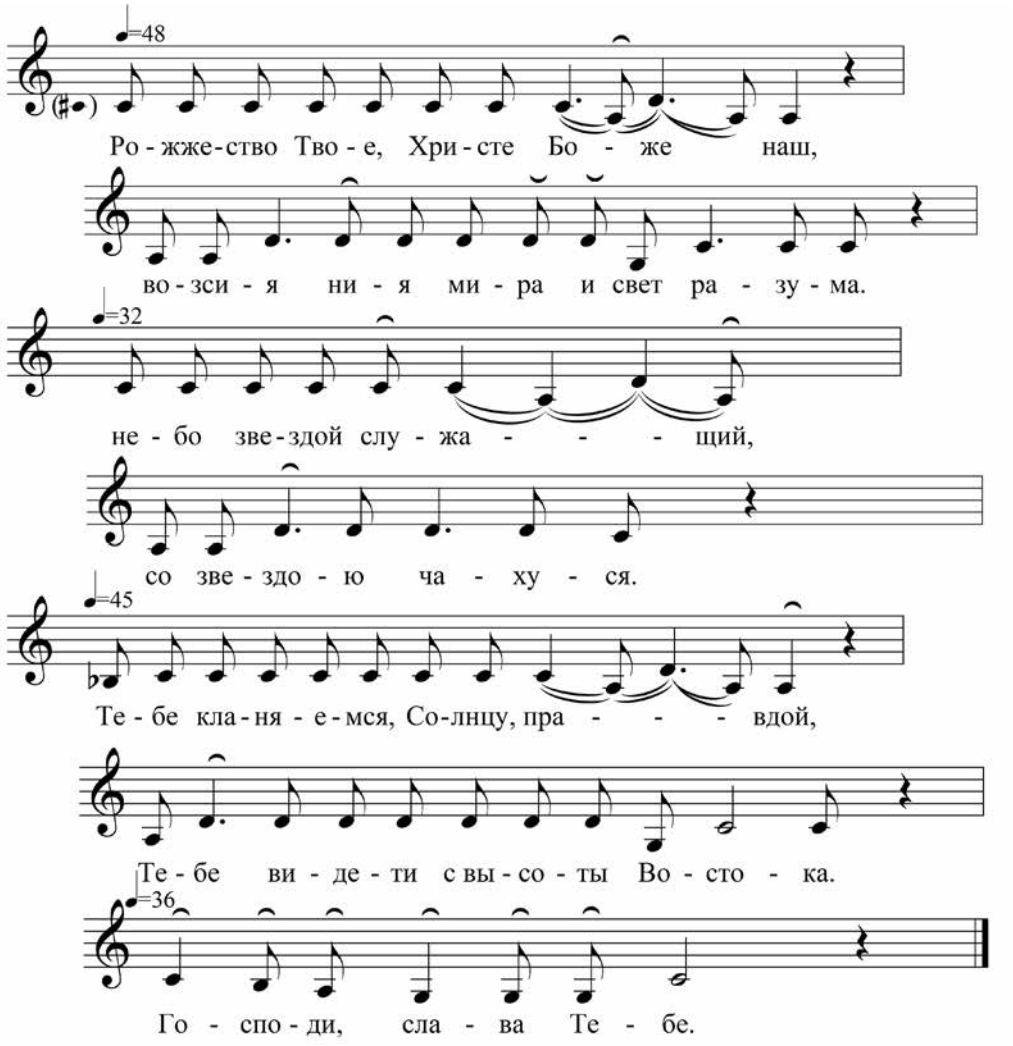
УБВт тропаря II



УБВт тропаря III

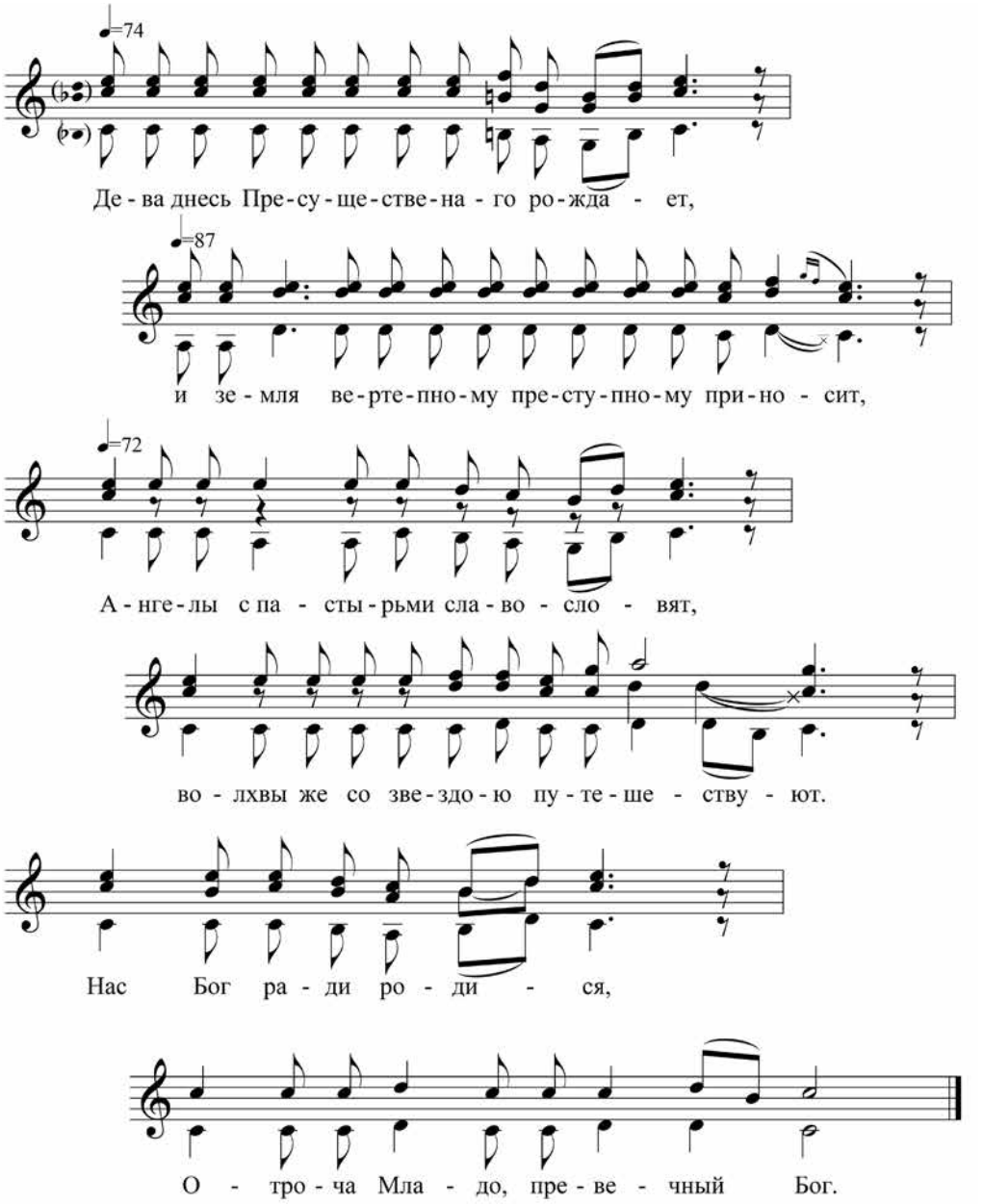


ФВт 1. Тропарь*

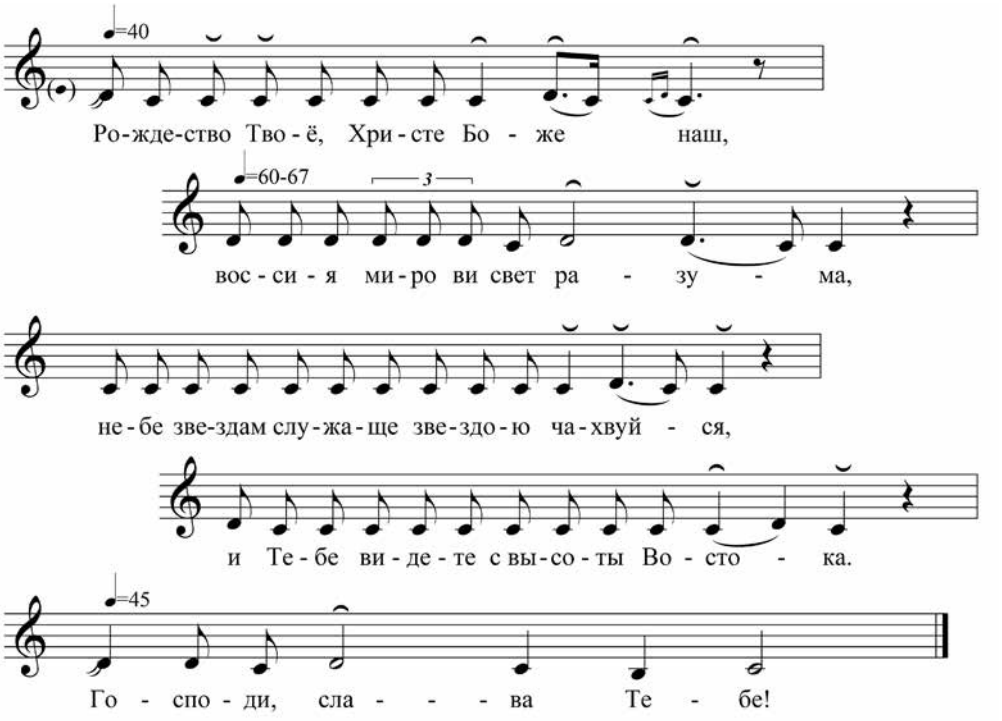


* Для большей наглядности и возможности сравнения напевы фольклоризованных песнопений приведены к единому высотному уровню с опорой на c^1. Первая нота реального звучания напева указана в начале с скобках.

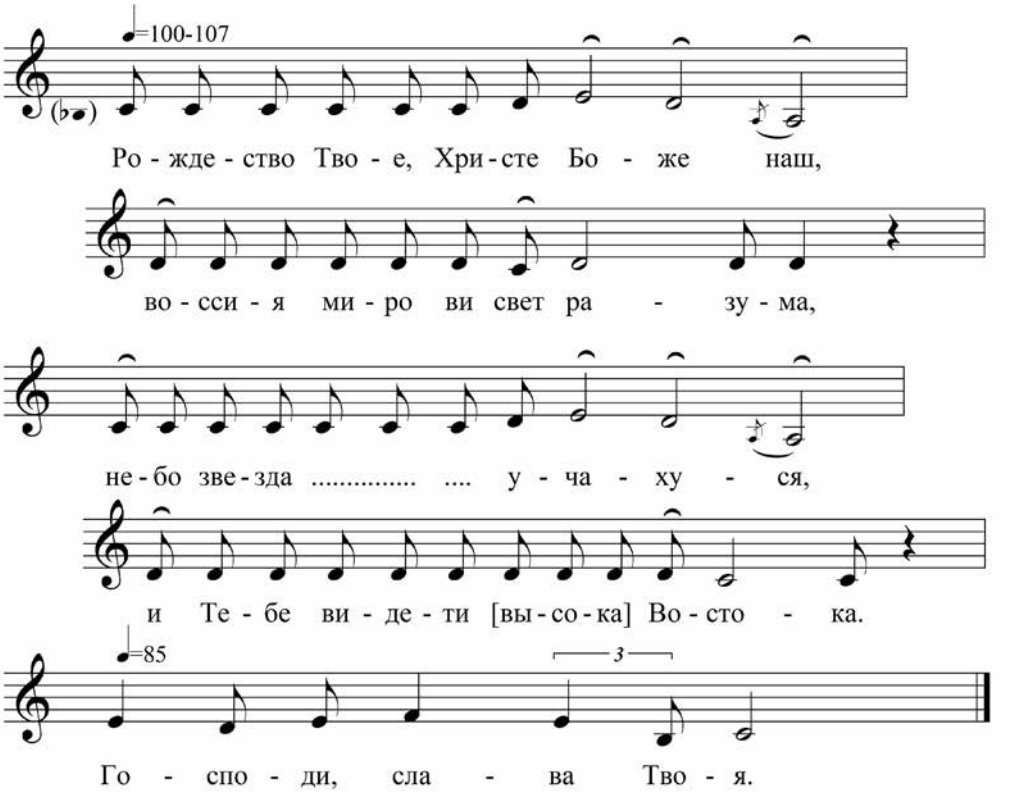
ФВс 1. Кондак


♩=74
Де-ва днесь Пре-су-ще-стве-на-го ро-жда-ет,
♩=87
и зе-мля ве-рте-пно-му пре-сту-пно-му при-но-сит,
♩=72
А-нге-лы с па-сты-рьми сла-во-сло-вят,
во-лхвы же со зве-здо-ю пу-те-ше-ству-ют.
Нас Бог ра-ди ро-ди-ся,
О-тро-ча Мла-до, пре-ве-чный Бог.

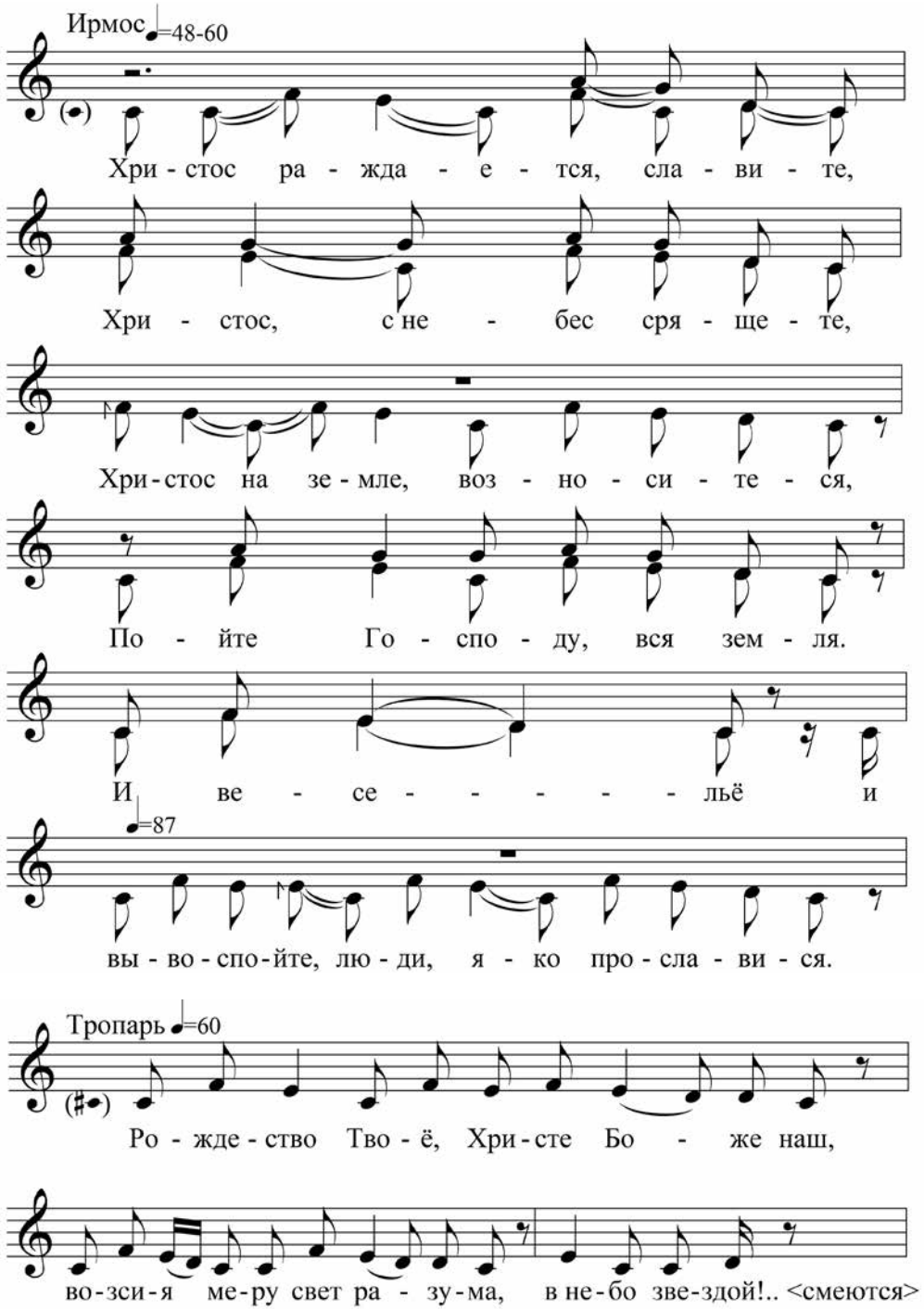
ФВт 2. Тропарь



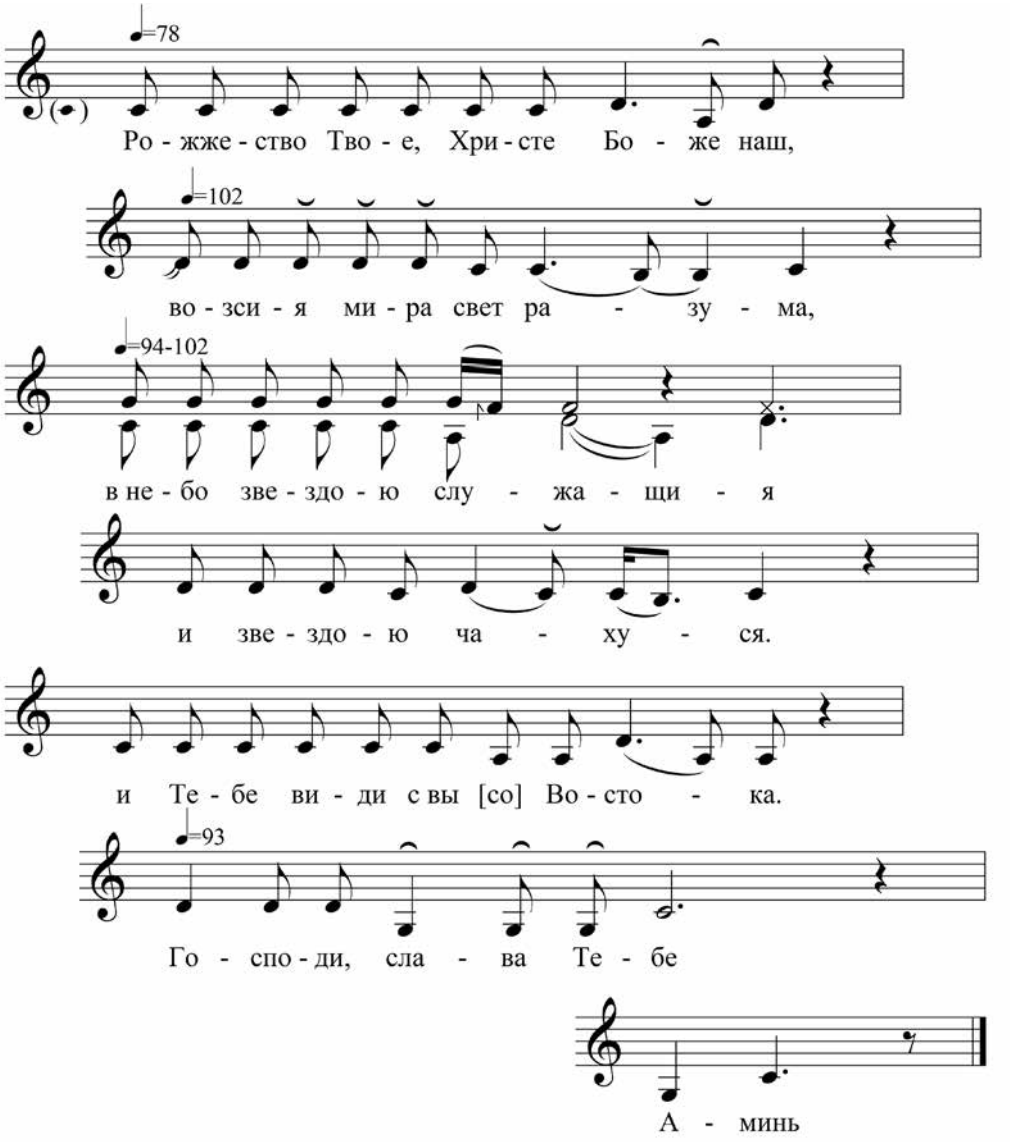
ФВт 3. Тропарь



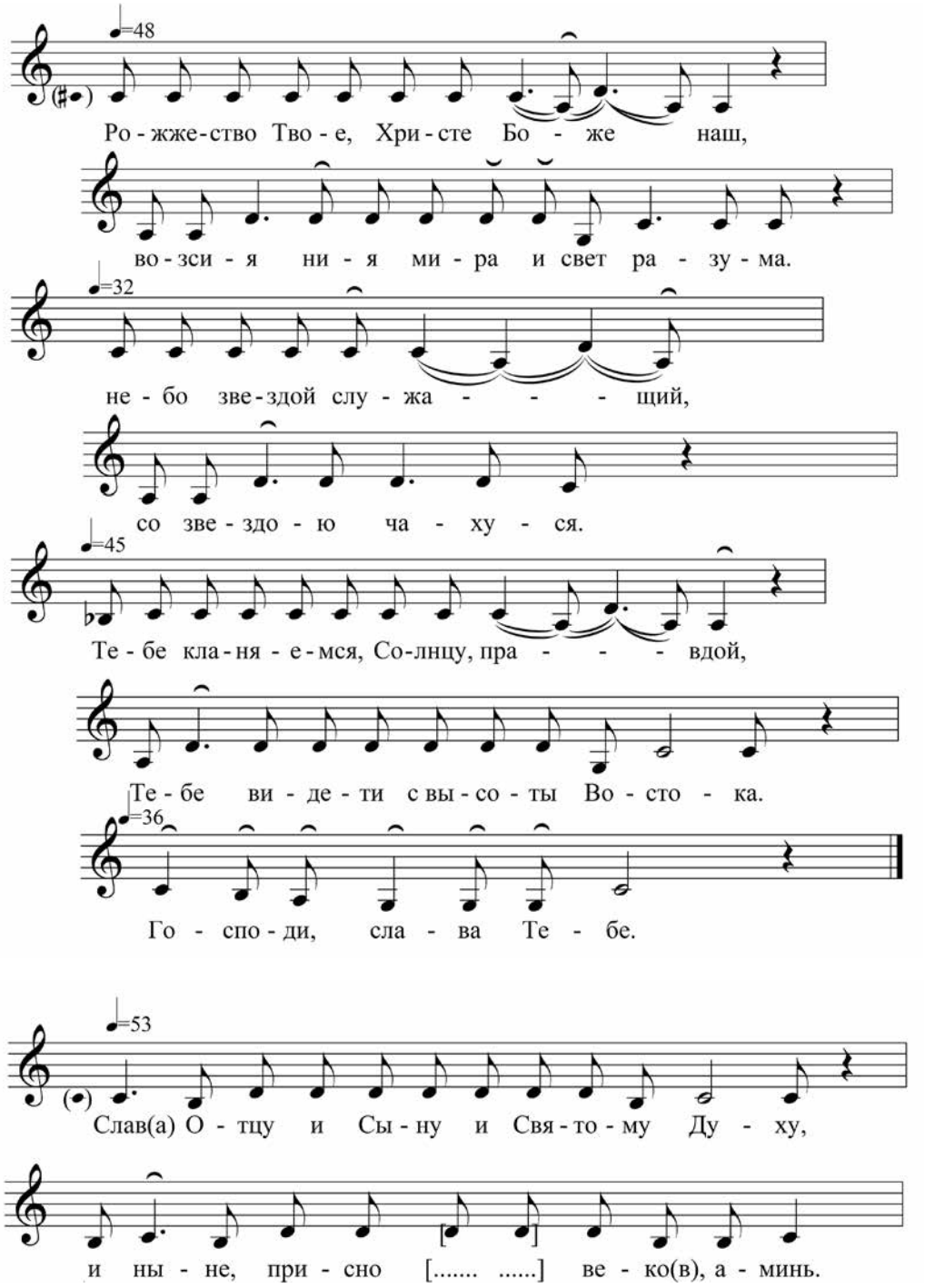
ФВс 4. Ирмос, тропарь



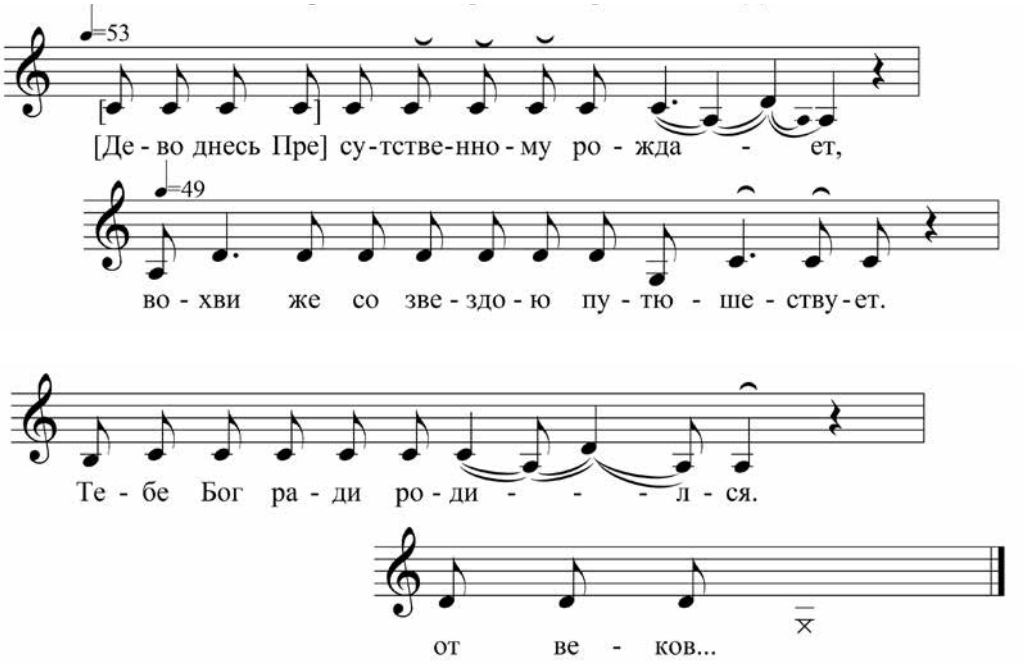
ФВт 5. Тропарь



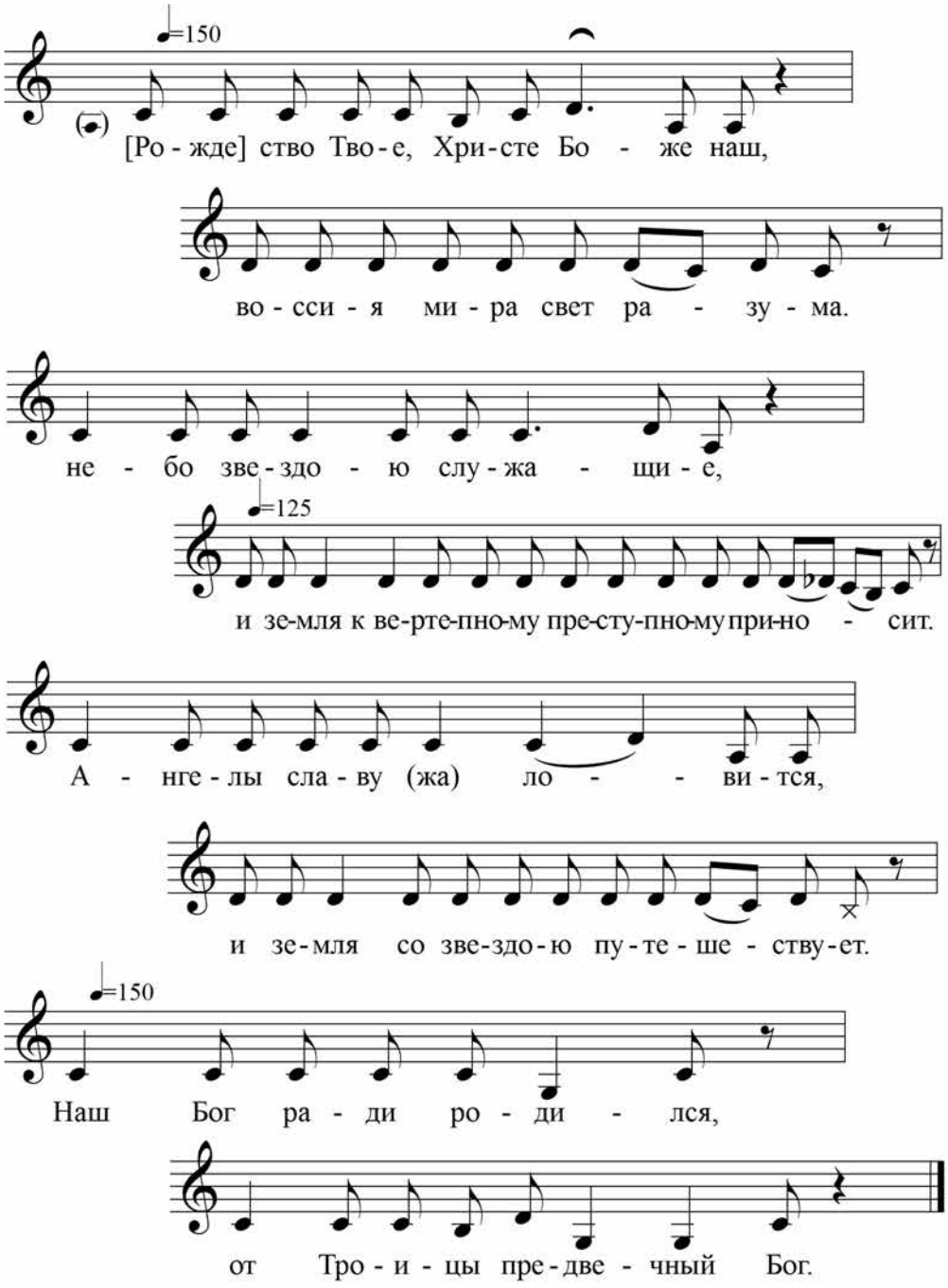
ФВт 6. Тропарь, малое славословие



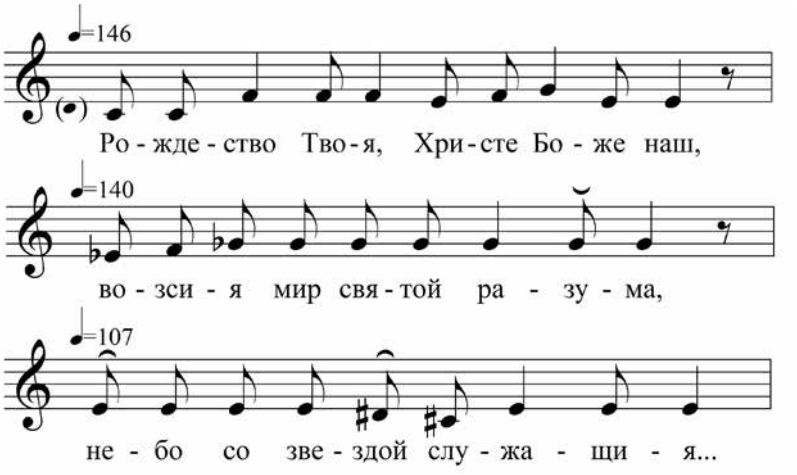
ФВс 6. Кондак


♩=53
[Де - во днесь Пре] су - тстве - нно - му ро - жда - ет,
♩=49
во - хви же со зве - здо - ю пу - тю - ше - ству - ет.
Те - бе Бог ра - ди ро - ди - - - л - ся.
от ве - ков...

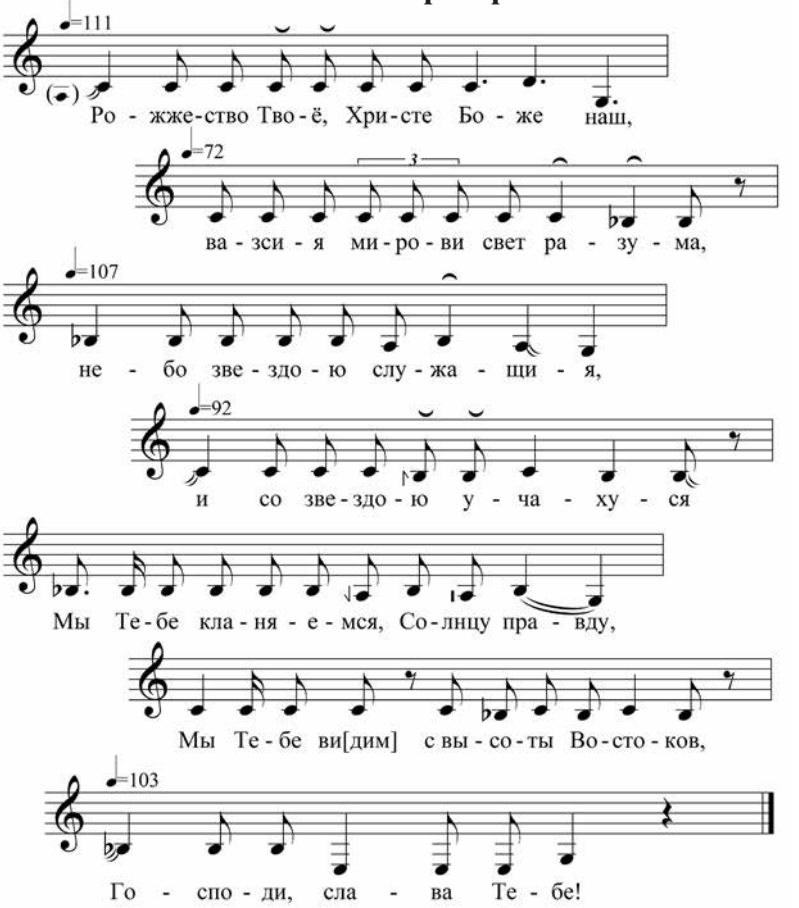
ФВт 7. Тропарь



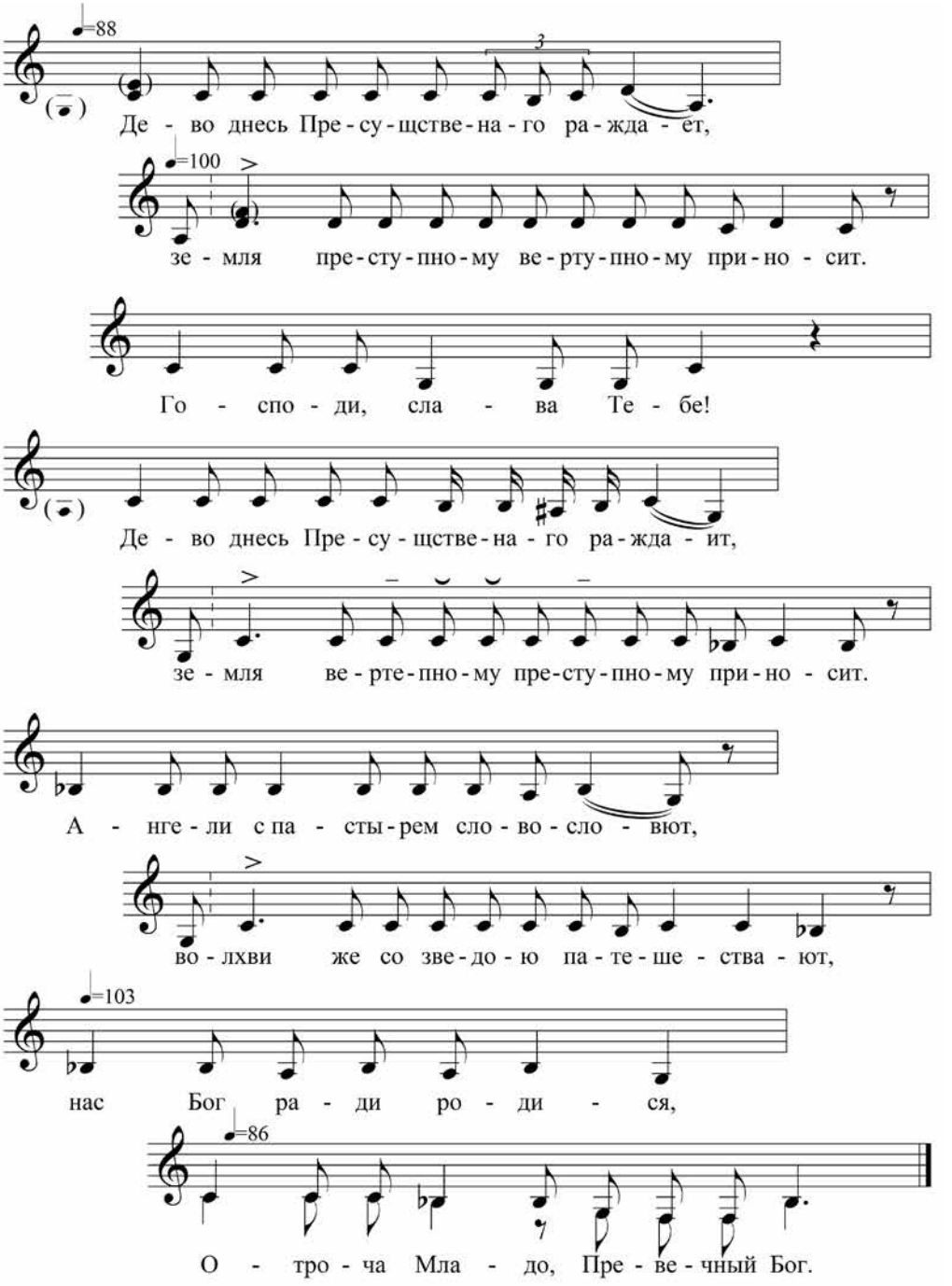
ФВс 11. Тропарь



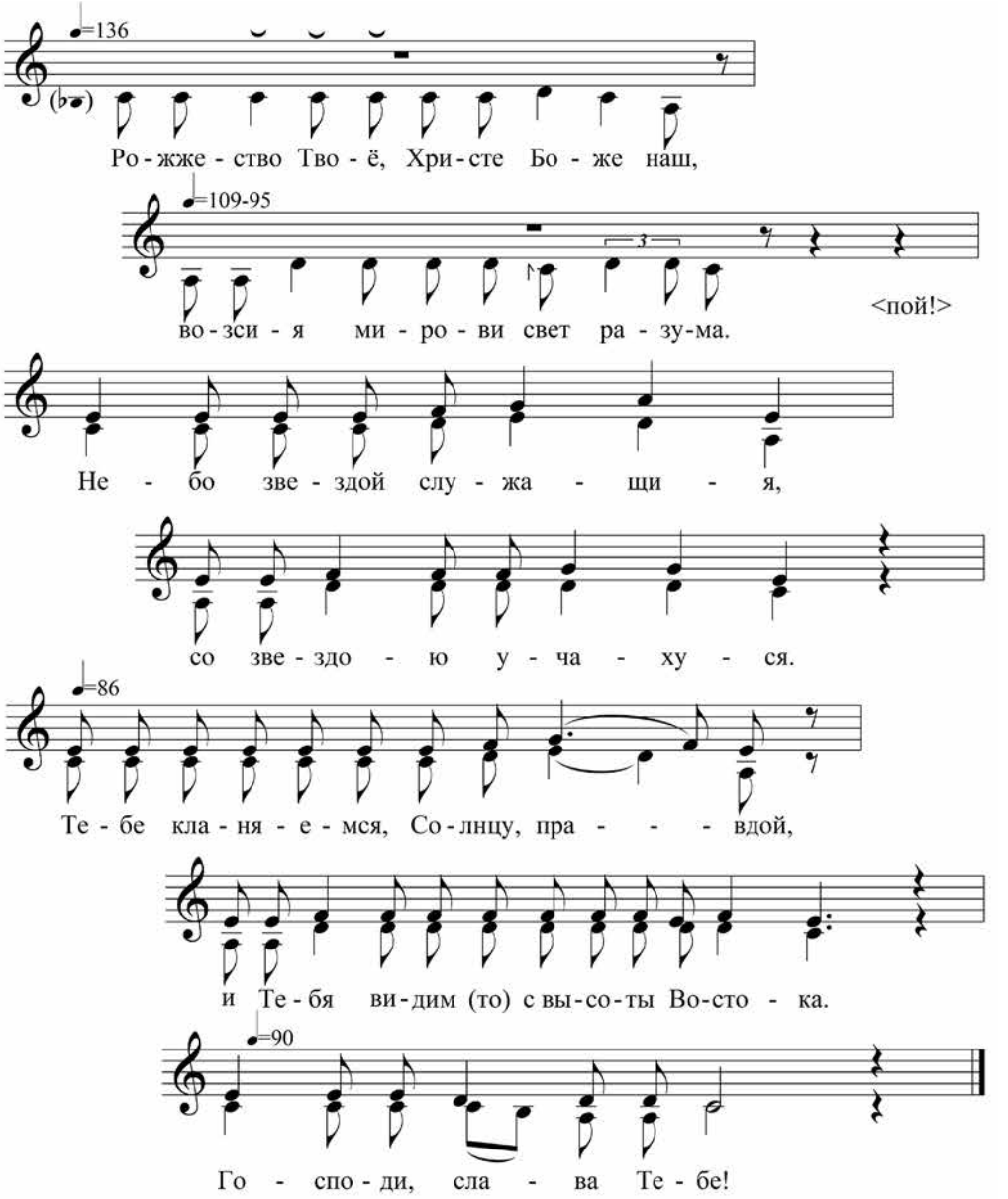
ФВт 12. Тропарь



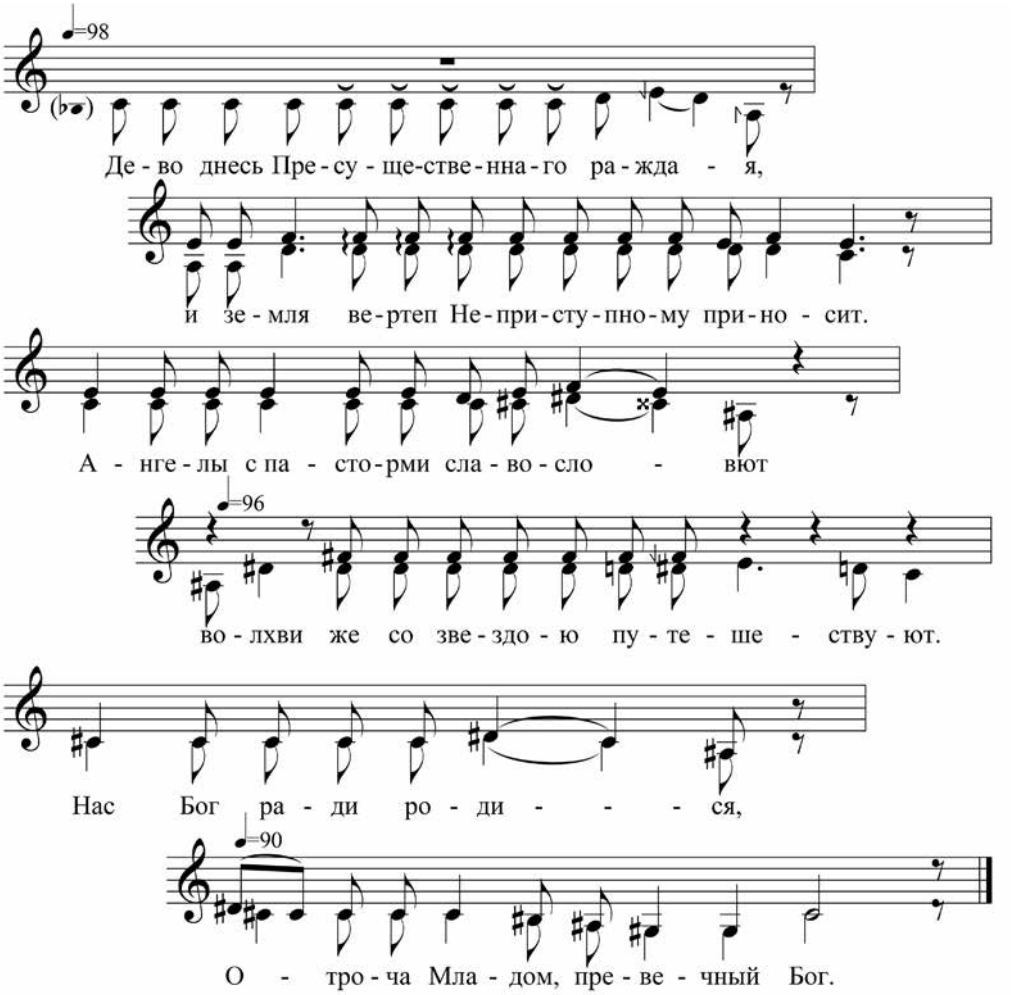
ФВс 12. Кондак



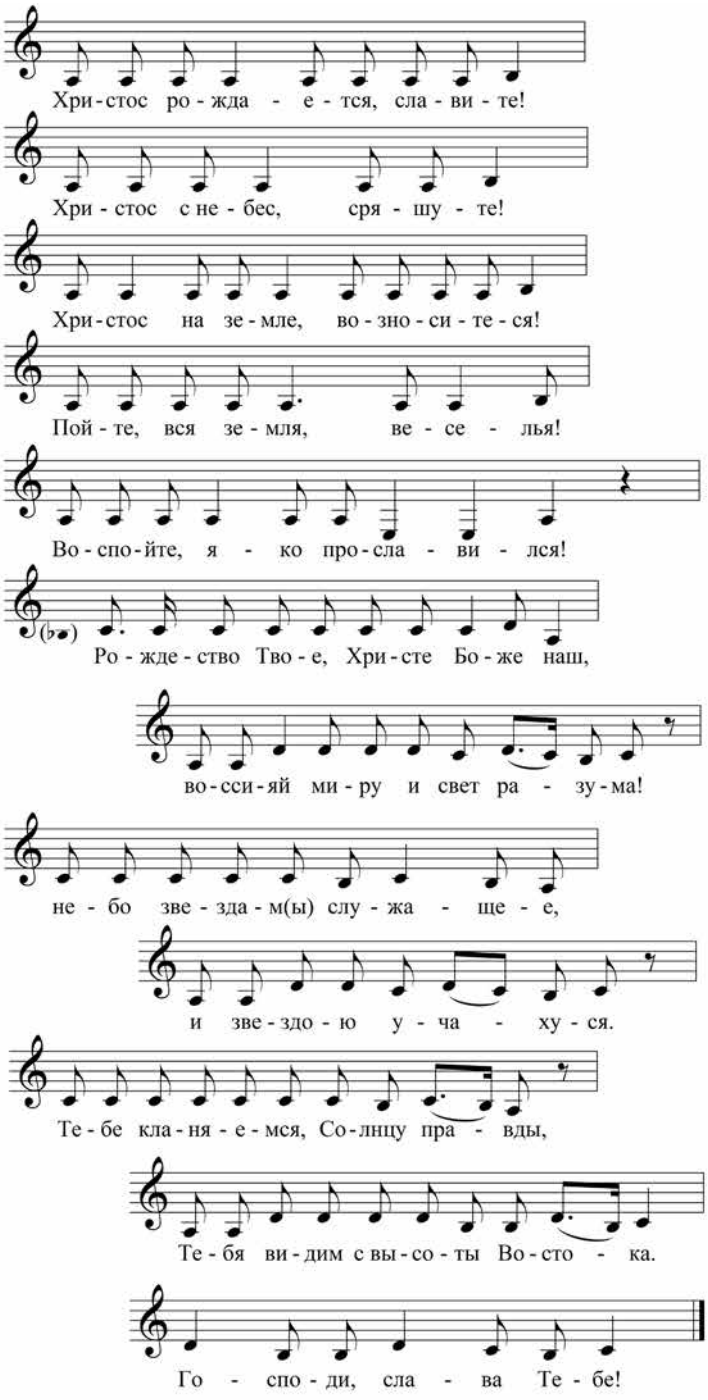
ФВт 14. Тропарь



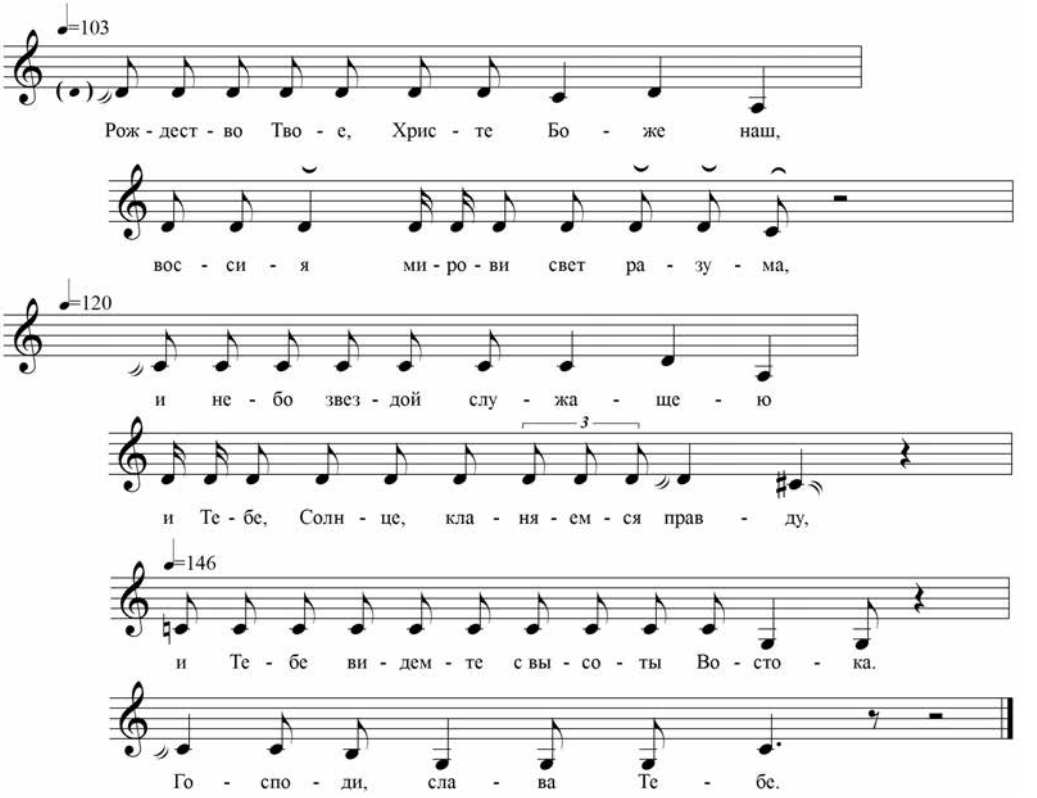
ФВс 14. Кондак



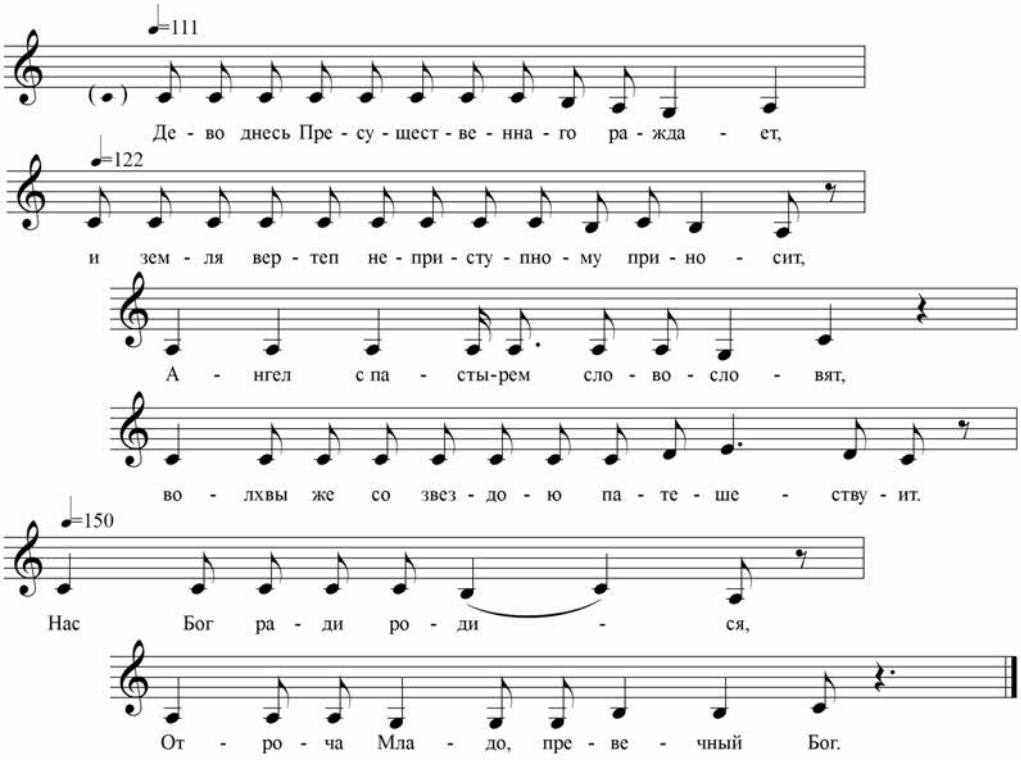
ФВт 19. Ирмос, тропарь



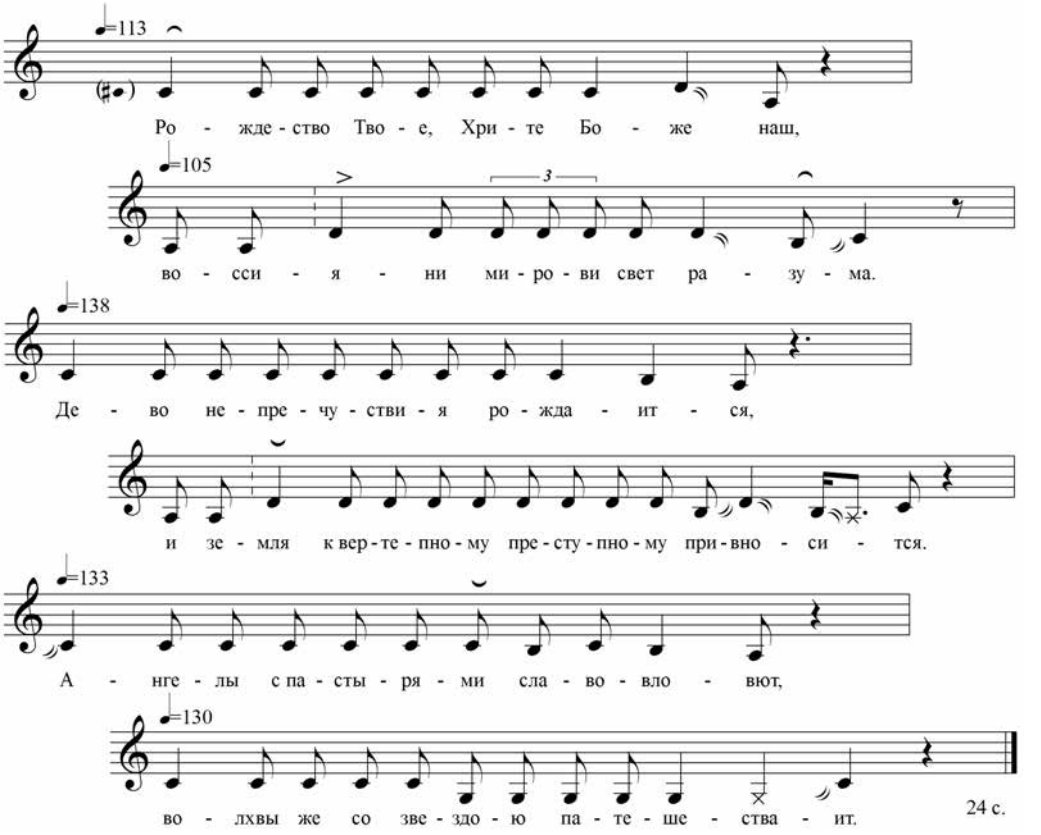
ФВт 21а. Тропарь



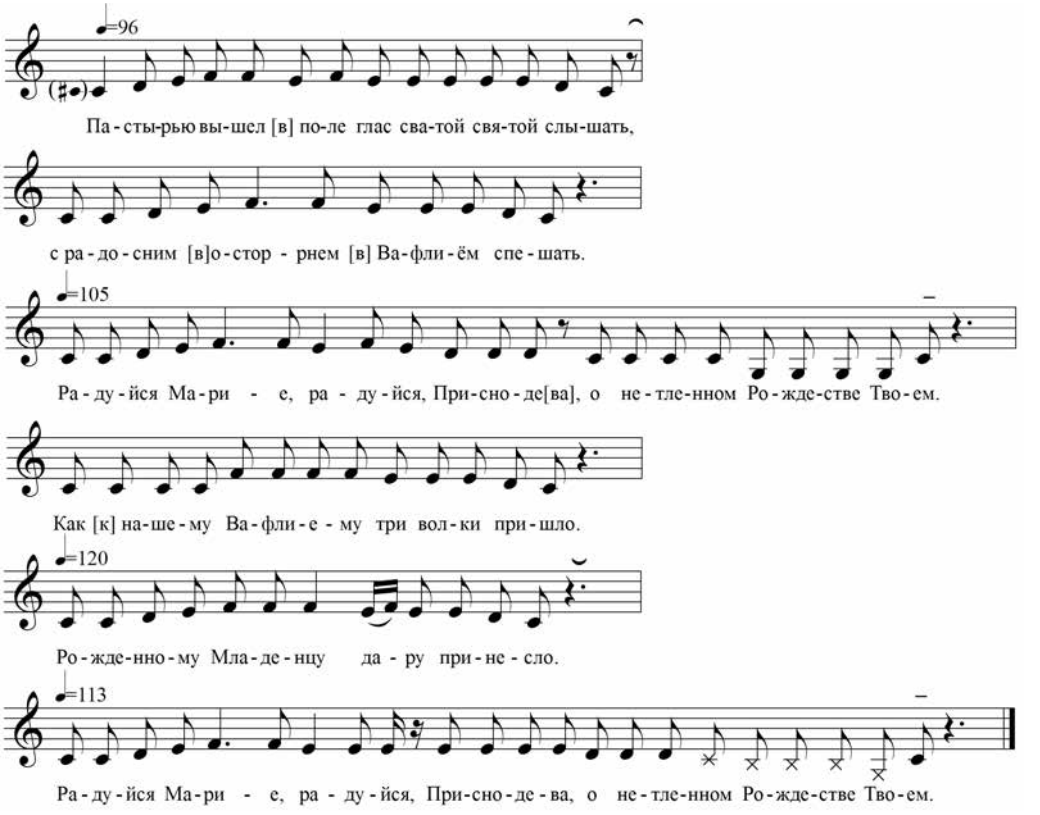
ФВс 21а. Кондак



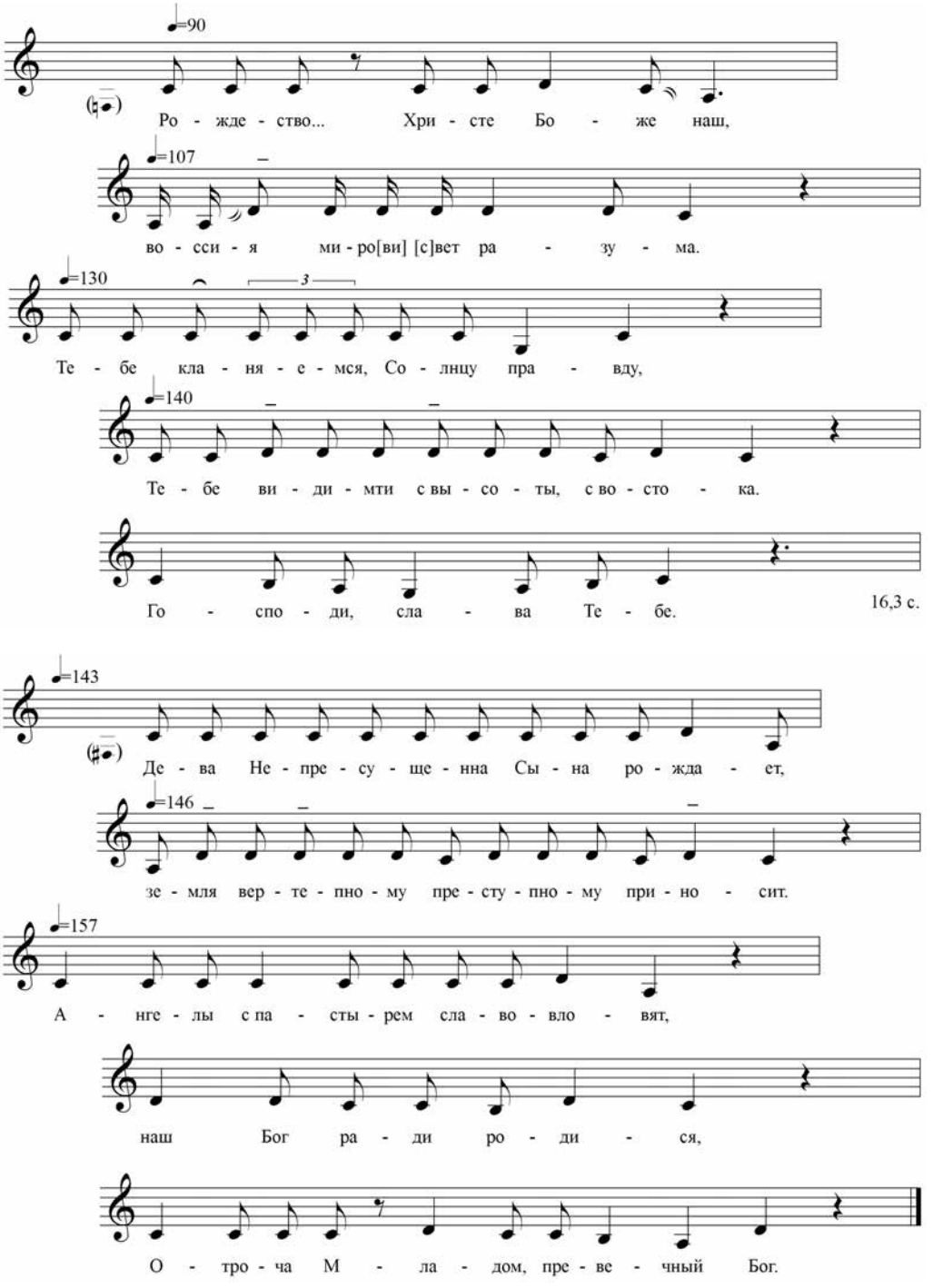
ФВт 22. Тропарь. ФВс 22. Кондак



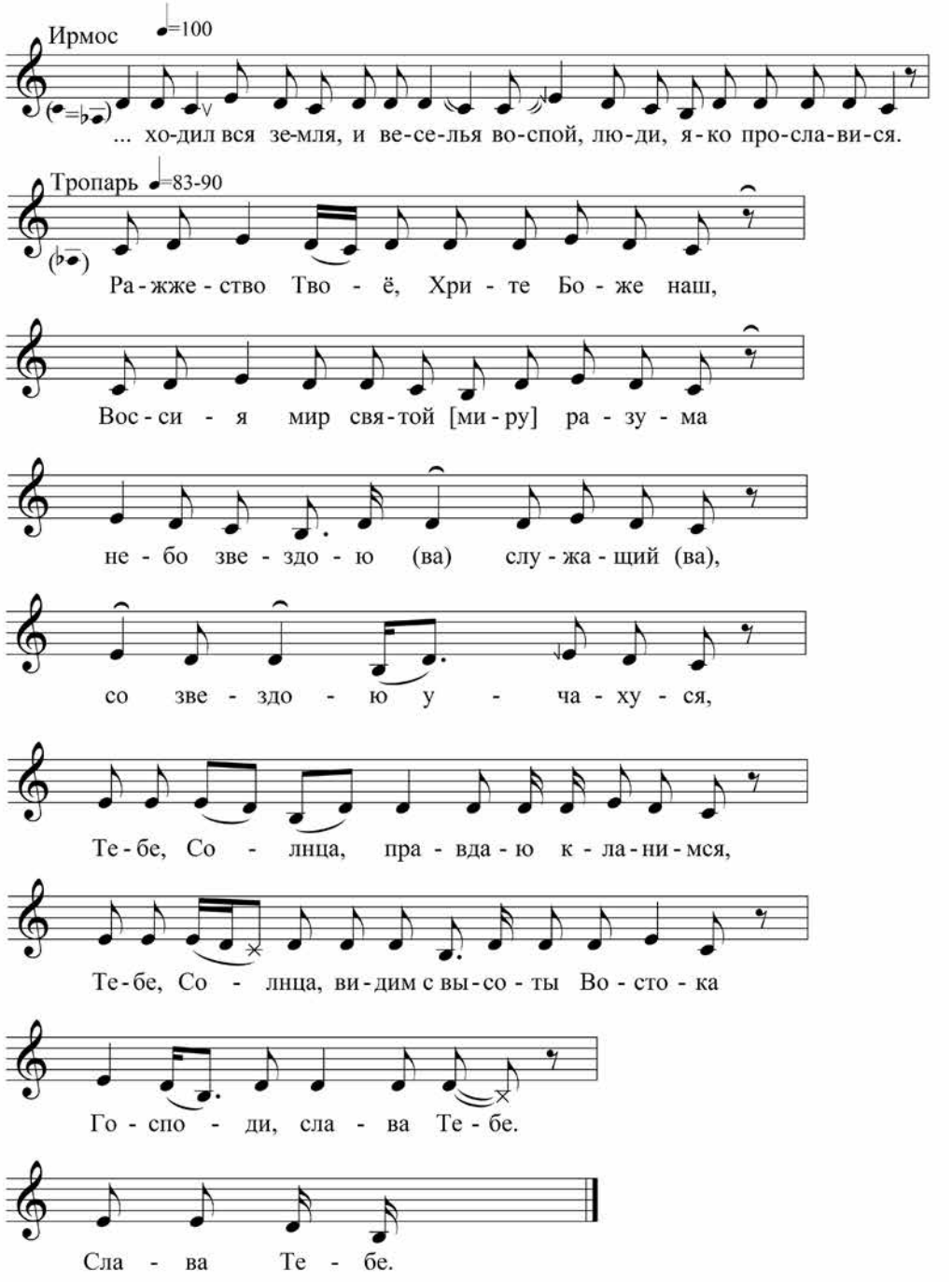
22. Колядка


♩=96
Па - сты-рью вы-шел [в] по-ле глас сва-той свя-той слы-шать,
с ра - до - сним [в]о - стор - рнем [в] Ва-фли-ём спе - шать.
♩=105
Ра - ду - йся Ма-ри - е, ра - ду - йся, При-сно - де[ва], о не - тле-нном Ро - жде-стве Тво - ем.
Как [к] на-ше-му Ва-фли - е - му три вол-ки при-шло.
♩=120
Ро - жде-нно - му Мла - де - нцу да - ру при - не - сло.
♩=113
Ра - ду - йся Ма-ри - е, ра - ду - йся, При-сно - де - ва, о не - тле-нном Ро - жде-стве Тво - ем.

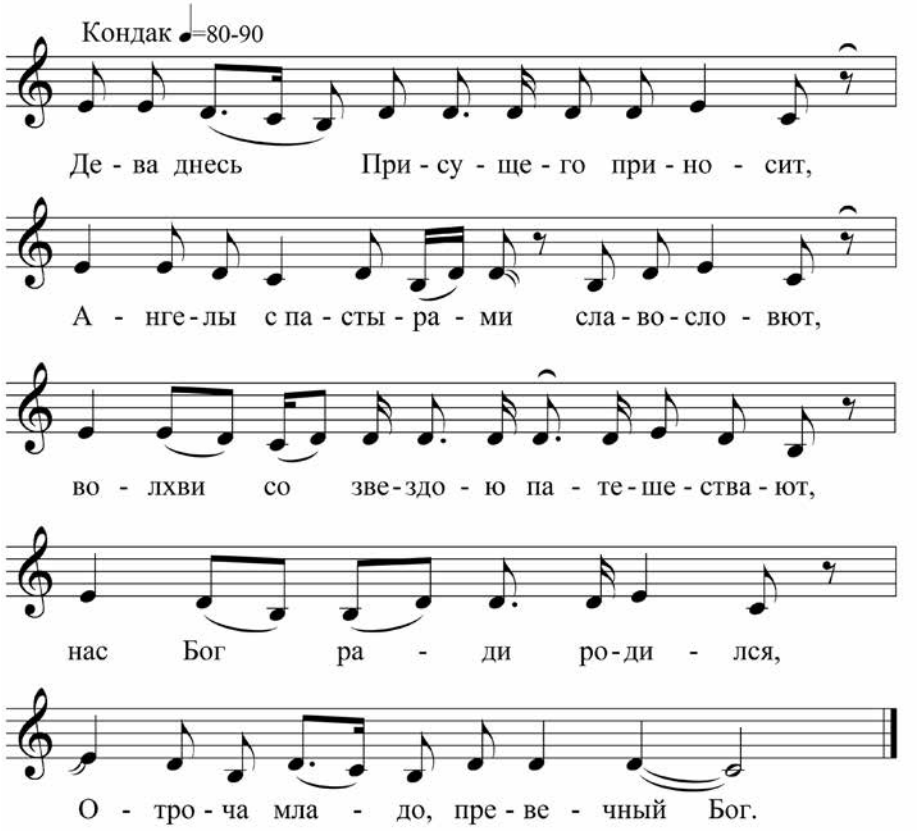
ФВт 24. Тропарь. ФВс 24. Кондак



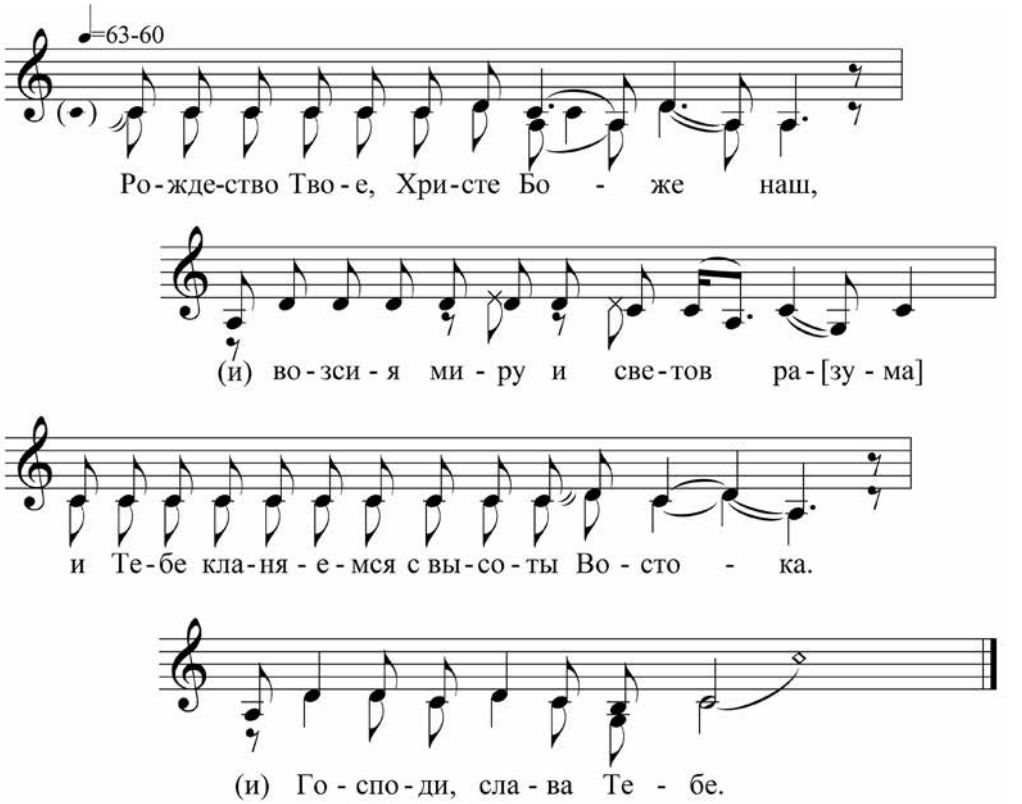
ФВс 25. Ирмос, тропарь



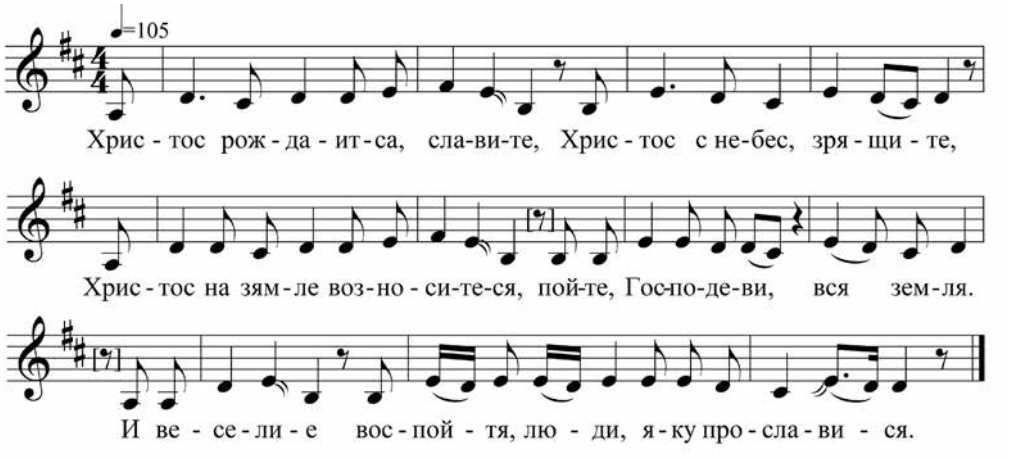
ФВс 25. Кондак



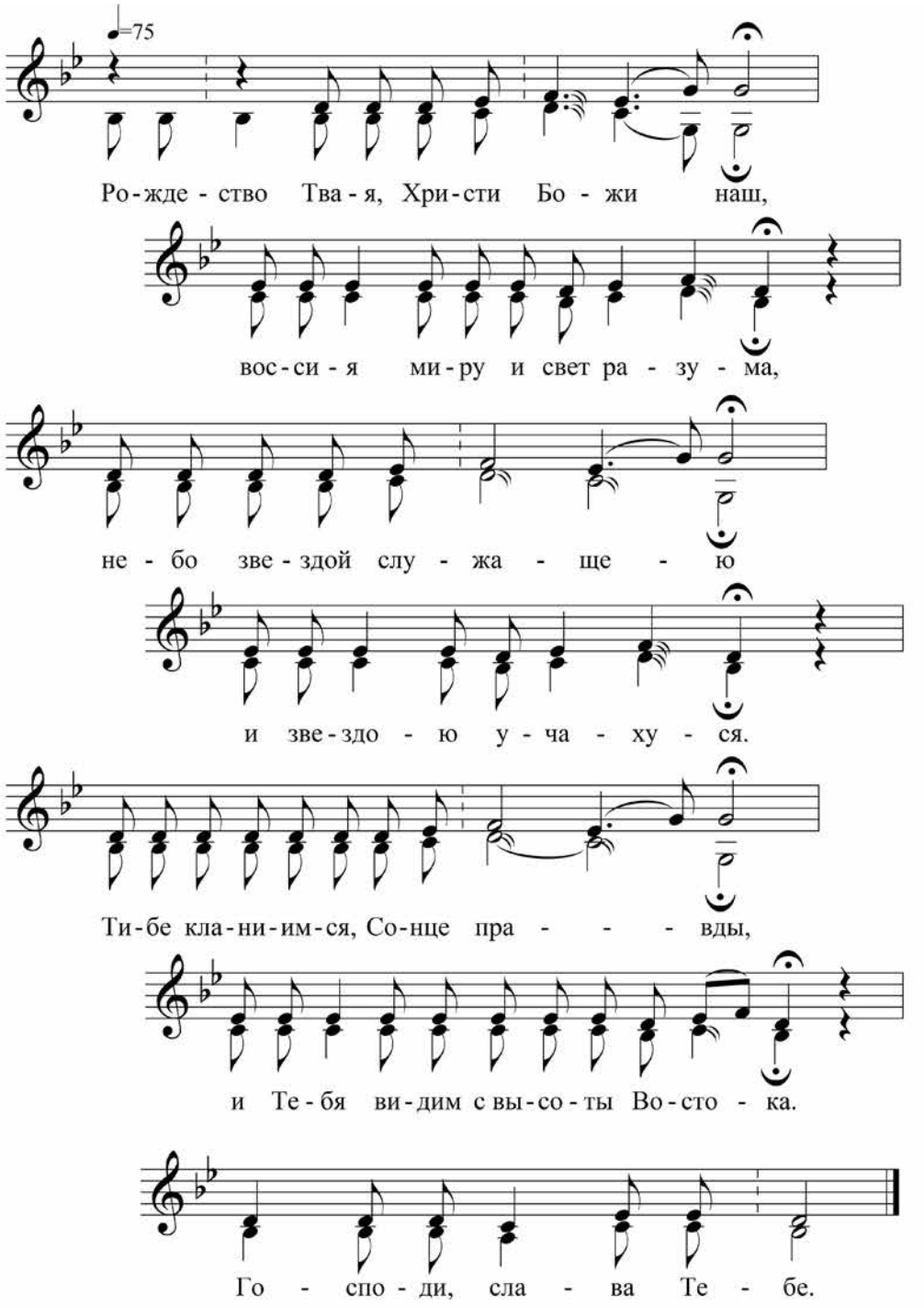
ФВт 27. Тропарь

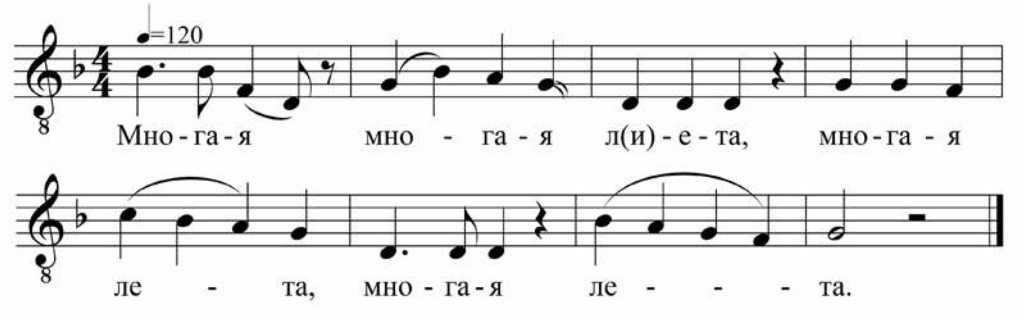


ФВт 30. Ирмос

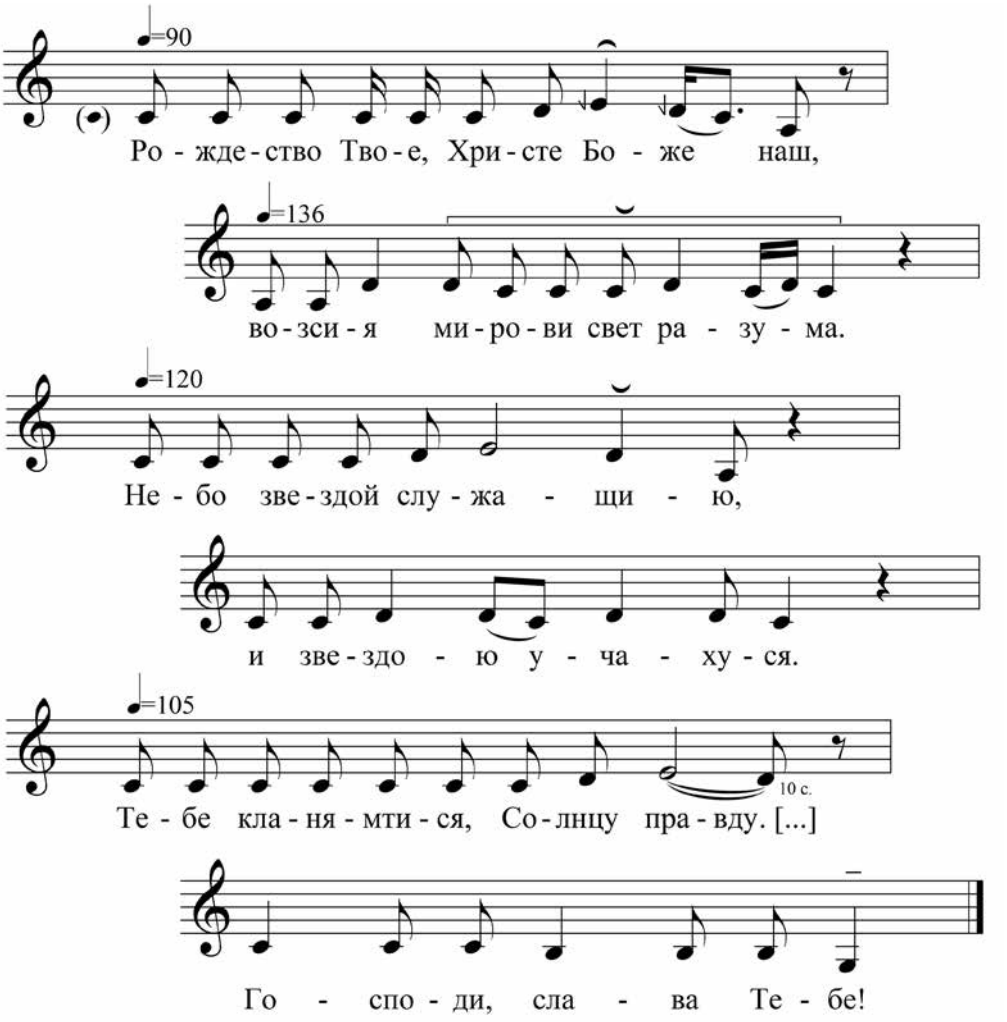

♩=105
Хрис - тос рож - да - ит - са, сла-ви-те, Хрис - тос с не-бес, зря - щи - те,
Хрис - тос на зям - ле воз - но - си-те-ся, пой-те, Гос-по-де-ви, вся зем - ля.
И ве - се - ли - е вос - пой - тя, лю - ди, я - ку про - сла - ви - ся.

ФВт 30. Тропарь, многолетие

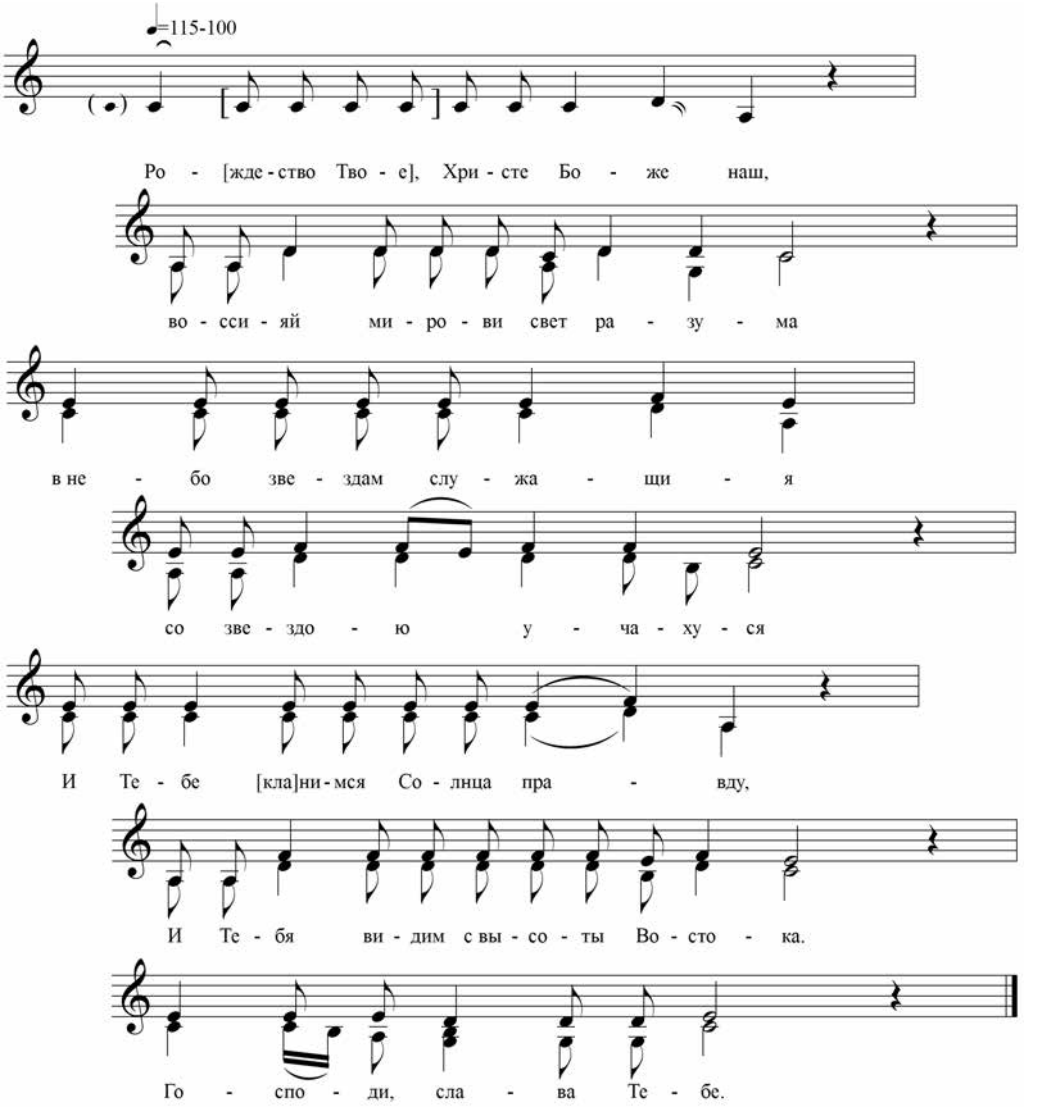



♩=120
Мно - га - я мно - га - я л(и) - е - та, мно - га - я
ле - та, мно - га - я ле - - - та.

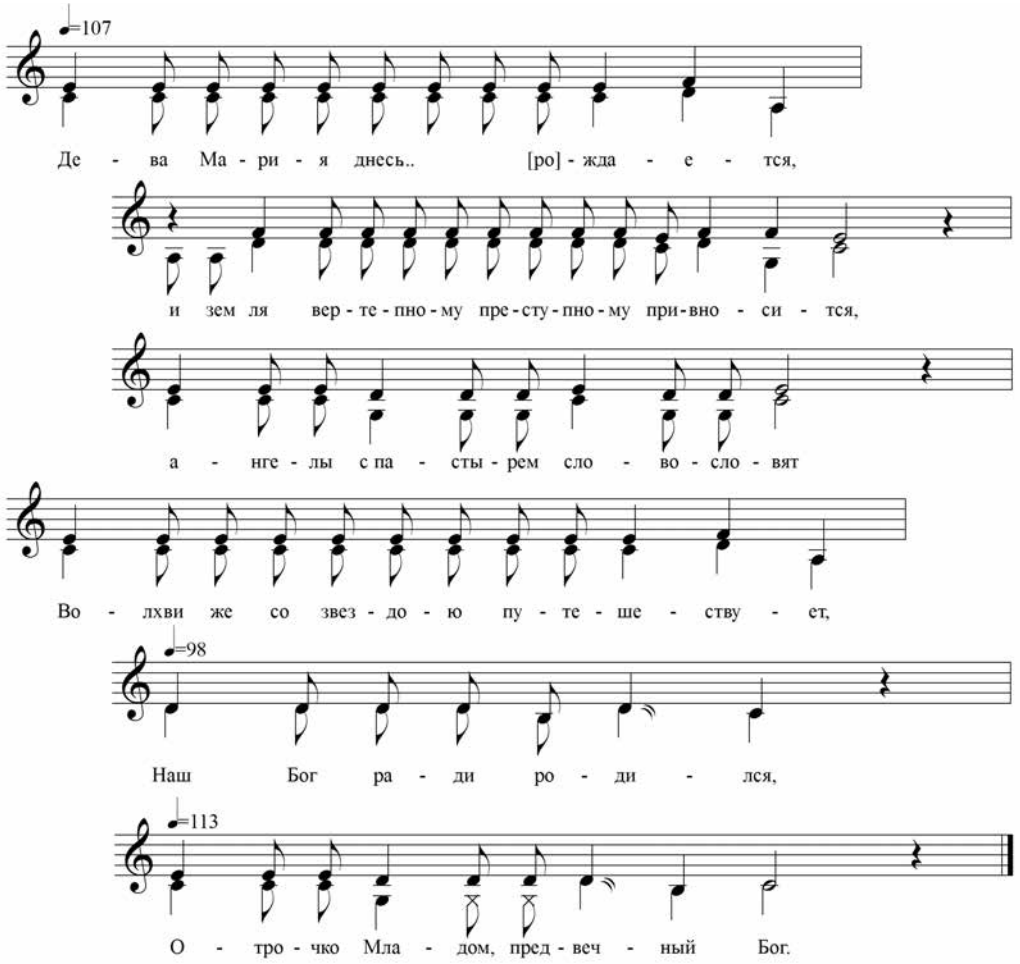
ФВт 33. Тропарь



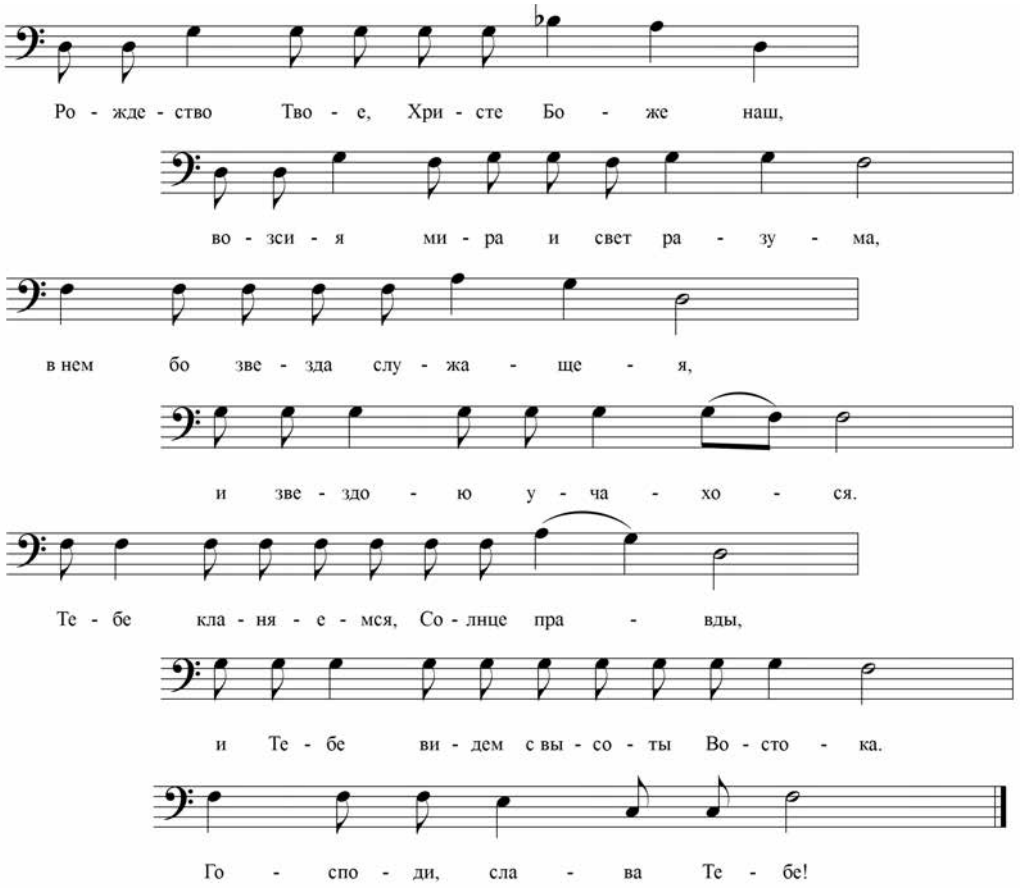
ФВт 34а. Тропарь



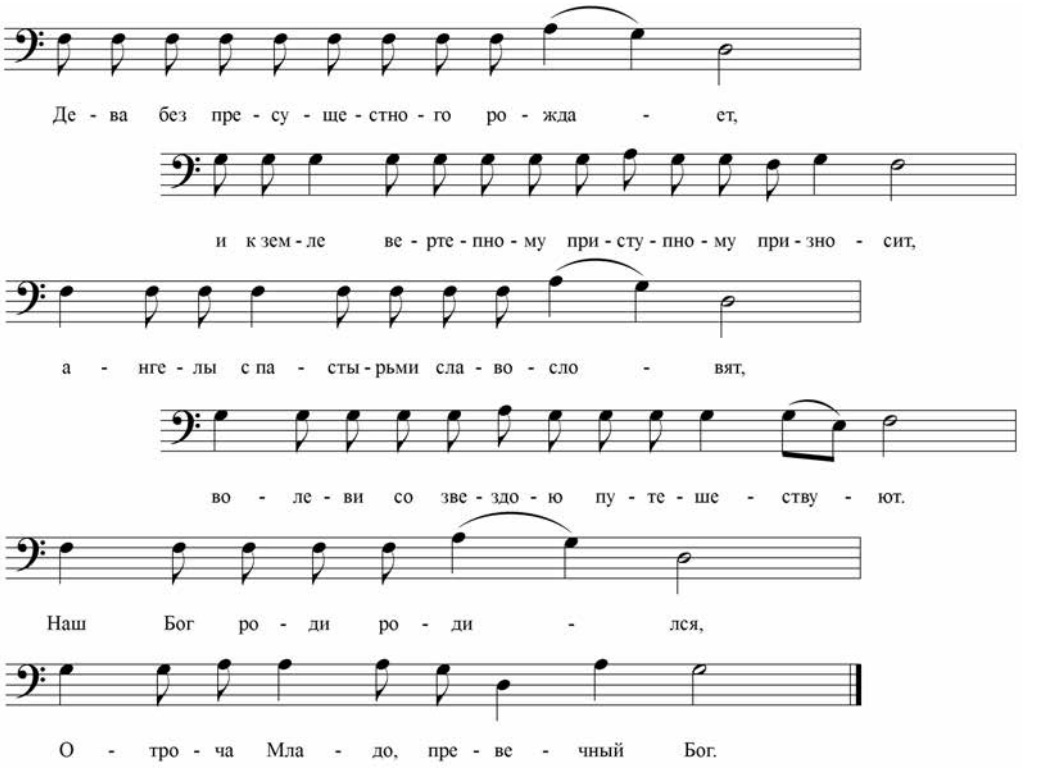
ФВс 34а. Кондак



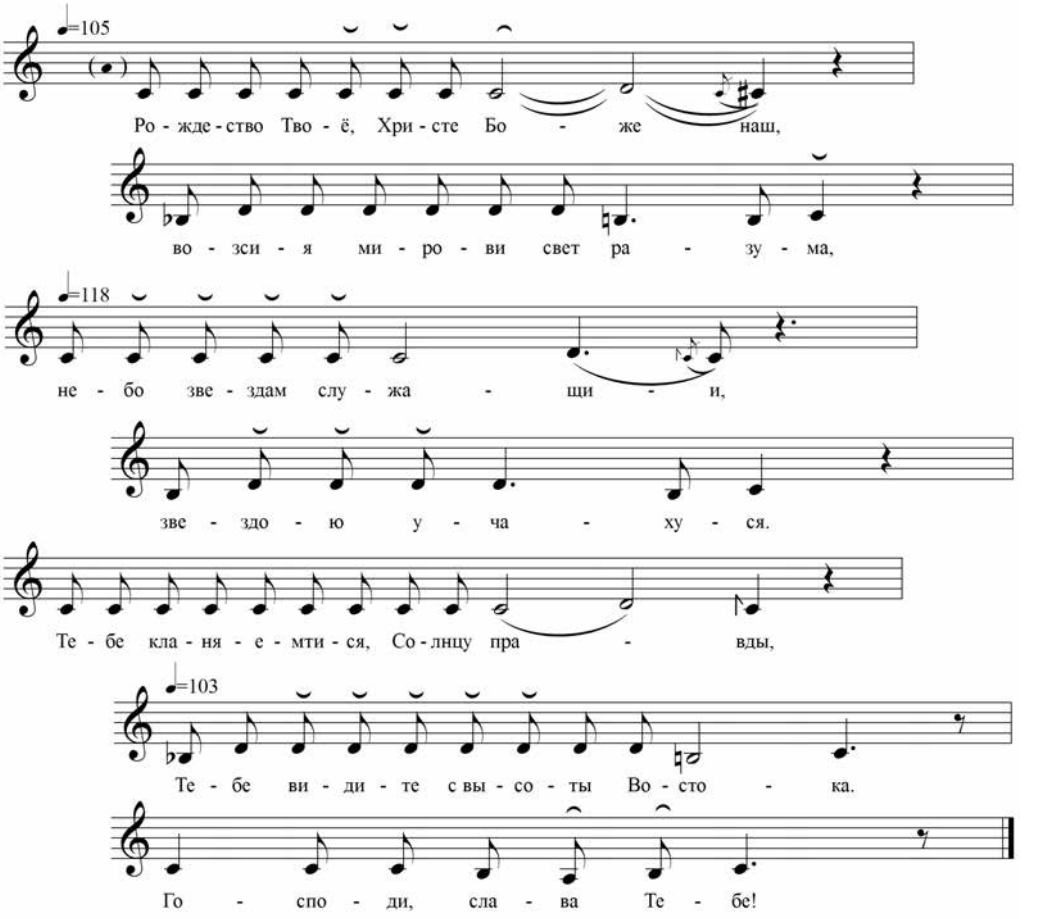
ФВт 35. Тропарь



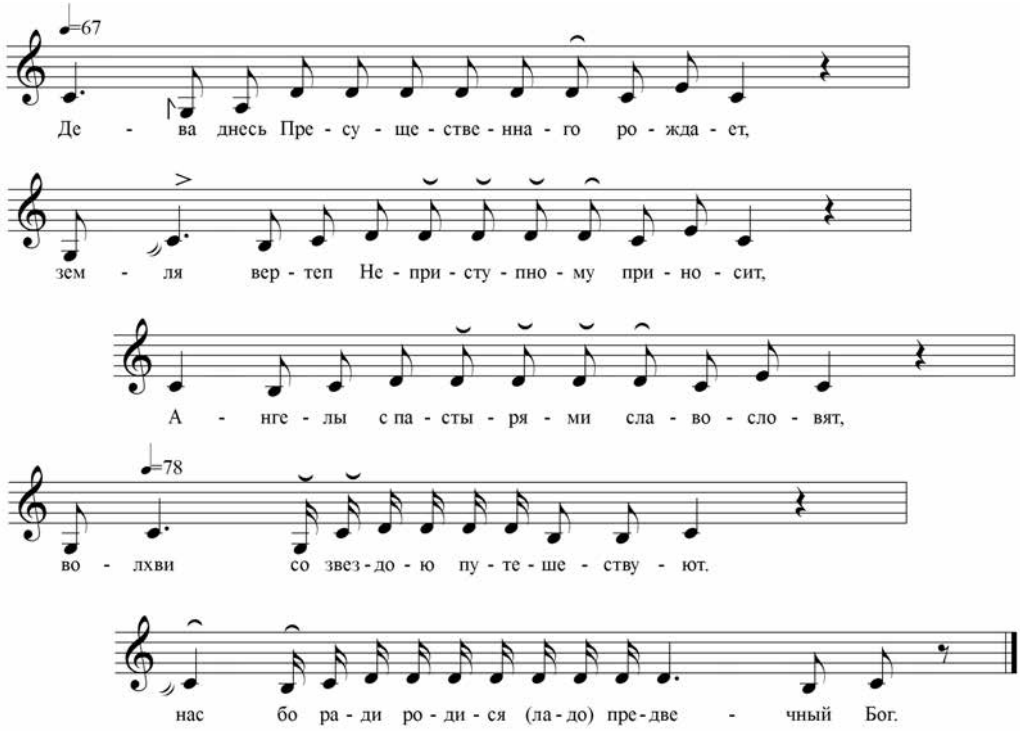
ФВс 35. Кондак



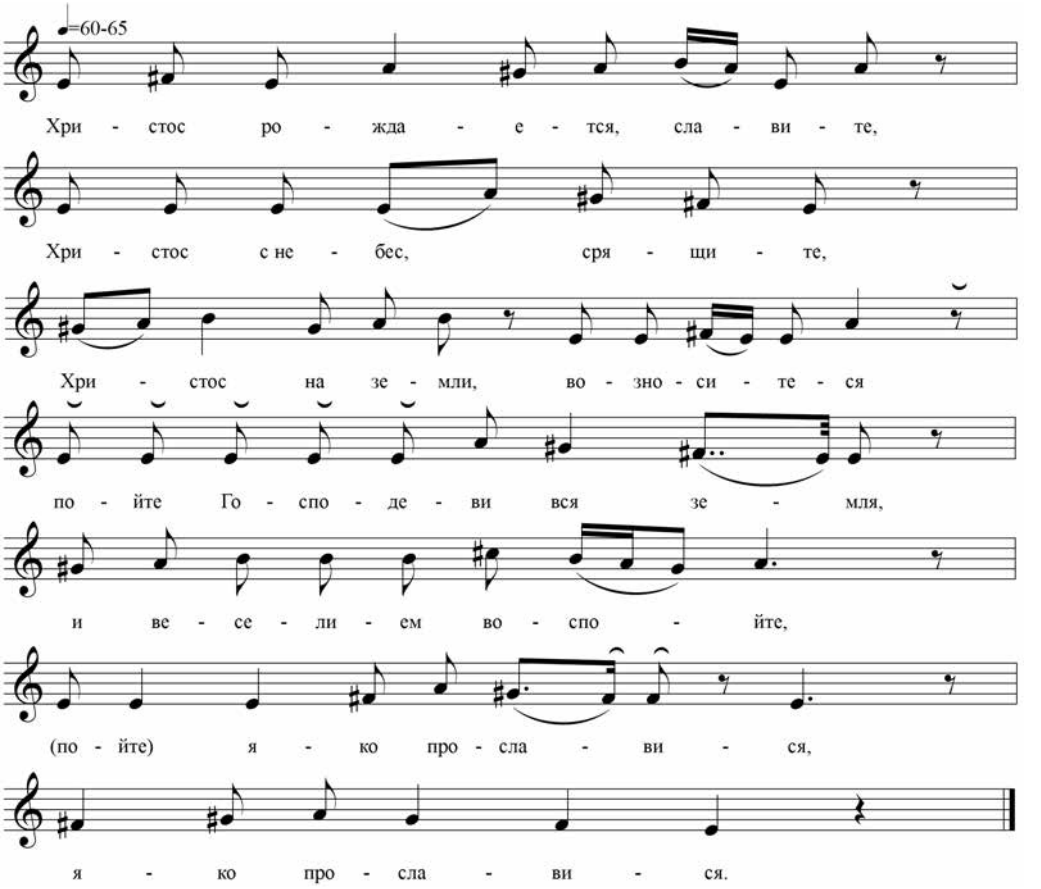
ФВт 37. Тропарь



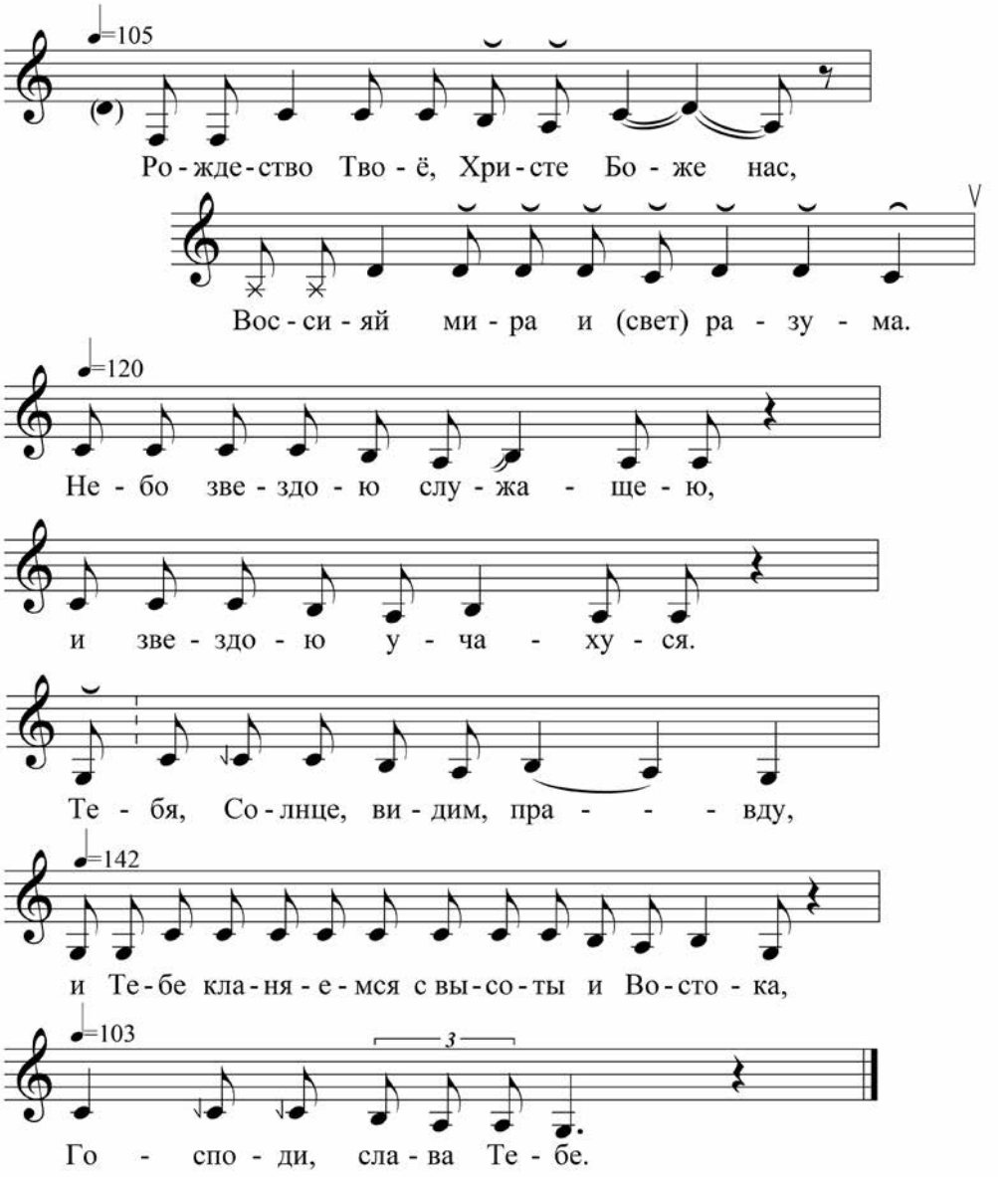
ФВс 37. Кондак



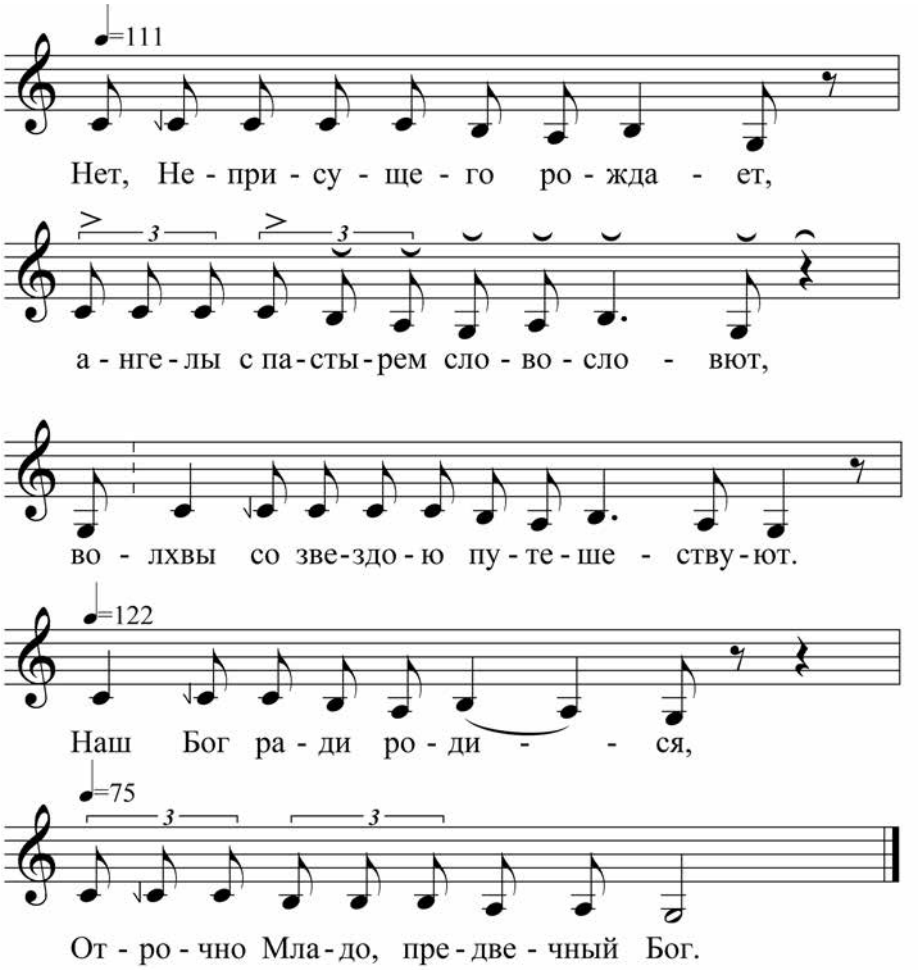
ФВс 37. Ирмос


♩=60-65
Хри - стос ро - жда - е - тся, сла - ви - те,
Хри - стос с не - бес, сря - щи - те,
Хри - стос на зе - мли, во - зно - си - те - ся
по - йте Го - спо - де - ви вся зе - мля,
и ве - се - ли - ем во - спо - йте,
(по - йте) я - ко про - сла - ви - ся,
я - ко про - сла - ви - ся.

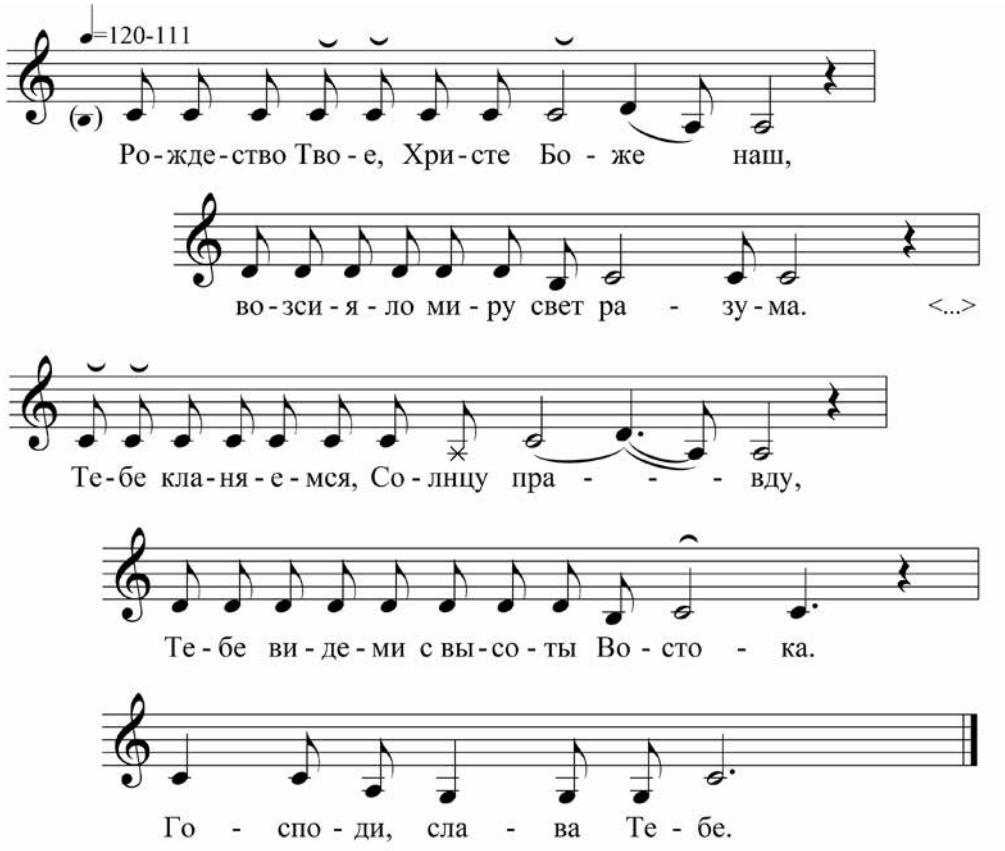
ФВс 38а. Тропарь



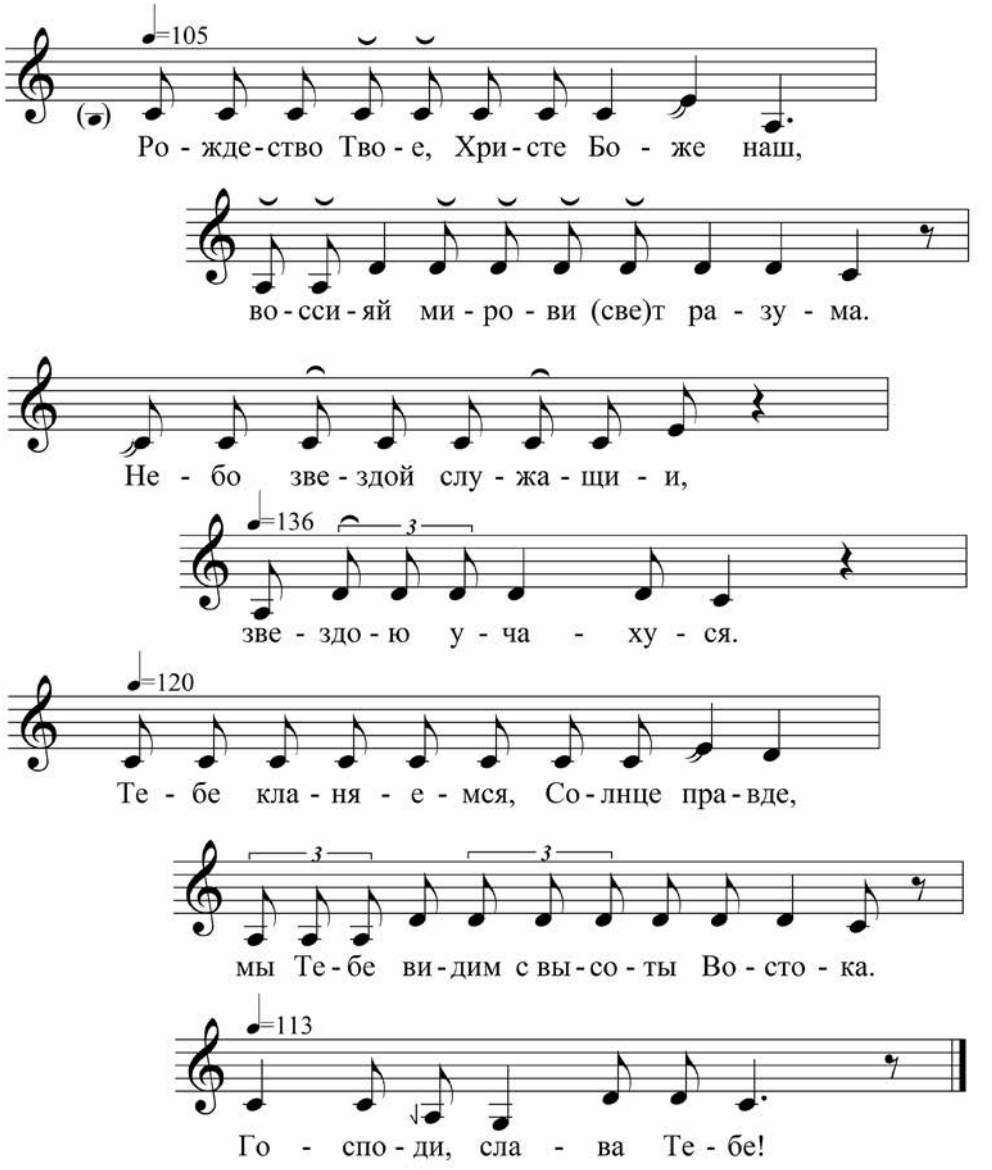
ФВс 38а. Кондак



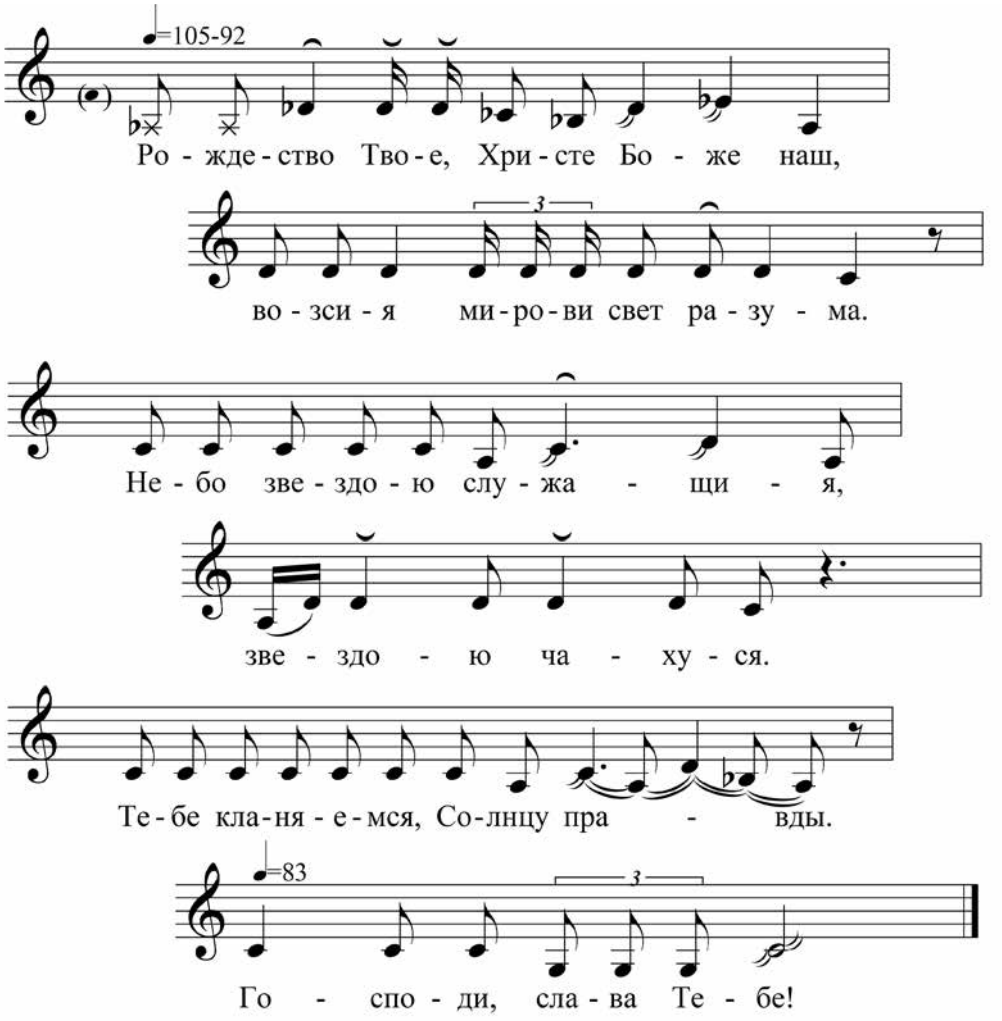
ФВт 41. Тропарь



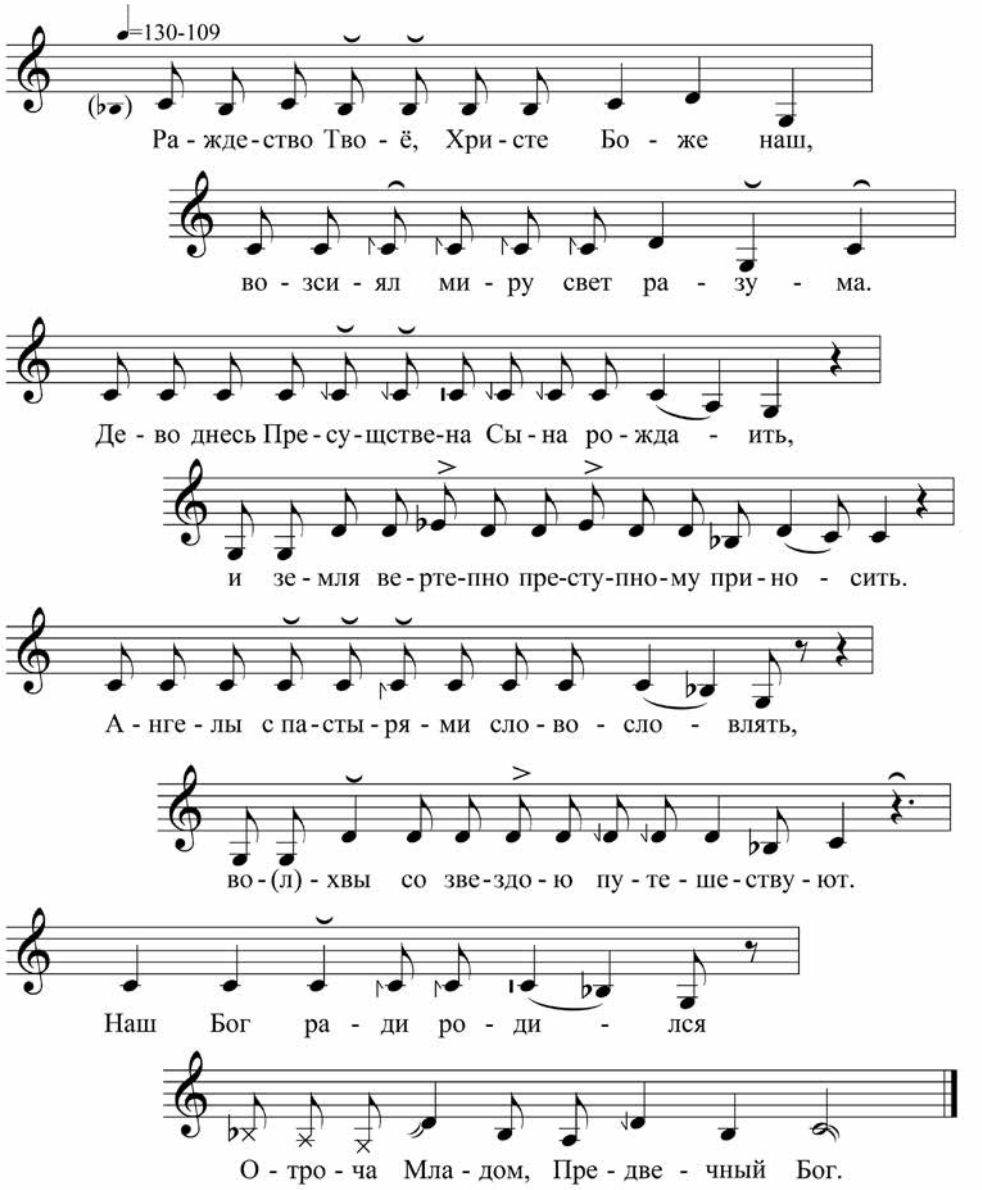
ФВт 45. Тропарь



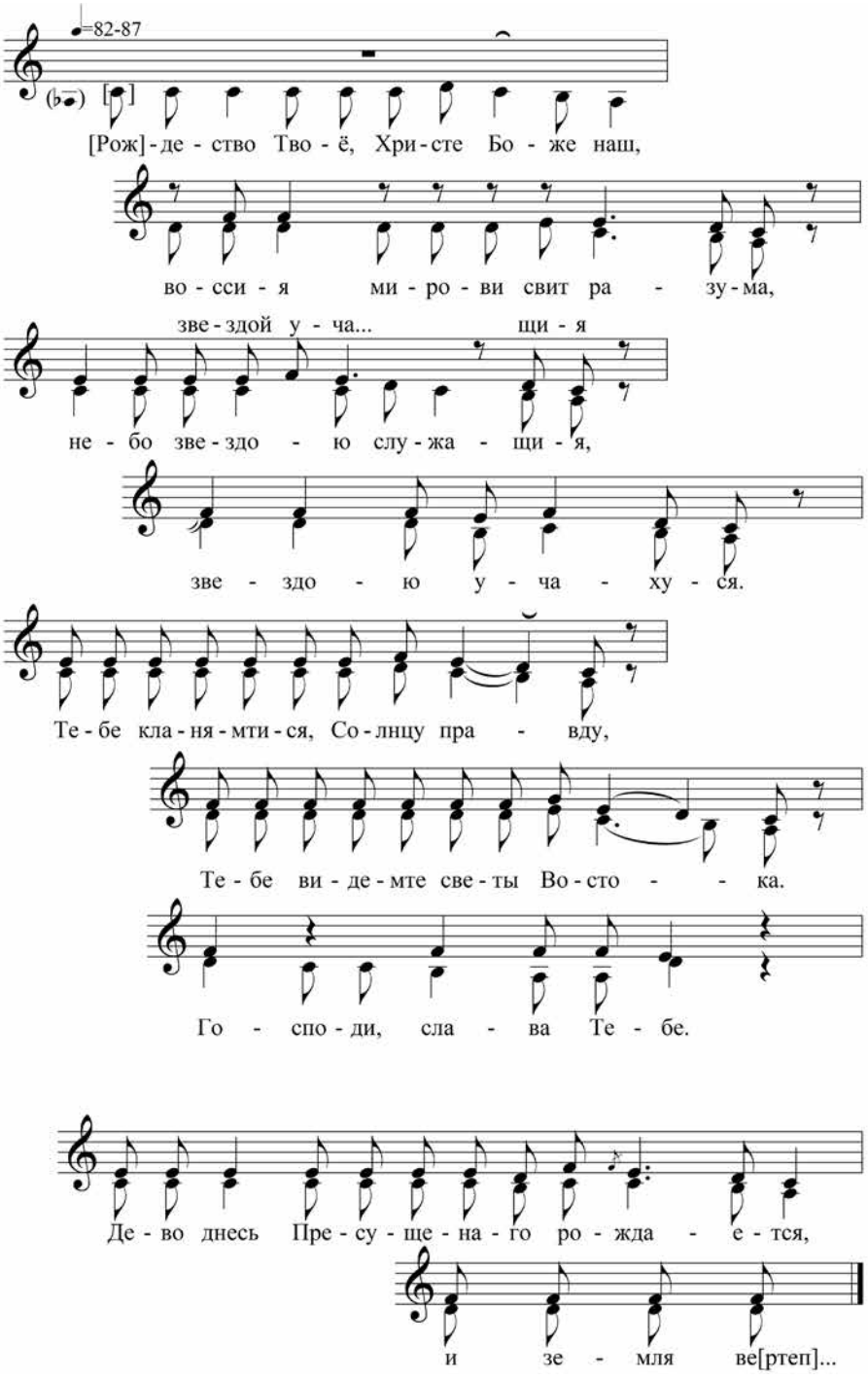
ФВт 46. Тропарь



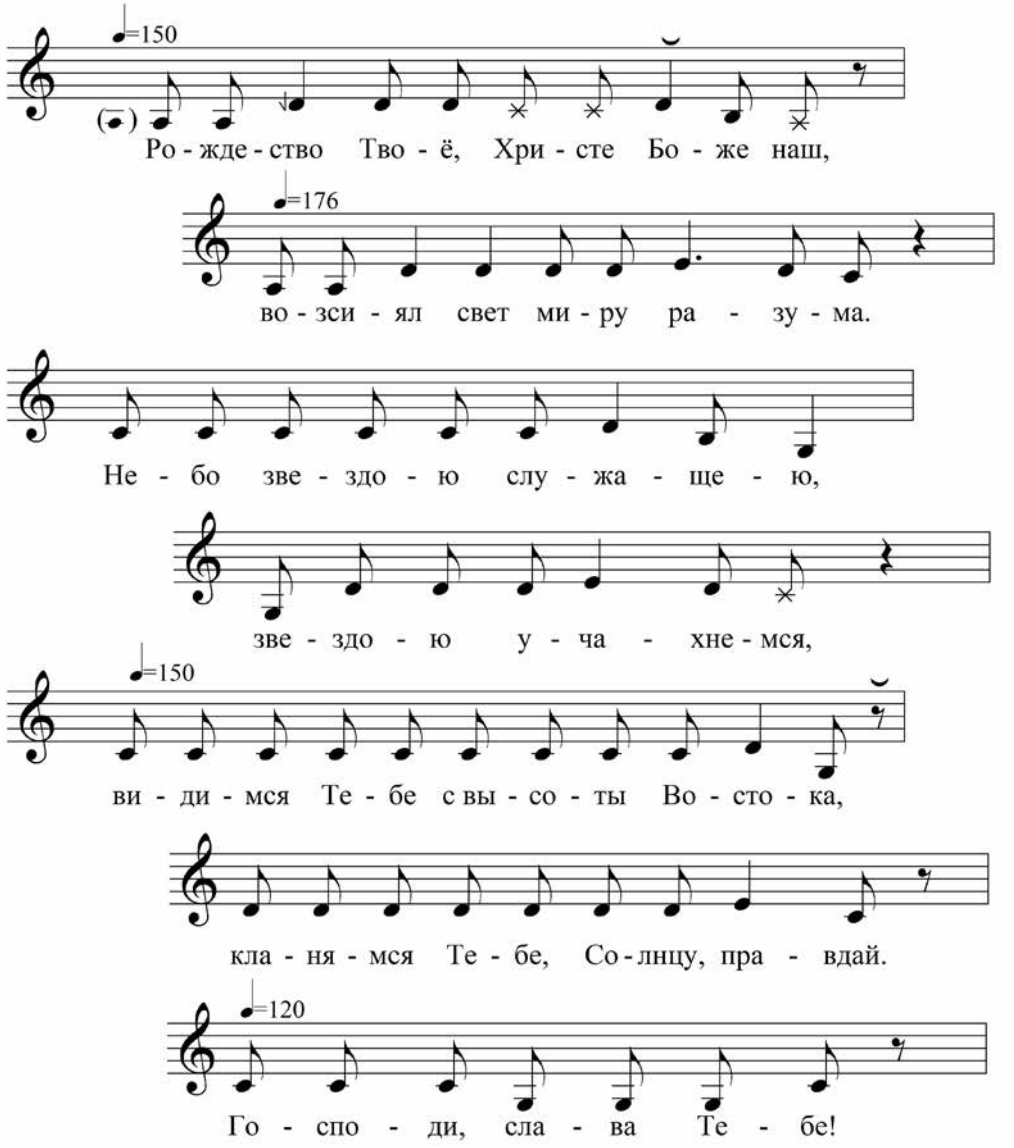
ФВт 48. Тропарь. ФВс 48. Кондак



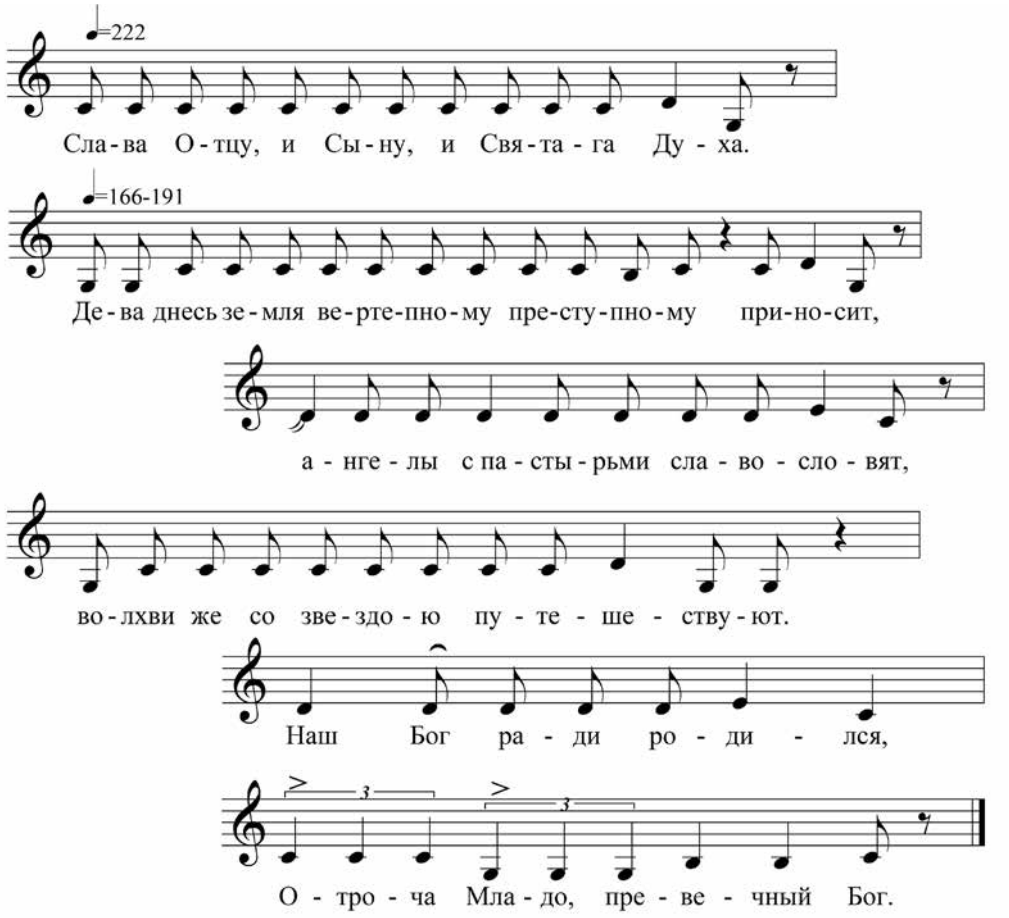
ФВс 49. Тропарь. ФВс 49. Кондак



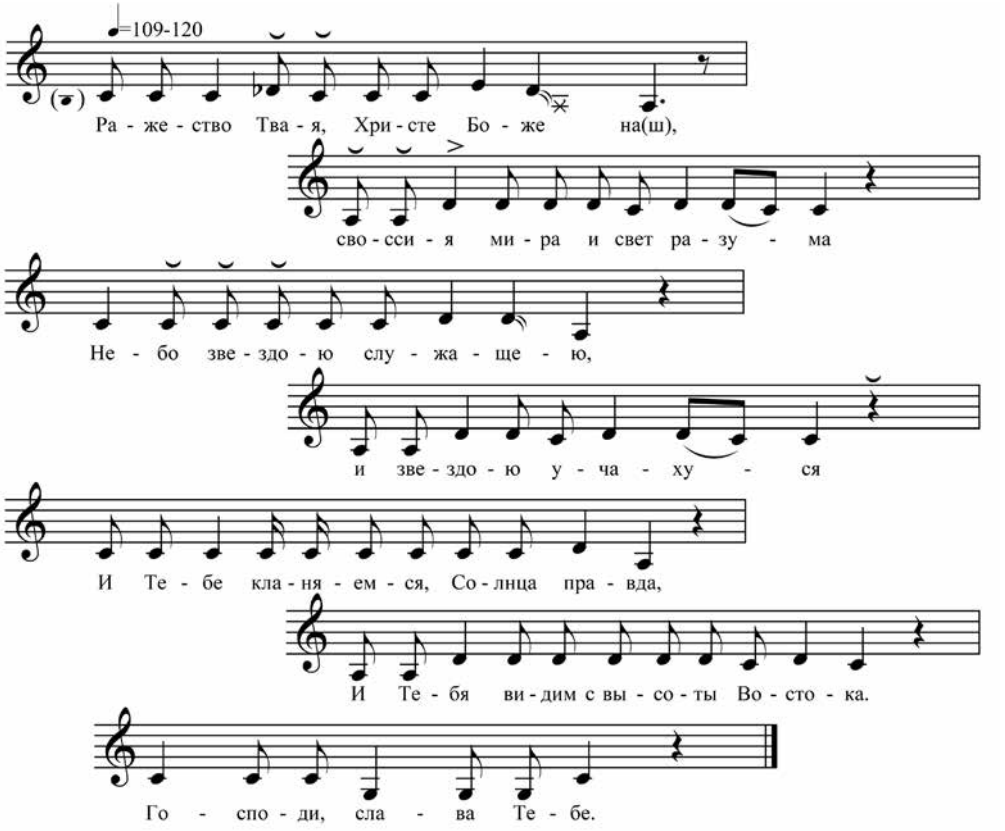
ФВс 50. Тропарь



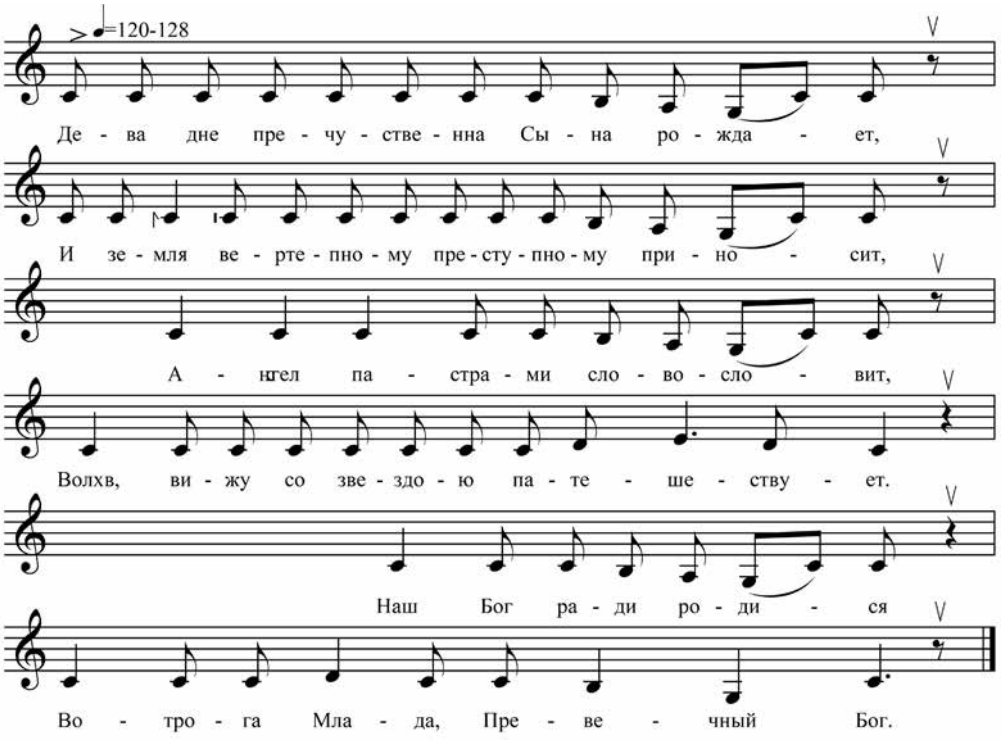
ФВс 50. Малое славословие, кондак



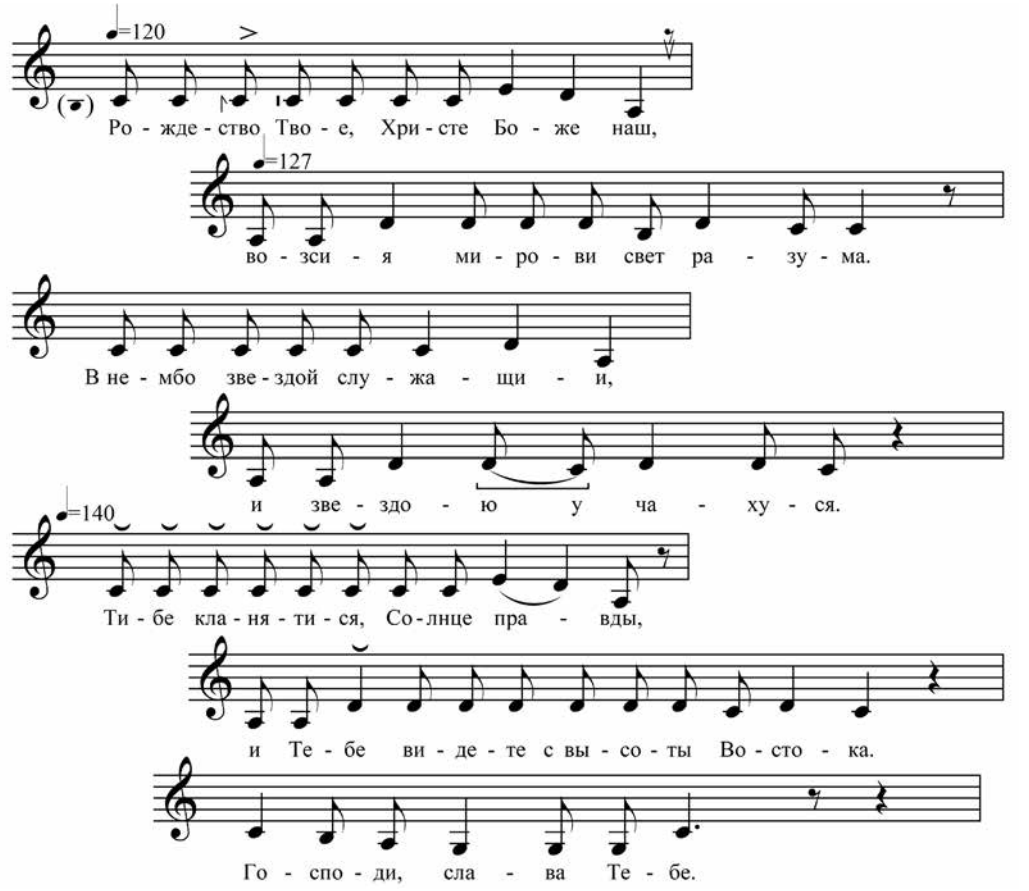
ФВт 51. Тропарь



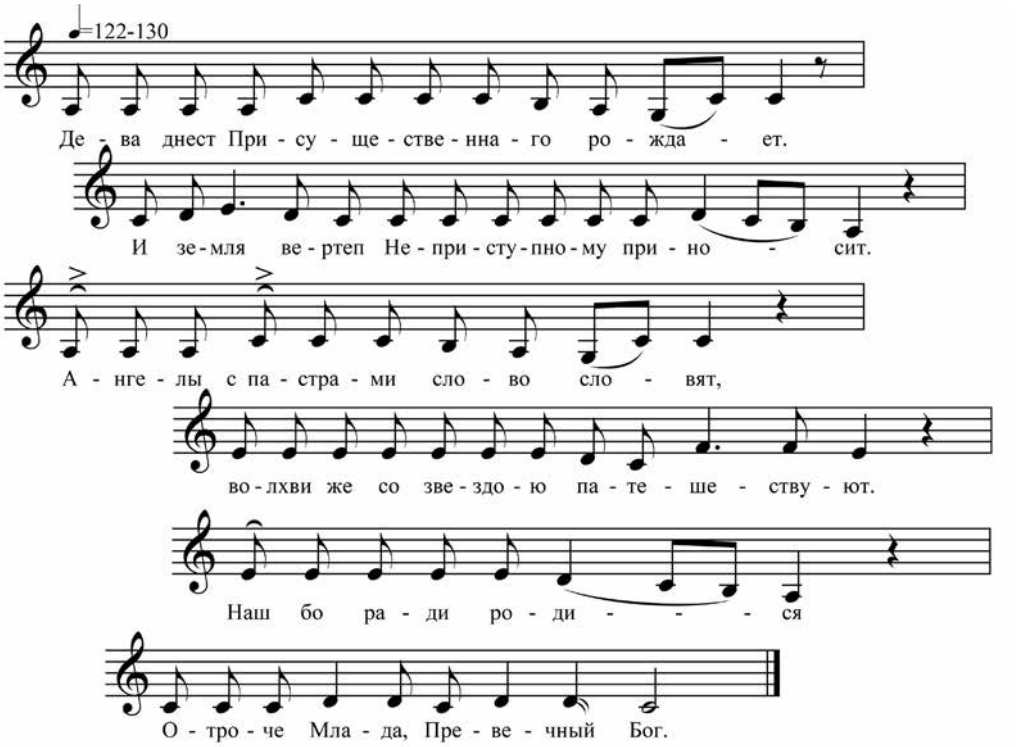
ФВс 51. Кондак



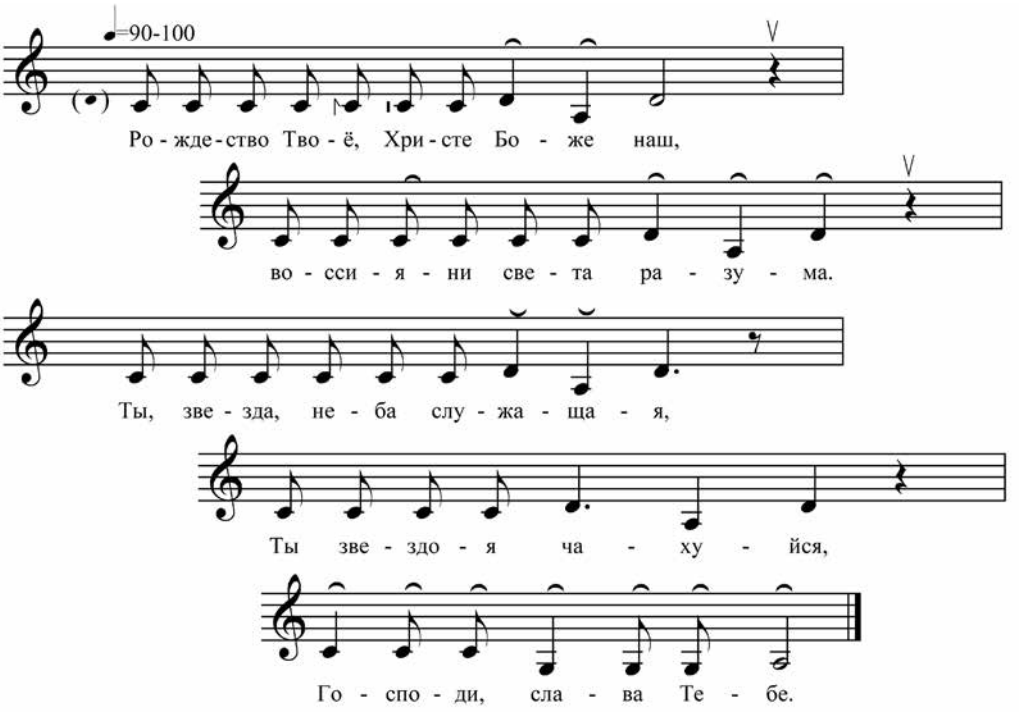
ФВт 55. Тропарь



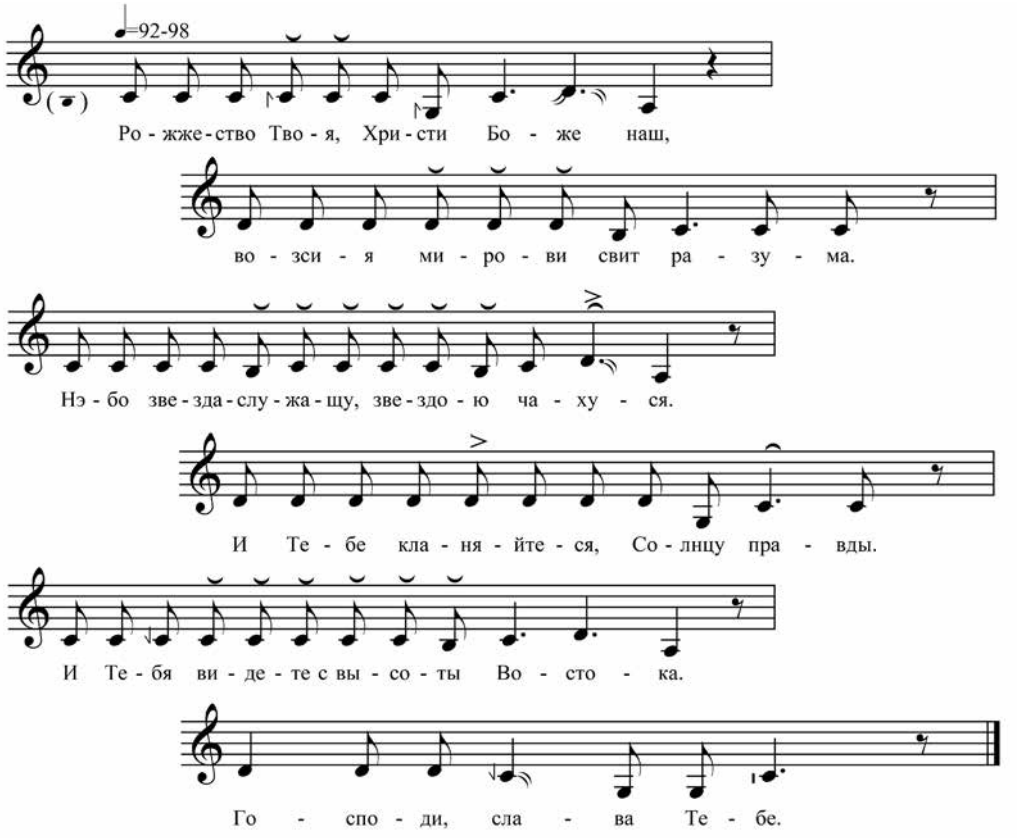
ФВт 55. Кондак



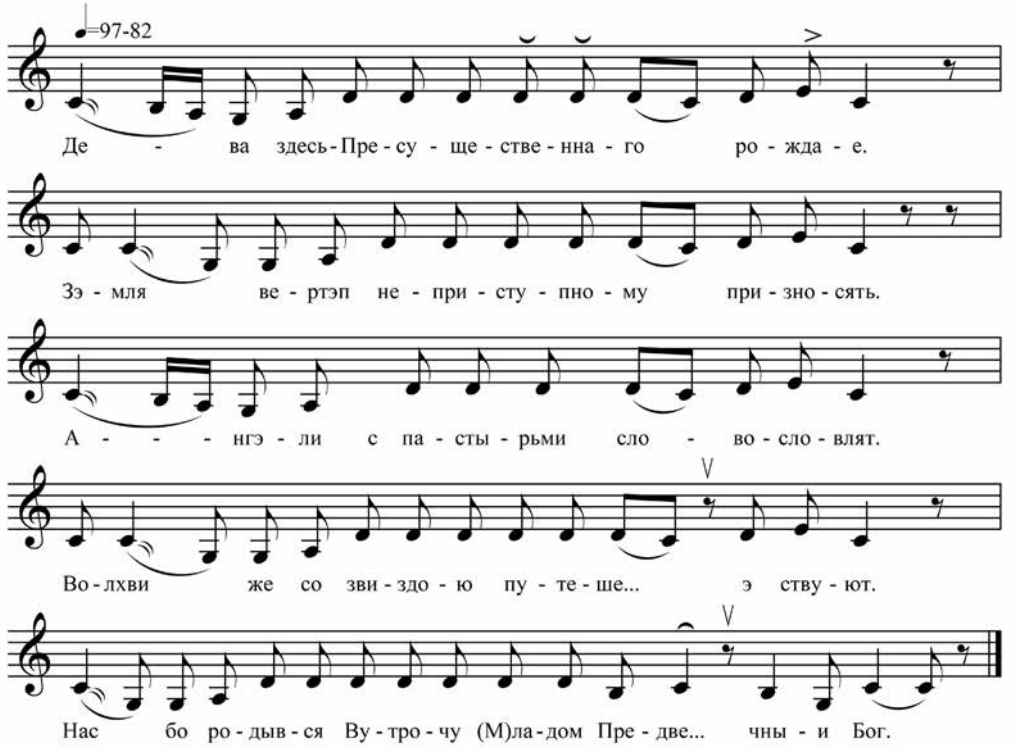
ФВс 56. Тропарь



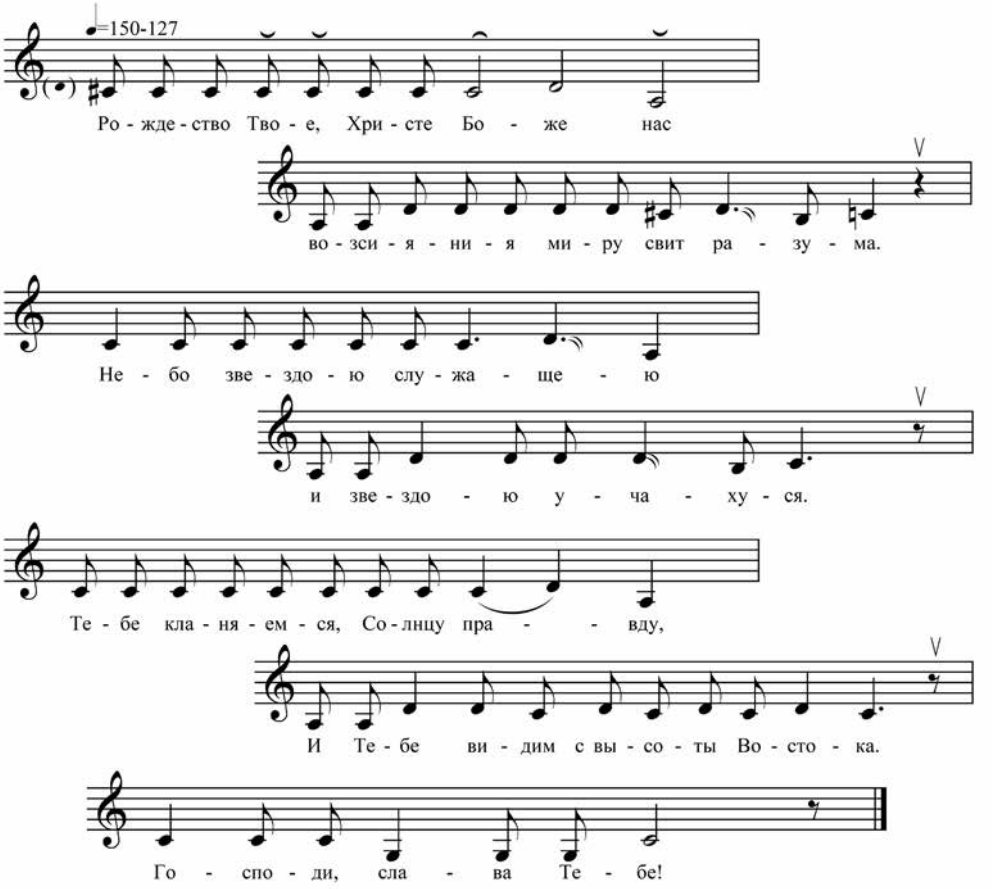
ФВт 57. Тропарь



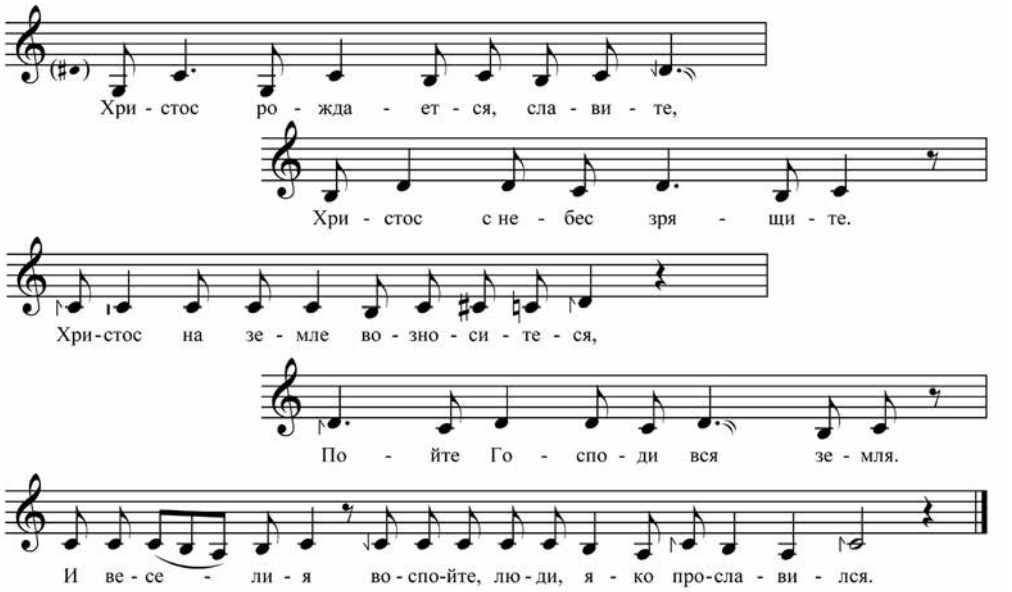
ФВс 57. Кондак



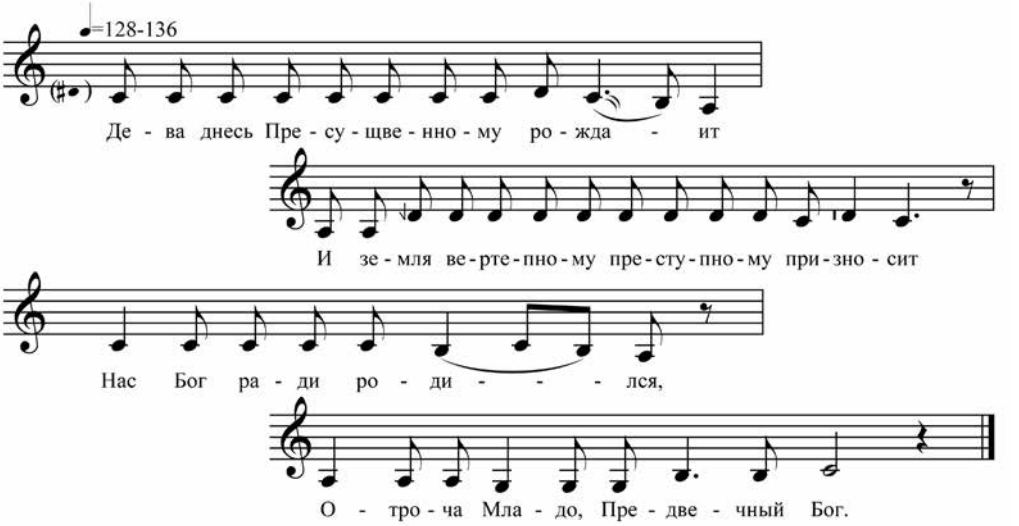
ФВт 58. Тропарь



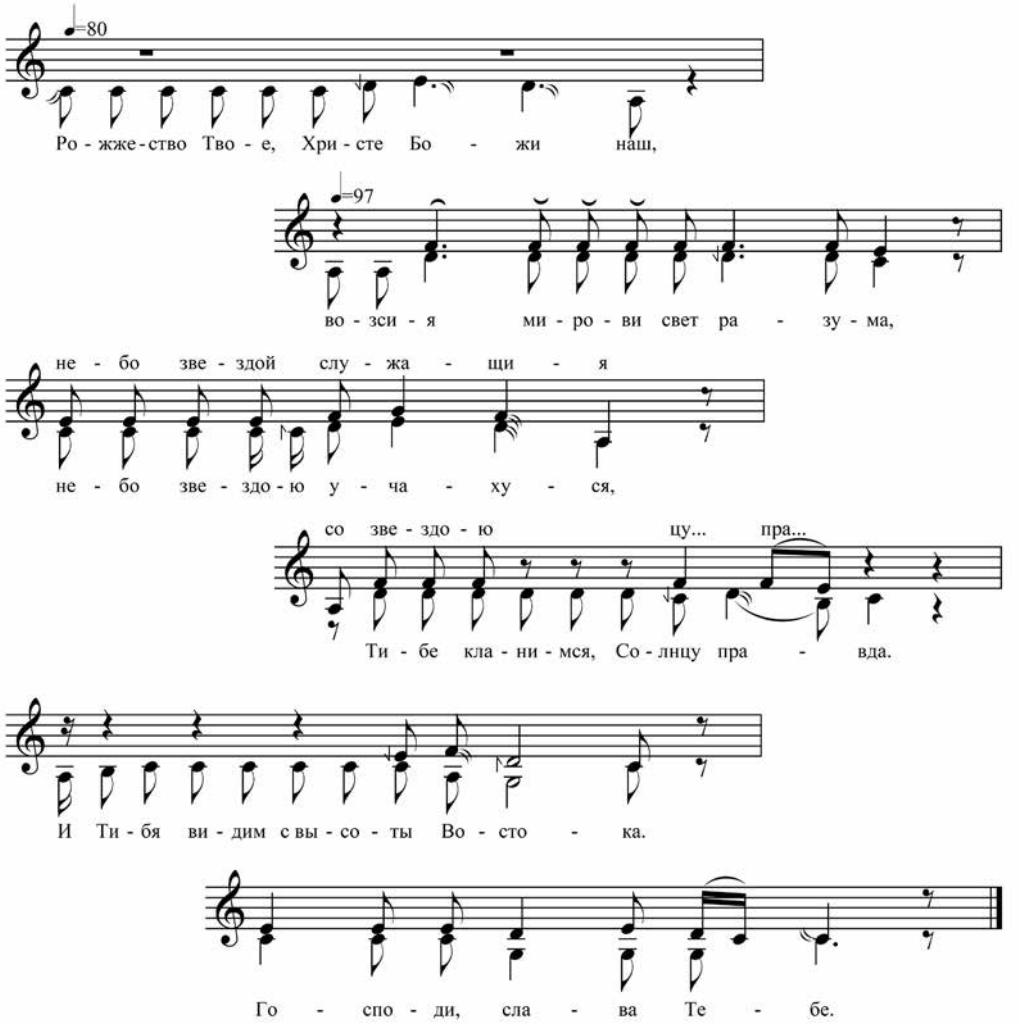
ФВт 58. Ирмос


Хри - стос ро - жда - ет - ся, сла - ви - те,
Хри - стос с не - бес зря - щи - те.
Хри-стос на зе - мле во - зно - си - те - ся,
По - йте Го - спо - ди вся зе - мля.
И ве - се - ли - я во - спо-йте, лю - ди, я - ко про-сла - ви - лся.

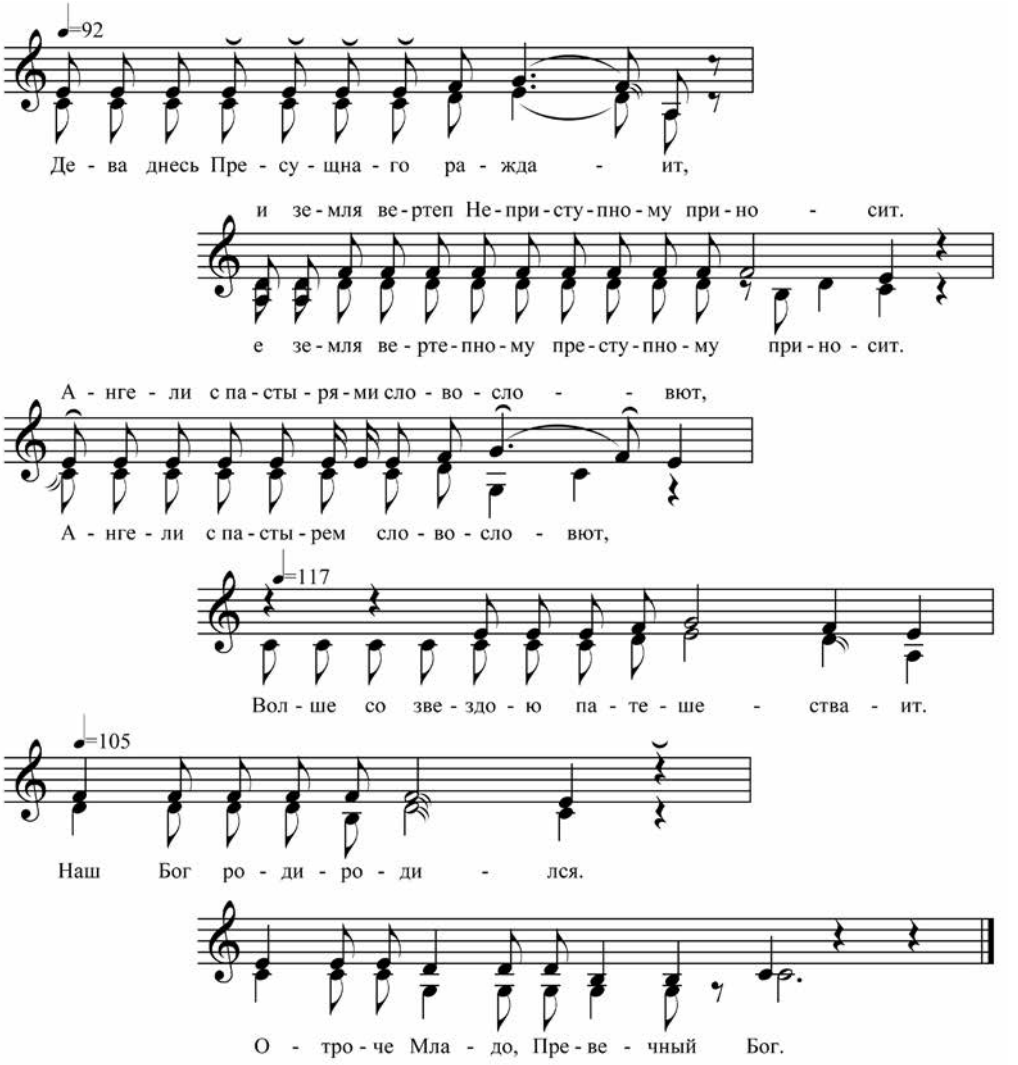
ФВс 58. Кондак



ФВт 60. Тропарь

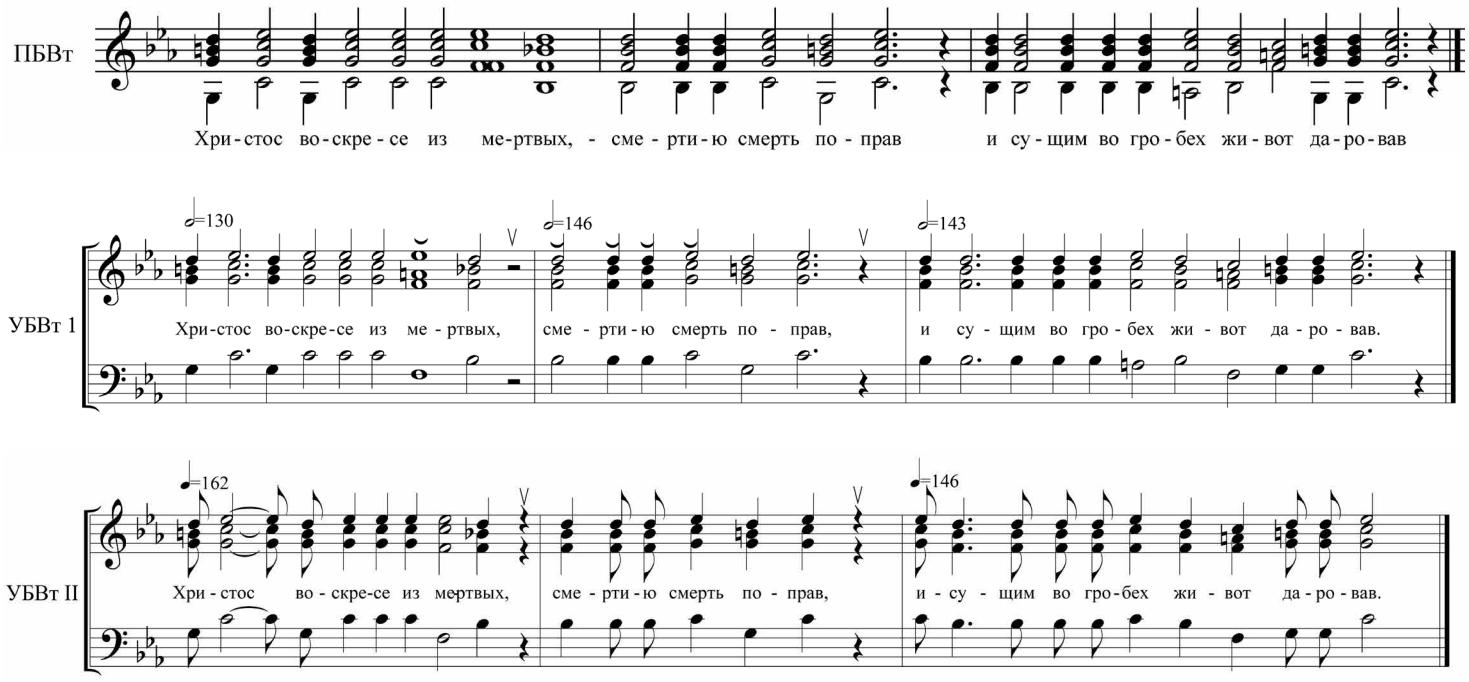


ФВс 60. Кондак

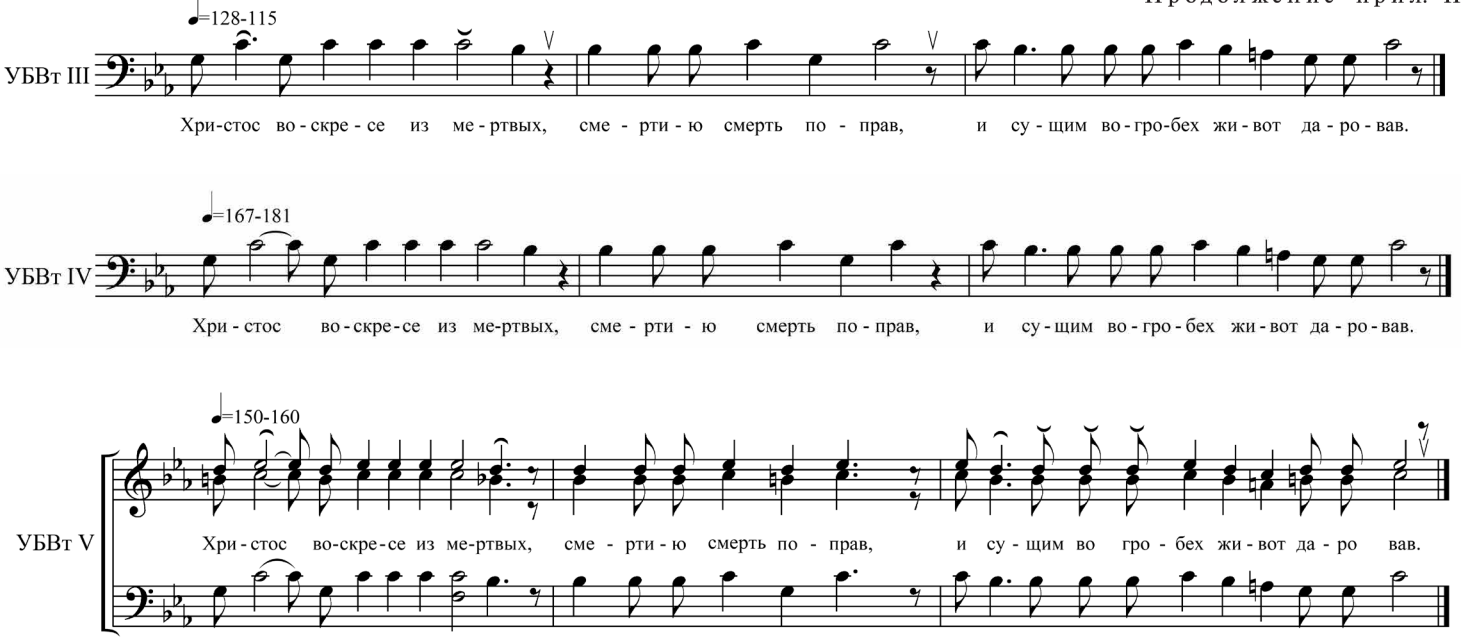


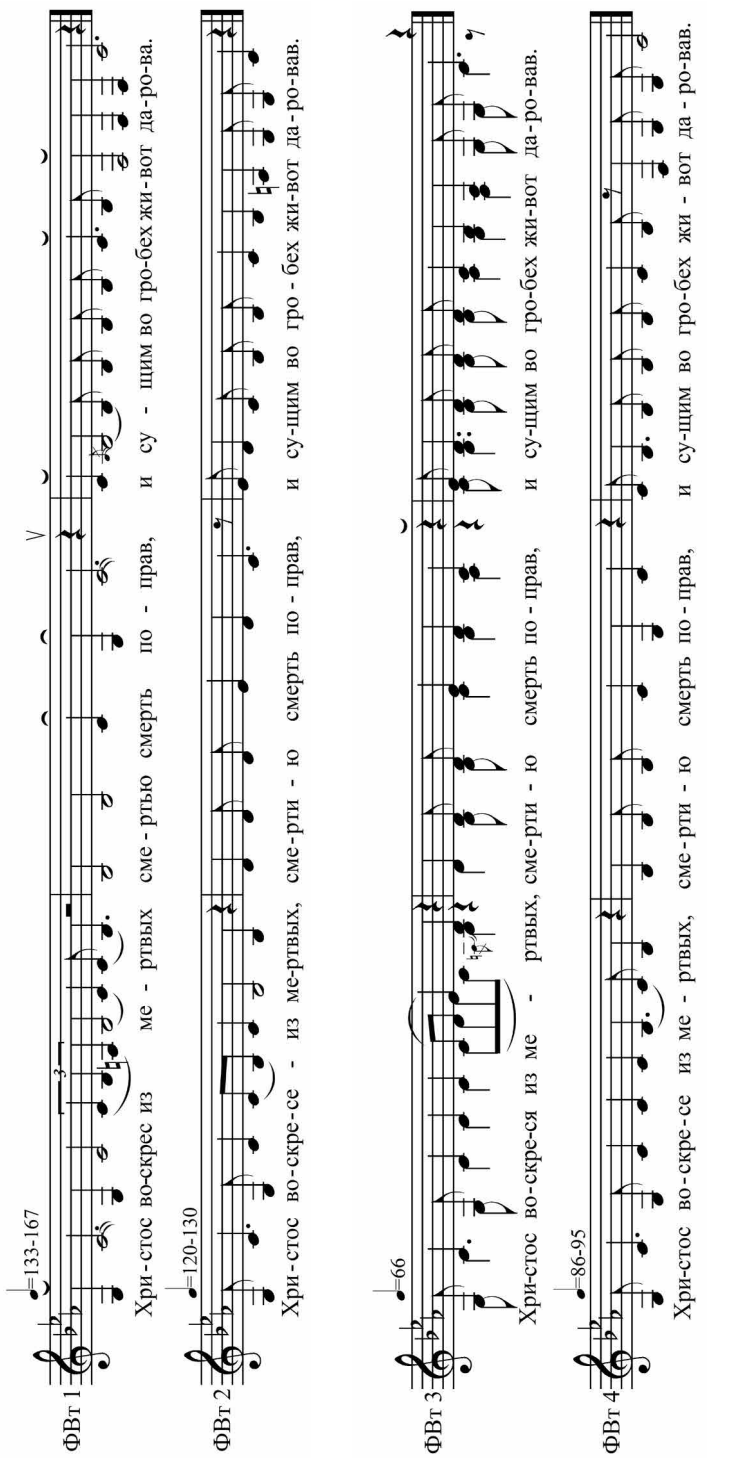
Приложение II

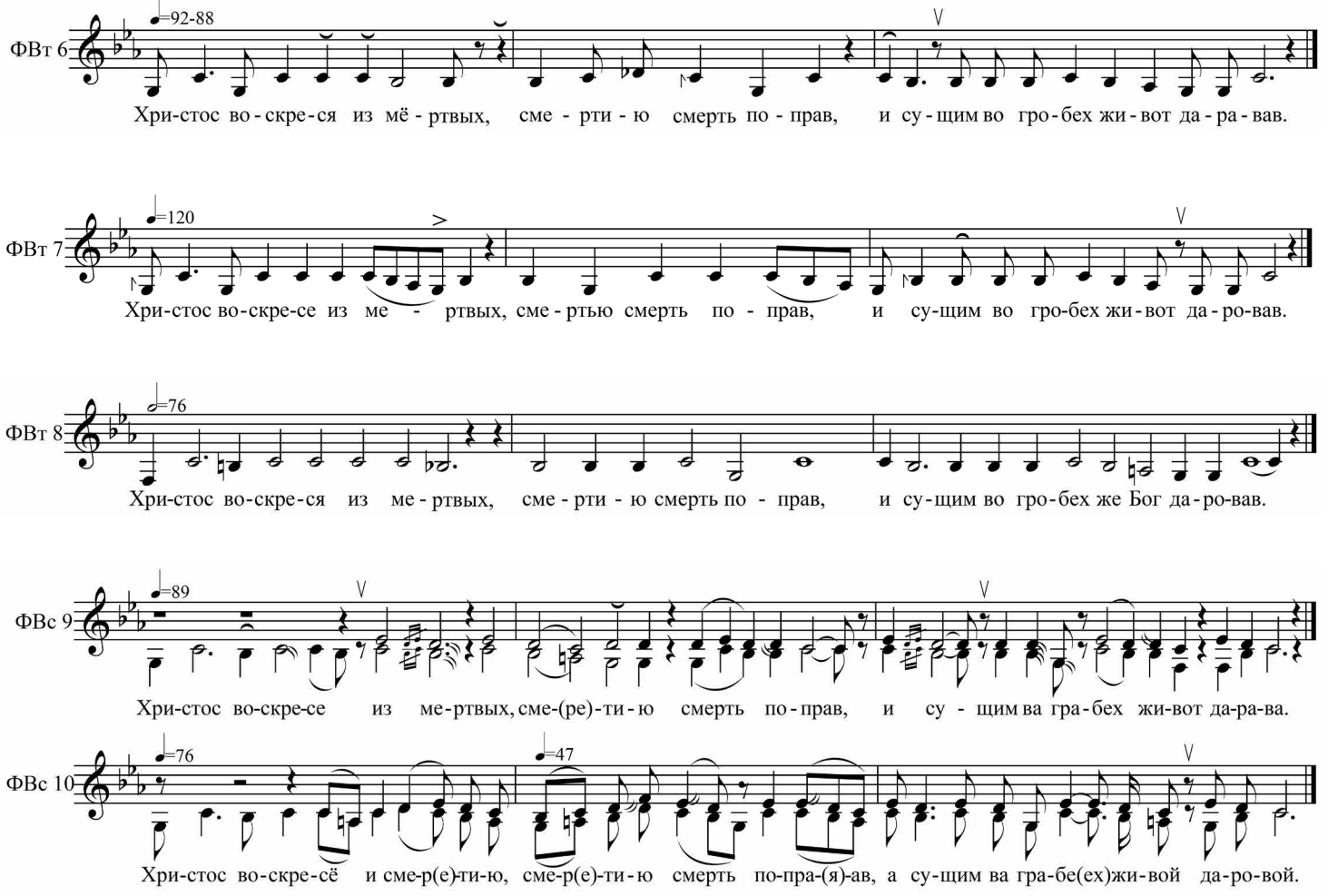
ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ (СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ)*



* Для большей наглядности и возможности сравнения все образцы пасхального тропаря были транспонированы на высотный уровень с опорой на звуке *c/c*1. Реальная высота звучания указана в паспортных данных к образцам (см. Прил. IX).

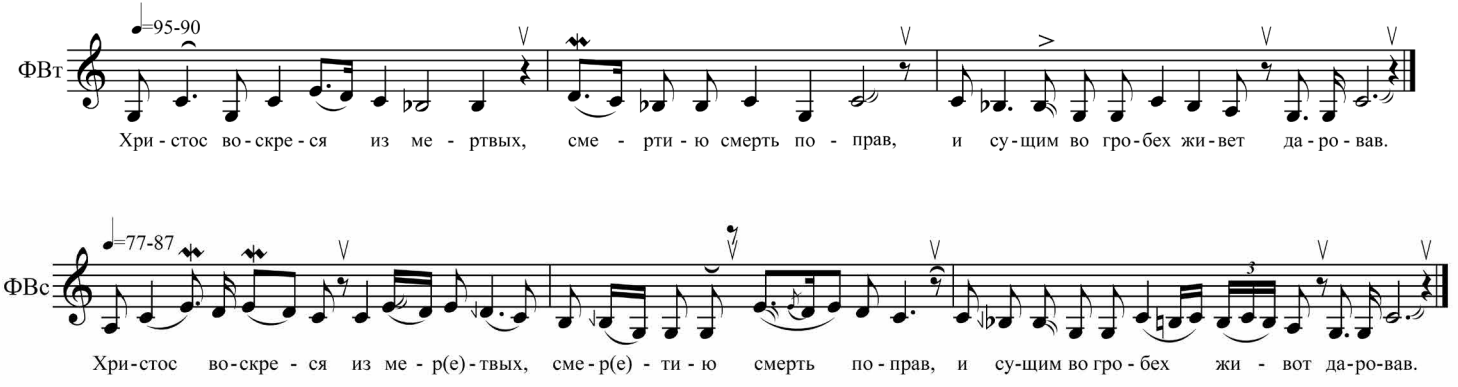

♩=128-115
УБВт III
Хри-стос во-скре-се из ме-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав, и су-щим во-гро-бех жи-вот да-ро-вав.
♩=167-181
УБВт IV
Хри-стос во-скре-се из ме-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав, и су-щим во-гро-бех жи-вот да-ро-вав.
♩=150-160
УБВт V
Хри-стос во-скре-се из ме-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро вав.


ФВт 1
♩=133-167
Хри-стос во-скрес из ме - ртвых сме-ртью смерть по - прав, и су - щим во гро-бех жи-вот да-ро-ва.
ФВт 2
♩=120-130
Хри-стос во-скре-се - из ме-ртвых, сме-рти - ю смерть по - прав, и су-щим во гро - бех жи-вот да-ро-вав.
ФВт 3
♩=66
Хри-стос во-скре-ся из ме - ртвых, сме-рти - ю смерть по - прав, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.
ФВт 4
♩=86-95
Хри-стос во-скре-се из ме - ртвых, сме-рти - ю смерть по - прав, и су-щим во гро-бех жи - вот да - ро-вав.
ФВт 5
♩=71
♩=91
♩=86
Хри-стос во - скре - се... сме - рти - ю смерть по - прав, и су-щим во гро-бех жи-вот да - ро - вав.


ФВт 6
♩=92-88
Хри-стос во-скре-ся из мё-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ра-вав.
ФВт 7
♩=120
Хри-стос во-скре-се из ме-ртвых, сме-ртью смерть по-прав, и су-щим во гро-бех жи-вот да-ро-вав.
ФВт 8
𝅗𝅥=76
Хри-стос во-скре-ся из ме-ртвых, сме-рти-ю смерть по-прав, и су-щим во гро-бех же Бог да-ро-вав.
ФВс 9
♩=89
Хри-стос во-скре-се из ме-ртвых, сме-(ре)-ти-ю смерть по-прав, и су-щим ва гра-бех жи-вот да-ра-ва.
ФВс 10
♩=76
♩=47
Хри-стос во-скре-сё и сме-р(е)-ти-ю, сме-р(е)-ти-ю смерть по-пра-(я)-ав, а су-щим ва гра-бе(ех)жи-вой да-ро-вой.

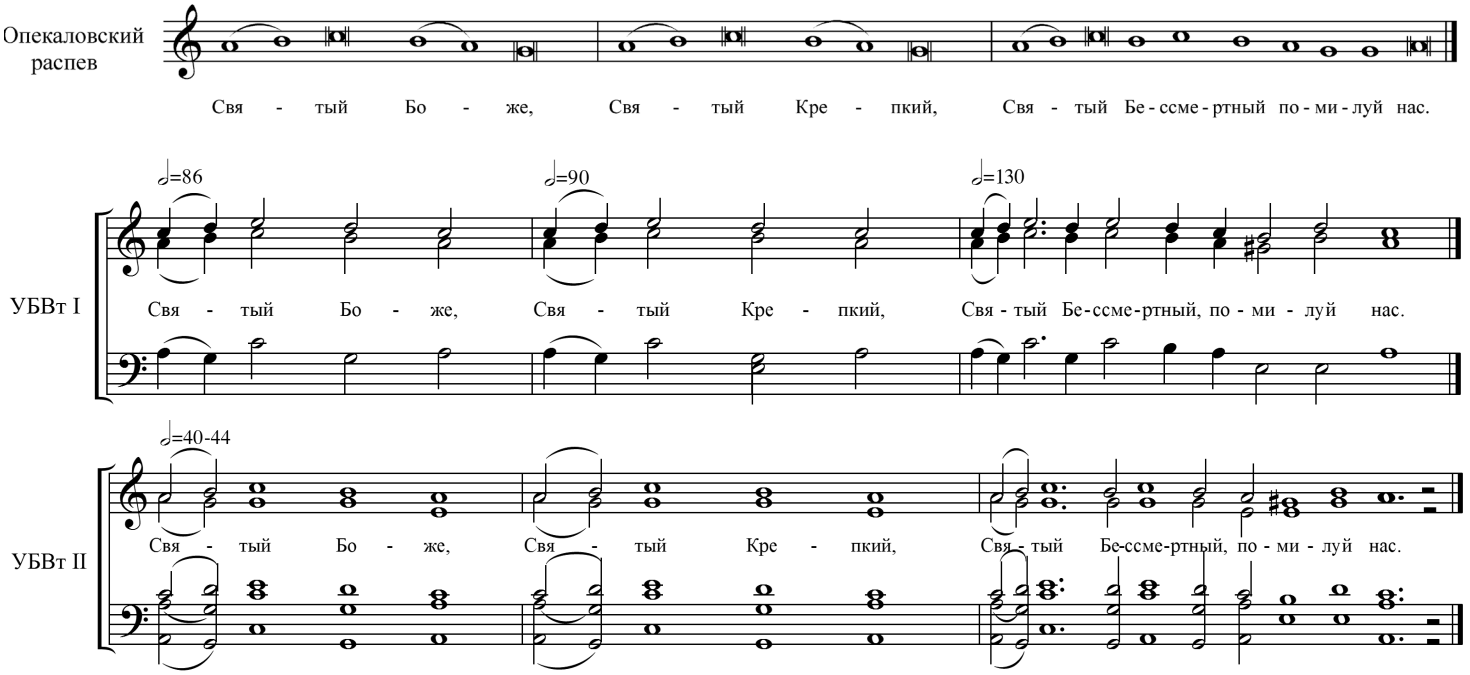
Приложение III

ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ ИЗ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ

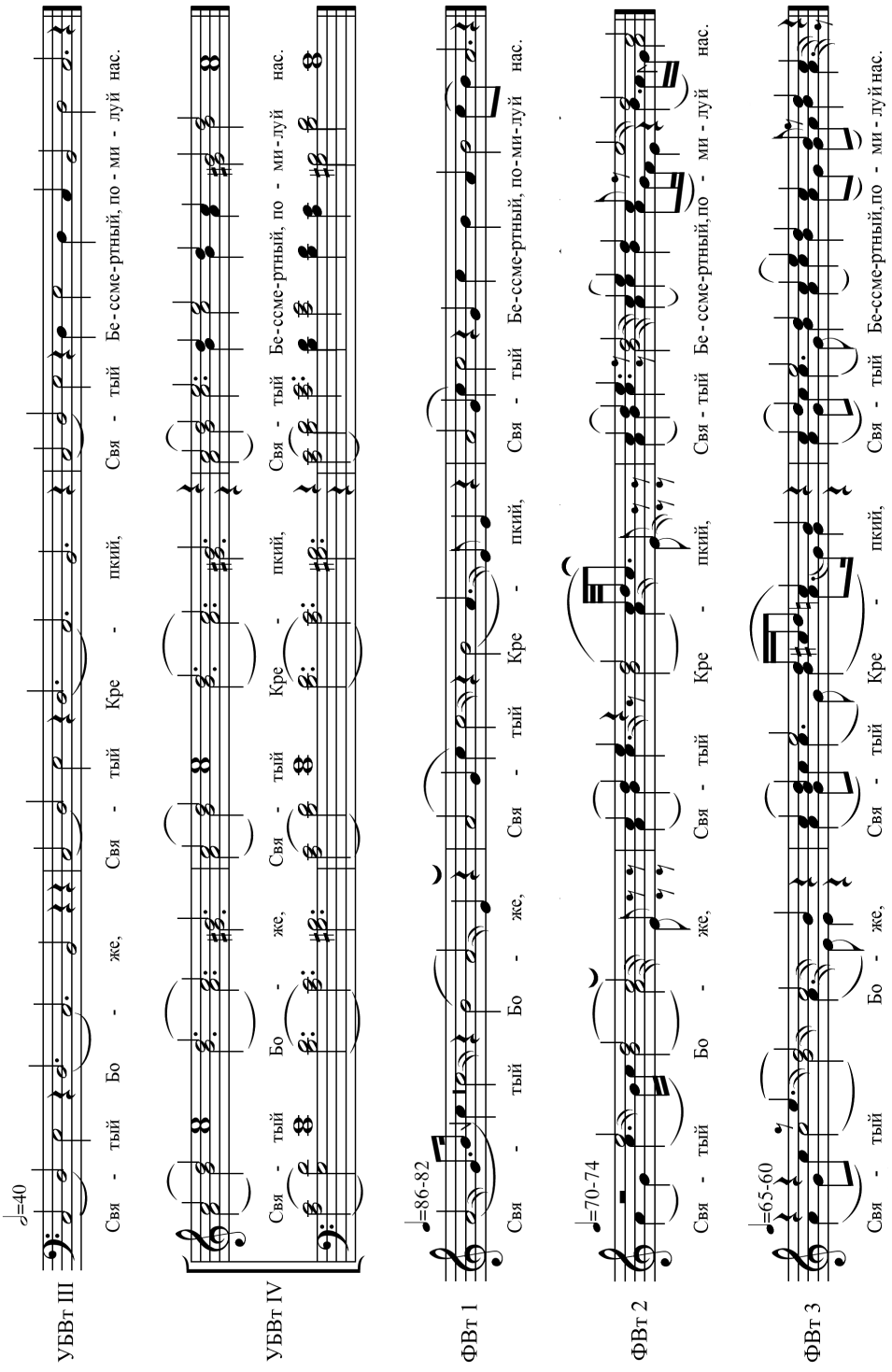


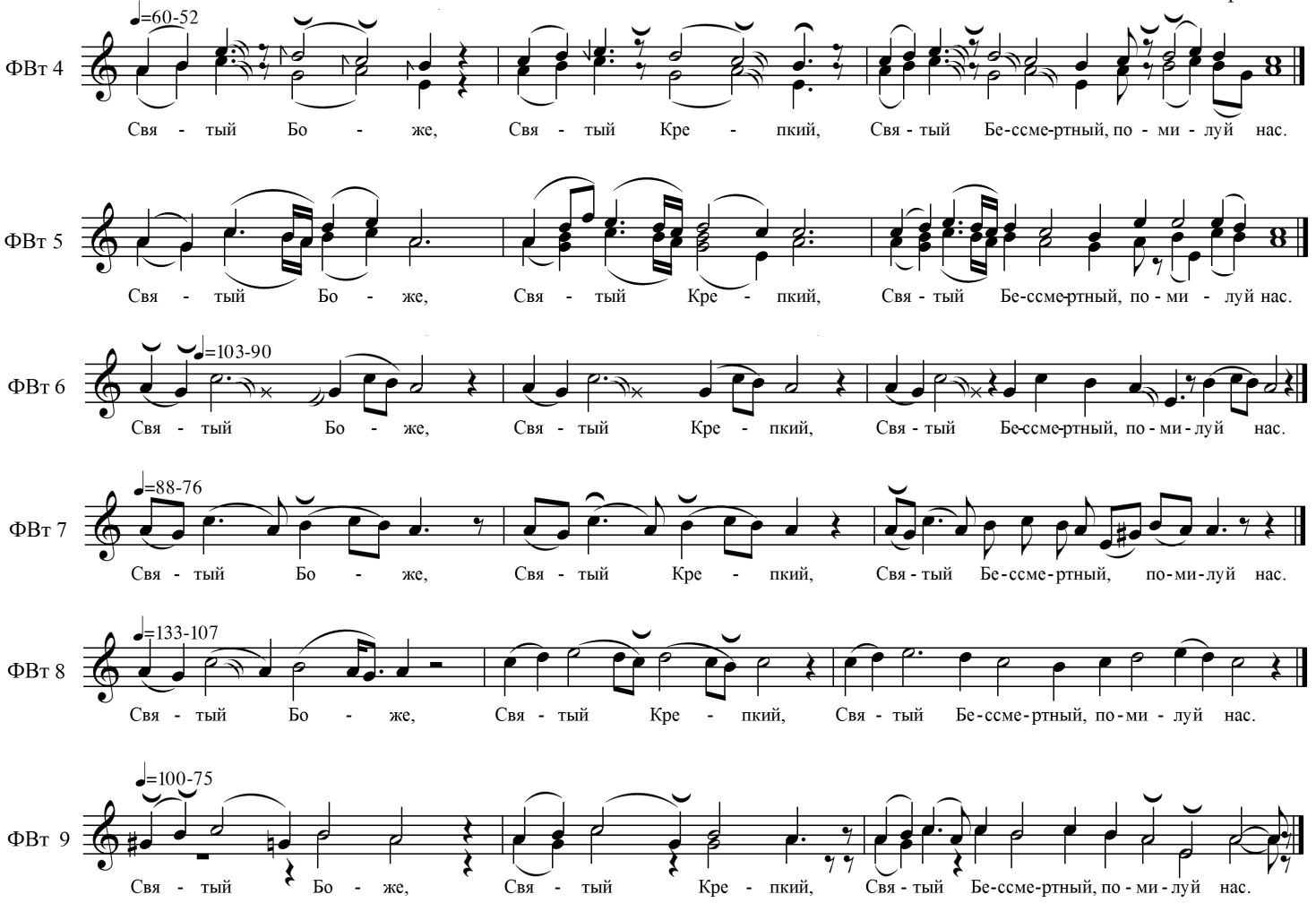
Приложение IV

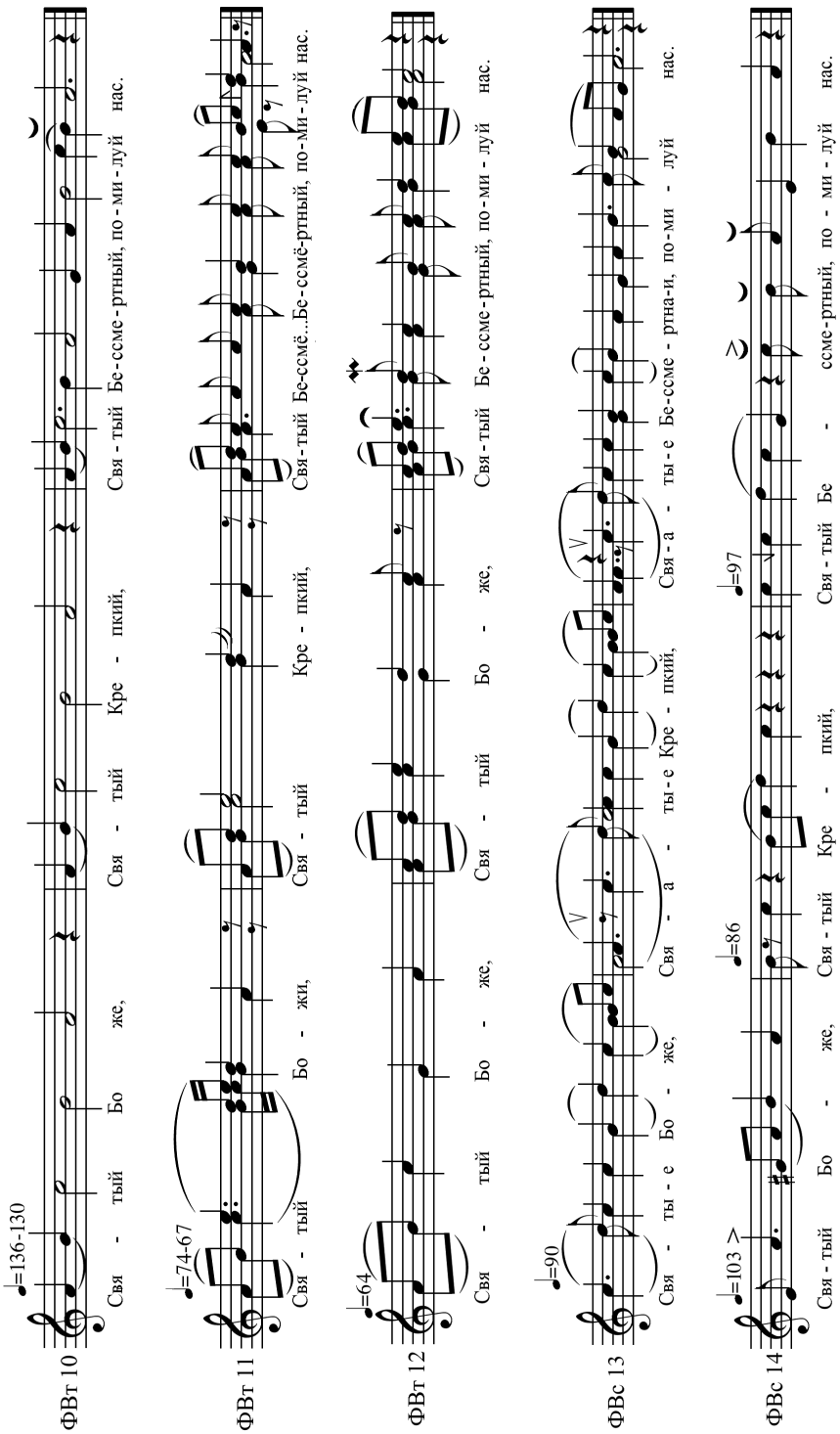
ТРИСВЯТОЕ (СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ)*



* Все образцы Трисвятого здесь и в Приложении VI транспонированы на высотный уровень с опорой на звуке *a/a*¹. Реальная высота звучания указана в паспортных данных к образцам (см. Прил. IX).

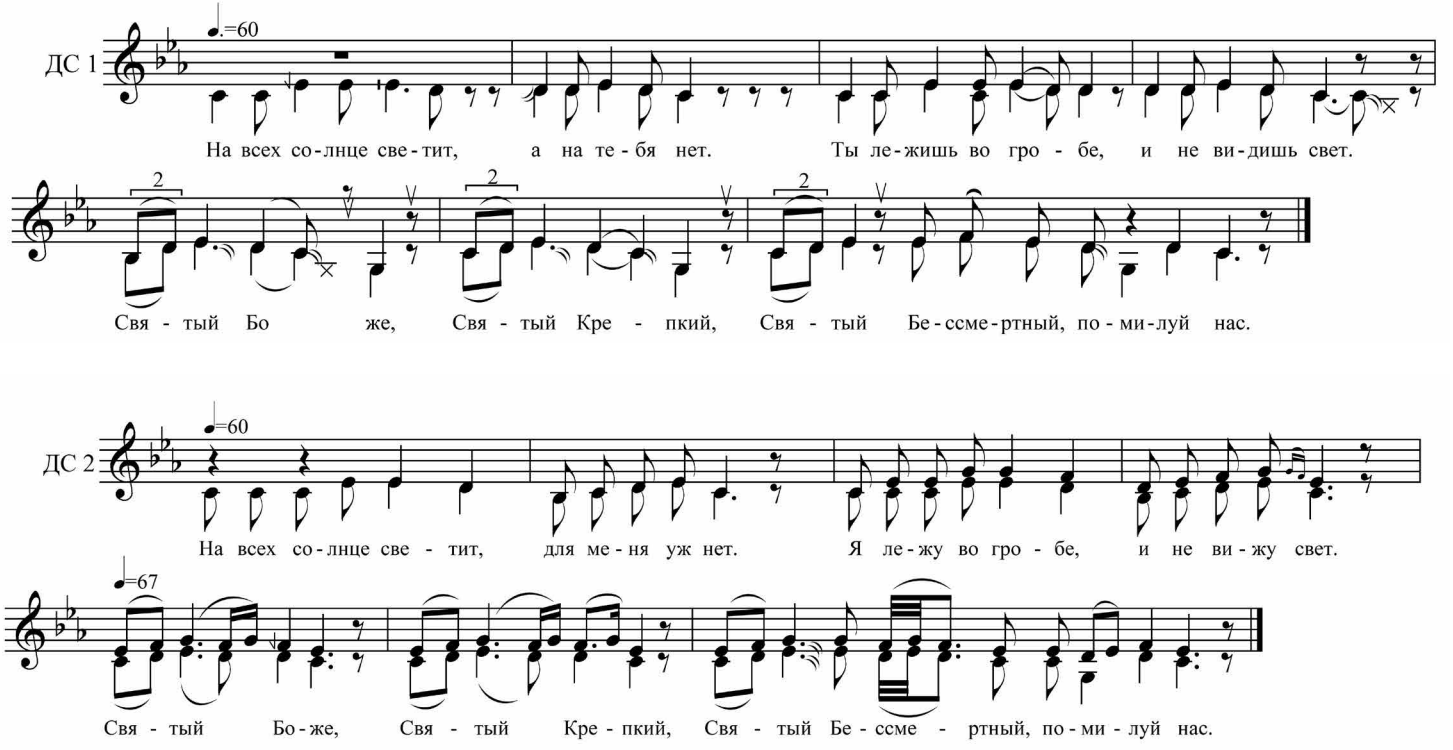

УБВт III
𝅗𝅥=40
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.
УБВт IV
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми-луй нас.
ФВт 1
♩=86-82
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по-ми-луй нас.
ФВт 2
♩=70-74
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе - ссме-ртный,по - ми - луй нас.
ФВт 3
♩=65-60
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный,по - ми - луй нас.


ФВт 4
♩=60-52
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВт 5
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВт 6
♩=103-90
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВт 7
♩=88-76
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по-ми-луй нас.
ФВт 8
♩=133-107
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по-ми - луй нас.
ФВт 9
♩=100-75
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.

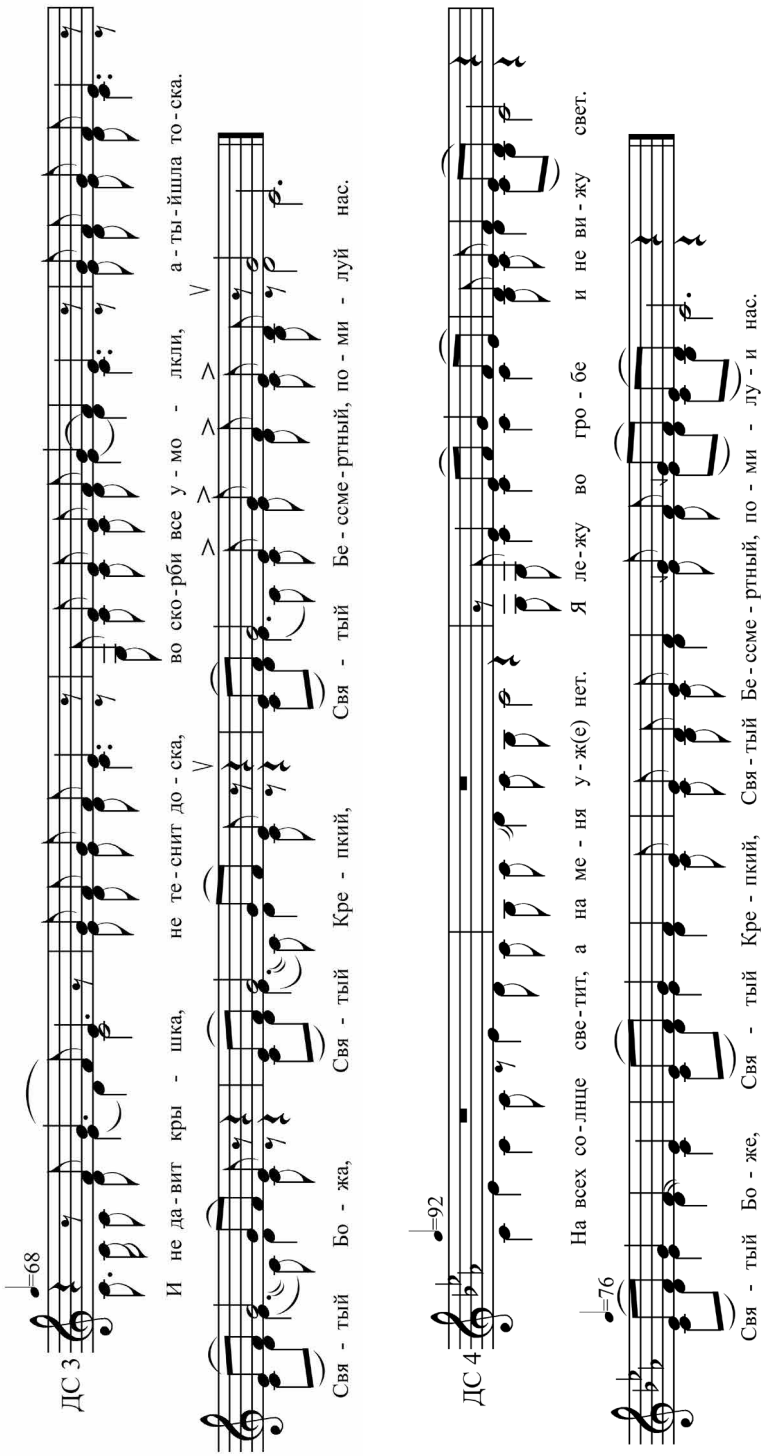

ФВт 10
♩=136-130
Свя - тый Бо же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по-ми-луй нас.
ФВт 11
♩=74-67
Свя - тый Бо - жи, Свя - тый Кре - пкий, Свя-тый Бе-ссмё...Бе-ссмё-ртный, по-ми-луй нас.
ФВт 12
♩=64
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Бо - же, Свя - тый Бе - ссме-ртный, по-ми - луй нас.
ФВс 13
♩=90
Свя - ты-е Бо - же, Свя - а - ты-е Кре - пкий, Свя-а - ты-е Бе-ссме - ртна-и, по-ми - луй нас.
ФВс 14
♩=103
♩=86
♩=97
Свя-тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе - ссме-ртный, по - ми - луй нас.

Приложение V

ДУХОВНЫЕ СТИХИ С ТРИСВЯТЫМ*

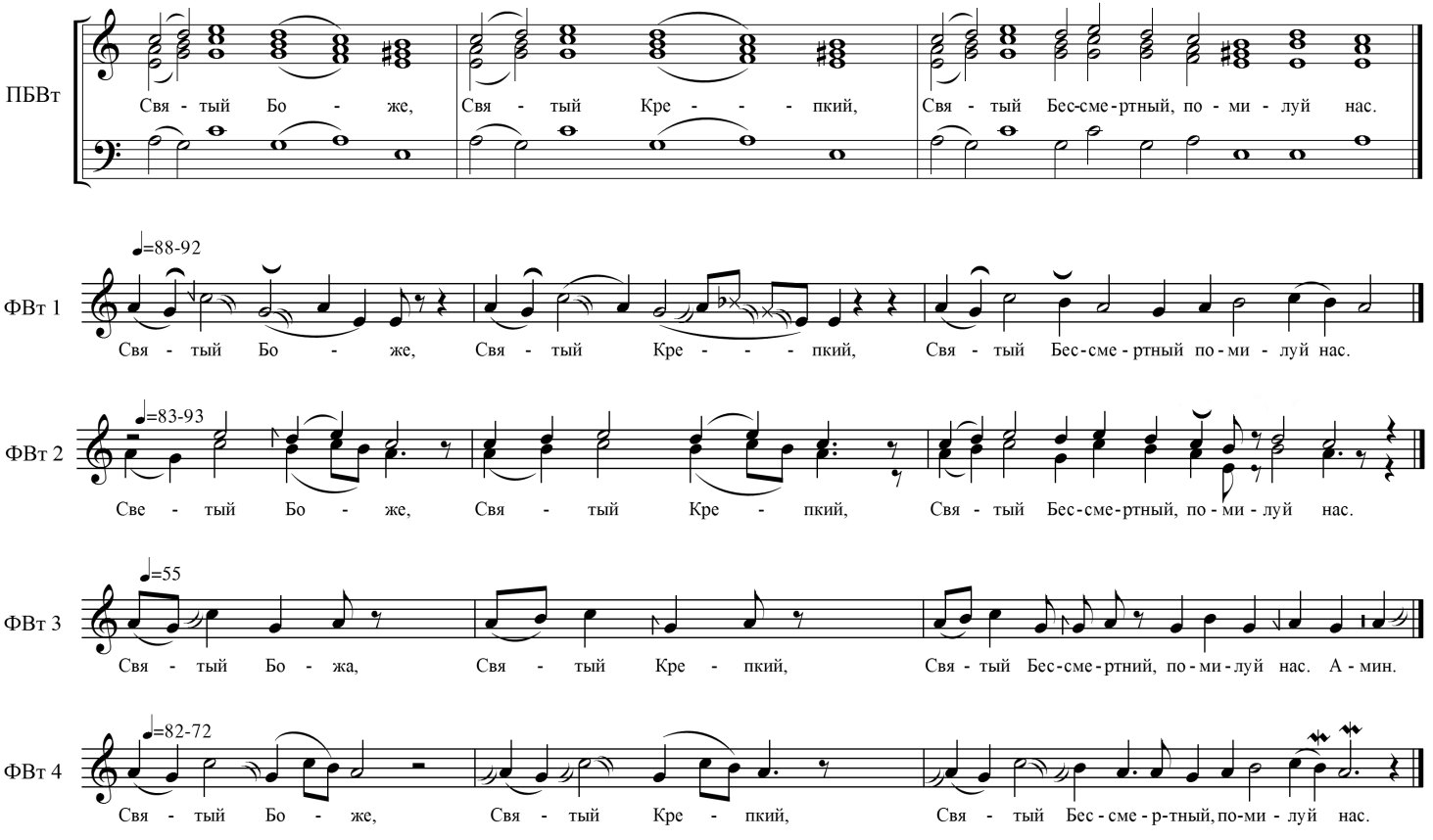


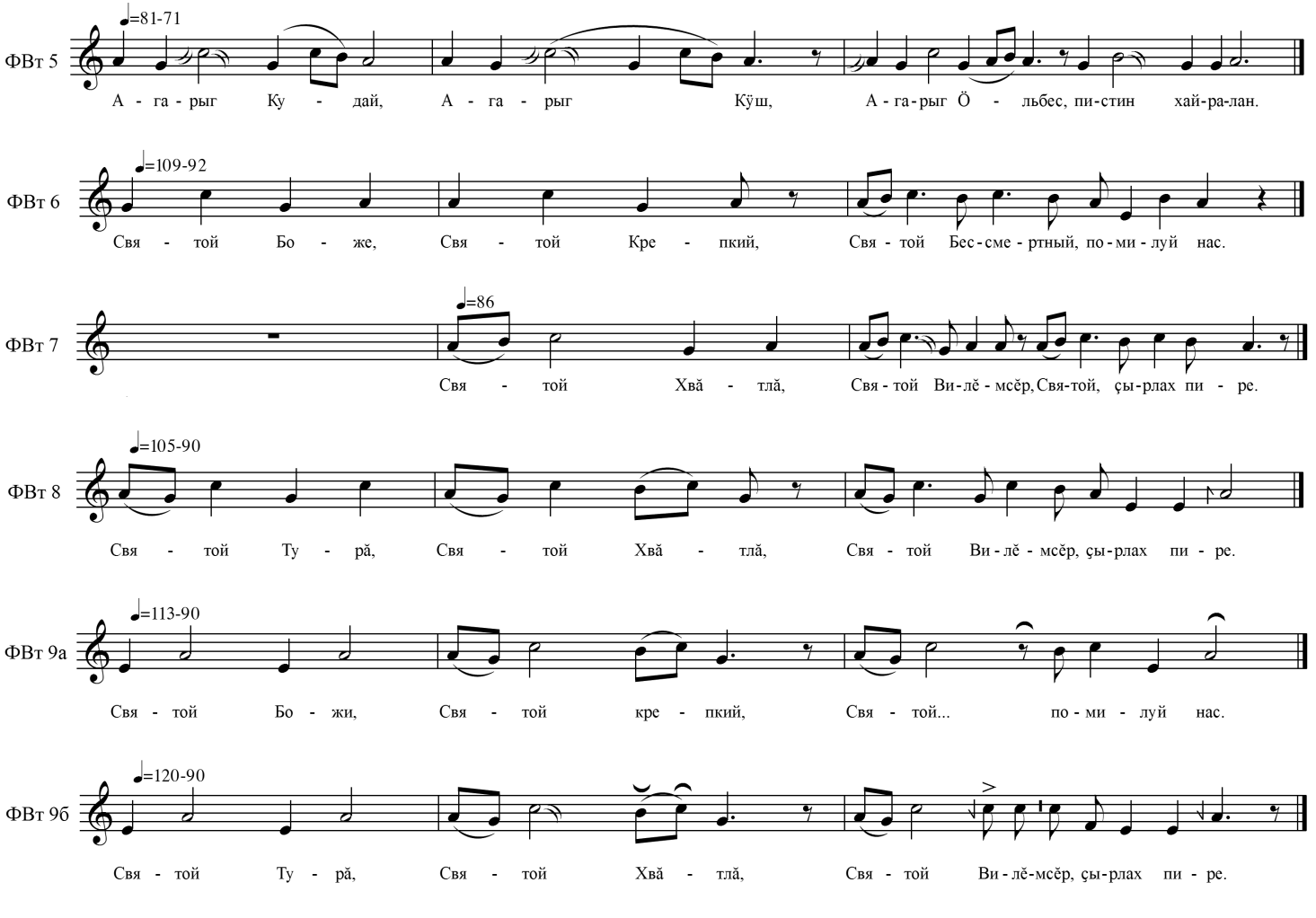
* Напевы духовных стихов транспонированы на высотный уровень с опорным тоном *с.* Реальная высота их звучания указана в Приложении IX.

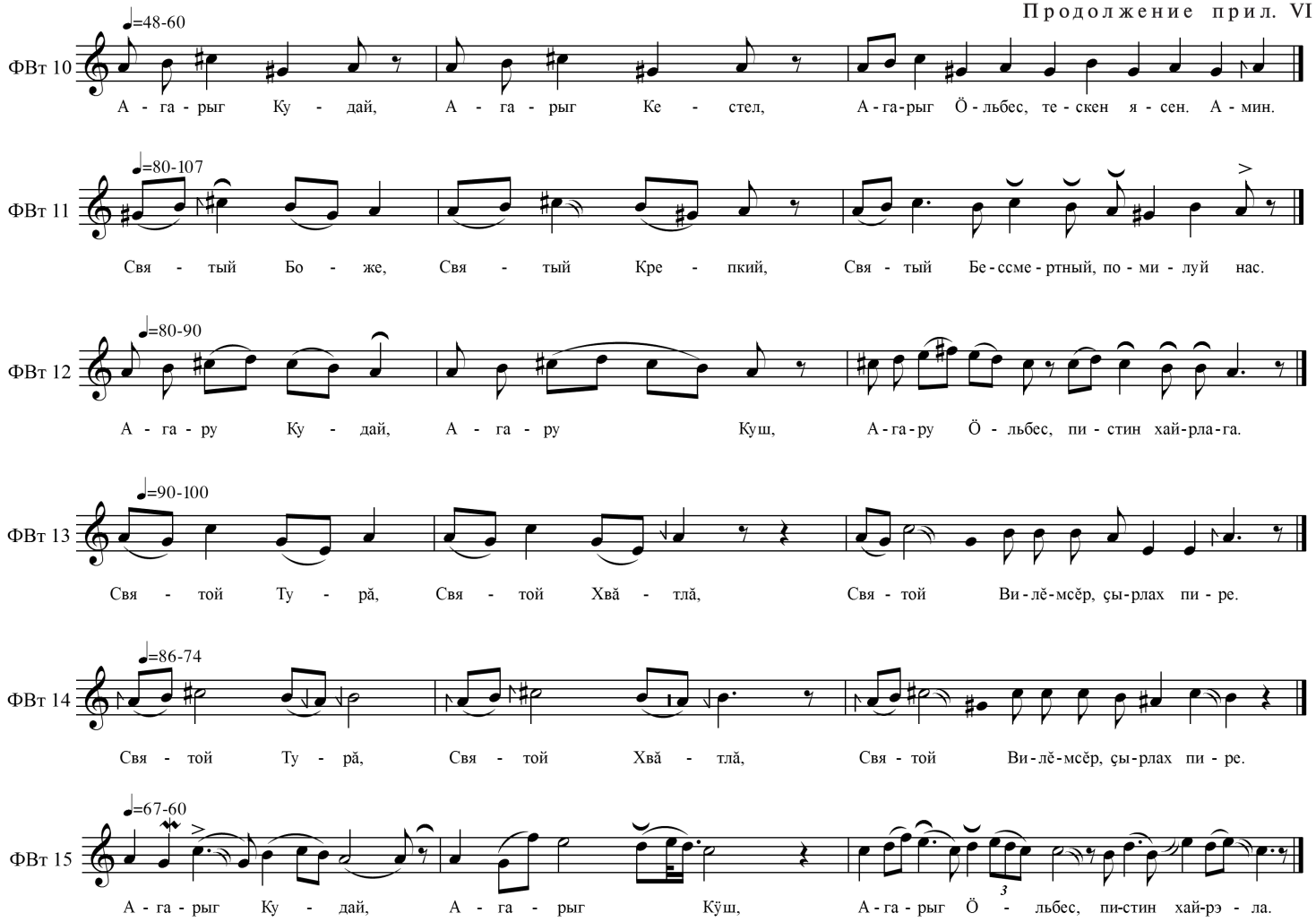

ДС 3
♩=68
И не да-вит кры - шка, не те-снит до-ска, во ско-рби все у-мо - лкли, а-ты-йшла то-ска.
Свя - тый Бо - жа, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по - ми - луй нас.
ДС 4
♩=92
На всех со-лнце све-тит, а на ме - ня у-ж(е) нет. Я ле-жу во гро - бе и не ви-жу свет.
♩=76
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя-тый Бе-ссме - ртный, по - ми - лу-и нас.

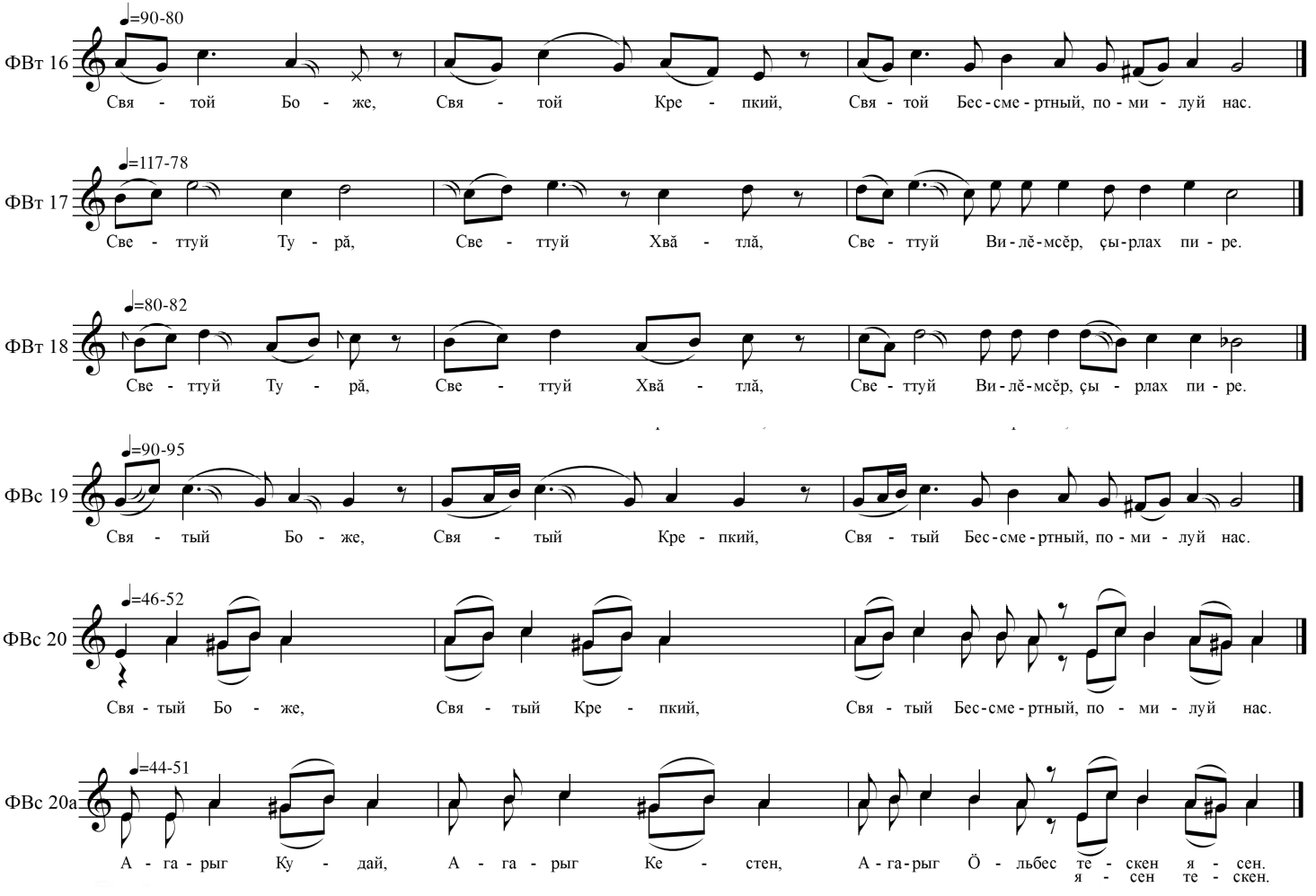
Приложение VI

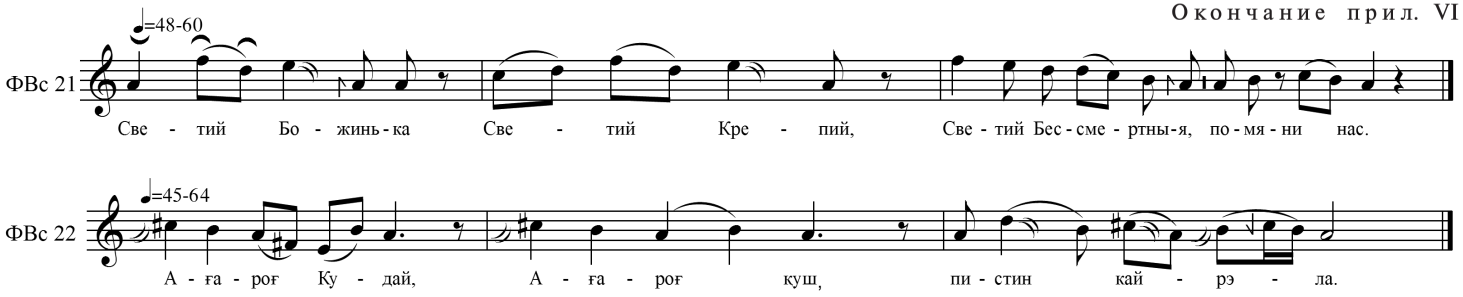
ТРИСВЯТОЕ (НЕСЛАВЯНСКИЕ ЭТНОСЫ)




ФВт 5
♩=81-71
А - га - рыг Ку - дай, А - га - рыг Кӳш, А - га - рыг Ӧ - льбес, пи - стин хай - ра - лан.
ФВт 6
♩=109-92
Свя - той Бо - же, Свя - той Кре - пкий, Свя - той Бес - сме - ртный, по - ми - луй нас.
ФВт 7
♩=86
Свя - той Хвӑ - тлӑ, Свя - той Ви - лӗ - мсӗр, Свя - той, çы - рлах пи - ре.
ФВт 8
♩=105-90
Свя - той Ту - рӑ, Свя - той Хвӑ - тлӑ, Свя - той Ви - лӗ - мсӗр, çы - рлах пи - ре.
ФВт 9а
♩=113-90
Свя - той Бо - жи, Свя - той кре - пкий, Свя - той... по - ми - луй нас.
ФВт 9б
♩=120-90
Свя - той Ту - рӑ, Свя - той Хвӑ - тлӑ, Свя - той Ви - лӗ - мсӗр, çы - рлах пи - ре.


♩=48-60
ФВт 10
А - га - рыг Ку - дай, А - га - рыг Ке - стел, А-га-рыг Ӧ-льбес, те-скен я-сен. А-мин.
♩=80-107
ФВт 11
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бе-ссме-ртный, по-ми-луй нас.
♩=80-90
ФВт 12
А - га - ру Ку - дай, А - га - ру Куш, А-га-ру Ӧ - льбес, пи-стин хай-рла-га.
♩=90-100
ФВт 13
Свя - той Ту - рӑ, Свя - той Хвӑ - тлӑ, Свя - той Ви-лӗ-мсӗр, çы-рлах пи-ре.
♩=86-74
ФВт 14
Свя - той Ту - рӑ, Свя - той Хвӑ - тлӑ, Свя - той Ви-лӗ-мсӗр, çы-рлах пи-ре.
♩=67-60
ФВт 15
А - га - рыг Ку - дай, А - га - рыг Кӳш, А-га-рыг Ӧ - льбес, пи-стин хай-рэ - ла.
3


ФВт 16
♩=90-80
Свя - той Бо - же, Свя - той Кре - пкий, Свя - той Бес-сме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВт 17
♩=117-78
Све - ттуй Ту - рă, Све - ттуй Хвă - тлă, Све - ттуй Ви-лĕ-мсĕр, çы-рлах пи - ре.
ФВт 18
♩=80-82
Све - ттуй Ту - рă, Све - ттуй Хвă - тлă, Све - ттуй Ви-лĕ-мсĕр, çы - рлах пи - ре.
ФВс 19
♩=90-95
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бес-сме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВс 20
♩=46-52
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Кре - пкий, Свя - тый Бес-сме-ртный, по - ми - луй нас.
ФВс 20а
♩=44-51
А - га - рыг Ку - дай, А - га - рыг Ке - стен, А - га-рыг Ӧ - льбес те - скен я - сен.
я - сен те - скен.

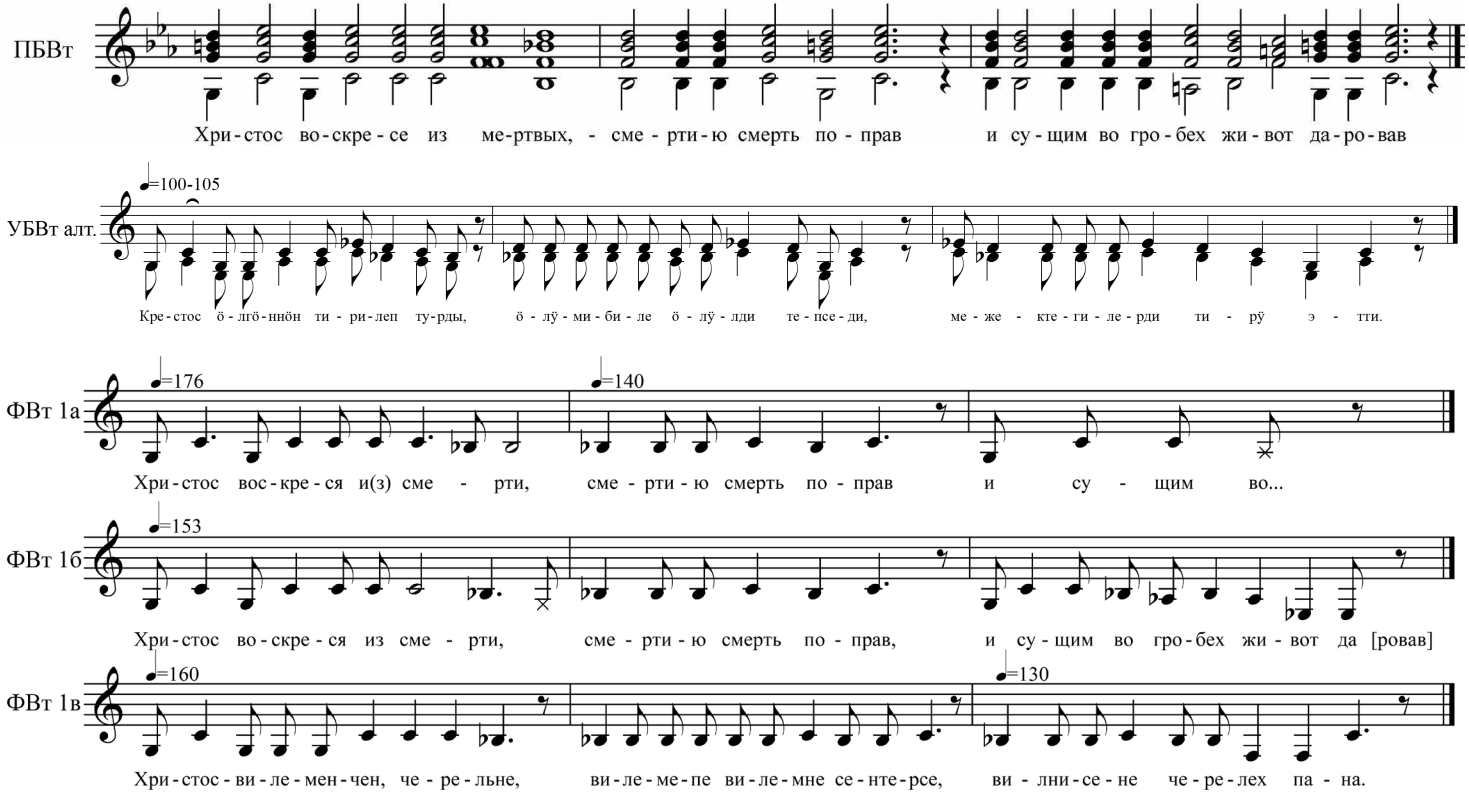


Примечание. В образцах 20 и 20а реально звучит разноголосие, при этом хорошо прослушивается голос, вступающий на одну восьмую позже и на полтона выше основной мелодической линии.

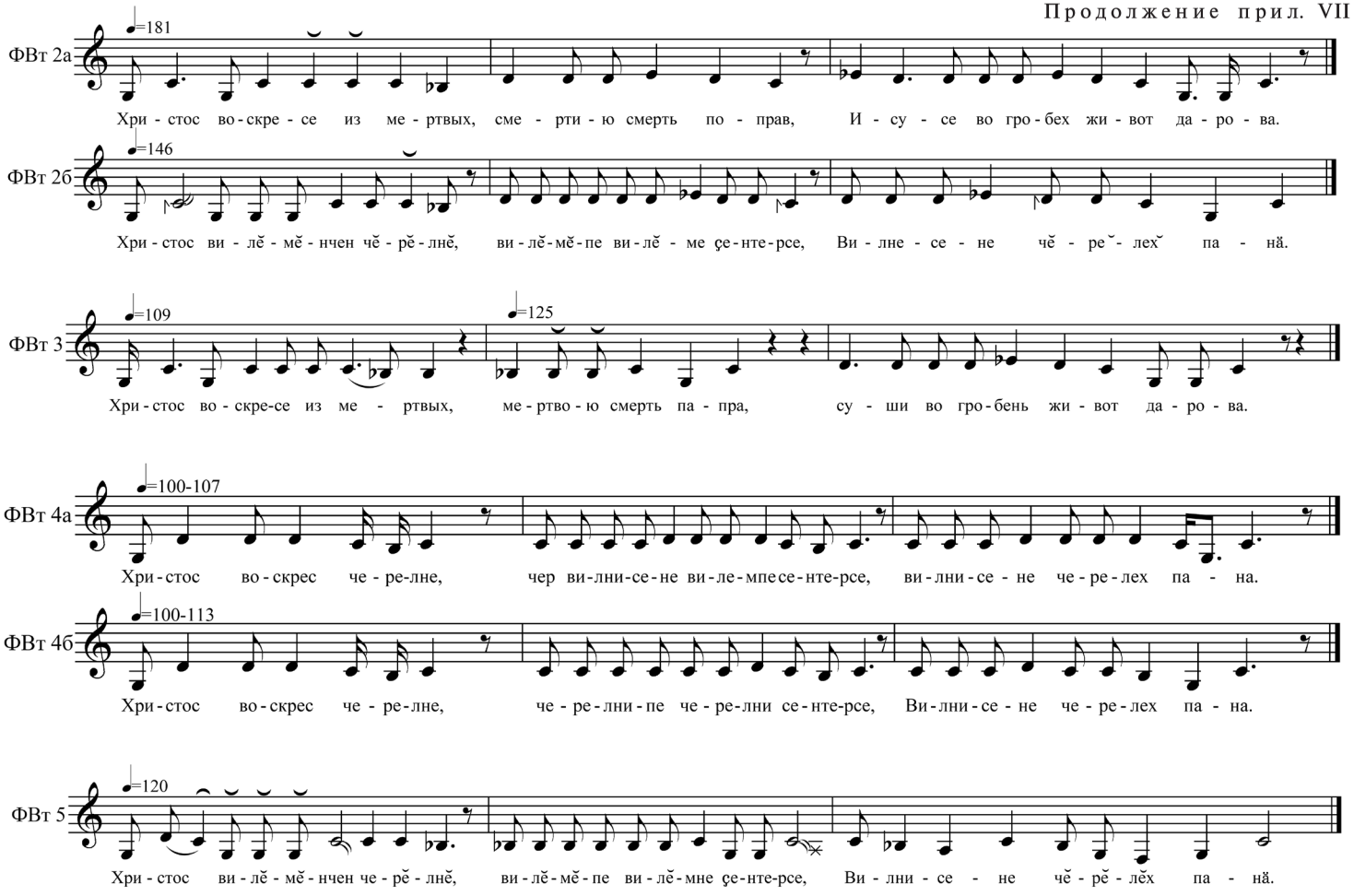
Приложение VII

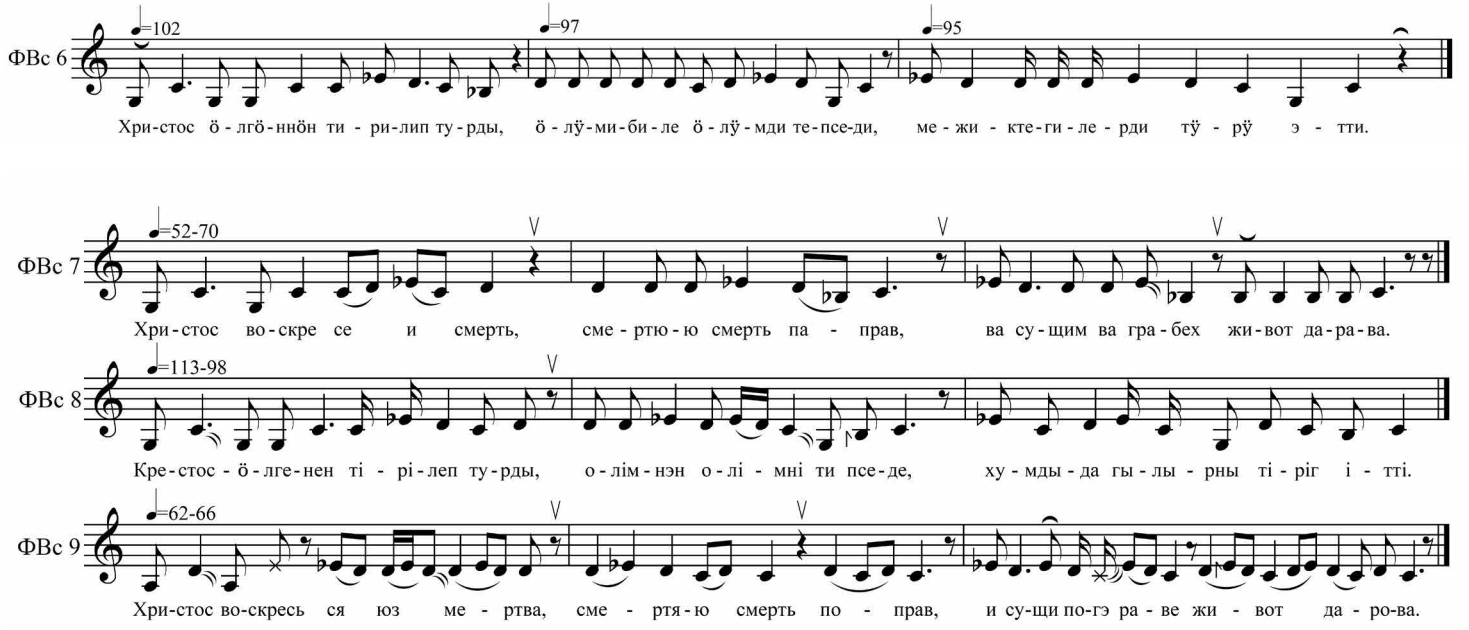
ПАСХАЛЬНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ (НЕСЛАВЯНСКИЕ ЭТНОСЫ)*

Тропарь

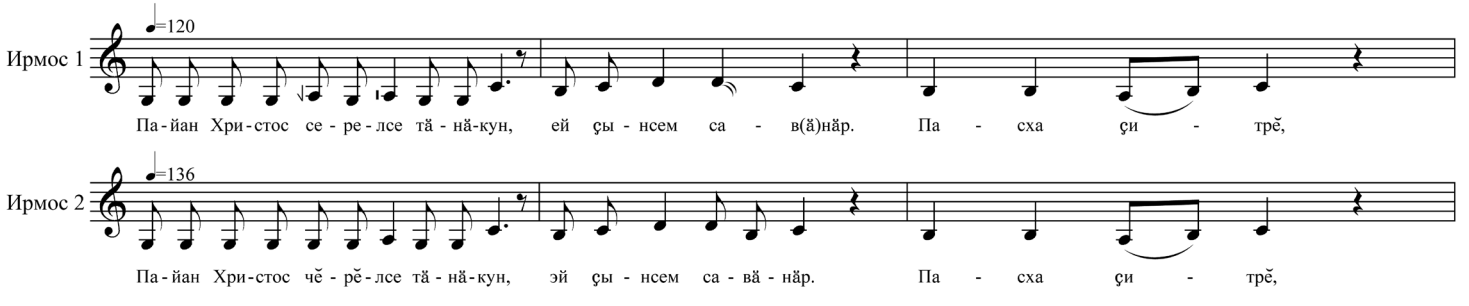


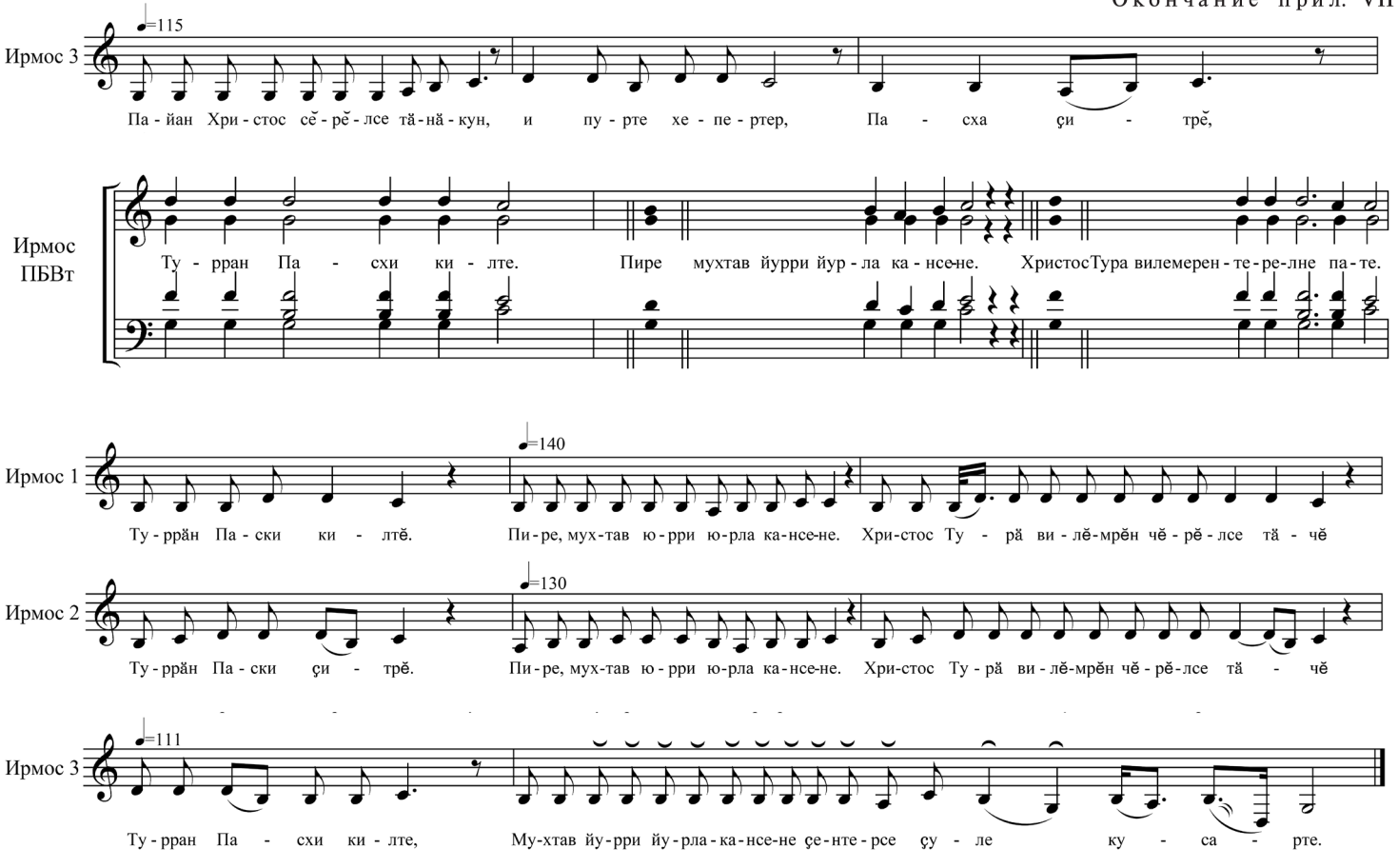
* Напевы образцов пасхального тропаря транспонированы на высотный уровень с опорой на звуке c^1. Реальная высота звучания указана в Приложении IX.

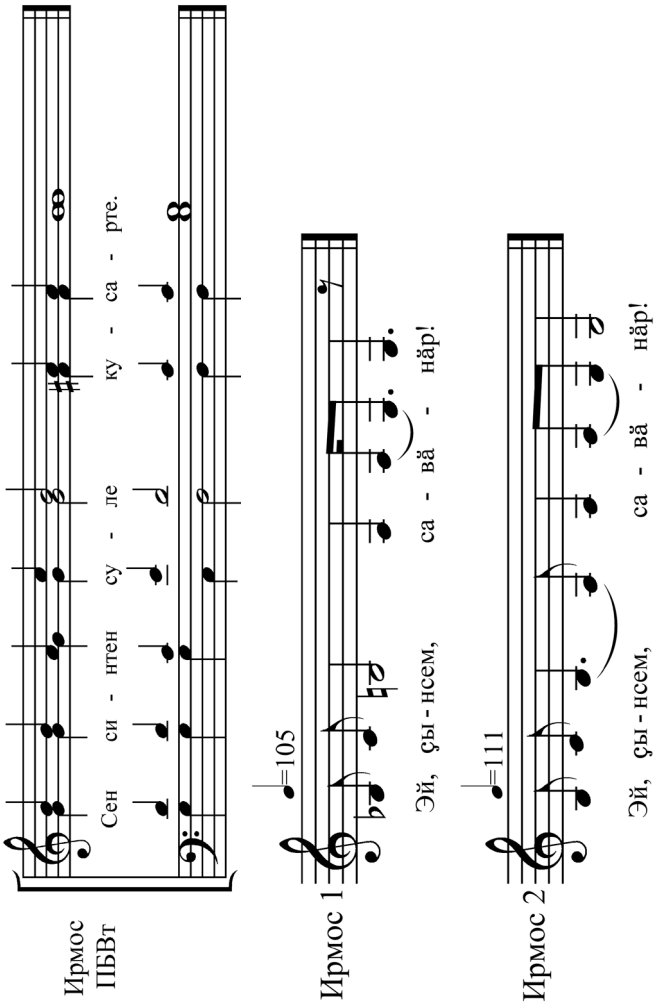

ФВт 2а
♩=181
Хри - стос во - скре - се из ме - ртвых, сме - рти - ю смерть по - прав, И - су - се во гро - бех жи - вот да - ро - ва.
ФВт 2б
♩=146
Хри - стос ви - лĕ - мĕ - нчен чĕ - рĕ - лнĕ, ви - лĕ - мĕ - пе ви - лĕ - ме çе - нте - рсе, Ви - лне - се - не чĕ - ре˘ - лех˘ па - нă.
ФВт 3
♩=109
♩=125
Хри - стос во - скре-се из ме - ртвых, ме - ртво - ю смерть па - пра, су - ши во гро - бень жи - вот да - ро - ва.
ФВт 4а
♩=100-107
Хри - стос во - скрес че - ре-лне, чер ви - лни-се - не ви - ле - мпе се - нте-рсе, ви - лни - се - не че - ре - лех па - на.
ФВт 4б
♩=100-113
Хри - стос во - скрес че - ре - лне, че - ре - лни - пе че - ре - лни се - нте-рсе, Ви - лни - се - не че - ре - лех па - на.
ФВт 5
♩=120
Хри - стос ви - лĕ - мĕ - нчен че - рĕ - лнĕ, ви - лĕ - мĕ - пе ви - лĕ - мне çе - нте-рсе, Ви - лни - се - не чĕ - рĕ - лĕх па - нă.



Ирмос первой песни пасхального канона



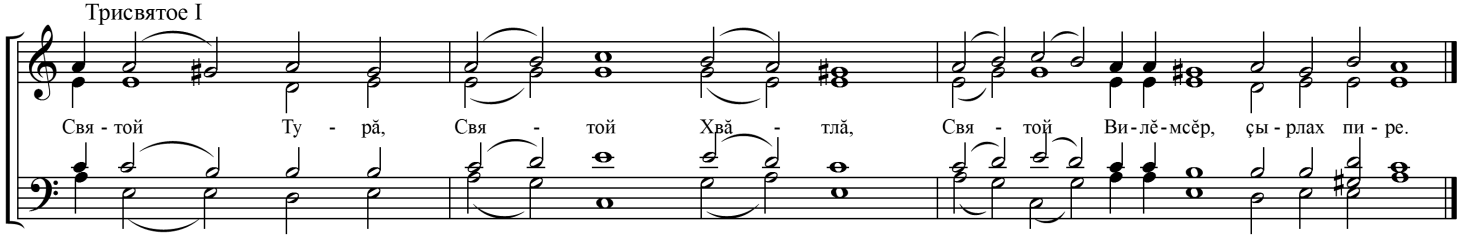

Ирмос 3
♩=115
Па - йан Хри - стос сĕ - рĕ - лсе тă - нă - кун, и пу - рте хе - пе - ртер, Па - сха çи - трĕ,
Ирмос ПБВт
Ту - рран Па - схи ки - лте. Пире мухтав йурри йур - ла ка - нсе-не. ХристосТура вилемерен - те - ре-лне па - те.
Ирмос 1
♩=140
Ту - ррăн Па - ски ки - лтĕ. Пи - ре, мух - тав ю - ррри ю - рла ка - нсе-не. Хри - стос Ту - рă ви - лĕ - мрĕн чĕ - рĕ - лсе тă - чĕ
Ирмос 2
♩=130
Ту - ррăн Па - ски çи - трĕ. Пи - ре, мух - тав ю - ррри ю - рла ка - нсе-не. Хри - стос Ту - рă ви - лĕ - мрĕн чĕ - рĕ - лсе тă - чĕ
Ирмос 3
♩=111
Ту - рран Па - схи ки - лте, Му - хтав йу - ррри йу - рла - ка - нсе-не çе - нте - рсе çу - ле ку - са - рте.


Ирмос ПБВт
Сен си - нтен су - ле ку - са - рте.
Ирмос 1
♩=105
Эй, ҫы - нсем, са - вă - нăр!
Ирмос 2
♩=111
Эй, ҫы - нсем, са - вă - нăр!

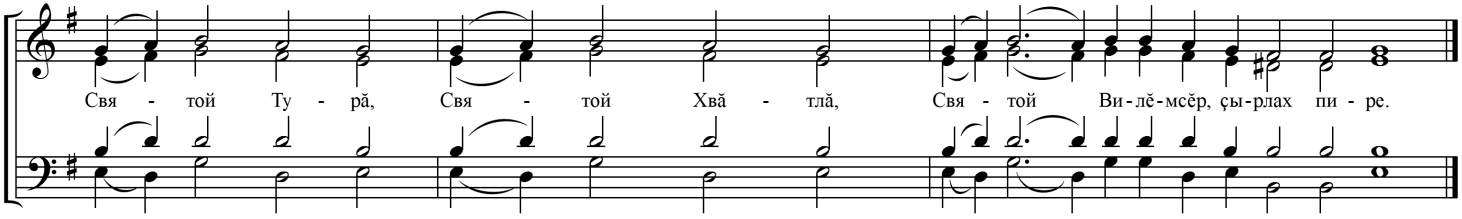
Приложение VIII

БОГОСЛУЖЕБНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ ПЕСНОПЕНИЙ НА ЧУВАШСКОМ ЯЗЫКЕ

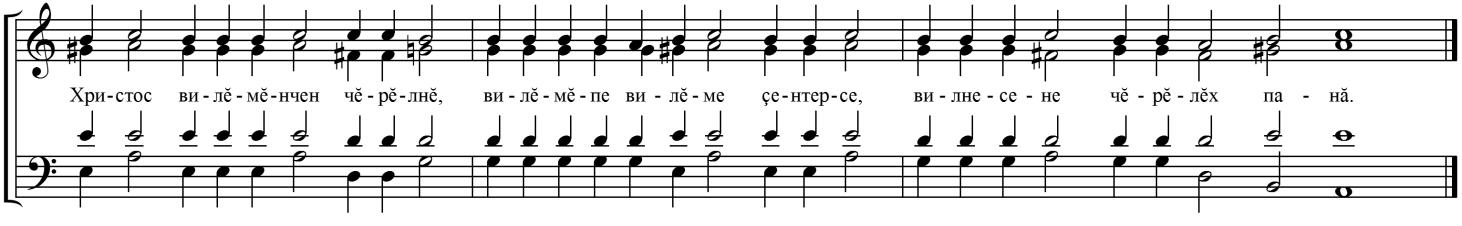
Трисвятое I



Трисвятое II



Пасхальный тропарь



Приложение IX

ПАСПОРТНЫЕ ДАННЫЕ И ПРИМЕЧАНИЯ К ОБРАЗЦАМ ПРИЛОЖЕНИЙ I–VIII

к Приложению I «Рождественские песнопения»

ПБВт тропаря, глас 4. Опубликован в [Годичный круг православных церковных песнопений, т. 1, 1991, с. 37].

ПБВт кондака, глас 3. Опубликован в [Годичный круг православных церковных песнопений, т. 1, 1991, с. 40].

УБВт тропаря I. Записано 09.01.02 г. Е.И. Жимулевой в Спасо-Преображенском соборе г. Новокузнецка Кемеровской области. Место хранения: архив собирателя.

УБВт тропаря II. Записано 12.01.02 г. Е.И. Жимулевой в Александро-Невском соборе г. Новосибирска. Место хранения: архив собирателя.

УБВт тропаря III. Записано 07.01.02 г. Е.А. Панариной в храме в честь Всех святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска. Место хранения: архив Е.И. Жимулевой.

ФВт 1 (тропарь), ФВс 1 (кондак). Записано 07.07.1981 г. МЭЭ НГК (руководитель Н.В. Леонова) в с. Локти Мошковского района НСО от старожилов: Е.В. Клабуковой, 1909 г. р., А.Т. Кудашкиной, 1905 г. р., А.А. Сизиковой, 1901 г. р. Место хранения: АТМ НГК, А0009 № 066 (звукозапись); Р 9, тетр. 2, л. 34.

ФВт 2 (тропарь). Записано 18.01.1984 г. р. МЭЭ НГК (руководитель Е.В. Тюрикова) в с. Белое Карасукского района НСО от У.З. Синельник, 1911 г. р., украинка (родители приехали с Полтавы). Место хранения: АТМ НГК, А0011 3011 (звукозапись); Р 11, тетр. № 4, 11.

ФВт 3 (тропарь). Записано 24.01.1984 г. р. МЭЭ НГК (руководитель Е.В. Тюрикова) в с. Морозовка Карасукского района НСО от Скопыч, 1915 г. р. Место хранения: АТМ НГК, А0011 Р 11, № 134 х=0,32, тетр. № 4, реестр № 125.

ФВс 4 (ирмос), ФВс 4 (тропарь). Записано 14.07.1977 г. р. МЭЭ НГК (руководитель Ю.И. Шибанов) в д. Панова Тобольского района Тюменской области от А.П. Черкашиной, 1912 г. р., Н.С. Филатовой. Место хранения: АТМ НГК, А0005 № 205, х=0,55; Р 5, тетр. № 3, 24, реестр № 189.

ФВт 5 (тропарь). Записано 24.01.1984 г. р. МЭЭ НГК (руководитель Е.В. Тюрикова) в с. Морозовка Карасукского района НСО от Скопыч, 1915 г. р., Цыганенко, 1911 г. р. Место хранения: АТМ НГК, А0011 № 134 х=0,32, Р 11, тетр. № 4, 113 (К6 В10) реестр № 125.

ФВт 6 (тропарь), ФВс 6 (кондак). Записано И.Ю. Красиковой в д. Красновка Куйбышевского района НСО. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), 5 № 11, Т-659, МК А2.

ФВт 7 (тропарь), ФВс 7 (кондак). Записано И.Ю. Красиковой в д. Красновка Куйбышевского района НСО. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), 5 № 12, Т-659, МК В7.

ФВт 8 (тропарь), ФВс 8 (кондак). Записано И.З. Крайниковой в с. Чернаковка Кыштовского района НСО от К.А. Артюховой, 1918 г. р. (родители приехали из Могилевской губернии). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-352, МК А1/2.

ФВт 9 (тропарь и кондак). Записано в 1987 г. Симковой в г. Новосибирске. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-343.

ФВт 10 (тропарь и кондак). Записано в 1987 г. Т. Гопонько и Н. Бурматовой в д. Колбаса Кыштовского района НСО. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-347, МК В6.

ФВс 11 (тропарь). «*Перед Рождеством собираются группами, ну, где два, три или больше, заходют с мешками на плече или корзинкою с собой, чтобы им хозяин дарил на праздник, и начинают, один запевает...*». Записано в 1981 г. И. Жерносенко и С. Литва в с. Чаинка Купинского района НСО от З.Н. Самошиной, 1927 г. р. (мать приехала из Чернигова). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-161, МК А9.

ФВт 12 (тропарь), ФВс 12 (кондак). «*Здравствуй, хозяин с хозяюшкой! С Рождеством Христовым, с праздником! Не дадите мешка — я корову за рожка, не дадите теста — я корову с места, не дадите пирога — я корову за рога!*». Записано в 1980 г. О.А. Луниной в с. Кундран Убинского района НСО от В.Н. Желановой, 1912 г. р. и А.И. Раздоваровой, 1902 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-139, МК А3.

ФВт 13 (тропарь), ФВс 13 (кондак). Записано в 1985 г. И.П. Масленниковой в г. Новосибирске от Е.К. Савельевой, 1910 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-260, МЛ А24.

ФВт 14 (тропарь), ФВс 14 (кондак). «*Здравствуйте, хозяин с хозяюшкой! С праздником, с Рождеством Христовым! Открывай сундучок, доставай пятачок. Если нет пятака, хоть по копеечке. Если нету пятака, я корову за рога. Если нету булочки, выведу на улочку*». Записано в 1989 г. И. Кузнецовой и М. Фиськовой в с. Киевка Татарского района НСО от П.И. Фиськовой, 1921 г. р. и Е.П. Никитиной, 1922 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-513, МК А9.

ФВт 15 (тропарь). «*Русский праздник справляли, вот, в нашей деревне, в нашем районе. Отправляли так: приходит Рождество, ходит, собирается молодежь, человек по пять, по четыре, и ходят по домам рано утром, поздравляют с праздником сельчан своих. И заходят с иконами в дом, и спрашивают: "Можно Рождество славить? Христа славить?" Вот они и поют...* [*после пения тропаря*] *Здравствуйте, поздравляем вас! Желаем вам счастья и здоровья! Вот так ходили, Рождество славили по всей деревне, так всех поздравляют. И было весело очень. Это рано утром. А днем уже собираются, пляшут, поют. Ну, а коляды были — Новый год прославить*». Записано в 1990 г. Н.В. Колотай в г. Новосибирске от Е.М. Колотай, уроженки с. Изынск Тогучинского района НСО (родители — переселенцы с Украины). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), ящ. 25, Т-660, МК В1.

ФВт 16 (тропарь). «*Здравствуйте, с праздником, святым Рождеством! Хозяин с хозяйкой...*». Записано в 1988 г. Е.С. Штельмой в с. Травное Доволенского района НСО от М.Т. Вертей, 1914 г. р. (отец — украинец, переселенец с Полтавы). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-419, МК А8.

ФВт 17 (тропарь). «*За неделю до Рождества мальчики собирались и спевались, а на Рождество ходили по домам и пели, а им за это гостинцы давали*». Записано в 1987 г. С.И. Васьковской, Е.Б. Умбрашко, Н.В. Зацевой в д. Воскресенка Кыштовского района НСО от М.Д. Москалевой, 1911 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-340, № 4.

ФВт 18 (тропарь). Записано в 1985 г. Т.В. Исаевой в г. Новосибирске от А.Ф. Курбатовой, 1903 г. р. (украинка, уроженка Курганской обл., отец из Харьковской губернии, мать из Воронежской губернии). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-290, № 6.

ФВт 19 (ирмос, тропарь, кондак). Записано в 1993 г. Е.А. Аркиным в с. Большой Атмас Черлакского района Омской области от Е.А. Глуховой, 1917 г. р. Опубликовано в [7, с. 45–47].

ФВт 20 (тропарь), ФВс 20 (кондак). Записано в 1988 г. от В.С. Ожередовой в г. Камень-на-Оби Алтайского края от В.М. Колбиной, 1928 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-427, МК А.

ФВт 21а (тропарь), ФВс 21а (кондак). Записано в 1988 г. Д.А. Тарасовым в с. Петровка Троицкого района Алтайского края от М.Е. Тарасовой, 1911 г. р. (родители приехали в 1888 г. «с Россеи»). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-405, МК А6.

ФВт 21б (тропарь), ФВс 21б (кондак). См. примечания к **ФВт 21а.**

ФВт 22 (тропарь), ФВс 22 (кондак), колядка. Записано в 1987 г. фольклорной экспедицией НГПИ в д. Ивановка Кыштовского района НСО от А.А. Бондаревой, 1919 г. р. (белоруска). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), МК ТВ-1 В12.

ФВт 23 (тропарь). Записано в 1991 г. Г.В. Довженок и Н.В. Леоновой в г. Дальнереченске Приморского края от А.П. Одиноковой, 1924 г. р. Место хранения: архив Н.В. Леоновой.

ФВт 24 (тропарь), ФВс 24 (кондак). Записано в 1983 г. Л. Ступаковой и Н. Хрипуновой в пос. Огурцово Советского района г. Новосибирска от Е.В. Никитиной, 1930 г. р. (родилась в Каргатском районе НСО, мать из Орловской губернии, отец — мордвин). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-216, МК В9.

ФВс 25 (ирмос + тропарь + кондак). Записано в 1975 г. Г.Я. Сибченко в с. Серебрянское Чулымского района НСО от А.П. Котиковой, 1885 г. р. (родители из Калужской губернии). Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-34, МЛ А10.

ФВт 26 (тропарь). Записано в 1979 г. Н.Ф. Глинской в пос. Южный Черепановского района НСО от И.П. Печенкиной. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-120, МК А6.

ФВт 27 (тропарь). Записано в 1979 г. И.В. Полоскиной в с. Рогалево Ордынского района НСО от А. Брусенцовой, 1910 г. р., А.С. Ивановой,

1913 г. р. Место хранения: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова), Т-117, МК В1.

ФВт 28 (тропарь), ФВс 28 (кондак). Записано в июле 1995 г. В.И. Байтугановым и Е.Ф. Фурсовой в с. Верх-Тарка Кыштовского района НСО от К.Г. Балашовой, 1923 г. р. (род. в д. Петровка, родители из Могилевской губ.). Опубликовано в [221, с. 16, 17, 19].

ФВт 29 (тропарь), ФВт 29 (кондак), рождественская псальма, многолетие. Записано в июле 1995 г. В.И. Байтугановым и Л.И. Васехой в с. Крутиха Кыштовского района НСО от А.Г. Курачевой, 1923 г. р., Т.Е. Фомченко, 1916 г. р., Н.Н. Курачевой, 1914 г. р. Опубликовано в [221, с. 17–21], нотировка проверена и исправлена в соответствии со звукозаписью.

ФВт 30 (тропарь, ирмос, многолетие). Записано в 1997 г. р. М.Н. Сигаревой в с. Петропавловское Петропавловского района Алтайского края от А.В. Шлыковой, 1929 г. р. Опубликовано в [183, с. 173].

ФВт 31 (тропарь + кондак). Записано в 2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в д. Нижний Матур Таштыпского района Республики Хакасия от М.Н. Кузынгашевой, 1923 г. р. (мать русская, отец хакас). Место хранения: АТМ НГК, А0181.

ФВт 32 (тропарь). Записано 12.07.1992 г. Н.В. Леоновой, М.В. Дубровской, С. Есиным в с. Новомоношкино Заринского района Алтайского края от Е.А. Зелениной, 1913 г. р. (родители из Симбирской губернии). Место хранения: Фонд звукозаписей Алтайского краевого Центра фольклора и народных ремесел (г. Барнаул), XXIV № 51.

ФВт 33 (тропарь). Записано 04.02.02 г. Е.И. Жимулевой в с. Черга Шебалинского района Республики Алтай от В.Л. Фоминской, 1912 г. р. Место хранения: архив собирателя.

ФВт 34а (тропарь), ФВс 34а (кондак). Записано в июле 1995 г. В.И. Байтугановым и Л.И. Васехой в д. Камышенка Кыштовского района НСО от М.А. Мельниковой, 1943 г. р., В.И. Цвых, 1923 г. р. Место хранения: архив собирателя.

ФВт 34б (тропарь), ФВс 34б (кондак). См. примечания к **ФВт 34а.**

ФВт 35 (тропарь), ФВс 35 (кондак). Записано в 1993 г. Н.С. Мурашовой и В.В. Мурашовым в с. Быково Павловского района Алтайского края. Нотирование Н.С. Мурашовой. Место хранения: архив собирателей.

ФВт 36 (тропарь), ФВт 36 (кондак). «*С праздником, хозяин с хозяюшкой!*». Записано в 1974 г. Г.Н. Демидовой и И.В. Ащепковой в г. Новосибирске от М.И. Демидовой, 1907 г. (уроженка Колыванского района НСО). Нотирование И. Бакаевой. Место хранения нотировки: ГАНО (фонд им. М.Н. Мельникова).

ФВт 37 (тропарь), ФВс 37 (кондак), ирмос. Записано в 1999 г. Т. Гуляевой в с. Чернокурья Карасукского района НСО. Место хранения: АТМ НОККиИ, о/о 5.

ФВс 38а (тропарь), ФВс 38а (кондак). «*А потом к этому: Звезда над востоком сияла, волхвам путь показала. Волхвы к Нему придоши, три дары принесёши. Красные ангелы песни поют, я с ними воспеваю, а вас, господа, с праздником поздравляю! Это Рождество так славится*». Записа-

но в октябре 2002 г. МЭЭ НОККиИ (руководитель Н.А. Урсегова) в с. Огнева Заимка Черепановского района НСО от Н.А. Чурбаковой (Нечаевой), 1934 г. р. (родилась в с. Заковряжино Сузунского района НСО, мать родом из Заковряжино, отец приехал из Тамбовской губернии). Место хранения: АТМ НОККиИ, Э-5/2.

ФВс 38б (тропарь), ФВс 38б (кондак). См. примечания к **ФВс 38а.**

ФВт 39 (тропарь и малое славословие). Записано в 1993 г. экспедицией Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева* в с. Чугуевка Чугуевского района Приморского края от И.Д. Янченко, 1912 г. р. (родители — переселенцы из Черниговской губернии). Место хранения: Архив музея.

ФВт 40 (тропарь). Записано в 1992 г. экспедицией Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева* в с. Новицкое Партизанского района Приморского края от М.Ф. Шелестенко, 1919 г. р. Место хранения: Архив музея.

ФВт 41 (тропарь). Записано в 1993 г. экспедицией Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева* в с. Вострецово Красноармейского района Приморского края от А.Е. Сгиблой, 1919 г. р. Место хранения: Архив музея.

ФВт 42 (тропарь). Записано в 2000 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Маяк Чарышского района Алтайского края от З.В. Филимоновой, 1925 г. р. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК, И 4069, № 4.

ФВт 43 (тропарь). «*Хозяин, с праздником! С праздничком, с Рождеством Христовым, хозяева! Не дадите булку — баушку на улку, не дадите пирога — я корову за рога!*». Записано в 2000 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Сентелек Чарышского района Алтайского края от И.П. Махановой, 1918 г. р. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК.

ФВт 44 (тропарь), ФВс 44 (кондак). «*Здравствуй, хозяин с хозяюшкой! С Рождеством Христовым, с праздником!*». Записано в 2000 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Дружба Алейского района Алтайского края от Л.Т. Ковалик. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК.

ФВт 45 (тропарь). Записано в 2000 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Дружба Алейского района Алтайского края от Х.А. Ямщиковой. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК.

ФВт 46 (тропарь). Записано в 1998 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Локоть Локтевского района Алтайского края от М.Н. Овчаровой, 1900 г. р. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК, И 3807 № 20.

ФВт 47 (тропарь). Записано в 1998 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в с. Устьянка Локтевского района Алтайского края от Е.З. Сороколетовой, 1924 г. р. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК.

* Музей истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева.

ФВт 48 (тропарь), ФВс 48 (кондак). «*Здравствуйте, хозяин с хозяюшкой!*». Записано в 1998 г. МЭЭ МГК (руководитель В.М. Щуров) в пос. Утка Змеиногорского района Алтайского края от К.С. Мищенко, 1908 г. р. Место хранения: архив Кабинета народной музыки МГК, И 3825, № 22.

ФВс 49 (тропарь + кондак). Записано в 1986 г. МЭЭ РАМ им. Гнесиных (руководитель А.Н. Леонов) в с. Манзурка Качугского района Иркутской области от С.С. Зуевой. 1900 г. р. Место хранения: архив Лаборатории народной музыки РАМ им. Гнесиных.

ФВс 50 (тропарь), малое славословие, ФВс 50 (кондак). «*Здравствуйте! Хозяина с пятачком, хозяюшку с пирожком!*». Записано в 1986 г. МЭЭ РАМ им. Гнесиных (руководитель А.Н. Леонов) в с. Бирюлька Качугского района Иркутской области от А.А. Ступиной. 1916 г. р. Место хранения: архив Лаборатории народной музыки РАМ им. Гнесиных, И № 1047.

ФВт 51 (тропарь), ФВс 51 (кондак). «*А вот когда бывает Ражество — встаем утром, отец говорит: "Давайте петь «Ражество». Тогда будем садиться за стол". И вот мы начинаем петь:* [*поет тропарь*]». Толкование исполнительницей текстов песнопений: «*Дева, значит, Она была беременна, Пречувственна Сына рождает — Она чувствовала! Что рождается у Ей Иисус Христос. Своссия миру и свет разума — у каждого есть свой разум... Небо подаёт, и земля, и всё в округе, всё будет господствовать для Рождения Иисуса Христа. Учахуся — учах-уся — Это уста, говорили это уста человека. Вертепному преступному — значит, вертится земля, а всякие преступники, они, когда рождается Иисус Христос, всё это умирает. Иисус Христос вот, нарождается. Пастыри — это ученики Иисуса Христа. Славословют — вот они ходют, значит, прославляют, что родился Иисус Христос. Волх, вижу — это как Небесный Царь со звездою, значит, работает там, что у Него родился Сын Небесный. Он и видит, Он и предчувствовал, что Женщина родит Ребенка*». Записано 12.06.05 г. Е.И. Жимулевой и М.М. Андреевой в д. Сидоровка Колыванского р-на НСО от А.Р. Шальневой (Фроловой), 1928 г. р. (русская, родилась в Сидоровке, отец местный, мама приехала из Казани). Место хранения: архив Е.И. Жимулевой.

ФВт 52 (тропарь), ФВс 52 (кондак). Записан в 2006 г. Н. Лушовой, А. Севастьяновой в с. Назарово Куйбышевского р-на НСО от М.И. Бурматовой (Сидоровой), 1935 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, мать родилась там же, отец из г. Пенза). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 55.

ФВт 53 (тропарь). Записано в августе 2003 г. МЭЭ ФЭО НОККиИ (руководитель Н.А. Урсегова) в с. Листвянка Черепановского района НСО от Н.А. Полянской, 1924 г. р. (родилась в д. Листвянке, деды приехали с Украины).

ФВт 54 (тропарь), ФВс 54 (кондак). «*Здравствуйте, хозяин с хозяюшкой! Поздравляем вас с праздником, Христовым Рождеством! Вот, нам подают тогда*». Записан в феврале 2002 г. Н. Балакиной в с. Чернаковка Кыштовского р-на НСО от К.А. Артюховой, 1918 г. р. (белоруска, род. в д. Леонтьевка Кыштовского района НСО). Место хранения: архив автора записи.

ФВт 55 (тропарь), ФВт 55 (кондак). Записан 13.08.2005 г. Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Сарала Орджоникидзевского района Республики Хакасия от Л.Г. Егуповой, 1915 г. р. (русская, род. в с. Вагино Боготольского р-на Красноярского края; в детстве пела в церкви). Место хранения: АТМ НГК.

ФВс 56 (тропарь). «*На Рождественский праздник пели...*». Записано в январе 2000 г. Т.Н. Стадниковой в с. Ташара Мошковского района НСО от А.Е. Маляевой, 1935 г. р. (родилась в с. Рождественка Карасукского района НСО). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 18.

ФВт 57 (тропарь), ФВс 57 (кондак). Записано Н. Арендаренко в с. Ирбизино Карасукского района НСО от У.К. Кириченко, 1910 г. р. (украинка, родители приехали с Полтавы). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 48.

ФВт 58 (тропарь, ирмос), ФВс 58 (кондак). «*Здравствуйте, с праздничком, хозяйка с хозяином. Я вас поздравляю на многая лета!*». Записано в 2003 г. Э. Венгерской в с. Баклуши Доволенского района НСО от В.Л. Бибик, 1912 г. р. (уроженка Доволенского района, родители приехали из Воронежской губернии). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, о/о 8.

ФВт 59 (тропарь). «*Здравствуйте, хозяин с хозяюшкой! Проздравляем вас с праздником, с Христовым Рождеством!*». Записано в 2007 г. О. Усатиковой в с. Чернаковка Кыштовского района НСО от Н.С. Михайловской, 1943 г. р. (русская, бабушка — белоруска; родилась в с. Леонтьевка Кыштовского района НСО). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 56.

ФВт 60 (тропарь). Записано в 1992 г. в д. Качесово Муромцевского района Омской области от Ф.Е. Суриной, 1903 г. р. А.М. Кузнецовой, 1913 г. р. (чолдонки). Звукозапись представлена на CD «Авсень-коляда. Календарно-обрядовый фольклор Омской области». Автор проекта Е.Я. Аркин. ГУК Государственный центр народного творчества, 2007 г.

к Приложению II. Пасхальный тропарь (славянские переселенцы)

ПБВт. Опубликован в [Пасхальные песнопения для четырехголосного смешанного хора, 2000, с. 205]. Тональность оригинала *g-moll*.

УБВт I. Записано 08.04.2007 г. В.Е. Гиливеря (во время Пасхальной службы) в храме Успения Пресвятой Богородицы (на Березовой роще) г. Новосибирска от певчих церковного хора. Место хранения: архив автора записи. Тональность звучания оригинала *b-moll*.

УБВт II. Записано 11.04.2007 г. Е.И. Жимулевой (во время литургии на Светлой седмице) в храме Всех святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска (Академгородок) от певчих церковного хора. Место хранения: архив автора записи. Тональность звучания оригинала *fis-moll*.

УБВт III. Записано 08.04.2007 г. В.Е. Гиливеря (во время Пасхальной службы) в храме Успения Пресвятой Богородицы (на Березовой роще) г. Новосибирска от протоиерея Андрея (Федорова) Место хранения: архив автора записи. Тональность звучания оригинала *b-moll*.

УБВт IV. Записано 11.04.2007 г. Е.И. Жимулевой (во время литургии на Светлой седмице) в храме Всех святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска (Академгородок) от иерея Андрея (Баженова). Место хранения: архив автора записи. Тональность звучания оригинала *gis-moll*.

УБВт V. Записано 06.05.2007 г. Е.М. Мерной (в разделе «концерта» на литургии) в храме Всех святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска (Академгородок) от прихожан и певчих храма. Место хранения: архив автора записи. Тональность звучания оригинала *gis-moll*.

ФВт 1. «*А вот когда... бывает Паска, у нас отец со старшей сестрой идут... в церкву, святить паску. И вот когда они, значит, утром, мама напекёт блинов там, постряпает, борщ сварит, и когда они приходют, то ставят эту паску на стол и нас всех пятерых ставит в линейку. И они начинают, молитву прочитает, "Богородицу", а потом начинает петь:*» [поет пасхальный тропарь]. Записано 12.06.05 г. Е.И. Жимулевой и М.М. Андреевой в с. Сидоровка Колыванского р-на НСО (во дворе дома исполнительницы) от А.Р. Шальневой (Фроловой), 1928 г. р. (русская, родилась в Сидоровке, отец местный, мама приехала из Казани). Место хранения: архив Е.И. Жимулевой. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВт 2. Записано 13.08.2005 г. Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Сарала Орджоникидзевского р-на Республики Хакасия (в доме исполнительницы) от Л.Г. Егуповой, 1915 г. р. (русская, род. в с. Вагино Боготольского р-на Красноярского края; в детстве пела в церкви). Место хранения: АТМ НГК. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВт 3. «*От Пасхи, сорок дней поют. Его* [тропарь] *поют до Вознесенья. Это всю жисть так*». Записано 30.04.06 г. Е.И. Жимулевой, А. Ивкиной, Р. Ковалевым (МЭЭ преподавателей и студентов ФЭО НОККиИ) в с. Заковряжино Сузунского р-на НСО (в доме Т.А. Символоковой) от Т.А. Символоковой, 1928 г. р. (русская, род. в с. Заковряжино, родители приехали из Тамбовской области), образование 6 кл., работала разнорабочей; Л.А. Фербер (Юзюк), 1930 г. р. (русская, род. в с. Заковряжино, родители местные), образование 3 кл., работала на ферме; исполнительницы с детства поют вместе. Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, Э 11/3. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВт 4. Записано 15.11.1999 г. Г.В. Слободянник в г. Новосибирске от Н.С. Слободянник, 1908 г. р., жительницы с. Новофеклино Чановского р-на НСО. Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 18. В оригинале напев звучит от *c′*.

ФВт 5. «*Вот это, на Пасху всегда эту песню поют, на Пасху... Три раза проспевают*». Записано 05.05.2002 г. Н.А. Урсеговой, О. Карчагиной, И. Шеффер (МЭЭ преподавателей и студентов ФЭО НОККиИ) в с. Калиновка Карасукского р-на НСО от З.Г. Гончаровой (Молчановой), 1939 г. р. (украинка, род. в с. Нестеровка Карасукского р-на), О.Г. Молчановой, 1927 г. р. (украинка, род. в с. Нестеровка Карасукского р-на), В.Н. Ребровой (Карнадут), 1935 г. р. (мать родилась в с. Петрушино Баганского р-на НСО, дед приехал с Украины, отец приехал из Белоруссии), А.И. Чумак, 1925 г. р., П.И. Николенко, 1922 г. р. (род. в д. Покровка Карасукского р-на, родите-

ли приехали из Черниговской области). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, Э 4/2. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВт 6. Записано в Новосибирской области, паспортные данные исполнительницы неизвестны. Место хранения: ГАНО (фонд М.Н. Мельникова). В оригинале напев звучит от *d*.

ФВт 7. «*Три раза…*». Записано в феврале 2002 г. Н. Балакиной в с. Чернаковка Кыштовского р-на НСО от Клавдии Алексеевны Артюховой, 1918 г. р. (белоруска, род. в с. Леонтьевка Кыштовского района НСО). Место хранения: архив автора записи. В оригинале напев звучит от *fis*.

ФВт 8. Записано в 1998 г. в с. Почекуево Большереченского района Омской области от М.М. Жилиной, 1914 г. р. (родилась в д. Урман Тарского района Омской области). Звукозапись представлена на CD «Авсень-коляда. Календарно-обрядовый фольклор Омской области». Автор проекта Е.Я. Аркин. ГУК Государственный центр народного творчества, 2007 г. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВс 9. Записано в ноябре 2002 г. Н. Балакиной в д. Камышенка Кыштовского р-на НСО от В.И. Цвых, 1929 г. р. (род. в Камышенке, родители родом из Волынской губернии (Белоруссия), Т.А. Константиновой, 1923 г. р. (род. в Камышенке, родители с Могилевской области (белорусы и русские). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 40. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВс 10. «*Эта молитва поется на кладбище в Радуницу*». Записано в 2006 г. Н. Лушовой, А. Севастьяновой в с. Назарово Куйбышевского р-на НСО от М.И. Бурматовой (Сидоровой), 1935 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, мать родилась там же, отец из г. Пенза), М.А. Тельмановой (Бурматова), 1937 г. р. (русская, род. в с. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), А.Н. Зубревской, 1938 г. р. (русская, род. в д. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), Л.И. Аникиной (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на), Е.И. Судаковой (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 55. В оригинале напев звучит от *b*.

к Приложению III. Пасхальный тропарь из Калужской области

ФВт. Записано Н.Н. Гиляровой и Л.П. Маховой в 2003 г. в д. Войлово Людиновского района Калужской области от П.И. Гришачевой, 1928 г. р. Расшифровка звукозаписей, представленных в аудиоприложении к книге «Звук в традиционной культуре. Сб. науч. ст. — М., 2004». — (№ 2а).

ФВс. Записано Н.Н. Гиляровой и Л.П. Маховой в 2003 г. в д. Войлово Людиновского района Калужской области от П.И. Гришачевой, 1928 г. р. Расшифровка звукозаписей, представленных в аудиоприложении к книге «Звук в традиционной культуре. Сб. науч. ст. — М., 2004». — (№ 2б).

к Приложению IV. Трисвятое (славянские переселенцы)

«Опекаловское». Опубликован в [Знаменный распев. Литургия, 2000, с. 18]. В оригинале напев записан от *d'*.

ПБВт. Опубликован в [Божественная литургия. Часть 1, 1997, с. 195]. Тональность оригинала *e-moll*.

УБВт I. Записан 21.07.2007 г. Е.И. Жимулевой (во время заочного отпевания) в храме Преображения г. Бердска НСО от певчих церковного хора. Место хранения: архив собирателя. Тональность звучания оригинала *e-moll*.

УБВт II. Расшифрован с аудиокассеты: Русский православный хор «Сибирские певчие». Руководитель хора священник Виктор Сметанников, худ. руководитель и главный дирижер Лилия Кондакова. г. Новосибирск, б/г., вып. 1. Тональность звучания оригинала *d-moll*.

УБВт III. Записан 20.04.2007 г. Е.И. Жимулевой от певчего церковного хора храма Всех святых, в Земле Русской просиявших г. Новосибирска Ф.И. Жимулева, 1982 г. р. Место хранения: архив собирателя. Тональность звучания оригинала *a-moll*.

УБВт IV. Слуховая запись с отпевания, выполнена Е.И. Жимулевой 25.08.2007 г. (храм Всех святых, в Земле Русской просиявших, г. Новосибирск). Место хранения: архив собирателя. Тональность звучания оригинала *a-moll*.

ФВт 1. Записано в феврале 2002 г. Н. Балакиной в д. Макаровка Кыштовского района НСО от Н.П. Пухловой, 1928 г. р. (отец — уроженец Симбирской губернии, с. Медаева, мать — уроженка Оренбургской области Тодского района с. Жедилова). Место хранения: архив собирателя. В оригинале напев звучит от *cis'*.

ФВт 2. Записан 30.04.06 г. Е.И. Жимулевой, А. Ивкиной, Р. Ковалевым (МЭЭ преподавателей и студентов ФЭО НОККиИ) в с. Заковряжино Сузунского р-на НСО (в доме Т.А. Символоковой) от Т.А. Символоковой, 1928 г. р. (русская, род. в с. Заковряжино, родители приехали из Тамбовской области; поет верхний голос), образование 6 кл., работала разнорабочей; Л.А. Фербер (Юзюк), 1930 г. р. (русская, род. в с. Заковряжино, родители местные), образование 3 кл., работала на ферме; исполнительницы с детства поют вместе. Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, Э 11/3 В. В оригинале напев звучит от *c'*.

ФВт 3. Записан в Новосибирской области вместе с другими песнопениями, включенными в народный похоронно-поминальный обряд. Место хранения: ГАНО (фонд М.Н. Мельникова), Т-513, МК 1А. В оригинале напев звучит от *в*.

ФВт 4. Записан 5.05.2002 г. Н.А. Урсеговой, О.И. Карчагиной, И.А. Шефер (МЭЭ преподавателей и студентов ФЭО НОККиИ) в с. Калиновка Карасукского района НСО от З.Г. Гончаровой (Молчановой) 1939 г. р. (род. в с. Нестеровка; запевает); О.Г. Молчановой, 1927 г. р. (украинка, род. в д. Нестеровка; поет верхний голос), В.Н. Ребровой (Карнадут), 1935 г. р. (мать — родилась в д. Петрушино Баганского р-на НСО; отец — из Бело-

руссии, деды — с Украины), А.И. Чунак (Чумак), 1925 г. р., П.И. Николенко, 1922 г. р. (род. в д. Покровка Карасукского района, родители из Черниговской области). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, Э 4/4. В оригинале напев звучит от *c′*.

ФВт 5. Опубликован в книге В.Ф. Похабова [155, с. 222–224]. В оригинале напев записан от *c′*.

ФВт 6. Записан 12.06.2005 г. Е.И. Жимулевой, М.М. Андреевой в с. Сидоровка Колыванского района НСО от А.Р. Шальневой (Фроловой), 1928 г. р. (русская, род. в Сидоровке, отец местный, мать приехала из Казани). Место хранения: архив Е.И. Жимулевой. В оригинале напев звучит от *cis′*.

ФВт 7. Записан 13.08.2005 г. Е.И. Жимулевой в с. Сарала Орджоникидзевского района Республики Хакасия от Л.Г. Егуповой, 1915 г. р. (русская, род. в с. Вагино Красноярского края). Место хранения: АТМ НГК. В оригинале напев звучит от *cis*.

ФВт 8. Записан 26.07.2004 г. Е.И. Жимулевой в с. Черга Шебалинского района Республики Алтай от В.Ф. Бобровой (Заболоцких), 1938 г. р. (русская, род. в Удмуртии, в Черге живет с 1962 г.). Место хранения: архив собирателя. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 9. Записан в 2006 г. Е. Атапиной в с. Меньшиково Венгеровского района НСО от М.И. Претцер, 1933 г. р. (немка, род. в с. Малая Стоговка Кыштовского района НСО; запевает), В.Т. Мазневой, 1936 г. р. (русская, род. в с. Митрофановка Венгеровского района НСО), А.А. Сидельниковой, 1912 г. р. (русская, род. в с. Лисино Венгеровского района НСО). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, о/о 13. В оригинале напев звучит от *cis′*.

ФВт 10. Записан 3.08.2004 г. Е.И. Жимулевой в с. Черга Шебалинского района Республики Алтай от Е.И. Тереновой (Витохиной), 1925 г. р. (русская, род. в д. Белый Ануй Усть-Коксинского района Республики Алтай). Место хранения: архив собирателя. В оригинале напев звучит от *c′*.

ФВт 11. Записан в 2006 г. Н. Лушовой, А. Севастьяновой в с. Назарово Куйбышевского р-на НСО от М.И. Бурматовой (Сидоровой), 1935 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, мать родилась там же, отец из г. Пенза), М.А. Тельмановой (Бурматова), 1937 г. р. (русская, род. в д. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), А.Н. Зубревской, 1938 г. р. (русская, род. в с. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), Л.И. Аникиной (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на), Е.И. Судаковой (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 55. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 12. Записан в 1985 г. МЭЭ ФК СО СК РФ (руководитель В.В. Асанов) в д. Лебяжье-Асаново Юргинского района Кемеровской области от А.И. Попченко, 1914 г. р. (род. в Белоруссии), А.А. Ипихиной, 1912 г. р. (отец из Тамбовской губернии, мать — *чалдонка*), А.П. Дедер, 1925 г. р. (род. в Белоруссии), А.М. Подгорной, 1922 г. р. (род. в Белоруссии),

Е.М. Ваниной, 1924 г. р., В.Ф. Ипихиной, 1927 г. р. (*чалдонка*). Место хранения: АТМ НГК им. М.И. Глинки, А 43, МК 5. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВс 13. Записан в 2001 г. Н. Балакиной в с. Чернаковка Кыштовского района НСО. Место хранения: архив собирателя. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВс 14. Записан в 1999 г. Т. Гуляевой в с. Чернокурья Карасукского р-на НСО; паспортные данные исполнительницы неизвестны. Место хранения: АТМ НОККиИ, о/о 5. В оригинале напев звучит от *f*.

к Приложению V. Духовные стихи с Трисвятым

ДС 1. Записан 16.08.2005 г. Н.М. Скворцовой и Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК им. Глинки) в пос. Копьево Орджоникидзевского района Республики Хакасия от С.М. Топтало, 1931 г. р. (белоруска, род. в д. Верашки Иванцевического района Брестской области), О.Д. Паршиной (Красчук), 1926 г. р. (род. в д. Каменка Убинского района НСО; мать — белоруска, отец — украинец). Место хранения: АТМ НГК им. Глинки. В оригинале напев звучит от *gis*.

ДС 2. Записан в 2006 г. Н. Лушовой, А. Севастьяновой в с. Назарово Куйбышевского р-на НСО от М.И. Бурматовой (Сидоровой), 1935 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, мать родилась там же, отец из г. Пенза), М.А. Тельмановой (Бурматова), 1937 г. р. (русская, род. в д. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), А.Н. Зубревской, 1938 г. р. (русская, род. в с. Назарово Куйбышевского р-на, родители местные), Л.И. Аникиной (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на), Е.И. Судаковой (Сидоровой), 1937 г. р. (русская, род. в д. Кирпичаковка Куйбышевского р-на, отец из г. Пенза, мать из с. Кама Куйбышевского р-на). Место хранения: АТМ ФЭО НОККиИ, з/о 55. В оригинале напев звучит от *e′*.

ДС 3. Записан в июле 1995 г. В.И. Байтугановым и Л.И. Васехой в с. Крутиха Кыштовского района НСО от М.А. Мельниковой, 1943 г. р., В.И. Цвых, 1923 г. р. Место хранения: архив В.И. Байтуганова. В оригинале напев звучит от *des′*. Первая строка образца осталась незафиксированной.

ДС 4. Записан в 1992 г. фольклорной экспедицией НГПИ в д. Мариинка Венгеровского района НСО от Л.С. Проценко, 1933 г. р., П.М. Федсенко, 1918 г. р. (потомки переселенцев из Харьковской области). Место хранения копии: архив О.А. Кайманаковой. В оригинале напев звучит от *b*.

к Приложению VI. Трисвятое (неславянские этносы)

ПБВт. Опубликован в [Божественная литургия. Часть 1, 1997, с. 44]. Тональность оригинала *e-moll*.

ФВт 1. «*Вот споешь ее, маленько погодя опять её же. Её до конца кладбища поешь, одну песню. Молитву. А потом* «*Агаро Кудай*». Записан

11.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в д. Нижний Матур Таштыпского района Республики Хакасия от М.Н. Кызынгашевой, 1923 г. р. (мать — русская, отец — хакасский шорец). Место хранения: АТМ НГК, А0181. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 2. Записан 11.08.2005 г. Н.М. Скворцовой и Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Сарала Орджоникидзевского района Республики Хакасия от А.И. Янгуловой (Чарочкиной), 1926 г. р. (хакаска, Хызыл, сеок Кыжыг-ажыг; род. в д. Ошколь Ширинского района Республики Хакасия; поет нижний голос), А.Т. Тайдоновой (Янгуловой), 1929 г. р. (хакаска, Хызыл, сеок Улуг-ажыг; род. в д. Агаскыр Орджоникидзевского района Республики Хакасия; поет верхний голос). Место хранения: АТМ НГК. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВт 3. «*Поется каждое воскресенье*, *каждой похороны*, *каждой Пасха*, *утром и вечером*...». Записано в октябре 1998 г. Н.М. Скворцовой, Л.С. Астанаевой в аал Верх-Киндирла Бейского района Республики Хакасия от Е.С. Арчимаевой, 1922 г. р. (сагайка, сеок Таястаф). Место хранения: АТМ НГК, коллекция А0137, № 73. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 4. Записан 07.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в пос. Верх-Таштып Таштыпского р-на Республики Хакасия от Татьяны Егоровны Шулбаевой, 1928 г. р. (хакасская шорка, сеок Хобый). Место хранения: АТМ НГК, А0181, № 33. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 5. Записан 07.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в пос. Верх-Таштып Таштыпского р-на Республики Хакасия от Т.Е. Шулбаевой, 1928 г. р. (хакасская шорка, сеок Хобый). Место хранения: АТМ НГК, А0181. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 6. Записан 10.07.2003 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Чуваши Северного района НСО от Т.А. Слепченко (Ястребовой), 1925 г. р. (чувашка, род. в д. Прибеленка Северного района НСО, родители (отец — чуваш, мать — крещеная татарка) в начале XX в. приехали в Сибирь из пос. Ямангасы (Чувашия). Место хранения: АТМ НГК, А0190, МК 4В, № 133. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВт 7. Записан 10.07.2003 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Чуваши Северного района НСО от Т.А. Слепченко (Ястребовой), 1925 г. р. (чувашка, род. в д. Прибеленка Северного района НСО, родители (отец — чуваш, мать — крещеная татарка) в начале XX в. приехали в Сибирь из пос. Ямангасы (Чувашия). Место хранения: АТМ НГК, А0190, № 133а. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВт 8. *Вот так три раза поют*, *когда умершего уносят*. Записан 7.10.2009 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой и др. (МЭЭ НГК) в д. Казанка Казачинского района Красноярского края от З.В. Красновой, 1924 г. р. (чувашка, род. в Чувашии, д. Кичкеево Янтиковского района Чувашии, в Сибирь приехала в 1940 г.). Место хранения: АТМ НГК, 0244. В оригинале напев звучит от *ais*.

ФВт 9а. *Пели на Крестинах*. *На похоронах пели*. Записан 7.10.2009 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой и др. (МЭЭ НГК) в д. Казанка Казачинского района Красноярского края от Е.Е. Никитиной, 1923 г. р. (чувашка,

род. в д. Казанка Казачинского района; родители приехали из Янтиковского района Чувашии). Место хранения: АТМ НГК, 0244. В оригинале напев звучит от *cis*.

ФВт 9б. См. примечания к ФВт 9а.

ФВт 10. Записан в октябре 1998 г. Н.М. Скворцовой, Л.С. Астанаевой в аал Верх-Киндирла Бейского района Республики Хакасия от Елены Степановны Арчимаевой, 1922 г. р. (сагайка, сеок Таястаф). Место хранения: АТМ НГК, коллекция А0137, № 73а. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 11. Записан 26.09.2008 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой, А.В. Журба (МЭЭ НГК) в д. Казанка Муромцевского района Омской области от Л.П. Дмитриевой, 1936 г. р. (чувашка, род. в д. Казанка Муромцевского района Омской области). Место хранения: АТМ НГК, 0234. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВт 12. Записан 19.06.09 г. Е.И. Жимулевой, Н.Р. Ойноткиновой в с. Коо Улаганского района Республики Алтай от П.П. Ядомыковой, 1940 г. р. (теленгитка, род. с. Коо Улаганского района). Место хранения: Архив сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН, 13.030. В оригинале напев звучит от *a*.

ФВт 13. Записан 26.09.2008 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой, А.В. Журба (МЭЭ НГК) в д. Казанка Муромцевского района Омской области от М.С. Вашуркиной, 1927 г. р. (чувашка, род. в д. Казанка Муромцевского района Омской области). Место хранения: АТМ НГК, 0234. В оригинале напев звучит от *d*.

ФВт 14. Записан 26.09.2008 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой, А.В. Журба (МЭЭ НГК) в д. Казанка Муромцевского района Омской области от З.Е. Никифоровой, 1947 г. р. (чувашка, род. в д. Казанка Муромцевского района Омской области). Место хранения: АТМ НГК, 0234. В оригинале напев звучит от *d*.

ФВт 15. «*Молитва читается во время похоронного обряда, ее поют три раза: в полночь, в шесть и двенадцать часов; когда похоронят, поют* «*Вечную память*». Записан 8.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в пос. Верх-Таштып Таштыпского района Республики Хакасия от Н.А. Токмашовой, 1955 г. р. (хакасская шорка, сеок Сарыг). Место хранения: АТМ НГК, А0181. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВт 16. Записан 12.07.2004 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой в д. Мальчиха Колыванского района НСО от К.П. Акимовой (Федотовой), 1926 г. р. (чувашка, в 1936 г. приехала из Уфы). Место хранения: АТМ НГК, А0213, МК 3В, № 53. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВт 17. Записан 10.07.2002 г. Н.В. Леоновой, Н.А. Урсеговой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК им. М.И. Глинки) в с. Чуваши Северного района НСО от М.Н. Голубевой, 1932 г. р. (чувашка, род. в д. Алешинка Северного района НСО; родители приехали из Чувашии). Место хранения: АТМ НГК, А0184. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВт 18. Записан 10.07.2002 г. Н.В. Леоновой, Н.А. Урсеговой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Чуваши Северного района НСО от М.Н. Голубевой, 1932 г. р. (чувашка, род. в д. Алешинка Северного района НСО; роди-

тели приехали из Чувашии). Место хранения: АТМ НГК, А0184. В оригинале напев звучит от *cis*.

ФВс 19. Записан 11.06.2005 г. Е.И. Жимулевой, М.М. Андреевой в с. Сидоровка Колыванского района НСО от К.П. Акимовой (Федотовой), 1926 г. р. (чувашка, в 1936 г. приехала из Уфы). Место хранения: архив Е.И. Жимулевой. В оригинале напев звучит от *as*.

ФВс 20. Записан в октябре 1998 г. Н.М. Скворцовой, Л.С. Астанаевой в д. Малый Монок Бейского района Республики Хакасия (во время проведения похоронного обряда) от группы жителей этого села. Место хранения: АТМ НГК, коллекция А0137. В оригинале напев звучит от *g*.

ФВс 20а. См. примечания к ФВс 20. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВс 21. Записан 16.08.2005 г. Н.М. Скворцовой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в д. Когаево Орджоникидзевского района Республики Хакасия от Ф.Е. Гашковой (Аргудаевой), 1929 г. р. (хакаска, Хызыл, род. в д. Ошколь Ширинского района Республики Хакасия). Место хранения: АТМ НГК, А0218. В оригинале напев звучит от *cis*.

ФВс 22. Записан 11.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в д. Нижний Матур Таштыпского района Республики Хакасия от М.Н. Кызынгашевой, 1923 г. р. (мать — русская, отец — хакасский шорец). Место хранения: АТМ НГК, А0181. В оригинале напев звучит от *d′*.

к Приложению VII. Пасхальные песнопения (неславянские этносы)

ПБВт. Опубликован в [Пасхальные песнопения, 2000, с. 205]. Тональность оригинала *g-moll*.

УБВт алт. Записан 09.08.2008 г. Е.И. Жимулевой, Н.Р. Ойноткиновой в с. Балыктуюль Улаганского района Республики Алтай от певчих храма во имя св. влмч. Пантелеимона. Место хранения: Архив сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН, 13.030.

ФВт 1а. Записан 11.07.2003 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Чуваши Северного района НСО от М.Н. Голубевой, 1932 г. р. (чувашка, род. в д. Алешинка Северного района НСО; родители приехали из Чувашии: мать из д. Чубай, отец из д. Кашаки). Место хранения: АТМ НГК, А0190, МК 5. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВт 1б. См. примечания к ФВт 1а.

ФВт 1в. См. примечания к ФВт 1а. В оригинале напев звучит от *b*.

ФВт 2а. *Вот это поют. Потом по-русски повторяют. Три раза: русский, по середке чувашский, потом русский.* Записан 26.09.2008 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой, А.В. Журба (МЭЭ НГК) в д. Казанка Муромцевского района Омской области от Л.П. Дмитриевой, 1936 г. р. (чувашка, род. в д. Казанка Муромцевского района Омской области). Место хранения: АТМ НГК, 0234. В оригинале напев звучит от *gis*.

ФВт 2б. См. примечания к ФВт 2а.

ФВт 3. Записан 19.06.09 г. Е.И. Жимулевой, Н.Р. Ойноткиновой в с. Коо Улаганского района Республики Алтай от П.П. Ядомыковой, 1940 г. р. (теленгитка, род. с. Коо Улаганского района). Место хранения: Архив сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН, 13.030. В оригинале напев звучит от *fis*.

ФВт 4а. Записан 9.07.2004 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в д. Марчиха Колыванского района НСО от В.Н. Грачевой (Янзытовой), 1937 г. р. (чувашка, приехала в Марчиху в 1958 г. из д. Чуфурметьево Челновершинского района Самарской области). Место хранения: АТМ НГК. В оригинале напев звучит от *e*.

ФВт 4б. См. примечания к ФВт 4а.

ФВт 5. *Утром встану, умоюсь и пою. Каждую Пасху пою.* Записан 7.10.2009 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой и др. (МЭЭ НГК) в д. Казанка Казачинского района Красноярского края от З.В. Красновой, 1924 г. р. (чувашка, род. в Чувашии, д. Кичкеево Янтиковского района, в Сибирь приехала в 1940 г.). Место хранения: АТМ НГК, 0244. В оригинале напев звучит от *h*.

ФВс 6. См. примечания к ФВт 3. В оригинале напев звучит от *fis*.

ФВс 7. «*Человек умрет, и перед выходом, или когда он лежит там, вот эту песню поют. <А когда, в любое время года?>. Ну да...*». Записан 16.08.2005 г. Н.М. Скворцовой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в д. Кагаево Орджоникидзевского района Республики Хакасия от З.И. Шпагиной (Балахчиной), 1956 г. р. (хакаска, Хызыл, род. в д. Половинка Ширинского района Республики Хакасия). Место хранения: АТМ НГК. В оригинале напев звучит от *d*.

ФВс 8. «*Мать пела. Поется на Пасху: на людях, на кладбище, в ограде. Поется до Вознесенья*». Записан в октябре 1998 г. Н.М. Скворцовой, Л.С. Астанаевой в аал Верх-Киндирла Бейского района Республики Хакасия от Е.С. Арчимаевой, 1922 г. р. (сагайка, сеок Таястаф). Место хранения: АТМ НГК, коллекция А0137. В оригинале напев звучит от *b*.

ФВс 9. Записан 9.07.2001 г. МЭЭ НГК (руководитель Г.Б. Сыченко) в с. Анчул Таштыпского района Республики Хакасия от О.К. Тюмерековой, 1927 г. р., сеок Челей. Место хранения: АТМ НГК, А0181. В оригинале напев звучит от *fis*. Расшифровка и перевод текста выполнены носительницей языка Т. Тютюбеевой.

Ирмос 1-й песни пасхального канона. Опубликован в [Песнопения церковного обихода, 1991, с. 249**]**.

Ирмос 1. Записан Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой, М.М. Андреевой (МЭЭ НГК) 9.07.2003 г. в д. Алешинка Северного района НСО от Н.Н. Малышевой, 1934 г. р. (чувашка, родилась в д. Алешинка, родители приехали из Чувашии). Место хранения: АТМ НГК, А0190, МК 3. В оригинале напев звучит от *a*.

Ирмос 2. Записан 11.07.2003 г. Н.В. Леоновой, М.М. Андреевой, Е.И. Жимулевой (МЭЭ НГК) в с. Чуваши Северного района НСО от М.Н. Голубевой, 1932 г. р. (чувашка, родилась в д. Алешинка, родители

приехали из Чувашии). Место хранения: АТМ НГК, А0190, МК 5. В оригинале напев звучит от *b*.

Ирмос 3. Записан 7.10.2009 г. Н.В. Леоновой, Е.И. Жимулевой и др. (МЭЭ НГК) в д. Казанка Казачинского района Красноярского края от З.В. Красновой, 1924 г. р. (чувашка, род. в Чувашии, д. Кичкеево Янтиковского района, в Сибирь приехала в 1940 г.). Место хранения: АТМ НГК, 0244. В оригинале напев звучит от *d*.

к Приложению VIII. Богослужебные первоисточники песнопений на чувашском языке

Трисвятое I. Расшифровано с цифровой нотации. Опубликовано в [Хоровые церковные песнопения на чувашском языке, вып.1, 1893, с. 40].

Трисвятое II. Расшифровано с цифровой нотации. Опубликовано в [Хоровые церковные песнопения на чувашском языке, вып. I, 1893, с. 9].

Пасхальный тропарь. Расшифровано с цифровой нотации. Опубликовано в [Хоровые церковные песнопения на чувашском языке, вып. III, 1910, с. 127].

Научное издание

Исмагилова Екатерина Игоревна

ПРАВОСЛАВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ СИБИРСКОГО БЫТОВАНИЯ

Фото на обложке сделано автором во время крестного хода в день престольного праздника в с. Балыктуюль Улаганского р-на Республики Алтай в 2008 г.

Портрет автора на 4-й странице обложки выполнен Ю.С. Поздняковой

Нотный набор *Н.С. Капицына, О.И. Андреева, Е.Л. Тирон*
Редактор *Е.В. Цвеклинская*
Художественный редактор *Л.В. Матвеева*
Художник *Ю.В. Антипова*
Технический редактор *Н.М. Остроумова*
Корректоры *И.Л. Малышева, Л.А. Анкушева*
Оператор электронной верстки *С.К. Рыжкович*

Подписано в печать 26.11.21. Формат $70\times100\,1/16$. Усл. печ. л. 19,4+0,6 вкл. Уч.-изд. л. 14,5.
Тираж 70 экз. Заказ № 471.

Новосибирский филиал ФГУП «Издательство «Наука».
630077, Новосибирск, ул. Станиславского, 25.
(383)343-35-45
(383)344-33-75
rednauka@yandex.ru

Сайт издательства https://naukapublishers.ru
Сайт интернет-магазина «Академкнига» https://naukabooks.ru

ИСМАГИЛОВА (ЖИМУЛЕВА)
ЕКАТЕРИНА ИГОРЕВНА

Этномузыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН. Окончила Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки. Сфера научных интересов: взаимодействие православной и фольклорной певческих традиций, музыкальный фольклор сибирских чувашей, духовные стихи, межкультурные контакты коренных и переселенческих народов Сибири. С 1999 по 2013 годы принимала участие в работе 16 комплексных и музыкально-этнографических экспедиций в места проживания русских, белорусов, чувашей, алтайцев, сибирских татар, хакасов, якутов, коряков, эвенов. Автор более 60 публикаций.

ISBN 978-5-02-041480-8
9 785020 414808

ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА 1727