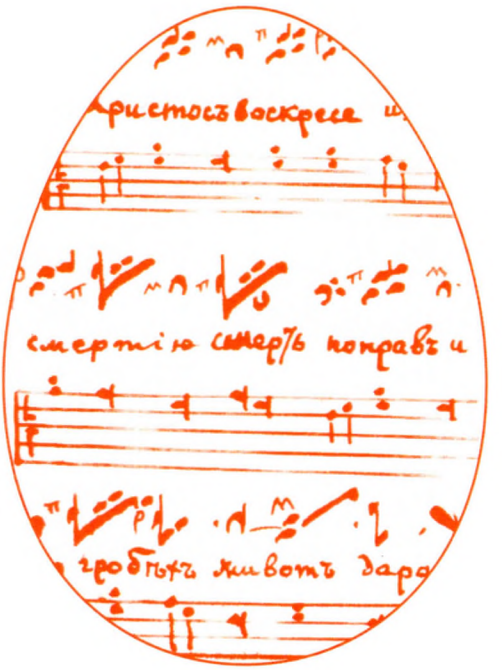
Светлана Подрезова

Кричать Христа

Пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции



ЕВРОПЕЙСКИЙ

ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Светлана Подрезова

Кричать Христа

Пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции

Санкт-Петербург 2021

УДК 398
ББК 82
П44

Печатается по решению

Издательского комитета Европейского университета в Санкт-Петербурге

Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Ученого совета Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Рецензенты: кандидат искусствоведения *Л. М. Белогурова,*
кандидат искусствоведения *И. В. Королькова,*
кандидат искусствоведения *М. Л. Лурье*

Подрезова С. В.

П44 «Кричать Христа»: Пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции / Светлана Подрезова ; [науч. ред. Г. А. Левинтон, И. С. Попова]. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. — 510 с. : нот. ; ил.

ISBN 978-5-94380-329-1

Монография является первым опытом систематического исследования фольклорного бытования тропаря Пасхи «Христос воскресе». В работе вводится в научный оборот обширный корпус источников: полевые этнографические, архивные и исторические материалы по пасхальному тропарю, а также по истории певческого образования в России. В центре внимания автора находится историко-культурный контекст традиции «кричать Христа», сложившейся на территории Смоленского Поднепровья, исследуются особенности бытования тропаря Пасхи и связанных с ними фольклорных текстов, их семантика и функции в фольклорной практике смолян. Впервые ставятся вопросы об источниках народных распевов пасхального тропаря, а также анализируются фольклорные рецепции богослужебного текста. В исследовании устанавливаются пути формирования распевов, факторы, которые определяют стилевое своеобразие словесных и мелодических версий тропаря Пасхи в русском фольклоре.

Книга адресована этномузыкологам, фольклористам, антропологам, специалистам в области истории и теории русского церковно-певческого искусства, историкам и краеведам.

УДК 398
ББК 82

В оформлении обложки использован фрагмент знаменного распева «Христос воскресе» с переводом на нотолинейную нотацию. Письмо С. В. Смоленского С. С. Волковой. ОР РНБ. Ф. 1050. Оп. 1. Ед. хр. 3.

© Подрезова С. В., 2021
© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, экспедиционные материалы, 2021
© Институт русской литературы (Пушкинский Дом), рукописи, экспедиционные материалы, 2021
© Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2021

ISBN 978-5-94380-329-1

ОГЛАВЛЕНИЕ

БЛАГОДАРНОСТИ 6

ВВЕДЕНИЕ 8

Глава 1. НА ПЕРЕКРЕСТКЕ БОЛЬШИХ РЕФОРМ: БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ И НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СМОЛЕНСКОЙ ГУБЕРНИИ 25

Глава 2. В ПОИСКАХ ВОЗМОЖНЫХ ПРОТОТИПОВ 100

Глава 3. ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ «ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ» В СИСТЕМЕ РИТУАЛОВ ВЕСЕННЕГО ПЕРИОДА: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ 158

Глава 4. РАСПЕВ ТРОПАРЯ ПАСХИ 5-ГО ГЛАСА: НАПРАВЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРИЗАЦИИ 228

Глава 5. ТРОПАРЬ ПАСХИ И ВЕСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР: ПУТИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ В СМОЛЕНСКОЙ ТРАДИЦИИ (НАРОДНЫЕ ПАСХАЛЬНЫЕ МОЛИТВЫ) 287

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 324

ЛИТЕРАТУРА 329

СПИСОК АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ 361

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 362

ИЛЛЮСТРАЦИИ 364

ПРИЛОЖЕНИЕ 1: Материалы по истории смоленского образования 378

ПРИЛОЖЕНИЕ 2: Распевы тропаря «Христос воскресе» в рукописях, певческих книгах и авторских переложениях 384

ПРИЛОЖЕНИЕ 3: Фрагменты полевых интервью 433

ПРИЛОЖЕНИЕ 4: Образцы народных распевов тропаря Пасхи «Христос воскресе», перетекстовок и дополнений 445

БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга написана на основе диссертационного исследования, которое было подготовлено одновременно и попеременно в двух учреждениях — на факультете этнологии (теперь — факультет антропологии) Европейского университета в Санкт-Петербурге и на кафедре этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В ее обсуждении участвовали три академических сообщества, которые, к счастью, до сих пор составляют мой научный круг. Прежде всего я хочу поблагодарить моих научных руководителей и учителей — Ирину Степановну Попову и Георгия Ахилловича Левинтона. С Ириной Степановной я прошла все этапы становления в профессии, без преувеличения — съела не один пуд соли. С первого курса консерватории, когда Ирина Степановна стала моим преподавателем по специальности, затем научным руководителем дипломной работы, и, наконец, диссертации, я чувствовала ее поддержку и участие в моей судьбе. На долю Георгия Ахилловича выпал тяжелый труд по «перепеканию» этномузыколога в фольклориста и этнолога. Я очень признательна ему за терпение, ценные советы, острые и меткие замечания, которые помогли (смею надеяться) моей работе стать лучше.

В той же степени я благодарна и другим моим учителям — Анатолию Михайловичу Мехнецову, который не только ввел меня в мир народной музыкальной культуры, но и привил особый вкус и любовь к ней, Альберту Кашфулловичу Байбурину, чьи лекции и труды стали для меня важным научным ориентиром.

Выражаю признательность старшим и младшим коллегам и друзьям, которые принимали горячее участие в обсуждении моей работы на разных этапах, делились материалами и библиографическими ссылками: слушателям, выпускникам и преподавателям факультета этнологии (антропологии) Европейского университета в Санкт-Петербурге, преподавателям кафедры этномузыкологии и кафедры древнерусского певческого искусства, сотрудникам Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории, научным

сотрудникам Фонограммархива и Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Особенно хочется высказать слова благодарности заведующему кафедрой этномузыкологии Г. В. Лобковой; доценту кафедры И. Б. Тепловой; преподавателю и главному хранителю Фольклорно-этнографического центра Е. А. Валевской и его же сотруднице Е. В. Самойловой, которые щедро делились со мной советами; доценту кафедры древнерусского певческого искусства Т. В. Швец, на протяжении многих лет расширявшей мой кругозор в области истории и практики церковного пения и помогавшей в работе с певческими рукописями; Н. В. Мосягиной, по моей просьбе сделавшей расшифровку нескольких распевов. Я также очень признательна рецензентам работы в разных ее ипостасях и отдельных ее частей: А. К. Байбурину, С. А. Штыркову, И. В. Утехину, Ж. В. Корминой, В. Ю. Макаровой, А. М. Пиир, Н. А. Славгородской, И. В. Корольковой, Т. Г. Ивановой, Н. В. Мосягиной, З. В. Гусейновой, Л. Г. Данько, Н. Н. Гиляровой, И. С. Веселовой, Н. Б. Захарьиной, Т. С. Якименко, Г. В. Тавлай, М. Л. Лурье, И. В. Герасимовой, Ю. И. Марченко, Е. И. Якубовской, Е. А. Дороховой, А. Ф. Некрыловой, А. Н. Власову и официальным оппонентам Л. М. Белогуровой и М. А. Лобанову. Со многими из этих ученых меня связывали и связывают не только профессиональные, но и теплые дружеские отношения, их внимание к теме моей работы и ко мне лично, юмор и доброжелательность я очень ценю.

Отдельной благодарности заслуживают все участники фольклорно-этнографических экспедиций Санкт-Петербургской (прежде — Ленинградской) консерватории, проходивших под руководством Ф. А. Рубцова и А. М. Мехнецова, зачастую в самых непростых условиях. Благодаря профессионализму и самоотверженности студентов, сотрудников и преподавателей был собран богатейший материал, послуживший основой данной книги. Кроме того, выражаю признательность сотрудникам архивов: Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории, Русского географического общества, а также авторам расшифровок и нотаций.

Этой книги не было бы без знаний, мастерства и открытости жителей смоленских и тверских деревень, спасибо им!

Хотелось бы выразить благодарность Американскому совету научных сообществ, при финансовой поддержке которого осуществлена подготовка монографии, а также Издательскому комитету Европейского университета в Санкт-Петербурге, поддержавшему работу как на этапе ее подготовки, так и на этапе ее издания.

Наконец, спасибо моим близким за поддержку, терпение и помощь на долгом пути книги к публикации.

ВВЕДЕНИЕ

На защите моей диссертации один из официальных оппонентов — М. А. Лобанов — заметил, что не припомнит случая, «чтобы песнопение объемом в шесть тактов становилось темой исследования и вызывало такой объемный текст». Вполне вероятно, у любого, кто возьмет эту книгу в руки, ее предмет также вызовет удивление. Еще большее удивление это вызвало бы у ученых давнего прошлого. Даже такие крупные собиратели, как В. Н. Добровольский и П. В. Шейн, не заметили это песнопение там, где его невозможно было не заметить: в самом сердце его фольклорного бытования — смоленской традиции. Не осталось упоминаний о нем и в трудах фольклористов более позднего времени. Первые четыре (!) записи народных версий тропаря Пасхи «Христос воскресе» были сделаны, по-видимому, случайно, участниками фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории[1] в 1964 и 1965 гг. Целенаправленная запись тропаря Пасхи началась лишь с середины 1980-х гг. — практически параллельно она велась этномузыкологами Российской академии музыки им. Гнесиных в Смоленской и Брянской областях и Ленинградской (ныне — Санкт-Петербургской) государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в Новгородской, Тверской, затем — в Смоленской областях[2].

Столь поздний интерес к этому явлению, как и к другим вернакулярным версиям богослужебных песнопений, можно объяснить несколькими причинами. Прежде всего традиция внецерковного исполнения песнопений рассматривалась только как часть или продолжение канонической традиции, ср., например, рассказы, массово встречающиеся

---

1 Экспедиции проводились под научным руководством профессора консерватории Ф. А. Рубцова. В настоящее время эти записи хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее — ФЭЦ СПбГК. ОАФ).

2 См. об этом: [Енговатова 1996: 72; Подрезова 2001: 172].

в церковной и иногда в светской периодике дореволюционного времени, в том числе смоленской:

> ...девушки, образовав кружок, распевали на все лады[3] тропарь праздника — «Христос воскресе из мертвых». Песен же до Вознесения здесь не принято петь, считая это дело грехом (с. Ярилово Дорогобужского у. Смоленской губ., см.: [На Пасхе, 1896]).

> После обхода всех домов в деревне, для проводов крестного хода собиралось все деревенское население, и стар, и млад; собравшиеся шли за иконами почти в полном составе, иногда в числе нескольких сот человек, до следующей деревни, с пением «Христос воскресе» на два хора. Встречалась процессия также всей деревней (Новгородская губ.: [Летопись 1904: 569]).

> ...девки и парни, ежевечерне собираясь на светлой Седмице на завалинках, сначала группами пели по очереди *Христос Воскресе!*, после чего приступали к своим песенным играм (Егорьевский у. Рязанской губ., материалы Тенишевского бюро: [Бернштам 2000: 305]).

В отечественной фольклористике советского периода, напротив, долгое время было принято доказывать нерелигиозность народной культуры, поэтому образцы фольклора, содержащие православные образы, подвергались цензуре, их сознательно избегали не только в публикациях, но и в полевой работе. Периодические гонения со стороны властей на служителей православной церкви и открытая борьба с проявлениями веры могли препятствовать и самому факту их исполнения в присутствии собирателей.

Научное описание народной традиции «кричать Христа» ведет свой отсчет с середины 1990-х гг.[4] Но уже первый опыт изучения народных рецепций богослужебного песнопения, предложенный М. А. Енговатовой [Енговатова 1996], был активно подхвачен исследователями. К настоящему моменту существует около трех десятков работ[5] о различных аспектах бытования тропаря Пасхи в широких географических пределах: северо-западный регион (Псковская, Новгородская, Ленинградская области), западно-русские территории (Смоленская, Брянская области), Республика Беларусь, Центральная (Калужская область) и Южная (Ставропольский и Краснодарский края) Россия, Урал и Сибирь (в том числе

---

3 В значении «на разные мотивы». — *С. П.*

4 Первая работа на эту тему — статья М. А. Енговатовой по материалам РАМ им. Гнесиных [Енговатова 1996].

5 См. работы С. А. Латышевой, М. А. Енговатовой, И. Б. Тепловой, Н. Н. Гиляровой, О. А. Пашиной, Е. И. Жимулевой, Н. Ю. Горяниной, Е. А. Калининой, М. К. Бурьяк, Е. А. Черновой и автора настоящей работы, приведенные в библиографии.

и в практике неславянских народов [Жимулева 2004: 63–67; Жимулева 2008а: 19–22]). Наконец, в 2005 г. вышел учебник «Народное музыкальное творчество» [Пашина и др.: 2005], в котором тропарь Пасхи был «канонизирован» (выражение М. А. Лобанова) как жанр календарного фольклора.

Подобную тему принято рассматривать в контексте двух аспектов: феномена *народной религиозности* и взаимодействия двух культурных моделей и художественных систем, сложившихся в русской культуре, — церковно-догматической и фольклорной.

Религиозность, как принято считать, представляет собой актуализацию религиозного опыта в культуре, особую форму мышления и мировосприятия, и всегда подразумевает субъективный аспект веры[6]. Дискуссия и анализ разнообразных научных концепций народной религиозности не входит в задачу настоящей работы. Поэтому, принимая во внимание всю условность и спорность этого термина, что связано прежде всего с неопределенностью понятия *народ*, отмечу, что мне ближе позиция тех исследователей, которые говорят о цельности народного мировоззрения[7] в синхронном срезе традиции и видят в нем не механическое соединение дохристианских и христианских элементов, а единую систему верований[8]. *Народное православие*, согласно такой точке зрения, определяется комплексом представлений, религиозных практик и фольклорных форм, связанных с религиозным обиходом и «образующих ткань повседневной религиозной жизни рядовых верующих, прежде всего крестьян» [Кормина 2001: 300]. Ср. более универсальное определение термина *народная религия*: «сумма верований и практик той или иной определенной группы, складывающихся в силу ее социального положения и специфических интересов», причем «независимо от того, есть ли отклонение от нормы и какова его степень» [Русселе, Агаджанян 2006: 5]. Одним из важных положений данной концепции оказывается то, что *народная религия* является частью фольклорной культуры и не может быть из нее выделена (см., например: [Бернштам 1989: 91–100; Толстой 1991: 5–9]). В настоящей работе народная *религиозность* рассматривается сквозь призму более сложных отношений с институциональной догмой, т. е. вне рамок укоренившейся дихотомии народная vs «элитарная» религия. Мне в равной степени чуждо как ее понимание исключительно как области отклонения и искажения, так и противоположная тенденция

---

6 См.: [Карсавин 1915; Федотов 2001; Панченко 1998; Смилянская 2003].

7 Е. Б. Смилянская при этом предостерегает от преувеличения *цельности* народных религиозных представлений, «для которых часто были характерны и противоречивость, и несистематизированность» [Смилянская 2003: 8, сноска 8].

8 См. работы Н. И. Толстого, С. Е. Никитиной, Е. Е. Левкиевской, А. С. Лаврова, Е. Б. Смилянской, А. Н. Розова, Т. А. Бернштам и др.

к преувеличению аутентичности народных форм веры, т. е. их соответствия официальной *религиозной норме*.

Феномен русского народного православия, в том виде, в котором он существовал в XIX — середине XX в., возник на пересечении литургики и фольклора (см.: [Никитина 1993: 31–35]). Хорошо известно, что многие обычаи народного христианства сложились на основе адаптации элементов богослужения, фольклорная традиция использовала православные образы и сюжеты (см., например: [Толстая 2015: 111–120]), заимствовала отдельные тексты и песнопения певческого обихода Русской Православной Церкви. Характер соотношения и взаимодействия двух культурных парадигм, формы их проявления в фольклорных текстах и различных ритуальных, в том числе религиозных, практиках — одни из наиболее актуальных вопросов современной антропологии, фольклористики и этномузыкологии. В последние годы все чаще появляются работы, в которых на основе различных источников исследуются многообразные аспекты этой научной проблемы в русской традиции XVIII–XXI вв[9]. Широкую область словесного или словесно-музыкального фольклора, связанного с православной тематикой и обиходом, ряд исследователей объединяет понятием *религиозный фольклор* (см., например: [Панченко 2000], ряд статьей в сборнике: [Сны Богородицы 2006]).

Не менее острым остается вопрос о степени и формах взаимодействия системы древнерусского церковного пения, инокультурного по своему происхождению, и русской фольклорной песенной традиции. Еще на заре музыкальной науки определился взгляд на народную песню и древнерусскую церковную музыку как на две стороны русского музыкального искусства, которые имеют единый источник и обогащают друг друга в процессе исторического развития. Родство и самобытность двух ветвей русской культуры отмечали основоположник русской классической музыки М. И. Глинка и выдающийся литератор и музыкальный теоретик кн. В. Ф. Одоевский. По воспоминаниям В. Ф. Одоевского, в 1830–1840-е гг. они оба заметили значительную близость мелодики старинных русских песен ладовым закономерностям знаменного распева и средневековым церковным ладам монодического стиля. Эта мысль побудила М. И. Глинку приняться за изучение «начала средневековой тональности», В. Ф. Одоевского — обратиться к древнерусским певческим рукописям [Одоевский 1864: 7]. Этот вопрос был внесен В. Ф. Одоевским и Д. В. Разумовским в список основополагающих вопросов музыкальной археологии: «Вопрос № 91: Как велико было влияние в древности церковной музыки на народную мирскую

---

9 См., например, работы: [Никитина 1993; Панченко 1998; Панченко 2003; Лавров 2000; Громыко, Буганов 2000; Православная жизнь 2001; Розов 2003; Смилянская 2003; Бернштам 2000; Бернштам 2005; Сны Богородицы 2006; Религиозные практики 2006] и др.

юго-запада и севера России и обратно? Как велико было влияние народной русской музыки на церковное пение до XVIII века?»[10]. Научная позиция В. Ф. Одоевского относительно связи русской культовой монодии и народной песни хорошо видна в названии одной из его работ: «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» [Одоевский 1871].

Исследователи конца XIX — начала XX в. также обращали внимание на мелодическое родство русской народной и церковной музыки и продолжали развивать идею об их общей интонационной почве и взаимном обогащении. Отметим, что эта тема привлекала внимание и палеографов, и фольклористов, способствуя методологической общности двух отраслей молодого музыкознания. Развивая идеи Глинки и Одоевского, П. А. Бессонов высказывал мысль о том, что «заносное» церковное пение в России «подчинилось влиянию народному, а за порогом храма совершенно переходило уже в ведение народа, общества, семейства и личностей», где «безостановочно русело», продолжая развиваться «на коренных русских основах» и приобретая тем самым «свой местный характер»[11]. Отдельные ученые предпринимали попытки сравнительного анализа знаменного распева и фольклорных образцов. Интересны в этом отношении труды А. Л. Маслова [Маслов 1905], С. В. Смоленского (см., например: [Смоленский 1904])[12], Н. Ф. Финдейзена[13].

С середины XX в. идея о стилистическом и типологическом сходстве народной и церковной музыки русской традиции стала получать научное обоснование. Появился ряд работ В. М. Беляева, М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, позже — Т. Ф. Владышевской, в которых авторы стремились показать, что «певческое искусство могло развиваться только в контакте с народной песней, на основе народного музыкального языка» [Успенский 1971: 65][14]. Обнаруженные посредством сравнительного

---

10 Одоевский 1869. Цит. по: [Русская мысль 1979: 99].

11 *Бессонов П. А.* Калеки перехожие: сборник стихов: в 6-ти вып. Вып. 6. М., 1864. Цит. по: [Русская мысль 1979: 153].

12 О вкладе С. В. Смоленского в разработку этой темы см. также мою работу: [Подрезова 2019].

13 См., например: [Финдейзен 1928: 53], *Финдейзен Н. Ф.* Дневник: 6 янв. 1902 — 27 апр. 1906 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 372. Л. 12–12 об. Взгляды Н. Ф. Финдейзена на вопрос о взаимоотношении народной и церковной музыки в России на материале публикаций и обширного рукописного наследия ученого были подробно рассмотрены Н. Л. Космовской [Космовская 2006: 17, 44–45]. По ее наблюдениям, Финдейзен оспаривал мнение В. В. Стасова об изолированном развитии церковной и народной музыки, рассматривал песнопения русской православной церкви как самобытное русское искусство [Там же: 44].

14 Ср. название раздела его работы «Древнерусское певческое искусство»: «Народные элементы в певческом искусстве Киевской Руси» [Успенский 1971: 62]. Близкую позицию имел и М. В. Бражников, который в статье «Русская певческая

анализа общие черты мелодики, ритмической организации, ладовых систем церковных песнопений и народных напевов ученые объясняли влиянием русской песенной традиции на традицию церковно-певческую. Особенно ярко, по мнению исследователей, проявилось влияние мирской протяжной песни на распевы «позднего стиля»[15]. Продолжая поиск общих истоков музыкального языка, музыковед-фольклорист А. В. Руднева сформулировала теорию обиходного лада / звукоряда — системы, которая, по ее мнению, является общим элементом знаменной монодии и народной песни [Руднева 1994б]. Однако в 1980-е гг. появляются работы В. Н. Холоповой и И. Е. Лозовой, доказывающие самобытность знаменного распева, его отличие от народной мелодики (см.: [Холопова 1983; Лозовая 1986; Лозовая 1987]). Той же точки зрения придерживается В. И. Мартынов [Мартынов 1994].

Так или иначе, все исследователи признают, что проблема взаимодействия церковно-певческой и народно-песенной традиций существует, она сложна и многоаспектна. И прежде всего трудность ее изучения связана с отсутствием материалов о народной песенной традиции ранее XVIII в., а более поздние записи практически до начала эпохи систематического использования звукозаписывающей аппаратуры могут привлекаться с известной долей условности.

Интересную перспективу для решения этого вопроса представляют церковные песнопения, проникшие в народную религиозную практику и бытующие по законам фольклорных жанров. Особую актуальность здесь приобретают работы, учитывающие локальный компонент.

Одной из удачных попыток комплексного подхода к данной теме стала работа Е. И. Жимулевой, выполненная на материале сибирских певческих традиций [Жимулева 2008а]. В ней автор рассматривает три основных типа взаимодействия двух художественных систем, которые можно наблюдать в синхронном срезе традиции:

1) включение православных песнопений в фольклорную традицию;
2) проникновение народно-песенной традиции в богослужебное пение (на уровне интонационности и исполнительской манеры);
3) формирование фольклорных явлений на пересечении двух традиций (духовные стихи) [Там же: 4].

палеография» писал: «Питаемое почвенными русскими соками, древнерусское церковное пение стало одним из видов музыкального народного творчества» (подчеркнуто мной. — *С. П.*) [Бражников 2002: 144].

15 В статье, посвященной анализу стихир московского роспевщика XVI в. Федора Крестьянина, М. В. Бражников убедительно прослеживает тесные связи мелодии большого знаменного распева с русской народной протяжной песней (см.: [Бражников 1974]). Сравнивая погласицы с календарными песнями и былинами, Т. Ф. Владышевская отмечала их общность на уровне музыкального языка [Владышевская 1978].

Одним из самых ярких примеров богослужебных песнопений, утвердившихся в фольклорной культуре, стал тропарь Пасхи «Христос воскресе». Столь широкого бытования и полифункционального значения в народной традиции не приобрело, пожалуй, ни одно из православных песнопений.

Особый научный интерес представляют те процессы, которые происходят при заимствовании церковного песнопения фольклорной традицией и погружении его в иную художественную систему.

В исследованиях, посвященных народным распевам тропаря Пасхи, основное внимание уделяется выявлению новых по отношению к прототипу элементам структуры, а также способам интонационно-ритмического воплощения текста. Так, в своей первой статье М. А. Енговатова ставит задачи выяснить, «по каким каналам» пасхальный тропарь «включается в систему календарной песенности» и проследить «механизмы трансформации этого (обиходного. — *С. П.*) напева под влиянием иного музыкального мышления» [Енговатова 1996: 72]. Автор в обобщенном плане затрагивает ряд вопросов, связанных с функционированием фольклорных версий пасхального тропаря в западнорусских традициях, а также описывает некоторые особенности строения напевов, отмечая их близость календарным жанрам и лирическим песням региона. Кроме того, в статье впервые были опубликованы нотации фольклорных версий тропаря по материалам собрания РАМ им. Гнесиных. В предисловии к разделу «Народные версии тропаря Пасхи» «Смоленского музыкально-этнографического сборника» М. А. Енговатова обобщает результаты более детального анализа метроритмической организации напевов и их ладового строения. Программы, намеченной в работах исследовательницы[16], в дальнейшем придерживаются и другие ученые.

И. Б. Теплова в своих работах намечает основные направления трансформации церковного распева пасхального тропаря «Христос воскресе», которые, по ее мнению, происходят в русле погружения в языковую систему фольклорной традиции. Как показывает автор, изменения проявляются в закономерностях ладообразования, исполнительских особенностях, мелодике. В статье, посвященной народному распеву тропаря северо-западных областей России [Теплова 2003], И. Б. Теплова подробнее рассматривает способы преобразования вербального текста тропаря в народном исполнении. Однако в эту группу необоснованно включаются фольклорные тексты апокрифического содержания («Как ходила Мать Мария») и молитвы-заклинания («<...>Народи, Бог, в поле хлеба, / Да на многое лето!») с зачинной формулой «Христос воскресе! / Да воистину воскресе!», которые звучат с самостоятельными напевами [Там же: 105].

---

[16] Кроме указ. соч. см.: [Енговатова 1997: 50–54; Енговатова 2003: 253–259].

Н. Ю. Горянина обращается к распевам тропаря, бытующим в Калужской области[17]. Развивая идею о том, что «любой локальный распев тропаря является результатом воздействия местного музыкального мышления, которое интерпретирует церковную основу со сложившимися стереотипами, приспосабливая ее к своим слуховым предпочтениям» [Горянина 2004: 49], автор в своих работах выделяет отличительные черты распевов тропаря калужских традиций [Горянина 2003], намечает связи фольклорного тропарного распева с лирическими песнями весеннего цикла [Горянина 2004].

Перспективный опыт изучения калужских версий распева тропаря был предпринят Н. Н. Гиляровой. Метод компьютерного звукового анализа «уличного» и «церковного» вариантов тропаря Пасхи с. Войлово (Людиновский район) позволил исследовательнице высказать интересные наблюдения о его семантике и морфологии звука [Гилярова 2004].

Задачу разностороннего изучения фольклорных версий тропаря Пасхи, бытующих у славянских и неславянских народов Сибири, ставит Е. И. Жимулева. Она вскрывает функциональный аспект их бытования, причины включения песнопения в фольклорную традицию, анализирует словесный компонент, письменные и устные варианты тропаря данного региона. Сравнение сибирских и западнорусских народных версий «Христос воскресе», которое предпринимает автор, показывает, что в традициях Сибири в силу ряда причин это песнопение не получает «столь глубокой фольклоризации, как это происходит в западнорусской традиции» [Жимулева 2008а: 16]. Вслед за М. А. Енговатовой и Н. Ю. Горяниной исследовательница высказывает предположение об ориентации сибирских версий на стиль необрядовой лирической песенности [Там же: 17].

Краткий обзор существующих работ позволяет увидеть фрагментарность изучения недавно открытого явления. Например, недостаточное внимание уделялось особенностям фольклорных вариантов текста тропаря Пасхи; подробно не изучалась и прагматика народных распевов. Между тем, обе эти составляющие позволяют раскрыть семантику тропаря Пасхи в народной традиции, объяснить пути его звуковой модификации. Более сложным и неоднозначным, нежели это раскрыто в указанных работах, представляется вопрос об источниках народных распевов.

Народные распевы тропаря Пасхи представляют собой различные в типологическом отношении музыкально-поэтические формы. Они дифференцированы не только территориально, но и внутри одного сообщества по половозрастным, функциональным, конфессиональным и другим признакам. Так, жители одной деревни могли исполнять

---

[17] Калужская область граничит с юго-западными районами Смоленской области.

пасхальный тропарь на несколько «голосов» (распевов): «по-женски» и «по-мужски», «по-уличному» и «по-церковному», «обычный» и «по-покойнику», «по-староверски» и «по-православному», «пореже» и «почаще», «с протягом», «на долгий голос». Распевы тропаря могли отличаться в соседних приходах или деревнях. Так, жители деревни Нестерово Холм-Жирковского района Смоленской области помнили три распева: «холмовской», «нахимовский» и «борисковский» — по названиям деревень сел Холм-Жирков, Нахимовское (до 1952 г. — Волочёк) и Борисково, которые прежде относились к разным приходам[18]. Большинство названных выше распевов считаются «деревенскими» и противопоставляются носителями традиции распевам на «церковный голос» / «как батюшка поет» и т. п., которые, по их мнению, воспроизводят образцы церковного обихода. Однако последние отнюдь не всегда соответствуют распевам церковной певческой традиции, обнаруживая своеобразие звучания.

Показательно, что в отечественной фольклористике не выработан общепринятый термин для обозначения данных музыкально-поэтических форм, не определены и границы явления. В народной культуре церковные жанровые обозначения *тропарь Пасхи* или *пасхальный тропарь* не используются, а чаще — даже не известны носителям традиции. Исполнение народных распевов пасхального тропаря обозначается терминами, существующими в виде предикатных конструкций, например: «Христос воскресе петь», «Христа петь», «кричать Христа», «христоскать», «христокать», «каралесить» и т. п.

Научная традиция, напротив, следует за церковным обозначением *пасхальный тропарь «Христос воскресе»*, раскрывая принадлежность песнопения фольклорной системе уточняющими терминами. Так, М. А. Енговатова обозначает круг исследуемых текстов как *фольклорные версии пасхального тропаря* [Енговатова 1996], делая акцент на производном отношении напевов к каноническому прототипу. Близкую позицию обнаруживает и Е. И. Жимулева, используя термины *народные варианты и версии пасхального тропаря* [Жимулева 2008а: 15]. И. Б. Теплова предлагает термин *крестьянский распев пасхального тропаря* [Теплова 2000], ограничивая предмет исследования рамками одной социальной группы. Другие исследователи занимают нейтральную позицию и используют такие определения жанра, как *тропарь Пасхи* или *пасхальный тропарь*.

Представляется, что более точно суть явления отражает термин *народные распевы пасхального тропаря*, который будет использоваться в настоящей работе. Во-первых, термин *распев* обозначает музыкаль-

---

18 С. Холм-Жирков относилось ко 2-му благочинническому округу, с. Борисково — к 3-му благочинническому округу Бельского уезда [Редков 1915: II], с. Волочёк — к Сычёвскому уезду [Там же: 155].

ную форму (здесь мы находимся на позиции, близкой И. Б. Тепловой), термин *версия* в этом смысле нейтрален; во-вторых, понятие *распев* подразумевает хронологическую автономность музыкального текста и позволяет рассматривать народный распев не как производный суть искаженный, а как равнозначный церковным образцам, прежде всего исполняемым «по напевке», а также устным версиям письменных: знаменного, греческого, демественного распевов, их гармонических переложений.

Рецепции литургических песнопений народной традицией принято рассматривать сквозь призму известных дихотомий: *письменное / устное*, *православное* (или *церковное*) / *фольклорное*, *каноническое / неканоническое* и т. п. Подобная тенденция хорошо видна в номинациях изучаемых явлений: *устные версии* (Г. Федотов), *фольклорные версии / варианты песнопений* (М. А. Енговатова), *фольклоризованные версии* (Е. И. Жимулева), *неканонические распевы*, *этнофонические версии* (Е. А. Чернова) и т. п.

Между тем очевидна уязвимость и условность этих противопоставлений. Например, оппозиция *каноническое / неканоническое* может быть употреблена для разграничения двух ветвей национальной музыкальной культуры с большими оговорками. *Канон*, т. е. «правило», следование «образцу», его варьированное воспроизведение в равной мере свойственно и церковно-певческой традиции, и традиционной песне. Там, где Правило, начинается Культура, замечал К. Леви-Строс: «Канон (Правило) — базовое свойство культуры любого типа, залог ее сохранения и жизнеспособности»[19].

Столь же уязвимо противопоставление православной и фольклорной традиций, о чем говорилось выше. Посещение храма, принятие Святых Даров, участие в крестных ходах и молебнах — столь же значимая часть народной жизни, как и отправление, к примеру, весенних, свадебных или других ритуалов, лечение у «знающих» людей и т. п.

Одно из самых неоднозначных — противопоставление песнопений, звучащих в церкви, как «письменных», «устным» фольклорным распевам. Оставим в стороне вопрос о месте и семантике письменных (т. е. зафиксированных на бумаге) текстов в народной ритуальной практике (например, записанных заговоров, «тетрадок» с духовными стихами и молитвами) и категории *письменного* как такового, отношении к нему, механизмах его использования и адаптации, об этом существует немало антропологических работ[20]. Противопоставление письменного и устного давно стало метафорой. Важнее обратиться

---

19 Приводится по: [Лотман 2000: 396].

20 Подробный обзор и анализ этих подходов и направлений дан в работе Е. А. Мельниковой: [Мельникова 2011: 19–46].

к категории *устности* и роли устных механизмов в сохранении и передаче музыкальных текстов в письменной системе. Историки церковного пения указывают на значимое место устного компонента в богослужебной певческой практике. В рукописных певческих книгах раннего времени ряд песнопений, например суточного круга, оставался ненотированным, что предполагало пение «по памяти» либо «на подобен»[21]. Пение «по напевке» (или «по наслышке») — одна из знаковых черт старообрядческой практики церковного пения, сохранившаяся и у современных ревнителей старой веры[22].

Известно также, что в церковной практике русской провинции буквально до последнего времени многие песнопения могли осваиваться изустно. В XVIII–XIX и даже в начале XX в. во многих московских, петербургских храмах, а тем более в удаленных от столицы уездных церквях звучали своеобразные местные распевы, часть из них была впоследствии нотирована и опубликована в изданиях Священного синода (например: [Круг церковных песнопений 1910] и др., см. об этом подробнее ниже). В 2008 г. мне посчастливилось беседовать с бывшими певчими храма Успения Богородицы в селе Тетеринском Нерехтского района Костромской области. В их репертуаре сохранились сложные многоголосные песнопения, в том числе авторские, например, «Отче наш» под названием «Птичка» и тропарь Пасхи «придворного напева», разученные настоятелем, иеромонахом, бывшим певчим расформированной в 1960-е гг. Киево-Печерской лавры, исключительно по слуху.

Все сказанное свидетельствует о более существенной, чем это было принято считать, роли устности для церковной певческой культуры и ставит перед нами два основополагающих вопроса.

Первый — о **границах предмета исследования**. Оказывается довольно сложным провести четкий водораздел между тем, что исследователи называют *фольклорными / народными / этнографическими / устнотрадиционными / этнофоническими / неканоническими* ***вариантами*** (заметим, эти категории далеко не всегда соответствуют друг другу, их границы не совпадают) и *обиходными / «каноническими»* ***распевами***, которые *звучат* (не только записаны в певческих книгах, а именно *исполняются*) в церкви. Способ трансмиссии (устный/пись-

---

21 См., например: [Металлов 1912: 208; Успенский 1971: 66–67].

22 См., например: [Владышевская 1978: 315–336; Денисов 1998; Денисов 2006]. В архиве ФЭЦ СПбГК хранятся записи распевов, исполняемых «по напевке» в среде старообрядцев-липован и казаков-некрасовцев Приморско-Ахтарского района Краснодарского края, сделанные экспедициями Санкт-Петербургской консерватории, в том числе и автором настоящей статьи в 2006–2008 гг.

менный) распевов может использоваться для их противопоставления лишь с известной долей условности. Более важным критерием может служить прагматика распевов, а именно — исполнение на богослужении или использование только в народной практике (в частности, ритуальной). Но и это не в полной мере определяет *каноничность / вернакулярность* мелодии песнопения. Например, деревенские распевы тропаря Пасхи («на долгий голос») по разрешению священника могли звучать во время молебна или крестного хода на Святую Пасху, т. е. включались в церковно-певческую практику, хотя и в виде маргинальных версий. И наоборот — обиходные версии звучали в деревне во время переносов икон, пасхальных молебнов и других требоисправлений с участием священника и певчих. Наконец, существует третий критерий — стилевое своеобразие. Отличие мелодии литургического текста от широко известного обиходного распева оказывается одним из важнейших признаков, по которым этномузыкологи включают тот или иной образец в область своего исследования. Но тут нас подстерегает трудность иного порядка.

С вопросом об объекте исследования полностью смыкается второй, еще более сложный: какие распевы стали **прообразами мелодий**, бытующих в народных традициях. Этот вопрос является одним из принципиальных, если не сказать ключевых, вопросов в изучении культурных заимствований. Между тем установление прототипов народных версий песнопений по очевидным причинам — из-за отсутствия ранних устных записей, малой доступности церковных архивов и ощутимой роли устности в церковном пении — представляет особую проблему. Вероятно, именно поэтому большинство исследователей не касались данной темы и вслед за М. А. Енговатовой a priori выбирали для сравнения обиходный распев тропаря Пасхи 5-го гласа в четырехголосной гармонизации (см. прил. 2, № 63), звучащий в современном пасхальном богослужении[23]. Однако, во-первых, этот выбор кажется случайным и необоснованным. Во-вторых, такая позиция предопределяет временные рамки традиции, сжимая ее историю до ста с небольшим лет, что противоречит историческим свидетельствам. Как удалось установить, многоголосные обиходные песнопения вошли в церковную практику достаточно поздно (распевы в широкоизвестной гармонизации — в последней трети XIX в.) — в то время, когда традиция внелитургического исполнения тропаря Пасхи, например, на Смоленщине уже существовала.

Наличие в традиции Смоленского Поднепровья двух текстовых редакций тропаря Пасхи, типологическое разнообразие народных рас-

---

[23] См., например: [Енговатова 1996; Теплова 2003; Енговатова 2003; Жимулева 2008а; Жимулева 2008б].

певов и оригинальность их музыкальной стилистики дают основания утверждать, что эти распевы имеют несколько прототипов в церковной традиции. Известно, что пасхальный тропарь представлен в русских богослужебных книгах в разнообразных певческих стилях, фактуре и формах записи (как невменной, так и нотолинейной). Самая ранняя и единственная нотация в древнерусской традиции тропаря Пасхи, по наблюдению Т. В. Швец, зафиксирована в Благовещенском Кондакаре XII в., который хранится в Российской национальной библиотеке[24] ([Швец 2018: 129], см. прил. 2, № 1, подробнее в гл. 2). В певческих книгах более позднего времени встречаются одноголосные (знаменный, большой, демественный, греческий или др.) и строчные многоголосные распевы, которые дошли до нас в рукописях, а также обиходные распевы «Христос воскресе», гармонизованные в двух- или четырехголосном изложении и опубликованные в печатных изданиях. Кроме того, в певческую практику пореформенной церкви постепенно входили авторские переложения и сочинения. Необходимо учитывать и то обстоятельство, что к моменту сложения народных распевов тропаря Пасхи в сельских приходах могли звучать не только разные распевы, их изводы и варианты, но и различные устные локальные версии этих песнопений, в том числе и не одноголосные. Так, некоторые народные версии «Христос воскресе», записанные в Смоленском Поднепровье, имеют территориальное закрепление, и, возможно, ареалы их бытования совпадают с границами приходов. Таким образом, источниками народных напевов могли послужить различные распевы тропаря, их изводы и устные версии, исполнявшиеся в пасхальной службе на протяжении многовековой истории церковного пения.

Основная цель настоящего исследования — раскрыть особенности функционирования пасхального тропаря «Христос воскресе» как религиозной практики и фольклорного явления, установить предпосылки и пути формирования народных распевов тропаря, выявить их стилевое своеобразие в традиции Смоленского Поднепровья.

Источники

Для разрешения поставленных вопросов в работе использованы полевые материалы фольклорно-этнографических экспедиций Санкт-Петербургской консерватории 1960-х гг. (руководитель Ф. А. Рубцов), а также 1993–2005 гг. (руководитель А. М. Мехнецов) на территорию Смоленского Поднепровья. Здесь был собран богатейший материал по

[24] ОР РНБ. Оп. I. 32. Л. 113 об.–114.

неканоническому исполнению тропаря Пасхи. В ряде экспедиций участвовала, будучи студенткой, а затем и сотрудником консерватории, и я. В настоящее время архивная коллекция ФЭЦ СПбГК насчитывает более тысячи образцов народных распевов пасхального тропаря и примерно столько же этнографических описаний его бытования. Эти материалы составляют основу моего исследования.

Выбранный регион охватывает бассейн верхнего течения Днепра, т. е. основную часть Смоленской области (Сычевский, Новодугинский, Холм-Жирковский, Вяземский, Сафоновский, Ярцевский, Дорогобужский, Духовщинский, Кардымовский, Краснинский, Смоленский, Починковский, Ельнинский, Ершичский районы) и примыкающие к ней с севера Жарковский, Бельский и Нелидовский районы Тверской области. Как известно, здесь проходит водораздел речных систем трех морей — бассейны таких крупных рек Европейской части России, как Днепр, Западная Двина, Волга и Ока[25]. Это обстоятельство позволяет расширить территориальные границы исследования на северо-запад (Демидовский, Руднянский[26] районы Смоленской области). Выделенная зона Смоленского Поднепровья характеризуется целостностью, хотя и неоднородностью, культурного облика; ее отличает развитая система бытования пасхального тропаря «Христос воскресе» как фольклорного текста. В ходе многолетней экспедиционной работы эта территория была наиболее тщательно обследована, что позволяет рассматривать изучаемое явление в широком этнографическом контексте традиции. Для сравнения и уточнения некоторых важных положений привлекаются материалы из соседних районов Смоленской области, а также Оленинского и Западно-Двинского районов Тверской области.

В работе используются также опубликованные материалы по данному региону из архива РАМ им. Гнесиных, которые впервые увидели свет в работе М. А. Енговатовой [Енговатова 1996: 80–87] и вошли в первый и второй тома «Смоленского музыкально-этнографического сборника» [СМЭС 2003, 1; СМЭС 2003, 2]. Для сравнения используются опубликованные материалы из Рязанской и Калужской областей, за-

---

25 См. об этом подробнее: [Орловский 2007: 16–24]. Автор указывает на тот факт, что в северо-восточной части Бельского уезда (ныне — Бельского района Тверской области) есть место, где с одной небольшой возвышенности течет на запад река Обша (система Двины), а в трех верстах от нее — река Перебранка, приток Осути (система Волги). «Водораздел между ними так невысок, что во время весеннего разлива эти реки сливаются, и с одного места вода течет в разные стороны — в Балтийское и Каспийское море. А в верстах в трех от этого места начинается и Днепр, направляющийся в Черное море» [Орловский 1907: 16, сн. 1].

26 Так как, пишет И. Орловский, «многие притоки Обши и Каспли <бассейн Западной Двины. — *С. П.*> близко сходятся с правыми притоками Днепра и т. д.» [Там же: 16, сн. 1].

писанные этномузыкологами Московской государственной консерватории (далее — МГК), и из Сибири, собранные преподавателями и научными сотрудниками Новосибирской государственной консерватории. Кроме того, привлекаются малоизвестные этнографические источники дореволюционного времени. Изучение темы взаимодействия народной и церковной традиций опирается на данные и свидетельства, почерпнутые из церковной периодики — журнала «Смоленские епархиальные ведомости». Обращение к письменной истории тропаря потребовало исследования рукописных, а также опубликованных распевов, авторских сочинений и переложений.

Временные рамки и структура книги

Временные рамки исследования традиции «кричать Христа» можно определить так: примерно с первых десятилетий XX в., что реконструируется по воспоминаниям пожилых людей — 1890–1910-х гг. рождения, и до начала XXI в., условно говоря, они ограничиваются пределами столетия.

Первая часть книги посвящена определению историко-социальных условий формирования фольклорных версий тропаря Пасхи: вопросам народного образования и церковно-певческой культуры Смоленской губернии на фоне крупных реформ. Во второй части раскрывается письменная история пасхального тропаря, которая также непосредственно связана как с реформами церковного пения, так и с другими политическими инициативами. Последний раздел знакомит читателя с многообразием народных версий тропаря в исследуемой традиции. В третьей главе — этнографической — рассматривается прагматика и семантика исполнения песнопения в контексте ритуалов календарного и жизненного цикла, выявляются отдельные «смыслы» и специфические значения, приобретенные тропарем в фольклорной традиции. Четвертая глава посвящена путям «фольклоризации» доминирующего распева. В пятой главе анализируются случаи дополнения и замены текста тропаря Пасхи, рассматриваются примеры сближения фольклорных распевов и весеннего фольклора, способы из взаимного влияния.

Книга имеет 4 приложения. Два из них — нотные — являются полноценными собраниями уникальных образцов тропарных распевов: невменных и печатных, почерпнутых мной в архивах (прил. 2), фольклорных — в собственных нотациях и в расшифровках коллег (прил. 4). В первом приложении приведены выдержки из работ по смоленскому образованию из редких печатных материалов. Третье приложение вклю-

чает фрагменты этнографических описаний, а также пасхальные легенды. Кроме того, в издание вошли ранее не публиковавшиеся фотографии из архивных собраний Санкт-Петербурга и Смоленска.

Принципы транскрибирования, нотации и публикации полевых материалов

При транскрибировании текстов и интервью мы постарались отобразить характерные черты *западной и верхне-днепровской групп говоров* в соответствии с нормами, принятыми в отечественной диалектологии и используемыми в этнолингвистических работах. Как известно, *смоленские говоры* (или *западная группа говоров*) распространены в западной части Смоленской области (на востоке граница проходит по линии Дорогобуж—Ельня—Рославль), а также в южной части Псковской (Себеж и Невель) и центральной части Брянской областей (районы Унечи и Трубчевска) и являются частью общности **западных южнорусских говоров** (в целом — **южнорусского наречия**) русского языка. Смоленские говоры обладают рядом общих диалектных черт с соседними *северо-восточным белорусским и среднебелорусским* (на юго-востоке области) *говорами*[27], что, по мнению отечественных диалектологов, осложняет вопрос разграничения между ними и делает неопределенной границу между русским и белорусским языками на западной части территории распространения русского языка [ДАРЯ: 6–7]. В восточной части Смоленской и юго-западной части Тверской области, а также в северо-западных районах Калужской области распространена *верхне-днепровская группа говоров* (выделена как самостоятельная группа на карте 1965 г.), которая также относится к **западным южнорусским говорам**.

Полевые записи публикуются с сохранением диалектных черт. Исключение составляют материалы, заимствованные из других публикаций (например, СМЭС) — они приводятся в авторской транскрипции без специальных оговорок.

Для обозначения некоторых фонем в работе используются специальные символы:

— ϒ, γ — *г* фрикативное;
— Ꝗ, ꝗ — *ч* твердое (используется только в подтекстовках к нотациям);
— Ў, ў — *у* неслоговое.

---

[27] См., например: [ДАРЯ 1986: 6; Захарова, Орлова 2004: 122; Букринская, Кармакова, Тер-Аванесова 2008: 163–164] (авторы выделили самостоятельный городокско-невельский диалект, объединяющий говоры Белоруссии — север Витебской области: Городокский и часть Полоцкого районов — и говоры России — юг Псковской области: Себежский, Невельский и Усвятский районы; часть Велижского района Смоленской области).

Адреса полевых записей приводятся полностью в следующем порядке: область, район, деревня, в скобках дается название центра сельской администрации (сельского поселения), к которой населенный пункт относился на момент записи. Географические названия в паспортах к полевым материалам даны в сокращении (см. список сокращений, размещенный после списка используемой литературы). Далее дается ссылка на фондовый номер.

Нотировки выполнены на основе принципов аналитической нотации, принятых в современной этномузыкологии. Исключение составляют принципы тактировки музыкальных образцов. В отличие от почти тотального использования в современных работах тактовой черты в качестве разделительной (отделяющей одну синтаксическую единицу, например, период, от другой), в настоящей работе она применяется для обозначения музыкально-словесного акцента. Для обозначения темповых и динамических особенностей исполнения и певческих штрихов вводятся дополнительные нотографические знаки:

⌒ — фермата без точки — незначительное сверхнормативное увеличение длительности;

⌣ — перевернутая фермата без точки — незначительное сверхнормативное сокращение длительности;

— скольжение (глиссандирование) голосом;

— звуки, имеющие приблизительную высоту;

↓ — незначительное (около 1/4 тона) понижение ступени;

↑ — незначительное (около 1/4 тона) повышение ступени;

/ — одинарный апостроф — ставится в конце стиховой строки;

// — двойной апостроф — ставится в конце строфы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обычай исполнения пасхального тропаря в народной традиции сложился в тесной связи с историко-культурными процессами, проходившими в России в XIX — начале XX в. Изучение вопросов духовно-народного образования и состояния церковно-певческого дела через призму истории, наблюдения о характере и формах богослужебного пения в Смоленской губернии позволило вскрыть многоплановые связи фольклорной культуры и церковно-певческой традиции, раскрыть проблематику, связанную с выявлением источников народных распевов тропаря Пасхи.

Обзор исторических материалов по духовному и народному образованию показал, что на протяжении длительного времени, до 70-х годов XIX в., в Смоленской губернии складывалась благоприятная ситуация для устного бытования богослужебных песнопений и сохранения локальных церковно-певческих традиций. Если до конца XIX в. богослужебное пение во многих сельских храмах находилось в ведении псаломщика или дьячка (они же были учителями пения в народных школах), то со второй половины XIX в. наблюдается определенная динамика в сторону усиления роли хора певчих. Определенных успехов достигает певческое образование смоленских крестьян, предпринимаются попытки ввести «общее народное пение», создать хор певчих из учащихся школ и прихожан. С рукоположением священников образованных и воспитанных на эстетике городской культуры намечается усиление светского направления в богослужебном пении. Их стараниями в отдельных приходах создаются многоголосные хоры. Усилия директоров Придворной певческой капеллы по унификации церковного пения, а также по распространению «Круга нотного пения придворного напева» (т. е. многоголосного гармонического пения) начинают приносить плоды в Смоленской епархии только на рубеже XIX–XX вв., да и то не повсеместно.

Музыкальная часть богослужений в смоленских сельских храмах, начиная с последней трети XIX в., имела своеобразный и неунифицированный облик. Здесь звучало уставное пение причетников и / или

клирошан, усвоивших песнопения «понаслышке», «простые» и многоголосные распевы, а также концертные партесные произведения, разученные с учениками школ, с женским или смешанным хорами певчих по большей части устным путем. Каждый певческий стиль приобрел на Смоленщине своеобразные черты исполнения. В разряд тех немногочисленных богослужебных форм, которые осваивались на школьной скамье, входили и простейшие песнопения Святой Пасхи, в том числе и пасхальный тропарь «Христос воскресе».

К моменту появления хоров в отдельных смоленских церквях в 1870-х гг. практически повсеместно существовал народный обычай петь тропарь «Христос воскресе» во время пасхальных переносов икон и домашних молебнов, что описывали все священнослужители в местной периодике в последней трети XIX в.

Изучение народных распевов тропаря Пасхи традиции Смоленского Поднепровья показало, что они имеют различные музыкальные и поэтические прототипы и своеобразно соотносятся с церковной канонической традицией. По совокупности признаков структурно-стилевой организации на исследуемой территории было выделено четыре группы распевов. Но стилевой облик региональной фольклорной традиции определяют народные распевы, восходящие к одноголосному киевскому изводу знаменного распева 5-го гласа во второй редакции перевода.

Сравнительный анализ рукописных безлинейных и нотолинейных, а также печатных вариантов знаменного распева позволил выделить архетип этого напева и констатировать его несомненную устойчивость в рукописной традиции и печатных книгах на протяжении XVI–XIX вв. В опубликованных певческих книгах намечается определенная динамика развития киевского напева, в синодальный период незаметно вытеснившего знаменный распев, на уровне его ритмической организации и мелодической линии. Изменение распева шло по пути упрощения и схематизации, постепенно утрачивалась его вариативность, сглаживалась несимметричность ритма, он приобретал черты, близкие псалмодии. По тому же пути шло преображение греческого распева тропаря Пасхи, с конца XVIII в. утвердившегося в составе Пасхальной службы.

Народные распевы тропаря Пасхи ориентируются на принципы ритмического прочтения, свойственные ранним рукописным версиям знаменного распева, в них отмечается ведущее значение декламации и квантитативного принципа ритмической организации, основанного на долготном выделении словесных ударений и бинарном соотношении долгих и кратких (неакцентных) слогов. Слогоритмика распевов сохраняет связи с ритмом слогопроизнесения знаменных версий, а также вариантов киевского напева, имевших хождение на русских территориях. Ладовые особенности и интонационное-мелодическое развитие народных распевов, бытующих в традиции Смоленского Поднепровья,

следуют общей логике функциональных отношений между опорными тонами, которая обнаруживается в различных рукописных и печатных списках киевского напева. Вместе с тем, при сохранении основных черт обиходных версий народные распевы обнаруживают тенденцию к мелодизации и ритмической насыщенности, что приводит к образованию песенных форм распева.

Развитию изучаемой традиции способствовали реформы народной школы и меры по улучшению богослужебного пения, происходившие в последней трети XIX в. Свидетельством обновления традиции стали распевы тропаря Пасхи, восходящие к обиходному распеву в многоголосной гармонизации (такие распевы получили именования «по-церковному», «как батюшка поет», «по-русски» и т. п.). Отдельные элементы структуры многоголосных распевов обогатили народные варианты характерными мелодическими оборотами, привели к усложнению музыкальной фактуры.

В Смоленском Поднепровье пасхальный тропарь включен практически во все ритуалы от Пасхи до Вознесения, среди которых выделяются обрядовые комплексы земледельческого и скотоводческого циклов, а также обряды жизненного цикла, приходящиеся на пасхальный период (похороны, свадьба), поминальные ритуалы (посещение кладбища на Пасху и Радуницу — *христосование с родителями*). Прагматика народных распевов «Христос воскресе» охватывает множество ритуалов с семантикой «начала»: весенние обходы засеянных полей; ритуалы первого выгона скота и начала полевых и огородных работ (пахота, первый сев, посадка картофеля). Тропарь входит в окказиональные обряды пасхального периода, а также обряд празднования братской свечи или иконы. Женщины ежедневно исполняли «Христос воскресе» в «пограничных» локусах (на крыльце дома, на завалинке, на горе, у реки и т. п.), а также по дороге на работу и с работы. Пение пасхального тропаря было значимой частью повседневной религиозной жизни крестьянской семьи в пасхальный период. Разнообразие ритуальных контекстов исполнения пасхального тропаря позволяют говорить о многозначности этого музыкально-поэтического текста в фольклорной традиции Смоленского Поднепровья.

Как показал анализ функционального аспекта бытования, пасхальный тропарь «Христос воскресе» в традиционной культуре имеет высокий семиотический статус. В первую очередь это связано с его «происхождением» — песнопение заимствуется из церковной культуры. Семиотическая значимость тропаря обусловлена и его специфической организацией. Исполнение сакрального текста «Христос воскресе» обладает большой силой воздействия, «освящает» любой процесс и придает особый характер всему, что находится в пределах его звучания, например, такие качества, как структурированность, невосприимчивость к негативному

воздействию, плодородие, чудесные свойства и т. п. С этими символическими значениями тропарь используется в различных ритуалах пасхального периода.

Функционируя наравне с календарными обрядовыми и приуроченными лирическими песнями, народные распевы тропаря выступают в роли звукового символа календарного сезона, выделяя в весеннем периоде «святое» время. Тропарь перформативен, он устанавливает границы видимые и невидимые (между «тем» и «этим» мирами), упорядочивает социальные связи, устанавливает и регулирует коммуникацию. Коммуникативная функция тропаря Пасхи вкупе с его сакральным статусом определяет те изменения в тексте и напеве, который он приобретает при погружении в фольклорную культуру.

Поэтический текст народных версий обладает заметными отличиями от канонического источника. На поверхности находится фонетическая интерпретация, опирающаяся на особенности местной диалектной речи. Церковно-славянская лексика в народных версиях искажается и значительно переосмысляется, что в совокупности приводит к изменению не только лексики и грамматики, но и композиции тропаря. Народная этимология поэтического текста свидетельствует о его ресемантизации. В понимании носителей традиции тропарь Пасхи есть *возглашение о воскресении Христа* и *призыв-обращение к Христу — Богу.* Подобное символическое (мифологическое) восприятие песнопения позволяет включать в текст «Христос воскресе» фрагменты с заклинанием на урожай и обуславливает появление оригинальных фольклорных текстов — *припевов*, которые присоединяются к народному распеву тропаря Пасхи. Многие из неканонических текстов выполняют роль дополнений, осознаются как единое целое с тропарем Пасхи и не обособляются носителями традиции от понятия *кричать Христа*. Наряду с ними бытуют фольклорные тексты, которые представляют собой перетекстовки локальных вариантов распевов пасхального тропаря. Одна группа дополнений и перетекстовок развивает основные темы богослужебных песнопений и является имитацией, аллюзией пасхальной службы или молебна. Вторая группа опирается на фольклорные мотивы и образы.

Дополнения и перетекстовки тропаря Пасхи включаются в различные весенние ритуалы, нередко их звучание выходит за пределы пасхального периода, что значительно расширяет функциональное и семантическое поле богослужебного песнопения и особенно — его мелодии. При этом напев пасхального тропаря приобретает специфически фольклорное качество — политекстовость.

В процессе фольклорного переинтонирования тропарный распев претерпел значительные изменения. Он приобрел песенную форму с иным, нежели в прототипе, словесным и музыкальным членением. Однако при большом разнообразии интонационных воплощений тропаря Пасхи

в традициях Смоленского Поднепровья они подчинены единой логике развертывания и схеме ладообразования. Особенности стилистики народных пасхальных песнопений сближают их на структурно-типологическом уровне с различными жанрами обрядового фольклора исследуемой традиции, в первую очередь с закличками весны и с формульными напевами весенне-летнего цикла, приуроченными лирическими песнями и причитаниями.

Большое выразительное значение в мелодике народных распевов имеют «весенние» попевки в объеме кварты и терции. Для исполнения тропаря Пасхи в деревенской среде характерна активная манера пения в высокой тесситуре, чем достигается особенно тожественный, кличевый характер звучания.

Таким образом, народные распевы тропаря «Христос воскресе» складываются при взаимодействии двух музыкально-поэтических систем: ***церковно-певческой и народно-песенной***. Формирование распевов происходит на основе различных обиходных распевов и их письменных и устных версий — богослужебных текстов Русской православной церкви. «Прочтение» словесного текста тропаря и особенности музыкальной стилистики народных распевов опираются на языковые средства, имеющиеся в системе локальной фольклорной традиции. Все это позволяет поставить вопрос о гетерогенности изучаемого явления.

церковно-певческая традиция → **народные распевы пасхального тропаря** ← **народно-песенная традиция**

обиходные распевы

Результаты комплексного многостороннего исследования позволяют считать народные распевы «Христос воскресе» особым жанром весеннего обрядового фольклора изучаемого региона. Отчасти сфера функциональности распевов в фольклорной традиции пересекается с областью весенних закличек. Оставаясь в сфере сакрального значения богослужебного песнопения, народные распевы вместе с тем реализуют многообразный спектр функций: молитва-заговор, универсальное коммуникативное средство, апотропей, весенняя закличка и др.

Подробный анализ контекста бытования народных распевов Смоленского Поднепровья, а также выявление их основных стилевых особенностей показывают, что именно музыкальный текст выступает знаком пасхального периода.