Т.С. РУДИЧЕНКО

ДОНСКАЯ КАЗАЧЬЯ ПЕСНЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова

Т. С. РУДИЧЕНКО

ДОНСКАЯ КАЗАЧЬЯ ПЕСНЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

Ростов-на-Дону
Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
2004

ББК Ц 312 (2Р37)0
Р – 833

Печатается по решению Ученого совета
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С.В. Рахманинова

Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. – 512 с.
ISBN 5-93365-015-3

Научный редактор
доктор искусствоведения О. А. Пашина
Рецензенты:
доктор исторических наук А. В. Венков
доктор искусствоведения В. А. Лапин

Монография является первым обобщающим исследованием о музыкальном фольклоре донских казаков, в котором рассматриваются проблемы становления и развития воинской песенной традиции. Автор излагает свое видение процесса формирования, развития и трансформации жанровой системы и репертуара, создания поэтических и музыкальных текстов, последовательно раскрывает своеобразие казачьей песни как феномена истории культуры и живого звучащего явления. Принципиальные характеристики певческой традиции и формирование исполнительских стереотипов рассматриваются в их обусловленности системой представлений о мире, жизненных ценностях и своеобразием условий жизнедеятельности. Оригинальность труда состоит в сравнительном изучении двух моделей традиции: научно-аналитической, базирующейся на эмпирических данных и теоретических построениях и воссоздаваемой на основе рефлексии традиции самими казаками. В издании впервые публикуются словарь народной певческой лексики, обобщенные в таблицах сведения о мужском песенном репертуаре, нотации характерных образцов казачьих песен.

Монография адресована ученым, преподавателям, студентам и всем интересующимся историей и культурой казачества.

ISBN 5-93365-015-3
© Т. С. Рудиченко 2004
© Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004

Оглавление

Введение.....5
1. Картина мира донских казаков. Экзегетика традиции.....15
1.1. Представления о времени и пространстве (хронотоп казачьей культуры).....16
1.2. Ключевые слова и концепты мужской культуры.....38
1.3 Народная исполнительская лексика как инструмент познания и самопознания традиции.....54

2. Жанровый состав и репертуар донской песни.....78
2.1. Опыты классификации казачьего фольклора и развитие его жанровой системы.....78
2.2. Мужская казачья песня: жанровые разновидности и бытование.....98
2.3. Теоретический и исторический аспекты изучения репертуара.....115

3. Стилевая атрибуция казачьих песен и проблема ядра традиции.....130
3.1. Песенная поэзия.....130
3.2. Песенные напевы.....145
3.3. Донское многоголосие: мелодико-фактурный стереотип.....162

4. Формы народного музыкального исполнительства.....183
4.1. Традиционные певческие коллективы: особенности формирования и функционирования.....186
4.2. Хоры и ансамбли: динамика отношений.....196

5. Певческое искусство донских казаков: формирование артикуляционных стереотипов..... 217
5.1. Голос и певческие приемы.....217
5.2. Темп и ритм в казачьей песне.....240
Заключение.....255
Библиографический список.....266

Список сборников народных песен, инструментальных наигрышей, кантов и романсов.....308
Список использованных архивных источников.....315

Приложения
Словарь народной исполнительской лексики.....317
Сведения об информантах.....375
Список населенных пунктов.....384
Таблицы
Таблица 1 Классификация вокальных жанров.....389
Таблица 2 Жанры и репертуар ст-цы Краснодонецкой конца XIX и XX в.....390
Таблица 3 Песни службы: протяжные и полупротяжные (в походе, на отдыхе, при чистке оружия, уборке лошадей).....392
Таблица 4 Песни службы: строевые (кавалерийские и под шаг).....420
Таблица 5 Песни службы: полковые плясовые (на отдыхе в кругу).....431
Таблица 6 Песенный репертуар донских полков (№ 6, 8, 11, 12).....435
Донские казачьи песни, исполненные Войсковым певческим хором.....441
Схемы.....443
Примеры. Напевы и поэтические тексты казачьих песен.....447
Примечания к примерам.....505

Сокращения и аббревиатуры, принятые в тексте книги.....508
Сокращения и аббревиатуры, принятые в таблицах.....510

Введение

В героическом прошлом России на протяжении более четырех столетий донские казаки играли важнейшую роль. Участие в многочисленных войнах XVIII–XX вв. и совершенные подвиги создали им репутацию бесстрашных защитников Родины, обеспечили неослабевающий общественный интерес к казачеству как феномену мировой и отечественной истории, к его своеобразной культуре.

Конец XX и начало нового века ознаменованы значительными достижениями в области изучения ранней истории казачества (Н. А. Мининков, В. Н. Королев), церкви и Донской епархии (С. В. Римский), этнических процессов (С. В. Черницын), источников по истории и культуре края (А. И. Агафонов). Существенные сдвиги произошли и в исследовании материальной (А. Г. Лазарев, В. В. Пищулина, М. А. Рыблова, С. Д. Сулименко) и духовной культуры (Н. А. Архипенко, Т. Ю. Власкина, Б. Н. Проценко).

На этом фоне усилия этномузыкологов не выглядят столь же впечатляюще, прежде всего, ввиду отсутствия обобщающих исследований, отражающих современные представления ученых о музыкальном фольклоре донских казаков.

Между тем, исследователи песенного наследия Дона имеют очевидные, но до сих пор не использованные преимущества – наличие основательной базы – одного из самых значительных отечественных сводов музыкального фольклора «Песен донских казаков» (1949–1954), созданного А. М. Листопадовым на основе совместных с С. Я. Арефиным записей конца XIX – начала XX в. В последней четверти XX столетия было издано еще несколько сборников донских казачьих песен в записях 70–90-х гг.[1].

По материалам полевых исследований этих лет написано множество статей, посвященных различным аспектам традиционной музыкальной культуры. В них рассматриваются вопросы многоголосия [Дигун 1982; Енговатова 1989; Кабанов 1982; Покровский 1980; Рудиченко 1976, 1995в, 2000а], структуры протяжной песни [Дигун 1976, 1986, 1987; Кабанов 1982], репертуара и системы жанров донского фольклора [Кабанов 1980, 1983; Рудиченко 2004б, 2004г]. Из их

[1] См. Список сборников народных песен, инструментальных наигрышей, кантов, романсов.

мозаики и приходится составлять целостную картину донской песенной традиции. Потребность в обобщающем труде об этой стороне многогранной культуры донских казаков и призвано удовлетворить настоящее исследование.

В первом варианте оно было задумано и осуществлено еще в начале 90-х гг. на начальном этапе движения за возрождение казачества, на волне всеобщего интереса к его истории и культуре.

В 90-х гг. прошедшего столетия на фоне распада иерархии властных структур казачество заявило о себе как политическая сила, проявив способность к самоорганизации и высокую активность. Это выразилось, прежде всего, в оформлении общественного движения за возрождение казачества и создании Союза казаков России, определившего цели и задачи этого движения (впоследствии изменявшиеся). Связанные с их реализацией планы и акции затрагивали интересы государства и общества, так как относились к сфере управления территориями, системе местной власти, формам землепользования, духовному воспитанию и образованию. В связи с этим в обществе, в особенности в зонах компактного проживания казаков – а они в прошлом охватывали почти все границы России, – дебатировались вопросы о происхождении казачества и его социально-политическом статусе в прошлом и настоящем. Особо острой была дискуссия по вопросу определения *этничности* или *сословности* казачества. В ее ходе эти не противоречащие друг другу характеристики противопоставлялись. Новая волна споров о статусе казачества была спровоцирована принятым в развитие закона «О реабилитации репрессированных народов» Постановлением Верховного Совета РФ «О реабилитации казачества» (1992), в котором оно было названо *исторически сложившейся культурно-этнической общностью*. Расплывчатость определения привела к произвольным интерпретациям.

Как известно, критериями выделения этносов являются единство территории, относительно стабильные особенности культуры и психики, а также наличие самосознания и самоназвания [Бромлей 1981, с. 27; Козлов 1994а, с. 466–467]; для этнических общностей более низкого иерархического уровня – наличие *самосознания, самоназвания и специфических черт в культуре* [Бромлей 1981, с. 48; Волкова 1985, с. 23].

В соответствии с этим современной исторической и этнографической наукой донское казачество определяется как субэтнос русского народа [Бромлей 1981, с. 48–49]. Используются также понятия этническая группа [Волкова 1985, с. 23], этнографическая группа [Козлов 1994, с. 466], этносословная группа [Сагнаева 1994, с. 169].

Предпочтение того или иного термина во многом определяется направленностью исследований. В связи с проблемой этнической истории ученые, используя термины более высокого уровня, акцентируют этнические признаки (в их числе самосознание и самоназвание),. Для этого есть объективные основания.

Становление самобытного музыкального фольклора донских казаков происходило в период глобальных исторических преобразований, непосредственно затронувших ареал их обитания и сопредельные территории. Распад Золотой Орды и последовавшее за ним возвышение Московского княжества повлекли за собой изменения образа жизни, социальной структуры и статуса живших в Подонье общин. В XVI – начале XVII в. активным был процесс консолидации разрозненных и неоднородных в этническом и конфессиональном отношении объединений донских казаков и слияния их в Войско [Шенников 1987; Мининков 1998][2]. Этап консолидации по мнению некоторых ученых связан с этногенезом, насильственно прерванным впоследствии[3]. Начавшееся в XVI в. сближение донского казачества с Россией, переходит со второго десятилетия XVII в. в отношения сюзеренитета-вассалитета с признанием казаков в качестве особого *военного сословия*. Этот процесс приводит к логическому итогу – присяге на верность русскому государю в 1671 г. [Мининков 1998, с. 466].

Укрепление отношений донских казаков с Россией существенно повлияло на характер этнических процессов. В XVII столетии мос-

---

[2] Н. А. Мининков считает, что объединительные тенденции отчетливо проявляются в конце XVI в., но образование Войска относит к XVII ст. [Мининков 1998, с. 465]. Завершение этого процесса было закреплено формулой: «Здравствуй, Войско Донское, сверху донизу и снизу доверху».

[3] По вопросу определения хронологических рамок этого процесса единая точка зрения не сложилась. С. В. Чернецын и Б. Н. Проценко относят его к концу XVII – началу XVIII столетий [Чернецын 1992, 1999; Проценко 1999].

ковская власть путем переселения пыталась регулировать численность донских казаков на южных границах России[4].

В царствование Петра I казачество, включенное в состав иррегулярных частей русской армии, окончательно теряет свою независимость. Начинается период *службы* как формы повинности. Именно 1721 г., когда Войско Донское поступило в ведение Военной коллегии, становится точкой отсчета в процессе активной интеграции донских казаков в Российскую империю, европеизации и русификации их культуры.

В XVIII в. в русле реформ складывавшейся Российской империи, казачество целым рядом мер обращалось в *военно-служилое сословие* практически. В начале века правительство создало пять новых казачьих войск, затем в разное время (во второй половине XVIII – начале XIX в.) упраздненных, в XIX веке – еще три [Казачьи войска 1992, с. 13–26]. Кроме того, формировались и временные части «на положении казачьих» [Там же, с. 23–45], что было связано с острой потребностью в легкой коннице иррегулярного типа[5]. Благодаря этому, в военное казачье сословие обращалось множество социальных и этнических групп населения России и, стало быть, устранялись сами предпосылки к этническому становлению.

В XIX в. казачеству отводилась роль *воинов-пахарей* или *поселенных воинов* [Даль 1994, т. 2, с. 72]. В первой четверти века в казачество было обращено значительное число мигрантов – всего около 10 000 [Агафонов 1986, с. 120–121], значительную часть которых составляли малороссияне. В документах XIX–XX вв. прослеживается двоякое употребление термина казак – в узком и широком смысле. В отчетности фигурируют отличающиеся по смыслу понятия: «природный казак» – казак по рождению и «казак» – служащий в казачьих войсках, «казак» – по роду деятельности, профессиональному занятию.

Все выше сказанное повлияло на динамику и содержание этнических и социальных процессов, происходивших на территориях

---

[4] К примеру, в 40-е годы на Дон было отправлено до трех тысяч вольных людей из «Украинских городов» [Казачьи войска 1992, с.51]. Несмотря на значительный отток (около тысячи), здесь осталось 2165 человек [Венков 1999, с. 23].

[5] В отличие от регулярных частей они не имели постоянной и устойчивой организации службы в части комплектования, обучения, обмундирования и пр.

расселения казаков, способствовало дальнейшей интеграции казачества в Российскую империю.

Переход от самоуправляющихся типов низовой общины, сочетающих принципы демократии (не в полной мере воспроизводимые в структуре Войска в целом) и военной организации, к управлению извне, утрата самостоятельности во внешних сношениях, запрет на морские походы, последовавший вскоре после взятия Азова, резко изменили образ жизни казаков и привели к постепенной перестройке сознания и психологии. Трансформировалась и культура, отливавшаяся в отчетливые европейские и русские формы [Казачий Дон 1995, ч. 2, с. 8; Рудиченко 2002, с. 129–130].

Культурные особенности, по мнению этнографов, играют важную роль в размежевании этносов, а передаваемая от поколения к поколению этнокультурная информация – в воспроизводстве этноса. Для понимания этнической культуры существенен, на наш взгляд, тезис об отсутствии «жесткой, регулярной связи между материальной культурой, языком и этническим самосознанием» [Клейн 1988, с. 15], а также положение о том, что ни один из компонентов культуры не является непременным этнодифференцирующим признаком: «Неповторимый облик каждого этноса создается не отдельной его специфической чертой, а особым, характерным только для него *сочетанием объективных свойств* (выделено мною. – *Т. Р.*), многие из которых могут быть одновременно присущи и каким-то другим этносам» [Бромлей 1981, с. 19].

Несмотря на единство традиционной культуры, в процессе изучения нам приходится по-разному группировать материал, используя для этого различные дифференцирующие признаки. В данной работе предпочтение отдано одному из основополагающих в социальном устройстве – делению по половому признаку (системообразующая роль оппозиции *мужское/женское*). Оно нашло воплощение в двух, достаточно самостоятельных областях традиционной культуры донских казаков, осознанных ее носителями и сложившихся в процессе развития изучаемой этносоциальной общности. Из двух частей культуры – мужской и женской – предпочтение отдано первой. Мужская воинская культура в прошлом была весьма разветвленной и включала многоэлементное военное искусство, опыт выживания (*казачий спас*), не связанный с вокальным интонированием словесный – поэти-

ческие и прозаические жанры (военные заговоры и молитвы, исторические предания, анекдоты, исторические рассказы, письменные тексты и их пересказы) и песенный фольклор. Анализ обнаруживает глубинные взаимосвязи и общность стилистических приемов названных жанров. Тем не менее, думается, что песня, представляющая собой самую значительную по объему и художественно полноценную составляющую донской культуры, как и искусство казачьего пения могут изучаться отдельно.

Не отрицая необходимости системного изучения музыкального фольклора казаков важно, на наш взгляд, разобраться в той его части, которая относится к мужской традиции, к казачьему песенному репертуару, в котором и сложились самобытные особенности музыкально-поэтического стиля и неповторимое певческое мастерство.

Настоящее исследование решает задачу выявления идентифицирующих свойств казачьей культуры на разных этапах ее развития. Подобная направленность обусловливает выбор параметров описания. Нами проанализированы компоненты музыкально-фольклорной традиции дающие о ней целостное представление, глубоко и полно отражающие как своеобразие и самобытность, так и историческую изменчивость. К ним относятся: картина мира и образно-поэтическая система, состав песенного репертуара, его жанрово-видовая дифференциация и системные связи, характерные формы исполнительства, способы организации и функционирования вокального ансамбля, материализующиеся в многоголосии и музыкальной артикуляции. Многоаспектное изучение и возможность интерпретации полученных данных позволяет создать представление о становлении и развитии казачьей песни, высказать суждения о своеобразии путей формирования переселенческих традиций[6].

Если попытаться кратко сформулировать исходные посылки настоящего исследования, то они могут быть сведены к следующему.

Обусловленность структуры традиции военно-общинной организацией, образом жизни и спецификой деятельности казаков выражена, как упоминалось, в дифференциации культуры по призна-

[6] Свое видение самобытности казачьей культуры и подходов к ее изучению автор неоднократно высказывал в работах 1990–2000-х гг. В настоящем исследовании одни получили продолжение и развитие, другие, ранее лишь намеченные, раскрыты в нем впервые.

кам половозрастной и пространственной организации, что проявляется и в условиях функционирования, и в различении видов музыкального фольклора. Упрощенно это можно представить как противопоставление культуры внешнего и внутреннего быта и деление песенной традиции на *мужскую* и *женскую*. Хотя подобное разграничение подчас оказывается условным, оно, в общем верно отражает функционирование различных видов фольклора и стереотипизацию стилистических приемов. Избранный ракурс предполагает аналитическую работу по выявлению и описанию разного рода стереотипов (структурных и поведенческих), лежащих в основе механизма межпоколенной трансляции традиции.

Второй посылкой был взгляд на казачью песенную культуру как живой звучащий феномен, актуальную часть современной культуры. Поэтому основным источником стали полевые материалы, собранные автором по определенной методике в экспедициях 1972–2003 гг., а также звукозаписи 1967–2003 гг. Сборники казачьих песен служили основой при изучении репертуара и хоровой фактуры.

Опора на современный полевой материал и непосредственное наблюдение предполагает исследование традиции в синхроническом аспекте. Однако наличие экспедиционных записей А. М. Листопадова и С. Я. Арефина[7], А. П. Митрофанова, П. А. Макиенко, Г. В. Тихомирова, В. М. Щурова, К. Свитовой, А. С. Кабанова и других собирателей, как и собственных полевых записей, сделанных на протяжении 30 лет, дает возможность, хотя и ограниченно, произвести диахронические сопоставления.

Для реконструкции прошлого используется ретроспективный метод, взятый на вооружение в начале XX века медиевистикой, изучающей древнерусское богослужебное пение, этнографией и фольклористикой. В медиевистике ретроспективная направленность заключается в движении от поздних читаемых рукописей к нечитаемым, в фольклористике – от фактов и явлений современных (аудио,

[7] Текстологический анализ сохранившихся оригиналов полевых материалов и сравнение их с опубликованными в пятитомном собрании А. М. Листопадова «Песни донских казаков» (1949–1954) дает основание для их использования и в обработанном виде для анализа репертуара и стилистики казачьих песен. Критике источников, наряду с Б. М. Добровольским, М. А. Лобановым, И. К. Свиридовой [Добровольский 1963, Свиридова 1976, Лобанов 1983, 1997, 2000], автор посвятил ряд специальных статей [Рудиченко 1976, 1983, 1993, 1995, 1997].

видео и фотодокументов), доступных проверке опытным путем, к письменным свидетельствам и нотациям [Гиппиус 1980].

Реконструируемые в исследовании процессы и явления относятся к сравнительно позднему и ограниченному периоду развития казачества и становления его культуры, охватывающему около двухсот лет. Именно этот период, в какой-то мере документирован; мы имеем в виду описывающие быт конца XVIII – начала XIX в. этнографические работы А. И. Ригельмана [Ригельман 1992], Е. Н. Кательникова [Кательников 1886], В. Д. Сухорукова [Сухоруков 1892] и опубликованные музыкальные записи конца XVIII – начала XX в. [Трутовский 1953; Львов-Прач 1955; Герстенберг-Дитмар 1958; Листопадов 1949–1954].

Существенными для методики полевого исследования были включенное наблюдение и различные эксперименты, а также фиксация бытового и обрядового контекста. В процессе работы автор выступал не только как собиратель, записывающий материал, но и как исследователь, выявляющий его формы, вторгающийся в творческий процесс и конструирующий в ходе эксперимента различные ситуации.

Наиболее плодотворным оказался метод включенного наблюдения [Елатов 1980; Шмелева 1985], использовавшийся с середины 80–90-х гг., когда в ходе полевых экспериментов и стационарной работы с народными исполнителями, автор становился участником различных певческих групп. В активный период развития движения за возрождение казачества, в процессе культурно–просветительской работы в детской, подростковой и взрослой среде, автору представилась счастливая возможность поддерживать постоянные, продолжающиеся и в настоящее время контакты с носителями традиции в естественных жизненных ситуациях. Многолетний опыт общения с ними обогатил бесценными знаниями и позволил проверить обоснованность и достоверность выводов и обобщений, сделанных в ходе исследования.

Следует особо отметить, что в среде людей с неопределенным статусом, чрезвычайно высок уровень рефлексии традиции. Важное место в тексте книги отведено суждениям «экспертов», «экзегетов» донской народной культуры. Это талантливые певцы, с которыми автор имел возможность в течение длительного времени об-

щаться, петь и обсуждать многие вопросы (см. Список информантов). Заметки, сделанные по ходу и по следам бесчисленных бесед с казаками и казачками, сформировали словарь понятий, которыми они описывают представления о мире, его ценностях, природе, своей и чужой культуре. Он явился дополнительным, но очень важным источником, дающим ключ к пониманию и изучению казачьей традиции. Народную систему представлений мы склонны трактовать как форму проявления этнического самосознания[8].

При подходе к фольклору как живому современному явлению особое значение приобретает выявление природы и специфики певческого искусства. К сожалению, в период полнокровного существования донской казачьей песни ее исполнительские особенности специально не изучались. Подобная проблематика лишь в последнее время стала более активно разрабатываться в фольклористике, что объясняется не столько отсутствием интереса к ней в прошлом, сколько рядом осложняющих и необходимых условий[9].

Собирателями и исследователями казачьего фольклора А. М. Листопадовым и С. Я. Арефиным (рубеж XIX и XX в.), А. П. Митрофановым (предвоенный период), П. А. Макиенко, Б. Н. Путиловым, Г. В. Тихомировым (послевоенный), А. С. Кабановым, Д. В. Покровским (70–80-е гг.) высказаны лишь отдельные замечания, позволяющие судить о певческом искусстве. У всех названных авторов они сопутствуют экспедиционным впечатлениям, являются элементом характеристики жанров и стилевых компонентов. Авторитет этих ученых, серьезность и глубина их суждений позволяют использовать их наблюдения как важный источник, придающий нашим суждениям большую объективность.

---

[8] «Под этническим самосознанием подразумевается весь комплекс этнически окрашенных компонентов общественного сознания, в том числе „этнические стереотипы"» [Бромлей 1981, с. 15].

[9] Среди них: невозможность изучения ансамблевого пения извне, без включения в традицию или конкретную фольклорную группу; необходимость достижения ученым определенного уровня исполнительского мастерства (в качестве певца или инструменталиста); контактность (коммуникабельность) исследователя в человеческом и узко музыкальном смысле, зависящая, прежде всего, от его личностных качеств и глубины овладения своим предметом, что влечет за собой восприятие наблюдателя как «своего» (На это обратил внимание Д. В. Покровский, экспериментировавший в данной области, совместно с А. С. Кабановым – Покровский 1980).

Логика построения книги обусловливается движением от анализа мировоззренческой системы и структурных закономерностей традиции (главы 1–3) к анализу и описанию поведенческих (певческих) стереотипов (главы 4–5). В приложениях помещен дополняющий основное изложение материал: словарь народной певческой лексики; таблицы жанровой классификации и репертуара песен в службе, систематизированного по приуроченности (*таблицы 1–5*); сравнительная таблица репертуара четырех казачьих полков (*таблица 6*); программа Войскового певческого хора к годовщине Лейпцигской битвы; схемы; напевы и поэтические тексты казачьих песен (*примеры*).

1. Картина мира донских казаков. Экзегетика традиции

Мировоззрение этноса (или субэтнической группы) как органическая система вряд ли может быть изучена вне учета исторического развития. В связи со сказанным важной представляется задача реконструкции и описания картины мира донских казаков, выявление тенденций изменения ценностных ориентиров.

Трудно было бы ожидать высокой степени единства в представлениях такого сложного с точки зрения происхождения и статуса социально-этнического образования, как донские казаки. Общеизвестна полиэтничность казачества (при преобладании славяноруссов – выходцев из различных земель) и сосуществование в нем групп, принадлежащих разным конфессиям.

Неоднородность элементов, создающих целое, прослеживается в донской культуре в ее современном виде. В то же время в ней обнаруживаются устойчивые и характерные для всей территории расселения донских казаков и казаков других войск черты (имеется в виду прежде всего казачье присутствие в восточных районах России). Общность культурных традиций обусловлена, с одной стороны, тем, что в авангарде движения русских в Предкавказье, Сибирь и на Дальний Восток с XVI в. находились донские казаки, а с другой – сходством ландшафтных и климатических условий в зонах расселения казаков. За исключением случаев службы по найму (например, городовые XVI–XVII вв., а позднее – армейские), они занимали степную полосу, тянувшуюся от Алтая до Карпат, и не продвигались севернее 50-й параллели. Южная граница из поселений определялась дельтами рек, впадающих во внутренние моря-озера, и Кавказский горный массив.

Указанные факторы способствовали формированию сходных ментальных стереотипов. В казачьей культуре на разных этапах ее существования прослеживаются слитые воедино архаичные мифопоэтические, религиозные христианские и сложившиеся в обозримом прошлом исторические представления. Их описанию и посвящена настоящая глава.

Материалом для исследования мировоззренческой системы донских казаков стал комплекс традиционной культуры – обряды,

формы хозяйства, архитектура, одежда, пища, памятники археологии, языковая лексика и различного рода тексты (в том числе фольклорные разных жанров). Используя эти источники, мы реконструируем традиционную картину мира, отраженную, прежде всего, в содержании и структуре казачьего фольклора, выделяем семантически нагруженные слова-концепты и воссоздаем образ одной из составляющих духовной культуры казачества – народной песни, какой она предстает в понятиях и терминах, используемых самими казаками (см. *Словарь народной исполнительской лексики*).

Различные аспекты хронотопа казачьей песни будут всесторонне раскрыты и в последующих параграфах и главах.

1.1. Представления о времени и пространстве (хронотоп казачьей культуры)

Методы изучения и описания картины мира активно разрабатывались гуманитарными науками в течение всего XX века, но особенно результативными стали в последней его трети. В исследованиях представлений о времени и пространстве ученые семиотической школы выделяют несколько аспектов, благодаря которым восстанавливаются принципы их организации в сознании носителей традиции. Это, прежде всего, модели циклического и линейного времени, символические космологические и картографические модели скачкообразного (локусносного) и однородного (гомогенного), пространства, соответствующие мифологическим и историческим представлениям. Отражение времени в однонаправленном поступательном движении и пространства, разворачивающегося в ландшафте, связано с развитием естественнонаучных представлений. Однако последние не вытесняют полностью мифопоэтических, что особенно актуально для традиционной культуры, в которой сосуществуют сложившиеся в разные эпохи слои.

В силу специфики условий жизнедеятельности и особого отношения к осваиваемому и контролируемому пространству представления о нем в казачьей культуре отличаются особой развитостью и разработанностью.

Среда обитания казаков – открытые пространства. Во всем комплексе их культуры, включая письменные источники, она представлена в образах реки и степи-поля. В мужской традиции образ моря, несмотря на существенную роль в истории казачества периода военных морских походов (XVI – начало XVIII в.), развития не получил и не обладает, в противоположность русским былинам и обрядовым песням (свадебным и хороводным), космологическими свойствами. Море является местом, где разворачивается действие[1].

Известно, что территорией своего обитания казаки всегда считали Дон. Совокупность представлений, охватываемых этим понятием, исторически менялась. В более ранние времена он выступал как мифический прародитель (отец, батюшка), жизнедавец и кормилец, а в более поздние - как путь-дорога, соединяющая разделенные части пространства и раздвигающая его границы[2].

Образ реки является той «мандалой», которая позволяет структурировать пространство всего света. В этой модели доминирует вертикальный аспект – исток-верх, устье-низ, а всё пространство реки характеризуется обратимой формулой – *сверху донизу/снизу доверху*. Горизонтальный аспект модели (*правое/левое*) представлен в образе разбегающегося от оси-реки в степь пространства. Берега являются и первым пространственным рубежом, границей. В документах XVI–XVII в. (грамоты, отписки) они обозначены именами, образованными от этнонимов. Правый берег – крымский (от крымцы), левый – ногайский (от ногайцы)[3]. Это народы, распространявшие свое влияние на соответствующую территорию. Противопоставление реки и суши выражено в оппозиции *своей* реки-воды (Дон – донские казаки, донцы) и *чужих* берегов. Здесь оппозиция *свой/чужой* является, на наш взгляд, отражением не столько враждебности, сколько периферийного положения пространства степи, что соответствует системе описания мира, называемой *эгоцентрической*

[1] См., например, многочисленные песни с зачинами «Ай, как по морю, морю синему» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 84, 85, 96, 169, 218]. Следует также подчеркнуть, что в фольклоре и традиционной бытовой культуре в целом сохранилось мало текстов, представляющих водную стихию.

[2] Концептуальное содержание понятия *Дон* рассматриваются в следующем параграфе.

[3] Формула «Из Крыму из Ногаю» была распространена и в фольклоре [Древние стихотворения 1977, № 39].

[Петрухин 1995, с. 64]. Подобное отображение мира для XVI–XVII вв. уже было архаичным, сменившись на исходе средневековья *картографическим* [Там же, с. 65][4]. При точке зрения от центра мир структурируется по сторонам света, что актуально для ритуально-мифологических моделей пространства. В. И. Даль подчеркнул в понятии *сторона* оппозицию *внутреннее/внешнее*. По Далю сторона выступает как часть целого, «пространство и местность вне чего-либо, внешнее, наружное, от нутра или середины удаленное» [Даль 1994, т. 4, с. 331]. Казаки семантически нагружают стороны пространства по исходящей опасности, угрозе, разделяя их при помощи оппозиций *свое/чужое, благожелательное/неблагожелательное*.

В XVIII – начале XIX в. для казаков правый берег был уже своим, левый – «задонская ногайская *сторона*» – чужим [Кательников 1991, с. 33]. В тексте Е. Н. Кательникова на первый план выходит пространственная оппозиция *внутреннее/внешнее*: правый берег обращен к освоенным русскими пространствам лесостепи, а левый – к степям, контролируемым кочевниками[5], что в семантически ценностном плане также сводится к противопоставлению *свое/чужое*. Чужое, лежащее за рекой-рубежом (Доном, Дунаем, Курой, Мичиком) – пространство войны, тягот и лишений. В казачьей песне оппозиция выглядит эмоционально окрашенной:

Да вспомним, братцы, братцы новобранцы,
Да как мы с немцем воевали.
Как мы с немцем воевали,
Да не дошли мы, братцы до Дунаю,
Да просим, братцы перевозу.
Да перевозу, братцы, нету,
Да вот лодок у нас не хватая.
Лодок у нас не хватая,
Да как мы сядем, братцы, да поедем
Да *с краю на серёдку*
Да как мы встанем, братцы, да посмотрим

[4] В. Я. Петрухин ссылается здесь на работы А. В. Подосинова, разработавшего проблему картографического принципа в структуре географических описаний древности.

[5] Е. Н. Кательников приводит хронологию набегов в XVIII в. на станицы, расположенные выше и ниже Верхне-Курмоярской.

На свою *родну сторонку.*
На свою *родну сторонку,*
Да как на *нашеи на сторонке*
Да *цветы*, братцы, *расцветают.*
Цветы, братцы, расцветают,
Да как на нашей, братцы, на сторонке
Да *друзья*, братцы, *пьють-гуляють*...[6]

В этом примере, как и в других, свое – лучшее пространство – имеет значение и хорошего, счастливого времени, т. е. приобретает дополнительный *темпоральный* оттенок.

Границы реального пространства были достаточно условны и подвижны. Они устанавливались по соглашению: «полюбовно», «общей правдой». «Примечания достойно, – пишет Е. Кательников, – что старики для границы прорезывали воду через Дон. Они полагались *в общую правду* на одного молодца, чтоб от насеченной грани при береге одной стороны Дона плыть ему на лошади на другую сторону, и где выплывет, там назначали рубеж» [Кательников 1991, с. 33]. Способом маркировки границы от Дона в степь служил выстрел пищали на такое расстояние, «на которое пулею достанет» [Там же]. Таким образом, маркировка границ осуществлялась исходя из возможности защиты территории или физической способности ее освоить, а само понятие своей реки-земли не обладало строгой определенностью.

Пространство суши обозначали сходными, имеющими различные смысловые оттенки понятиями, разноязычными по происхождению[7] – поле, степь, долина, раздолье, луг. В фольклоре они являются местом действия и отправной точкой описания ландшафта в зачинах песен: «Во чистом было во полюшке», «Во полюшке, во полянушке», «На вольных степях Саратова», «По диким степям», «На долинке, на равнинке», «Долина, долинушка, раздолья широкая», «При лужочку зеленому, раздолью широкому» и пр.

Наиболее отвлеченным из этих понятий можно считать *поле* (финно-угорское *сторона*), во всех контекстах связываемое с про-

[6] ПЗ Е. П. Глебовой в хут. Березовом (Полные справочные данные о пунктах записи содержатся в Списке населенных пунктов).

[7] Среди них: славянские, финно-угорские, тюркские.

стором. В. И. Даль обратил внимание на пространственную оппозицию поля и селения [Даль 1994, т. 3, с. 257], т. е. природного и социального, для казачьей культуры не характерную.

Другие – *степь, долина, раздолье, равнина* – передают представления о пространстве, ограниченном горами. Буквальное значение слов степь, раздолье подразумевает смысловую оппозицию низа верху (долина), возвышенности впадине – «провалью» (равнина). Как в песенных текстах, так в интервью информантов возвышенность в равнинном ландшафте оценивается как «украшение», «красота»: «Чем турецкая поля была украшеная? Чи буграми, чи долинами, чи казачьими могилами?»; «На горе, горе, на всей на девичьей красоте». В станице Раздорская «красотой» называют пригорок, возвышенность; тень, густые заросли деревьев и кустарников – «глухманом»[8].

Понятие *луг*, с одной стороны, содержит ту же оппозицию верха и низа («горная сторона», «луговая сторона») [Даль 1994, т. 2, с. 271], а с другой, оппозицию леса и не поросшего деревьями, бурьяном места (по В. Далю – «травная земля»).

В фольклоре все названные понятия используются в своем исконном значении: *поле* в связи с центробежной тенденцией преодоления, размыкания пространства; *степь, долина, равнина* — в контексте собирания к центру. Упоминание в зачине эпических текстов поля является предвестником сюжетных коллизий – отъезда героя из дома, блуждания между трех дорог, встречи соперника, битвы и т. д. Образы степи, долины, равнины, луга характерны для картинных описаний пространства в сужающейся проекции («вложенное» пространство).

Для собственно казачьего репертуара типична последняя статическая модель, в то время как редакции русских текстов чаще имеют сюжетное развитие по вектору *внутреннее/внешнее*.

Следует обратить внимание на то, что в семантике рассматриваемых понятий заложена вертикальная координата, которая предрасполагает к центричности пространства, видимого как бы сверху. Описание ландшафта от периферии к центру придает пространст-

[8] «Таня! Пашему лавощку у глухмане сделала? На красоте надо, я бы сидела и смотрела, кто куда пошел...». ПЗА в ст-це Раздорской. Инф. М. К. Бударина (Полные сведения об информатах приведены в Списке информантов).

ву дискретность (локусность), в отличие от научных представлений о нем, как имеющем гомогенный и непрерывный характер [Топоров 1992а, с. 271].

Д. С. Лихачев справедливо обращает внимание на эмоциональное ощущение от пространственных образов русского фольклора: «Воля-вольная – это свобода, соединенная с простором, ничем не преграженным пространством, это отсутствие забот о завтрашнем дне, это беспечная блаженная погруженность в настоящее» [Лихачев 1980, с. 12].

Собирание пространства происходит и за счет сужения объема понятий его обозначающих, и благодаря присутствию предметазнака, символизирующего вертикальную ось. Ею могут быть дерево (дуб, груша, раина и др.), гора (горы), возвышенность (бугор, бугры), курган (погребальное сооружение), камень, куст (ракитовый, таволжаный) и др. Из названных предметов-знаков некоторые специфичны для ментальности степняков: одиноко растущее дерево *раина* (пирамидальный тополь – мировое древо у тюркских народов), таволжаный куст (тюркское *табылгы*), курган и памятные камни, отмечающие места захоронений или существовавших в прошлом сооружений. «Матрешки» вложенного пространства значительно ближе нежели оппозитные модели представлениям об однородном заполненном пространстве и несомненно способствовали формированию его образа.

В эпических текстах описания «вложенного» пространства являются характерно местными «типическими местами» (loci communes) и предвосхищают поэтические мотивы сюжетного типа (событийные), при этом не обязательно в достаточной мере развиваемые. В казачьей (мужской) лирике «ступенчатое сужение образа» связано с темой перехода героя в иной мир: он болен, ранен, убит, видит со стороны свое израненное или мертвое тело [см. ПДК, т. 2, № 135, 136, 146, 147, 152]. Во многих случаях статичное, картинное описание и составляет содержание песни. Здесь мы не касаемся иносказательного аспекта, выраженного посредством тропов.

Центричность свойственна и горизонтальным, и вертикальным проекциям мироздания, что находит отражение в характерных словесных формулах и наименованиях. Время дня-света членится на отрезки благодаря его пространственному воплощению в траек-

тории движения солнца относительно вертикальной оси – дуба: «солнце в дуб» – солнце в зените; «солнце у дуба», «солнце в полдуба» – фазы восхода; «солнце за дуб» – закат [СРДГ, т. 1, с. 140]. Таким образом, цикличность времени имеет пространственное выражение.

Зеркальная симметричность неба по отношению к земле предстает в образах небесных дорог («Батеева дорожка», «Батыев шлях» – созвездия Млечного пути), привязанных к определенным осям. В данном случае это Северо-восток – Юго-запад, что соответствует исторически достоверному пути Батыя на Дон, если точкой отсчета считать южные степи. Специфическую окраску образу-понятию придает «историческая память». Время ночи определяют по движению в небе Арбы или Возка (Большой Медведицы).

Рассматриваемая модель подразумевает наличие неподвижного центра. Если выбор предмета (горы, дерева, камня) в качестве пространственной оси понятен без пояснений, то образ сидящего на «стулице» или коне казака, к которому приводит сужение пространства в описании, так легко не прочитывается. Ярким выражением оппозиционности центра и периферии являются такие модели, где сидящий молодец располагается в середине казачьего круга. Здесь уместно вспомнить кавказские традиции. По замечанию Я. В. Чеснова, «в собрании сидят старший или гость», а с неподвижностью связаны представления о высоком статусе, и шире, о высоких ценностях [Чеснов 1989, с. 137; Бгажноков 1983, с. 44–46]. Таким образом, положение в пространстве и поза героя наделены особым смыслом, проясняющимся в контексте определенным образом организованных обществ.

Одним из устойчивых символов центричности служит крест, воплощающий пространственное пересечение осей. Для донской культуры характерны два его варианта – прямой и косой (болгарский или «андреевский»).

Прямой крест заложен в структуре традиционного жилища донских казаков, каковым является «крестовый» *курень*, одинаково ориентированный по сторонам света, вертикального профиля («низы» и «вярьхи») и имеющий в плане крест [Пьявченко 1991, с. 136; Лазарев 1998, с. 95, рис. 4]. Перегородки делят дом на четыре помещения. В месте их пересечения ставилась печь, обогре-

вавшая дом, а система сообщения между комнатами позволяла делать обход дома вокруг очага. Идея кругового движения сохраняется и в куренях с другой внутренней планировкой, но «круглых» (читай квадратных) по структуре. В этом случае вокруг куреня на уровне вертикального разделителя здания на низ и верх оформлялась галерея. По поводу самого слова *курень* составитель «Казачьего словаря-справочника» Г. В. Губарёв приводит интересную цитату из персидского историка XIV века Рашида ад Дина: «В старинные времена, когда какое-либо племя останавливалось на каком-нибудь месте, наподобие кольца, а старейший из них был подобен точке в середине круга, это называли курень. В нынешнее время, когда приблизится неприятельское войско, располагаются по этой же фигуре, дабы не вошел в середину чужой и неприятель» [Казачий словарь 1992, т. 2, с. 117]. Как свидетельствуют раскопки, куренем стояли юрты в правобережном Цимлянском городище (одной из крепостей Хазарского каганата) – одна в центре, семь вокруг. Переносные жилища в упомянутом городище, и в левобережном Саркеле (в котором, по мнению историков, жили преимущественно булгары-тюрки) нередко имели в середине очаг [Плетнева 1967, с. 51].

Косой болгарский (или славянский) крест является основой для формирования виноградных кустов в виде чаши (местное название «донская чаша»). Вертикальное разведение лоз на четыре стороны способствует лучшей инсоляции и не имеет аналогов в известных нам традициях виноградарства. Вполне вероятны здесь хазарские корни, так как предположительно именно хазары принесли виноградную лозу на Волгу, а затем и на Дон [Потапенко 1976, с. 50; Лазарев 1998, рис. на с. 73].

Центрическую, но вытянутую в плане, структуру имеют приречные поселения (станицы и хутора). Построенные вдоль реки по одному берегу, они, как правило, трехчастны: средняя часть служит центром. Станица Вешенская сегодня делится на центр (Кавказ), западную (Шура) и восточную (Пекин) части; Раздорская - на Городок (центр), Базки и Забалку. Аналогичное строение имеют и хутора по реке Калитве: в Литвинове выделяются центр, Москва (восточная часть), Кочевань (западная); в Ленинке (Свинареве) – Центр, Пески, Мигулевка (по другой информации – Утинка). Устойчивость

такого принципа во времени показывают архивные данные. Так, станица Котовская делилась на Иртыш (западную), среднюю и окраинную (восточную) части; Урюпинская на Апарух, Станицу, Ярмарочное поселение [Тимофеев 1998, с. 41, 51]. Правда, судить о том, насколько этот тип приречных поселений был распространен и был ли он доминирующим, как это было на Руси [Древняя Русь 1985, с. 98–99], мы не можем, ввиду отсутствия специальных исследований. Из полевых наблюдений следует, что существовали селения, располагавшиеся на террасе берега реки и делящиеся на «верх» и «низ» (как станица Николаевская), мысовые (их названия начинаются со слова Усть-) и «высотные» (вдали от воды на буграх, дюнах – о чем свидетельствует термин *пески* и т. п.).

Трехчастную модель пространства представлял собой дом (не курень) *связь* [СРДГ 1976, т. 3, с. 111; Лазарев 1998, с. 189; Кулишов 1987, с. 44], в средней части которого располагались сени. Донские храмы XVI–XVII вв. имели также трехчастное по оси Восток–Запад строение (соответственно: алтарь, «мужичник», «бабник»), вызывающее аналогии с крымскими и римскими катакомбными храмами [Баранов 1981, с. 69; Пищулина 1998, с. 36–37].

Завершая рассмотрение центрических моделей, приведем еще один любопытный, на наш взгляд, пример приверженности казаков зеркальной симметрии. Составители «Казачьего словаря-справочника» в статье «Козаки» обосновывают принятое у донцов произношение и написание слова казак следующим образом: «Казаки ревниво оберегали исстари произношение „Казаки" с ударением на последнем слоге, считая, что слово „Казак" должно читаться в обе стороны одинаково и по-славянски слева направо, и по-тюркски – справа налево» [Казачий словарь 1992, т. 2, с. 64].

В организации пространства селения особую роль играла ось реки Дон, в низовьях также имевшую ориентацию Восток–Запад (по определению жителей станиц и хуторов – восход/закат), в соответствии с которой формировались улицы. Направление движения человека и нумерация домов определяется относительно течения реки (вверх, вниз)[9]. Жители степных хуторов объясняют ориентацию улиц тем, что солнце, перемещаясь по небосклону в течение дня, «смотрит» в расположенные вкруговую окна. Причем предпочтительным является такое положение дома, при котором освещается его «фасадная» сторо-

на, противоположная той, где располагается вход[10].

Естественно предположить, что ориентация селений и улиц с востока на запад, характерная для христианского мира, но в славянских селениях, как считают исследователи, четко не выраженная, обусловлена приоритетом восточной стороны, имеющим более древние корни. У степных полукочевников горизонтальная ось Восток–Запад определяется путями миграций.

Многочисленные описания станиц, опубликованные в донской периодике, и полевые материалы позволяют рассматривать подобную планировку как сравнительно позднюю. Казачьи селения даже в первой половине XIX века не отличались строгой упорядоченностью. Места для домов выбирались исходя из особенностей рельефа. Расположение нескольких домов в ряд продолжалось веером изогнутых «проулков», завершавшихся тупиком или какой-либо естественной преградой (рекой, зарослями)[11]. Впрочем, следует оговориться, что с 70-х гг. XIX в. стал внедряться принцип планировки с геометрией прямых угловых пересечений, когда «проулки» в станицах «накрест»[12] пересекали улицы. Он стал обязательным после утверждения администрацией Войска типовых планов застройки станиц.

Пространственные модели в традиционной культуре донских казаков не бывают строго горизонтальными. Обычно они имеют вертикальный параметр, воплощения которого многообразны. Типичным выражением вертикального аспекта является точка зрения сверху. В поэтике казачьей песни она реализуется через образы птиц, видящих и описывающих пространство сверху (сюжеты с мотивом встречи и разговора птиц), или героя, охватывающего его взором из потустороннего мира сна. Возможно и реальное созерцание далей с высотной точки (зачины эпических песен «Выйдем, братцы, на высокий на курган/ Глянем, глянем на четыре стороны»). Отме-

---

[9] Один из жителей станицы Раздорской (В. Г. Золотарев) привел такой пример: «Иван Петрович выходить и гаварить: „Ты не видал, где Верка пошла? – На низ". Вот и логика» (ПЗА в ст-це Раздорской).

[10] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. О. В. Пономарева.

[11] На территории современных Волгоградской и Ростовской областей таких поселений осталось немного. Но примеры все же есть. Один из них - хут. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл., основанный в XVIII в. переселенцами-старообрядцами из станиц Среднего Дона.

[12] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. М. А. Дериглазова.

тим, что и положение в пространстве всадника, смотрящего на землю сверху вниз и вдаль, способствовало закреплению подобной модели.

Во время военных действий казаки обычно сражались в авангарде или в арьергарде, но чаще на флангах, образно именуемых как в песенном фольклоре, так и в письменных источниках *крыльями*[13].

Картинные описания пространства в повествовательных (преимущественно исторических) или лирических (в зачинах) песен можно уподобить своего рода «устным картам». Так, в известной песне «Хуторочки» («По Донцу, Донцу по Северском Донцу») с документальной точностью перечислены станицы и хутора, расположенные по течению Северского Донца и Белой Калитвы. Таковы и фрагменты многих казачьих песен, рисующие не пространство вообще, а пространство, строго соотносимое с *географическими и историческими* реалиями: «На вольных степях было Саратова, чуть пониже города Саратова, повыше города Камышина», «На Усть-Дону было тихого, да по край моря синего», «На Пруту было, в Бесарабии» и т. д. Здесь сакральный локус вытеснен эмпирическим фактом, а размытые границы переходящего «из рук в руки» пространства уточняются привязкой к государственным границам («На западе России», «На Дальнем, скажем, на Востоке», «На Кавказе»).

Любопытную картину представляет в донской традиции делимитатор *правое/левое*. Эта бинарная оппозиция может быть выразителем совершенно различных отношений: *мужского/женского; положительного/отрицательного, почетного/непочетного* (менее почетного), *силы/слабости* и т. п.

Для казаков мужская сторона – всегда правая: «Жена вместо сабли: она всегда с левой стороны»[14]. Отношение *правое/левое*, как правило, усилено отношением *впереди/сзади*: жена идет по улице, как и у некоторых кавказских народов, слева и позади мужчины [Бгажноков 1983, с. 40–43]. Расположение женщин позади мужчин обычно и для донских храмов, что соответствует древней восточной традиции[15]. Напомним, что в русских храмах мужчины стоят в правой, а женщины – в левой части. У казаков старших и почетных гостей

[13] Следует обратить внимание на общность военной терминологии казаков с азиатской.

[14] ПЗ Н. А. Ермаковой в хут. Морском. Инф. И. С. Мошняков.

сажают по правую руку от хозяина; последнее обстоятельство обусловливает расположение гостей за свадебным столом, где родственники жениха и чины его партии сидят с правой стороны, располагаясь по нисходящей. В ритуалах движение (например, проход жениха за невестой и выход из-за стола) и разные действия выполняются сначала вправо, затем влево. Это является обязательным условием, иначе «жизня неправильная будет»[16].

Известно, что запашная одежда казаков, как и былинных богатырей, была по-восточному правополой (правая пола сверху левой), что нашло отражение в эпических текстах (правая пола богатыря дороже левой).

Шаг правой ногой оценивается как позитивный, поэтому в свадебном обряде существует множество связанных с этим примет. Так, важно было встать после первой брачной ночи с правой ноги, что предвещало благополучие семейной жизни. Правой ногой следовало переступать порог дома, правой рукой брать ритуальные предметы[17]. Такую же позитивную функцию имеют повороты «налево» и «против солнца», которые следует понимать, как движение правой стороны тела (левая выполняет роль неподвижной точки) навстречу солнцу [Чеснов 1989, с. 138; Черницын 1997, с. 62]. Подтверждением тому является также факт вождения масленичных хороводов, инициирующих приход весны, *против солнца* (на Дону также и *на праваю руку*)[18]. Положение лицом к солнцу характерно для сохраняющейся во многих местностях Дона молитвы «на восход солнца». В условиях жилища расположение домашнего иконостаса в восточной части не всегда выдерживается; он должен находиться на видном месте, напротив входа в комнату.

Важную роль в пространственно-временных представлениях играет и направление *вперед/назад*. Находящееся впереди – живое, принадлежит настоящему и этому посюстороннему миру; расположенное сзади – неживое, прошлое – относится к потустороннему миру.

[15] Оппозиция *мужское/женское* может коррелировать с оппозицией *верх/низ*. В курене, построенном в двух уровнях, женская половина нижняя, мужская – верхняя.

[16] ПЗА в ст-це Раздорской. Инф. М. К. Бударина.

[17] Аналогичное поведение описывают Б. Х. Бгажноков [Бгажноков 1983, с. 42]; Я. В.Чеснов [Чеснов 1989, с. 138–139].

[18] ПЗ С. Ю. Пальгова в ст-це Глазуновской. Инф. С. Н. Ларичева.

Это подтверждается тем, что ритуалах жизненного цикла, за исключением погребального, запрещено поворачиваться назад. Данное условие особенно тщательно соблюдается в отдельных местностях старообрядцами, которые утверждают, что в свадебном обряде крестятся на три стороны (перед собой, направо и налево), а в погребальном на все четыре стороны света[19]. Следует признать, что подобная семантизация сторон света не является на Дону общепринятой.

В контексте сказанного лучше прочитываются действия при проводах казака на службу, имеющие значение оберегов. Выходить следовало лицом к дому (аналогично тому, как православный выходит из храма), чтобы не оглядываться. В представлениях казаков это способствовало благополучному возвращению домой. Движение вспять при этом остается поступательным, направленным по оси *внутреннее/внешнее*, что отличает его от движения назад, связываемого с символикой обратного, потустороннего, прошедшего *времени*. Жизнь в молодости и зрелости – это движение вперед, в старости – назад: «Вы, молодые, вперед глядите, а мы [старики] уже назад поглядаем»[20]. Важную роль выполняют обратные (неправильные) положения в погребальном обряде донских казаков (шашку несут лезвием к земле, задом наперед – «навынторок» – накладывают седло и пр.).

Вектор *вперед/назад* применительно к категориям времени представлен информантами противоречиво. Часто «вперед» означает «прежде» («уперёд был», «уперёд играли»). В других случаях то, что было «в начале», называют «край», «конец»: «Иё [песню] опять с краю зачинать?»; «Ишо с краю?» [ПДК, т. 5, с. 21]. Возникает тернарная временная структура с центром (настоящее) и краями-концами. Совершенно очевидно, что временные отношения переданы через пространственные образы, что свидетельствует о спатиализации данной временной модели.

Казачья песня предстает как обратимая во времени, незавершенная; категория конца=начала корреспондирует и с зеркальной симметричностью, обратимостью слова казак. Такое ее ощущение-понимание передано известной на Дону поговоркой: «Песню до конца не доигрывают, жене правды не сказывают» [ГАРО, ф. 353, д. 343,

[19] ПЗА в хут. Рудакове и Литвинове.
[20] ПЗА в ст-це Краснодонецкой.

л. 11]. Неисчерпаемость песни и пения приобщает к вечному течению времени.

Цикличность и линейность (необратимость), числовой символизм, описание времени в терминах пространства – черты универсальные, присущие традиционной культуре вообще. Ученые, изучающие категории времени-пространства, справедливо отмечают значительно меньшую разработанность в народной культуре временных категорий. Тем не менее, определенная дифференциация и специфика трактовки понятий, связанных с различными аспектами времени, все же может быть выявлена.

Линейные отрезки времени, выделяемые из континуума, обозначается словом *час* или время («Выдь на час!»); циклическое время – жизненное, сезонное, суточное определяется термином *пора*: «Вечернею порою», «Настала пора производства» и т. п., что соответствует их типичному употреблению [Яковлева 1991]. Но иногда оттенки значения могут совмещаться в одном понятии. Категория времени применительно к масштабам мироздания (вселенское время) встречается лишь в духовных стихах, пересказах апокрифов. Например, некоторые старообрядцы говорят, что размышлять о последнем времени (конце света) греховно, так как при этом мы пытаемся предугадать то, что знает один Господь[21].

Более конкретно время может быть обозначено посредством каких-либо признаков – различных природных явлений, соотносимых с сезонами, света и тьмы (день и ночь), ритмом церковного календаря, хозяйственных работ, распорядка жизни.

Система временных параметров мирного (внутреннего) быта, конечно, более наполнена: три фазы ночного времени отмечаются пением трех кочетов, тремя снами, день – выгоном и возвращением стада («Как коровок прогонють, идем у моленну», «Вечером, как коровок прогонють, сядем у карагоди»)[22], «кофепитием» («Как 12 часов – во всех дворах кофемолки тарахтять»)[23].

Временной распорядок службы казака отмечался сигналами (утренняя и вечерняя заря, отбой, поход, сполох и т. п.), ритмом переходов, отмеряющих отрезки хронотопа. Этот «мужской» образ вре-

[21] ПЗА в хут. Рудакове. Инф. М. М. Семиколенова.
[22] ПЗА в ст-це Николаевской. Инф. А. М. Ермилова.
[23] ПЗА в хут. Недвиговке. Инф. А. П. Болдырева.

мени-пространства, казачий ментальный стереотип был неистребим в старшем поколении донцов, иногда проявляя себя самым неожиданным образом. Так, используя соответствующую «военную» лексику, природный донской казак и выдающийся русский философ А. Ф. Лосев характеризует чувство времени у Гомера: «Рассказ продвигается *ослабленным или все более ускоренным маршем, дневными переходами* – (выделено мною. – *Т. Р.*)» [Лосев 1977, с. 58].

Более определенны параметры ритуализованного времени-пространства начала и окончания пути (отъезд из дома и возвращение). Подобно тому, как движение фиксируется прохождением границ – ворот, сакральных локусов (первого, второго и третьего курганов), время отмечается выстрелами. Они знаменуют преодоление каждой пространственной границы, но имеют, кроме того, и апотропеическую функцию. Оставшиеся дома ведут счет выстрелов, представляя хронотоп пути и удаление,и приближение именно по их звуку.

Упомянутые воинские атрибуты пути присутствуют и в обрядах семейно-родовых. В похоронном ритуале в соответствии с воинскими традициями «вкруг могилушки стрельба бывает»[24]. В свадебном обряде находящиеся в составе «храброго поезда», «храброй» (команды) мужчины (в старое время конный отряд казаков, теперь – кавалькада машин) стрельбой отмечают как границы пространства, так и сам «путь» – «чтоб нечистая не подступила». На Верхнем Дону прибывшие от венца новобрачные проходят «трое ворот: под шашками, под фуражками и под караваем»[25].

Ввиду приверженности казаков к статическим ступенчатым моделям, сюжетное начало в песенном фольклоре и фиксация внимания на последовательном описании действий выражены слабо. Как будто о казачьей песне сказано: «Поля времени окружают его [рассказ] однообразно, равнодушно и бесплотно, как если бы колонна брела через широкую, открытую бездорожную степь. *Вместе с событиями и через них незаметно продвигается вперед и время* (выделено мною. – *Т. Р.*), как теряющаяся тропинка, которую человек сам протаптывает в траве» [Лосев 1977, с. 58].

[24] ПЗА в ст-це Николаевской. Инф. А. М. Ермилова.

[25] Скрещенные лезвием вверх шашки и козырьками вовнутрь две фуражки. ПЗА в хут. Мрыховском и Мещеряковском. Инф. О. В. Пономарева.

Отчетливее течение времени проявляется в ритуале и повествовательных жанрах. Протяженность временных отрезков, как известно, определяется их наполненностью событиями. Событийность, жизненную энергию протяжной песне придает обилие колен поворотов, при отсутствии которых песня, по выражению народных певцов «будет вяло протекать»[26].

По-видимому, был прав А. М. Листопадов и все те, кто связывал краткость донских эпических текстов с протяжной многоголосной формой распева. Анализ немногочисленных донских былинных и балладных текстов декламационного склада показывает, что «событийная плотность» этих текстов несоизмеримо выше распетых[27]. В былинных и исторических песнях число сюжетно-поэтических мотивов сокращается, хотя сохраняется в неприкосновенности основная линия канвы сюжета; событийный ряд скорее лишь обозначен типическими формулами. Часто при этом выпадают именно те разделы повествования, которые являются его непременными атрибутами – диалоги, побочные сюжетные линии, поединки. Действия героев часто заменяются статичным картинным описанием, «телескопирующим», по выражению Д. С. Лихачева, основное событие. Концентрация образа или действия не имеет направленности вовне, мысль движется «по спирали к центру» (А. А. Потебня), что замедляет течение времени.

В семантическом аспекте пространство и время неразделимы. Одни и те же образы-явления приобретают различное символическое значение, в зависимости от временной приуроченности. Утренняя заря («заря занималася»), как в ритуалах, так и в мужском фольклоре семантически связана с размыканием пространства, переходом из *внутреннего* во *внешнее*, началом пути. Вечерняя заря («вечерняя зоренька истухала») чаще соотносится с обратным направлением (из *внешнего* во *внутреннее*), завершением пути. Сходная мысль, в несколько более широком аспекте, о семантической обусловленности динамики пространства космогонией и эсхатологией была сформулирована С. Е. Никитиной: «Образование солнца, звезд, луны, земной атмосферы (ветра, облаков), „разбегание" пространства происходит при ее

[26] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. П. М. Гуров.

[27] Например, в былине «Добрыня и Маринка» или балладе «Татары шли, ковылку жгли».

творении. При конце света действуют центростремительные силы: небо (по Апокалипсису) сворачивается в свиток, *солнце и звезды на землю падут*, и на Сион-гору сходит Михаил-архангел и ставится престол для Страшного Суда. Конец пространства определяется тем, что *время скончается*» [Никитина 1999, с. 14].

Символическое значение имеют числа три, семь, девять, двенадцать, пятнадцать, тридцать лет и три года, 40 дней. Употребляемые в значении исчислимого и неисчислимого множества они универсальны и известны в разных культурах. Однако некоторые числовые символы социализированы, т. е. приобрели своеобразное присущее донскому социуму значение. Пятнадцать лет, как сакральный временной отрезок эпических текстов, является и возрастом воинских инициаций донских казаков [Кательников 1991, с. 35; Ригельман 1992, с. 172]. Это имеет глубокие корни в древних культурах (15 лет как возраст мужчины упоминается в древнейших текстах «Авесты»): «В том возрасте, когда / Впервые опоясан / Муж поясом бывает, когда / Впервые в силу входит / В том возрасте, когда/ Муж вправе говорить» [Авеста 1997, с. 254].

С течением времени, при сохранении возрастной границы 14–15 лет как знака перехода в следующую возрастную группу, от совершеннолетия мальчика отделяет промежуточная возрастная группа – юношеская, верхняя граница которой была подвижна в связи с изменением возраста призыва на службу в 15–17 или 18–19 лет. До поступления на военную службу вдали от дома юноша переходил в группу «малолетков» – совершеннолетних (с 17 лет, с 1875 –18; с 1909 по 1917–19), привлекавшихся к внутренней станичной службе и проходивших необходимое обучение. Возраст казака обозначался в документах именно годом присяги; из прожитой им жизни «вычитался» допризывный период. В XVII – начале XVIII в. мальчика считали казаком только после обряда инициации, справляемого отцом на 40-й день после рождения или по исполнении ему 3-х лет («постригины» и сажание на коня), а затем общиной по достижении им 15 лет. Со времени начала службы казаков в регулярной армии (1718–1721 гг.) возраст определялся по записи в приготовительный разряд. Такой принцип исчисления для мужчин сохранялся вплоть до гражданской войны. Так, в частности, были приведены данные о возрасте информантов в материалах Донской песенной экспедиции

С. Я. Арефина и А. М. Листопадова[28]. Как менялась стратификация казачьей общины видно из статистических материалов Войска Донского. Если по данным 1822 г. в Войске Донском было два разряда казаков – служилые и неслужилые (в эту группу входили несовершеннолетние или отставные и больные), то в 1863 четыре разряда: 1) несовершеннолетние 2) малолетки 3) служилые 4) отставные [О народонаселении 1863, с. 227]. В кавалерийском уставе 1900 г. вновь определено три разряда: с 18 до 21 года – приготовительный, с 21 года – 12 лет в строевой службе, последние пять лет – в запасе [Устав внутренней службы 1900, с. 7].

В связи с культурой донских казаков интересно рассмотреть представления об историческом времени и пространстве.

Происхождение свое казаки объясняют исходя из тавтологической формулы: «казаки от казаков пошли», что кажется не столь уж наивным, если вспомнить, что казаками в Орде называли легкую конницу, состоявшую из покоренных народов [Гордеев 1991, ч. 1, с. 17].

Свою историю казаки ведут от времен татаро-монгольского нашествия и связывают с именами двух предводителей – Батыя (XIII в.) и Мамая (XIV в.). Имена, сохраненные памятью казаков, запечатлены в названии созвездия Млечный путь (Батыев шлях, Батеева дорожка), в определении былин «мамайскими песнями». Хронологически соотносимы с ними этнонимы *севрюк* [ПДК Т. 1, № 43] и *печенег* («биться как печенег») – [СРДГ, т. 3, с. 11], яса[29]. Исторические реалии проступают и в былинных текстах о Добрыне, в которых упоминается *поле Куликовское* (битва на поле Куликовом).

Хронология и генеалогия исчисляется по военным кампаниям. Вспоминая имена предков, определяют их возраст по участию, к примеру, в Крымской и Русско-турецкой 1877–1888 гг. войнах: «В 1877 г. дедушки мои оба освобождали Болгарию, а дядюшка – он меньший был – воевал с болгарами на румынском фронте в 1914 г.»; «Мой прадедушка Иван Гаврилович 17 лет проходил в Польше, в Чечне, на Дунае»[30]. Появление в станичном репертуаре определен-

[28] РОМК. Науч. архив, оп. 6а, д. 235–236.

[29] Значение этого слова, сохранившегося в фольклорных текстах казаками утеряно.

[30] ПЗА в пос. Ливенцовском. Инф. М. А. Евстратов.

ных песен связывают с той или иной войной: «В Польше с Баклановым поляков давили, вот оттуда и привезли „Шинкарочку“»; «Мой прадедушка пел, значит: „Кому, братцы во Польшу, кому на Дунай / А мне доброму молодцу да на распроклятый Кавказ“; «„За курганом пики блещут“ – 77-го года принесенная»[31]; «Мы с Мишкой Сулименковым эту песню в станицу принесли, когда от красных из плена бежали»[32].

Несмотря на то, что изучение пространственно-временного аспекта традиционной культуры донских казаков началось сравнительно недавно, полученные данные активно привлекались историками для построения концепции истории казачества. Так, ранний период выделялся, помимо чисто исторических процедур (поиска и интерпретации содержащихся в документах и фольклорных текстах сведений) и благодаря подкреплению аргументации пространственными представлениями казаков. «Своей» территорией, как уже упоминалось, казаки считали пространство реки[33]. О том, что пространство степи воспринималось как враждебное, чужое свидетельствовало, по мнению ученых, название берегов реки Дон по имени врагов – ногайская сторона, крымская сторона. Таким образом, оппозиция *свой/чужой* в пространственном аспекте предстала в модели *река/степь* [Рыблова 2002]. Соответственно ранний этап истории (XV–XVII вв.) с точки зрения военной тактики определяется исследователями как судоходный (морской), поздний (XVIII–XX вв.) как конный[34].

С подобной аргументацией, переданной нами несколько упрощенно, трудно согласиться. Как использование для самоназвания экзоэтнонима не является свидетельством отсутствия сформировавшегося этнического самосознания[35], так и использование для обо-

---

[31] Там же, тот же информант.

[32] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. М. Попов.

[33] Ассоциирование «своего» пространства с образом реки отмечено Е. Ф. Фурсовой [Фурсова 2004, с, 19] как характерная черта мифосознания локальных групп населения Сибири (у чалдонов – Дон).

[34] А. С. Козаченко, правда, допускает использование обоих этих способов освоения территории и ведения военных действий уже на раннем этапе истории казачества [Козаченко, 2002].

[35] Сошлемся здесь на анализ В. Я. Петрухиным в монографии «Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков» *этнонима русь* [Петрухин 1995, с. 50–52].

значения пограничного пространства имен соседей-врагов[36] для оппозиционирования (чужое) не является аргументом в пользу его негативной оценки как враждебного.

Развивая рассмотренные построения в семантическом аспекте В. В. Пищулина, А. С. Козаченко, М. А. Рыблова ассоциируют пространство степи со смертью, реки – с жизнью [Пищулина 1998, с. 39; Козаченко 2000; Рыблова 2002]. При этом исследователи исходят из общей, по их мнению, для русской и казачьей культуры негативной оценки открытых неосвоенных пространств [Иванова 2002], репрезентирующих потусторонний мир и смерть. Но можно привести примеры и обратного, когда река связана со смертью: от традиционного наказания утоплением за грехи («в куль да в воду»), до сцен гибели казака («речушка глубокая, казачушка потыпая»).

В связи с этим нельзя не заметить, что существует и другая точка зрения, согласно которой открытые пространства соотносимы с такими ценностями русской ментальности как «вольная-воля», «простор», «удаль»: «Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека» [Лихачев 1980, с. 14].

Осознавая наличие противоречий между теоретическими построениями и реалиями традиционной культуры донских казаков, исследователи отмечают определенную *историческую динамику* развития представлений: повышение роли и позитивная оценка открытых пространств, в связи с необходимостью выживания в их пределах [Пищулина 1998, с. 38; Рыблова 2002, с. 40].

Думается, что в казачьей культуре, как само пространство степей, так и действия, направленные на его освоение, имели высокий статус [Рудиченко 1999].

Подытоживая сказанное, можно сделать вывод о том, что у казаков даже в представлениях о таких универсальных категориях, как пространство и время, проявляется специфика. Стереотипы сознания полиэтнического в генезисе и по составу донского казачества, благодаря единству образа жизни на окраинах государства, в условиях «пустынного» ландшафта перестроились и подчинились стереотипам «степным».

[36] Заметим, категорией весьма непостоянной: сегодня враги – завтра кунаки.

Анализ пространственно-временных представлений дает основание для выявления тенденций исторического развития ментальных стереотипов.

В раннем слое культуры, зафиксированном историками с XVIII века, отражена органическая связь казаков с окружающей природой, проявляющаяся в использовании особенностей ландшафта, прежде всего для защиты от истребления. Возможность «схорониться», быть незаметными для посторонних глаз – вот те требования, которые предъявлялись к местам военных действий, обитания и проживания. Защитой выступали естественные препятствия – заросли камыша и других тростников и кустарников, разливы воды в займище.

Общая направленность изменения понятий, определяющих сущностные для казаков явления жизни, состояла в движении к прагматике и конкретизации. Понятия, характеризующие пространство, имели также и социальное содержание – пространство социума. Таковы *станица* и *войско*. Станица – в первоначальном значении отряд, группа, посольство, т. е. динамичная социальная структура, формируемая казачьей общиной по мере надобности, в дальнейшем приобретает значение территориальной единицы. Кроме того, из военного подразделения станица превратилась в общину гражданскую, соседскую с элементами военной организации и управления. *Войско Донское* – как союз разрозненных казачьих общин, постепенно приобретало значение социальной общности на определенной земле. Социально-территориальное понятие *Главное войско* сменяется в XVIII и XIX вв. территориальными – *Земля донских казаков* и Область войска Донского. Очевидно «убывание» социального содержания и доминирование территориального.

Категории времени также трансформировались. Неопределенные, размытые *пора* и *час* сменяются конкретными датами или описанием, четкой хронологией исторических событий. В целом изменение в содержательном плане временных категорий, в известном смысле, имело противоположную пространственным понятиям направленность – от природного к социальному. С особенной очевидностью это проступает в возрастной стратификации казачьей общины.

Сезонное пребывание в состоянии движения, склонность к перемене места жительства, постоянное «брожение» (перемещение

в пределах контролируемой территории обитания) нашло выражение в концепте *похода*. Однако постепенно то, что было для казаков самим их образом жизни, внутренней потребностью, превратилось в профессиональное занятие, обязанность. Это не могло не привести к формированию пессимистического взгляда на казачью историю.

Постоянное убывание оговоренных при вступлении на службу русским государям прав, свобод, «вымывание» самобытного начала социального устройства привело к формированию представлений о постепенной (начиная с царствования Петра I) гибели казачества. Представитель известного клана русских этнографов М. Н. Харузин, проводивший во второй половине XIX века исследования на Дону, указывал на распространенные между донцами слухи о том, что Войско Донское доживает последние времена, что «вместо казачьих полков „будут уланы», что казаков „переведут в мужики"». Один из беседовавших с ним жителей ст-цы Камышевской говорил: «Последние времена пришли – нечего уж этого таить. Ты посмотри: теперь сын отца больше не *слухает*, к старшим ныне почтения нет вовсе, брат с братом ссорится – все так, как в Писании сказано. А вот скоро земли мало станет, тогда царь велит нам казакам на Амурреку идти. А Дон тогда встанет весь, как один человек, и будет великий бой. Тогда и свету конец...» [Харузин 1994, с. 126].

1.2. Ключевые слова и концепты мужской культуры

Представители классической школы поэтики А. Н. Веселовский, П. П. Потебня, Ю. М. Соколов, Б. В. Томашевский, Н. П. Колпакова, В. И. Еремина и многие другие, изучали поэтическую систему фольклора как форму иносказательного описания мира, отношения к нему человека. В связи с этим, в исследованиях центральное место заняло теоретическое и историческое обоснование содержательных композиционных приемов, например, психологического параллелизма (А. Н. Веселовский), «ступенчатого сужения образа» (Ю. М. Соколов, Н. П. Колпакова) и поэтических тропов (Б. В. Томашевский, В. И. Еремина). Тропы – их происхождение, сущность образования, попытка осмысления механизма поэтического мышления – вот пафос филологических трудов, вплоть до двух весьма содержательных работ В. И. Ереминой [Еремина 1978, 1991].

В коллективном труде ученых Института мировой литературы [Алиева и др. 1977] для анализа фольклорных текстов был применен статистический метод. Тексты рассматривались авторами в соответствии с предложенной ими группировкой по сферам: 1) человек; 2) земля, ландшафт; 3) природные явления; 4) флора; 5) фауна; 6) время; 7) движение, действие; 8) предметы быта; 9) место жительства и действия; 10) понятия и состояния. В этом перечне нетрудно заметить определенную логику – герой, его действия и состояния и окружающий мир и его состояния. Она была выявлена в результате сравнительного изучения лирики разных народов. При этом сами авторы справедливо отметили, что принцип дифференциации сфер не является бесспорным, поскольку не всегда соотнесены основания группировки. Кроме того, не были в полной мере соблюдены условия жанрово-стилевой сопоставимости материала и критики источников. Лироэпические, связанные с олонхо и нартским эпосом тексты якутского и адыгского фольклора, сравнивались с чисто лирическими поэтическими текстами молдавской, русской и украинской серий.

В качестве источника русских поэтических текстов был использован сборник «Народные лирические песни»[37]. Приверженность В. Я. Проппа принципам исторической школы общеизвестна; молодецкие песни, в текстах которых содержались какие-либо реалии действительности, включались им в серию исторических. Некритически подойдя к источнику публикации, авторы труда, тем самым, вывели из поля зрения значительный пласт русской (в частности казачьей)[38] лирики. Это, естественно, не могло не сказаться на убедительности результатов исследования. Объективный, казалось бы, статистический анализ определяемых понятий привел к такому парадоксальному выводу, например, как отсутствие в русской лирике образа коня [Алиева и др., с. 61].

Направление исследований, разрабатывавшееся представителями школы структуральной поэтики и семиотики, предложило новый подход к выделению содержательных единиц поэтического текста, исходящий из семиотического программирования действительности и теории информационных кодов. В мифопоэтической картине (модели) мира они выявляют организующую ее систему оппозиций – пространственно-временных и ценностных. Это направление оказалось весьма продуктивным. Убедительны как сами принципы отбора понятий, так и полученные с помощью предложенной авторами классификационной схемы указатели. Указатели Н. И. и С. М. Толстых [Указатели 1981] содержат классификаторы: 1. Предметы, 2. Действия; 3. Признаки; 4. Лица; 5. Животные и мифические существа; 6. Вокативы (в текстах заклинаний); 7. Локативы; 8. Время; 9. Календарь; 10. Числа; 11. Географические области и зоны.

Опыты анализа по указанным параметрам и описания славянских фольклорных текстов, преимущественно обрядовых, в работах филологов уже предпринимались. Но все же, по отношению к казачьему фольклору это направление можно рассматривать скорее как программу будущих исследований. Недостатком приведенной схемы применительно к анализу мужской культуры является отсут-

[37] Вступ. ст., подгот. текста, и прим. В. Я Проппа. Л., 1961. Библиотека поэта. Большая серия.

[38] Если, конечно, мы не выводим казачий фольклор за рамки наследия русского народа.

ствие в ней абстрактных понятий духовной сферы. Это побудило к поиску иных, обновленных подходов к данной проблеме.

Разработка метода анализа и тезаурусного описания картины мира, отраженной в фольклорных текстах, была продолжена в ряде работ С. Е. Никитиной. Автор выделяет в поэтическом фольклоре ключевые слова, именующие важные для данной культуры концепты [Никитина 2004, с. 33]. Под концептами понимаются как неязыковые сущности, наделенные культурным смыслом, так и элементы языкового кода – слова, словосочетания. При этом концепты, по выражению С. Е. Никитиной, семантически нагруженные слова, называющие узловые точки в картине мира [Никитина 1999, с. 15], а по определению Ю. С. Степанова «тот пучок представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово <...> и есть концепт» [Никитина 2004, с. 33]. Путем установления многообразных связей и контекстных значений «ключевых слов» С. Е. Никитиной удалось убедительно показать очевидные различия в картине мира представителей этноконфессиональных групп (духоборы и молокане) и поэтической системе разных жанров.

Как нам представляется, подобный подход может оказаться эффективным и в отношении социально-этнических групп, таких как донские казаки, поскольку позволяет не только объективно охарактеризовать картину мира, существующую в их сознании, но и увидеть своеобразие жизненной философии в ее историческом развитии.

Выявление и описание ключевых слов казачьей культуры еще только начинается. В трехтомной «Истории казачества Азиатской России» в связи с темой «Общественно-политические взгляды казачества» предпринята попытка изучения отношения казаков к истории, войне, царю на материале письменных источников, фольклора, исторических представлений, зафиксированных в ходе полевых исследований [История казачества 1995, т. 1, с. 248–261]. В концептуальном аспекте автором раздела И. В. Побережниковым особенно детально проработано понятие «государь» (царь). На основе такого же метода кубанский историк О. В. Матвеев выявлял место и принципы характеристики союзников, соседей и врагов в картине мира кубанских казаков [Матвеев 2002].

Н. А. Мининков в связи с характеристикой рыцарских атрибутов культуры донского казачества уделил внимание мотиву *славы* в качестве одного из нравственных оснований рыцарства донских казаков [Мининков 1998, с. 444].

На первом этапе нашего исследования была установлена совокупность статистически преобладающих «семантически нагруженных слов. По материалам *песенного воинского* фольклора таковыми являются: атаман, битва, вера, войско, воля, враг[и] (басурман), дело, Дон, жизнь, закон, Кавказ, казак, конь, крест, круг, курган, мать, неволя, отец, поход, Россия, слава (честь-слава), служба, смерть, царь (царь-государь). Среди них есть как отражающие ориентиры мировосприятия казаков, так и относящиеся к системе общечеловеческих ценностей. В *мужской воинской* песне такие важные слова как дом, семья предстают как второстепенные.

Критерием выделения ключевых слов служило их наличие во всем комплексе традиционной культуры казачества, характерность для фольклорных и других (в том числе письменных текстов), а также социально-ритуальной практики казаков. Совпадая в значительной части, в определенных областях (обычное право и др.), они обнаруживают расхождения. Многие из характерных для социальной практики понятий – адат, война, войско, закон, общая правда, обычай, охота, поход, сбор, юрт – в фольклоре используются реже.

Одни понятия (их большинство) присутствуют во всех исторических пластах донского фольклора (атаман, битва, войско, воля, враг[и], Дон, жизнь, казак, конь, неволя, поход, сила, смерть, служба, царь, шлях-дорожка), другие появляются на отдельных этапах его развития (Россия, Кавказ, вера, неволя, сила-армия, слава-честь).

Рассмотреть столь значительное число семантически нагруженных лексических единиц в рамках параграфа, ставящего задачу обозначения проблемы, не представляется возможным, да и вряд ли под силу одному исследователю. Поэтому мы отобрали те из них, которые, на наш взгляд, специфичны для донских казаков и наглядно демонстрируют эволюцию картины мира.

К обслуживающим весь комплекс традиционной культуры словам, продолжающим свое существование в течение длительного времени и имеющим наиболее широкий спектр значений и смысловых трансформаций, могут быть отнесены *Дон, казак, служба, слава*.

В фольклорно-исторической концепции казачества особое место занимает образ *Дона*. Общеизвестно, что казаки в разное время слагали о нем песни, в которых выражали взгляд на мир, природный космос, динамику его трансформаций, дающую представление и об изменениях в социальной жизни, и о перестройке мировоззрения.

Семантическое поле понятия *Дон* весьма широко. Оно в концентрированном виде дается в запеве песни: «Ой, кормилец наш, батюшка / Православный тихий Дон Иванович / Ой да про тебя жа / Она только ну лежит / Слава добрая»[39].

Дон – земля-вода донских казаков, жизнедавец и кормилец, отец родной («распустил своих сынов / все донских казаков»), православный, потому что сверху донизу населен православными людьми. Дон – река жизни и путь, посредством которого осуществляется интенция освоения пространства; его как большую дорогу называют «столповой рекой» – «на усть столповыя реки Дону Ивановича».

Следует отметить, что возникающие коннотации образуют веерную систему связанных с Доном концептов – отцовства, веры, пути. Впечатляющая формула прощания, вписывающая образ Дона в емкую картину всего «белого света», содержится в поэтической «Повести об Азовском осадном сидении»:

> «Простите нас, леса темные и дубравы зеленые.
> Простите нас, поля чистые и тихие заводи.
> Простите нас, море Синее и реки быстрые.
> Прости нас, море Черное.
> Прости нас, государь наш, Дон Иванович,
> Уже нам по тебе, атаману нашему, с грозным войском не ездить,
> Дикого зверя в чистом поле не стреливать,
> В тихом Дону Ивановиче рыбы не лавливать»[40].

Мифопоэтический аспект предстает в вариантах песни о Доне с ключевым мотивом «Дон быстер бежал». Дон-река казачьих песен воплощает структуру мироздания (модель мира), и в этом смысле соотносим с морем-океаном былинных русских текстов типа «Соловья-Будимировича» (с зачином «Высота ли, высота, поднебесная»)

---

[39] ПЗА в хут. Мрыховском (*пример 1*).

[40] Текст приведен в нашей разбивке на строки [Хрестоматия 1973, с. 367].

из сборника Кирши Данилова [Древние стихотворения 1977, № 1]. В песне обозначены пространственные, временные и ценностные параметры картины мира.

Пространственный (вертикальный и горизонтальный) аспект раскрывается в формуле *сверху донизу*, в качественных эпитетах *крутые* (высокие) *берега*, *глубокие воды*. Временной параметр передан через символику сыплющегося песка (намытых *кос* «желтого песка») – текущего времени; ценностный – посредством идеальных качеств *чистоты* и *быстрого течения* реки.

Вариант рассматриваемой песни с зачином «Кто-бы нам сказал, братцы, рассказал»[41] объясняет называние Дона Ивановичем. В поэтических образах просматривается символическая связь с Россией, не только в истоке из русских земель, но и в отчестве – отечестве. Этиологический аспект сближает данный текст с мифологическими сюжетами и топонимическими преданиями.

Откуль взялся, скажем, только славный Тихий Дон
Да взялся же с озера Иванова.

Социальное также выражено через природное. Посредством убывания качеств – глубины, высоты берегов («все крутые его берега подмывалися / все желтые пески рассыпалися»), чистоты («а теперя Дон помутился весь»), т. е. соразмерности космоса, образно передана мысль об утрате Доном всего того, что в прошлом составляло его честь и славу:

Ай, уж ты, батюшка наш, Дон Иванович
Православный тихий Дон, Дон Иванович
Про тебя наш Дон слава пронеслась,
Ой да слава пролегла
Речь высокая.
Слава громкая, речь высокая.
Ай да от станицы Казанской, да,
До города Черкасска.
Слава громкая речь высокая
Ай да как бывало ты наш Дон

[41] ПЗ Е. Н. Вонсович в ст-це Задоно-Кагальницкой (*пример 2*).

Всё быстёр бежал.
Как бывало, ты наш Дон, все быстёр бежал
Ой да, все быстёр, быстёр да бежал,
Все чистёхунек.
Ой да, понасыпал, ты наш Дон, да,
Косы желтого песка.
А тенеря ты, наш Дон, помутился весь,
Замутился весь сверху донизу.
Ай да помутился ты, наш Дон, сверху донизу
Распустил жа ты, наш Дон, да
Ясных соколов своих.
Распустил то, ты, наш Дон,
Ясных соколов своих,
Ой да ясных соколов своих, да,
Все донских казаков[42].

Параллель «мутная вода» – «возмущенный Дон» имеет социальный подтекст. Неслучайно вариант зачина песни из сборника А. М. Савельева использовал в качестве эпиграфа одной из глав романа «Тихий Дон» М. А. Шолохов. Можно сказать, что в рассматриваемой песне отражена также концепция *старое время – лучшее время*.

С точки зрения социальной истории особый интерес вызывает мотив дарения Дона, характерный для песни «Казаки перед Иваном Грозным»:

Ой, да вы, тучушки, эти ветерочки,
Ай да, лес да дубравушка во поле да шумить.
Вот и возговорили, вы, мои казаченьки,
Ой, да перед грозным царем стоючи.
Ай, государь ты наш,
Вот Иван Васильевич!
Ой, да чем подоришь, чем пожалуешь?
Ой, да подарую я пожалую,
Вас, вы мои казаченьки,
Ой, да рекой быстрой Тихий Дон[43].

[42] ПЗ *Л. П. Лобановой* в ст-це Маркинской (*пример 3*).
[43] ПЗА в ст-це Романовской.

Очевидно, что потребность в обосновании права контролировать территорию Подонья возникла не в Средневековье, когда оно было отвоевано у не менее доблестных соседей, а тогда, когда его легитимность была поставлена под сомнение, вероятно, уже в период потери Войском Донским самостоятельности. Исторический прецедент выступает здесь как правовое основание (еще Иван Грозный даровал!). Любопытно, что в период войны на Кавказе, в песне о пленении Шамиля «Вы кубанцы, братцы, молодцы»[44] воспроизводится аналогичная формула дарения Шамилем казакам Кавказа.

Особенно широко разработан в песенной лирике XIX века образ Дона-родины, где «не сеют, не жнут, хорошо живут / не ткут, не прядут хорошо ходят», где отеческий дом. Дон не личная «малая родина», а прославленный во всем свете подвигами казаков край: «Украшен он славой громкой, *сам собою* украшен». «Сущий *сам собою* – (выделено мною. – *Т. Р.*)» – есть формула самобытности, неповторимого своеобразия [Даль 1994, т. 4, с.132].

Дон почитался колыбелью всего казачества. Старшинство Войска Донского официально признавалось с 1570 г. [Казачьи войска 1992, с. 51], поэтому любое торжество во всех уголках России, где бы ни находились казаки, и какому бы войску ни принадлежали, открывалось здравицей в честь Войска Донского и донских казаков. Дон служил также символом свободы и привольной жизни для всех русских людей.

Этимологии слова *казак* посвящено немало страниц в работах историков и лингвистов. Их перечень содержится в книге Н. А. Мининкова [Мининков 1998, с. 449]. Наиболее подробный обзор значений этого слова в разных языках содержится в работах А. А. Гордеева [Гордеев 1991, с. 14–17] и в коллективном труде «Казачий Дон. Очерки истории» [Казачий Дон 1995, ч. 1, с. 7–9]. Кратко их можно суммировать следующим образом: 1) скиталец, бродяга (от скитаться, бродить)[45] [Даль 1994, т. 2, с. 72]; 2) вольный человек; 3) свободный воин или страж границы; 4) всадник, сражающийся за веру, закон пророка.

---

[44] ПЗА в хут. Антиповском.

[45] В. И. Даль определяет происхождение слова как среднеазиатское.

Все множество значений, обнаруживаемых в арабском, тюркских, монгольском и персидском языках, является результатом распространения в науке прошлого «символической этимологии», «придававшей решающее значение схожести и мнимой схожести географических и этнографических наименований» [Мининков 1992, с. 11]. В то же время нельзя не признать и существования в разных концах средневекового мира общностей, сходных по своей социальной роли, условиям жизни и сопоставимых по смыслу обозначающих их понятий.

В интерпретации понятия многое зависит от исходной точки зрения – рассматривается ли оно с учетом толкования самой средой, или извне, со стороны, с использованием соответствующих аналитических процедур.

Анализ эволюции представлений о казаках в русских документах и трудах историков в связи с концепциями происхождения казачества, имеется в книге Н. А. Мининкова «Донское казачество на заре истории» [Мининков 1992, с. 7–37]. Он показал, как изменялось содержание понятия *казак* на протяжении XVI–XX вв. от «наших холопей» Ивана Грозного, «татей и разбойников» «Летописи о многих мятежах», до «храброго и сильного народа» В. Н. Татищева, искателей «дикой вольности и добыч» не весьма благородного происхождения Н. М. Карамзина.

Сами казаки до сих пор сохраняют в качестве основных два значения: казак как мужчина-воин и природный донской житель.

Толкования самоназвания сходятся к нескольким содержательным единицам, выявляющим сопричастность таким человеческим ценностям как – воля, личная свобода, доля.

Казак, прежде всего, представитель своего народа, общности, называемой *казаками* или *казачеством*, и мыслит себя как часть целого. Коллективная свобода всего казачьего общества («казаки люди вольные») была его отличительной особенностью. Она дополнялась беспрепятственной возможностью созидания личности (делания себя). В формуле «атаманы-молодцы» и поговорке – «Казаки все наголо атаманы» – выражена идея их равенства в возможностях.

С 20-х гг. XVIII в. казачье войско выполняет повинность службы и в целом не свободно, хотя организационная сторона (формирование полков) еще возлагается на казачье самоуправление. Последо-

вавший запрет на самостоятельные, в том числе морские, походы отнял у казаков и *волю*. Ограничена и личная свобода, проявляющаяся лишь на поле битвы: «Казачья воля была на бранном поле, а в дому, хоть надевай суму». Однако, идеализирующие построения все еще актуальны: «Казак есть имя честное и благородное»[46]; «Казак – человек от войны»[47].

Постепенно в фольклоре происходит смещение в сторону характеристики по «предьметам» (приметам) – внешним признакам. Суровые природные условия (открытый степной ландшафт с континентальным климатом), геополитическое положение и меняющиеся исторические ситуации требовали от обитателей степей особых качеств, которые и были отмечены в качестве атрибутов, как самих казаков, так и образа их жизни.

Нейтральная формула русского фольклора «добрый молодец» конкретизируется – «донцы-молодцы». Если прежде имя казак употреблялось в смысле «храбрец», «лихач», то в песнях конца XVIII–XIX века перечисляются все возможные оттенки достоинств: «казаки лихие», «храбрые казаки», «удальцы», «хваты», «донцы природные, на все пригодные»: «Вот у-казаках казачья развяска: хоть на канях, хоть у деле, хоть у-песнях» [СРДГ, т. 3, с. 78].

Стремление выделить себя из всей массы воинства очевидно в определении «не простой», «не простаки»: «Казаки не простаки / Вольные ребята / Носят шапки тумаки / И живут богато». В песнях о смерти на чужбине встречаем формулу: «Это тело не простое, знать донского казака». И, напротив, в наши дни приходится слышать нелестную оценку: «Народ стал простоватый, простоватый стал народ»[48]. Выделенность, обособленность просматривается и в поговорке «Казака на мужика менять не приходится». Противопоставляя себя русским крестьянам, казаки говорили: «Мы Расея, да не то, что вы: вы – мужики, а мы казаки, царские, значит, слуги» [Харузин 1994, с. 122].

Упорная борьба за сохранение привилегий объясняется тем, что в них виделась возможность сохранения самобытности. Лишившись,

---

[46] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. М. В. Духопельников.

[47] Внешняя характеристика современных крестьян (ПЗА в г. Таганроге).

[48] ПЗА в ст-це Николаевской. Инф. П. Н. Лесниченко.

в конце концов, практически всех, донцы сохранили ценнейшую из них – личную свободу. Нет нужды говорить о том, сколь важна свобода личности для формирования самосознания, сохранения достоинства.

Особое положение, «взысканность» (т. е. обласканность властью), востребованность, наряду с честью и славой, являлись для казаков важнейшим мотивом их службы.

Понятие *службы* вошло в обиход донских казаков ранее их вхождения в состав Российской империи и относится еще ко времени Ивана Грозного («казанская служба»), а возможно и более раннему [Миников 1992, с. 7]. Оно «проросло» в традиционном словаре казаков множеством производных понятий: *служивый* (относимое к самому субъекту); *служивый, служивский* как принадлежащий служивому, являющийся его атрибутом; *службистый* – исполнительный, проникнутый служебным рвением [СРДГ, т. 3, с. 128].

В эпоху феодализма служба осуществлялась в системе вассалитета-сюзеренитета. Казаки во все времена признавали отношения только с сюзереном высшей иерархии – царем, поэтому представления о ней переплетены с народно-монархическими. Понимание службы как служения царю нашло отражение в поэтических текстах казачьих песен, относящихся не только к XVI–XVII вв., но и к XIX в.: «Ой, да как служил да раздобрый молодец трем царям / Всем по сямь годов / Одному толичка царю / Царю яму Аляксандрушке / Служил ровно девять лет» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 196]. Служба царю может быть только верной (*служба верная*): «Как донские казаки / Царю верно служат»; «За верную службицу, службу молодецкую»; «Служба верная неизменная».

В контексте сакрализации власти в традиционной картине мира средневековья измена царю считалась грехом, в известной степени сопоставимым с изменой вере. Этот мотив получил отражение в песне XVIII в. «Кто-бы, кто-бы нам сказал» об Игнате Некрасове [ПДК, т. 1, ч. 2, № 116] и ее более поздней переделке с именем Матвея Горемыкина, приуроченной к одной из русско-турецких войн («Граница турецкая»)[49].

[49] ПЗА в хут. Мрыховском.

Служба как привычный и единственно возможный способ жизни, превратившись в повинность, постепенно обнажает свои негативные стороны, как бы открываясь в казачьем фольклоре с иной точки зрения. На противоречие, заложенное в эпоху Петра I в отношении к службе, указал Ю. М. Лотман, видевший его в двойственности представлений о службе *из чести* и службе как *государственной повинности* [Лотман 1994, с. 39].

Еще одно противоречие, как нам представляется, заключалось и в идее Петра I о *равенстве* в службе. Как уже упоминалось, казаки всегда выделяли себя среди других служивых, подчеркивая свои преимущества в умении нести службу и бескорыстие своего служения.

Поиск благородных мотивов для обоснования неизбежности войны, оправдания осуществляемых разорений и уничтожения себе подобных шел непрерывно. Идя под Азов, казаки подчеркивали необходимость спасения поруганных древних христианских святынь – светлых образов Предтечи и Николы [Повесть об осадном сидении 1985, с. 447]; в войнах против турок целью служило освобождение единоверцев, братьев по крови и языку (славян «братушек») от рабства и обращения в другую веру. Благородный пафос войн, как известно, нашел отражение в формуле «За други своя».

В песнях конца XVIII–XIX века, особенно «кавказских», развивается тема тягот службы (быт, ранения, смерть на чужбине): «Нам не обшиться / Нам не обмыться / Нас вошь позаела»; «Что ни день ни ночь / Наши кони поседланы стоят»; «Только сменимся с бикетов / Гонят на пикеты». Эти песни образуют мощный пласт мужской лирики, сходный по эмоциональной направленности, содержанию и времени возникновения с адыгскими песнями-плачами гъыбзэ [Ашхотов 2002]. Прозаизм понятия просматривается в таком, по-видимому, более позднем словосочетании как «ломать службу» [СРДГ, т. 2, с. 119].

Осознание важности службы («Служба ты, служба дюжа нужная») повышает ее статус и наделяет «служивого» достоинством. Особенно красноречиво об этом свидетельствует проникновение подобных представлений в обрядовый фольклор. Так в свадебном величании *дружко* наделяется всеми атрибутами служивого:

Как Иван-то Михайлович
Он по службам хаживал,

Государь его жаловал,
За его за выслугу молодецкую –
Шапкой с буйной головы
Сапогом с правой ноги...»[50].

В колыбельных «службица» выступает как доля, прирожденная судьба:

А ну-ну-ну, нуночек,
Растет Ванин конечек,
Он на службицу пойдет,
Маме шалю принесет,
А папе фуражку,
Братке на рубашку[51].

Служба именуется в казачьих песнях *матушкой* (вспомним, что *батюшкой* казаки именовали Дон и царя): «Да служба ли, матушка, тебе надоела / Али заболел твой вернай конь».

Благородная идея «нестяжательства», звучавшая еще в «Повести об Азовском осадном сидении донских казаков»[52], служения из преданности царю, ради сохранения «честного и благородного имени», а также представление о службе-доле, судьбе сохранялась вплоть до уничтожения казачества как военного сословия.

Слава как понятие, связанное с хвалением, имеет древнейшие корни, восходящие к ритуальной практике. И явление, и понятие – атрибуты культуры. *Слава*, толкуемая в религиозном смысле, имеет небесное происхождение, так как бесплотные силы небесные славословят Бога на небе. Эта неслышимая песнь ангелов является прообразом земной славы. Поскольку славянские тексты, относящиеся к дохристианскому периоду неизвестны, в трактовке содержания концепта *славы* будем исходить из письменной христианской традиции.

В христианском богослужении это «слова, содержащие в себе *славу, прославление* Бога: „Слава отцу и сыну и Святому Духу!", „Сла-

[50] ПЗА в ст-це Мелиховской.

[51] ПЗА в ст-це Краснодонецкой.

[52] «Кормит нас молотцов небесный царь на поле своею милостию, зверьми дикими да морскою рыбою. Питаемся, яко птицы небесные: ни сеем, ни оремъ, ни збираемъ в житницы» [Повесть об осадном сидении 1985, с. 467]

ва тебе, господи, слава тебе!"...»; строение кафизмы, состоящей из трех частей (три славы, а в каждой три псалма), малое славословие, Великое Славословие «Слава в вышних Богу и на земли мир» и др. [Христианство 1993–1995, т. 2, с. 592]. В мирском смысле *слава* – «общее мнение о ком, о чем, известность по качеству»; «похвальная молва, общее одобрение, признание достоинства, заслуг; самые почести, хвала по ним» [Даль 1994, т. 4, с. 215].

Если в жизни духовной, религиозной слава предназначалась грядущему Сыну человеческому, который придет «во славе своей, в блеске величия, всеми славимый, прославляемый, чтимый гласно», то в жизни мирской она полагалась и воинам-победителям.

Триумфальные шествия с трофеями и атрибутами славы существовали во все времена, во всех концах света, но особенно пышными они были в воюющих империях. В России последовательная разработка их сценариев началась при Петре I.

Знаменитые «триумфы» будущего императора ведут свое начало уже от торжественного въезда в Москву после победы под Азовом в 1696 г. Здесь вероятно впервые в истории русской культуры взору толпы предстала аллегорическая парящая фигура *Славы*, держащая в одной руке лавровый венок, а в другой масличную ветвь. Участвовавшие с конца XVII века почти во всех войнах России казаки были свидетелями многих триумфальных шествий. Постепенно внешние атрибуты славы – колокольный звон, пушечная пальба, фанфары труб, торжественный въезд в город через триумфальные ворота – внедрились в быт двух казачьих столиц – Черкасска и Новочеркасска.

В фольклоре *слава* Дона и донских казаков – обязательный атрибут боевых или повествовательных песен. Формулы *славы*, сложившиеся в устной традиции, многочисленны: «слава громкая, речь высокая (хорошая)», «слава хороша», «слава громкая большая», «гремит слава трубой», «лежит слава громкая», «слава пролегла», «славьтесь, славьтесь казачки», «слава *х* герою» и т. п. В лирике блеску «громкой славы», являющейся венцом ратного дела, противопоставляется «плохая жизнь», как путь к славе: «Жизнь казачия плохая, только слава хороша».

Воля и личная свобода в представлениях донцов даны были казаку по рождению. Но славы *добивались*, ее *добывали* в боях: «Мы ста-

рались служить / Славу Дону приложить / Храбро сражались / Славы добивались...». Понимание славы как важнейшей духовной ценности и стремление к ней характерно для воина. Этапы службы отмечались присвоением чина, а личные и общие заслуги - наградами. В противовес наградам, материально осязаемым в службе по найму, в службе-повинности оценка доблести в большей степени стала моральной и выражалась в жаловании оружием, различными военными знаками отличия и регалиями (штандартами, серебряными трубами, клейнодами, петлицами и т. п.), а с учреждением георгиевского креста – орденом. Служба государю превращается в службу *государю и отечеству*.

Для продвижения в чинах и званиях, получения награды нужно было проявить соответствующее *достоинство*: «Достоин делатель мзды своея» – гласила подпись под упомянутой фигурой Славы на триумфальных воротах, в которые входили участники Азовского похода. «Достоин» – писалось в послужных списках казаков при представлении к следующему званию и чину. Конечно, так происходило не всегда: «Славы они ни-дабились, а хатели штоп их фстривали с-честью, са-звонами» [СРДГ, т. 1, с. 81]. Но усердие в службе было настолько типичным для казаков, что нередко в составе мужского населения целых станиц почти не было рядовых казаков[53]. По замечанию М. Н. Харузина, низовцы, по общему мнению, более дорожат своими казацкими привилегиями: «Слышанную мною в низовых станицах поговорку „жизнь хоть собачья, да слава казачья", в верховых станицах употребляли так: „хоть слава казачья, да жизнь собачья"» [Харузин 1994, с. 120].

«Делатели мзды своея» считали своим долгом оставить детям и потомкам «честное и благородное имя». Всегда, из поколения в поколение быть достойным славы дедов и отцов было для казаков нравственным долгом. Как когда-то прирожденная *воля*, так и унаследованная *слава*, вела воина вперед и во многом определяла пафос существования. В мнемоническом стишке сигналиста, игравшего «Наступной марш» (сигнал № 51), говорилось:

---

[53] Например, в ст-це Екатерининской 1-го Донского округа по данным на конец XIX в. из 2361 мужчин (коренного населения) 2226 были урядниками [ГАРО, ф. 353, оп. 1, д. 509, л. 6].

Ребята! Слава впереди,
Душа кипит в восторге,
Ура! Пусть будет на груди
У каждого Георгий.
Казаки храбрые вперед,
Равнение направо,
Кто шашкой поразит врага
Тому и честь и слава.

Хотя в тексте параграфа рассмотрено всего четыре из сравнительно большого числа ключевых понятий мужской культуры, нами накоплен и проанализирован значительный материал, позволяющий раскрыть семантическую нагруженность иных ключевых слов. Это позволяет сделать предварительные выводы по столь сложной и неразработанной теме.

Трансформация основных слов, именующих культурные концепты, отличалась разнонаправленностью. Характерная для них вариативность и «веерная» множественность в результате постепенного отсеивания сменяется ограниченным набором формул. Семантическая многозначность, как правило, уступает место конкретизации и сужению поля значений. В некоторых случаях можно говорить о том, что более обобщенное содержание сохраняется в глубинных слоях и «пробуждается» в кризисных ситуациях[54].

От всеобъемлющих мифопоэтических образов и концептов происходит движение к понятиям социально-исторического содержания (*Дон*). Общую направленность можно определить как постепенный переход от символичности образов к конвенциональности знаков – от мистических знамений будущей победы и славы «Повести об Азовском осадном сидении» к аллегориям эпохи Петра I, от этиологических построений к картографическому описанию.

Прирожденные жизненные ценности, такие как *воля*, сохраняя свое значение, потеснены более частными и приобретаемыми в социуме поведенческими стереотипами «молодечества».

[54] Так в период гражданской войны особую актуальность приобрело понятие *поход*.

1.3. Народная исполнительская лексика как инструмент познания и самопознания традиции

Описание любого искусства, и в особенности музыки, невозможно осуществить, ограничиваясь лишь научной терминологией. Искусствоведение часто прибегает к образным выражениям, сравнениям. В музыковедение эта традиция пришла из исполнительской практики. Язык общения певцов и музыкантов во все времена находил отражение в научных трактатах. В качестве необходимого элемента обучения профессиональные термины передавались от учителя к ученику.

Своеобразный словарь мастеров богослужебного пения содержится в древнерусских певческих азбуках и руководствах [Бражников 1972, 1984; Певческие азбуки 1991; Шабалин 1993]. Он стал для медиевистов не только вспомогательным средством более точного и адекватного описания явлений[55], но и предметом специального изучения[56].

Высказывания носителей фольклора о голосе, пении и музыке фиксировались учеными с первых шагов собирательской деятельности в России. Уже в предисловии Н. А. Львова к одному из первых песенных сборников находим народные определения жанров (протяжные, скорые или плясовые, святочные свадебные и другие), пляски «в три ноги», способа исполнения хоровых песен, которые «начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором» [Львов 1955, с. 39, 40]. Народные понятия и выражения были выделены в качестве специальной области собирания народной музыки составителями программ песенных комиссий РГО и ОЛЕАиЭ: «Интересно <...> как характеризует сам народ манеру пения данной местности в отличие от соседних (напр., у русских в такой-то деревне „визжат", „голосят" и т. п.)» [Программа 1906, с. 68]. Использование народной лексики как средства описания тех или иных явлений характерно для фольклористики всего XX века (Е. Э. Линева, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, А. В. Руднева). В последней его чет-

[55] Сошлемся на работы В. Ф. Одоевского, С. В. Смоленского, М. В. Бражникова.

[56] Работы как учеников М. В. Бражникова – А. Н. Кручининой, Н. С. Серегиной, С. В. Фролова – так и представителей других школ (Д. С. Шабалин).

верти под влиянием этнографии и этнолингвистики все большее число ученых обращается к специальному ее изучению [Щуров 1983, Аманов 1985; Челебиев 1989; Мухамбетова 1990, Голос и ритуал 1995; Никитина 1995; Рудиченко 1995а, 1995в, 2004б; Калужникова 1999; Лапин 2004 и др.]. Проникновение понятий исполнительской практики в науку нашло свое отражение в выпуске специального словаря, в котором помещена народная лексика, образующая общий с научными терминами фонд [Восточнославянский фольклор 1993].

Лингвисты справедливо противопоставляют ключевые слова фольклора и научные термины. Их различие проявляется в неодинаковых установках по отношению к миру, в использовании устной и письменной формы коммуникации, в ориентации на знание, «порождающее новое знание», и обряд с его «вечными образами». Различны и способы получения специальных знаний, необходимых для понимания текстов, как неодинаковы и пути рождения терминов и понятий, используемых народными исполнителями [Никитина 1999, с. 43–50]. Понимая, что понятие *терминология* принадлежит научной коммуникации и по многим признакам оппозиционно художественной практике, мы, тем не менее, не отказываемся от него совсем не только из соображений расширения синонимического ряда, но и исходя из убеждения о наличии в народных определениях некоторых терминологических свойств. Это относится, в первую очередь к видовым определениям фольклора.

Многолетнее полевое исследование традиционной культуры Дона позволило накопить весьма значительную по объему словарную коллекцию, репрезентативную по охвату территории и типов поселений (хутора, станицы, города), возрастной шкале информантов, и, самое главное, по многообразию отраженных в ней аспектов традиционной культуры. Источником для создания словаря послужили, прежде всего, современные полевые материалы в корреляции с публикациями других собирателей, что позволило расширить хронологические и географические границы изучаемого явления. Для уяснения своеобразия корпуса понятий народной певческой практики они были соотнесены с формировавшимися параллельно словарями других областей духовной и материальной культуры, что дало возможность включить певческую терминологию в широкий контекст казачьих традиций.

В *Словарь* включено свыше 650 понятий (слов, словосочетаний), словесных формул и поговорок. Словарные статьи содержат более 400 контекстных высказываний информантов. Он представлен в алфавитной версии, хотя для анализа и интерпретации были выделены тематические группы. Предпочтение алфавитного принципа публикации связано с убежденностью в самостоятельной ценности словаря, который может быть использован другими учеными (представителями иных наук) в разных целях.

В нем нашли отражение жанрово-видовые определения фольклора (около 200), названия музыкальных инструментов (35) и наигрышей (около 20), отдельные приемы игры, образные характеристики голоса и пения, многоголосия, композиции напевов, мелодических оборотов и пр. И все же он вместил не все накопленное в течение 30 лет. Во-первых, выборка терминов из материалов экспедиций весьма трудоемкая, длительная и постоянная работа. Во-вторых, в процессе совместного пения и различных экспериментов, народные певцы иногда высказывали развернутые суждения о различных аспектах певческой традиции (взаимодействии певцов в ансамбле, роли отдельных голосовых партий и функциях исполняющих их певцов, об акустическом балансе, слуховом контроле и др.). Они не всегда могут быть переданы в словарной форме[57]. Однако, как показывает наблюдение за пополнением словаря в последнее время, основной корпус лексики уже нашел в нем свое отражение; вновь выявляемые понятия как правило соотносятся с имеющимися как варианты.

Содержащиеся в словаре понятия могут служить для разграничения локальных певческих стилей, существенно уточняют представления о морфологии жанров, роли музыкального компонента в ритуале, дают представление об эволюции картины мира и динамических процессах в музыкальном фольклоре.

Устойчивая повторяемость характеристик, склонность казаков к размышлению над различными сторонами своей культуры не только в связи с интересом ученых, но и в непосредственном дружеском общении, привели автора к убеждению, что певческая терминология отражает определенную устоявшуюся *систему* взглядов.

---

[57] Подобные высказывания использованы в соответствующих разделах книги.

Предпосылкой к подобной интерпретации является, во-первых, номинация различных явлений культуры, свидетельствующая о стремлении к их упорядочению, во-вторых, отлаженный механизм перевода впечатлений о музыке и пении в вербальную форму, в-третьих, существование определенного логического инструментария, каковым, на наш взгляд, служит сопоставление по сходству или противоположности тех или иных качеств.

Хотя фольклорная «терминология» зачастую приобретает образно-поэтическую форму, а именование имеет незавершенный, неокончательный характер (что проявляется в предпочтительном использовании несовершенных глаголов и отглагольных имен прилагательных и существительных)[58], тем не менее, основной принцип ее порождения и организации выявляется с достаточной определенностью. Таким принципом упорядочения музыкально-поэтического фольклора его носителями служит универсальный метод обнаружения и выделения оппозиций.

Вся музыкальная, в нашем понимании, сфера характеризуется рядом противопоставлений: *певческого голоса* и *музыкального инструмента, пения и музыки* (игры на инструментах), музицирования *мужского и женского, протяжного и частого* и пр.

В основе дихотомии лежат представления о голосе и пении как божественном даре и музыкальном инструменте и игре на нем как деле рук человеческих. Подобные взгляды типичны для мировоззренческой системы, сложившейся в период средневековья под воздействием религии (у народов, исповедующих православие, в частности). В то же время народная лексика несет на себе печать мифопоэтического мышления.

Голос может быть рассмотрен как своего рода звуковое орудие, предмет. Известно, что в традиционной культуре славян он предстает в виде материальной субстанции, способной отделяться от человека [Левкиевская 1995, с. 39], – «гулять», «отходить», быть «закинутым», «переброшенным». Ему присущи признаки предмета: он может быть «бархатистым», «колючим», «круглым», «острым».

Мифологизация и поэтизация голоса и пения – типичное свойство народной культуры. Пение-движение наделено значением творе-

[58] Отсылки к конкретным полевым записям сделаны для высказываний, выделяющихся из общего массива развернутостью и точностью.

ния. Хождение, делание «колен» голосом является актом производства. Известно, что ноги, колени в мифологии многих народов (начиная по крайней мере с Библии) связываются с генеративной функцией [Чеснов 1989, с. 138]. К этому же классу архетипов сознания можно отнести понятия «нырять»[59], «бороздить»[60], «покрывать»[61] голосом [Рудиченко 1995а, с. 64–65]. «Закидывая», «перебрасывая» голос, певец способен не только расширять освоенное пространство, обезвреживать его, но и проникать в потусторонний «иной» мир.

Традиционный приоритет мужчин в освоении пространства влечет за собой детальную разработку понятий, наделяющих пение аналогичными характеристиками действия, движения: «блукать» (блуждать), «вилять», «выводить», «заводить», «закруглять», «нырять», «обрубать», «округлять», «перекидывать», «подымать», «подскакивать», «спрямлять» и др.

Иногда носители фольклора используют и поэтические образы, выработанные письменной традицией. Мощный и далеко несущийся голос сравнивается с сигнальным инструментом трубой: «Ермак речи говорит, ровно, как в трубу трубит». Этот прием выступает и как средство идеализации героя, поскольку вызывает ассоциации с «трубным гласом» христианских текстов.

Голос является и атрибутом своего носителя – казака[62], что нашло отражение в определениях «казачий», «станичный» голос, «свой голос». «Казачий», «станичный» – это не только особый, вызывающий зооморфные ассоциации, голос («как конёк проржать»), но и его сила, мощь («грубый», «здоровый», «зычный», «могучий», «сильный»), заполняющего пространство («распадающий»). Е. Н. Кательников в работе 1818 г. писал: «*Закличкою* произносится по улицам станицы от есаула *станичным голосом*, т. е. резким, протяжным, есаульским: „Атаманы-молодцы, вся честная станица! Сходитеся на беседу!“» [Кательников 1991, с. 38–39]. По-своему характеризуют его и афористические высказывания: «Казачья горло-то пропреть долото»

---

[59] В одном из нивхских мифов творения утка создала сушу, доставая со дна океана землю.

[60] Это понятия тесно связано с ритуалами первой борозды, «свадьбы пашни».

[61] То же, что оплодотворить.

[62] Е. Е. Левкиевская даже говорит о голосе как части тела, органе [Левкиевская 1995, с. 38].

[ПДК, т. 5, с. 20]; «А в нас в казаках такая привычка: как затянут – держись моя дорогая!»[63]. Выносливость в пении сопоставима лишь со способностью к изрядным возлияниям в «беседе»: «И в песне устали не знает, и в части выпивки скажем» [Там же].

Известно, что благодаря силе и своеобразному тембру в боевой атаке голос служил одним из элементов военного искусства казаков, устрашения неприятеля в такой специфической форме атаки как *лава*. В Уставе строевой казачьей службы удар лавою характеризуется следующим образом: «По команде „Сотня (взвод) за мною", *с гиком* (выделено мною. – *Т. Р.*) мчится на противника [Устав строевой службы 1900, с. 362]. В Казачьем словаре-справочнике *гик* характеризуется как «боевой клик атакующей конной лавы» [Казачий словарь 1992, т. 1, с. 133].

Требование «найти свой голос», петь «своим голосом» является необходимой составляющей комплекса условий социализации личности. Казаки считают что «найти голос» можно крича вдаль в степи или переплыв Дон, т. е. используя всю мощь и резервы дыхания. В прагматическом аспекте пение способствует ускоренной выработке необходимого для верховой езды навыка дыхания и наоборот[64]. Другое значение этого выражения связано с необходимостью нахождения своей «дорожки» – мелодической линии голоса в многоголосной фактуре.

«Управление» голосом ассоциируется у казаков с навыками военного искусства. Само понятие «управлять» применялось в практике верховой езды (в кавалерийском уставе имеется раздел – управление конем). Певческие приемы отделения и подчеркивания слогов и слов обозначаются терминами «оторвать» и «играть с потягом», используемыми и для боевых движений шашкой. «Оторвать» означает прервать, зафиксировать движение шашки во время рубки лозы[65]; «с потягом» или «протягом»: «рубануть, а потом протянуть для верности»[66]. «Зацеп», «перехват» – свойства хода коня. Зацеп – способ передвижения по незнакомой местности полевой лошади, которая как бы нащупывает землю: «Иная лошадь ставит

[63] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. Я. Плужникова.
[64] См. об этом в *параграфе* 5.2.
[65] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. П. К. Баранов.
[66] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

ногу сначала на зацеп, т. е. тянет ее по земле» [Филлис 1990, с. 149]. «Играть» с зацепом» означает связывать слова в цепочку посредством последовательного раскрытия слогов огласовками. Перехват – перемена лошадью аллюра, своеобразный сбой: на рыси – два-три шага галопа [Гуревич, Рогалев 1991, с. 143]. Народные певцы «перехватом» называют перерыв звучания, подхват дыхания или перебрасывание голоса. «Подскок» – естественная передача движения от лошади к всаднику. Выражения «играть с подскоком» и «подкидывать задки» ассоциативно связаны с навыком всадника «облегчаться», т. е. переносить тяжесть тела в колени, следуя движениям лошади и психомоторной памятью (привычно осязаемые всадником толчки и работа мышц коня).

В мужской традиции голос нередко используется вне вербальной деятельности как чисто звуковое орудие. Это не только запевки-«наигрыши» и вокализы «дишканта», где очевидны ассоциации с игрой на инструментах, но и подача голосом сигналов, основанных большей частью на имитации звуков природы (ржание коня, крики птиц, различные шумы и т. п.). Выбор вербальных форм для отображения мира звуков природы создает чрезвычайно тонкую слуховую палитру гудения, жужжания, звона, шума насекомых, каркань, кряканья птиц, блеяния, ворчания, мычания, рева разных животных, включая слова для подзыва животных. Длительное пребывание в открытом пространстве и необходимость «хорониться» (прятаться в камышах, зарослях кустарника, в воде) на охоте и в засаде во время боя выработали у казаков привычку к долгому молчаливому и неподвижному ожиданию, фиксации всех изменений окружающего мира и определенный звуковой код общения, являвшийся элементом системы выживания – *казачьего спаса*.

Мужской голос наделяется народной традицией мощью и универсальностью благодаря способности охватывать *верх* и *низ*, мир реальный и потусторонний. Женский и девичий голоса имеют иные свойства, демонстрируя амбивалентность. «Своим» для девушек и женщин является высокий голос. В случае участия в исполнении казачьих мужских песен они подражают мужскому певческому стереотипу и поют «грубым голосом»[67] («под мущин», «мущинским

[67] ПЗА в ст-це Мелиховской. Инф. В. П. Полозова.

голосом», «по-военному»), т. е. отказываются от собственного. Женские (бабьи) и девичьи песни поют по-другому: «тонким голосом», «высоко»[68], «тоненько», «нежным голосом»[69]. На Нижнем Дону высокое пение и в наши дни оценивается положительно («В высоких голосах вся красота нижнедонской песни»)[70], в то время как в верховьях – часто негативно («пищеть», «скалить»). Терминология женского пения в целом не столь развита и дифференцирована. Значительная ее часть касается сферы обрядового интонирования, к которому применяются иные, не певческие характеристики.

Голоса детей (до 14 лет) никакими певческими характеристиками не наделяются. Они произносят свои тексты говорком, скандируют, «читают». Напомним, что обретение певческого голоса является одним из знаков перехода во взрослый мир[71]. Характер интонирования, таким образом, выступает важнейшим маркером принадлежности к определенной половозрастной группе и связан с социализацией индивида.

Среди понятий, характеризующих пение и игру на инструментах, есть общие, такие как «играть», «ладить». «Играть», как следует из круга родственных понятий, имеет моторные ассоциации; «ладить» – с достижением гармонии, слаженности звучания. Вся вокально-речевая деятельность разделяется на две оппозиционных сферы: *пение/не пение. Не пение* подразделяется на говорение («говорить», «баукать», «баюкать») и физиологические звуковые проявления («выть», «голосить», «ухать», «южить» и пр.).

Характеризующие музыкальную сферу понятия часто употребляются в конкретной, результирующей форме: *песня* и *музыка*. Под *музыкой* при этом подразумеваются и механические инструменты (гармошка или баян), и даже радиотехника (магнитофон)[72]. Ис-

---

[68] Распространено повсеместно.

[69] ПЗА в хут. Ведерниковском. Инф. А. М. Селезнева.

[70] ПЗА в ст-це. Николаевской. Инф. П. Н. Лесниченко.

[71] Первые опыты приобщения к пению происходят в семье и в своей половозрастной группе. По воспоминаниям информантов песни и искусство выведения подголоска иногда осваиваются в весьма раннем возрасте– от четырех до девяти лет (ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. О. В. Пономарева; в ст-це Николаевской. Инф. А. М. Ермилова).

[72] Вот примеры характерных высказываний: «На музыку играет», «Ты принес музыку?..».

полнители характеризуются как «играчи», «песельники», «песенники» и «музыканты»[73]. В обоих случаях имя фиксирует не просто владение навыками пения и игры, но и способность к творчеству, созиданию[74].

Нас интересовала преимущественно вокальная традиция, поэтому именно ее характеристики составляют основной корпус словаря. До трети терминов (почти 200) определяют различные виды вокального фольклора (песенные жанры). Песни дифференцируются по времени возникновения, содержанию, оцениваются по глубине и эстетической ценности, различаются по времени и месту исполнения, по принадлежности той или иной половозрастной группе и т. п.

По месту и времени исполнения они подразделяются на звучащие «в походе», «на походе» и «дома», «в станице, хуторе». Вместо универсального «поход» используется и исторически более позднее и конкретное – «в службе», «в полку»[75]. Пространственная оппозиция *внешнее/внутреннее*, частично совпадающая с оппозицией *мужское/женское* и служащая генеральным разделителем жанровой системы, находит отражение в терминах, обозначающих принадлежность к казачьей (воинской) культуре. Именно мужские, исполнявшиеся вне дома («походные») песни информанты старшего поколения называют *казачьими*[76].

Следующий уровень подразделения – конкретизация приуроченности. «Походные», «служивские» или «полковые» исполняются в пешем и конном строю («походная строевая»), на привале, при чистке оружия и уборке лошадей, на отдыхе, в офицерском собрании[77]; «домашние» – «в беседе», «в карагоде», «за худобой»; на балу («бальные»), на свадьбе («свадьбишные»), в танке («таношные»), в карагоде («карагодные», «курагодные»), «щедрують под Новый год», «обыгрывають» мальчика (девочку, семью). Песни общего для мужчин и

---

[73] Музыкант – в узком смысле – гармонист. Музыкантов различают и по их специализации: «бубенщик», «гармонист», «скрипач» и т. п.

[74] Поясняется это часто негативной оценкой отсутствия самостоятельности: «Да какой я песенник? Я так... за следом».

[75] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов, П. М. Попов; в хут. Кривском. Инф А. Д. Пимонов.

[76] На это обратил внимание А. М. Листопадов [ПДК, т. 4, с. 411].

[77] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов, П. М. Попов; в хут. Кривском. Инф. А. Д. Пимонов.

женщин репертуара называют «беседными», «гулебными», «застольными», «кампаньишными».

В нашем словаре оказалось сравнительно мало материала, позволяющего судить о стремлении к самобытному осмыслению обрядового фольклора и самих обрядов: «У нас ряд такой», «обычая такая».

Определения песен в этой репертуарной группе фиксируют время и место исполнения («сговорная», «подушечная» или «за подушками», «на дявишнике», «курагод на Святую» и т. п.), реже ритуальные действия в категориях волеизъявления или движения («щедровать», «обвелечивать»; «едуть за невестой», «идуть по улице», «кружком», «в танок»), принадлежность репертуара той или иной половозрастной группе («девощки играли», «женщины-играчки», «парни спрашивали судьбу») и адресат («обыгрывають свашку», «бояров», «щедрують семью»). В этой группе терминов значение приобретают падежные отношения между понятием и определяющим его словом, поскольку смена родительного падежа (кого) дательным (кому) переносит смысловой акцент с адресата на функцию («щедрують хозяину»). Функциональный аспект не просто доминирует в характеристике жанра, но подчас автономен по отношению к содержанию исполняемой песни. Например, величальная по тексту песня в ст-це Раздорской бытует с напевом припевки и именуется «каравайчиками», поскольку сопровождает их раздачу.

Из этого не следует, однако, что песня в ритуале второстепенна. Некоторые свадебные песни обладают юридическим статусом, скрепляя по обычному праву действия сторон или маркируя время и место. В результате, само обрядовое действие или соответствующий момент ритуала получают наименование по песне, как например, выражения «выть куницу», «играть волю» (ст-цы Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская), а также именование рукобитья «Пьяницей» (там же) или утра свадебного дня «Горошком» (ст-ца Калитвенская).

Интонирование является важнейшей характеристикой, по которой можно дифференцировать виды (жанры) фольклора.

В традициях некоторых народов по этому признаку подразделены эпос, лирика и обрядовыйфольклор. К примеру, в монгольской «долгой» песне по содержанию, характеру и музыкальной стилис-

тике выделяются следующие ее разновидности: собственно протяжная – урт дуу, величаво-протяжная – бэсрэг урт дуу, торжественно-приподнятая – айзам урт дуу. Различные оттенки эпического интонирования подмечены осетинским исследователем в «напористо-взволнованной» мелодике героических песен и «эпически-спокойном» хоровом стиле песен о мифологических покровителях [Галаев 1964, с. 9]. Даргинцы Дагестана различают плачи («кричать», «рыдать» и «плач сделать») и лирические песни по манере интонирования и эмоциональному состоянию исполнителя [Абдуллаева 2003, с. 11].

Корпус лирики в русском фольклоре недостаточно разработан, о чем свидетельствует отсутствие специальной народной терминологии. В казачьей исполнительской лексике круг таких понятий как «петь», «играть», «рассказать», «доказать» объединяет группу песенных жанров, включая центральный – протяжную песню. Широко распетую медленную песню, как и в других (русских и славянских) традициях, на Дону называют «протяжной», «тяговой», «тяглой», «тягальной», «волоковой», «валовой», «голосовой», «долгой». В народной культуре народов Евразии (преимущественно тюрко-монгольских) также известны термины, обозначающие долгую, длинную, протяжную песню: монгольский *урт дуу*, башкирский *озон кёй*, калмыцкий *ут дун* и т. п.

Особый статус протяжной песни выражается в ее высокой эстетической оценке: она характеризуется как достойная, «хорошая», «красивая». «Красивая песня – без перерыва тянется»[78]. Такое ее предпочтение другим жанрам характерно и для соседей калмыков. По замечанию Г. А. Дорджиевой в некоторых районах протяжную песню называют «*гол дун* (дословно – главная или стержневая песня)» [Дорджиева 1999, с. 326]. В форме протяжной рассказывают о жизненных ценностях, важнейших событиях и переживаниях: «Всё это из жизни взято», «все эти песни жизненные». Воинские песни нередко называют историческими, т. е. свидетельствующими о реальных исторических событиях[79]. Этим термином определяют и

[78] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. М. А. Дериглазова; «Песню надо сыграть хорошую, чтобы она была протяжная» (ПЗА в хут. Ведерниковском. Инф. А. М. Селезнева).

[79] Вполне возможно здесь влияние армейской традиции. См. об этом в *параграфе 2.2*.

принадлежность старому пласту культуры (историческая песня – старинная). Другие песни старшего пласта называют «давнёшними», «колишными», «мамайскими» (былинные). Впрочем, в наши дни даже среди участников сельских фольклорных ансамблей любовь к протяжной песне, восхищение ею – дело редкое.

Строевые песни периодической структуры определяются немногочисленными ремарками, отмечающими артикуляционные особенности («с подскоком играются», «как на конике едешь», «слова с зацепом говорятся»)[80]. Походные протяжные и подвижные строевые были призваны поднимать боевой дух воинов, поэтому за частью песен гимнического склада закрепилось определение «боевые».

Несмотря на живой темп, соответствующий шагу (человека или коня), «частыми» их не называют. «Частая» песня не только скорая, но и не столь серьезная по содержанию – «мелочь», «мелкая», «камарошная» (шуточная). Различия в форме протяжных и строевых «на марше», хотя и вполне осознаны носителями традиции, отступают перед единством условий бытования (функции), содержания и интонирования.

Совокупность терминов, выражающих идею продления во времени и пространстве слова или слога, несет информацию о характере распева, его мелизматичности («играть надо с переливом», «голос наломать», «играть голосом»). Таким образом, сам процесс продления звука представляется как его орнаментирование. «Тянуть», «выводить» и другие слова этого смыслового ряда означают, что нужно прихотливо изгибать мелодию – «выгнуть колена». Отсутствие мелизматики искажает песню, «спрямляет» ее («прямо как-то играют, спрямляют», «обрубуют они наши песни», «обрубают, углы делают»)[81]. Помимо прочего колоратуры имеют моторную природу и воплощают действенное качество пения. Без них «песня будет вяло протекать»[82].

«Поднять песню» значит вести ее уверенно, полным голосом, придать ей полновесность. При этом она «разыгрывается» и «поднимается» в прямом смысле, поскольку певцы постепенно повыша-

[80] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

[81] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. К. С. Фартукова и О. В Пономарева; в ст-це Вешенской. Инф. П. М. Гуров.

[82] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. П. М Гуров.

ют строй. Выражение «доказать песню» близко предыдущему, но акцентирует внимание на донесении слова[83]. Средоточием смысла являются запевки: «Запевала слова выговаривает». Однако «рассказ», «разговор», передаваемый посредством синтеза речевого и певческого начал, показателен и для всего напева: предударные слоги скандируют, ударные и междометные возгласы растягивают.

Слова «читать», «прочитывать», «приговаривать» носители относят к группе одиночных речитаций, связанных преимущественно с женской исполнительской традицией: колыбельным, потешкам, причитаниям, что выводит эти жанры за пределы песенной группы. Для причитаний иногда используется выражения «южить» (визжать) или «кричать» (плакать), предельно разводящие их с искусством пения. К свадебным причитаниям применимы и термины, связанные с голосом: «голошение», «голосить», «невеста голосом ведет»[84]. В противоположность высокому приподнятому лирическому и обрядовому пению, речитация оценивается исполнителями как «простое» интонирование: «Энто не поётся, просто говорится». Казачьим распевом гордятся и стремятся показать свою компетентность; от обрядового отстраняются как от внеличного и не подлежащего обсуждению; «прибасок», «припевок», «прибобонок» стыдятся, и хорошего певца бывает трудно уговорить продемонстрировать безделицу. В местных выражениях, обозначающих этот род полупения, очевиден оттенок дополнительности и сниженности («прибаска», «прибобонка», «припевка», «присказка»). Часто такие жанры сопровождают какое-то действие, поэтому наименования не только оценочны, но и констатируют реальность.

Таким образом, доминирующим в определении жанров данной группы является характер интонирования.

Как было показано, видовое различие устанавливается носителями традиции по условиям бытования, содержанию и интонированию. Не следует, однако, недооценивать роль композиции, особенностей формы.

---

[83] В обыденной речи «доказать» означает «сказать», «рассказать» («не докажу» – не скажу, не знаю).

[84] Роль голоса в обезвреживании пространства отмечена многими исследователями. См. напр., статьи Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, О. А. Пашиной, С.М. и Н. И. Толстых и др. [Голос и ритуал 1995].

Протяжная песня осмыслена носителями традиции до глубинных уровней – структуры мелострофы и многоголосия, мелодической сегментации и процесса ладо-интонационного развития. Одно и то же понятие в разных традициях может относиться к ладовому, мелодическому и композиционному строению. «Колено» – это и малая структурная единица напева, и оборот, закрепляющий ладовую опору (нижнедонское), и вся строфа без повторения (верхнедонское)[85]. Нижнедонскому «колену», закрепляющему опору, соответствует верхнедонской «поворот» и то же «колено» (см. *Словарь*). Верхнедонское «перевод» трактуется как переход, связка к повторению напева или заключительная модулирующая попевка.

Многоголосный склад характеризуется как «разбивка голосов» по партиям. В коллективном пении голоса свободно «отходят», придавая распеву ширь и размах: «Разныряимси, развиляимси хто куда, потом вместе жи и сайдёмси»[86]. Каждый голос «должен найти свою точкю»; расщепляя напев «двоять», «троять»[87]. Никто из участников ансамбля не должен теряться или чрезмерно выделяться, нарушая соразмерность, согласованность пения («не покрывает», «бороздить», «голос как-то стороной идёть»). Упомянутые характеристики пения применяются, прежде всего, к протяжной песне.

Протяжной, пространной, большой форме противопоставляется «короткая», «малая» («малаи припевки» – свадебные монострофические припевки-тирады). Группа хороводных песен часто идентифицируется по рефрену («Раз «люли-люли» – значит таношная»), получая наименования «лельки», «люлейки» и пр. По припевным или начальным словам обозначаются календарные: «щедровать» – от припева «Щедрый вечер», «товсень» – по начальному возгласу «товсень», «турурохать» – «Турурох, турурох, зароди, Боже горох», «христославить» – от «Христос рождается, славите». Периодичные формы плясовых хороводных песен без рефрена также характеризуются по структуре мелострофы: форма, которую принято называть парой периодичностей (ААВВ), именуется «двухшовной».

[85] Термины «нижнедонской» и «верхнедонской» используются нами в соответствии с традицией донской историографии, т. е. применительно к территории Войска Донского (Верхний Дон до переволоки – Волго-Донского судоходного канала; Нижний от переволоки до устья).

[86] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. К. С. Фартукова.

[87] ПЗА там же, тогда же. Инф. О. В. Пономарева.

Территориальное распределение певческой терминологии лишь отчасти соответствует ареалам, выявленным и принятым историками и исследователями традиционной культуры в бассейне Дона. Анализ распространения понятий, характеризующих жанрово-видовое членение фольклора и композиционную организацию протяжной песни, показывает, что смена основополагающих для традиции терминов происходит в районе переволоки между Волгой и Доном (т. е. совпадает с принятым в донской историографии разделением Дона Верхнего и Нижнего). Определения «протяжная», «свадьбишная», «карагодная», «щедровка», характерные для традиций Северского Донца и Нижнего Дона, сменяются соответственно на «тяговая» или «тяглая», «свадьбинная», «курагодная», «таусень» на Верхнем Дону. Но в отличие от музыкально-стилевых стереотипов, границы распространения которых устанавливаются с большой степенью определенности (например, наличие в свадьбе украинских тирадных припевок ограничено ста-цей Нижне-Курмоярской[88]; появление «таусеней», прощальных свадебных песен и групповых свадебных причитаний севернорусского типа фиксируется ниже впадения Чира в Дон (в ст-це Камышевской), границы ареалов жанровых терминов, как правило, не совпадают. В некоторых случаях термины, обозначающие одно и то же явление, могут сосуществовать. Так, в низовом ареале хороводы могут называть «круги», «карагоды», «танки», а песни – «круговыми», «карагодными», «таношными». Размытость границы «новых» и «старых» терминов наблюдается и в исполнительской терминологии.

Термины, зафиксированные в отдельных населенных пунктах, часто встречаются на значительном удалении (например, термин «волоковая» – на Северском Донце, у впадения его в Дон и на границе 2-го Донского округа – в ст-це Нижне-Курмоярской). Причины подобных совпадений каждый раз приходится устанавливать специально. Однако, как правило, такой термин свидетельствует о внутреннем (внутри донской территории) переселении, которое подтверждается документально.

В целом можно сказать, что верхнедонскую традицию отличает большая пестрота и вариативность терминов. Лишь некоторые их

[88] Хотя эта станица затоплена Цимлянским водохранилищем, переселенные из нее жители сохраняют ее певческую культуру.

них имеют обширные ареалы. Преимущественно на Верхнем Дону зафиксированы «мужские» и «женские» варианты одних и тех же понятий: «бубенщик» – «бубенщица, «голосник» – «голосилка», «дишкант» – дишканка». Исключение составляет пара «припевок» (припев к мужским строевым песня) и «припевка» (жанр домашнего быта), имеющая общедонское распространение. Подобная множественность отличает и различные словесные формулы, например, приветствий.

Картографирование терминов еще не завершено, поэтому выводы о распространении тех или иных понятий носят предварительный характер и могут уточняться[89].

Неодинаково в двух выделенных ареалах Дона выражено и взаимодействие казачьей культуры с другими – родственными и далекими. Так, в традициях Северского Донца и Дона ниже его впадения отчетливо просматривается обмен репертуаром и жанровой терминологией с украинскими крестьянами. У малороссов казаками заимствованы зимние святочные песни и соответствующие им обозначения («колядовать», «щедровать», «посевать», «посыпать»), что отмечалось краеведами уже в XIX веке. Некоторые понятия, характерные для украинской музыкальной культуры, вошли и в исполнительский обиход («подгудивать», «трындыкать», «басоля»).

Заимствования из тюркских и европейских языков, столь характерные для терминов бытовой культуры, обнаруживают себя в наименованиях музыкальных инструментов: бунчук, «орган», «тулумбаш», цимбалы, «валанжель» (искаженное – виолончель). Наименования музыкальных инструментов и танцевального репертуара в большей своей части связаны с европейской музыкальной практикой. Общее число известных казакам инструментов более 20, а обозначающих их терминов зафиксировано больше (30). Такое расхождение объясняется тем, что некоторые инструменты имеют по три–четыре местных названия: контрабас - *басоля, буйвола, бурила, бухало;* колесная лира *(гудок), орган, рыле; глухари, громышки, погромушки* и др. Основная масса инструментов (арфа, барабан, виолончель, гармонь, гитара, кларнет, контрабас, труба), а также их названия заим-

[89] А. С. Кабанов, к примеру, связывает территорию распространения термина «голосник» с бывшим Хоперским округом ВД [Кабанов 1982, с. 105], что опровергается нашими данными. См. соответствующую статью в *Словаре*.

ствованы казаками из профессиональной городской и армейской музыкальной практики.

Репертуар инструментальных наигрышей и танцевальных мелодий относится в основном к первой половине XIX века, очень редко к XVIII или началу XX. Танцевальные жанры легко датируются благодаря доступности сведений о происхождении бальных танцев [Рудиченко 2004]. В казачьем репертуаре широкой известностью пользовались вальс, галоп, казачок, мазурка, полька, чардаш и др.

Исторические срезы в певческом словаре не столь определенны. Термины, уходящие корнями к певческой культуре Древней Руси, малочисленны. Это преимущественно названия мелодических оборотов (попевок) и отдельных знамен. По форме слова и значению они могут полностью или частично совпадать (ср. «поворот» и «повертка», «поворотка», «перевод» и «переводка»)[90]. Гораздо больше таких совпадений обнаруживается в терминах, обозначающих мелодическое движение: «выгнуть», «закинуть», «перекинуть», «повернуть», «постоять», «потрясти», «ступить». С другой стороны, очевидно и обратное влияние казачьей традиции на характеристики церковного пения казаков-старообрядцев. Так «запевала правого клироса» старообрядческой церкви (белокриницкой иерархии) М. С. Севастьянов характеризует гласы церковного осмогласия в тех же выражения, что и напевы казачьих воинских песен: «Четвертый глас – *весёлый, боевой*; у него всегда такие качки а...а...» (См. Боевые песни, Храбраи песни – *Словарь*). Впрочем, бытование народных образных определений сохранялось в среде церковных певчих и тогда, когда русское церковное пение унаследовало европейскую музыкальную традицию хорового концертного пения и связанную с ней теорию. Так, Дм. Разумовский указывает, что русские композиторы (Редриков, Виноградов, Василий Титов, Николай Бавыкин) «писали Херувимскую песнь *веселого распева*, Херувимскую *веселого распева с выходкою*, Херувимскую *умилительную с выходками, ... напевы пропорциональные, беммолярные, хоральные, полупартесные, с переговоркою, с отменою, с высокого конца* и пр.» [Разумовский 2000, с. 51].

Влияние словаря певческой практики пореформенной (конца XVII в.) церкви прослеживается, прежде всего, в наименовании го-

[90] См. соответствующие комментарии в *Словаре*.

лосовых партий. Это терминология партесного многоголосия, где счет голосов идет сверху: «первый» («дышкант»), «второй» (альт), «третий» (тенор), «четвертый» (бас) [Разумовский 2000, с. 57]. В народной певческой практике используются отдельные «имена» голосовых партий – «дишкант» в значении верхний голос[91] и «бас» в двух значениях: а) ведущая голосовая партия и б) самая нижняя голосовая партия. Это вполне согласуется с церковной традицией, где есть «основной бас», в котором помещается гласовый распев (т. е. основная мелодия), и «приложенный» [Там же].

Показательна устойчивость народной певческой терминологии во времени[92]. Сопоставление современных полевых записей с записями А. М. Листопадова, выполненными, в основном, в 1902 и 1904 гг., показывает совпадение терминов, зафиксированных с промежутком от 70 до 100 лет.

Еще одно интересное наблюдение диахронического свойства связано с поразительным сходством характеристик пения, даваемых информантами, которые проживают (или проживали) в разных концах донского края и разница в возрасте которых достигает 50–60 лет. Опыт нашего исследования показывает, что ментальные стереотипы все еще воспроизводятся в казачьих семьях не только в условиях сельской, но и городской среды. Часто молодые люди, никогда не слышавшие традиционных диалектных понятий, характеризующих донскую песню и пение, при необходимости их оценки или описания выбирают те же слова и выражения, что и их земляки, родившиеся в XVIII – начале XX в.

Хотя понятийный аппарат народной традиции и консервативен, он, тем не менее, обновляется под воздействием урбанизации сельской жизни, повышения уровня образования, новых социально-политических тенденций. В словаре нашли отражение новые термины. Одни заимствованы у фольклористов (например, «обрядовая песня», «к обряду относится»); другие – из письменных источников (литературы, сборников народных песен): «лирическая песня», «лю-

[91] Как разъясняется в дидактическом канте Н. Дилецкого: «Имя мое есть дышкант, зовут мя вси верхом» [Хрестоматія 1974, с. 88].

[92] Исключением, пожалуй, является лишь термин «казачья», часто распространяемый (особенно женщинами) на все песенные жанры, бытующие на Дону. Конечно, это печальное свидетельство забвения традиции.

бовная песня», «эротическая песня»[93]. Третьи термины появились на нашей памяти, вызванные к жизни конкретной исторической реальностью. Таково новообразование «алкогольная песня» (т. е. содержащая описание «беседы», различных «столований», «гостеваний»), восходящее к временам антиалкогольной кампании М. С. Горбачева. П. М. Гуров – известный в прошлом песенник и «танцур» ст-цы Вешенской – называет ритм пляски «в две ноги» – «ключиком», объясняя это сходством движений с принципом работы ключа телеграфиста. Термин *ключ* используется и профессиональными танцовщиками.

Нас интересовало, как сказывается на мировоззрении носителей традиции полученное образование. Из почти 140 информантов всего семеро имеют высшее образование: четверо – гуманитарное (историческое, филологическое, музыкальное), трое – инженерно-техническое[94]. Все они обнаружили склонность к анализу, объяснению явлений, способности расчленить их на элементы и синтезировать целое. Определенные отличия отмечены нами у носителей традиции с гуманитарным и техническим образованием. Гуманитарии склонны к отказу от специфических диалектных характеристик; используемые ими понятия тяготеют к научности. «Технари» в сфере исполнительской практики мыслят исключительно образно и абсолютно традиционно, воспроизводя ментальные стереотипы наших предков[95].

Суммируя наблюдения над народным певческим словарем, можно сделать вывод, что он обладает классифицирующими свойствами, упорядочивает музыкальный фольклор в отношении корпуса текстов, их содержания, структуры, но, прежде всего, интонирования, т. е реализации неких стереотипов звукового поведения. Очевидна тенденция к характеристике музыкального текста через систему его внемузыкальных отношений и связей, что объясняется самой природой фольклора. Неотделимостью фольклора от жизни обусловлена многовариантность и многозначность понятий, объяс-

[93] Этот термин особенно эффектен в словосочетании «дюжа эротическая песня» (ст-ца Калитвенская).

[94] Н. И. Вечеркин, Н. М. Беспалов, В. Ф. Бирюков, П. Н. Лесниченко, Ф. В. Пономарев, С. И. Садчиков, М. С. Севастьянов (См. Список информантов).

[95] В этом смысле неоднократно цитировавшийся в *параграфе 1.1* философ А. Ф. Лосев ближе технической интеллигенции.

няющих одно и то же явление, уточняющих и конкретизирующих различные стороны его бытования.

Певческой лексике донских казаков нельзя отказать в дифференцированности и соотнесенности явлений по определенным признакам и даже иерархичности[96]. Народные понятия содержит в себе пересечение признаков формально-типологических, функциональных и содержательных, поэтому обладает некоторыми свойствами системности[97]. Однако применение термина система, пожалуй, было бы преувеличением.

Народные понятия отличаются как полисемантичностью, так исторической изменчивостью содержания, что объяснимо природой порождающего их «стихийного» обыденного сознания и мобильностью, вариативностью самих характеризуемых явлений. Смысл закрепленных традицией понятий и словесных формул раскрывается только по мере накопления материала и возможности его сопоставления, а образно-поэтический характер позволяет использовать в узком и широком значении. В связи с этим научное толкование терминов часто не соответствует народному. Особенно ярко это проступает на примере трактовки фольклористами и носителями традиции протяжной песни. Для фольклориста она является, прежде всего, формой, служащей для выражения различного содержания (эпического и лирического), что отражено не только в дефинициях, но и в способе записи [Двадцать песен 1979]. Для народного певца протяжный распев, в первую очередь, особым образом структурируемое содержательное интонирование. Протяжное «высказывание» предназначено для определенного круга явлений, сущностных для данной социальной среды. Для носителей традиции важны все компоненты песни – поэтический текст, интонирование, функция.

---

[96] На это обратил внимание Г. В. Тихомиров: «Донские казаки создали и своеобразную классификацию старинных песенных жанров: они делятся на „тяглые" (протяжные), „проходные" (походные), „круговые" (хороводные) и „скоморошьи" (шуточные)» [Тихомиров 1950, с. 40].

[97] Системная интерпретация народных терминов справедливо вызывает у ученых сомнения и опасения. Этнограф Я. В. Чеснов предупреждает о вероятности подмены исследователем функций экзегета традиции и привнесении элемента системности туда, где его нет [Чеснов 1987, с. 27].

Народная терминология характеризует структурный аспект произведений музыкального фольклора, процесс развертывания музыки и артикуляции. Структурные характеристики обладают универсальностью, выявляя как генетическую общность в словаре носителей славянского фольклора, так и типологическую – во многих традициях Евразии, поскольку целый ряд идентичных понятий обозначается в разных культурах терминами, которые соотносятся друг с другом как языковые кальки. Термины развертывания музыки связаны со сферой этнопсихологии. В них проступают наряду с общими, универсальными принципами передачи процесса интонирования в категориях освоения пространства и различных форм движения, также и специфические, отражающие характерные для среды поведенческие стереотипы и стремление к применению их вербальных характеристик в отношении певческой артикуляции. Своеобразием и уникальностью отмечены понятия, восходящие к терминам военного искусства казаков.

Определить хронологические рамки основной части единиц словаря не представляется возможным в силу их устной природы. Но некоторая его часть, как было показано, принадлежит кругу понятий русской, и шире, европейской культуры XVII – первой половины XIX, хотя певческая практика оперирует и более древними понятиями (XVI – начала XVII в.).

Признавая многозначность и вариативность, а подчас и нечеткость понятий, мы все же полагаем, что словарь, описывающий народную музыкально-исполнительской практику, выявил потенцию служить действенным *инструментом* ее изучения и проникновения в глубины народного сознания.

Подведем итоги главы.

В материальной и духовной культуре донских казаков, рассматриваемой в исторической динамике, пространственно-временные векторы меняются. Для раннего этапа истории казачества в освоении пространства в силу отсутствия жесткой привязанности к поселениям (городкам) и существовавшей длительное время практике их переноса на новые места, постоянного «брожения» в междуречье Дона и Волги [Великая 2001, Козаченко 2000] доминирует *центробежная* тенденция. Основные события жизни как бы вынесены за пределы городков. Ритуалы и военные сорев-

нования (шермиции) происходят в урочищах и займищах (по В. И. Далю – вторых берегах реки, крайнего предела весеннего разлива)[98], т. е. вокруг связующей с внешним миром артерии. Вся жизнь военной общины ориентирована на *поход* как образ жизни, способ выживания и разрешения противоречий и конфликтов, возникающих внутри мужских союзов, а также в отношениях с соседями. Восприятие *похода* скорее в качестве рыцарского идеала прошлого, а не жизненного стереотипа, сохранялось у казаков вплоть до 20-х гг. XX в.

В XVII и в течение XVIII века в силу маргинального окраинного (по отношению к России) расселения центры духовного притяжения – святыни, которым поклонялись казаки (Соловецкий монастырь, Троице-Сергиева и Киево-Печерская лавры и др.), также находились вне территории постоянного пребывания.

С возрастанием роли городков и увеличением продолжительности времени, проводимого в них, изменяется семантика пространства. Если в XVII и почти до конца XVIII в. центральное место в структуре городка занимали майдан (военный плац и место проведения кругов), якорь, отмечающий место наказания, общественная изба, то с конца XVIII столетия к ним добавляются культовые сооружения (в XVIII в. часовни, позднее церкви). Сакральные локусы постепенно перемещаются, втягиваются в селения. *Центробежные тенденции* сменяются *центростремительными*.

В исторической динамике процесс формирования и трансформации культурных и ментальных стереотипов предстает как «вымывание» самобытного начала, обусловленного военным типом общины и укладом жизни. На оригинальные пространственно-временные построения военных обществ накладываются новые исторические представления, характерные для гражданских обществ и соответствующих им ментальностей. В то же время, сохраняются *архетипы-универсалии* пространства-времени (центрические, осевые и крестовые космологические модели, циклические временные построения и способы отображения физического времени в числовых символах). Расширяются пределы освоенного пространства и отдаляются границы. Теперь для казака это государственные границы

[98] Даль 1994, т. 1, с. 580.

России (на Западе, Дальнем Востоке, Кавказе), которые защищает казачество.

В сфере понятий, отражающих мир духовных ценностей, очевидна определенная динамика. Рассмотренные ключевые понятия мужской культуры, имеющие глубокие корни в средневековье, приобретают в конце XVII– XVIII веке новое звучание. Свойственный донским казакам во взгляде на мир провиденциализм (предначертания, знамения, линия судьбы, особая миссия) постепенно приобретает вид движения в направлении морально обоснованных жизненных целей. Культурный контекст ключевых слов позволяет сделать заключение о склонности казаков к размышлению над различными явлениями и стремлению их объяснить.

Специфика песенной традиции осознана ее носителями и с достаточной полнотой отображена в качественно-оценочных характеристиках пения – понятиях, используемых казаками в музыкально-исполнительской практике. Своеобразие осмыслению певческой традиции придает привлечение терминов ассоциативного ряда, связанного с военными занятиями казаков и соответствующими поведенческими стереотипами. Певческая терминология – эта устная теория – весьма развита в казачьей традиции, что способствует ее трансляции.

«Пространственность» определений, связанных с категориями движения или действия, свойственна исполнительской практике многих народов Европы и Азии и придает казачьей культуре универсальный характер. В противовес научному определению музыки как искусства временного, народная лексика представляет ее, прежде всего, как искусство пространственное.

Сопоставление состава словарей певческой, бытовой культуры и ритуальной практики позволяет также интерпретировать их исторически. Лексика, связанная с пищей, домашней утварью, одеждой, оружием и снаряжением воина, приемами ведения боя и военной тактикой, в большой своей части заимствована из иранского, арабского и тюркских языков. В комплексе же понятий и формул семейной и календарной обрядности они сравнительно редки.

Используемая певческая терминология за немногими исключениями русскоязычная и прочно связана с отечественной музыкальной практикой. Это, с одной стороны, подтверждает факт, что со-

ставляющие бытовой культуры могут формироваться на различной основе, иметь разные корни и быть в неодинаковой степени открытыми к заимствованиям. С другой стороны, это может свидетельствовать о разновременности формирования пластов материальной и духовной культуры. Следует вспомнить о том, что в полиэтнических казачьих союзах процесс консолидации был активным до конца XVII в. Бытовой билингвизм (т. е. использование в общении наряду с русским и татарского языка), сохранялся у обитателей донских низовьев, в частности Черкасска, до конца XVIII века [Сухоруков 1991, с. 61].

Во всяком случае, можно утверждать, что экзегетика певческой традиции, в том виде как она была зафиксирована, связана с поздним периодом существования казачества, когда в его составе абсолютно доминировал славяно-русский элемент и русский язык, т. е. с концом XVIII – началом XIX века.

2. Жанровый состав и репертуар донской песни

2.1. Опыты классификации казачьего фольклора и развитие его жанровой системы

Как справедливо заметил Б. Н. Путилов, «...в истории жанров как бы материализуется историко-фольклорный процесс. <...> Нет в фольклористике ни одной научной проблемы, общей или частной, которую можно было бы попытаться решить, отстраняясь от исторического изучения жанров» [Путилов 1963, с. 21].

Определению границ *жанра* посвящено множество специальных работ. Пик дискуссий по этой проблеме в филологии и этномузыкологии пришелся на 60–70-е гг. XX в. [Колпакова 1963; Пропп 1964; Гиппиус 1964; Земцовский 1966; 1968; 1971; Балашов 1977]. Это было связано с процессом подготовки к изданию в региональных научных центрах обобщающих сводов национального фольклора и работой над каталогами записей фольклора.

В каждой из статей маститых ученых содержалось свое определение категории, что не помешало, однако, выработке единого подхода к жанру *как исторически сложившемуся типу художественной формы, обусловленному общественной функцией и содержанием* [Колпакова 1963, с. 84; Земцовский 1966, с. 89; Гиппиус 1974, с. 73]. Формулировка В. Я. Проппа отличается тем, что признаки содержания и формы переданы понятием поэтической системы [Пропп 1964, с. 58]; В. Я. Пропп и И. И. Земцовский, кроме того, учитывают и аспект артикуляции (тип или форму исполнения). Жанр предстает не только «как характерная художественная система», но и «как совокупность ряда произведений эту систему воплощающих» [Путилов 1963, с. 21].

В 1977 г. увидел свет том серии Русский фольклор «Проблемы „Свода русского фольклора“», посвященный проблемам классификации и специфики отдельных жанров. В помещенной в нем статье Б. В. Балашова отрицается правомерность применения к фольклору категории рода, в частности драматического, в античном понимании, а понятие *драма* предложено заменить понятием *обряд*. Од-

нако, как нам представляется, автору не удалось создать модель жанровой классификации, менее уязвимую для критики [Балашов 1977].

Революционная попытка пересмотра категории жанра предпринята в статье «К теории жанра в фольклоре», автор которой предложил понятие жанра как порождающей модели, тем самым, подведя к одному из уровней реализации типа [Земцовский 1983]. Критикуя «статичность» старой теории жанров, «отталкивающихся от неподвижных материальных фиксаций („опусов")», он направил свои стрелы на широко используемую в этномузыкологии дефиницию Е. В. Гиппиуса [Там же, с. 62]. Признавая справедливым замечание автора о том, что в науке о фольклоре существует в сущности две категории жанра, не всегда четко различаемые, – категория фольклористическая и категория фольклора [Там же, с. 61], нельзя согласиться с критикой подхода к жанру Н. П. Колпаковой, В. Я. Проппа и Е. В. Гиппиуса. Думается, здесь маститый ученый просто не захотел увидеть, что жанр и даже тип трактуются динамически (с точки зрения оппозиционности компонентов структуры) и генеративно [Гиппиус 1980]. Выдвижение в качестве критерия систематизации социальной функции (приуроченные, неприуроченные) на взгляд И. И. Земцовского «смазывает» «саморазвитие, самовоспроизводство жанра» [Земцовский 1983, с. 62]. Как нам представляется, нельзя требовать от модели описания или схематичного отображения традиции полной ей адекватности. Как справедливо заметили авторы систематики музыкальных инструментов «...то, что подлежит упорядочению и систематизации возникает без системы, растет и изменяется, невзирая на установленную... схему» [Хорнбостель-Закс 1987, с. 229].

Не утихающие дискуссии о дефиниции жанра, классификационных основаниях системы жанров фольклора, о правомерности выделения в качестве самостоятельной группы конкретных видов (исторических песен, например, и отнесения их к эпосу или лирике), обусловлены не столько непригодностью существующих теоретических принципов, сколько различием в целях и задачах классификации или систематизации. Универсальные цели, такие как составление «Свода», требовали универсальных схем, поэтому участвующие в обсуждении постоянно возвращались к категории рода

Аристотеля и ее применимости к фольклору, к проблеме иерархичности признаков и удовлетворяющим требованиям логики законам классификационных построений.

В отличие от филологов, часто лишь декларирующих необходимость учета способа интонирования, этномузыкологи вынуждены принимать в расчет все компоненты синкретических или синтетических по природе образцов. Осуществить классификацию на конкретном материале с учетом всех трех признаков весьма сложно. Даже ученые, обосновывавшие данный подход, в дальнейшем не всегда смогли последовательно его реализовать[1].

В применении к конкретному материалу решать проблему жанровой классификации приходится, опираясь не только на дедуктивные схемы, но и индуктивно, исходя из специфики традиции. Задачей в этом случае является не просто упорядочение коллекции по соотносимым признакам, но и вскрытие связей и зависимостей между различными видовыми группами, т. е. выявление системности.

Понятие *жанровой системы* подразумевает «единство и связь жанров относительно их поэтики, художественной и вне художественной функциональности». [Аникин 1993, с. 308]. Система предстает как идеальный объект, исходным пунктом для конструирования которого является множество элементов, неделимое при данном способе рассмотрения; совокупность элементов предполагает наличие определенных отношений и связей между ними. Задачей ученого является выделение тех из них, которые выступают в качестве системообразующих.

Таким системообразующим началом в фольклоре являются социальные функции, находящиеся в постоянном движении в связи с развитием общества. Именно они оказываются наиболее существенным фактором в трансформации жанровой системы: в перемещении жанров из центра на периферию, придании им не свойственных ранее значений, внедрении в сложившиеся циклы и, в связи с этим, определенном преобразовании стилевых установок и норм. Следует оговориться, что изменение контекста бытования и роли, которую выполняет песня, неодинаково проявляется на уровне по-

[1] Критика опытов Н. П. Колпаковой содержится в статье И. М. Колесницкой [Колесницкая 1978, с. 108].

этического текста и напева. В связи с этим не столь существенная для филологии, в силу большей универсальности поэтического текста, проблема «движения» функции, которую часто решают исходя из его анализа, а не реального контекста и устойчивости при переходе из цикла в цикл, оказывается весьма существенной для этномузыкологии. Доминирование в ней ареального подхода обусловило выдвижение общественно-бытовой функции в качестве ведущего классификационного основания.

В отечественной науке, изучавшей преимущественно крестьянский фольклор, утвердился подход к системе жанров в соответствии с их приуроченностью, отношением к обряду или действию (жанры обрядовые и внеобрядовые или приуроченные и неприуроченные, исполнение которых обусловлено или не обусловлено определенным временем и обстоятельствами). Другой подход связан с учетом формы выражения – поэтической или прозаической, певческой и речевой. Во всех этих случаях безусловное отнесение тех или иных видов к одной из групп бывает проблематичным (прозаические жанры, такие как сказка, включают и пение).

Именно поэтому еще в начале XX века рядом ученых было предложено строить классификацию с учетом представлений носителей фольклора. Таким путем предпочитаем идти и мы, тем более, что в казачьей среде существует своя «классификация», нашедшая отражение в целом ряде выработанных практикой понятий [Рудиченко 2004б].

В соответствии с этими представлениями, к казачьему фольклору следует относить его формы, развивавшиеся и сохранявшиеся в среде воинов-казаков в условиях похода вне поселений и в домашнем быту. Даже при таком ограничительном подходе в поле зрения попадают песенные поэтические и прозаические жанры (исторические предания, анекдоты, бывальщины и устные рассказы; военные заговоры и т. п.), не связанные с певческим интонированием, а также инструментальная музыка.

Настоящее исследование, как было оговорено, ограничено изучением песенных жанров. За его рамки выведены упомянутые поэтические и прозаические жанры и инструментальная музыка, в армии развивавшаяся на профессиональной основе, а в станицах и хуторах лишь в незначительной части представленная народными

наигрышами, в основном же – фольклоризованными европейскими танцевальными жанрами [Рудиченко 2004].

Возможность подобного ограничения, на наш взгляд, вытекает из господствующего положения песни в системе жанров, что проявляется как в количественном преобладании и лучшей документированности и сохранности, так и ее главенствующей роли.

Специфика донского фольклора определяется разграничением жанров по функционированию *во внешнем и внутреннем быту*. Этот признак положен в основание дореволюционных песенных сборников.

Песни, исполнявшиеся казаками на службе, составляют, как правило, особый раздел (отдел) и помещаются в начале сборников. Таково расположение материала в ранних публикациях: сборнике В. П. Секретева [Секретев 1875, № 80–82, 85–86, 88, 91–92] и неизданных рукописях разных собирателей, хранящихся в архивах и музеях [ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 728. Песни, собранные Х. И. Поповым]. Аналогично построены и издававшиеся во второй половине XIX – начале XX в. сборники А. М. Савельева [Савельев 1866], А. И. Пивоварова [Пивоваров 1885], Р. А. Хрещатицкого [Хрещатицкий 1906], Н. Н. Голубинцева [Голубинцев 1911]. Среди 120 песен в первой части сборника А. М. Савельева «Песен исторических» – 35; «Песен удалых военных» – 39; первый отдел сборника А. Пивоварова составили 162 исторические, разбойничьи, удалые и военные.

Не стал исключением в этом ряду и готовившийся к печати на протяжении полувека свод «Песни донских казаков» А. М. Листопадова. Нарушает выявленный нами принцип построения лишь размещение в начале собрания былинных песен [ПДК, т. 1, ч. 1], в ранних сборниках относимых собирателями и комментаторами к разделу семейных. Здесь собиратель уступил отечественной традиции – всякое собрание фольклора начинать с эпоса.

Сколько-нибудь последовательного обоснования своих взглядов на жанровую систематизацию песен А. М. Листопадов не оставил, хотя в его статьях и примечаниях разбросано много ценных замечаний по поводу отдельных жанров. Принятые им определения иногда соответствуют, иногда не соответствуют традиционным местным жанров, употребляются не всегда последовательно, поэтому не дают о них правильного представления. Так, свадебные песни он иногда

относил к скорым, иногда подразделял на протяжные и скорые [ПДК, т. 4, с. 37; т. 5, с. 26]; «вешние» – к скорым («частым») или выделял в особую группу [ПДК, т. 4, с. 37] с пояснением, «что подводить [их] под скорые... нельзя». Наконец, причитания (свадебных и об умерших) и предназначенные детям речитации из его классификации выпадают, хотя образцы свадебных причитаний представлены в публикациях.

Наиболее цельное и законченное представление о подходе собирателя к жанровой классификации дает последний труд «Песни донских казаков» (1949–1954). Однако мы не знаем, насколько он был самостоятельным, имея в виду вклад в разработку проекта редакторов[2]. Во вступительной статье к первому тому – «Собирание народных песен на Дону и моя работа» – А. М. Листопадов привел в виде анонса издательский план [ПДК 1949, т. 1, ч. 1, с. 22]:

«Т. 1 – 65 донских былин и эпических песен и 159 исторических песен донского казачества. Всего 224 записи, в том числе 37 песен разинского цикла.

Т. 2 – Военно-бытовые песни *внешнего быта* (выделено мною. – *Т. Р.*); походные и боевые, а также песни Советского Дона. 222 записи.

Т. 3 – Бытовые песни *внутреннего* домашнего *быта* (выделено мною. – *Т. Р.*); семейные и любовные, а также «песни вольного люда» – охотничьи и разбойничьи. 208 записей;

Т. 4 – Бытовые скорые, хороводно-плясовые, гулебно-компаньичные и вешние. 245 записей.

Т. 5 – Казачья старинная свадьба на Дону. 296 песен с полным циклом свадебных обрядов».

В этом плане прослеживается логика иерархии родов и видов (эпос, лирика, драма). В то же время, учтены и особенности музыкальной формы и поэтического содержания[3]. В первом томе (в двух книгах) объединены былинные[4] и исторические протяжные песни

[2] Первоначально до ВОВ редактировали издание Е. В. Гиппиус З. В. Эвальд и А. М. Астахова. Поскольку работа шла медленно, а с началом войны была прервана совсем, А. М. Листопадов отказался от услуг выдвигавших «чрезмерные требования... буквоедов» из Академии наук [см. об этом: Рудиченко 1997, с. 32–40].

[3] А. М. Листопадов отмечал, что в первых трех томах «песни систематизируются по содержанию (по сюжетам)» [ПДК, т. 4, с. 37].

[4] Былинная песня – народный термин, введенный в научный обиход А. М. Листопадовым. Использовался также в работах А. М. Астаховой.

(последние отнесены собирателем к эпосу). Второй том составил воинский репертуар, бытовавший вне дома, на службе. Он складывался из молодецких протяжных лирических и строевых песен; в третий вошли протяжные лирические любовной и семейной тематики; в четвертый – разной приуроченности скорые песни и немногочисленные песни зимних и весенних календарных обрядов. Пятый том посвящен свадебному обряду и входящим в него песням и причитаниям.

Но в классификации прослеживается и принцип группировки песен, принятый в первых изданных казачьих сборниках – подразделение материала в пространственном и функциональном аспектах – территории и условий бытования. На этом уровне жанры были отнесены им к двум группам: песни *внешнего* и *внутреннего* быта [Листопадов 1949, т. 1, ч. 1, с. 22].

Таким образом, А. М. Листопадовым, как и его предшественниками – создателями сборников казачьих песен (А. М. Савельевым А. И. Пивоваровым и др.), была заложена основа для формирования определенного подхода к корпусу фольклора казаков, учитывающего своеобразие данной культуры. Используемая в качестве генерального разделителя пространственная оппозиция *внешний/внутренний* дает возможность учесть подобное соотношение, и позволяет в целом верно представить жанрово-стилевые группы репертуара.

Сами термины пространственной оппозиции *внешний* и *внутренний* были в ходу в армии и у казаков. Они присутствуют в учебниках, созданных для урядников, уставах [Устав внутренней службы 1900, с. 1; Устав строевой службы 1900, с. 158]. Оттуда они вероятно и попали в бытовое употребление и были использованы для первичного подразделения жанров всеми донскими уроженцами. Как нам представляется, для XVII–XVIII вв. такое разграничение не было актуально, поскольку участие в военных компаниях или походы казаков «за зипунами» носили сезонный и спорадический характер. Пребывание в «зимовьях» и «городках» и выходы за пределы мест обитания чередовались в определенном ритме. Лишь введение для казаков военной службы в качестве повинности могло сформировать деление всей жизни на две сферы. То, что первое «Положение» о порядке прохождения службы появилось в 1802 г., следующее в 1835, а первый Устав для казаков был утвержден лишь в 1875 году, позволя-

ет предположить, что подобное противопоставление стало актуальным для носителей фольклора именно в XIX веке.

Соотнесем теперь возможные принципы построения жанровой системы. Апробируем путь, предложенный донскими уроженцами, подразделив жанры по признаку бытования, выраженному в форме пространственной оппозиции.

К жанрам *внешнего быта* должны быть отнесены исторические предания, устные рассказы, военные заговоры и молитвы; лироэпические исторические и лирические «молодецкие» песни, различные по форме (преимущественно протяжные разного уровня распетости), и маршевые пешего и конного строев (под шаг или другие аллюры коня). К жанрам *внутреннего быта* внеобрядовые – сказки, предания, легенды и былички, заговоры, связанные с лечебной и любовной магией; обрядовые приуроченные песни и речитации – календарные (зимнего и весенне-летнего цикла), семейно-бытовые (предназначенные детям песенки и приговорки, свадебные и похоронные песни и причитания), хороводные (игровые и плясовые) преимущественно приуроченные *былинные* (термин А. М. Листопадова) и балладные песни, лирические различной тематики, духовные стихи и псальмы. Очевидно, что репертуар и художественно-выразительные средства обеих жанровых групп оказываются в значительной степени дифференцированными. В то же время, при таком делении нас не удовлетворяет повторяемость жанров в группах. Причина здесь может заключаться в соответствии выбранной оппозиции не системе донской традиции в целом, а лишь ее части на определенном этапе развития.

Пространственная оппозиция в основном совпадает с другой оппозицией системного характера – *мужское/женское,* более точно фиксирующей корреляцию жанровых видов с «типами фактур совместного пения» (Е. В. Гиппиус).

Е. В. Гиппиус относил соотношение жанров и характерных мелодико-фактурных типов к важнейшим проблемам, решаемым при классификации песенного материала; он считал, что вне выявления соотношения жанров и мелодических стилей «всякая систематизация не дает реального соотношения жанровых категорий»[5].

[5] Сформулировано Е. В. Гиппиусом в устной форме; зафиксировано мною письменно непосредственно с его слов.

В казачьем фольклоре существенно подразделение по этому признаку, прежде всего, *вокальных* песенных жанров. С развитием сферы семейного быта и расширением мужского репертуара за счет бытовых (лирических протяжных и скорых песен) мелодико-многоголосные стилевые стереотипы мужской песни распространились на весь репертуар, в исполнение которого вовлекались мужчины.

Выработанный на песенном материале подход, как представляется, может быть применен и к системе в целом.

Современная этномузыкология, как упоминалось, практикует другой подход. В его основу положен функциональный критерий более общего свойства – *приуроченность/неприуроченность*. Принципы подобного подразделения жанров были сформулированы Е. В. Гиппиусом в 60-х гг. [Осетинские песни 1964, с. 5]. Далее ученый опробовал эту схему на базе фольклора разных этносов. Ученица Е. В. Гиппиуса З. Я. Можейко применила его к белорусскому фольклору [Можейко 1971]. При этом, как это почти всегда было во время занятий с Е. В. Гиппиусом (о чем известно всем, кто с ним когда-либо занимался), некоторые формулировки он делал сам.

Собранный в экспедициях 1973–1974 гг. музыкальный фольклор был систематизирован автором данного исследования в период подготовки дипломной работы (1973–1974) и консультационных занятий с Е. В. Гиппиусом. Представляется небезынтересным привести описание выполненной при непосредственном участии ученого классификационной схемы. В приведенной ниже редакции скорректированы обозначения групп песен и внесены некоторые упущенные жанры (причитания об умерших, припевки под пляску).

В ее основу были положены следующие принципы:

– определения жанра народных песен «как структурно-мелодического типа, порожденного определенной общественно-бытовой функцией и содержанием»[6];

– жанровой классификации в соподчиненных иерархических рядах от общего к частному по одному признаку в каждом ряду.

В первом (самом общем) иерархическом ряду песни были подразделены на два рода:

[6]Следует акцентировать внимание на отличие данного определения от опубликованного ученым, более обобщенного [Гиппиус 1974, с. 73]. В нем жанр предстает как реализация типа.

1. Исполняемые в любое время при любых обстоятельствах [песни и речитации][7];

2. Исполняемые в определенное время при определенных обстоятельствах [песни и речитации].

В следующем соподчиненном ему иерархическом ряду песни подразделяются на традиционные и ассимилированные (песни на слова русских поэтов, местные версии песен русских композиторов, иные виды авторских песен и песни современного новотворчества местных певцов)[8].

Традиционные и ассимилированные песни, исполняемые в любое время при любых обстоятельствах, подразделены по двум признакам:

а) музыкальному: протяжные и частые;

б) поэтическому: протяжные – на эпические и лирические, частые – на лирические и шуточные.

Традиционные песни, исполняемые в определенное время при определенных обстоятельствах, классифицированы по музыкально-жанровому признаку.

Соотношение иерархически взаимосвязанных рядов может быть выражено схематично. Приводимая в приложении таблица состоит из двух частей, соответствующих общим разделам классификации: IA – исполняемые в определенное время при определенных обстоятельствах песни и речитации; IIA, Б – исполняемые в любое время при любых обстоятельствах песни и речитации (*таблица 1*).

На уровне генерального подразделения песенных жанров по приуроченности в части распределения репертуара по группам полученный результат не совпадает с классификациями, созданными составителями казачьих песенных сборников, и пониманием жанрово-видовой структуры фольклора носителями фольклора. Оставим на время без обсуждения проблему отнесения исторических песен к лирике[9]. Приведенная схема не учитывает также корреляции жанров и мелодико-фактурных типов, требования выдвигаемого самим ученым.

---

[7] У Е. В. Гиппиуса обычно «песни, исполняемые в любое время, при любых обстоятельствах».

[8] В подобном подразделении жанров в завуалированной форме присутствует их историческая атрибуция (отнесение к различным историческим пластам).

[9] См. об этом в *параграфе 3.1.*

Эпические и лирические песни внешнего быта, составляющие ядро жанровой системы, в реальном бытовании исполнялись преимущественно в определенное время и скорее должны быть отнесены к приуроченным. Оказывается, что даже универсальный критерий социальной функции, примененный без учета специфики образа жизни казаков, не позволяет построить классификацию, отражающую внутреннюю организацию жанровой системы.

Задаваясь вопросом о причинах различия в подходах собирателей-публикаторов фольклора XIX – начала XX века и маститого теоретика, который не мог его не осознавать, приходишь к выводу, что, по-видимому, они кроются в **несоответствии современных функций** песенных жанров **исторически сложившимся стилевым стереотипам**. Ввиду утраты казаками своего социального статуса, иными стали условия бытования фольклора, приблизившись к тем, что и на всей территории России. Лишь короткий предвоенный период (1936–1941), когда восстановлено было право казаков на несение военной службы и создан кавалерийский казачий корпус, возникли условия для возобновления функционирования казачьей воинской песни в традиционной форме.

По идее, выявленные изменения условий бытования или функции должны были повлечь за собой соответствующие изменения в музыкально-стилевом стереотипе, сохранившем, однако, почти до конца XX века связь с исторически сложившейся структурой традиции.

Отмеченное противоречие, возможно, может быть трактовано как определенная закономерность, возникающая в процессе исторической трансформации фольклора, ведущей к изменению в системе отношений *жанровых видов и функций*. Если А. Н. Сохор, вводя понятие *жанрового стиля*, показал процесс «собирания», приведения к взаимному соответствию всех компонентов жанра [Сохор 1981, т. 2, с. 266], то мы может констатировать «рассогласование».

Пока же проверим справедливость наших суждений об исторической динамике системы жанров посредством диахронического сопоставления.

На этом пути мы ограничены, прежде всего, наличием материала, собранного предшественниками. Сравнительное изучение может быть проведено на примере лишь одной административно-тер-

риториальной единицы – ст-цы Краснодонецкой (бывшей Екатерининской). В принадлежащем этой станице хуторе Насонтове в 90-х годах XIX в. А. М. Листопадов – псаломщик местной церкви – записал около 400 песен [ГАРО, ф. 353, д. 543, л. 12]. Второй населенный пункт, песенный репертуар которого представлен репрезентативно, – ст-ца Есауловская с хуторами; здесь записи (около 150 образцов) в годы учебы в духовной семинарии проводил С. Я. Арефин [Там же]. Эта станица в связи со строительством Цимлянской ГЭС попала в 1952 г. в зону затопления и была расселена, а сохранившиеся хутора не были своевременно обследованы.

В экспедициях по следам ДПЭ 1902–1904 гг. А. С. Кабановым и автором данного исследования сравнительное изучение осуществлялось на основе вопросников, составленных по публикациям предшественников и полевым материалам XX в., которые включали суммарный репертуар близлежащих станиц и хуторов, расположенных по течению рек. Проведенные по такой методике исследования, в строгом смысле, не могут служить для диахронического сопоставления, так как не позволяют соблюсти важный принцип – проведение записей в тех же местах и от представителей тех же семейных традиций. Однако они дают определенные результаты при сопоставлении фактур совместного пения, композиции, мелодики, тембра [Рудиченко 1993].

Таким образом, для диахронического сопоставления привлечены материалы обследования лишь одной станицы. Ее песенная традиция представлена, с одной стороны, в формах типичных для всего Дона, с другой – имеет некоторые особенности, не позволяющие экстраполировать результаты, полученные в ходе исследования, на другие песенные традиции.

Это, прежде всего, весьма значительный общий объем песен (около 500) и относительная обособленность в музыкально-стилевом отношении группы приуроченных и неприуроченных жанров. Станица Екатерининская, основанная в 1776 г., заселялась выходцами как из нижнедонских, так и верхнедонских станиц. В репертуаре ее жителей песни этих традиций сосуществуют не вполне интегрированные.

Из записанных в станице Екатерининской и хуторах песен А. М. Листопадовым опубликовано 378 образцов, более или менее

равноценно представляющих разные жанры (за исключением причитаний об умерших, колыбельных и прибасок под пляску).

Наличие весьма значительной коллекции записей А. М. Листопадова из станицы Екатерининской и данных, полученных нами в экспедициях по следам собирателя (1973–1978), позволило произвести сопоставление жанрового состава и репертуара традиции с разницей в 80 лет.

В соответствии с приведенной выше классификационной схемой нами были систематизированы все опубликованные и неопубликованные музыкальные записи традиционных песен, осуществленные до сих пор в станице Екатерининской (ныне Краснодонецкой), в том числе:

а) музыкальные записи, сделанные в самой станице и окружающих ее хуторах А. М. Листопадовым и им опубликованные;

б) зафиксированные и записанные нами песни той же станицы, представленные в публикациях А. М. Листопадова музыкальными записями из других местностей;

в) зафиксированные и частично записанные нами песни той же станицы, не представленные в публикациях Листопадова.

По каждой отдельной песне даны ссылки на ее публикацию в своде ПДК, а в последующих двух графах отмечено наличие или отсутствие опубликованных Листопадовым песен в современном музыкальном быту станицы Краснодонецкой и наших звукозаписях 1973–1978 гг.

Наконец, в таблице приведены статистические данные о количественном соотношении всех существующих музыкальных записей в станице Краснодонецкой соответственно принятой классификации (*таблица* 2).

Как видно из приведенной схемы, основную часть репертуара ст-цы Краснодонецкой в 70-е годы XX века составляли традиционные песни (около 75%). Наряду с ними достаточно широко представлены песни литературного происхождения, романсы, отнесенные к ассимилированным (около 25%). В публикациях А. М. Листопадова эти два вида выступают в ином соотношении: около 95% традиционных и 5% ассимилированных. Вполне очевидно, что столь явное преобладание в его публикациях традиционных песен объясняется тем, что преимущественное внимание собиратель уделял наиболее

ценной с позиции фольклориста части репертуара. Но не исключено, что число песен позднего происхождения возросло в течение XX века[10].

В группе песен, исполняемых в любое время при любых обстоятельствах, основное место занимают протяжные (около 80%). По своему мелодическому и многоголосному стилю они образуют монолитный пласт, объединяющий разнообразные по тематике и роду поэзии тексты – эпические и лирические. В быту станицы наибольшей популярностью пользуются лирические (о любимом молодце, любимой девице, встрече и разлуке), а также семейные. В совокупности они составляют более половины репертуара. В то же время старинные песни, отнесенные А. М. Листопадовым к жанру исторических, в значительной части уже забыты.

В ряду жанровых видов песен, исполняемых в определенное время при определенных обстоятельствах, наиболее значительное место и в наших записях, и в публикациях собирателя занимают «круговые» с пляской и «таношные». Правда, танки на вечеринках уже давно не водят, поэтому «таношные», как и «круговые», исполняются под пляску в кругу, во время шествия по улице, а также в беседе. Они сохранилась почти в том же составе, как их зафиксировал собиратель. Повторное обследование 2001 г. показало значительное сокращение сохраняемых в памяти «таношных».

Свадебный обряд и «свадьбишные» песни в современном быту не утеряли своего значения, претерпев закономерные изменения. Ряд эпизодов, относящихся к девичнику и предшествующей ему свадебной неделе, как и причитания и прощальные песни, теперь не приняты. В экспедициях 1973–1974 гг. этот пласт свадебного фольклора был записан нами практически в том же составе, что и А. М. Листопадовым, т. е. сохранялся в памяти носителей традиции в устойчивой форме.

Записи 2001 г., произведенные в хуторах станицы показывают, что основные *политекстовые* напевы воспроизводятся исполнительницами в устойчивой форме; в самом обряде и в корпусе песенных напевов, как и в прошлом, органически сочетаются традиции рус-

[10] Такого рода репертуар А. М. Листопадов записывал большей частью в 1911, 1915 и 30-е годы, когда основная работа по записи традиционных казачьих песен была завершена [ПДК, т. 3, с. 9].

ской и украинской свадьбы (украинское влияние мы связываем преимущественно с тирадными припевками).

Песни земледельческого календаря представлены только зимними поздравительными величаниями при обходе дворов («щедровки), посевальными (мужскими и детскими) и рождественским тропарем («Рождество твое Христе боже наш»).

Нами записаны также не представленные А. М. Листопадовым колыбельные, потешки, пестушки, прибаски под пляску, причитания об умерших и псальмы. Они сохраняются в наши дни в редуцированной форме.

По вопросу сохранения традиции проведенное сопоставление приводит нас к выводу, что самые значительные утраты произошли в мужском репертуаре (эпические и лироэпические жанры).

Относящиеся к формированию донской традиции в целом выводы диахронического свойства можно сделать, сопоставив созданную учеными модель (включающую жанровый состав, репертуар и его функционирование), основанную на изучении полевых записей и всей совокупности публикаций, с моделью, реконструируемой по работам авторов XVIII начала – XIX в. А. И. Ригельмана (1992), Е. Н. Кательникова и В. Д. Сухорукова (1991) и песенным сборникам с нотами [Трутовский 1953; Львов–Прач 1955; Древние стихотворения 1977; МП 2003].

Хотя лишь работа А. И. Ригельмана «История о донских казаках» (Ригельман 1992) была написана непосредственным очевидцем событий в XVIII в. (1778), две другие также содержат сведения, относящиеся в основном к 70-м годам XVIII в., о чем в работах имеются соответствующие комментарии [Сухоруков 1991, с. 70][11].

Сообщения о бытовании жанров фольклора весьма скудны. Они относятся к *внутреннему быту* донских городков. Жанры и репертуар, бытовавшие *вне поселений* приходится реконструировать посредством ретроспективного метода.

Смена формы военной деятельности – запрет морских походов после Булавинского восстания (1708–1709) и замещение их иррегу-

[11] Полное наименование работы Е. Н. Кательникова содержит подобную отсылку: «Историческое сведение о бывшей Войска Донского Верхне-Курмоярской станице, составленное из сказаний старожилов и собственных примечаний в 1818 г.».

лярной конной службой (1721) – должна была привести к вытеснению части жанров и сформировавшегося в связи с прежней «морской» практикой репертуара[12], известного отчасти по записям в сборниках XVIII в. и дошедшего до нас в записях А. М. Листопадова конца XIX – начала XX века [ПДК] в виде loci communes («типических мест») новых песен исторического содержания.

В связи со сменой способа передвижения военных подразделений формируются универсальные и весьма стойкие артикуляционные и темпо-ритмические стереотипы, обусловленные реальной физической и психической зависимостью всадника и коня, ставшие непреложным атрибутом репертуара «песен в службе».

Жанры мужского фольклора, будучи атрибутами культуры сильного пола, функционировали в разном контексте, включая *внутренний* (т. е. внутри поселений) *быт*. Авторы упоминают, прежде всего, внеобрядовые *богатырские песни* (как явствует из контекста – героические протяжные), исполняемые стариками и мужчинами [Сухоруков 1991, с. 27; Кательников 1991, с. 34], *духовные «псалмы»* в исполнении старух и молодых женщин, *припевки под пляску*, входившие в репертуар молодых женщин («Туфли к милому глядят полюбить его хотят») [Сухоруков 1991, с. 59]. Девушки плясали также под своеобразное инструментальное сопровождение (*варган* и *гребешок*): «Их пляска во всем была сходна с русской». Мужчины под балалайку отплясывали казачка, «присвистывая, прищелкивая языком». Молодые женщины, подражая старухам, пели песни и «псалмы» около дома, рундука. Девушки выходили на улицу *для хороводов*.

Описанные развлечения практиковались в теплое время года на улицах селений. В холодное время мужчины, а в торжественные дни и все станичное общество, собиралось в «станичных избах» (в Черкасске – «домах»).

Обрядовые жанры связаны преимущественно с семейно-родовой и воинской окказиональной обрядностью. Особое значение для казачьей общины имели инициации (постригины на 40-й день после рождения и сажание на коня в 3 года) и военные испытания юно-

[12] Передвижения на судах парусно-гребного типа и соответствующий «морской» репертуар.

шей 15–17 лет. Сведения об их музыкально-поэтическом компоненте отсутствуют. О пении стариками «на голубцах богатырских песен» во время обряда поминовения упоминает В. Д. Сухоруков. Приведенные им поэтические тексты четырех песен [Сухоруков 1991, с. 63–65], по-видимому, являются вставками из современного ему репертуара (начало XIX века): «На заре то было на зорюшке» (пуля убила доброго молодца); «Не травушка, не ковылушка»; «Ты кормилец наш, Дон Иванович»; «Не великий там огонюшек горит / То-то во поле кипарисный гроб стоит» (конь у гроба хозяина). Е. Н. Кательников приводит также обычный припев богатырских песен: «Да вздунай-най дунана вздунай дунай» [Кательников 1991, с. 34]. Эти песни фиксировались и в наши дни, а упомянутый припев характерен для терских и некрасовских былинных песен.

А. И. Ригельман оставил свидетельское описание наблюдавшихся им воинских поминальных обрядов на Монастырском урочище, совпадающее в деталях с более поздними публикациями в донской периодике (ст-цы Митякинская, Раздорская) и нашими полевыми записями (ст-ца Усть-Быстрянская): «...Всякий год на оном кладбище в субботу сырной недели поминовение по убитым делают, куда почти все, исключая самых старых и малых, выезжают и по отслужении над оными усопшими панихиды ездят и *поют, поют* и потом бегают и скачут на конях и делают из того для экзерции своей настоящее рыстание, в который случай и не без убийства нечаянного от скачек тех бывает» [Ригельман 1992, с. 76].

Из календарных обрядов, сопровождающихся пением, известен только обход дворов: из дома в дом старики с атаманом ходили Христа славить, пели ирмос «Христос рождается» [Сухоруков 1991, с. 70]. Никаких иных сведений нет.

Прозаические жанры представлены историческими преданиями, тостами в беседе, словесными формулами «прощания», заговорами приговорами дружки на свадьбе.

В 1891 г. Л. Н. Майковым в «Живой старине» [Майков 1891, с. 135–136] были опубликованы заговоры из рукописного сборника конца XVII в., в том числе, и военные – «от смертей напрасленых», от оружия, являвшиеся составной частью мужской культуры и системы выживания – «*казачьего спаса*». Аналогичные заговоры современной записи значительно уступают им в объеме и содержат, что вполне

закономерно, иной перечень явлений от которых заговор должен был оберегать.

Любопытная информация об изменении свадебных обрядов содержится в работе Е. Н. Кательникова. Он упоминает, что до прибытия в ст-цу Верхне-Курмоярскую попа (1715) «...доставивши девушку ездили при ней *с поездом*, т. е. *с командою* (выделено мною. – *Т. Р.*), к Бахмуту и Острогожску венчаться» [Кательников 1991, с. 35].

На основании сведений Кательникова реконструируются стержневые обряды свадьбы начала XVIII в. Это поиск невесты, сватовство, свадебный поезд, «званый стол» («сбор»). Свадебный поезд, состоявший из команды вооруженных казаков, относится к наиболее ранним обрядам донской свадьбы. Под названием «храбрый поезд», «храбрая» он сохранился до наших дней. Длительность пути и участие в нем вооруженных отрядов способствовало вовлечению в поезжанский репертуар значительного пласта песен. Он приблизительно может быть восстановлен по записям А. М. Листопадова [ПДК, т. 3, № 70, 100, 184, 190] и позднейшим полевым: эпические песни на былинные и балладные сюжеты, мужские воинские, в том числе и строевые песни.

Число казачьих песен, опубликованных с напевами в конце XVIII – начале XIX в., более чем скромно. Нотные записи не вполне достоверны и неоднократно подвергались критике, однако, они дают некоторое представление о том, в каких формах существовала казачья песня во второй половине XVIII века.

В сборнике В. Ф. Трутовского [Трутовский 1953] их всего две – «Еще вниз было по матушке Камышинке реке» (№ 17) и «Что пониже было города Саратова» (№ 48)[13]. Имеется также солдатская плясовая песня «Земляничка-ягодка», бытующая на Дону и в наши дни. В сборнике Кирши Данилова (Древние стихотворения 1977) помещены три казачьи песни – «Об атамане Фроле Минаеве» («Приутихли, приумолкли на Дону донские казаки» – № 70), «Атамана полскова» (о гибели атамана Михаила Черкашенина – № 53) и «По край моря синего стоит Азов город» (№ 40).

Поскольку В. Ф. Трутовский был выходцем из семьи священника Слободского Харьковского полка [Беляев 1953, с. 3], он, по-видимо-

[13] В сборнике Львова-Прача эти же записи даны в ином изложении (с партий фортепиано).

му, был неплохо знал армейский воинский репертуар. С 1761 г. находясь на службе при дворе в Петербурге, он мог в 70-е годы слышать песни от казаков лейб-гвардии, служивших в царском конвое.

Записи позволяют судить о том, что казачьи и солдатские песни бытовали в двух типичных формах – протяжной с широкими распевами и периодичной (близкой хороводным по композиции, но не по мелодике). В. М. Беляев отметил характерное расположение песен в сборнике по принципу контраста темпа – медленно/быстро (протяжная/скорая), предположив здесь воздействие исполнительской практики [Беляев 1953, с. 9]. Действительно, такая форма исполнения песен подтверждена и составителями более поздних сборников [Альбрехт–Вессель 1894]. В песне «Нуте, братцы, во кружок» (№ 59) зафиксирована традиция пения солдатских песен попеременно солистом и хором (обозначено вступление хора в припеве).

Песня «Что пониже было города Саратова» (Трутовский № 48 – казаки бранят вора Меншикова) по композиции напева АВ, периодичности ритма и мелодическому контуру обнаруживает сходство с недавно опубликованными записями из рукописного сборника и архива БРАН, также относящимися к XVIII в. (МП № 39 «Ах ты, поле, поле чистое», приложение 3, № 34 «Во Кистрине было городе». Тот же тип напева и в лирической песне «Не бушуйте вы ветры буйные» № 30).

Наше внимание упомянутые напевы привлекли близостью одному из мелодических типов донских, преимущественно мужских, песен[14], имеющему такую же форму мелострофы (АВ) с движением мелодии по звукам аккордового комплекса к вершине (полукаденция на 5 и 7 ступени лада), и нисходящим движением к основной опоре во втором.

Среди музыкальных записей Кирши Данилова из собрания «Древние российские стихотворения» никаких очевидных аналогий донским напевам не выявлено. Они возникают лишь при перестановке попевок, аналогичной той, что сделал в своей реконструкции В. М. Беляев [Беляев 1969[.

Несмотря на скудность информации о музыкальном фольклоре в период становления казачества как служилого сословия (1721–1835)

[14] *См. пример 4* «Выше леса, выше темного» (молодец в темнице).

мы все же можем на ее основании делать выводы об основных тенденциях в формировании жанровой системы.

Во-первых, ее ядро формировалось из жанров «мужских», преимущественного эпических и лироэпических (т. е. с доминантой повествовательности); во-вторых, по функции не являющихся в строгом смысле неприуроченными (воинская песня была элементом профессиональной деятельности, так как регулировала темп и ритм движения и сопровождала различные действия); в-третьих, комплекс воинской культуры «обрастал» жанрами бытовой постепенно.

Бытовой музыкальный фольклор конца XVIII – начала XIX в. был представлен частыми песнями (хороводными и плясовыми припевками) и инструментальными наигрышами. Свадебные и календарные обряды к 70-м годам XVIII в. еще не сложились, как не сформировался и корпус связанных с ними фольклорных жанров. Отсутствие календарных жанров отчасти компенсировалось заимствованиями богослужебных песнопений христианской традиции (обычай на Рождество славить Христа) и исполнением «псальм» (псалмов).

Нет оснований для недоверия цитированным работам, а также более поздним свидетельствам Х. И. Попова [ДОВ 1868, №. 27], из которых следует, что некоторые календарные песни Северского Донца и Нижнего Дона (зимние святочные колядки, «щедровки») были заимствованы в XIX веке от крестьян. В большинстве своем они были переинтонированы, сблизившись в принципе организации и мелодическом контуре с местными напевами хороводно-плясовых песен.

С конца XVIII и до середины XIX в.в. складывался во всей полноте и репертуар свадебных песен и причитаний. Его приращение происходило, прежде всего, за счет заимствований от переселенцев позднего периода. Усвоение некоторых напевов протекало не без влияния интонационного фонда мужской традиции, о чем свидетельствует мелодико-композиционное сходство напевов. Кажущееся странным на первый взгляд предположение может быть обосновано наличием публикаций записей мужских напевов в публикациях XVIII в. и их типичности для воинской традиции и не характерности для обрядового фольклора. К одному мелодическому типу можно отнести некоторые свадебные прощальные песни, воинские и бытовые протяжные (*примеры 4, 5*). Сходный звуковысотный контур

имеют и причитания об умерших одной из локальных среднедонских традиций (ст-цы Николаевская, Камышевская) и военные сигналы (*примеры 6, 7*).

Экстенсивное развитие, а затем и ослабление связей, происходившее вследствие значительного разрастания сферы внутреннего быта и внедрения русского армейского репертуара, привели к постепенному вытеснению самобытного донского начала в жанровом составе, репертуаре и формах его бытования.

2.2. Мужская казачья песня: жанровые разновидности и бытование

Самобытное начало донской традиции выражено, прежде всего, в мужской песне. Между тем, фольклористикой эта ветвь песенной традиции как самостоятельная область не выявлена и как целое не изучена[15].

В народной культуре Дона все, что относятся к сфере мужского, обозначается понятием *казачье*. Поэтому определение *казачья* применительно к песне означает мужская. В экспедициях 70–80-х гг. фиксировалось также использование термина в более широком значении: песня созданная казаками, «наша местная» и просто бытующая среди казаков[16]. В этом последнем смысле оно могло применяться не только к мужским, но и к другим жанрам донского фольклора. Дополнительный этнический оттенок приобретает словосочетание *казачья песня* в противопоставлении русской.

По бытованию весь обширный мужской репертуар, как уже говорилось, подразделяется на «домашний» и «служивский». К «домашним» относятся жанры «старшего эпоса» – былины, былинные песни, скоморошины; к «служивским» лироэпические и лирические песни протяжные и периодичные по форме распева.

Былины и *былинные песни*, различаемые фольклористами по признакам распевании слова и музыкально-поэтической композиции

---

[15] Молодецкая лирика выделяется филологами по содержанию, вне учета бытования.

[16] К примеру, «казачьей» назвали песню «Чесал милый голову» (хут. Большой), «Выхожу один я на дорогу», «Весел бы я, весел» и др.

и определяемые носителями традиции как «богатырские», «мамайские», «прадедовские», «староотеческие», по свидетельствам информантов и письменным источникам в воинский репертуар в обозримом прошлом (в XVIII – начале XX в.) не входили. Повествования о богатырях («Добрыня и Маринка»), песни о зверях и птицах («Спор сокола с конем», «Сокол и соколинка», «Лебёдушка»), как и отдельные исторические сюжеты («Посидим-то мы, братцы, подумаем» – Отчего Москва загоралася) были непременным атрибутом беседы, свадебного пира. Приуроченность большинства названых сюжетов к свадьбе как переходному обряду вполне объяснима. В одних представлена космологическая модель в образе чудесного дуба с иерархией пространства, сил в образах животных («Спор Сокола с Конем», «Сокол и Соколинка»); в других – поединки, имеющие отношение к культу предков[17] и брачному ритуалу (Девица молодца поборола)[18]; в третьих – образы мифологического покровителя – Орла («Летал орел по крутым горам, сам состарился»; «Лебёдушка» – Орел разгоняет стадо лебединое).

Русские былины, как и мифологический или героический эпос других народов, требовали определенного ритуала исполнения, подобного тому, описанием которого они часто начинаются (пиры князей в Киеве и торговых гостей в Новгороде). С застольями связаны зачины былин «Садко», «Илья Муромец на соколе корабле», «Иван гостиный сын», «Сватовство Ивана Гардиновича», былин киевского цикла (пиры князей) и других, т. е. практически все зафиксированные былинные сюжеты.

Приуроченность к ритуалу и «беседе» иногда находит отражение в поэтических текстах. В зачинах могут быть переданы: состояние молодецкого похмелья [ПДК, т. 1, ч. 1, № 55], обстановка застолья, как в картине пира у князя Владимира из былины «Ой да, ну не белые снежочки» [ПДК, т. 1., ч.1, № 19], или атмосфера беседы, как в одном из вариантов зачина былины «Как и жил-то был Микита» [ПДК, т. 1, ч. 1, № 21], представляющего собой своеобразный тост:

---

[17] Спортивные состязания и ристалища входят в поминальные обряды многих народов.

[18] На связь мотива битвы в былине «Севрюк» [ПДК, т. 1. ч. 1. № 43] с реальными ристалищами на свадьбах у донских казаков указал Б. В. Горбунов [Горбунов 1989].

Ой, по рюмочке пьём,
По другой мы, братцы, пьём;
Как хозяин говорит:
– За кого мы будем пить –
За кого мы будем пить?
А хозяйка говорит:
– За то мы будем пить
За военных молодцов,
За донских казаков.

Былинный жанр если и был элементом культуры внешнего быта, то, по-видимому, в весьма отдаленные от нас времена. Однако и в обрядовом, и бытовом контексте он сохранил закрепленность за стратами мужчин и «стариков».

Песни с *балладными сюжетами* – также скорее компонент традиции внутреннего быта. По своему содержанию мифологические, семейные и социально-бытовые баллады естественно вписываются в контекст домашней обстановки. Будучи жанром полифункциональным [Грица 1990, с. 102], они легко приспосабливаются к различным ситуациям; часто их поют за работой или укачивая ребенка. Старейшая из записанных нами баллад «Татары шли, ковылу жгли» («Доставалась теща зятю»), датируемая не позднее XVII в., в месте записи бытует как колыбельная[19].

Некоторые песни с «семейными» сюжетами прикрепились к свадебному поезду – «Ранёхунько наше подворьице запустело» (Молодец погибает в наказание за поруганную девицу); «Тихая славная беседушка» (Молодец сватает вдову) и «каравайным обедам» на второй день свадьбы – «Я по горенке ходила» («Отойди жена в род немилый»); «Ай, всё у нас любочко» (Братец творит навет на невестку). В свадебном обряде они исполняются однородными мужскими или смешанными ансамблями.

Популярны были и так называемых «новые» баллады, являющиеся поздней переработкой традиционных текстов («По горенке Катя ходила» – «Ой, что за верба»; «Бедная девчоночка» – «В городе Черкасском случилась беда» и др.) или имеющие литературное проис-

[19] ПЗА в хут. Краснокоротовском. Инф. Н. В. Ларина.

хождение – «Ехали казаки со службы домой», «На завале мы стояли у ворот» («На квартиру к нам заехал генерал»). По-видимому, к этой же группе следует отнести «Там летели соколы со стороны». Зафиксированы свидетельства исполнения последней песни на «вдовских» свадьбах.

Некоторые из традиционных баллад попали в разряд «служивских». Назовем местную «За донским казаком был большой погон» (Казак погибает спасаясь от погони в реке) и общие для восточных славян «Во Польше на рыночке» (Казак уговаривает шинкарку на отъезд, а затем лишает ее жизни), «Зимушка-зима» («Сказали люди зимы не будет»)[20]. Родственна чумацкой балладе «Гуртоправцы» песня «Пошли с Дону казачочки» («Сдумал, братцы, донской казак на пути он померети»).

Балладные тексты бытовали с протяжными, полупротяжными и строевыми напевами, поэтому свободно перемещались в цикле «служивских» песен, хотя в целом баллады не показательны для мужского репертуара.

Значительную его часть, как отмечалось, составляли так называемые исторические песни, рассматриваемые здесь как тематическая группа лироэпических. Термин *историческая песня* известен носителям традиции, поэтому является не только категорией фольклористики, но и категорией казачьего фольклора. Казаки определяют этим понятием песни, посвященные общественно значимым явлениям, которые относятся к прошлому. Как сам термин, так и его значение могли быть усвоены в армии, где *историческими* именовались, к примеру, марши в ознаменование памятных дат[21]. Вполне вероятно, что его появление в казачьей традиции объясняется и влиянием письменных источников. Иногда термин *историческая* по отношению к песне употребляется в значении *старинная* (см. *Словарь*).

В контексте нашего исследования данные определения песен выступают свидетельством развитых исторических представлений и исторической памяти казаков. Интересен вопрос о сохранении нашими современниками составляющих сердцевину казачьей тради-

[20] Последний сюжет контаминирует с поздним «жестоким» («Жена мужа невзлюбила»).

[21] См., к примеру: Фрейман О. Сборник полковых (встречных) и исторических маршей в партитурах: В 4 т. Лейпциг, 1901–1902.

ции эпических и лирических песен, содержание которых связано с историческим прошлым. В сравнении с монументальным корпусом осуществленных в XIX – начале XX века записей, широтой нашедших в них отражение тем и сюжетов, современная песенная традиция воспроизводит лишь ограниченный круг текстов.

Общеизвестно, что практически все значимые события *казачьей истории* и *истории России*, особенно военные кампании, в которых участвовало казачество, нашли отражение в песенном фольклоре. Содержание песен охватывает период с середины XVI до начала XX вв.: выборы Ермака атаманом перед походом в Сибирь, набеги турок на *главное войско*, жалование казакам царской грамоты, смерть Ивана Грозного, борьба за Азов, события гражданской войны. Особую группу составляют воинские песни о *морских походах*, представленные значительным числом записей в собрании А. М. Листопадова [ПДК, т. 1, ч. 2, № 71, 84, 85, 89, 94, 114]. Песни XVIII– XIX вв. дают представление о различных аспектах военных действий, эпизодах военно-походной жизни, поворотных событиях.

Среди повествующих о событиях XVI века, по-видимому, самых старых песен, которые достаточно широко бытуют на Дону, известны три с упоминанием имени Ермака: «На Усть-Дону было Тихого» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 88], «На речке было на Камышинке», «На вольных степях Саратова» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 79–80, 81].

Первая из названных песен отражает исторический период, когда казаки несли дозорную службу на границе в низовьях Дона, а Ермак был атаманом донских казаков. Эта песня встречается и с упоминанием имени Степана Разина[22]. Замена имен как один из приемов, способствующих актуализации песни, характерна для казачьей традиции, что подтверждается и полевыми записями, и публикациями.

В основе двух других песен лежат мотивы выбора атамана и похода казаков под Казань и в Сибирь. Иногда они сливаются, образуя одну сюжетную линию (выбор атамана перед походом в Сибирь) и различаясь лишь зачином. В собрании А. М. Листопадова обе упомянутые песни (о выборах атамана) опубликованы с именем Степана Разина [ПДК, т. 1, ч. 2, № 79–81].

[22] ПЗА в хут. Камышном. Инф. У. И. Раздорова.

С именем Ивана Грозного связаны две песни, широко бытовавшие у терских и донских казаков. Одна из них «Ой да, вы, тучушки эти ветерочки» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 70], известная и с зачинами «Ай, да не речушка шумит», «Не сизые орлы кличут», развивает мотив жалования казакам Тихого Дона или Терека Горыновича (жалование грамоты на владение); а вторая – мотив смерти Ивана Грозного. Последний сюжет в современных записях зафиксирован также с именем Петра I. Эти песни имеют широкое распространение на Дону и связаны с индивидуализированными местнохарактерными многоголосными напевами чаще с дискантом, реже (на Среднем Дону) без дисканта.

Из относимых к событиям XVII в. песен, опубликованных А. И. Пивоваровым и А. М. Листопадовым, в наши дни сохранились немногие: одна о плане взятия Азова «Как у нас-то было на Дону» (Сенька Маноцков) [ПДК, т. 1, ч 2, № 73][23], вторая с тем же зачином – о Степане Разине и «голи кабацкой»[24]. Они известны с общим политекстовым напевом, исполняемым в многоголосной фактуре без дисканта.

Пласт песен о морской истории казачества (морских походах), если и существовал в прошлом, был практически утрачен уже к началу XX века. Песня «Собирался наш русский царь во землю турецкую»[25] повествует о постройке флота и походе на Азов (отдаленный вариант – ПДК, т. 1, ч. 2, № 122).

XVIII век с его многочисленными войнами представлен в песнях довольно широко, но в них привязка к определенным датам или конкретным обстоятельствам затруднена позднейшими наслоениями XIX века (замена имен, географических названий, не всегда корректная по отношению к реальным историческим фактам).

К событиям начала века восходят песни о Петре I и Игнате Некрасове. В песне «Кто бы, кто бы только знал» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 116] находим лишь отклик на трагический исход Булавинского восста-

[23] Искажение имени исторического персонажа Левки Маницкого устойчиво сохраняется в песне.

[24] В собрании А. М. Листопадова [ПДК, т. 1, ч. 2] опубликовано большое число песен о Разине (38). Часть из них бытует «безымянными» (например, № 99, 101, 108), часть с другими именами (№ 79, 80, 81), большинство же утрачено.

[25] ПЗА в ст-це Калининской (*пример 8*).

ния: Игнат Некрасов охарактеризован как изменник («Изменил казак службу царскую / Украл знамя государское / А сам сдумал за Дунай бежать»). А. М. Листопадов относил к этому же времени варианты песни «На Пруту было, Бесарабии» [ПДК т. 1, ч. 2, № 137-140], в которых упоминается М. Горемыкин или «млад донской казак». Точнее было бы, пожалуй, отнести эту песню к одной из русско-турецких войн, как это сделали составители тома исторических песен XVIII века [Исторические песни 1971].

В памяти наших современников сохранились две песни об И. М. Краснощекове – «Между Кум-Кумы» [ПДК т. 1 ч. 2, № 141] и «Не от тучи, не от грома» [ПДК т. 1 ч. 2, № 99]. Последняя, в сущности лирическая, бытует и без упоминания чьего-либо имени (у А. М. Листопадова – Разина). Песня «Ты, Россия, мать Россия» [ПДК т. 1 ч. 2, № 146], связываемая с сыном Ивана Матвеевича – Федором Ивановичем Краснощековым, участником Семилетней войны (1756–1763), в наши дни посвящается как Ф. И. Краснощекову, так и М. И. Платову[26].

Пугачевское восстание не оставило следов в песенном фольклоре донских казаков. Б. Н. Путилов, считавший, что «фольклор донских казаков не знает пугачевской темы», объяснял этот факт тем, что донское казачество не поддержало Пугачева [Путилов 1963, с. 25–26]. Иногда с именем Пугачева связывают песню «Уж ты ворон сизокрылый, ты скажи мне, где мой милый?», что выглядит явной натяжкой по отношению к современным ее вариантам.

К событиям второй турецкой войны (1787–1791) относят обычно песню «Пишет, пишет все султан турецкий» [ПДК т. 1 ч. 2, № 167] – типичный образец вневременного сюжета, распространенного в XVIII–XIX веках; в ее вариантах упоминаются также «Карла шведский» [Там же, № 131], граф Паскевич [Там же, № 216]. Так обстоит дело во многих песнях, поскольку их сюжетные мотивы носят обобщенный характер и легко могут быть отнесены к разным историческим эпохам.

В упомянутой группе поэтические тексты координируют с напевами уже по комбинаторному принципу. Во-первых, возможно бытование одного и того же текста с двумя видами напевов – протяжным и периодичным моторным («Ты, Россия, мать Россия» и «Пишет, пи-

[26] Известна она с именем В. И. Ленина (ст-ца Усть-Бузулукская).

шет Карла шведский»). Во-вторых, возможна индивидуализация (за счет ладовых отклонений) локального политекстового напева. В-третьих, три поэтических текста («Не от тучи, не от грома», «Уж вы, братцы, атаманы-молодцы», «Размалым мало мне, младцу, спалось»)[27] распеваются на политекстовый ареальный напев. Все варианты исполняются обычно в многоголосной фактуре с дискантом.

С конца XVIII века, когда казаки переселялись на Линию, в донской фольклор входит тема Кавказа – «На Линии было, на Линеюшке» [Альбрехт–Весель, № 56], «Служба, ты дюжа нужная» [ПДК, т.1, ч. 2, № 172, т. 2, № 86]. «Кавказские» песни едва ли не самый обширный пласт песен исторического содержания, к которому многие собиратели относились с пренебрежением по двум причинам. В большинстве своем датируемые XIX веком они являются вариантами общеармейских, а не оригинальными казачьими песнями. В них речь идет о командирах русской армии Цицианове, Гудовиче, Дадианове, в число которых входят и казачьи – Я. П. Бакланове и Ф. И. Круковском. Значительная часть этих песен сложена по законам литературного стихосложения XVIII века, имеет скрытое или явное авторство и не всегда отличается высокими художественными достоинствами. Среди них: «Баклановцы-молодцы, вспомним как недавно», «Вдоль по линии Кавказа», «А кто не был на Кавказе», «На Кавказе голос раздается», «По горам, горам, горам, по Кавказским по крутым», «С одного края Кавказа на конец другой», «Орлов Кавказа внемля крику» и многие другие вполне оригинальные песни, как, например, «Наш Круковский генерал» (в народном произношении – Крюковский)[28].

Вторая тема, широко разработанная в фольклоре XIX века, – русско-турецкие войны (1828–1829 и 1877–1878 годов), нашедшие отражение в песнях «Как за славной было речушкой Курою», «Полно, братцы, нам крушиться» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 221–222], «Под местечкою было под Жорнов» [Там же, т. 2, № 121], «Под городом Браиловым» [Там же, т. 1, ч. 2, № 188], «На речке Лазоревой, за славным Дунаем» [Там же, т. 1, ч. 2, № 191; т. 2, № 105], «Не в тот день, не в тот час» [Там же, т. 2, № 69–70].

[27] См. *пример 9*.

[28] ПЗА в хут. Мрыховском. Текст зафиксирован в двух вариантах с одним напевом *(пример 10)*.

Неоднократно повторявшиеся ситуации многочисленных войн с Турцией XVII–XIX веков породили тексты, построенные на соединении сюжетных мотивов, взятых из разных песен, – своеобразных loci communes («типических мест»). При этом в каждой местности закрепилась своя последовательность их объединения в текстах песен. Характерный пример этого рода «Полно, братцы, нам крушиться». Большей цельностью отличаются переработки песен авторского происхождения «Не в тот день, не в тот час» (сл. И. Черноярова) или «Вспомним, братцы, как стояли мы на Шипке в облаках» (сл. унтер-офицера А. Шмакова). Некоторые из песен этой тематической группы были переосмыслены и приурочены к другим событиям («Всем бывал казак доволен» – к осаде Севастополя; «Пишет, пишет все султан турецкий» – встречается в публикациях А. М. Листопадова с упоминанием Карла шведского и Наполеона).

Среди других военных кампаний лишь Отечественная война 1812 года запечатлена в народной памяти рядом песен. Характер их бытования и распространения на Дону не сопоставимы с песнями о Кавказской и турецких войнах. В числе песен, приуроченных знатоками донского фольклора к этой войне, есть как традиционные, возможно созданные на основе старшего пласта песен («Не две-то в поле тучушки грозные сылеталися» – ПДК, т. 1, ч. 2 № 204, т. 2 № 71; «Не черничка в поле зачернелася» – ПДК, т. 1, ч. 2 № 208; «Ты кормилец наш, Дон Иванович» – ПДК, т. 1, ч. 2 № 209–210), так и сложенные «новым» силлаботоническим стихом («Вот наш Платов генерал», «Вышли с Дону казаки» – Там же, № 198, 207; «Не боимся мы французов пики острые у нас», «Грянул внезапно гром над Москвою» – марш донских казаков на вход в Париж[29] – Альбрехт-Вессель 1894, № 73, Хрещатицкий 1906, № 9) и др. Большинство из них являются общеармейскими.

Иные события военной истории представлены лишь в отдельных песнях: Венгерское восстание 1849 г. – «Славьтесь, славьтесь, казачки» [Голубинцев 1911, № 20]; Польское восстание и мятеж 1831, 1863 гг. – «Пролегала степь-дорожка по проклятой Польше»[30], «Вспомним братцы, мы кубанцы»; осада Севастополя (Крымская кампа-

[29] Последний авторского происхождения (сл. Н. М. Шатрова, муз. Д. Н. Кашина).
[30] Эта песня бытует и как кавказская [ПДК, т. 2, № 88].

ния) – переделанные песни турецких войн «Всем, всем мальчик был доволен» или «Всем бывал казак доволен» [31].

Историческая память казаков поддерживалась воспитанием в казачьих школах и во время службы. В каждом полку существовала библиотека, которая давала представление не только о славных делах этого полка, но и о русской истории и роли в ней казаков. Как справедливо заметил Н. Х. Вессель, забвение исторических песен связано, прежде всего, с незнанием событий и имен. При сокращении срока службы новобранцы, быстро схватывая напевы, не успевают запомнить тексты, для усвоения которых требуется время [Альбрехт–Вессель 1894, с. 9][32].

В XIX и XX веках традиционная казачья песня уже переживала период деформации, лавинообразного пополнения репертуара авторскими текстами и выработки новых принципов соотношения поэтического текста и напева.

В предисловии к «Сборнику солдатских, казацких и матросских песен» его автор Н. Х. Вессель сетует: «...Забыты почти все песни, относящиеся к войнам царствования императора Николая Павловича – Персидской, Турецкой, Польской, Венгерскому походу и даже Крымской войне, а если некоторые из этих песен и поются еще, то в совершенно искаженном виде, причем смешиваются иногда две или три песни в одну, так что только по именам действующих в песнях лиц да по нескольким уцелевшим стихам, сверяя с прежде записанными текстами, можно было добиться настоящего смысла и восстановить песню» [Там же, с. 8–9].

Если искажение песен, смешение сюжетов было характерно для традиции конца XIX века, то и в XX веке, надо полагать, такое положение сохранилось и усугубилось. Н. Н. Гиляровой опубликован один из вариантов песни «Не шуми ты, шумка»[33], в котором, по ее замечанию [Гилярова 2001, с. 19], исполнительница П. В. Швецова соединяет два известных по собранию А. М. Листопадова сюжета – «Разину

[31] А. М. Листопадов опубликовал ее перетекстовку советского времени [ПДК, т. 2, № 217].

[32] Это подтверждают информанты. За годы полевой работы не зафиксировано ни одного случая отказа в исполнении песни по незнанию напева. Все информанты мужчины ссылаются на незнание слов.

[33] ПЗ в хут. Трёхложанском.

заутро ответ держать» и «Генералы Дон проиграли» [ПДК т. 1, ч. 2, № 108, 181]. В песне «Туча с громом прогремела», относящейся к одной из русско-турецких войн, исполнители хутора Колундаевского вкладывают в уста Николая I слова: «Вы здорово, мои дети, красноармейцы молодцы»[34]. Подобные факты свидетельствуют о деструктивных тенденциях в донской песенной традиции.

Актуализация песен происходила и в XX в. Известны переделки популярных казачьих и солдатских песен в период гражданской войны и в 30-е годы нашего века, когда был снят запрет на несение военной службы для казачества (1936). А. М. Листопадов посвятил им раздел второго тома собрания ПДК (№ 206–222). Для них типична замена имен, реалий старого быта.

Не менее сложна картина стилевой характерности песен конца XVIII –XIX вв. Именно этот пласт отличается стилистической неоднородностью и многообразием принципов соотношения поэтических текстов и напевов. Песни поются «в два темпа», существуя как протяжные и строевые; на два мотива – старинный, который, как правило, «переводится» (модулирует в другую тональность) и более новый; коротко и с поворотами. Сохраняются некоторые многоголосные напевы, которые, по словам исполнителей «не дишкантятся».

Разумеется, репертуар внешнего быта не исчерпывался военно-историческими песнями. В нем зафиксированы образцы, связанные с различными пластами городской культуры XVIII–XIX вв. Пасторальная тема присутствует в песнях о «пастухах и пастушках», обнаруживающих сходство с несколькими текстами И. Ф. Богдановича, А. П. Сумарокова – «За долинкой, ручейком» или «Как-то рано на лужку» [Герстенберг–Дитмар 1958, ч. 1, № 22, 29; ч. 2, № 2/52; ч. 3, № 43/133], и о городских прелестницах – предмете вдохновения неизвестных поэтов сентименталистов: «Я веселый взор заметил» или «Уж ты чувствуй, распочувствуй» [Герстенберг–Дитмар 1958, ч. 1, № 34]. Пользовались известностью и шутливые песенки о любовных чувствах: «Пчелочка златая» [«Пчелка» Г. Р. Державина и О. А. Козловского – Русская лирика 1972, № 24] и «Весел бы я, весел» [Герстенберг–Дитмар 1958, ч. 3, № 35/125], «В островах охотник».

---

[34] ПЗА в хут. Колундаевском . Инф. И. А. Летнев, А. Е. Летнева, Н. Г. Сердинов, Е. П. Сердинова.

Некоторые популярные песни являются типичными образцами кантовой культуры; среди них: «Сизенький голубчик сидел на дубочке» [ПДК, т. 2, № 31, 32], «В семьдесят седьмом году» [ПДК, т. 2, № 74а] «Славен, славен Варшав-город» [ПДК, т. 2, № 106], «Из-за гор-горы едут мазуры» и др.

В ансамблевом исполнении бытуют под аккомпанемент гитары и без него многочисленные романсы: «Ах, зачем эта ночь», «Где эти лунные ночи», «Над серебряной волной», «Накинув плащ, с гитарой под полою», «Окрасился месяц багрянцем», «Зачем тебя я полюбила», «Прощайте ласковые взоры», «Темно-вишневая шаль», «Чудный месяц плывет над рекою». На Дону встречаются «очаги» романсной культуры, отмеченные достаточно оригинальным репертуаром. Среди них ст-ца Вешенская и ее хутора, правобережные хутора ст-цы Мигулинской, где поют цыганские песни и романсы, ст-ца Усть-Бузулукская на Хопре. В последней, наряду с бытующими практически повсеместно романсами, А. С. Кабановым записаны и весьма оригинальные, имеющие локальное распространение: «Вот вспыхнуло утро, румянятся воды», «Отчего так быстро вянут розы?», «Пролетели те дни золотые», «Рассажу чудный сад на Кубанью», «Я помню первое свиданье». Песенное воплощение в казачьей традиции получили и произведения русских поэтов: А. С. Пушкина – «Тихо ехал над рекою» («Казак»), «В темнице несносной, железной стальной» («Узник»), «Кто при звездах при луне» (из поэмы «Полтава»); М. Ю. Лермонтова – «В полдневный жар в долине Дагестана» («Сон»), «Есть остров на том океане» («Воздушный корабль»), «Закуривал цигарочку» (переработка мотивов стихотворения «Свидание»). Из переводной поэзии наибольшей популярностью пользовались стихи П. Ж. Беранже («Выпил я, кровь заиграла» и «Во Францию два гренадера из русского плена брели») и фрагмент из «Паломничества Чайльд Гарольда» Дж. Байрона («Проснется день красы моей»). Эта часть репертуара приобретает оригинальность либо благодаря многоголосию, либо протяжной (тоже многоголосной) форме распева.

Сфера *бытования* мужских песен, представлявшаяся по данным XVIII – начала XIX вв. достаточно ограниченной - *поход*, *сбор* (круг), *беседа*, ритуал, затем дифференцировалась и усложнилась. Поздний этап существования их в армии доступен для изучения.

Можно выделить три типичные формы приуроченности песен в армейском быту: пение в строю во время движения колонны (переходы-марши, парады), на привале в кругу с пляской (для разминки ног) и во время работ (чистка оружия, обмундирования, уборка лошадей)[35].

Пение *в строю* – во время переходов, маршей, подчас весьма длительных, выдвижении в сторону неприятеля и при возвращении из боя – способствовало организации движения (по словам информантов, кони чутко улавливают музыкальный темпоритм). Если в обычных обстоятельствах звучали протяжные песни с оттенком грусти и веселые плясовые, служившие одновременно и *бивуачными*[36], то в боевом походе – наполненные энергией, воспевающие храбрость, решимость и отвагу. Эти песни исследователи прежде называли «верноподданическими», «черносотенными», полными «казенного оптимизма» («Из-за леса, леса копий и мечей», «Не в тот день, не в тот час», «Что ж вы, братцы приуныли», «Всадники, други, в поход собирайсь!»). В дореволюционных казачьих сборниках их именовали *боевыми*. Справедливости ради следует отметить, что до нас дошли не самые вопиющие «образчики» «ура-патриотических» песен. В годы советской власти большая часть подобных «сочинений», культивировавшихся в полках, по известным соображениям не исполнялась и в экспедициях не фиксировалась. Вместе с тем такого рода примеры можно найти в некоторых старых сборниках казачьих песен и даже в неизданных записях ДПЭ А. М. Листопадова и С. Я. Арефина, обычно тщательно «просеивавших» репертуар в ходе записи:

Ей, слава Богу на небе,
Государю на земле.
Нам д[онским] казакам
на Кавказской границе (зачеркнуто и вписано Швецкай).
Пущай наш царь не баитца,
Что на Русь прийдет чума,
Наша швецкая [?] граница
[О]На китайская стена.

[35] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов и П. М. Попов (8 полк, ст-ца Екатерининская).

[36] См. *таблицу 3* и все песни, представленные в *таблице 4*.

Мы кордоны полюбили,
Будто горькаю жану
Все забавы разлюбили
Знаем службу лишь одну.
Если спустють [в рукописи неразборчиво] нас с границы
Мы пайдем к сваим жанам
В наши добраи станицы
К нашим детям и друзьям[37].

Боевые песни разных форм распева выделяются среди других своей четкой функциональной задачей – поднять боевой дух воинов. Они выполняли фатическую (объединительную) и ритуально-магическую функции[38]. В них, несмотря на позднее происхождение (литературный текст), сохраняются следы ритуальных действий, имеющих суггестивное воздействие. Подбрасывание оружия или манипулирование им, выстрелы выступают как типичные атрибуты инициальной магии: («Наш Скобелев генерал / Вынул шашку помахал», «Звуки пушек раздаются / Весь Кавказский край гремит», «Раздаются выстрелы ружья». Бряцание оружия и звон конской упряжи, храп возбужденных лошадей и звуки музыки дополняют картину предчувствия боя: «У казачушках ружья брязнули», «Бесятся кони, гремят удилами / Прыгают, скачут, храпят».

В снижении художественных достоинств подобных песен часто обвиняют казачьих офицеров – поэтов-любителей.

Условия военного быта довольно жестко регламентировали ситуации пения. Различные запреты и ограничения имели свои исключения. Если в черте лагеря низших чинов песни и музыка не допускались с 10 часов вечера и до 5 утра, то в остальном лагере «пение и музыка должны прекращаться после 2-х часов ночи» [Устав строевой службы 1900, с. 489]. Развлекали офицеров, как правило, те же низшие чины – «песенники», которым был положен отдых. Запрет существовал и на «домашние» песни. Казаки придерживались правила на службе их не вспоминать, чтобы не бередить, не расслаблять душу. В офицерских собраниях, наряду с романсами, застольными и

[37] РОМК. Фонды. Тетр. 2860/3КП [Тексты песен с № 327 по № 685], с. 12, № 339.
[38] См. *таблицы 3–4*.

шуточными песнями звучали старинные исторические, которые как бы подтверждали квалификацию «песенников» полка. Командиры устраивали иногда «состязания» между ними на знание старинных песен или умение запеть песню, не задумываясь.

Пение в свободное время сопоставимо с *бивуачным*. В «Уставе внутренней службы в кавалерии» по поводу времяпрепровождения говорится: «В свободное время казаки должны чинить и приводить в порядок все то, что у них неисправно, после этого они могут отдыхать, заниматься мастерством, играми и *пением* (выделено мною. – *Т. Р.*). Пение и игры запрещаются во время послеобеденного отдыха и по пробитии вечерней зари» [Устав внутренней службы 1900, с.3–4].

Бивуачные песни звучали на привалах во время отдыха. По свидетельствам казаков, служивших в царской армии, пели они, и выполняя обыденную работу (чистка оружия, уборка лошадей и приведение в порядок обмундирования). К этому роду относят обычно протяжные *лирические* песни с темами тягот службы, ранений, смерти, проводов казака и возвращения домой. Лирическая песня чаще сопровождала необходимую работу, и, как говорили старики, пел каждый сам по себе, а если позволяли условия – по двое–трое. В песнях есть свидетельства о былой связи с бытом: «Казак ружье чистил / Ржу стирая, холодную зиму навек ее проклиная», «Казак огонюшек выкресал / Тёплы воды нагревал / Свои раны промывал».

Во время пляски[39] исполнялись не только собственно плясовые песни, но и строевые кавалерийские. О пении на привале часто упоминается в песнях: «Полно, полно, нам, братцы крушиться, полно горе горевать / Лучше будем веселиться с горя песню запоем»; «Выпьем мы по третьей – с горя песню запоем / Мы поем, поем, в кавалерии живем».

Информанты относили к «службе» и песни, которыми провожали и до сих пор провожают на службу, а также те, что пелись по дороге к дому[40]. Песни *встречные* и *провожальные* включались в соответствующие ритуалы. Их исполняли во время определенных действий – движения по станице, выхода из церкви. По воспоминаниям А. И. Каргальского, «больше пели мужчины, почтенные стари-

[39] См. песни, указанные в *таблице 5*.
[40] См. *таблицу 3*.

ки, которые выстраивались в ряд человек по восемь после молебна и шли по станице, а за ними вели коней, шли родные и знакомые» [Песни донских казаков 1979, с. 70].

В состав «встречных» и «провожальных» песен входили как общеизвестные («Конь боевой с походным вьюком», «По над ярушком, ярочком», «Разродимая сторонка», «Там шли-прошли с Дону служивые»), так и местнохарактерные: «На заре было на зореньке» («Во кругу стоял виноходов конь») – ст-цы Багаевская, Манычская; «Ой да, выпал, выпал беленький снежочек» (ст-цы Каргальская, Николаевская, хут. Ведерниковский). Среди типичных *встречных* песен – «За курганом пики блещут», «По дорожке пыль клубится».

Сравнительное изучение мужского воинского репертуара, опубликованного в дореволюционных песенных сборниках и представленного в современных полевых записях, позволяет сделать некоторые выводы и обобщения по вопросу о его составе и бытовании.

В качестве тематической доминанты в песенном репертуаре выступают события военной *истории России* (войны с Турцией, Отечественная война 1812 года, Крымская кампания, Кавказская война 1817–1864 гг.). События собственно казачьей истории отошли на периферию. Анализ тематики показывает также и то, что общественно значимые события, социальная история занимали сознание казаков в значительно большей степени, нежели личная судьба и жизнь вне службы.

Казак постоянно находился в горниле созидающейся истории: на его глазах и при его активном участии происходило завоевание новых земель, падение и возвышение государств, смена государей и военачальников. Все это не могло не сформировать достаточно широких исторических представлений, емкой исторической памяти и постоянного интереса к общественному процессу.

Самые большие перемены в XX в. произошли в приуроченности песен и составе их хранителей. После гражданской войны изменения коснулись не только условий бытования воинских песен, превратившихся в песни домашние, но во многом и состава исполнителей. Значительное сокращение мужского населения после гражданской войны (о чем уже говорилось в первой главе), а особенно после ВОВ, сделало основными хранителями самобытного донского репертуара смешанные или однородные женские (преимущест-

венно «вдовские») ансамбли. Это не могло не сказаться на устойчивости основных параметров исполнительского стиля казачьей песни, о чем речь пойдет в заключительных главах исследования.

Сохранение казаками до конца XX в. уникальных песен, повествующих об исторических событиях, выделяет их среди других групп населения России и свидетельствует о развитости социально-исторических представлений. Выборка типичных военных песен, распространенных на территории Войска Донского, дала свыше 300 образцов (см. *таблицы 3–5*). Можно утверждать, что ни одна из русских локальных традиций не обладала столь мощным пластом исторических и военно-бытовых песен.

В современных сборниках, издаваемых фольклористами по итогам экспедиций, число рекрутских или поздних армейских маршевых песен минимально[41]. Они связаны преимущественно с ареалами засечных черт: первой, сооруженной при Иване Грозном, и Белгородской, благодаря которой при Алексее Михайловиче возникло множество укрепленных городков в степной зоне на юге России. Потомки охранявших засеку служилых людей (стрельцов, пушкарей, городовых казаков) и сохранили фрагментарно воинскую традицию, как в части репертуара, так и в части исполнительства.

Здесь, как и на Дону, существовала и поддерживалась мужская певческая культура. Любопытно, что и в Белоруссии, где в некоторых районах в XIX – начале XX века и в конце 30-х годов стояли казачьи части[42], были распространены в многоголосном распеве казачьи и солдатские армейские песни [Можейко 1971, с. 96–98].

[41] См. Русская народная музыка 1981–1984.

[42] В одной из них несколько месяцев в 1938 г. работал в армейской самодеятельности А. М. Листопадов, назвавший этот период «слуцким сидением» [ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 147, л. 148].

2.3. Теоретический и исторический аспекты изучения репертуара

Изучение репертуара никогда не занимало достойного места в этномузыкологии. Это сфера интересов исполнителей-практиков и филологов, поскольку по сложившейся в фольклористике традиции песня как единица песенного репертуара определяется по поэтическому тексту. Этномузыкология изучает соотношение поэтического текста и напева с точки зрения соответствия содержания и стилистики, законов координации ритмики и мелодики, соединения тех или иных текстов и определенных типов напевов и, наконец, соотношения музыкально-поэтических произведений между собой.

Вопрос о репертуаре – это вопрос не только о количестве песен и жанрово-видовых формах, в которых они представлены, об их соотношении и группировке в традиции (по количественным и содержательным характеристикам), но и о методике полевого и камерального исследования конкретной местной традиции. Это также проблема наших исходных теоретических позиций, проявляющихся в понимании особенностей формирования, состава репертуара, организующих структуру традиции принципов.

Одной из важнейших методологических посылок является выбор единицы исследования и описания. Когда речь идет о репертуаре, в качестве таковой, естественно, выступает не отдельная запись, а некая их совокупность.

Тот или иной репертуар может складываться в самой традиции естественным путем (т. е. целенаправленно формироваться, как это было в армии) и дифференцироваться в соответствии с половозрастной стратификацией и социальной организацией общества. Репертуар может быть также результатом группировки песен исследователем и в этом случае является отражением его интересов (например, совокупность вариантов одной песни или группировка песен по какому-либо признаку).

В нашем случае это репертуар, принадлежащий социально-этнической группе донского казачества и половозрастным стратам служилых и отставных казаков. Однако, поскольку выделение дан-

ных общностей в настоящее время является в основном достоянием сохраняемой традицией исторической памяти, определяемый в качестве предмета изучения репертуар, может быть представлен как сформированный в соответствии с интересами исследователя.

В отечественной фольклористике и этнографии, вследствие особенностей расположения поселений по течению рек, служивших основными путями сообщения, а также связей между ними (тяготение деревень к селу, где располагалась церковь)[43], принято изучать традиции в соответствии с этими территориальными ориентирами. По аналогии донская традиция изучалась в селениях, расположенных по течению рек. Ввиду выявления сложных репертуарных и стилевых пересечений между традициями станиц и принадлежавших им в прошлом хуторов, А. С. Кабанов предложил рассматривать в качестве единицы изучения песенного стиля станицу с хуторами. В развитие идеи Д. В. Покровский и А. С. Кабанов использовали для обозначения этого уровня традиции термин «песенная школа» [Кабанов 1980, с. 90].

Однако аналогия с русскими песенными традициями не всегда правомерна. В группировке более мелких населенных пунктов вокруг крупных (станица–хутора) и их связях на Дону имеется определенная специфика. Вследствие особенностей земельного межевания (отчасти отраженного в *параграфе 1.1*) хутора старых станиц, включая, созданные в XVIII в., обычно располагались по обеим сторонам реки. Хутора нередко имели двойное подчинение: в станице располагался центр территориального самоуправления (правление и станичный атаман), а в каком-либо хуторе, принадлежащем другой станице, сборный пункт (при призыве и отправке на службу или войну). Казаки, жившие в хуторах, принадлежавших одной станице, но расположенных на противоположных берегах Дона, могли служить в разных полках, формируемых из призывников разных военных округов. В данном случае предпочтение отдавалось военной целесообразности.

Естественно, что находящиеся на противоположном от станицы берегу хутора образовывали некое самостоятельное единство. В пору распространения автомобильного транспорта они связывались до-

[43] Совокупность прихожан сельского храма, проживавших в деревнях являлась – приходом, который служил одновременно и территориальной единицей.

рогами не со станицей, которой в прошлом принадлежали, а с ближайшими административными центрами и городами. Как следствие, традиции музыкального фольклора обнаруживают зависимость именно от этих связей.

Еще один фактор, который необходимо учитывать при изучении местных песенных традиций – внутренние (внутри ОВД) переселения. Хотя филологи-диалектологи считают, что на изменение картины сложившихся донских говоров они существенно не влияли [Миртов 1926], в музыкальном фольклоре все выглядит иначе. Сохраняемые в подобных населенных пунктах традиции имеют гнездовой или очаговый характер. В предыдущей главе уже упоминалось об этом в связи с локализацией певческой терминологии.

Названные условия чрезвычайно усложняют установление ареалов тех или иных типов казачьих песен и установления границ местных стилей. Иногда абсолютное сходство обнаруживают напевы и тексты, записанные в населенных пунктах на значительном расстоянии, в то же время, одни и те же песни в соседних станицах поются совершенно по-разному. Подчас объяснить это явление не удается ни переселением, ни обстоятельствами несения службы, ни принадлежностью военно-административным образованиям.

В ходе полевого исследования опрос информантов велся фольклористами на основе репертуара, зафиксированного собирателями предшественниками (А. С. Кабанов по следам Б. Н. Путилова на Тереке, Т. С. Рудиченко по следам А. М. Листопадова на Дону и Северском Донце).

А. С. Кабанов пытался увязать особенности «диалектного» членения донской традиции со спецификой местного административно-территориального деления по военным округам (образованным в 1835 г.): «Ареалу распространения музыкального диалекта на Дону, как правило, соответствует территория какого-либо бывшего донского казачьего округа» [Кабанов 1980, с. 90]. Тезис этот был лишь декларирован, но не был доказан.

Выявив в ходе полевых исследований важность учета еще одного уровня реального существования традиции – в полках (точнее сотнях полков), автор настоящего исследования стал изучать также полковой (сотенный) репертуар. Поскольку численность полков, принципы их комплектования, очередности выхода на службу мно-

гократно менялись, он не вполне отвечает гребованиям ареального исследования, так как не дает четких границ. Вследствие этого, репертуар *песен в службе* был изучен, в первую очередь, по приуроченности (время, обстоятельства исполнения) и по функционированию в социальных структурах – военных (полки) и территориальных (станицы с хуторами).

Весь репертуар, в том виде как он сохранился на Дону в XX в. и выявлен экспедициями, обобщен в четырех таблицах, помещенных в приложении. Песни подразделены по признакам условий бытования, исполнения и музыкально-поэтической формы. Мы опирались, прежде всего, на информацию, полученную в полевых исследованиях начала 70-х гг., когда живы еще были казаки, время службы которых пришлось на первую мировую и гражданскую войны (информанты 1892–1896 г. р., а также первого десятилетия XX века).

Ориентиром в ходе полевого исследования служили для нас как опубликованные, так и неопубликованные записи собирателей предшественников. В вопросники по репертуару из песенных сборников включались в первую очередь, определенные повторявшиеся в них песни[44], распространение которых в казачьей среде доказано наличием *звукозаписей* или свидетельствами информантов. Именно поэтому не внесены нами в репертуарные таблицы многочисленные исторические и некоторые другие песни из собрания А. М. Листопадова, бытование которых в «службе» не подтверждено в ходе полевых исследований или вызывает сомнение по другим причинам[45].С другой стороны, некоторые песни светской тематики привлечены в силу многочисленных свидетельств об их исполнении в полках: «Поют, как известно, не только военные... песни, но и народные и даже романсы» [Альбрехт–Вессель 1894, с. 7].

Вносимая в таблицу песенная единица представляет собой группу вариантов, в единстве поэтического текста и напева. Подобная группировка – продукт исследовательский. Такая *песенная парадигма* выстраивается в результате выявления в полевых материалах род-

[44] См. Список сборников народных песен, кантов и инструментальных наигрышей.

[45] Примером может служить, отнесенная А. М. Листопадовым к историческим «Отчего Москва загоралася», по нашим данным, приуроченная к свадебному застолью и бытовые – «Жалко, жалко мне того, кто с кем расстается» и др.

ственных текстов, и именно она и может представлять традицию, изучаемую обобщенно. В нашем случае *песенная парадигма* стала основной единицей при формировании таблиц песенного репертуара «в службе». Для этого в них выделены такие признаки как варианты зачина, основные и контаминированные сюжетно-поэтические мотивы. В силу общности названных элементов весь корпус песен «в службе» характеризуется стилевым единством, а песню как целостный феномен с устойчивыми признаками довольно сложно бывает выделить. Характеристики напевов учтены обобщенно в самой группировке песен – протяжных, строевых и плясовых. Взаимные пересечения в репертуаре (возможность бытования в двух формах распева) отмечены перекрестными ссылками.

Приведенные в приложении таблицы не отражают, к сожалению, многообразия отношений поэтических текстов и напевов[46] и не дают представления о структурно-мелодических и мелодико-фактурных типах. Нередко одна репертуарная единица имеет различие как в СМРФ, так и мелодике. Отражение этой информации затруднено, так требует разработки системы индексации напевов. Составление указателя, подобного созданному М. А. Лобановым [Лобанов 2003], дело будущего. Дальнейшая перспектива изучения казачьего репертуара должна включать и его картографирование.

Систематизированный по приуроченности репертуар, в *таблицах 3–5* представлен суммарно, без разделения по округам и полкам или ареалам, поэтому по объему он значительно превышает типичный для отдельных традиций: в *таблицу 3* внесено 215 протяжных песен, в *таблицу 4* – 89 строевых, в *таблицу 5* – 36 плясовых песен. Вполне вероятно, что какие-то песни нами не учтены, но все же их перечень отражает память традиции и актуальный или способный стать таковым репертуар[47].

Реально складывающееся здесь соотношение распетых протяжных и песен более скорого темпа (строевых) приблизительно 2:1, что характеризует *протяжную песню* как несомненную *доминанту* мужской

[46] В таблицах сделаны отсылки к существующим публикациям песен с напевами.

[47] Таблицы могут быть использованы при опросе информантов в экспедициях, с целью записи определенных песен, а также служить ориентиром для расширения репертуара того или иного хора или ансамбля.

традиции, ее репертуарное ядро. К аналогичному выводу пришел А. С. Кабанов, изучавший структуру репертуара в нескольких традиционных коллективах донских казаков [Кабанов 1983, с. 133–134].

Главным источником песен «в службе» была, конечно, бытовая традиция станиц, из которых казаки приходили в полки. Но нередко можно было слышать от певцов, что ту или иную песню в станице (хуторе) «не играли, играли в полку». Говорить в этой связи о «служивом» репертуаре, как о части бытового неверно, так как эти два песенных корпуса не совпадают в полной мере[48]. Еще А. М. Листопадов отмечал, что в сравнении с традицией внутреннего быта в полковой значительно меньше старинных исконно казачьих протяжных песен, а пополнение происходило за счет авторских литературного происхождения, рифмованных, более простых по структуре и гармоническому складу многоголосия. Среди причин, способствовавших единообразию и «облегчению» репертуара, Н. Х Вессель, а за ним и А. М. Листопадов, называли «сравнительную трудность усвоения» протяжных песен, при кратковременности военной службы. Это и заставляло – по мнению собирателей – обращаться к песням солдатским, маршевого характера, соответствующим требованиям строевого обучения и «...к модным песням, распространенным среди населения, где стоят полки, или, наконец, к своим же более легким, ритмичным домашним песням, известным в полках под именем припевок» [Листопадов 1906, с. 163–164].

В полку происходил обмен, приспособление, унификация текстов и напевов. Песенники разных станиц вырабатывали общепринятый «мотив». «Один мотив был в службе»; «Казаки песни играют одно. Почему? Вместе служили и знали песни»[49].

Музыкально одаренные казаки входили в состав полковых хоров. Лучшие песенники полка, в частности запевалы, должны были знать популярные казачьи, военно-исторические и военно-бытовые рус-

---

[48] Сравни высказывание А. М. Листопадова: «Глубоко... могут ошибаться те, которые о казачьей донской песне берутся судить по тем песням, которые они слышат в полках» [Листопадов 1906, с. 164].

[49] ПЗА в ст-це Краснодонецкой(бывшей Екатерининской) в 1974 и 1977 гг. Инф. М. А. Адамов и П. М. Попов Оба служили в 8-м Донском казачьем полку; ПЗА в ст-це Нижнее-Кундрюченской в 1982 г. Инф. В. А. Козьменко. Об этом же писал А. М. Листопадов в статье «Народная казачья песня на Дону» [Листопадов 1906, с. 163].

ские, другие лирические песни и романсы. В офицерских собраниях они пели все, что заказывали господа офицеры[50]. Таким образом, песни в «службе» становились частью донской традиции *интегрирующей* ее в русскую культуру.

Многочисленные сборники казачьих песен и «Карманные книжки казака» фиксировали общепринятый песенный фонд, являлись проводниками русской поэзии и русской песенной классики. В них публиковались и тексты популярных романсов. Грамотность казаков и регулярная работа в полках регентов и капельмейстеров делали свое дело. «Служивский» репертуар, особенно строевые песни, затверживался прочно и сохранился до наших дней практически в том же виде, как бытовал в начале века. Печатные сборники были ***вторым*** важнейшим ***источником репертуара***.

А. М. Листопадов сетовал на то, что в экспедиции «перечисление... начинается с одних и тех же песен «кавкайских» – солдатских и новых маршевых песен». По мнению С. Я. Арефина, знание армейских песен объясняется тем, что казаков-песенников в период службы на Кавказе «отправляли в солдатские хоры на выучку» [Листопадов 1906, с. 171]. Несомненна связь между публиковавшимися войсковым издательством книжками для чтения, сборниками песен и репертуаром, певшимся в службе.

Весьма показателен приведенный в одной из статей собирателя список, популярных в конце XIX и начале XX века песен [Листопадов 1911, с. 344]. Среди них – несколько «жестоких» романсов, плясовая «Земляничка ягодка», впервые опубликованная в сборнике XVIII в. В. Ф. Трутовского (1776), «Отцовский дом покинул я» (из Дж. Байрона), и две поздние (городские), распеваемые обычно в традиционном протяжном стиле – «Канарейка» и «Казак по Дону гуляет». Все эти песни были популярны и в конце XX века.

С одной стороны, как показывает анализ сборников Е. К. Альбрехта и Н. Х. Весселя, Г. М. Концевича, А. Д. Бигдая, Ф. Н. Баранова, Р. А. Хрещатицкого, Н. Н. Голубинцева, П. Н. Краснова, в них помещаются песни живого, современного собирателям репертуара, с другой, благодаря публикациям, именно они и поддерживались «на плаву». Несколько отступает от правила лишь собрание С. Я. Арефина и

[50] ПЗА в ст-це Краснодонецкой в 1974. Инф. М. А. Адамов.

А. М. Листопадова «Песни донских казаков» (1911), включившее значительное число старинных, не столь популярных песен.

Сборники, издававшиеся тем или иным Войском (Донским, Кубанским, Уральским) становились достоянием всех казаков России, рассылались по заявкам и направляемым атаманам циркулярам во все казачьи полки и батареи. В ГАРО, например, хранятся документы о рассылке упомянутого сборника С. Я. Арефина и А. М. Листопадова[51]. Из них явствует, что он попал во все уголки Российской империи, в которых стояли донские полки и батареи (Петербург и Москва, Замостье и Бендеры, Одесса и пр.), а также в пределы других казачьих войск. Заявки поступали с Урала и из Сибири. Сборник был также рекомендован к приобретению окружным атаманам для станиц и хуторов и директорам народных училищ и школ Области войска Донского.

Показателен по составу сборник песен (без напевов), из репертуара Войскового певческого хора. Его публикация состоялась в связи с концертом в Санкт-Петербурге, по случаю 100-летия Лейпцигской битвы. В нем много песен из сборников С. Я. Арефина и А. М. Листопадова, Н. Н. Голубинцева. Сборник и публиковавшиеся в ДОВ и ДВВ программы концертов показывают, что Войсковой хор не довольствовался репертуаром, которым владели состоявшие в нем казаки (преимущественно низовых станиц) и готовил специальные программы к определенным датам – 100-летию Отечественной войны 1812 года, 300-летию царствующего дома, 1 октября (ст. ст.) – Покрову Богородицы и др. Тем самым он привлекал внимание к песням, отражающим события казачьей и русской истории, способствовал их сохранению и популяризации.

Как это было типично и для русских песенных собраний конца XVIII – начала XIX веков, казачьи издания во многом повторяли друг друга и лишь отчасти пополнялись новыми записями, как правило, присланными корреспондентами с мест. В них содержатся сведения и о практике исполнения песен в войсках.

Еще два аспекта традиции отражены нами в таблицах – самобытность репертуара, в части его происхождения, и наличие в публикациях.

[51] ГАРО, ф. 353, д. 666. Переписка с центральными и местными учреждениями о рассылке первого сборника Песен донских казаков 1911 г.

Идентификация песни *по признаку происхождения* весьма сложная задача, не только в силу того, что требует огромной работы по сравнительному изучению текстов, поиску их в сотнях сборников русских песен, но и в силу комбинаторной самой их природы. Достигнуть в этом случае высокой степени точности довольно сложно, но все же приблизительные соотношения в репертуаре определимы. Среди протяжных песен (215) – казачьих немногим более половины (101); более десятка казачьих вариантов слов и напевов, хотя, по-видимому, к таковым можно отнести и остальные песни. Строевые общеармейские, связанные с пластом народной культуры XVIII–XIX вв., не отличаются оригинальностью. К собственно казачьему репертуару в этой группе отнесено лишь около 1/8 часть сохранившихся в донской традиции песен, хотя в некоторых случаях, как отмечалось, можно говорить о казачьих вариантах. Своеобразие этой части репертуара не столько в составе, сколько в неповторимости исполнения.

Более половины песен многократно публиковалось в разных сборниках[52]. некоторая часть (около трети) обнародована единожды или дважды. Песни не опубликованные, как правило, представляют самостоятельный репертуар тех или иных полков (и, соответственно, территорий) или обойдены вниманием собирателей в силу сомнительности их художественных достоинств.

Как показали многолетние наблюдения, для певцов более важна публикация поэтических текстов, напевы же подбираются или создаются; правда, в процессе «создания», в сущности, неосознанно тиражируются устойчивые структурно-мелодические типы. Если в руки знатока казачьего фольклора попадают сборники с музыкальными записями, для которых характерна публикация распетого (распространительного) стиха, то певцы поют прямо с листа. Хотя они не знают нот, зафиксированные разрывы слов, повторы, вставные междометия и слова легко укладываются в стереотипные приемы местного распева. Это не показатель того, разумеется, что напевной стороне песни придается меньшее значение.

Письменная традиция, как зафиксированная совокупность текстов, во многом определила состав песен в службе, но не придала ему замкнутости или «застылости», поскольку записанный текст не

[52] В таблицах мы отдавали приоритет доступным изданиям, лишь в случае их отсутствия отсылали читателя к раритетам.

воспринимается как канонический ни в отношении слов, ни в отношении музыки. Напротив, он постоянно обновляется, отражая насущные требования времени. И наши современники казаки также склонны к обработке поэтических текстов (перестановке слов, замене строф) и напевов (чаще в сторону их сокращения, выбрасывая неудобные «повороты» и «колена»).

Еще одна важная проблема, приобретающая некое своеобразное звучание на донском материале – локализация репертуара в пределах территории ОВД, т. е. ареальный аспект его изучения.

В силу особенностей исторического развития рассматриваемого культурного ареала, на различных этапах существования донского фольклора, проявления локальности были неодинаковыми. В течение XVII–XVIII вв. в посылаемых на Дон грамотах и различных свидетельствах очевидцев отмечается противопоставление *низовых* и *верховых* казаков – значительная примесь украинского и неславянского элемента (тюркского и монгольского – калмыцкого) в низовых юртах и преобладание великороссов в верхнедонских. С 20-х гг. XVIII в. до начала XIX иррегулярные донские полки собирались «по войсковому обыкновению», т. е. с привлечением для участия в военных кампаниях жителей разных станиц (по очередности), что способствовало общности репертуара, выработке единого стиля его исполнения.

В дальнейшем процесс локализации определялся системой призыва казаков на военную службу. Наиболее существенным фактором было разделение в 1802 г. территории Войска Донского на сыскные начальства, а позднее (1835) военные округа – Черкасский, 1-й Донской, 2-й Донской, Усть-Медведицкий, Хоперский, Донецкий, Миусский и придание казачьим полкам статуса регулярных частей русской армии. Полки стали формироваться преимущественно из жителей определенных станиц военного округа (кантона). Эта практика, несмотря на неоднократное изменение административно-территориального деления, сохранялась до XX в. Из казаков 1-го Донского округа, к примеру, набирались 2, 8, 9-й полки. В 8-м Донском казачьем полку служили казаки из Екатерининской, Верхне- и Нижне-Кундрюченской, Усть-Быстрянской, Кочетовской, и Раздорской станиц; в 9-й Донской казачий полк – из Семикаракорской, Константиновской, Золотовской, Богоявленской, Николаевской, во 2-й – из станиц, лежащих выше по Дону, включая Нижне-Курмоярскую.

Станицы располагались неподалеку друг от друга, и «сыгрываться» песенникам соседних станиц было несложно. Правда, некоторые полки были «сборными», т. е. объединяли молодежь разных округов (7-й, 16-й, лейб-гвардии Казачий, Атаманский и др.).

Выявленные исторические особенности со всей очевидностью показывают, что связывать локализацию репертуара и распевы песен с территориями военных округов, как это сделал А. С. Кабанов [Кабанов 1980, с. 90] вряд ли верно.

Попытаемся апробировать в качестве выделяемой территориальной единицы группу станиц, направлявших своих жителей в один полк. В отличие от репертуара, сохраняемого на определенной территории, репертуар полка явление в наше время скорее виртуальная, поскольку он зафиксирован не непосредственно по месту его функционирования, а в *населенных пунктах*, жители которых служили в прошлом *тех или иных полках*. Хотя мы не считаем предпринятые нами на основе опроса информантов реконструкции соответствующими в полном объеме существовавшему в прошлом репертуару (как записанный, к примеру, Е. К. Альбрехтом и Н. Х. Весселем), его изучение представляет определенный интерес.

В 70-е годы нами достаточно полно был зафиксирован репертуар 2, 8 и 9-го полков 1-го Донского и 6-го полка 2-го Донского округов. В дальнейшем были проведены дополнительные исследования в других округах ОВД (11-го и 12-го полков Донецкого округа). Сопоставим для примера песни четырех казачьих полков, зафиксированные соответственно в ст-це Нагавской, 6-го полка 2-го Донского округа; станице Краснодонецкой, бывшей Екатерининской – 8-го полка 1-го Донского округа; ст-це Калитвенской – 11-го полка Донецкого округа; ст-це Мигулинской – 12-го полка Донецкого округа.

Для изучения нами выбраны населенные пункты, удовлетворяющие при сопоставлении разным требованиям: территориально смежные, но жители которых, призывались в разные полки разных округов (Краснодонецкая и Калитвенская); территориально удаленные, входившие почти до конца XIX в. в разные округа (Донецкий и Усть-Медведицкий), а затем в один округ (Калитвенская и Мигулинская) и отправлявшие своих новобранцев в разные полки, а иногда, с изменением порядка призыва и в один 11-й полк; обособленная

от названных в военно-административном и территориальном отношении ст-ца Нагавская (6-й полк 2-го Донского округа).

Анализ опросных листов позволяет предполагать, что песенники одного полка пели до сотни и более песен старинного и позднего распева. В *таблицу 6* включено 100, названных информантами песен. Вполне вероятно, что какие-то не были ими отмечены и, следовательно, учтены, какая-то часть вышла из употребления, поэтому можно предположить, что *по объему* репертуар действующих единиц полка – сотен – вполне сопоставим с репертуаром традиционных бытовых коллективов (по данным А. С. Кабанова до 120–150 произведений) [Кабанов 1983, с. 133].

Основной корпус репертуара составляют песни XIX века, в том числе солдатские. Их датировка облегчается благодаря авторским текстам (в этом случае есть ограничительная дата создания текста) и наличию в публикациях. Соответствие напева тексту определяется по согласованию СМРФ с ладо-мелодическим развертыванием напева[53].

Доля собственно казачьих песен выше среди протяжных (до половины от общего числа), в то время как в строевых и плясовых не превышает и 1/10. Статистические данные, таким образом, еще раз подтверждают сохранение за протяжной песней роли центрального элемента жанровой системы и самобытного *ядра репертуара*. Строевые песни, тексты которых представляют собой переделки солдатских, нередко имеют характерные донские напевы. Поэтому, можно говорить о большей открытости казачьей традиции к заимствованию словесного компонента песни и большей замкнутости в отношении музыкальной стороны песен.

Общей для всех четырех полков оказалась всего пятая часть выявленных песен. Среди них: «Вдоль по линии Кавказа» (Под ракитою зеленой), «Веселитеся, донцы, храбрые казаки», «Вот вечер вечереет в солдата сердце мрет», «Вот пришел с Дона приказ», «Ехали казаки со службы домой», «Из-за леса, леса копия мечей», «Как донские казаки царю верно служат», «Канарейка», «Не от тучи, не от грома» (соединяемая либо с песней «Уж вы, братцы, атаманы-молодцы», либо с «Размалым мало спалось»), «Не сокол с орлом солеталися», «Не туман с моря поднялся», «Ой, донцы, донцы разу-

[53] Эти принципы для разных стилистических пластов описаны в *параграфе 3.2*.

далы молодцы», «Ой, в Таганроге», «Ой да ты калинушка», «По над ярушком, ярочком», «Под деревом ветвистым», «Поехал казак во чужбину далеко», «Разродимая сторонка», «Тихо ехал над рекою», «Трубочка» (Шел немец/солдат по улице), «Что ж вы, братцы, приуныли». Из названных – девять песен, т. е. почти половина, не является казачьими, а относится к городским или солдатским; из традиционного казачьего пласта – всего три – «Не от тучи, не от грома» и «Не сокол с орлом солеталися», «Сказали про Польшу» (последняя является самостоятельной редакцией славянской баллады). К ним примыкают распетые протяжно песни (пять), на стихи литературного происхождения такие как «Ехали казаки со службы домой», «Поехал казак во чужбину далеко», «По над ярушком ярочком», «Тихо ехал над рекою», «Разродимая сторонка».

Сопоставление списков песен смежных станиц, принадлежавших разным полкам и разным округам (ст-цы Краснодонецкая и Калитвенская) дало 31 совпадение. Кроме уже упомянутых, совпали песни, характерные для Северского Донца – «Казак по Дону гуляет», «Как шел казак сы неволюшки», «Пошли с Дону казачечки», а также общего с украинскими казаками репертуара [Плисецкий 1954] – «Не с кем, не с кем эту ночку ночевать», «Ой, при лужку, при лужку».

В ходе сравнительного анализа в репертуаре станицы Калитвенской обнаружились явные лакуны. В ней не удалось записать песен, известных в ближайших станицах этого же округа и полка (Митякинской, бывших Каменской и Усть-Белокалитвенской) – «Дон Иванович» (Дон быстер бежал), «На речке Камышинке», «Пролегала шлях дорожка», «По горам карпатским метелица вьется», «Полно вам снежочки на талой земле лежать», «Служба дюжа нужная». Следует поэтому сделать определенную поправку на потери. Вполне вероятно, что совпадало до половины репертуара.

Иную картину дало сравнение списков песен станиц Краснодонецкой и Нагавской, входивших в разные территориально не смежные округа. Здесь общими оказались около 60 песен, т. е. более половины, что, по-видимому, следует объяснить почтенным возрастом информантов (рождения конца XIX начала XX века), сохранивших в памяти большее число песен.

При предложенном аспекте изучения оказывается важной высокая вероятность совпадения или близость напевов. Особенно ярко

это прослеживается в репертуаре второй половины XIX века. В этом смысле информация о принадлежности тому или иному полку дает определенное представление об ареале напевов и является важной для картографирования. Идентичные напевы, фиксируемые в разных ареалах, как правило, являются показателем внутренних переселений или совместной службы в «сборных» полках. Понятно, что абсолютно корректное изучение соотношения песенного репертуара разных полков в наши дни уже неосуществимо, поскольку выявленный набор образцов, в силу разновременности проведенных исследований, несопоставим по объему.

Подводя итоги изучения мужской песни со стороны жанрового состава, репертуара и его бытования можно утверждать, что на всех рассмотренных уровнях выявлена оригинальность казачьей традиции.

Своеобразие жанрового состава – в его противопоставлении по функционированию, выраженном пространственно – *внешнее/внутреннее* – и практически совпадающем с оппозицией *мужское/женское*. В соответствии с этим противопоставлением сформировались и стилевые приемы, характерные для мужских и женских песен.

Жанрово-видовое членение фиксирует форму органической взаимосвязи компонентов, динамичность которой проявляется в таких соотношениях как *жанровые дубли* [Кунанбаева 2002], структурные и локальные разновидности и краткие версии жанровых типов. Все эти формы опосредованы функцией. В то же время, в организации системы музыкального фольклора выявлены и другие отношения поэтического текста и напева, при которых функция по существу нейтральна. Это комбинаторное соединение текста с напевами, относившимися к одному стилевому пласту и бытование текста с напевами разных стилевых пластов, наблюдающееся в данной локальной традиции.

Донская песенная традиция существенно отличается от других русских с точки зрения локализации репертуара. Как было показано, в силу особенностей прохождения казаками службы и изменения принципов формирования воинских подразделений, внутренних переселений и существовавшей еще в начале XIX века практики перевода «приписных» крестьян в казаки[54] дифференцирующие

[54] Иногда в казачество переводились в полном составе целые населенные пункты, как например, монастырские крестьяне упраздненного при Екатерине II Мигулинского монастыря (хут. Тиховской).

признаки (как правило, в ограниченном наборе), позволяющие установить границы локальных стилей на Дону, перекрываются интегрирующими. Поэтому сложившееся в далеком прошлом более крупное разделение казаков на верховых и низовых сохранилось до последнего времени.

В XIX – начале XX в. в донской традиции действовали две тенденции – *локализации* типов распевов воинских песен и репертуара и *унификации*. Динамика их соотношения в исторической перспективе менялась.

После ликвидации казачества в 20-х гг. XX в. в течение нескольких десятилетий, существовавшее армейское единство поддерживалось в станицах и хуторах Дона, а также в эмиграции. Однако, в связи с отсутствием соответствующих социальных условий, способствовавших его сохранению, мужская песенная и певческая традиция постепенно угасает. На протяжении всего прошлого века, и в особенности его конца, в донской песенной традиции в активной форме бытовал преимущественно армейский репертуар рубежа XIX – начала XX в., состоящий в основной части из песен литературного происхождения. Доля оригинальных донских песен постоянно сокращалась. «Вымывание» мужского репертуара, возрастание в исполнительстве роли женщин способствовало активизации культивируемых ими обрядовых жанров и неприуроченной лирики, выявляющих тенденцию к локализации.

3. Стилевая атрибуция казачьих песен и проблема ядра традиции

3.1. Песенная поэзия

Мужская казачья песня – *лироэпическая историческая* и *лирическая военно-бытовая*. Эти две группы песен составляли в прошлом ядро традиции, т. е. аккумулировали основной казачий репертуар и типичные формы его музыкально-поэтического воплощения.

Для выявления системных связей песен службы внутри корпуса донского фольклора и жанрово-стилевой атрибуции поэтических текстов мы избрали путь их сравнения со «старшим» донским эпосом – собственно былинами, лироэпическими песнями о зверях и птицах («былинными») и балладами – по таким параметрам как сюжетика, образная система, поэтические приемы, композиция.

Несмотря на то, что казачья песня, в особенности историческая, привлекала внимание маститых филологов – А. Н. Лозановой, Б. Н. Путилова, Г. П. Сердюченко, А. Д. Соймонова, В. К. Соколовой, Ф. В. Тумилевича и др. – ее поэтика остается малоизученной. Посвященные ей статьи по большей части связаны с публикациями записей, в частности в многотомном своде «Исторические песни» (*см. Список сборников...*), и в силу этого носят обобщенный характер, решая задачу их атрибуции.

Один из создателей тома «Исторические песни XIX века» и автор вступительной статьи Э. С. Литвин, вслед за Б. Н. Путиловым и другими исследователями, подразделила публикуемые в нем тексты на песни «с ярко выраженной сюжетной структурой» и «песни-хроники, в которых ход повествования более или менее точно воспроизводит последовательность подлинных событий». Для первых, по ее мнению, характерно «преобладание художественного вымысла и устойчивость сюжетных ситуаций, для вторых – «известная эмпиричность изображения, отсутствие смелых обобщений, но и большая „документальность", насыщенность фактами» [Литвин 1973, с. 17]. Признавая возможность использования данной классификации в качестве основы группировки поэтических текстов в принципе, для корпуса донских воинских песен мы предлагаем несколько иную. Важ-

нейший для повествовательных жанров признак сюжетности, как нам представляется, дает основание для рассмотрения трех групп песен: *сюжетных, квазисюжетных* и *несюжетных*[1].

К *сюжетным* нами отнесены песни с устойчивой последовательностью связей сюжетно-поэтических мотивов (описания, ситуации, речи, характеристики) и завершенностью развития темы. В наши дни известно сравнительно немного казачьих воинских песен, в которых прослеживается такое последовательное развитие сюжета. Среди них эпические атрибуты имеют: «Как у нас то было на Дону» (Изменщик Сенька Маноцков – ПДК, т. 1, ч. 2, № 73), «На Усть-Дону тихого» (Турецкие корабли под Азовом – Там же, № 88), «Ты Россия, мать Россия» (Про Платова казака – Там же, № 146); балладные и лирические, в основе которых лежит повествование: «За донским казаком был большой погон» («Как ишел-то младец сы неволюшки» – Там же, т. 2, № 200), «Пошли с Дону казачечки» (Там же, № 164), «Там шли-прошли с Дону служивые» (Там же, № 142). Повествовательное начало не чуждо и строевым (см., например, «Не в тот день, не в тот час» [25 ребят лихие] – Там же, № 69–70). Некоторые песни сюжетного типа развивают лишь отдельные эпизоды: «Ой, да вы тучушки эти ветерочки» (Жалование казакам грамоты на владение Доном – Там же, т. 1, ч. 2, № 70), «Собирался русский царь во землю турецкую» (Азовский поход Петра I 1696 г. – Там же, № 122 – вариант), «Баклановцы, молодцы! Вспомним как недавно» (Пленение Шамиля – Голубинцев 1911, № 21) и др.

К квазисюжетным отнесены песни, в которых проступает принцип контаминации сюжетно-поэтических мотивов описания с мотивами речи и действия. Значительную часть подобных песенных текстов составляет картина открытого или замкнутого «вложенного» пространства, видимого как бы со стороны или сверху: кремена Москва, палаты, гробница, караульные, царь – в песне «Светел, батюшка месяц» (Смерть Ивана Грозного, Петра I); пониже города Саратова, повыше города Камышина, на речке на Камышинке, собиралися во единый круг казаченьки, во кругу они думу думали – в песне «На вольных степях Саратова» и т. п.

---

[1] Э. С. Литвин отмечено преобладающее в солдатских и казачьих песнях первой половины XIX в. «тяготение к бессюжетности» [Литвин 1973, с. 18].

Композиционный прием «ступенчатого сужения образа» в каждой жанровой разновидности и *песенной парадигме* получил воплощение в своем *типическом месте*: для песен о зверях и птицах старшего эпического пласта это *мировое древо* – космологическая модель или аналогичный по функции зооморфный образ *Сокола-корабля*; для песен, рассказывающих о реальных событиях, – культурные объекты – например, *сторожевая башня* («башенка высокая»), *тюрьма* («тюрьма темная высокая»). Сюжетно-поэтические мотивы действия и речи предваряет их описание. Сюжетное развитие размыкает пространство, выводя события за его пределы, вовне.

Приемы подобного рода характерны и для лирики. Статичность, картинность сопутствует образам смерти, смертельной раны: «Во лужочке зеленом стоял круг казачий полк» [ПДК, т. 2, № 54], «Горы вы мои Закавказские» [Там же, № 150], «За речкою за белою» [Там же, № 159], «Под местечкою было под Жорною» [Там же, № 121, 159]; «Ты, батюшка, светел месяц» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 133]; «На заре было, на зореньке» (Просвистала пулечка свинчатая) [Альбрехт–Вессель № 52], «Уж ты, поле мое, поле чистое» [Там же, № 26]. В них сворачивание пространства, концентрация действия или образа связаны с самим героем и имеют центростремительную направленность.

Группу *несюжетных* составили *песни-славы*, и так называемые *боевые* или *удалые* походные песни о героях и сражениях. В них выстраиваемые линейно поэтические мотивы не образуют устойчивой последовательности. Отсутствуют не только причинно-следственные связи между ними, но и позволяющие «держать конструкцию» традиционные композиционные приемы. Исполняемые в темпе медленного марша или более подвижном с нанизываемыми цепочкой мотивами (преимущественно характеристиками) они передают визуальную и звуковую картину происходящего: «Взвеселитесь, храбрые казаки» [ПДК, т. 2, № 99], «Вот наш Платов генерал» [ПДК, т. 1, ч. 2, №. 198], «Всем, всем мальчик был доволен» [ПТД, с. 16–17; ПДК, т. 2, № 217 – перетекстовка], «Ей, слава Богу, на небе» (см. текст на с. 110–111) «Из-за леса, леса копий и мечей» [ПТД, с. 14–15], «Слава Платову герою» [Атаман Платов 2001, № 23], «Слава Буденному герою» [ПДК, т. 2, № 212 – перетекстовка песни о Платове], «Слава, честь донцам отважным» [ПДК, № 211 – перетекстовка] «Что ж вы, братцы, приуныли» [Песенное ожерелье 2001, № 32], «Не туман с

моря поднялся» [ПДК, т. 2, № 76], « По горам, горам, горам» (о Бакланове) и др.

Некоторые из названных поэтических текстов имеют авторское происхождение (см. *таблицы 3–4*) и были переработаны народными исполнителями. Эта группа песен имеет параллели как в фольклоре других народов, так и в русской кантовой традиции XVIII в.

Попытаемся проследить признаки сходства и различия основных композиционных единиц и образов эпических песен «старшего» пласта и казачьих исторической и военно-бытовой тематики.

В песнях «служивских», как правило, отсутствует характерный для эпоса эпизод отъезда героя из дома; в лирических, благодаря характеристике поведения героя (героев) в момент ухода, раскрывается эмоциональное состояние: «Пошли с дону казачечки / Назад они поглядают / Тяжелехонько они вздыхают»; «Там шли-прошли с Дону служивые / они молодые / Как за ними идут две мамаши / мамаши родные / Не ходите родные мамаши / следочком за нами / Не топчите родные мамаши / кавыл-травку[2] своими ногами». Естественно, что в песнях нет и типичной для былин формулы испрашивания героем разрешения на отъезд из дома. Исключение составляют лишь песни *провожальные*, куда формула «Простите, отец-мать родные, простите сына своего», «Благослови ты, маменька родимая» попадает не из былин, а из ритуала проводов казака.

Вместо былинного мотива «вольной охоты», «полякования-казакования» развивается мотив исполнения приказа: «Что прикажут наших сотен командиры, мы туда идем, рубим, колем, бьём», «Он по фронту разъезжал и отдал такой приказ», «Полковник ходит-гуляет, указы читает», «В грамотке написано-намалёвано».

В песнях походных этикетные диалоги былин вытесняются императивами – призывами к действию: «Взвеселитеся, донцы, храбрые казаки!», «Всадники, други, в поход собирайсь!». Они характерны и для мнемонических формул трубных кавалерийских сигналов, оттуда, по-видимому, и заимствовались: «Всадники шагом вперед ступай в поход...» (*сигнал 13*), «Всадники двигайте ваших коней в поле намётом резвей» (*сигнал 16*) и т. д. [Устав строевой службы 1900, с. 363–364].

---

[2] По замечанию казаков ковыль («кавылушка», «кавыл-травка») – это слезы степи по погибшим казакам (ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. И. А. Садчиков).

Сцены братания и седлания коня в исторических песнях не встречаются. Конек стоит как бы сам собой оседланный: на нем «седелица позлаченая», «черкесская»[3], «чумбурики шелковые», «серебряные стремена», «золотые удила», «на все ножечки он подкованный». Перечисление действий, позволяющее синхронизировать эпическое время повествования и реальный временной континуум, здесь замещает описание.

Былинный образ *пути-дороги* часто служит зачином эпических и лирических песен: заповедная «Дорожка она нешырокая / Шириною трех аршин (три ступня) / Длиною она конца краю нет»; «Никто по ней не хаживал / Ни пешего, ни конного следу не было»; «Не стежкою, не дорожкою / Тропинкою звериною». Эпическая формула «то не пыль кура курит», «за курою пыль курит» в воинских песнях имеет то же значение, что и в былинах (предшествует появлению героя, антигероя и предвещает бой)[4]. К общим мотивам песенных и былинных текстов можно отнести и блуждание героя между трех дорог.

Картины *битвы* и образы «поединшшичков» сравнительно редки в донских былинах; герои выходят в поле «поляковать-казаковать», «повольничать-поохотничать» – т. е. на простор за добычей. «Полякование» и «казакование» – это воплощенный образ *воли*, единый для обоих пластов эпоса. Однако, подобно тому, как зачины былин (княжеские пиры) превратились в «беседные» былинные песни, эпические картины битвы героев послужили своеобразными прообразами сцен сражений двух армий («Что не две то тучушки грозные сылеталися, не две армеюшки сыходилися»).

Поэтические приемы, рисующие бой, более или менее универсальны. У Ильи Муромца тугой сагайдак «будто лев ревет, стрелы-змеи свищут»; в воинских песнях – «змеей просвистала пулечка свинчатная», «змеей пуля сердце проползла», «пуля сыпалась, жужжала как пчела». Другие образы сражений – «пуля сыпалась как сильный град», «кровь горячая лилась она рекой», «кровь лилася по колено лошадям» – вызывают ассоциации скорее не с былинами, а с эпосами степных народов. В калмыцком эпосе «Джангар», напри-

[3] Упоминание черкесского седла типично и для местных былин.

[4] Весьма характерна она для разноязычных эпосов.

мер, «пики с мечами стали ручьями дождя», «долом яругами черная кровь текла» [Героический эпос 1975, т. 2].

Былинный враг «собачишша», «собака» сохраняет свой «титул» в казачьих текстах, вплоть до авторских: «Да не быть тебе, собака, в кременной нашей Москве / Не видать тебе, собака, золотых наших крестов». Противник глуп и недогадлив: «Ты ворона, ты ворона, загуменная карга / Не сумела ты ворона, добра молодца спознать». Любопытно обратное воздействие новых военных песенных формул на былины: «Не умеешь ты, сыночек Добрынюшка, коня седлать (конем владать) *с ружья* стрелять»; «Молодец шатается, *на пику опирается*»; «*Часовые-караульные* крепко спят»; «Восходил старичок Илья Муромец *на высок курган*» и др.

Основные персонажи казачьих песен – казак и конь. Образ героя *казака* в комплексе духовной культуры казачества объемен и многогранен, но в песнях, в силу типизации приемов его характеристики, несколько схематичен. В нем слиты как устойчивые, так и изменяющиеся черты. Наряду с обобщенными характеристиками («раздуша добрый молодец», «удалой донской казак», «млад донской казак», «с Дону казак-малолеточек») в песнях в зависимости от сюжета или эмоционального настроя иногда отдельными штрихами помечаются приметы его внешнего облика: «У мово сыночка в нево есть предьметы – мундир, эполеты, синяя фуражечка на нем». Утрата или порча мундира (одежды) предвещает беду (смерть, ранение): «Шинель кровью призабрызгана», «весь мундир его в пыли», «в одной тоненькой беленькой альняненькой рубашечке». Раненый казак «не пьян идет сам шатается», «с луки и на луку шатается, на пику опирается»[5].

Казак молодец и щеголь – ловкий и невозмутимый, готовый к самопожертвованию – образ, сложившийся в глазах соотечественников после войны 1812 г. Атрибутами его служили обычно детали мундира той или иной эпохи (голубой мундир, синяя фуражка); оружие – пики, шашка «вострая», револьверы «заряжены», ружья «новые бердан», наконец, борода, усы, характерная прическа («у казака чуб он набок», «казаки – круглые затылочки»[6]), фуражка набекрень («хуражечка набекрени») и т. п.

[5] Т. е. раскачивается в седле вперед и назад.

[6] По объяснению информантов – «„казачья подстрижка" в кружок» (ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. Я. Плужникова).

В песнях «молодцеватых» проступают и типизированные портретные и поведенческие черты: «Усы черны: лицо бело, на поступку всегда смелы»; «Брови черны, лицо бело, одним словом молодец»; «Он с девочкой говорит, сам усами шевелит»; «Он кивнет-моргнет бровями: ступай девочка за нами»; «Полевые рядовые, словно щеголь наголо»[7].

Конь – этот непременный спутник казака и *герой второго плана* – иной, нежели в «старшем» эпосе. Для воинских песен не столь существенна как для сказок и былин символика масти коня (Пропп 1986); он, как правило, «вороненький» или «гнедой» (в былинах «буланый», «черногривый», «золотистый», «игреневый», что характеризует его сопричастность тем или иным силам природы). В отличие от классического эпоса, где образ коня ценностно дифференцирован благодаря таким атрибутам как масть, статус (меренья, жеребцы – носители разных качеств и функций)[8], в донских лироэпических и лирических песнях он позитивно обобщенный.

Конь не обладает и богатырской силой, чудесными свойствами предвещать события[9], стремительно преодолевать пространства. Изредка встречаем в песнях картину необыкновенного его бега без всадника: «По тропинушке мой добрый конь бежит; он бежит, бежит не трохнется, не трохнется не ворохнется, черные кудри не колышутся на нем» («Ты долина, ты долинушка моя»)[10]. Приемы описания и позитивная оценка величавости движения (статика в динамике) сближает донские песенные тексты с эпосами кавказских и азиатских народов.

Конь для казака скорее товарищ, нежели чудесный помощник; он извещает родственников о смерти хозяина («Заржи, заржи мой конёчек, против моёй хаты», «Беги на Тихий Дон, неси отцу с матерью поклон»), становится собеседником (чаще молчаливым) хозяина: «С конем своим речи разговаривал / Да и где ж мы, коник, с тобой ночевать будем?». Конь – постоянный образ песен о смерти:

---

[7] В Уставе записано: «Казак должен держать оружие исправно, тело чисто, одежду опрятно, всегда и везде быть щеголем» [Устав внутренней службы 1900, с. 1].

[8] В службе реально использовали только кастрированных жеребцов – коней.

[9] Предвестием могут служить особенности поведения, закрепленные в приметах [Черницын 1997а].

[10] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

«Коня ведуть, тело несуть, конь головоньку клонить»; «Его добрый конь – раздушечка в головах стоит, слезы горькие ронит». «Коник» ритуально замещает товарищей или родственников умирающего в одиночестве казака: роет хозяину могилу или делает гробницу[11], оплакивает его, «произнося» слова причета: «Уставай же ты, мой хозяин / Все-то друзья-товарищи к нам на Тихий Дон пошли / А про нас с тобой хозяин домой вести понесли».

Как видим, существенного влияния былин на образную систему «служивских» песен не выявлено.

Связь двух ветвей эпоса прослеживается в разного рода формульности, дифференцированной в его исторических слоях, что ярко проявляется в описаниях *природы, дороги, противника, картины боя*.

В старинных песнях, как и в былинах, присутствует своеобразное эпическое противостояние *природы* и *человека*, которое требует от него уважения к духам природных объектов. Показательны в этом отношении обращения: «Горы вы мои, крутые высокие / Дозвольте у вас постояти»; «Пусти меня, кусточек, ночку ночевати». Открытая враждебность сравнительно редка в «служивских» песнях: «Ты ж моя долина...расскажи про братца родимого / Не расскажешь – я ж тебя конем стопчу / Я ж тебя огнем спалю»[12].

Зачины казачьих песен обнаруживают сходство с типическими местами произведений литературы Древней Руси: «Да не речушка шумит, не Дунай речи говорит»; «Не сизые орлы кличут, не серые гусюшки гогочут, по-за плёсами сидят»[13], «По-над бережком могучим гуси летучи / Перед Грозным царём казаченьки стоючи». Иногда прослеживается и воздействие христианской литературы, как в зачине песни «Под городом Буштатовым» [ПДК, т. 2, № 93], связанном с образом реки-смерти:

Под городом Буштатовым
Протекала там речушка быстрая,
Речка слезовая

[11] Конь выполняет важную роль проводника в иной мир в погребальных обрядах казаков и других народов (например, тюрко-монгольских, адыгов).

[12] ПЗА в ст-це Краснодонецкой.

[13] Подобная, но краткая формула зачина имеется и в украинской думе «Невольники на каторге» [Украинские думы 1972, с. 106–107].

Как по речушке бегут,
Бегут там струечки кровавые.
Прибивали те да струи
Кы кругому бережочку...

Группы песен могут объединяться посредством общих зачинов, за которыми следует развертывание сюжетной канвы или лирическое высказывание. К таким зачинным клише относится рассмотренный в *параграфе 1.2* «Как бывало Дон быстер бежал, а теперя Дон помутился весь», являющийся общим для четырех песен с разным продолжением: 1) «Со дна меня, тиха Дона, ключи бьют / Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит» (Молодец и девица); 2) «Распустил своих сынов ясных соколов»; 3) «Помутился от трех генералушков» (Генералы Дон проиграли); 4) Меншиков или Потемкин проиграли жалованье.

Другим характерным, связанным с несколькими поэтическими текстами (в том числе балладных и свадебных песен), является зачин « На заре было все на зореньке, на восходе солнца красного». Он встречается с мотивами: 1) Не сокол с орлом сылеталися; 2) На ровной на площади стоял казачий круг / Во кругу стоял винаходнай конь; 3) На ровной на площади стоял круг казачий полк / Просвистала пулечка свинчатая; 4) Случилося младцу мимо саду ехати, слышать нежный женский голосок (Муж жену убил).

Типизация приемов свойственна и песням поздним, в основном литературного происхождения. Здесь вырабатываются свои клише приветствий, обращений, сентенций, кочующие из одной песни в другую. Как и в старинных песнях, поэтическая формула здесь – явление поэтики, синтаксиса и ритмики: «Слава *х* герою», «Слава донским казакам», «Слава громкая большая»; «Здравствуй Дон и наш Донец и родные мать отец», «Здравствуй Дон, отец родной»; «Вспомним, братцы» (про былое; как стояли; новобранцы и т. п.).

Сюжетная действенная основа песен XVIII–XIX вв. возникает благодаря комбинаторному сочетанию мотивов. Общие поэтические мотивы, подобно кровеносным сосудам, объединяют весь корпус «служивских» песен. Нередко неизбежным результатом их использования является контаминация. Это, например, такие мотивы-«мостки» как: «А кто не был да на службе (Кавказе и т. п.) тот не знает ничего / А мы были, мы служили, мы расскажем про нее (него)»;

«По три года мы служили / Ни о чем мы не тужили / Стал четвертый наступать / Стали думать и гадать»; «Караулы крепки / Перемены редки», «Караулы поставленные / Часовые были расставленные / Стоит казак не сменяется» и пр.

Обобщенность поэтического языка в известной мере способствует отвлечению, абстрагированию от конкретных событий реальной истории. С другой стороны, в поздних песнях отмечена противоположная тенденция к конкретизации, достоверности описания, обозначенная исследователями как *хроникальность* [Литвин 1973, с. 17].

Еще один важный аспект, позволяющий раскрыть глубокую внутреннюю связь казачьих песен со «старшим» эпосом, это приемы композиции. Ее основой стали соответствующие военно-историческому содержанию *типические места* в их комбинации с определенным набором сюжетно-поэтических мотивов.

Как уже упоминалось, к подобным типическим местам можно отнести описания модели пространства относительно вертикальной оси. В поэтических текстах «старшего» эпоса это чудесный дуб («Спор сокола с конем» и «Сокол и соколинка») [ПДК, т. 1, № 56–59; № 63] – образ, восходящий к мифологическим представлениям.

В картинном изображении древа предстает модель космоса, части которого семантизируются, благодаря другим образам. Описание начинается либо с корней (низ), либо с ветвей (верх) и отдельных частей дерева, соотносимых с иерархией сил и существ (птицы и животного).

Дуб, являющийся у многих индоевропейских народов, в том числе и славян, символом бога громовержца [Фрэзер 1984, с. 156–159], одновременно служит центром сакрального локуса, где осуществлялось жертвоприношение. Место, где растет дуб, становится объектом поклонения и связано с различными ритуалами. Состязание подле него могло иметь целью принесение в жертву проигравшего или утверждение власти выигравшего. Как известно, скачки являются важнейшим атрибутом родовой и календарной обрядности донских казаков, но более всего связаны с поминовением умерших и культом предков.

Состязание героев и мифологических существ – представителей разных иерархических уровней космологии – обычный мотив мифов. В. В. Иванов и В. Н. Топоров упоминают мотив поединка пти-

цы (орла) и змеи (хтонического существа), в котором птица выступает как пернатый помощник бога громовержца [Мифы народов мира 1992, с. 346, стб. 2]. В текстах казачьих песен эта пара представлена *конем* и *соколом*.

В контексте рассматриваемого сюжета конь, одержав победу в поединке с соколом, занимает более высокую ступеньку иерархии, поэтому возможно соотнесение его с солнцем. Рассматриваемый сюжет подобен мифологическому – о поединке бога с противником (В. В. Иванов, В. Н. Топоров) или героя-юнака (змеевича) с солнцем [Смирнов 1974, с. 208–224].

Таким образом, этот сюжет соотносится с древними мифами и ритуалами. Мотив состязания, с одной стороны, устанавливает специфическую иерархию существ в системе мироздания, с другой, несомненно, имеет ритуальную подоснову. Своеобразие семантического ряда конь – сокол, по-видимому, следует считать характерным для казаков, но сам сюжет укладывается в типологические рамки мировых мифов и эпосов.

Образ древа в традиционной казачьей культуре сохраняет свое значение в представлении о природных ритмах (в *параграфе 1.1* – модели пространства-времени – солнце у дуба → солнце в дуб → солнце за дуб) и в лирических песнях о смерти героя. В исторических сюжетах казачьего фольклора в качестве вертикальной оси, моделирующей пространство всего света, выступают : курган, сторожевая башня, избушечка таволжаная, корабль. В песне «На Усть-Дону было тихого» описание сторожевой башни и караула соединяется с мотивом вражеского набега, замещающего мотив состязания. В то же время отсутствует эпизод сражения и сюжет приобретает незавершенный характер.

Другим продуктивным для донской традиции сюжетом оказалась былина «Илья Муромец на Соколе-корабле», сохраняемая как в качестве самостоятельного текста с описанием Сокола-корабля[14], так и зачина нескольких песен: о морских набегах Разина – Разин на Соколе-корабле «Ай ну, как по морю, по морю» [ПДК, т. 1, ч. 2, № 85]; о невольниках в турецком плену – «Как по морю, было, морю

[14] В полевых материалах представлен записями из ст-ц Багаевской и хут. Калинина.

синему», «Ай, по морю было» [ПДК, т. 2, № 192, 193]. Последний текст любопытен пересечением с другим общеизвестным лироэпическим, приуроченным к свадьбе: «По легком по воздушку соколик летал / Белая лебедушка повыше того» (*Лебедушка видела корабль на синем море*)[15].

В лироэпических казачьих песнях помимо описанных типических мест появляются и свои – «вольных степей», казачьего круга, «православного тихого Дона Ивановича», «тюрьмы темной». В них пространство сворачивается от периферии к центру (как в песнях «На вольных степях Саратова» и с зачином «На заре было на зореньке» о раненом на кругу казаке) или сверху вниз («На Усть-Дону тихого», «Выше леса, выше темного»).

Суть использования в описаниях порождающей модели вложенного пространства состоит в том, что в зависимости от начального типического места с ней соединяются те или иные сюжетно-поэтические мотивы. Так, описание «башенки высокой», «тюрьмы темной», «избушечки таволжаной» предшествует сюжетно-поэтическим мотивам нападения неприятеля («На Усть-Дону было тихого») [ПДК, т. 1, ч. 2, № 88], неволи, плена («Выше леса, выше темного») [ПДК, т. 1, ч. 2, № 101], «Ой, да по край же было моря синего» [Там же, № 126] (Петр I и И. М. Краснощеков).

Схематично композиция сюжета выглядит так:

– в песнях о *нападении неприятеля*: мотив описания (башня)→ герой → мотив речи (известие);

– в песнях *о неволе*: мотив описания (тюрьма → герой) → мотив речи (просьба); мотив описания (Сокол-корабль → герой [герои]) → мотив речи (просьба);

– в песнях *о смерти казака*: комбинации мотивов описания (заря–восход → поле [площадь] → круг → конь → герой; заря (закат) → поле → огонь → войлочек → герой) и т. п.

Данный композиционный прием может использоваться не только в полной развернутой форме, но и в «свернутой», краткой, как например, в песнях «Взойди солнце красное у гробика (кубика) яснова» или «Просвети, ты, солнышко красное» [ПДК, т. 2, № 79]. Общими для подобных песенных текстов и приведенного в приложе-

[15] ПЗ в ст-це Камышевской, г. Цимлянске.

нии «Выше леса, выше темного» (*пример 4*) являются мотивы речи: «Ты султан, ты султанушка / Отпусти меня (нас) на волюшку (на Тихий Дон) / На волюшку, на свободушку / И к моим то отцу матери / И к моей то молодой жене / И к моим то малым детушкам» (*пример 11*).

Сопоставление типических мест, сохраняемых памятью современных исполнителей, и аналогичных в более ранних записях (сборниках Кирши Данилова, А. М. Савельева, С. Я. Арефина, А. М. Листопадова) показывает, что мотивы описания вложенного пространства схематизировались, абстрагировались от конкретных деталей военного быта и истории, стали обобщеннее, и в каком-то смысле ближе «старшему» эпосу.

Так, в песне «Покрай моря синего стоял Азов-город» [Древние стихотворения 1977, № 40] вместо контурного обозначения места действия современных песен («На Усть-Дону тихого / По край моря синего / Построена башенка / Башенка высокая / На этой на башенке / На самой на маковке и т. д.) приводится обстоятельное «картографическое» описание:

Ай покрай было моря синева / а на устье Дону тихова,
А на устье Дону тихова / на крутом красном берегу.
Ай стоит крепкой Азов город / со стеной белокаменной,
Со стеной белокаменной / и со башнями наугольными,
И со башнями наугольными / и со рвами глубокими,
И со рвами глубокими / з земляными раскатами,
З земляными раскатами / и с рогатками железными.

Некоторые тексты связаны с былинами не только *типическими местами*, но включают их фрагменты, своеобразно сочетая новые и старые формулы («Как во матушке, скажем, кременной Москве») [ПДК, т. 1, ч. I, № 18][16].

Конечно, о целостном заимствовании речь идти не может, так как «старший» эпос обладает свойством сюжетной замкнутости [Путилов 1971, с. 77].

Казачьи песни сюжетного типа, в частности о поединке героев (чужестранца и казаков), также обнаруживают известные параллели в «старшем» эпосе, в текстах типа *Севрюк и донские казаки* [ПДК, т. 1, ч. 1, № 43].

[16] См. *пример 12*.

Последовательность поэтических мотивов в классическом эпосе следующая: мотив описания (место действия → действующее лицо [лица]) → количественное противопоставление (коллективный образ героя – казаки) → оппозит (поединщик) → битва (состязание) → награда герою.

В донском варианте былины о поединщике Севрюке имеются определенные отличия в реализации композиции. В качестве героя, как Василий Буслаев в новгородском эпосе, выступает обладатель силы и носитель негативных качеств. Оппозиция *один/много* реализована в своем обращенном виде: качество неисчислимого множества является атрибутом не врага, а побеждающих в споре молодцов – донских казаков.

По модели этого типа созданы песни о поединке-состязании Петра I и донского казака [ПДК, т. 1, ч. 2, № 125], в котором последний выходит победителем. Сюжет этот находит аналогии в других жанрах мужского фольклора. Мотив превосходства казака над царем характерен для исторического анекдота о состязании Петра I и Пядуха. Текст был зафиксирован еще в начале XIX в. Е. Кательниковым: «...Во время плытья его величества по Дону в нашем городке становился на квартире у Чебачихи. Из бывших с ним людей одному приказал государь стрелить через Дон по утке, плавающей под задонским берегом. Но тот ее не застрелил. Государь потребовал, нет ли кого из наших, кто бы с такого расстояния убил утку. Вызвался молодой казак по прозванию Пядух и из пищали убил утку не целившись. Тогда государь сказал: „Исполать, казак! Хотя и я убью, но только поцелюсь". Пядух умер в 1795 г.; он жил около 100 лет» [Кательников 1991, с. 32] [17]

Итоги наших размышлений о поэтике донской казачьей песни приводят к выводу об общности отдельных образов, стилистических приемов, основных композиционных единиц (сюжетных мотивов, типических мест, формул), композиционного строения классических донских эпических песен и песен военно-бытовой и исторической тематики. Последние были связующим звеном между мужскими жанрами старого и нового времени. Их отличительными признаками являются: связь с реальными событиями жизни и

[17] Записано также в ст-це Николаевской от Я. А. Фролова.

социально-историческими процессами, получившими отражение в поэтических текстах (упоминания действительных исторических лиц, подтверждаемых письменными источниками и документами конкретных фактов, дат, привязка событий к геополитическим центрам или реальным местам действия). Им присуща публичность исполнения (свойство *сказительства*), объективная повествовательность (*нарративность*), исключающая оценку происходящего. В то же время эпические сюжеты подверглись в донском фольклоре XVIII–XIX века определенной трансформации. Отмеченная Б. Н. Путиловым сюжетная замкнутость – типичное свойство эпического текста – разрушается. Завершенные сюжеты существуют в наши дни и зафиксированы в донской традиции только в сказительской форме[18]. Они постепенно оттеснялись на периферию жанровой системы, изменяли функции или совершенно утрачивались, поэтому современная народно-песенная традиция сохранила весьма ограниченный их пласт.

Стилевая атрибуция поэтических текстов позволяет сделать вывод о том, что безоговорочно относить казачьи песни исторической тематики к лирике [Балашов 1977, с. 32–33][19], без дифференцированного к ним подхода вряд ли продуктивно, поскольку они либо восходят в своей основе к эпосу, либо органично сочетают стилевые свойства эпоса и лирики.

Стилевое единство мужской песни внутреннего и внешнего быта может быть обусловлено как типологической, так и генетической общностью и еще раз подтверждает сформулированное положение о системообразующей роли в традиции гендерного фактора.

---

[18] См. *пример 11*.

[19] См. также *параграф 2.1*, в котором приведена классификационная схема донского песенного фольклора, предложенная Е. В. Гиппиусом.

3.2. Песенные напевы

Основой казачьего репертуара является песня. Старший стилевой пласт представлен двумя ее видами: протяжной со сложной многосоставной композицией строфы и полупротяжной, с периодической[20], аналогичной по функции поздним строевым. Именно протяжные песни разного уровня распетости и составляли долгое время походный репертуар, в них наиболее рельефно проявилось своеобразие казачьей певческой традиции.

Почти все народные определения протяжной песни выражают идею продления слова (слога) во времени и пространстве. В поле их значений в «свернутом» виде присутствуют поэтические мотивы, где герой в походе преодолевает пространство, переносится мысленно в родные края или углубляется в раздумья, как бы поднимаясь над реальностью. В этом смысле о протяжной песне можно говорить как о воплощенном образе «вольной воли»: «Песня казачия – чтоб ни конца, ни краю не было» [ПДК, т. 5, с. 17].

Эту же идею реализуют в своих построениях ученые, обычно подразделяющие протяжные песни по признаку доминирования одного из двух основных приемов расширения формы: мелизматического растягивания слога (внутрислогового и межслогового распева) или создания дополнительных композиционных единиц («колен»). Первый служит способом преобразования напевов других жанров (свадебных, хороводных, плясовых, романсовых и др.), т. е. их жанровой трансформации; второй является жанрово-продуцирующим, так как используется при создании новых музыкальных текстов. В этом смысле народное представление о протяжной песне как генеративном процессе «делания», «выгибания колен» вполне точно определяет ее основной композиционный принцип.

В выявленном воинском репертуаре заметна паритетность названных приемов. Это связано в первую очередь с тем, что около половины поэтических текстов имеет позднее или авторское происхожде-

[20] Род песен, представляющих собой нечто среднее между «протяжными» и «скорыми», впервые был выделен Н. А. Львовым [Львов–Прач 1955]. Д. Н. Кашиным предложен термин «полупротяжные» [Кашин 1959]. На эту особенность классификации лирических песен в его сборнике указывает Е. В. Гиппиус [Гиппиус 2003а, с. 76].

ние. Поздний пласт донской песенности тяготеет к использованию приема мелизматического расширения [Ефименкова 2001, с. 196], а образующие его напевы часто переинтонируют в казачьей манере местные бытовые или общеизвестные солдатские песни.

В протяжных песнях распеваются тексты силлабического, тонического (сегментированного) и стопного (силлабо-тонического) стиха. В традиционном пласте песен преобладают поэтические тексты цезурированного стихосложения: 5+5, 6+5; 7+7 («Горы мои, горы», «Как за речкою, за Кубанушкой», «Как ишел младец сы неволюшки», «На вольных степях Саратова», «На речке Камышинке», «Не сокол с орлом», «Просветил месяц долго с вечеру», «Что не травушка, она не ковылушка во поле шаталася» и др.).

Широко распространенный в бытовой песенной традиции размер 7+5 зафиксирован лишь в балладных текстах («Во Польше на рыночке стояла корчма»). «Трехколенный» (по определению Ф. Колессы) стих 4+4+6 (в распеве 4+6+6 или 6+6+6) отмечен в песнях общего славянского репертуара («Там шли, прошли с Дону служивые», «Пошли с Дону казачечки, назад они поглядают», «Ой да, выпал, выпал беленький снежочек»), а также ассимилированных украинских («Заболело тело казачее бело»).

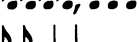
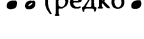
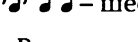
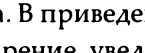
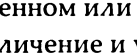
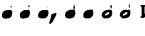
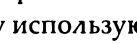
Из форм сегментированного стиха представлены 9–11-сложные типа «Камаринской».

Для песен литературного происхождения с силлабо-тоническим стихом характерен прежде всего третий (реже четвертый) пеон. Распевы стихотворений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова сохраняют присущие им размеры хорей, ямб, амфибрахий, анапест, дактиль. Этот поздний пласт песенного фольклора чрезвычайно важен для понимания процесса трансформации жанрово-стилевого ядра донской песенной традиции, поскольку в нем происходит выработка новых принципов соотношения слоговой музыкально-ритмической формы напева и его ладового и мелодического развития.

В связи с описанными выше (*параграф 3.1*) комбинаторными свойствами поэтических текстов казачьих песен, а также широким использованием дополнительных структурных элементов (частиц, слов, словосочетаний) ритмическая организация носит вариативный характер. Поэтому при анализе общеизвестных песен, представленных локальными вариантами, вероятны разночтения в ин-

терпретации ритмической структуры стиха. В тех случаях, когда возможно двойное толкование стиховой структуры, предпочтение отдавалось преобладающему в большей части вариантов типу стихосложения. Это относится в частности к песням «Не сокол с орлом» и «Горы мои, горы», стих которых может быть интерпретирован как сегментированный («Камаринская») или цезурированный [см. Дигун 1987, с. 16–18; Ефименкова 2001, с. 206–207].

Образование мелострофы протяжных, в том числе казачьих, песен достаточно обстоятельно изучено фольклористами [Дигун 1976, 1987; Енговатова 1976, 1980, 1987; Ефименкова 2001; Кабанов 1982]. Вследствие этого свою задачу мы видели в том, чтобы описать предпочтительное распространение тех или иных композиций в песнях «службы».

Слоговая музыкально-ритмическая форма воинских песен образуется комбинациями типовых ритмических формул, среди которых господствуют  ;  (редко) – для ритмизации пятисложника,  – шестисложника и  или  – семисложника. В приведенном или модифицированном виде (структурное расширение, увеличение и уменьшение ритмических единиц формулы в целом и отдельных ее частей) их последовательность в разных комбинациях образует ритмическую композицию мелострофы. Другие виды, известные по бытовым протяжным песням (с ритмизацией четырехсложника  , и трехсложника ), в «служивых» традиционного пласта имеют дополнительное значение, поскольку используются при расширении звена до 9 слогов, но иногда выступают и в качестве начальных. В поздних песнях число формул возрастает. Этому способствует сегментация стиха, находящая отражение в ритмике напева.

Ритмических формул-звеньев в строфе бывает от двух до пяти, но в песнях воинского репертуара – обычно три–четыре. Иногда более масштабные структуры возникают за счет того, что выделенный запев воспроизводит в сжатом виде двух- трехзвенную структуру строфы (со словообрывом или без него), а в хоровом подхвате она расширяется до четырех-пяти (*примеры 1, 15*). В песнях литературного происхождения с четырехстишной строфой происходит пе-

перераспределение текста между запевом и хоровым подхватом: два стиха исполняются запевалой, два – остальными поющими (*пример 13*).

Стилистическое единство поэтической и музыкальной композиции песен проявляется в организации мелострофы и, в частности, в таком свойстве слоговой музыкально-ритмической формы, как прогрессия ритмо-синтаксических звеньев (*схема 1*). Здесь мы имеем в виду соотнесенность рассмотренной выше модели «ступенчатого сужения образа» с композицией мелострофы.

Типичной выявленной А. С. Кабановым чертой казачьей протяжной песни является присутствие в ней в качестве основы разделенных акцентом *соизмеримых* ритмических формул-звеньев, отвечающих чаще всего пяти- или семисложникам [Кабанов 1982, с. 116]. Нетрудно заметить, что на музыкальном уровне в песнях реализуются законы *симметрии*. С их проявлением связала упомянутую соизмеримость ритмических звеньев и М. А. Енговатова [Енговатова 1980, с. 9], представив ее в пространственно выразительной таблице [Там же, с. 23]. А. С. Кабанов соотнес идею ритмо-синтаксической композиции протяжной песни с образом «матрешки» [Кабанов 1982, с. 114]. Оперирование статическими моделями «вложенного пространства» поразительно для музыкантов – в этом они сродни архитекторам. Филологи, изучавшие явление «ступенчатого сужения образа» (Б. М. Соколов, Н. П. Колпакова), исходили из динамичности данной конструкции и ее сюжетных свойств – «движения мысли по спирали» (А. А. Потебня).

Действие законов симметрии обнаруживается и в процессе разрастания типизированных ритмических формул. Расширение ритмоформулы в предударной части «подвода» вызывает симметричное продление послеударной (*схема 1*). При этом для организации движения и мелодико-многоголосного развертывания песни важен не столько ритмический рисунок, сколько акцентуация, разбивающая и одновременно объединяющая разные по рисунку ритмоформулы единой «сеткой» маркеров.

Те же свойства отмечены в части бытовых лирических песен, что вполне объяснимо единством мышления. Независимо от происхождения (казачьего или не казачьего) лирические песни обнаруживают сходство в организации слоговой музыкально-ритмической фор-

мы (*пример 14*). В то же время говорить о полной идентичности формообразования не приходится. Некорректно рассматривать принципы музыкально-ритмической организации песен и вне учета дифференциации их по функции. В бытовой (внутренней, домашней) традиции казаков есть группа старинных песен (былины и лирические), где в разных строфах напева варьируется и предударный и заударный сегмент (*пример 19; схема 2*).

Сравнительный анализ показал, что напевы протяжных песен со структурой, подчиняющейся периодическому членению, встречаются и за пределами казачьей культуры. Подобные песни зафиксированы в поселениях, расположенных по так называемым засечным чертам. Они известны также на Русском Севере в пластах фольклора, связанных с мужской традицией (рекрутские и молодецкие песни)[21]. Можно предположить, что такой тип песен сформировался в воинской среде и присущ культивируемым в ней жанрам[22].

Для напевов бытовой лирики северных и среднерусских территорий, напротив, более характерны несимметричные отношения или пропорции неравенства предударных и акцентируемых (ударных) слогов [см. например, № 6 и 7 в сб. Двадцать песен 1979]. Казачья песня чаще сглаживает, выравнивает в распеве нарушения циклического фазового ритма.

Музыкальное высказывание протекает в преобразовании и сопряжении мелодических оборотов, называемых в литературе *попевками* [Металлов 1899, с. 45], *мелодическими звеньями* [Щуров 2000, с. 186], *ячейками* [Енговатова 1980, 1990; Енговатова, Ефименкова 1991]. Их виды, структурные характеристики, способы связи описаны в работах по мелодике и в обобщающем теоретическом плане изложены М. А. Енговатовой и Б. Б. Ефименковой, на чей опыт мы опираемся [Енговатова–Ефименкова, 1991, с. 69–70].

Стилевое ядро казачьих песен принадлежит к типу центонных композиций и, несмотря на возможное различие в многоголосном распеве, имеет общий мелодический фонд. Мелодические ячейки основной (хоровой) части музыкальной строфы имеют преимуще-

[21] Например, известные общерусские песни «За реченькою было за Невагою» (Не пьян идет сам шатается), «Горы Воробьевские (Закубанские, Закарпатские), «Вдоль по Питерской дорожке Московской».

[22] По крайней мере, нам не удалось найти аргументов против этой идеи.

ственно волновой характер. Диапазон одной такой волны достигает септимы-октавы, что и создает впечатление значительности высотных перепадов. Изгиб мелодии возникает чаще не поступенным подъемом к вершине, а энергичным взлетом на кварту–септиму, иногда с захватом промежуточной ступени. Скачку предшествует «пробный» подъем на секунду, терцию или нисходящее мелодическое движение, в котором накапливается энергия для дальнейшего развития (*примеры 8, 10, 15, 16*)[23].

Логика линеарного развертывания тесно связана со слоговой ритмической пульсацией. В «служивых» и близких к ним по стилю песнях (которые могут петь мужчины) с преобладанием сказовой манеры интонирования мелодическая волна охватывает всю слоговую ритмическую формулу (*пример 16*), либо ее части – предударную и послеударную (*пример 15*). Ячейки, образующие слоговую мелодику или распев (слога и цепочки вставных гласных), не имеют каких-либо отличий. Скорее можно говорить об отличиях в манере их исполнения. В «переливчатом» средне- и верхнедонском пении мелодическое структурирование менее обусловлено слоговым ритмом; значительно чаще ячейки образуются в распевах (*примеры 8, 14, 17, 18*). Возможно поэтому такое пение производит впечатление более живого по темпу, хотя он, определяемый долготой слога, остается в обычных для всего Дона пределах.

Поскольку формула музыкально-стихового ритма имеет периодическое строение, мелодическая ячейка длится не менее четырех и редко превышает восемь восьмых, т. е. обычно меньше ритмо-синтаксического звена, включающего от 6 до 16 единиц. Поднятие тона совпадает с акцентным слогом, находящимся внутри слоговой группы, что проистекает из природы русской поэтической речи. Рисунок мелодии как бы повторяет ее контур, в усиленной экспрессивной форме, характерной и для южных великорусских говоров, и для лирической интонации стиха. Как и в слове, в мелодии акценты воспринимаются точками опоры; они подчеркнуты восходящим терцовым шагом, квартовым или квинтовым скачком. Такая же логика определяет возникновение вогнутой волны; акцентируемый слог в этом случае совпадает с опорным звуком, расположенным у нижнего края звукового объема (*пример 8*). Вогнутая волна не имеет широких скачков ввиду заполнения типичной для местной традиции

последовательностью тонов: квинты – тетратоникой, кварты – тритоникой с секундой внизу или вверху, сексты – тетрахордами разной структуры с терцией и т. д.

Волнообразные ячейки – основной «словарный фонд» изложения мысли, утверждения сказанного. Иными словами, ими начинается строфа (запев), они же продвигают напев во времени (*пример 10*). Ячейки, завершение и начало которых совпадает с опорным звуком (в этом случае мелодическое развитие маркируется акцентами стиха), связываются общим тоном по принципу «сцепления», когда заключение и начало сливаются.

Структурно завершенные мелодические звенья, соответствующие слоговой музыкально-ритмической формуле, расположены на разной высоте и объединяются скачками или терцовыми шагами, что особенно ярко выражено в партии запевалы (*примеры 8, 14, 17*). Это создает еще один уровень выявления волнообразного рельефа.

Естественно, что волнообразность возникает не только на основе возвратных, вращательных форм, где точки подъема и спада почти совпадают по высоте. Она может образовываться и за счет чередования восходящих и нисходящих мелодических оборотов. Поступенное восходящее движение, обычно в объеме кварты, подводит нас к опорному слогу и звуку; чаще же линейное направление развития имеет характер «ниспадания» в диапазоне септимы, сексты, квинты. В композиции строфы такие нисходящие обороты выполняют функцию каденционных или соединительных, в последнем случае «прослаивая» ячейки, структурируемые слоговым ритмом (*схема 3*)[23].

В диатонических слитных мелодиях, где звуковым материалом служат тетрахорды, волновые (или узкообъемные ротационные) ячейки связывают или разграничивают ритмические звенья, начинают или завершают их (за исключением «модулирующих» песен с нижнетерцовой или квартовой переменой концевых опор).

Наиболее типизированы и устойчивы ячейки, закрепляющие перемену концевых опор в середине формы (чаще на секунду, тер-

[23] В соответствии с общепринятыми нормами все схемы напевов сведены к *g*, что в данном случае является и господствующей высотой опорного звука в донском пении.

цию вверх или вниз). Характерны два способа оформления смены опор: 1) перемещением опорного звука мелодических ячеек на секунду или терцию вверх при сохранении звукового состава – тетратоники и тритоники в сексте и квинте, тетра- и пентахорда (*примеры 21, 26*); 2) введением нового оборота. Он может быть трелеобразным (в объеме большой секунды) с остановкой на нижней или верхней ступени; представлять собой терцовое опевание с остановкой на секунду выше или ниже оси вращения, при этом исходный и завершающий звуки могут совпадать (*схема 4а*); иметь вид терцовой и квартовой ячейки, начинающейся или завершающейся квартовым шагом, преобразуемым иногда в тритонику с секундой внизу (*схема 4б*); содержать скачок, охватывающий малую септиму или сексту, и заполняться поступенным движением к квартовому или терцовому тону напева. Число мелодических оборотов для каждого вида соотношения ладовых опор различно. оно зависит от его типичности для местной традиции.

Временные и ритмические характеристики структурных единиц мелодики имеют свои особенности. Большая часть ячеек включает в себя пять, а меньшая – семь звуков. Это объясняется стереотипностью слогоритмических формул, которые обусловливают процесс распевания текста и с которыми соотносятся мелодические обороты.

Воздействие ритмического рисунка проявляется, в частности, во взаимообусловленности контраста или тождества ритмоформул и мелодических оборотов в разных голосовых партиях (*схемы* 5, 6, 7).

Важным стилевым атрибутом протяжной песни являются запевы. В мужском пении высоко ценится искусство мелизматического запева. Однако в певческой практике XX века распространение получили различные стили запевов, полюсами которых являются вокализ и речитация.

Казаки называли песенные запевы-вокализы *наигрышами*, объясняя такую манеру необходимостью распеться: «Наломаешь голос, он и катится» [ПДК 1954, т. 5, с. 21]. Известно и другое высказывание, позволяющее предположить, что в момент вокализирования исполнитель припоминает песню, мысленно ее «нащупывает», пока она «на ум набегает»[24]: «Начинаешь просто водить голосом... пока

[24] ПЗА в ст. Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

какая-нибудь припевка или песенка не лезет на память» [Альбрехт–Вессель 1984, с. 17].

Проанализировав напевы, представленные в трех томах (четырех книгах) песенного собрания А. М. Листопадова [ПДК 1949, т. 1, ч. 1, 2; ПДК 1950, т. 2; ПДК 1951, т. 3][25] и сопоставив эти записи с современными нотациями, мы сделали следующие наблюдения.

Запевы-вокализы являются атрибутом мужского пения и не характерны для женской бытовой лирики. По стилю интонирования их можно подразделить на три вида. К первому могут быть отнесены распеваемые начальные возгласы на гласной *а* (*ай*); ко второму – прослаивающие запев и хоровой подхват вставки (обычно на гласных *е-а*); к третьему – широкие распевы иногда акцентного (третьего), а в других случаях последнего слога стиха или полустишия запева. В первой части первого тома из 64 эпических песен (былин, былинных песен и баллад) 12 имеют начальные запевки-возгласы. Они вызывают определенные жанровые ассоциации с сигналами [ПДК, т. 1, ч. 1, № 1, 2, 22], танцевальными наигрышами [Там же, № 3, 8, 12], наигрышами-арабесками [Там же, № 51, 54, 62] и песенными мелодиями, начинающимися с вершины-источника. Запевы первого из упомянутых видов предваряют эпические тексты. Другие два вида имеют песенно-инструментальную лирическую природу. Интересно, что они связаны с текстами лироэпического склада – балладами и песнями о зверях и птицах, исполняемыми на свадьбах.

По мелодико-интонационному содержанию все эти виды запевов, за исключением начинающихся с вершины-источника, представляют собой своего рода интонационный тезис, вариантно преобразуемый и развиваемый в хоровом подхвате.

В «исторической» части первого тома из 158 песен наигрышные запевы отмечены лишь в четырех [ПДК 1949, т. 1, ч. 2, № 80 – второй запев, № 134, 172, 173]. Рассмотренные выше формы здесь обычно используются с подтекстовкой. Соотношение слогов и звуков напева можно охарактеризовать в терминах, применяемых к церковной монодии, как силлабическое, азматическое и мелизматическое. В

[25] Правда, в упомянутом собрании они представлены не так широко, как в более поздних полевых записях.

песнях о событиях казачьей истории распространение получили другие виды запевов – второй и третий из упомянутых нами, включающие фрагменты хорового подхвата: мелодического звена, заканчивающегося словообрывом, вставки после него, «поворота», закрепляющего побочную опору, или «перевода» – оборота, который уводит в другую тональность, лежащую терцией или квартой ниже основной.

Другой типичный способ маркирования начала – декламационный запев «проговор». Он обобщенно передает смысл текста, контрастирует по стилю интонирования распетому «колену» и воспроизводит в мелодическом контуре схему опорных звуков (*примеры 2, 3, 13*). Сообразно традиции русского песенного стиха фразовое ударение всегда совпадает с ладово-опорным звуком, лежащим выше или ниже начального тона напева, и выделено ритмической остановкой. Важно подчеркнуть, что звуковой контур речитации и хорового подхвата идентичны (волновой рельеф, одни и те же мелодические ячейки), что и обеспечивает интонационное единство песни. Синтез скандирования и вокализации характеризует весь напев: предударные слоги скандируют, акцентируемые, как и междометные возгласы, растягивают (*примеры 2, 3, 9, 10, 13 и др.*).

Характерный для мужских лироэпических песен, декламационный запев как стилевой стереотип был усвоен и бытовой протяжной лирической песней любовного характера. В то же время «наигрышные» запевы, используемые в качестве своеобразной «заставки» в лирических песнях (например, «Ой, да вы, станы мои») [ПДК, т. 2, № 45, 56] и часто представляющие собой самый выразительный фрагмент строфы, оказали воздействие на песни эпического склада[26]. В них, особенно в верхнедонской традиции, певцы своеобразно синтезируют оба эти типа интонирования (*примеры 1, 15*).

[26] Резкое различие эмоционального тонуса высказывания выражается, к примеру, и в том, что сказовые запевы, начинающиеся междометным возгласом (ой, ай) или какой-либо частицей, не получают рельефного звуковысотного подкрепления «всплеска»; для начала интонирования характерна придыхательная атака, снижающая активность звукового импульса. «Наигрышным» запевам, напротив, свойствен крутой мелодический рельеф (с вершины «источника» или «волны») и акцентирование высоких начальных звуков, как в запеве Г. А. Титова «Жавороненка», известной в грамзаписи.

Несмотря на кажущуюся импровизационность запевы-вокализы и «проговоры» в сущности стереотипны, что с очевидностью обнаруживается при сравнении достаточно обширной коллекции записей одной традиции или певческой группы.

В связи с изучением динамических процессов переструктурировании ядра традиции особый интерес представляют распевы поэтических текстов литературного происхождения или сходных с ними по стилю. В этой группе наблюдается целый ряд особенностей.

Во-первых, они касаются композиционной единицы распеваемого текста, в качестве которой чаще выступает двустишие или четырехстишие. Это приводит к такому распределению текста между структурно выделенным запевом и хоровым подхватом, когда половина поэтической строфы осваивается в запеве (чаще декламационного, реже мелизматического склада). При этом нередко структурные грани поэтической и мелодической строф (как, например, в традиционных полковых распевых песен «Поехал казак во чужбину далеко» (*пример 13)*; «За курганом пики блещут» [ПДК, т. 2, № 219] не совпадают.

При использовании повторов слов (как типичного приема расширения текста) их переритмизация приводит к несоответствию иктов стиха и напева. В песнях традиционного пласта оно обычно нивелируется временной соизмеримостью единиц. Растягиваться могут как акцентные («Нежно горлинка вспырхнула»), так и неакцентные начальные слоги («Баклановцы, молодцы» – *схема 10*), а также дополнительные слова и частицы. Общий волновой контур слогоритмических формул нередко нарушается мелодическим подъемом или скачком на последних слогах. Это противоречит сложившемуся в стилевом ядре принципу координации слоговой ритмики и мелодического контура, способствуя тем самым эмансипации мелодико-фактурного стереотипа.

Ритм ударений в силлабо-тоническом стихе учащается, что требует более интенсивного мелодического движения. Можно сказать, что в песне учащается и ладовый ритм, так как смена созвучий упорядочивается метрической стопой; кроме того, пульсация задается и непрерывным движением во внутрислоговых распевах.

Во многих случаях мы имеем дело с приспособлением какого-либо традиционного напева к новому тексту. В связи с этим форма

протяжной песни, справедливо рассматриваемая исследователями как наиболее индивидуализированная в мелодическом и композиционном отношении [Гиппиус 1979, с. 6], в донском фольклоре, особенно в песнях службы, также типизирована. На это явление мы впервые обратили внимание еще в работе 1995 г. [Рудиченко 1995]. А. С. Кабанов, изучавший протяжные песни донских казаков, утверждал, что среди них типовые (политекстовые) напевы ему не встретились [Кабанов 1982, с. 138].

Однако они зафиксированы как в пласте старинных песен со сложной структурой мелострофы, расширенной повторами, словообрывами и вставками, так и в позднем пласте сравнительно простых (полупротяжных), для которых характерны лишь растягивание слогов и мелодические «повороты». На один напев распеваются: «На Западе России» и «Наш Круковский генерал»[27]; «Уж, вы братцы, атаманы молодцы», «Не от тучи не от грома» и «Размалым-мало спалось»[28]; «Уж ты кормилец наш, православный тихий Дон Иванович» (*пример* 3), «Умирал то казак на чужой стороне» и «Взойди солнце красное»[29]; «Ай уж ты Дон, ты наш Дон, Дон Иванович» и «Ай во поле, во полюшке было» [ПДК 1979, № 9, 11]. В некоторых случаях очевидно вытеснение забытого традиционного напева более поздним, легко усваиваемым. Например, в ст-це Старочеркасской на политекстовой напев известной поздней песни «Ой, да ты калинушка» поют «Дон Иванович» (Дон быстер бежал). Приуроченные к службе бытовые песни тоже поются на политекстовые напевы. Интересно, что на напев песни «Во Польше на рыночке» («Сказали про Польшу») на Северском Донце поется балладный же текст «Ой, как братья сестру они невзнавидели» (Дочка-пташка), в ст-це Николаевской гостевая «Посидим-то гости, да побеседуем» (Хозяин догадается / поднесет зелена вина), а у переселившихся на Кубань казаков Хоперского полка также былинная «Спор сокола с конем» [Капаев 1997, вып. 1, № 1] и даже масленичная песня[30].

---

[27] ПЗА в ст-це Мигулинской и хут. Мрыховском той же ст-цы (*пример 10*).

[28] ПЗА в ст-цах Боковской, Вешенской, Еланской, Краснодонецкой, хут. Кружилинском ст-цы Вешенской и др. (*пример* 9).

[29] ПЗ в ст-це Маркинской и Глазуновской. В ПДК [т. 2, № 79] эта же песня «Взойди солнце красное» приведена в записи из ст-цы Кременской.

[30] ПЗ О. Лозы в хут. Кубанском Белореченского р-на Краснодарского края.

За исключением последнего случая, выявленные нами политекстовые напевы протяжных песен относятся к *моножанровым*, т. е. объединяют поэтические тексты одной жанрово-видовой группы. Возможно дальнейшее изучение скорректирует наши выводы.

Политекстовые напевы протяжных и строевых песен не являются в строгом смысле ареальными; их распространение имеет очаговый характер в группах населенных пунктов, часто удаленных на сотни километров.

Помимо объединения нескольких текстов прикрепленностью к одному напеву существуют и другие формы родства песен. Некоторые из них, имея индивидуальную ладовую структуру, обнаруживают общность мелодических звеньев (например, «Собирался русский царь во землю турецкую» и «Из лесов дремучих»)[31]. При этом совпадают, как правило, начальные и оформляющие словообрыв и его допевание звенья. Особенно поражает это явление при анализе песенного ядра узколокальной традиции (станицы, хутора). Интонационная яркость мелодических формул словообрыва и каданса позволяет музыкальной памяти устанавливать сходство песен, отличающихся по приуроченности и структуре и относящихся к разным стилевым пластам и неодинаковой приуроченности, как например былинной «По полю Куликовскому», казачьего распева солдатской XIX века «Вспомним братцы как стояли в зеленых лугах» и бытовой «Не вечерняя зоренька истухать стала» (ст-ца Краснодонецкая, *примеры 19, 20*). Можно предположить, что именно эти звенья становились основой при формировании новых напевов.

Неповторимой индивидуальностью, придающей песне локальный колорит, обладают распевы-вставки как на словообрыве, так и в широком внутрислоговом распеве. Если число мелодических формул начальных звеньев и кадансов ограничено обычно набором характерных ладовых ячеек, то число вставок-вокализов намного больше. Имеющееся между оборотами сходство чаще не буквальное – как правило, совпадают лишь отдельные сегменты. Например, анализ 10 протяжных песен ст-цы Каргальской [ПДК 1979, № 7–13, 15–17] выявил две типичных формы каданса[32] (№ 7, 9, 10 и № 11, 12, 15,

[31] ПЗА в ст-це Калининской (*примеры 8 и 17*).

[32] Другие три в № 8, 13 и 17 закрепляются за одним напевом каждая, что, конечно, объясняется ограниченным числом записей.

16) и ни одной совпадающей мелодической вставки после первого и второго звена. По этому поводу народные певцы резюмируют: «Она песня та же, только поворот у ней другой» (Ср. *пример 18* и ПДК, т. 2, № 47).

Песни «составляются» из общих «блоков-кирпичиков», по-разному соединяемых. В этом смысле конструктивные принципы поэтических текстов, отличающихся высокой степенью комбинаторики мотивов, вполне сопоставимы с подобными же принципами организации напевов.

В силу специфики функционирования казачьих песен в службе поэтические тексты наиболее популярных песен известны с двумя напевами – протяжным и строевым: «Скакал казак через долину», «Из лесов дремучих», «За Кубанью за рекой там гулял казак донской», « За курганом пики блещут», «Ты Россия, мать Россия», «А кто не был на Кавказе»[33], «Да служба ли матушка».

Кроме того, существуют распевы одного и того же текста, относящиеся к разным пластам: «Казачьи песни на два мотива играют: старинный (с коленами) и современный»[34]. Однако, этот «современный» напев нередко отличается не стилистикой, а структурой или ладовым развитием. Так, в хут. Рудакове певицы показали одну и ту же песню в том виде как ее поют теперь (*пример 32*, 1 строфа – без словообрыва) и как пели раньше (*пример 32*, 2 строфа – со словообрывов). Уже упоминавшиеся варианты «Скакал казак через долину» пели с «переводом на низ» – «старинный» и «без перевода» – «современный». Приноравливая песню к новым для нее условиям конного строя, необязательно менять напев. Достаточно сменить темп, снять мелодические распевы («растяжки», «протяжки»). Другим распространенным приемом было пение строевых (кавалерийских) песен в два темпа – шага и мелкой рыси. Наконец, песни этой группы бытовали и как плясовые. Подобная гибкость в отношении темпа и «стягивания-растягивания» структуры обусловлена, прежде всего, потребностями военного быта.

Протяжные песни, входившие в полковой репертуар, по-видимому, могут быть датированы XVIII–XIX вв., когда была создана ре-

[33] Подобные песни внесены в обе таблицы (1–2) протяжных и строевых.

[34] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов. А. М. Листопадов называл последние «городскими».

гулярная армия и казаки, служившие в ней, приобретали навыки маршевого движения в колонне. Это способствовало выработке устойчивых структурных признаков, и, возможно, типизации старинных напевов.

В противоположность тенденции к вариантности исполнения песни, существования ее в нескольких версиях, действует тенденция к *унификации*, проявляющаяся в большей степени в песнях, исполнявшихся на марше «в пешем и конном строю». Разумеется, большая часть последних относится к позднему пласту (XVIII–XIX вв.) и появляется под воздействием солдатских общеармейских песен уже в конце XVIII – начале XIX века, когда была упорядочена служба казаков в составе русской армии. Однако их корни нужно искать в стрелецких и иных воинских песнях конца XVI – начала XVII в., о чем можно судить по одной из ранних записей поэтического текста (О весновой службе), осуществленной в посольском приказе для Ричарда Джемса в 1620 г. [Памятники литературы 1987, с. 536]. Стилистические признаки, устанавливаемые по этой публикации, были подтверждены более поздней записью XIX в., осуществленной в Сибири [Там же, с. 616].

Репертуар строевых песен подразделяется на три стилистические группы, указывающие на их происхождение и различие путей формирования.

Первую группу образуют песни, имеющие в основе хороводные напевы или общие с ними принципы организации мелострофы: «Не туман с моря поднялся» – АВАВ [ПДК, т. 2, № 76], АВ – «Ты долина, ты долинушка моя», «Из-за леса, леса копий и мечей», $AABA^1BA^1$ (*пример 33*).

Для песен данной группы характерно наличие рефрена «Раз, два три, три люли, люли», «Е...е... жги, коли руби», «Е...е... пусть говорят» («Из-за леса, леса копий и мечей», «За Уралом за рекой»), вставных слогов «на цыганский лад» («Ну-ка, ну-ка, ну да, да» и т. п.) или припевов «Стрель-бом, стрель-бом» («Ехали казаки с похода»), «Кудрявая, кудрявая кудрявая голова» или «Чернявая моя, чернобровая моя» («Как у нашей сотни»), «Люба, ты люба, любушка моя» («Скакал казак через долину»). Припевы образуют самостоятельную строфу в виде двойной, парно-периодической (АВАВ, ААВВ) или тирадной.

Вторую группу составляют песни, сложившиеся под воздействием канта, что проявляется, в первую очередь, в композиции строфы (например в песне «Пошли наши казачечки в поход с полуночи» – ABccD; «Из-за гор горы едут мазуры» – AABCDE; «Всем, всем мальчик был доволен» – ABCD; иногда строфа имеет признаки тирадной, как в песне «Как у нас то было на Дону»: ABCC(D)B [ПДК, т. 1, ч. 2, № 83]. Некоторые песни имеют кантовые мелодии: «Сизенький голубчик сидел на дубочке» [ПДК, т. 2, № 31, 32], «В семьдесят седьмом году» [ПДК, т. 2, № 74а], «Славен, славен Варшав-город» [ПДК, т. 2, № 106], «Из-за гор горы едут мазуры».

К третьей группе мы отнесли песни, заимствованные из армейского репертуара, поэтому они могут быть названы казацко-солдатскими. Это, прежде всего, песни «пешего строя», «под шаг». С солдатскими их объединяет гармоническая основа мелодики и многоголосия, темпоритм, форма строфы, идущая, как и в старых периодичных песнях, от хоровода или канта.

Строевые общеармейские песни имеют несколько стереотипных напевов. Например, на напев старинной солдатской «Солдатушки, браво ребятушки» поют: «Слава Платову герою», «Висла речка широкая была», «Грянул внезапно гром над Москвою», «В 93-м годе маневры начались». На другой известный напев «Соловей, соловей-пташечка» – «В саду дерево цветет». Песни отличаются лишь запевками и рефренами.

Для местных донских напевов групповое прикрепление текстов характерно в меньшей степени, но и среди них встречаются политекстовые: «Что ж вы, братцы, приуныли» и «По полям и по кустам»; «Нам весело жить, нам не почем тужить», «Вот донские казачки на чужой сторонушке» и «Мы во Турции служили»; «Всем бывал казак доволен» и «Из-под кочек из-под пней»; «Да служба ли матушка» и «По горам карпатским метелица вьется».

Среди строевых наиболее оригинальны кавалерийские или «верховые», в которых обнаруживаются черты, присущие стилевому ядру протяжных песен – манера сказывания и вокализирования, фактура с виртуозным инструментального характера дискантом.

В ходе стилевой атрибуции казачьих песен выявлены многообразные факторы, способствовавшие интеграции стилевого ядра. К

ним в первую очередь относятся общие принципы организации музыкально-поэтической композиции, типизирующая роль трех мелодико-ритмических формул (начальной, предшествующей каденционному ударению – чаще со словообрывом – и замыкающей), а во вторую такие явления, как наличие политекстовых напевов или структурные вариации напева, исполнение его в разных темпах. Все перечисленное несомненно цементирует традицию.

Интенция движения и освоения пространства нашла воплощение в свободе оперирования *хронотопом песни* – ее сжатии и растягивании, противопоставлении текучести и асимметрии – регулярности и симметрии периодичной формы. В казачьей песне, как на уровне поэтики, так и на уровне принципов строения музыкальных текстов в качестве порождающей выступает модель «вложенного пространства». Хотя в процессе изучения песня предстала перед нами как своеобразная сборно-разборная конструкция, эта модель, существующая в сознании исполнителей как сверхидея при передаче содержания и композиционном воплощении песни, обусловливает ее цельность и стилевую однородность.

Групповое прикрепление поэтических текстов к протяжному напеву явилось индикатором смены парадигмы их координации. Распространению этого явления на сложные многосоставные композиции на наш взгляд способствовало усвоение некоторых принципов организации церковного пения пореформенного периода.

По отношению к воинским песням стилевого пласта XVIII–XIX вв. правомерно говорить о воздействии принципа *атексталис*, являющегося одним из краеугольных камней партесного стиля, применение которого позволяло сочинять музыку без текста, «подставляя слова, подходящие к задуманному» [Дилецкий 1979, с. 357].

С утверждением во второй половине XVIII в. партесного стиля в церковном пении на Дону, как и повсеместно в России, в качестве подобнов для распевания текстов стали использоваться гармонизации обиходных песнопений, т. е. мелодико-фактурные образцы. Это, несомненно, способствовало разрушению сложившихся в народной песне стереотипов координации поэтического текста и напева, а также откреплению мелодико-фактурного компонента от жанров, с которыми он генетически был связан, и его распространению на разные сферы вокального музицирования.

3.3. Донское многоголосие: мелодико-фактурный стереотип

Основополагающая оппозиция социального устройства *мужское/женское* у донских казаков ясно выражена и в стереотипах многоголосия. Если доминирующей формой пения женской традиции является гетерофония, то мужской стереотип связан преимущественно с полифоническим темброво-дифференцированным многоголосием. Его формы, сложившиеся в мужской среде, на современном этапе культивируются как правило смешанными ансамблями.

По мелодико-многоголосному складу протяжные песни образуют две неравнозначные группы, выделяемые самими исполнителями. Это песни, которые «дишканятся» (т. е. исполняются в многоголосной фактуре с солирующим подголоском), и песни, которые «не дишканятся». На наличие в многоголосной традиции донских казаков песен без дисканта, исполняемых, как правило, мужчинами, впервые обратил внимание А. С. Кабанов, назвавший их «басовыми» [Кабанов 1982, с. 107]. По мнению исполнителей, в них все певцы поют одну мелодию, т. е. звуковысотные различия в голосовых линиях ими не осознаются как «разноголосие». А. В. Конотоп отнес этот тип многоголосия к монотембровому, что, по-видимому, и может служить объяснением того, почему народные певцы противопоставляют его формам с дискантом [Конотоп 1996, с. 44–45, 51, 53].

Анализ репертуара функционально одноголосных песен разных районов Дона показывает непостоянство их состава. В каждой локальной традиции набор этих песен варьируется. А.С. Кабановым впервые названо 9 произведений, среди которых былина, баллада, историческая песня [Кабанов 1982, с. 130]. Нами были выявлены и другие: «Благослови, ты, маменька родимая» [ПДК, т. 2, № 43], «На кургашке, на варгашке», «Под местечкою Бурхатной», «Не травушка она не ковылушка во поле шатается» («Не пьян идет сам шатается» – *пример 16*)[35], «Дело было под Полтавой». Много подобных песен в собрании А. М. Листопадова [ПДК, т. 2, № 48, 49, 102, 103, 115, 123, 124, 126, 128, 129 и др.].

---

[35] А. М. Листопадовым записана в многоголосной фактуре с дискантом [ПДК, т. 2, № 134].

Иногда песни удается записать и в «басовой», и в многоголосной версии. Так, в хут. Красноярском зафиксированы два варианта «Орелика» («Вскормленный брат вспоенный»), в хут. Мрыховском – «Скакал казак через долину». В одном случае она поется с «переводом» и «не дишканится», а в другом – без «перевода», и тогда ее можно «поддишканить»[36].

По особенностям мелодического развития «басовые» напевы делятся на две подгруппы.

Первую подгруппу образуют широкообъемные напевы, основной опорный тон которых расположен в центре звукоряда. Часть из них развивается в двух высотных уровнях, когда верхняя и нижняя ячейки объединяются широкими ходами («Благослови, ты, маменька родимая» – ПДК, т. 2, № 43). В других происходит переинтонирование ладовой опоры на терцию или кварту вниз или вверх («На кургашке, на варгашке», «Вскормленный брат, вспоенный», «Не травушка, не ковылушка» – *пример 16*).

Вторую подгруппу составляют песни с цепью сменяющих друг друга ладовых опор внутри строфы и «переводом»-модуляцией (впрочем, не обязательной) в ее конце. Они отличаются от двух предыдущих, прежде всего, наличием специфического «словарного фонда» мелодических ячеек (*пример 17*), возможно связанных с церковными монодийными распевами[37].

В песнях, которые «не дишкантятся», наряду с гетерофонным воспроизведением напева основной группой поющих возникает эпизодически обособляющийся как у верхнего, так и у нижнего края диапазона голос (обычно запевалы). Сочетания голосов образуют секундовые, терцовые и квартовые созвучия и лишь в узловых моментах формы эпизодически сходясь к консонансу – октаве, квинте (*пример 16*; Кабанов 1982, с. 131–132). Эта форма многоголосия как самостоятельный тип является для донского стиля периферийной. Однако ее можно рассматривать как базовую для донской полифонии.

Пение без дисканта даже смешанными ансамблями – характерная черта стилей Среднего Дона (восточная часть 1-го Донского и 2-

[36] Известен исполнителям и третий вариант – строевой, исполняемый с припевом.

[37] Вопрос о вероятных аналогиях в распевах XVI–XVII вв. требует специального изучения.

й Донской округ). Вероятно, здесь сказывается влияние певческой традиции старообрядцев. Нетрудно обнаружить родство донских «басовых» песен и некоторых распевов терских и уральских казаков.

В группу функционально одноголосных песен входят образцы, в мелодике которых не удается выявить единой стилевой основы, поэтому однозначно относить их к особому, тем более, старшему пласту песенного фольклора вряд ли верно. «Басовые» песни, на наш взгляд, являются не интегрированными в силу разных причин стилевыми типами (в том числе реликтовыми), находящимися на периферии донской казачьей традиции. Причиной такого их положения могло быть вытеснение местного напева принесенным из полка (как в упоминавшемся случае с «Ореликом» или «Скакал казак через долину»).

Мужские песни как правило исполняются в стиле функционально дифференцированного многоголосия, известного в двух видах: двух- трехголосия – с противопоставлением «баса» и «дишканта» и отслаивающимся от «баса» средним голосом (по определению Т. В. Дигун – «верхним басом»), и трех- четырехголосия, где контрастируют главный голос «заводчика» (запевалы), «бас» (нижний) и «голосник» или «дишкант» (дискант). Их координация осуществляется как по принципу «нота против ноты» (точнее – звук против звука), так и «совпадающих и несовпадающих мелодий» [Гиппиус 1982, с. 7].

В этих двух основных формах полифонии по-разному выражена опосредованность мелодики многоголосием. В двух-трехголосии она проявляется в связанности ритма голосовых партий баса и дискан-та, обусловленного текстом; гармоническое сопряжение осуществляется через консонанс (октаву, квинту).

В трех-четырехголосии опосредованы многоголосием прежде всего партия запевалы (чаще средняя) и бас. Дискант, особенно в его версии, звучащей без слов, координирует с нижним пластом по законам полифонии («совпадающих и несовпадающих мелодий») и достаточно самостоятелен в логике линеарного развития.

Трехголосие может быть усложнено выделением нижнего баса и, значительно реже, раздвоением «голосника». В моменты расслоения партий звучит 4–5 голосов. Эпизодически возникающие уп-

лотнения фактуры связаны с вариантностью напева, так как поющие партию баса или среднюю голосовую партию не повторяют мелодии друг друга. Своеобразие этой формы многоголосия состоит в том, что по законам гетерофонии при смешанном пении могут разветвляться все три голосовые партии.

Самобытная разновидность народной полифонии присуща протяжным, полупротяжным и походным кавалерийским песням периодичной структуры.

Фактура гармонического склада (обычно двух-трехголосная) была заимствована казаками вместе с кантами и солдатским репертуаром – маршевыми «под шаг» и другими песнями городского, преимущественно литературного происхождения. Народными исполнителями в специальных терминах она не описывается, вероятно, потому, что при соответствующем мастерстве поющих она часто адаптируется к местным формам многоголосия. На аккордовый остов накладывается дишкант-вокализ (*пример 22*), поющий без слов, а басовая гармоническая основа иногда превращается в выразительный «эксцелентованный» (в терминах партесного стиля) бас.

На Дону одни виды многоголосия распространены повсеместно, другие локализованы. Более простые формы двух-трехголосия зафиксированы на Среднем (бывший 1-й Донской округ) и Нижнем Дону (Черкасский округ), а также в низовьях Северского Донца; сверхплотное, вязкое трех- четырехголосие – на Верхнем. Для ансамблей смешанного состава Среднего Дона (в основном 1-й Донской округ и граничащие с ним поселения 2-го) типична функция «тонкого голоса» в высоком регистре, дублирующего через октаву партию запевалы (среднего голоса или баса) и даже дисканта (*примеры 8, 17*). В группе мужских песен также возможно появление дублирующего партию запевалы на октаву вниз голоса, что, по-видимому, можно объяснить влиянием церковного хорового пения (*пример 2*)[38].

Доминантным признаком мужского пения является его диалогическая природа. Как уже отмечалось, казачья песня повествует об истории. Сам процесс пения – это общение, дружеская *беседа*, не столько рассказ, сколько совместное обсуждение событий, участниками которых были сами певцы или их отцы и деды. В текстах пе-

[38] В церковном хоре его называют «октавой» или «октавистом».

сен это запечатлено в словесных формулах: «Посидим-то мы, братцы, *подумаем*», «Во кругу они *думу думали*», «Давайте пить, *давайте дело говорить*» и прочих. Сами члены общины обращаются друг к другу не иначе, как «братья», «братцы», «братунюшки»[39], «друзья-товарищи», «друзья-станишнички». Специфика военной тактики, основанной на взаимодействии подчас мысленном, интуитивном, способствовала открытости отношений, позволявшей рассчитывать на понимание и поддержку. В пении это проявляется в равноправии всех участников ансамбля, без какого-либо предпочтения той или иной голосовой партии: «Они все главные, как хорошо поют»[40]. Одновременно осознается и то, что без запевалы и дисканта песня не состоится. Нередко приходится слышать: «Мы эту песню знаем, сыграли бы – да завести некому». В. А. Сидоров из хут. Яминского, с которым солидарны все, выразился совершенно определенно: «Исключительно запевала всё играить, он направляить мотивы, направляить всё». Запевала («заводчик») ведет песню – «слова выговаривает», вместе с дискантом «держит» конструкцию строфы, выполняя «повороты», определяет тесситуру и темп. Это не только певец-мастер, но и яркая личность, по выражению Д. В. Покровского, – лидер [Покровский 1980], обладающий волей и темпераментом, способный «поджечь» песню, передать ей эмоциональный заряд. Красоту и силу голоса нельзя назвать определяющими качествами запевалы. Он должен знать и петь любую партию и охватывать слухом весь ансамбль, вводя песню в нужное русло: «Запевала искусно дирижировал головой и локтями. Он же сообщал певцам нюансы, неожиданные смены темпа, тихо подбадривая их своими репликами: „Давай вторым", „дишкань", „голоси", „тихо", „повторяй", „подпевай"» [Макиенко 1956, с. 77]. Критерии оценки запевал те же, что и церковных певчих. Знание того, что и как следует петь и что делать в соответствующий момент, было важнее личных дарований.

В ансамблях, как правило, бывает несколько запевал, каждый из которых «заводит» определенные песни. Предпочтение отдается тому, кто в песне чувствует себя уверенно, любит ее и вносит в интерпретацию что-то особенное. Таких певцов помнят в станицах и хуторах десятилетиями, связывая с их именами те или иные песни.

[39] Казаки братались, обменивались крестами (крестовое братство).
[40] ПЗА в хут. Ведерниковском. Инф. А. М. Селезнева.

Запевалой контролируется ведущая голосовая партия: в двухголосии – нижняя, в трехголосии – средняя или нижняя. Как правило, она легко идентифицируются по мелодическому рельефу, характеризующемуся размашистыми ходами, выпуклостью, даже крутизной равномерных волнообразных «всплесков» мелодики.

Ее материалом является арсенал мелодических формул, рассмотренных в предыдущем параграфе. Основа напева складывается из совокупности его исполнительских версий, т. е. изначально многоголосна и несводима к мелодической линии какой-либо голосовой партии.

Партия запевалы – наиболее развитая, насыщенная, событийная, и все описанные особенности мелодического развития присущи, прежде всего, ей. При общности «словаря», в интонационном «поведении» певцов, исполняющих главную партию в двух- и трехголосии, наблюдается некоторое своеобразие. Запевала-бас в двух-трехголосии использует ресурсы мелодики во всей полноте. Он имеет свою звуковую сферу, локализуясь у нижнего края диапазона.

Другие исполнители басовой партии, как и запевала, в «волновых» ячейках смешанной интервальной структуры (гемитоники и ангемитоники) стремятся к заполнению пространства: используют терцовые замены мелодического остова, и, опевая ладовые опоры, берут терцией ниже, сглаживают крутизну волны запева. Расслоение голосов не звучит как гармоническая надстройка, а чаще реализуется в противодвижении голосов, иногда зеркально отражающих контур ведущего среднего (*пример 9*).

Отмеченные особенности басовой партии характерны как для мужского, так и для женского пения в тех случаях, когда воспроизводится полифонический «мужской» стереотип.

В трехголосии с ведущей средней голосовой партией бас несколько схематичен в отношении мелодики и слогового ритма; в этом смысле говорят, что он поет «ровно»: «Он [запевала] гуляет, а я ему ровно подставляю»[41] (*схемы 6, 8а*). Иногда певцы договариваются: «Ты играй ровно, а я *перебивать* буду» – и находят в таком диалоге особое удовольствие (*схемы 7, 8б*). В этих приемах нетрудно заметить влияние партесного «борительного» многоголосия.

[41] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

Не имея свободного пространства в верхней части диапазона, бас осваивает его ниже главного опорного звука. Певец вместо обычных поступенных опеваний закрепляет его или ладовое отклонение в субтон энергичными нисходяще-восходящими квинто-квартовыми шагами (*схема 9*). А. М. Листопадов считал, что подобные ходы были усвоены казаками благодаря усердной работе регентов, что, по-видимому, недалеко от истины: «Некоторая привычка песенников к нотному пению в полках отразилась на чистоте напевов тех старинных песен... которые они пели по нашей просьбе, введением чуждых их звукорядам интервалов. То же самое должно сказать о песенниках, участвующих любителями в церковных хорах... В станице Есауловской один из песенников, поющий басом в хоре, положительно уродовал песни своими церковными каденциями с терцией в заключительном аккорде» [Листопадов 1906, с. 182–183].

В нижних голосах линеарная логика развития прослеживается не всегда. Ее, по-видимому, можно видеть в комплементарности, в стремлении каждого певца к полноте звучания фактуры, что проявляется в перекрещивании мелодических линии – «нижний бас» поет выше запевалы, последний уходит вниз, компенсируя отсутствие баса (*пример 18*)[42]. Чаще это происходит при квинтовом соотношении опор. При квартовом – голоса расслаиваются реже, тогда между средним голосом и басом, бурдонирующим на основном тоне, образует квартовое созвучие.

Средний голос имеет свою ладовую опору, отстоящую от «басовой» на квинту или кварту, что обособляет его в пространстве. Для ведущего партию *запевалы* в трех- четырехголосии исходным принципом формирования звукового контура служат верхнетерцовые вариантные замены опорных звуков. Он тяготеет к разрушению стереотипов, постоянно вырываясь из общего модуса пения. Певческие приемы тесно связаны с индивидуальной манерой интонирования. Одни певцы широко используют «возгласы», цепочки широких нисходяще-восходящих скачков, следующих друг за другом на одном высотном уровне или раздвигающие диапазон (*пример 21*).

[42] Восприятие многоголосия слушателями, не включенными в пение, совершенно иное, нежели поющими. Но, к сожалению, именно на таком слуховом анализе «со стороны» часто строятся описания фактуры.

Другие орнаментируют напев «переливчатыми» верхнетерцовыми наслоениями, колорирующими остов напева (*пример 15*). Третьи украшают его гортанными призвуками «флажолетами» (*пример 2*).

В верхнедонских стилях, а также на Хопре и Бузулуке диалогическая природа пения находит выражение в интонационной дифференциации партии среднего голоса. Голосу запевалы сопутствует еще один, то сливающийся с ним, то перечащий. Ярче всего это проявляется в моменты пропевания предударных слогов и орнаментации опорных тонов, в результате которой в сочетании голосов возникают уменьшенные интервалы и «терпкие» секунды. В партии «сублидера» выражена тенденция к свертыванию пространства.

Еще одна характерная черта, позволяющая дифференцировать два средних голоса, – использование разных формул завершения напева, т. е. мелодических ячееек, неодинаковых по звуковому составу (*примеры 1, 8, 15*). Автономность голосовых партий лучше всего слышна внутри ансамбля в момент пения, когда ключевые слова произносятся с разной интонацией[43]: запевала «восклицает», «утверждает», сублидер – «сомневается», «возражает», «задает риторические вопросы», «жалуется». Так образно можно представить себе их взаимодействие (*примеры 10, 14*).

В акустическом отношении голоса также не тождественны: они не сливаются в спектре обертонов, как говорят казаки не «подрезаются» (сливаются в резонансе), а «накладываются»[44]. Отличия в окраске звука могут обусловливаться неодинаковой артикуляцией, но в большей мере связаны со строем.

В звуковысотном отношении средний голос имеет такие особенности интонирования как «повышение» квинтового и квартового опорных тонов[45], что служит также подтверждением мелодической слуховой ориентации (*пример 1*). Квартовому тону, завершающему музыкально-стиховую формулу и поющемуся нижними голосами чаще в унисон (фактурное «стяжение») предшествует терцовое опевание сверху или, при сдвоенной строфе, «поворот». В последнем случае квартовый звук в начале второго «колена» (т. е. повторения

---

[43] На это обратил внимание и Д. Покровский [Покровский 1980].

[44] Инф. С. И. Садчиков. Ростов н/Д.

[45] Квинты и кварты шире среднестатистических для данного напева.

мелострофы) звучит всегда выше, чем в первом. С «завышением» интонируют даже восходящий квартовый скачок, являющийся ладовым ориентиром. Певцы, большей частью, не замечают этих устойчивых колебаний высоты, но некоторые находят в ней особое очарование естественных «необработанных» голосов. В каждой протяжной песне повышение строя связано с определенными мелодическими оборотами, поэтому четко зафиксировано в форме. В этом смысле оно родственно «архаическому интонированию» старообрядцами гласовых песнопений (например, третьего гласа, с «завышением» строя в светлом и тресветлом согласиях) [Владышевская 1976][46].

Диалогическую полифоническую природу имеет прием паузирования, «перерывания». Как верно подметил Е. В. Назайкинский «у паузы, в отличие от простого снижения громкости, есть еще и вторичная, собственно коммуникативная предпосылка активизации восприятия, связанная с опытом диалогической речи и шире – с опытом субъектно-объектного взаимодействия, которое можно рассматривать под углом зрения принципа диалогичности» [Назайкинский 1988, с. 228]. Помимо эмоционально-выразительных и утилитарных («цепное дыхание») функций, он имеет огромное значение для дифференциации и индивидуализации элементов фактуры в пространстве и во времени [Титова 1980, с. 161]. Даже очень сходные по мелодике голоса, благодаря асинхронности пунктуации, в данном случае паузирования, воспринимаются как разные (*пример 32*) и певцы говорят: «Разговор получается», «голоса разговаривают», «кусаются»[47]. Внутрифразовое «перерывание» особенно характерно для группы нижних голосов (среднего и баса), «доказывающих», «рассказывающих» песню и находящихся в более стесненных рамках ритма, нежели солирующий подголосок – дискант.

Дискант украшает песню, придает ей неповторимый колорит и особую широту. Верхний солирующий голос, называемый «подголоском», «голосником», «дишкантом», в его исконной мужской ре-

[46] На не фиксируемые знаменами отклонения в интонировании некоторых попевок обратил наше внимание и «запевала правого клироса» старообрядческой церкви Покрова Богородицы г. Ростова н/Д М. С. Севастьянов.

[47] Инф. С. И. Садчиков. Еще раз хотелось бы напомнить, что «перерывание» в песне осознанный прием.

дакции не имеет аналогов в других традициях. Он ведет свое происхождение от высокого мужского пения. Хотя культура «выведения» подголоска мужчинами находится в наши дни в большинстве районов Дона в упадке, все же записи и полевые наблюдения 70-х годов, как и отдельные современные, позволяют судить о важнейших его особенностях, таких как мелодическое строение и пространственно-временная координация с нижними голосами.

Термин «дискант» («дышкант»)[48] известен в партесном стиле хорового многоголосия. Медиевист А. В. Конотоп высказал мнение, что «дишкант» в народной традиции развился в результате трансформации верхнего голоса строчного многоголосия [Конотоп 1996, с. 45]. Но поскольку этот возможный путь развития солирующего подголоска в народной культуре охватывал весьма длительный не документированый период, проследить связи с формами многоголосия конца XVI–XVII вв. весьма проблематично. Во всяком случае, анализ «верха» строчных партитур, дискантов партесных концертов и аранжировок осмогласных распевов не выявил существенного сходства народных и церковных версий этой партии. Можно говорить лишь об общности некоторых приемов мелодического движения и орнаментирования мелодической линии. Среди них: повторяющиеся в быстром темпе восходяще-нисходящие квартово-терцовые шаги (маятниковые раскачивания), гаммообразные и усложненные педемами пассажи, фиоритуры (верхнесекундовые опевания), оплетающие мелодию в нисходящем поступенном (в диапазоне терции–кварты) движении (см., к примеру, юбиляции на словах «Яко да царя» в «Херувимской» Н. Дилецкого) [Хрестоматія 1974, с. 81 и *примеры 23, 24*]. Известные аналогии мелизматике партии «дышканта» находим в виватных кантах [ПРМИ 1973, Канты и виваты, № 17] и в партитурах произведений, исполнявшихся военными духовыми оркестрами («хорами музыки»). Для исторической атрибуции донской многоголосной традиции важно, что сходные стилистические приемы обнаруживаются в пластах русской музыки конца XVII – начала XVIII в.

Истинный *донской дишкант* – всегда оригинальный, самостоятельный голос, контрапунктирующий группе нижних, состязающийся

[48] В народном произношении «дишкант».

с ведущей партией в мелодической изобретательности и выразительности. Для поющего эту партию, в отличие от запевалы, важны как личностные качества, так и обладание хорошим голосом. Он не уступает «лидеру» в волевом складе и темпераменте, и, в известном смысле, «отважен», поскольку постоянно находится в центре внимания участников ансамбля и слушателей.

В современной исполнительской традиции мужской дискант сохранился в двух видах: *вокализа без слов* (или преимущественно без них) и *обусловленного слоговым ритмом* (со словами). Первая версия сейчас совершенно не популярна среди певцов, хотя в прошлом, по свидетельству стариков и публикациям А. М. Листопадова, была типична для песен в службе.

Традиция дисканта-вокализа, впервые представленная в записях А. М. Листопадова, связана, прежде всего, с протяжной песней [ПДК, т. 2, № 50, 88, 90]. У многих знатоков донского пения она ассоциировалась с инструментальными наигрышами. Историк А. А. Гордеев высказал предположение о происхождении донского солирующего подголоска от флейтовых половецких наигрышей: «Хоровые песни половцев всегда сопровождались флейтой. Отсутствие флейты в казачьих хорах было заменено подголоском. Он также покрывал голоса певцов и придавал песне степной колорит, напоминая заливающегося в небесах жаворонка» [Гордеев 1991, с. 75]. Подобное предположение не беспочвенно, поскольку сочетание вокальных и инструментальных подголосков известно в современной народной исполнительской практике[49] и было характерно для полкового пения, где вокальную партию мог замещать кларнет. Красочное описание инструментальных подголосков военной музыки находим у Н. Х. Весселя [Альбрехт–Вессель 1894, с. 17].

Некоторое основание для аналогий дают характер звучания и формы мелодического движения. Тембр мужского дисканта, фокусирующего обертоны в надгортанной полости и звучащего без слов на образуемых изменением формы резонаторов гласных (о...а...э...), украшение мелодии известными в игре на духовых инструментах приемами (форшлаги, трели, передувание-флажолет) действитель-

[49] См., например, пластинку: Музыкальное творчество народов СССР. Пл. 1. Народная музыка Южной России.

но напоминает звучание продольных флейт типа башкирского курая или гортанно-обертонное пение тюрко-монгольских народов[50].

Подголоски-вокализы инструментального характера типичны и для строевых казачьих песен. В собрании А. М. Листопадова они не представлены, но известны благодаря звукозаписям А. С. Кабанова, В. М. Щурова и слуховым нотациям А. П. Митрофанова (*пример 22*). В современной исполнительской практике такой вид вокализирования доступен лишь отдельным традиционным исполнителям[51], записи подобного рода дискантов малочисленны, но некоторые их особенности достаточно определенны.

Его отличает замысловатое мелодическое плетение, контрастирующий основной партии ритм (с более мелкими и разнообразно комбинируемыми единицами), использование специфических приемов мелодической фигурации и орнаментики. В протяжных песнях такой вокализ появляется не сразу, а как бы вкрапливается в форму[52]. Дискант координирует с другими голосовыми партиями по законам полифонии. Вокализ, содержащий множество индивидуализированных, но в тоже время типичных приемов, противопоставлен пучку хоровых голосов в первую очередь своей относительной независимостью от слогового ритма. Однако перерывы звучания и вступления дисканта соотносятся с акцентами стиха, чередованием распевов и силлабическим пропеванием текста в партии баса. Дискант вступает на акцентном слоге, в момент ровного произнесение слогов в предударной части слоговой музыкально-ритмической формулы или клаузуле, делает паузу после ударного слога на словообрыве (*пример 23*). При этом иногда возникает эффект опережения ритмической доли[53].

В связи с тем, что мелодико-фактурный стереотип мужского пения распространился на значительную часть репертуара, дискант имеет и жанровые особенности, и устойчивые признаки, являющи-

---

[50] На связь украинских козацких дум с пастушеской инструментальной традицией обратил внимание И. В. Мациевский [Мациевский 1983].

[51] Один из немногих певцов, владеющих такого рода искусством – участник ансамбля «Станица» Ю. А. Щербаков.

[52] А. М. Листопадов отмечал в отдельных нотациях участки формы, где подголосок поет без слов.

[53] А. М. Листопадова записывал это как синкопу.

еся для него родовыми. Сложились они в протяжной песне и именно в ней представлены в полной и совершенной форме.

Помимо уже упомянутого тембра, это *солирование* как устойчивая закономерность в мужском исполнительстве и преобладающая норма в общем смешанном пении.

Подголосок обособляется в звуковом пространстве, благодаря координации его основного опорного тона (8-й ступени)[54] и устоя нижних голосов в октаву. Другие опорные звуки (5 и 4-я ступени, иногда 7-я) образуют в сочетании двух главных партий консонансы (октава, квинта, кварта, терция, секста), что свидетельствует о певческой ориентации на *резонирование*. Дишкант имеет равный или более широкий, по сравнению с другими партиями, диапазон: от сексты (минимальный) до ноны (максимальный), автономный звуковой спектр, никогда не заполняемый нижними голосами (терция вверх от опорного звука 8-й ступени). На Верхнем Дону эту звуковую надстройку и связанные с ней мелодические обороты называют «нахлыстком», отмечая, что «раньше все песни с нахлыстками играли»[55]. Для позднего украинского «горяка» и украинской и белорусской подводки такие формулы не характерны, в русской подводке они сравнительно редки. В подтверждение сказанного можно сослаться на интерпретации казачьих распевов украинскими крестьянами («донскими малороссами»)[56], а также на записи сборника «50 русских народных песен сел Верхний Мамон и Россошь Воронежской области [50 РНП 1985][57].

Как и основные партии, «голосник» складывается из цепочки восходящих волновых ячеек с ниспаданием (отступом), превышающим по объему «подъем», когда конечные звуки ячеек (кроме завершающей) оказываются ниже исходной точки движения. Заключительный «кадансовый» оборот в напевах любого строения имеет восходящий или нисходяще-восходящий (часто обращенной волны) характер. Если сравнить донской дишкант и славян-

[54] Она может иметь и другое порядковое число, если ангемитонный остов напева не заполняется, но для мужских песен это не типично.

[55] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. К. С. Фартукова

[56] Карташова 2004, № 48, 49, 50 («Не сокол с орлом», «С кем я буду эту ночку ночевать» и «Ты Россия, мать Россия»).

[57] 50 РНП 1985, № 1, 2 («Батюшка Дон Иванович» и «Вы горы, да горы»).

скую подводку, то общность обнаружится в признаках родовых для народного многоголосия полифонического типа: наличие самостоятельного мелодического контура, локализация в верхней части звукоряда, выделение опорных звуков акустической обертонной природы – 8, 5, 4-я ступени, резонирование в момент звучания консонанса. В то же время, целый ряд признаков является для дисканта специфическими.

Попытка выявления различий между подводкой и дискантом была предпринята М. А. Енговатовой [Енговатова 1989, с. 26]. Характерными для дисканта названы обязательность ангемитонной шкалы, наличие одного опорного тона, независимо от строения партии нижнего голоса, пятой ступени в качестве нижней границы диапазона, сохранение своих свойств независимо от одноячейкового без переменности опорного тона или многоячейкового строение баса. Перечисленные характеристики объективны, но далеко не исчерпывают всех свойств, поскольку относятся к одной из разновидностей женского подголоска.

Отличительной особенностью мужского подголоска в мелодике являются широкие поступенные гемитонные ниспадания (обычно в объеме сексты). Бесполутоновость необязательна и для фазы подъема; здесь обычны восходящие тетрахорды, то есть обороты слитного типа. Нижней границей диапазона мужского голосника обычно бывает четвертая, изредка вторая ступень; женского – пятая. В ладовом отношении дискант относительно независим (*пример 23*).

Вокализация – смена гласных в момент распева – дает дополнительный ресурс тембрового контрастирования. Впервые способы вокализации были зафиксированы в записях А. М. Листопадова. В некоторых ранних нотациях и даже в отдельных случаях в собрании ПДК им сохранены сменяемые гласные: о...е...о[58].

Остановимся на иных нераскрытых еще особенностях этой голосовой партии, в связи с чем, интересно обратиться к опыту освоения песен мужчинами.

Как известно, в качестве одного их типичнейших способов обучения выступает способ «делай как я», в приложении к пению называемый «за следом» (повторяя по следам, следуя за каким-либо

[58] Певческие приемы рассмотрен нами в *параграфе 5.2.*

голосом). «Дисканта ставим над дискантом, баса над басом» – поясняют женщины[59]. Лишь усвоив напев, новичок «поднимает» голос, «отходит»[60]. Однако мужчины, осваивая новую песню и не представляя структуры в деталях, предпочитают слышать другой голос (в том числе дискант, просят петь его) и по нему находят свою голосовую партию. По их мнению, так запоминать легче, поскольку есть необходимая поддержка. Такое поведение типично для ансамблевого пения казаков, как сельских жителей, так и горожан (в первом и втором поколении), имеющих слуховой опыт подлинного казачьего пения. Некоторые из носителей традиции заверяют, что и при одноголосном пении для себя они слышат звучание ансамбля, то есть домысливают недостающий *ансамблевый контекст*, что, несомненно, свидетельствует об определенном диалогическом складе мышления [Zemtsovsky 2003].

В связи с наблюдениями над партией «голосника» естественно возникает вопрос, в какой мере она является устойчивой для каждого напева, а в какой индивидуальной, импровизационной. Сравнение песен службы, имеющих политекстовые напевы и записанных в разных районах, показывает, что партия дисканта в них достаточно устойчива. В каждой конкретной песне мелодию дисканта нельзя произвольно изменить. Даже виртуозные мужские подголоски оказались типизированными (к примеру, в политекстовом напеве «Дон Иванович» – *пример 3*). Таким образом, дишканты в полковых напевах также проявляют свою опосредованность многоголосием. Но и в бытовом репертуаре, если в ходе полевого эксперимента в ансамбле «выводит» человек со стороны (участник экспедиции), певцы обычно обращают внимание на мельчайшие детали его пения, в особенности на «повороты» и формулы закрепления опор и говорят: «Не по-нашему дишканит».

Из этого следует, что песни рассматриваемой репертуарной группы сохраняются в традиции *в целостности устойчивых сочетаний голосов*, т. е. мелодико-фактурном типе. Хотя каждый «голосник» имеет свой излюбленный набор формул завершения («кадансов»), манеру внутрислогового распева (интенсивность образования яче-

[59] «Над» – в местных говорах – около.
[60] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. О. А. Орлова, О. В. Пономарева.

ек в ограниченном временном периоде), известную свободу в нюансах ритмизации и достижении опорных тонов, дискант, тем не менее, явление скорее местной певческой школы, той или иной принятой манеры, нежели индивидуального творчества.

Развитие певческой традиции Дона складывалось таким образом, что в женском пении сосуществуют стереотипы как мужские (имитирующие мужскую манеру и полифоническое многоголосие), так и собственно женские. В смешанных ансамблях роль запевалы и дисканта нередко выполняют женщины (хотя это и оценивается как недолжное).

В исполнительской практике наших дней широко бытует альтовый женский дискант. Удобство регистра, легкость в пении, сравнительно редкие однородные мужские ансамбли – все это позволило почти вытеснить мужской подголосок. Впрочем, женщины иногда весьма искусно имитируют его в обеих типичных описанных нами редакциях. Даже А. М. Листопадов, имевший выбор певцов несравненно больший, чем мы, опубликовал запись дисканта инструментальной природы, исполняемого женщиной [ГЛДК, т. 1, ч. 2, № 196] (*пример 24*). Аналогичные образцы имеются в рукописях экспедиций 50-х годов А. П. Митрофанова. Сейчас женщины поют дискант с текстом (звук против звука) имитируя, прежде всего мужской тембр, который диктует и адекватное интонационное «поведение». Сравнение записей идентичных служивых песен, выполненных в одном населенном пункте, от мужских и женских ансамблей показывает, что они не содержат принципиальных отличий.

В то же время в женском пении существуют свои версии верхнего подголоска, характерные преимущественно для бытовой лирики, но распространяемые иногда в совместном пении и на песни службы. Их мелодический облик определяется плотностью и легкостью серебристого, несколько более открытого звука уже собственно женского по тембру.

Остинатный дискант характерен для мощных голосов или высокого пения. Основу такого подголоска составляют секундово-терцовые ходы (8-я ступень субтон и терция), украшаемые изредка вокализами (*пример 10*). Такого рода подголосок звучит и в круговых хороводах с «припляской»; его выведение затруднено быстрым темпом. Если голос не обладает достаточной гибкостью и подвижнос-

тью, он превращается в своего рода бурдон с текстом. Дискантом его, как правило, не называют.

Самобытен *орнаментальный* женский «голосник». Диапазон его не превышает сексты, септимы (малая, реже большая терция над опорным звуком – 8-й ступенью – и кварта, квинта под ним), заполняемых в данных отрезках звукоряда нисходящим поступенным движением или ангемитонными тритониками. Искусство в исполнении этого подголоска состоит в насыщении как можно большим числом варьируемых узкообъемных ячеек, пропеваемых как с текстом, так и в виде вокализов: в *примере 25* приведены варианты пения дисканта одной песни тремя исполнительницами. Сравнительно узкий диапазон и постоянная изменчивость мелодики и ритма придают ему характер арабески. Эта разновидность орнаментального подголоска известна на Верхнем Дону.

Хотя общераспространенной является традиция пения с одним подголоском, в некоторых местностях (Нижний Дон, Северский Донец) допускается акустическое усиление удвоением сравнительно простого по мелодике дисканта в случае, «если один голос не покрывает звучание ансамбля». При этом подчеркивают недопустимость расслоений: «Чтобы не двоить, как один тянуть»[61]. За унисонами нередко стоит неуверенность в себе или невладение манерой.

На Верхнем Дону женщины чаще раздваивают подголосок, обогащая вертикаль, хотя встречается и унисонная дублировка (ст-ца Вешенская). Разделение партии непостоянно и возникает в результате совмещения в одновременности вариантов, координирующих с басом в квинту и в октаву. Особенно характерно пение с двумя дискантами, по выражению Т. С. Фартуковой, «на два подголоска» для песен более поздних (часто литературного происхождения), протяжных и частых строевых, таких как «Орелик», «Черный ворон», «Всколыхнулся, взволновался», «Вспомним, братцы, вы кубанцы», «На бабочке фартучки» и других (*пример 26*)

Женщины прекрасно владеют принципами ансамблевого пения, присущими мужской культуре, но они обладают и собственными, имеющими иную природу.

---

[61] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. Я. Плужникова.

Исполняя воинские песни, они, как правило, стараются подражать мужскому звуку, манере ведения слова и воспроизводят многоголосный стереотип распева, чаще более простой – двух- трехголосный. Отличие в их интерпретации при совпадении высоты звучания заключается в том, что женщины используют крайний нижний регистр голоса, вследствие чего в их пении невозможен нижний отслаивающийся бас, требующий широкого диапазона певческого голоса (при нижнем опорном звуке *f* или *g* – необходимо иметь в диапазоне *c* или *d* малой октавы). При ведущей средней или нижней партии голоса отстоят не более чем на квинту, расходясь в пределах этого диапазона. Кроме того женщины более склонны к вокализированию, нежели сказыванию, поэтому песни в их исполнении более мелодичны.

Многоголосие в женских лирических песнях известно как в формах весьма близких мужскому, так и в специфических. Певческий регистр выше приблизительно на квинту (нижний опорный тон доми первой октавы), поэтому вместо гортанного дисканта звучит микстовый подголосок, несколько отличающийся по стилю; в нем сглажены активные квартовые ходы, иногда следующие в мужском дискантe один за другим, а «арабески» – ангемитонные опевания верхней высотной оси – чередуются с цепочкой волн, в которых фаза нисхождения намного превышает подъем (*пример 27*).

На Среднем Дону, где заметно влияние старообрядчества, для женских ансамблей типично многоголосие, в некотором отношении противоположное мужскому по принципам пространственной организации.

Ведущий голос, осуществляющий развитие, – солирующий или поющийся гетерофонно в грудной манере нижний. Ему противопоставлен пучок «тонких» голосов, звучащих в микстовом регистре. Интонационно некоторые из них весьма близки основному, но в силу тембрового отличия воспринимаются как совершенно иные, самостоятельные. Пучок тонких голосов, выступающий в функции подголоска, обычно отличается от дисканта плавностью мелодической линии, «двоит», сливаясь и расходясь иногда в сексту. Основное же различие голосов состоит в мелизматических фигурах. В отдельные моменты они диссонируют: два голоса, один из которых повторяет звук, а другой движется в плавном его опевании, создают терпкие

секундовые соотношения (*пример 14*). При увеличениииспол нительского состава, а женщины редко поют большими ансамблями, образуется два гетерофонных пласта.

Эти формы фактуры типологически сходны с нижнеокскими, заволжскими, но поскольку мелодика и характер интонирования иные, их можно считать местными.

Как видим, в принципах ансамблевого пения оппозиция мужского и женского начала, прослеженная нами на уровне репертуара, жанрово-видовой специализации, также выражена отчетливо. Специфически местные формы «диалогического контрапункта», так же, как и все другие самобытные аспекты донской культуры, сложились в мужской традиции. Но и женская, испытавшая ее влияние и вызывающая многочисленные ассоциации с другими русскими традициями, также вполне оригинальна. Две ветви исполнительства – мужское и женское – то расходятся до полярности в утилитарных формах (песни службы и обрядовые родовые и календарные), то объединяются в бытовой практике по принципу совмещения несовместного. Можно также говорить о том, что женский певческий стереотип, в отличие от мужского, амбивалентен.

Как бы не решали мы вопрос о происхождении казачества, считая его пришлым или коренным населением, впитавшим позднейшие волны переселенцев, фактор ассимиляции разнородных элементов, восходящих не только к уровню функциональному (условия бытования), но и к уровню моделей мировосприятия, в традиции казаков налицо. Поэтому столь важна для нее эффективность действия механизма интеграции, поскольку именно культура выступает в качестве важнейшего фактора этнической и социальной консолидации.

Таким интегрирующим механизмом донской культуры явился тембровый мелодико-фактурный стереотип и в этом смысле, она сходна в принципах организации с другими переселенческими традициями. Многоголосное полифоническое пение охватывает репертуарное ядро, представленное протяжными, преимущественно повествовательными, а также лирическими песнями разных исторических слоев.

Как было показано, природа многоголосия обусловлена последовательной реализацией в мелодическом развитии ведущих голосов

принципов *ритмики* и *просодии русской* поэтической речи. Дискант-вокализ, нередко «попирающий» эти принципы, предстает как некое наслоение, происхождение которого в рамках настоящего исследования объяснить со всей убедительностью вряд ли возможно. В мелодико-многоголосном складе казачьих песен сложно переплелись разноречивые интонационные элементы сказительской, эмоционально-возгласной и суггестивно-императивной природы.

Ансамблевое пение, сочетая разные модусы речи, вербальное и невербальное (мимика, жесты), интеллектуальное и эмоциональное общение, оказалось, по-видимому, самой глубокой и адекватной, прошедшей сквозь толщу времени, формой коммуникации людей, постоянно находящихся на краю смерти, проживающих жизнь в любой ее момент во всей полноте .

В данной главе, посвященной стилевой атрибуции мужских казачьих песен, по существу рассматривалось жанрово-стилевое ядро донской казачьей традиции. Это понятие неоднократно использовалось нами в процессе изучения различных уровней жанрово-видового членения песенного фольклора и репертуара. В этномузыкологии оно получило обоснование в 70–80-х гг. XX в. В понимании исследователей жанрово-стилевое ядро образуется на пересечении репертуара (жанровых циклов песен) и стилевых типов: по М. А. Енговатовой «основная часть песен, образующая устойчивые музыкально-стилевые типы каждого жанра» [Енговатова 1978, с. 12][62]; согласно А. С. Кабанову это «ряд произведений, несущих в себе набор системообразующих признаков, на основе которых базируется местный стиль» [Кабанов 1983, с. 135].

Такой подход правомерен и дает объективную картину при синхроническом аспекте исследования. Историческое изучение традиции выявляет рассогласование репертуара, жанровых доминант и соответствующих им стилевых признаков.

Очевидно, что ядро репертуара песен внешнего и внутреннего быта различно, как различны и доминирующие стилевые признаки, объединяющие объективно выделяющуюся группу песен.

---

[62] В работе 1987 г. дано несколько иное определение: «Ядро традиции составляют песни местного мелодического стиля, напевы которых поддаются типологической систематике форм» [Енговатова 1987, с. 138]

Можно утверждать, что наиболее подвижным компонентом триады *жанровая система, репертуар*, музыкально-*стилевые нормы* является репертуар. Репертуарное ядро это не только репрезентирующие традицию стилевые типы, но и господствующие в исполнительской практике песни, иногда весьма неоднородные в стилевом отношении.

Тенденции развития всех элементов триады подчас разнонаправлены и не синхронизированы.

В казачьей традиции динамичное преобразование репертуара не повлекло немедленного изменения стилевых стереотипов – слоговой музыкально-ритмической формы, мелодико-фактурного типа, принципа артикуляции. Поэтому отождествление жанрово-репертуарного и стилевого ядра справедливо не во всех случаях.

Наблюдается также преобразование под воздействием мелодико-фактурного и тембрового стереотипа мужской казачьей песни группы жанров бытовой традиции – карагодных, некоторых свадебных и календарных песен. Не столько репертуарное ядро, сколько исполнительский стереотип выступает в качестве объединяющего, «цементирующего» начала местного стиля.

Еще один важный аспект изучения ядра традиции это возможность его территориального развертывания [Сысоева 2003]. Не вступая в дискуссию о правомерности такой постановки вопроса, следует отметить, что стилевое ядро донской песенной и певческой традиции не является развертывающимся в пространстве и проявляющим себя локально.

4. Формы народного музыкального исполнительства

В связи с активным развитием в конце прошлого века нетрадиционного воспроизведения фольклора, этномузыкологи значительное внимание уделили изучению форм его бытования и трансляции. В работах ленинградских фольклористов был сформулирован тезис о первичных и вторичных формах бытования [В. Е. Гусев, И. И. Земцовский, К. В. Чистов], и разрабатывалась проблема соотношения *фольклора* и *фольклоризма*. Воспроизводящие музыкально-фольклорные традиции ансамбли соответственно подразделялись на *первичные* и *вторичные* [Земцовский 1982, с. 22].

А. С. Кабанов, выдвинувший идею сохранения национального фольклора современными молодежными ансамблями, предложил иное их разделение – *традиционные* и *нетрадиционные*. С целью прояснения критериев различия были названы три группы дифференцирующих типологических признаков, относящихся к «содержанию песенной традиции», составу фольклорного ансамбля, ситуации функционирования [Кабанов 1980, с. 94][1].

Бытовая певческая традиция Дона в формах, существовавших в течение XX века, была преимущественно ансамблевой. Развитость в донской исполнительской традиции многоголосного пения, его безусловное доминирование в современности не свидетельствует об отсутствии иных форм.

Подразделение по типу исполнительского ресурса выявляет следующие приоритетные виды исполнительства:

– вокальное сольное;
– вокальное коллективное а) ансамблевое и б) хоровое;
– инструментальное сольное;
– инструментальное ансамблевое;
– вокально-инструментальное:

---

[1] Мы сочли предложенную этим автором весьма простую по форме, но содержательную классификацию приемлемой и используем соответствующую ей терминологию.

а) сольное пение в сопровождении одного инструмента – гармошки, балалайки, мандолины, гитары;

б) сольное пение в сопровождении разных по составу инструментальных ансамблей [Рудиченко 1993а; 2004;];

в) ансамблевое и хоровое пение под аккомпанемент гармошки, баяна или инструментального ансамбля, включая электронные средства, оркестра.

В исторической ретроспективе мужская певческая традиции Дона по сравнению с тем, как она зафиксирована нашими современниками, предстает еще более разнообразной.

В казачьих войсках существовали профессиональнее хоры и оркестры, базировавшиеся в административных центрах. Выполняя важную роль в городской и войсковой преимущественно церемониальной жизни, они вряд ли существенно влияли на бытовую культуру, поскольку далеко не каждому казаку доводилось часто слышать их концертные программы. Ощутимее было воздействие полковых и церковных хоров.

И в мужской, и в женской традиции всегда существовало также одиночное пение для себя. «Домоседю или за худобой – все песни переиграю[2]», – говорят женщины. Мужчины на службе и дома при выполнении разного рода работ (чистка оружия, уборка лошадей, плетение сетей) тоже могли напевать вслух или «про себя» («она у меня на уме», «кой када на ум набегаить»)[3]. Казакам было известно сольное исполнение былин декламационного склада под аккомпанемент колесной лиры[4] и сказывание (без сопровождения) скоморошин[5]. В условиях армейского быта вырабатывались навыки хорового пения, иногда в сопровождении оркестра, в том числе со сложным наложением произведений, исполняемых хором и оркестром, в условиях воинских ритуалов (например, полкового и встречного маршей, песни на фоне играющего марш оркестра и т. п.).

---

[2] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. Я. Плужникова.

[3] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

[4] Записано свидетельство об этой форме исполнения и сама былина «Как и жил -то был Микита» без сопровождения. ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

[5] Зафиксировано в экспедициях на Дон начала 80-х гг. (напр., в ст-цах Задоно-Кагальницкой, Советской, хут. Грязном).

В бытовой ритуальной практике помимо многоголосного пения фиксировались: антифонная форма при исполнении игровых хороводов и песен при встрече свадебного поезда; диалогические имитационные формы[6] (причитания невесты и ее матери, невесты и сестры и т. п.); диалогические, с «переговорами» групп поющих (по типу вопрос – ответ) в игровых «беседных» песнях , а также контрапунктические сочетания свадебной песни, исполняемой девушками, и причитания невесты. Последние удачно названы А. Н. Ивановым гетерохронными [Иванов 1989, с. 48].

Песенным жанрам одиночное исполнение, в общем, не свойственно. Оно является следствием трансформации функций и влечет за собой изменение типа интонирования и формообразования. В экспедициях последнего десятилетия записаны в одиночном исполнении баллада («Татары шли ковылку жгли») в качестве колыбельной[7] и в сказительской манере старинные воинские песни, обычно исполняемые протяжно[8].

Карагодные песни, прибаски, частушки могли звучать в сопровождении инструментального ансамбля. Инструменталисты-солисты сопровождали уличные гуляния; ансамбли разного состава играли на танцевальных вечерах, ярмарках, обедах [см. об этом: Рудиченко 2004].

Во второй половине XX века постепенно, по-видимому, благодаря воздействию сценических выступлений коллективов художественной самодеятельности, распространилось пение под гармошку (сейчас чаще баян) солистами, ансамблями и хорами песен разных жанров.

Но, безусловно, преобладало ансамблевое исполнение a cappella всех песенных жанров – протяжных эпических (былинных и эпических песен о мифологических покровителях, животных и птицах), лироэпических (балладной и исторической тематики) и лирических, как протяжных, так и частых, разных по времени происхождения.

---

[6] Е. А. Дорохова и О. А. Пашина называют их стретгными.

[7] ПЗА в хут. Краснокоротовском. Инф. Н. В. Ларичева.

[8] ПЗ А. В. Чистяковой в хут. Богураеве. Инф. И. Е. Белоконев (*пример 11*).

4.1 Традиционные певческие коллективы: особенности формирования и функционирования

В процессе изучения народной культуры возникает потребность в анализе среды, в выделении общностей, аккумулирующих и передающих групповой опыт. Предпосылками их формирования являются родственные, половозрастные, территориальные, конфессиональные, профессиональные и другие отношения.

Это может быть отнесено и к общинам донских казаков, в которых вплоть до конца 70-х годов XX века сохранялись социальные группы, сформировавшиеся преимущественно в условиях военной организации.

Почетное положение песни в русской армии, где она являлась полноценной составляющей государевой службы, предопределило серьезное и уважительное к ней отношение мужского населения и чиновников. А. М. Листопадов отмечал: «В прежние времена, в некоторые высокоторжественные праздники, во время приездов важных особ и вообще *во всех исключительных случаях*, когда на площади перед станичным правлением ...устраивалась общественная хлеб-соль, обязательно *приглашались рылешники и лучшие песенники* (выделено мною. – *Т. Р.*)» [ПДК 1951, т. 3, с. 465]. Донские певческий и музыкантский хоры были неизменными участниками военных парадов, смотров, торжественных приемов; казаки лейб-гвардии сопровождали в составе царского конвоя государей. Всюду песня была важнейшим элементом публичных военных акций.

В силу этого даже статус *песенника* закрепился, как писал другой донской литератор и фольклорист С. Я. Арефин, именно за мужчиной-казаком: «Каждая станица, каждый хутор имеет своих песенников, отличает их от рядовых исполнителей песен, ухаживает за ними. Некоторые из таких песенников известны лишь среди соседей; известность других, благодаря армейским, учебным и лагерным сборам, смотрам и т. п. выходит иногда далеко за пределы их жительства и захватывает целую округу радиусом на сотни верст. Нельзя сказать того же самого про песенниц-казачек. Выступая в роли самостоятельных исполнительниц лишь в некоторые строго определенные моменты, как, например, на свадьбах, весенних или троицких играх, они во всех других случаях являются лишь помощница-

ми, «подголосками» песенников-казаков и *ценятся меньше* (выделено мною. – *Т. Р.*), а известность их ограничивается пределами родного хутора или, в редких случаях, станицы» [Арефин 1912, с. 196–197].

Хотя с тех пор прошло почти столетие, и сегодня казакам трудно смириться с положением, когда женщины поют мужские песни или становятся руководителями хоров[9].

В связи с основополагающей ролью в жизнедеятельности казачьих общин противопоставления по половому признаку, вначале рассмотрим певческую практику в этом аспекте.

Половая дифференциация певческих групп, будучи более или менее универсальным явлением, которое имеет глубокие корни в представлениях об основных оппозициях устройства мира, в некоторых сторонах жизни приобретает нормативно регулирующий характер и способствует выработке правил общения мужчин и женщин. Противопоставление *мужское/женское* характерно для русской исполнительской культуры в целом, тем не менее, можно говорить о его своеобразии в казачьей среде, выразившемся в некоторых особенностях деления мужской и женской частей общины на страты и в почетной роли песенников – служилых казаков и стариков.

В музыкальном быту донских станиц и хуторов существенную роль играли и мужские, и женские певческие коллективы, для которых не зафиксировано каких-либо устойчивых обозначений. Иногда носителями традиции для определения инструментальных и вокальных ансамблей (существующих при клубах) используется понятие *хор*, что, по-видимому, может свидетельствовать о живучести армейских традиций, где в ходу были термины «музыкантский и певческий хоры». Для таких ансамблей важно наличие «разноголосия» (полного многоголосия) и несходных тембров.

Известно, что критерием различия ансамблей и хоров служит, прежде всего, количественный состав (ансамбль от 2 до 12, хор не менее 12 – по три певца на партию). При этом в хоре обязателен исполнительский ресурс, позволяющий всем четырем партиям петь divisi.

Любопытно, что казаки Северского Донца, заимствовав от малороссов термин «гуртовая песня» (в значении – общая), не восприня-

[9] Ироническое отношение мужчин в подобных случаях находит выражение в особых вербальных формулах – величании женским именем и мужским отчеством (Ольга Васильевич, например) или склонении фамилии или имени как мужских.

ли термин «гурт». Певческие ансамбли обозначаются на Дону понятиями *песенники* (реже *песельники*), *играчи* и *играчки* (*игрицы*) и *хор*.

В прошлом ансамбли складывались, прежде всего, на основе половозрастной стратификации. На основании опубликованных этнографических сведений и полевых материалов в мужской части общины выделялись следующие группы: мальчики – от 8 до 14 лет [Крылов 1876], подростки или «выростки» – от 15 до 17 лет [Крылов 1876; Бирюков 1876; Сухоруков 1991, с. 61; СРДГ 1975, т. 1, с. 90][10], малолетки и молодые казаки (приготовительного разряда)[11] – от 17 (18, 19) до 19 (20, 21) лет и старше, казаки средних лет [Бирюков 1876.] и старики. Возраст двух последних страт точно не определяется, но обычно это лица, достигшие соответственно 40 и 60 лет[12].

Мальчики в мужскую группу в строгом смысле отнесены быть не могут. Однако именно в этом возрасте они попадали под опеку мужчин и воспитывались как воины, а в ритуалах и праздниках часто выступали совместно с ними. М. Н. Харузин отмечал: «Пока дети малы, то по словам казаков, мать имеет о всех одинаковое попечение. Она даже больше отца для детей имеет значение... Но когда дети подрастут, то мать более заботится о дочерях, а сын – „батюшкин сынок“» [Харузин 1994, с. 129].

Собственно мужские компании образовывались в соответствии с их отношением к службе из состава трех страт, обозначенных еще А. И. Ригельманом: малолетки, служащие и отставные [Ригельман 1991, с. 172].

В полку певческие группы (официальное наименование «певческие хоры») формировались из лучших песенников, имевших рекомендации и проявивших себя на деле. Они не всегда были представителями одной местной певческой школы, так как некоторые полки были сборными (призыв в них осуществлялся из разных округов)[13]. Наряду с песенниками существовали группы музыкантов-ин-

[10] Последнее понятие относилось также к трехлетнему жеребцу [СРДГ, там же].

[11] Как упоминалось в *параграфе 1.1*, подвижность границ этой группы определялась изменением возраста призыва на службу.

[12] У В. Даля старые это те «кому по 60 и более» [Даль 1994, т. 4, с. 316];. В известном апокрифе «Сказание, как сотворил бог Адама», 40 лет названы «средовечием», 60 – «старостью» [Хрестоматия 1973, с. 92].

[13] См. об этом в *параграфе 1.3*.

струменталистов (музыкантские хоры). За годы службы приобреталось мастерство, осваивался обширный репертуар, называемый «служивским» или «служивым».

По возвращении домой песенники сохраняли сложившийся в армии принцип объединения: по равенству в мастерстве и близости по возрасту. Такие ансамбли в фольклористике принято называть замкнутыми (Е. В. Гиппиус), хотя степень их закрытости значительно меньшая, нежели у семейных. Таковы малые сообщества отставных «полчан» и «односумов» – однополчан, участвовавших в одних и тех же военных кампаниях. Совместная служба была основным мотивом поддержания братства и создания певческих коллективов, участники которых пели вместе до глубокой старости.

Разумеется, половозрастная стратификация была важнейшим, но не единственным фактором формирования певческих групп. Помимо критерия равенства или близости по возрасту большую роль играли дружественные или родственные отношения. При этом среди друзей лучшими певцами далеко не всегда оказываются соседи, а среди родственников – самые близкие. Здесь на первое место выходят уже чисто музыкантские требования.

Чтобы многоголосная песня состоялась необходимо не менее четырех певцов: «заводчик», «дишкант» и два «баса». Если ансамбль подбирается женский, требуется «хоть бы один мужчина». Песня звучит хорошо даже при исполнении вдвоем или втроем, когда певцы обладают должным певческим мастерством и равны в нем.

Различные певческие способности, такие как подвижность, гибкость голоса, уверенное ведение своей партии в сочетании с умением на ходу переключиться на другую, способность к импровизации, выполнение тех функций, без которых песня просто не может существовать – запевалы («заводчика», «начинщика») или «дишканта» – повышают авторитет певца, делают его востребованным.

Нередко в практике полевой работы приходится сталкиваться с расхождением в оценке качеств певца собирателем (даже поющим) и народными певцами-умельцами. В частности, это касается такого важного параметра как красота и объемность голоса, хорошее созвучие обертонов. Эти качества, которым придает значение музыкант, думая о слитности ансамбля, красоте и благозвучности, оказываются второстепенными, в сравнении со способностью сразу

включаться в малознакомую песню, легко находить соответствующие основному напеву «повороты», «переходы», «завиляшки». Из двух прекрасных дискантов широко известной фольклористам традиции хут. Мрыховского нынешний запевала (а в молодости великолепный дискант) О. В. Пономарева всегда предпочитала сочному красивому тембру голоса М. М. Мрыхиной тускловатый, даже маловыразительный, на мой взгляд, но очень гибкий голос своей подруги К. С. Фартуковой. Здесь перевешивали факторы взаимопонимания и ярко выраженная в пении индивидуальность. Другой выдающийся певец М. А. Адамов из станицы Краснодонецкой соглашался петь, только если «Нюська Титова будет»[14].

Ансамбли мастеров любят петь на людях, нуждаются в признании, одобрении. Чуткая сопереживающая среда важна для особого творческого подъема, для запоминающегося на долгое время впечатляющего певцов и слушателей исполнения[15].

В станице каждое поколение имело свою «певческую общину». Дифференциация страт обнаруживается в репертуаре, в характере напевов, на которые исполняются обязательные тексты, адресатах, которым предназначаются песни в определенных случаях, способах артикуляции.

Дети со взрослыми на людях не пели и отсутствовали в доме, когда там собиралось «общество». Из этого не следует, что в семье не было традиции обучения и не существовало практики совместного пения. Однако, это, по большой части, оставалось актом интимным, внутрисемейным[16]. В то же время за детьми закреплялась определенная роль в ритуалах.

Так, мальчики, как мужчины и парни, ходили на Рождество «Христа славить», «посевать» под Новый год. При одинаковом поэтическом тексте детский и взрослый напевы отличаются по стилю. Детский представляет собой речитатив-скороговорку в квартовом диапазоне; взрослый либо соответствует церковной традиции, либо пре-

[14] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

[15] На это справедливо указал в одной из своих статей И. И. Земцовский [Zemtsovsky 2003].

[16] Многие информанты вспоминали такие моменты: О. В. Пономарева «подшиканивала» отцу, «оседлав» его лежащего на кровати; Я. А. Фролов вспоминал отчима, сажавшего его на колени и певшего для него; П. Я Плужникова - мать, изливавшую свое горе в пении, «пригорнув» к себе детей и т. п.

образует щедровку на манер псальмы. Мужские колядки с припевами «Радуйся» имеют корни в распространявшемся в православной церкви с конца XVII века партесном стиле и репрезентируют типичный репертуар Богогласников. Девушки и женщины в противоположность этому поют колядки и щедровки народной традиции.

За служивыми казаками закрепился полковой походный репертуар, складывавшийся из бивуачных и строевых песен. По свидетельству С. Я. Арефина и А. М. Листопадова уже в начале службы молодежь приготовительного разряда, собираемая из хуторов в станицу на учебу, «припевалась» под присмотром вахмистра. В начале XX века репертуар состоял в основной своей части из распетых в казачьей манере русских солдатских песен; они и разучивались. Кроме того, выявлялись способности к пению и игре на музыкальных инструментах, вырабатывался общий напев.

Иная роль была у стариков. Они являлись хранителями основ существования сообщества, уникального коллективного опыта, отличались высокой степенью активности в общественно значимых событиях. Без «игры» «господ стариков» не обходились ни проводы на службу, ни свадьбы (обряды второго дня, где за ними закреплялся эпический репертуар), ни большие и малые казачьи круги.

Никаких запретов на пение с ними представителей других возрастных групп не существовало, тем не менее, «подпевать» старикам было принято только по приглашению. Особенность подобных коллективов состояла, в числе прочих, и в публичном пении «для себя», поскольку исполнительское общение замыкалось рамками певческой группы. В 70-е годы приходилось наблюдать небольшие компании стариков, собиравшиеся в сельской столовой, где, заказав еду и выпивку, они «играли песни» несколько часов кряду[17]. Ни один сход – поселковый или колхозный – в эти годы не обходился без их импровизированного концерта на площади («рынке»).

Старики аккумулировали вытесненный из полкового репертуара в сферу быта пласт старинных эпических казачьих песен, среди которых былинные и исторические песни старшего пласта и другие раритеты (скоморошины, прозаические жанры).

[17] Старики-песенники в ст-це Краснодонецкой в 1974 г. в холодный мясоед (январь-февраль), по воскресеньям как когда-то в корчме собирались в столовой и «играли» песни.

Они пользовались особым уважением не только как старшая возрастная группа, но и как часть элиты демократического управления (со второй половины XVIII века – *выборные старики*). Е. Н. Кательников, описавший быт станицы Верхне-Курмоярской конца XVIII – начала XIX столетий, отметил вошедший в обыкновение обычай просить компанию стариков в дом для угощения [Кательников 1991, с. 37]. Именно им доверялось начало и завершение важных церемониалов, ритуалов, о чем имеются многочисленные свидетельства. Автор статьи в «Донских областных ведомостях» отмечает, что пир, устроенный по случаю завершения круга Войска Донского, «кончился хором стариков депутатов. Дребезжащими, но веселыми голосами пропели они народную донскую „Ах вы, братцы мои, братцы, атаманы-молодцы" и другие песни, и некоторые из них даже танцевали» [А. К. 1863, с. 241]. Интересно, что упомянутой песней по обычаю всех казаков чествовали атаманами-молодцами, так как в старину каждый мог быть избранным на круге. Таким образом, старики своим пением не только маркировали окончание пира, но и заставляли вспомнить прежние демократические традиции. Да и сами они как бы символизировали «золотой век» казачьей истории, служили звеном, связывавшим с далеким легендарным прошлым.

В предыдущей главе уже упоминалось об участии стариков в свадьбах, проводах и встрече казаков. Важная роль принадлежала им и в календарных обрядах.

На Чиру в Пасху после церковной службы и разговения весь хутор сходился под гору. Гуляние начиналось сборной песней «Из улицы, улицы» (*Лежат брусья*). Ее пели для стариков, целовавших (на словах – «нашел ключи старый дедушка») «девок и молодых баб»[18]. Тем самым старики первыми снимали постовой запрет на общение полов. Сакральный характер пространства (хоровод шел «по-над горой, в гору, и с горы») и времени выявляет роль стариков как посредников между земным и потусторонним мирами. Имеются свидетельства и об их участии в обряде похорон Костромы [ПДК 1953, т. 4, с. 416].

Различия певческих групп служивых и стариков проявлялись и в исполнительском стиле. Полковое пение, если судить по звукоза-

[18] ПЗ Г. И. Вечеркина в ст-це Боковской. Инф. П. Н. Пастушкова.

писям начала XX века, отличалось некоторой упрощенностью распева и фактурой, тяготеющей к правильному делению хора на четыре голосовые партии и их координации через созвучие (аккорд)[19]. Старики, напротив, стремились к сохранению фактуры полифонического типа, особенностей протяжного казачьего распева и активному варьированию.

В женской части общины, помимо девушек, молодых женщин (молодаек), старух, выделяются страты жалмерок и вдов. Жалмерки – молодые женщины (бабы), чьи мужья отбывали действительную службу. Как правило, в праздничные дни они примыкали к девушкам и участвовали в их увеселениях. Правда, информанты отмечали возможность выбора более строгого или свободного поведения: «Смотря, какая жалмерка»[20]. Положение жалмерки, регламентация и оценка общиной ее поведения с этнографической достоверностью и в тоже время поэтично переданы в замечательной повести Ф. Крюкова «Казачка».

На особую роль вдов в казачьей традиции, в особенности после Великой Отечественной войны, обратили наше внимание информанты[21]. Собираясь по праздникам *на перекрестках*[22], вдовы пели казачьи мужские песни, замещая хотя бы отчасти (в передаче традиций от поколения к поколению), образовавшуюся в структуре общины лакуну.

Значительно число песен, адресованных вдовам в разных ситуациях. В компаниях для них пели «Хоромы, хоромы мои высокие», «Беседа, беседушка (Вдова, пойдешь замуж за меня?)». Вне пояснений информантов не объяснимо зафиксированное А. М. Листопадовым бытование «вдовских» песен «Тиха славная беседушка» [ПДК, т. 3, № 100] и «Уж ты наше полюшко» [ПДК, т. 3, № 184] в качестве поезжанских. Возможно, это были свадьбы вдов, но вполне вероятно, что здесь мы имеем дело и с более опосредованной связью содержания песни с ее приуроченностью.

Оппозиционность женских и мужских певческих групп выражалась не только в репертуарных различиях (сохранении семейно-

[19] О полковом пении см. в *параграфе* 4.2.
[20] ПЗА в хут. Ленин. Инф. Г. И. Мигулина.
[21] ПЗА там же. Инф. В. С. Мигулин.
[22] Несомненен здесь сакральный характер пространства.

обрядовых, календарных жанров, бытовой лирики), но и в исполнительских стереотипах (тембровом и многоголосном, ритмическом, артикуляционном). За исключением прямого подражания мужчинам женщины практически не пользовались такими приемами, как вокализация подголоска или прерывание слога паузой[23]. Излюбленной их манерой было пение «тонкими голосами»[24]. Противопоставление «толстых» (грубых, низких) голосов «тонким» (нежным и высоким) являлось средством маркирования мужского и женского начал и может быть отнесено к сфере универсалий народной культуры.

Мужчины и женщины активно взаимодействуют в «гульбе», «беседе». Они поют определенный общий репертуар старинных лирических песен (о семейных коллизиях, любовных переживаниях, ухаживаниях и т. п.). Впрочем, не исключено и совместное исполнение мужских песен. В ситуации «гульбы», «беседы» возможны два сценария певческого поведения. Согласно одному из них женщины подчиняются мужскому стереотипу (поют в одном регистре с казаками, подражая их тембру: «по военному», «под мужчин»), в других случаях они объединяют два типа интонирования – мужской и женский, сочетая высокий и низкий регистры, контрастные тембры и типичные для каждой группы виды многоголосия. Второй тип поведения более характерен для традиций низовых казаков, в то время как верховые оценивают его негативно.

Приверженность казаков обычаям дедов и отцов является одной из важнейших характеристик их мировосприятия и жизнедеятельности. И хотя в последние 10–15 лет жизнь стремительно меняется, многие стереотипы поведения при общении мужчин и женщин, старых и молодых, своих и чужих остаются прежними. Известное разграничение певческих групп и различие в их функциях сохраняется и в наши дни.

Группы певцов и музыкантов собираются в связи с календарными и родовыми праздниками и другими важными событиями (святки, масленица, «святая», троица, свадьба, проводы на службу, крестины, дни рождения и пр.). Это так называемые *компании*.

---

[23] Певческие приемы рассматриваются в *параграфе 5.2*.

[24] «Тонкоголосая бабенка запевает песню» [Бирюков 1876].

Певческие и музыкантские группы, возникающие по разным поводам, в случае удачи вновь объединяются к следующему событию. У таких ансамблей есть шанс превратиться в постоянные. Половозрастное деление общины имеет в этих случаях важное значение, так как «событийные» ансамбли играют четко обозначенную роль.

Так, на свадьбу приглашают за вознаграждение 4–5 женщин – «игриц». Игрицами в прежнее время называли подруг невесты (см. *Словарь*). В настоящее время это конкурирующие в станицах группы женщин, в течение предсвадебной *недели* нередко занимающиеся приготовлением обрядовой пищи для свадебных столов и одновременно «припевающих» необходимый репертуар. Они участвуют в поезжанских, встречных, величальных и других обрядах. Таких конкурирующих друг с другом групп в станице может быть несколько, и каждая считает делом чести добиться приглашения на следующую свадьбу.

Молодым мужчинам доводится участвовать в масленичных и свадебных обрядах («храбрый поезд», «храбрая» [дружина]), где они выступают в сходной функции – охраны, оберега *пути*, демонстрации воинственности (с оружием и верхом на лошадях). Военные песни, вторгающиеся в родовой или календарный обряд, служат знаком этой половозрастной группы.

В прошлом подруги невесты «играли» песни на вечеринках, посиделках, девичнике, при встрече поезжан. В ритуале они замещали невесту, говорили от ее имени (в настоящее время эта традиция утрачена). Теперь они практически не поют. В экспедициях начала 90-х гг. приходилось фиксировать редчайшие случаи пения на девичнике, к примеру, в хут. Ведерниковском, где девушек «вела» за собой пожилая песенница.

Половозрастная дифференциация сохраняется отчасти в календарных обрядах («христославщики» мужчины и мальчики; женские компании на Троицу – «ссыпки», «складки»).

Во всех названных певческих группах передача репертуара и приобретение вокального мастерства в большей мере зависели, по выражению певцов, от «обчества». Семейная традиция в прошлом и теперь служила и служит лишь базой необходимой подготовки к пению на людях.

Существенно изменился состав певческих групп. Мужчины поют без женщин редко. Былое разграничение репертуара и певческих

стереотипов сейчас постепенно утрачивается. Женщины не владеют должным образом певческой манерой «под мущин», и все более удаляются в интерпретации казачьих песен от прототипа. Мальчики не так прочно связаны с мужской частью общины и выступают в одной певческой группе с девочками (дети). Некоторые песни и игры, в прошлом принадлежавшие репертуару взрослых, перешли к этой певческой группе.

Если мужчины, как было отмечено, являлись носителями центробежных тенденций, способствовавших постепенной нивелировке самобытности казачьего песенного фольклора (влияние русской церковной и городской светской культуры), то женщины, чье жизненное пространство ограничивалось домом, подворьем и улицей родного хутора или станицы были выразителями центростремительной охранительной тенденции. Это нашло выражение в локальности их музыкально-фольклорных традиций.

4.2. Хоры и ансамбли: динамика отношений

Певческая традиция донских казаков входит в число изучаемых достаточно результативно. Свидетельством этого является не только наличие специальных исследований по этой теме [Вальченко 2004; Дигун 1982; Кабанов 1980, 1982, 1983; Покровский 1980; Рудиченко 1976, 1995в, Никитенко 2003], но и практический опыт ее освоения на основе разработок А. С. Кабанова нетрадиционными ансамблями. Многие из них демонстрируют глубокое проникновение в сущность исполнительского процесса как диалога, свободное овладение стилевыми нормами голосовых партий, закономерностями распева и ритмической организации, особенностями тембровой окраски и внутрислогового распева.

Вполне вероятно, что именно стремление совместить решение теоретических и практических задач в изучении исполнительства оттеснило на второй план реальную картину существования и исторического развития казачьей песни в XX веке. Модель певческой традиции выстраивалась, прежде всего, на основе практики ансамблевого бытового пения, хоровое же исполнительство оставалось за

рамками рассмотрения. Между тем, оно было такой же важной составляющей донской музыкальной культуры.

В настоящем параграфе дан краткий экскурс исторического развития певческого искусства донских казаков в аспекте взаимодействия хоровой и ансамблевой традиций.

История мужского *хорового многоголосного* пения на Дону, по-видимому, берет начало с конца XVII в. и в своих истоках связана с религиозной и военной жизнью казаков. Их коллективное участие в богослужениях отражено в различных письменных источниках и, в частности, в «Повести об Азовском осадном сидении донских казаков» (1642). Первое впечатление от пения государевых певчих дьяков (1695) казаки получили во время прибытия последних в составе войск под Азов [Королев 1999, с. 8–9]. Хоры немногочисленных церквей и монастырей состояли из прихожан и насельников казаков.

Распространившееся в русском богослужебном пении XVII–XVIII столетий строчное и партесное многоголосие дало толчок развитию многоголосного распева в казачьих приходских общинах и в значительной мере обусловило самобытность народного певческого искусства. Преемственная связь казачьего народного многоголосия с церковным прослеживается и в современной певческой традиции, проявляясь в структуре многоголосия, координации голосовых партий, исполнительской терминологии [Конотоп 1996; Рудиченко 2000а].

Единственное известное нам косвенное свидетельство о партесном многоголосии в столичном Черкасске относится к 1735 году. Ссыльный «черкашенин» Корноушенков преподает «италианскую ноту» в уральской школе [Казанцева-Сафронова 1993, с. 66][25]. Оно является самым ранним. В Государственном архиве Ростовской области более широко представлены документы конца 70-х гг. XVIII века. В них упомянуты фамилии регентов и певчих Черкасской соборной капеллы, приведены сведения о покупке нот партесных концертов [ГАРО, ф. 341, оп. 1, д. 71].

Продолжателем этого первого известного на Дону хорового коллектива стала Донская войсковая капелла, выполнявшая религиоз-

[25] По устному разъяснению А. М. Сафроновой, Ф. Корноушенков, как явствует из документов Государственного архива Свердловской области, был казаком донской столицы – Черкасска.

но-ритуальные и церемониально-светские функции. Такое положение сохранилось и после создания архиерейского хора в связи с учреждением на Дону епархии в 1829 г. Войсковая капелла формировалась в XVIII веке на основе состава упомянутой соборной преимущественно из казаков, но лучшими солистами и регентами были приглашенные иногородние воронежские и белгородские [Жукова 2000, с. 83–84].

Ко времени учреждения хоров певчих и трубачей в других войсках (1811), капелла в Войске Донском существовала уже более полувека [Жукова 2000; Вальченко 2004].

Свой вклад в развитие хорового дела внесли донские дворяне. Сведения о поместных певческих капеллах и оркестрах относятся к первой трети XIX в., хотя помещики-землевладельцы появляются на Дону уже в первые десятилетия XVIII века. Хоры и оркестры содержали дворяне Ефремовы, Платовы, Иловайские, Орловы-Денисовы, Серебряковы и др. Один из регентов – купец 3-й гильдии г. Богучара П. Кривоносов, чье имя часто встречается на страницах архивных дел, предлагая свою кандидатуру на должность капельмейстера Кубанского войскового музыкантского хора, он сообщает в письме (1844) о том, что имеет «двадцатилетнюю практику как регентскую, так и капельмейстерскую у помещиков Войска Донского ротмистра Серебрякова и графа Орлова-Денисова» [Кияшко 1911, с. 37–38]. Если оркестры предназначались для проведения балов, гуляний на открытом воздухе, то небольшие по составу хоры, помимо участия в светских увеселениях, обычно обеспечивали богослужение в домовых церквах. Их состав формировался из крепостных музыкантов и певчих, переводимых в ОВД из поместий упомянутых дворян, находившихся за ее пределами.

Музыканты были введены в штат казачьей лейб-гвардии лишь в конце XVIII в. [История л-гв Казачьего полка 1995, с. 123]; служить певчим можно было в составе войсковой капеллы. С формированием полковых хоров музыкально одаренные казаки исполняли певческие обязанности наряду с воинскими. Положения о войсковых хорах пересматривались военной администрацией в периоды между армейскими реформами (1839, 1864, 1868, 1872 гг.), отражая развитие взглядов на роль музыки в армии и демонстрируя финансовые возможности государства. Колебались численный состав, сро-

ки службы, размеры довольствия; изменялось и отношение к привлечению на службу иногородних и участию Войскового хора в церковных службах и в светских концертах [Вальченко 2000].

Во второй половине XIX века, когда хоры певчих и трубачей создаются во всех полках российской армии, складываются институты *песенников* и *музыкантов*[26].

О типичных чертах казачьего полкового пения можно судить по сделанным в начале XX века грамзаписям хоров русской армии и имеющимся сборникам [Альбрехт-Вессель 1894; Хрещатицкий 1908; Голубинцев 1911; Листопадов–Арефин 1911]. А. М. Листопадов указал на то, что помещенные в «Сборнике солдатских, казацких и матросских песен» Е. К. Альбрехта и Н. Х. Весселя 23 казачьи песни были записаны от песенников лейб-гвардии Донского казачьего полка в Санкт-Петербурге [Листопадов 1949, ч. 1, с. 11; Листопадов 1953, с. 14]. В многоголосном изложении песенного напева запечатлена традиция полкового хорового пения, нашедшая отражение и в других сборниках начала XX века [Хрещатицкий 1906; Голубинцев 1911].

Какова же была эта традиция?

Поскольку хоры были однородными (мужскими), это в известном смысле ограничивало тесситуру и фактурные возможности. Компенсировать данное ограничение приходилось, прибегая к дублировке баса октавой и использованию тенорами фальцета в верхнем регистре. Фальцетные ноты иногда захватывали первую терцию второй октавы. Вполне вероятно, эти приемы были восприняты из практики церковного пения.

Сохранившиеся звукозаписи полковых хоров, выполненные различными фирмами в начале века, показывают, что пение было достаточно высоким (с основным нижним опорным звуком e–g малой октавы)[27]. Все голосовые партии, за исключением солирующего подголоска, исполнялись группой певцов практически без вариаций, что

[26] Ценная информация о регламентации их деятельности и роли в военных подразделениях содержится в уставах.

[27] Замечательная подборка полковых песен содержится в альбоме, выпущенном к 175-летию Отечественной войны 1812 года (Русская военная музыка и музыка, посвященная Отечественной войне 1812 г. в записях 1900 – 1970 гг. М., «Мелодия», 1987. Пластинки 1–3).

приводило к некоторой схематизации мелодических линий. В отличие от самостоятельности голосов в ансамблевом пении, хоровое многоголосие ориентировано на их гармоническое созвучие. Лишь изредка, как в кантах концертного стиля, начальный раздел строфы в полковых песнях обогащен стреттным проведением запева. Нередко используются и другие характерные для церковной традиции приемы: включение в партию баса органного пункта, дублирование басом-октавой нижней голосовой партии (*примеры 28, 29*). Аранжировщики исходили при этом из исполнительских ресурсов хора. Естественно, что хоровая фактура песен в сборниках Р. А. Хрещатицкого и Н. Н. Голубинцева отличается от партитур казачьих песен, исполнявшихся хором донских казаков С. А. Жарова (*пример 30*).

И в нотациях упомянутых сборников, и в звукозаписях наблюдается упрощение структуры напева: сокращение внутрислоговых распевов, выпадение распевов-вставок. Интерес в этом смысле представляют записи некоторых казачьих песен в сборнике Альбрехта–Весселя [Альбрехт–Вессель 1894, № 50, 70]. Их напевы весьма близки бытующим на Дону в наши дни.

Так, в записи песни «Проснется день» (№ 50) в сравнении с совпадающей с ней по звуковысотному контуру и даже тональности «Проснется день красы моей» [Народный романс 1998, № 10] сокращены типичные для всех известных донских вариантов повторения слов, интерпункционные вставки на гранях построений, а последний стих строфы приведен в нераспетой форме (*схема 11*). В песне № 70 «На горе, горе, на крутой горе» (Во Польше на рыночке) равномерно сокращены внутрислоговые распевы всей части хорового подхвата мелострофы («Стояла корчёмушка, корчма польская»).

Аналогичным образом казаки преобразуют песни и сейчас, не желая по какой-либо причине (к примеру, малого числа исполнителей) «тянуть». Естественно, что регенты, воспитанные на церковной практике пения на подобен, владели искусством сжатия и растягивания напева в полной мере. Этим же приемом пользовались и доморощенные казачьи композиторы, примером чему может служить ставшая донским гимном песня «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон», созданная Ф. И. Анисимовым на основе верхнедонского варианта старинной протяжной «Уж вы, братцы,

атаманы-молодцы», а также другие песни из сборников конца XIX – начала XX веков[28].

Из других особенностей бытования репертуара в армейских хорах следует отметить практику исполнения разных текстов на один напев, причем, нередко такими типовыми напевами становились, как отмечалось в *параграфе 3.3*, не только старинные солдатские песни, но и канты, романсы, плясовые и хороводные песни. Оригинальна также последовательность в исполнении боевой песни и веселого «припевка» (о чем уже говорилось в *параграфе 2.2*).

О выработанном в русской армии особом исполнительском стиле военных хоров и оркестров дают представление и немногочисленные зафиксированные свидетельства. Некоторые его черты охарактеризованы, в частности, во вступительной статье Н. Х. Весселя к сборнику солдатских, казацких и матросских песен [Альбрехт-Весселъ 1894, с. 16–18].

К их числу относится многоголосный распев (в описании больше соответствующий развитой гетерофонии), вариантность исполнения, «строго определенный ритм», сформировавшийся под воздействием пения в строю «под шаг», симметричность ритма («ровное деление»), отличающая солдатские песни от «чисто народных песен, с ритмом широким и свободным» [Там же, с. 16]. Среди других приемов внимание Н. Х. Весселя привлекло «прелюдирование запевал», т. е. начало запева с вокализа: «Солдаты объясняли нам это просто тем, что „когда гг. офицеры заставляют петь песни, и сразу не сообразишь, какую именно заводить песню, то и начинаешь просто водить голосом на „Ах" или „Да"» [Там же, с. 17].

Негативную оценку автора получили такие особенности солдатского пения как трактовка одних и тех же песен разными певцами, когда каждый исполнитель «коверкает мелодию на свой лад и изменяет ее иногда настолько, что она становится неузнаваемой», и «переделка» напевов при перенесении из одного конца «пространной Руси» в другой [Там же, с. 17–18]. Отмечены им и всевозможные исполнительские приемы эмоционально приподнятого пения: «...Записывающему песни нет возможности обозначить все те вскрикивания, взгвизгивания, фистулой взятые «верхи», которые состав-

[28] Голубинцев 1911, № 23. См. также № 43, 50, 70 в упоминавшемся сборнике Альбрехта-Весселя.

ляют неизбежное украшение наших припевков. Сюда относятся и кларнет, бубны, ложки, треугольник и другие непременные атрибуты солдатского песнопения» [Альбрехт-Вессель 1894, с. 17].

Не совсем ясен смысл замечания Н. Х. Весселя о вставке между словами междометий и повторении отдельных слогов; скорее всего речь идет не о типичном для протяжных песен «распространении» стиха, а об исполнительском приеме. Действительно, в записях песен полкового репертуара встречаются повторения слогов «на цыганский лад» («Ну-ка, ну-ка, ну да, да» и т. п.) и вставные слова припевов, например, «Раз, два, три, три люли, люли» («Из-за леса, леса копий и мечей»)[29], «Стрель-бом, стрель-бом» («Ехали казаки с похода»)[30].

Часто используются *переклички запевалы и хора*, что придает песне игровой, диалогический характер. Так, в песне «„Как ныне сбирается вещий Олег" задействованы все приемы военно-донского исполнения и даже имеются комические вставки: „Скажи мне, кудесник, любимец богов, что сбудется в жизни со мною?" – „Не могим знать, ваш бродь!" – гремит в ответ дружина, и затем песня льется дальше» [Крестная ноша 1994, с. 412]. Нередки и вставные возгласы – своего рода «связки» между окончанием строфы и запевом или запевом и хоровым подхватом: «Ой, раз, два, три» («Взвеселитеся донцы храбрые казаки»)[31], «Вот и раз и два» вместо е...е...е...а... («Дон Иванович»)[32], «Раз и два» («С одного краю Кавказа на конец другой» – ПДК, т. 2, № 63), «Пой!» («Баклановцы, молодцы»)[33], «Ать-два, ать-два!» («Ой, да, вспомним, братцы, вы кубанцы»)[34], «Больше!» («Собирайтеся ребятушки»)[35].

Известен также прием передачи запева песни от одного песенника к другому (как в песне «Пчелочка златая» в исполнении Мрыховского хора или «Как-то рано на лужку пастушка сидела» Антиповского).

Рецензентами выступлений многочисленных казачьих хоров в эмиграции отмечена еще одна особенность исполнения – склонность

[29] ПЗА в ст-це Краснодонецкой.
[30] ПЗА в пос. Ливенцовском.
[31] ПЗА в хут. Мрыховском.
[32] ПЗА в ст-це Романовской
[33] ПЗ Е. Н. Вонсович в ст-це Задоно-Кагальницкой.
[34] ПЗА в хут. Козлиновском
[35] Альбрехт-Вессель 1894, № 97

к *театрализации*, созданию своеобразных картин из жизни родных станиц, которые М. Горчуков назвал лубочными: «На широком полотне в натуральную величину намалевана картина едущих по улицам станицы бравых донских казаков. На переднем плане на месте лиц круглые отверстия. Пять шесть актеров в гриме бравых донских казаков с отчаянными хохлатыми чубами и лихо закрученными усами, плотно вставляют свои физиономии в оставленные отверстия – и вся картина (лубок) сразу получает жизнь и движение. Иллюзия действительно богатая. В довершение этой иллюзии вы видите в правом углу живые и подвижные физиономии двух-трех станичниц (женский персонал труппы), слышите заливистый лай веселой жучки (нарисованой), а в левом углу – откормленная свинья (нарисованная), не переставая, крутит хвостиком – знак совершенного удовольствия от участия в родной картине» [Крестная ноша 1994, с. 412–413].

Возвращавшиеся после службы на родину полковые песенники и музыканты, «принимая близкое участие в деле полкового пения» [Голубинцев 1911, с. 7], стремились распространить усвоенный стиль исполнения. Занятия с регентами и практика обмена репертуаром между полками заметно влияли на бытовую певческую традицию. Это отметил в отчете о песенной экспедиции 1902 –1903 годов А. М. Листопадов [Листопадов 1906, с. 182–183][36].

Институт песенников и музыкантских команд на Дону просуществовал вплоть до 20-х годов, а в многочисленных эмигрантских селениях, продолжавших сохранять военную структуру, значительно дольше – до начала 30-х. Об этом мы узнаем из обширной эмигрантской периодики[37].

Во второй половине XIX века постепенно складывается круг полковых казачьих песен, для исполнения которых необходимы были ресурсы хора. Это: «Веселитеся, донцы, храбрые казаки», «Конь боевой с походным вьюком», «За курганом пики блещут», «А кто не был, братцы, на Кавказе»; песни-марши: «Много лет Войску Дон-

[36] См. также *параграф 3.3.*

[37] Это знаменитые Хор донских казаков п /у С. А. Жарова, Донской хор им. Атамана М. И. Платова п /у сотника Н. Ф. Кострюкова, Кубанский войсковой хор п /у сотника А. Соколова и менее известные Терский хор, хор казаков 2-й Линейной сотни 1-го Кубанского полка Кубанской казачьей дивизии и многие другие.

скому», «Грянул внезапно гром над Москвою», «Всадники, други, в поход собирайтесь!» и множество общеармейских солдатских.

Еще одной важной приметой полкового пения было совместное исполнение песен-маршей хорами песенников и музыкантов, что привело к взаимному обогащению приемов звукоизвлечения, голосоведения, фактуры и ритма. Не вызывает сомнения инструментальный характер красочно описанных Н. Х. Весселем подголосков, исполнявшихся без слов и как бы подражавших залихватским фиоритурам кларнета. Они лишь отчасти запечатлены в немногочисленных фонографических нотациях А. М. Листопадова и широко известны по более поздним записям на пластинках[38].

Значительное влияние на мелодику песен оказала военная сигнальная музыка. Это особенно ощутимо в голосовой партии басов и в сольных запевках. Они нередко воспроизводят типичные фанфарные ходы («Выше леса, выше темного», «Казачка, не грусти», «На вольных степях Саратова», «С одного конца Кавказа на конец другой» «Ай, кто не был, братцы на Кавказе»).

Свидетельства информантов и подборки писем с Дона 20-х – начала 30-х годов, опубликованные историком и краеведом В. Сидоровым в книге «Крестная ноша», позволяют сделать вывод о том, что, несмотря на репрессии в отношении казачества, песенная культура продолжала сохраняться в быту [Крестная ноша 1994, с. 342], хотя и ограниченная рамками подворья. В это время она «отступила в тень», уступив первенство формам, более соответствующим духу советского времени. Массовыми развлечениями жителей хуторов и станиц стали спектакли самодеятельных театров, танцы, физкультура, кино, доклады [Там же, с. 328, 312, 313]. «В большой моде», как отмечается в письмах с Дона, были избы-читальни [Там же, с. 310, 312].

Публичное хоровое исполнение казачьих песен возобновляется после Постановления ЦИК СССР о частичной реабилитации казачества (1936). Впрочем, песенники хут. Дударевского утверждают, что первая поездка сводного казачьего хора верхнедонских хуторов

---

[38] Образцы подобного стиля в исполнении ансамблей ст-цы Распопинской хут. Ветютнево помещены на пластинке серии «Поют народные исполнители» [М.: Мелодия, 1968].

и выступление в Москве состоялись в 1935 году[39], вероятно, благодаря М. А. Шолохову. И. И. Кравченко приводит сведения о создании в 1935 г. из старых казаков и казачек Правоторовского хора [Песни донского казачества 1938, с. 312], пользовавшегося «широкой известностью по району», и о выступлении Нижне-Чирского хора в 1936 г. на краевом радиофестивале. По замечанию собирателя, «в хору участвует около 150 казаков-колхозников, почти все – пожилые и старики... Хор пользуется в районе популярностью. Участники хора создают в некоторых хуторах свои хоры» [Там же, с. 314]. Хоры из лучших песенников близлежащих станиц и хуторов собирали в связи с какими-либо особыми обстоятельствами (приезд фольклористов, начальства, поездка в столицу и т. п.). Иногда они возникали и в ситуациях, создаваемых условиями работы [Листопадов 1950, с. 513, 515; ГАРО, ф. Р-4387 А. П. Митрофанова, оп. 1, д. 39]. А. М. Листопадов, записывавший песни от казаков – грузчиков калачевской пристани, указывал на то, что они служили в 1-й кавалерийской дивизии 1-й конной армии, защищавшей Царицын [Листопадов 1950, с. 542].

В 1936 году вновь формируются казачьи конные полки (19, 20, 21, 23-й), размещавшиеся в Белоруссии (в г. Слуцке)[40]. В них по традиции организуют хоры. В 1937 г. в армейской самодеятельности 19, 21 и 23-го полков работал Листопадов, назвавший это время «слуцким сидением» [ГЦММК, ф. 147, д. 148, л. 2].

Некоторые из песенников, еще в начале века отмеченные участниками ДПЭ как особо одаренные, стали профессиональными певцами, как и некоторые казаки эмигранты. Это братья Егор и Петр Шумковы из станицы Нижне-Кундрюченской, упомянутые в предисловии к сборнику Бугославского–Шишова среди лучших знатоков песен, которые работают в хоре Донской филармонии [Бугославский–Шишов 1937, с. 5].

Таким образом, в предвоенные годы традиция полкового хорового пения была продолжена и неоднократно фиксировалась собирателями.

Интересные данные о состоянии ансамблевых и хоровых традиций в предвоенные и послевоенные годы содержатся в архивных

[39] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. В. В. Бокова.

[40] ПЗА в ст-це Вешенской. Инф. П. К. Баранов, служивший в 1937–1938 гг. в 21-м полку кавалерийской дивизии.

материалах экспедиций А. П. Митрофанова и публикациях Г. В. Тихомирова, И. Кравченко и других собирателей [Тихомиров 1950, с. 41; Макиенко 1956, с. 77; Песни донского казачества1938, с. 292–293, 312, 314]. П. А. Макиенко наблюдал хорошо известную с дореволюционных времен практику пения на ярмарках[41] (теперь – рынках): «В воскресенье поют на рынке, став в кружок „Отлети-ка ты, скука, на время"» [Макиенко 1956, с. 77]. Г. В. Тихомиров подметил не утраченное еще в пении ощущение связи движения всадника и коня: «Проходные» – мужские военные походные песни – «поют казаки... раскачиваясь и подпрыгивая, как бы подражая конскому шагу» [Тихомиров 1950, с. 41].

Хоровая форма исполнительства в течение почти трех столетий была одной из важнейших составляющих казачьей певческой культуры. Менялись ее функции, роль и стилевые ориентиры, соотношение с традиционной певческой культурой. Несмотря на постоянное взаимодействие традиционно-стихийной и организованной форм исполнительства в среде носителей фольклора они противопоставлялись, что нашло отражение в терминах *полковое* или *сотенное* (хоровое) и *станичное* (ансамблевое) пение.

Начиная с 30-х гг. XX в. происходит переориентация хоров на образцы бытового фольклорного пения. Создание «народных» хоров, как профессиональных, так и самодеятельных определялось в качестве одной из важнейших задач культурной политики государства.

Новым этапом в развитии казачьих сельских хоров стали 60-е годы XX века, когда они занимают все большее место в программах концертов *фестивалей искусств*, в частности «Донской музыкальной весны». С конца 60-х и в 70-е годы регулярно проводятся *фольклорные фестивали*, выпускаются пластинки фольклорных хоров [Музыкальный фольклор 1992]. Выходят на экран художественные и документальные фильмы с их участием: Каменского хора – в «Тихом Доне» С. Герасимова, Мрыховского, Антиповского и Вешенского хоров – в документальных фильмах о М. А. Шолохове Л. Мазрухо и «Вешенская земля» Ю. Калугина.

---

[41] Инф. В.Ф. Наугольнов рассказывал по детским впечатлениям о пении на ярмарке в ст-це Калитвенской.

Эти хоры, именуемые также ансамблями[42], складываются по *территориальному*[43] принципу. Естественность локального принципа определялась тем, что казачья община утратила статус военной, в которой основой для объединения служили традиционные воинские занятия, но в то же время сохранила черты сельской соседской (в основе крестьянской).

Вторая особенность, отличавшая хоры этого периода, – *смешанный состав*, с преобладанием женщин. Они же, как правило, становились и руководителями.

Оба эти обстоятельства оказали существенное влияние на репертуар и исполнительский стиль. Женщины, в силу сложившихся условий жизнедеятельности, были хранительницами *местных традиций*, поэтому хоры стали их пропагандистами. В репертуар того или иного населенного пункта всегда входят как общераспространенные казачьи и русские воинские песни, так и сугубо местные. В казачьем песенном наследии территориальное закрепление отдельных песен или их групп не играет существенной роли. Локальное разграничение свойственно скорее жанрам бытовой традиции, в том числе женским, распевы и поэтические тексты которых в значительной мере индивидуализированы. Самобытность репертуара, таким образом, лишь отчасти связана с его составом, в большей мере она создается за счет неповторимости местных вариантов распева. Сельские жители по-своему осознают это своеобразие, как и отличие песен походных и домашних, женской и мужской традиций.

Склонность женщин-песенниц к лирическому «переливчатому» пению немало способствовала росту интереса хоров к протяжным лирическим песням. Однако наиболее представительной частью репертуара, включавшего немногим более сотни песен, стали плясовые и хороводные («карагодные»), доля которых составляла 50–60%. Свое место заняли и многочисленные «инсценировки»: проводы казака на службу, казачья вечеринка, фрагменты свадебного или

---

[42] Термин ансамбль, употреблявшийся в данном контексте наряду с термином хор, был введен фольклористами, чтобы подчеркнуть традиционно-стихийную природу обучения, небольшой состав и характерный местный репертуар.

[43] Например, «ансамбль донских казаков» хут. Мрыховский, «сводный хор донских казаков» ст-цы Распопинской и хут. Ветютнево. Такие названия приведены на упоминавшейся уже пластинке «Поют народные исполнители».

календарных обрядов. В целом, можно говорить о *преобладании* в репертуаре *бытовых жанров.*

В отличие от мужчин женщины редко обладают даром приспосабливать распев той или иной песни к конкретным условиям. Песня разучивается и усваивается во всех деталях распева и воспроизводится в устойчивом виде из года в год[44]. Традиция обучения пению в народных хорах, возглавляемых женщинами, основывается на практике пения *за следом.* Все певцы заучивают одну партию, потом «отходят» («двоять», «троять»), в то время как в мужских ансамблях господствует установка на *пение-диалог,* когда каждый участник поет «своим голосом», изначально стремясь к нахождению, по выражению певцов, «своей точки» в пространстве, голосовой партии. Вполне понятно, что и понимание, и ощущение пения как разговора, диалога в хоре сохранить сложно[45].

Функция подголоска в хоре теперь доверяется исключительно женскому голосу, поскольку в смешанных хорах мужские подголоски, по самым разным соображениям, не приняты. Женский дискант весьма существенно отличается от мужского по стилистике. Как говорилось, он гораздо уже по диапазону; широкие ниспадающие волны мужского подголоска, иногда превышающие октаву, заменяются орнаментальным опеванием восьмой ступени лада. Сложная система ладовых отношений партий запевалы, дисканта и баса, строящаяся на законах полиладовости, утрачивается[46].Тембр их голосов более яркий и звонкий. Вообще, женские голоса имеют более специфический открытый («народный») тембр. В силу этого пение сельских хоров характеризуется самими выходцами из казачьей среды как «простое», «беседное», «крикливое».

---

[44] Бывают, разумеется, и исключения. Примером здесь может служить хор хут. Мрыховского. Его руководитель О. В. Пономарева выработала своеобразную тактику защиты тиражируемого многочисленными сельскими и городскими коллективами репертуара этого хора, постоянно дополняя тексты восстановленными с помощью хуторян строфами, изменяя протяженность «поворотов» к повторению строфы, мелодических фигураций голосовых партий.

[45] Это возможно при наличии в хоре ярких солистов – нескольких запевал и дишкантов.

[46] Редкие случаи дисканта инструментальной стилистики в женской интерпретации фиксировались в ансамблевом пении и связаны обычно подражанием тембру и манере вокализации мужчин.

Существенно изменилась роль хоров. Они в первую очередь заполняют досуг сельского жителя. Возможность выйти за рамки замкнутой сельской общины, побывать в разных концах области, страны, а иногда, и за границей привлекает в хоры молодежь. Объединяя разные поколения, хор выполняет важную функцию передачи традиции.

Критически оценивая возможности хоров в те годы, когда еще полнокровно жила бытовая певческая традиция, теперь (по материалам экспедиций 1990–2000-х гг.) мы открываем для себя их позитивную роль в сохранении культуры пения и репертуара. Часто певцы, не участвовавшие в хорах, не знают казачьего воинского репертуара, называя в качестве причины отсутствие хоровой школы. Типичны высказывания: «Откуда нам знать? У нас хора не было. Это в Литвинове, Рудакове, там хоры были...»[47]. В хут. Рудакове лучшей рекомендацией для певца-знатока старинных казачьих песен служит его участие «в первом составе хора»[48]. То же мы слышали в ст-це Раздорской, хут. Мрыховском и многих других населенных пунктах.

В 80-х годах в сельской местности развивается «фольклоризм». Руководители хоров занимаются собирательской работой, ограничиваясь, как правило, записью текстов песен в специальные тетради, консультациями представителей старшего поколения певцов при разучивании песен или инсценировке обрядов[49]. Лишь в отдельных случаях выполняются звукозаписи. В хут. Литвинове руководитель ныне несуществующего хора Ф. П. Чернов сделал от стариков записи редких песен и былины об Индрике-звере.

Большое влияние оказывает на традиционную культуру деятельность этнографов и фольклористов. Нередко в хуторах и станицах Дона можно встретить копии звукозаписей, выполненных какой-либо экспедицией[50], вопросники по репертуару, используемые активными участниками хоров для поиска «забытых» песен[51]. Приоб-

[47] ПЗА в хут. Ленин. Инф. А. А. Керенцев.

[48] ПЗА в хут. Рудакове. Инф. Е. Л. Пузанова.

[49] Один из песенников, принадлежавший В. Ф. Наугольнову – руководителю Божковского, а впоследствии Новочеркасского хоров – увидел свет в конце 90-х гг. [Дон ты вольный 1998].

[50] Такие записи приходилось слушать в ст-цах Усть-Быстрянской, Калитвенской.

[51] С вопросником по репертуару А. С. Кабанова довелось познакомиться в хут. Рудакове у Е. Л. Пузановой.

ретенный в ходе экспедиционных сеансов опыт работы нередко применяется в дальнейшем самостоятельно. Записи, сделанные сельскими собирателями-знатоками традиции оказываются очень удачными и содержат настоящие песенные раритеты. Важно то, что некоторые из них возвращаются в местный репертуар и, хотя в активной форме бытуют лишь среди небольшой части носителей традиции, тем не менее, сохраняются в памяти нескольких поколений наших современников.

Другим проявлением фольклоризма стало появление на селе молодежных фольклорных ансамблей (по типу городских), стремящихся к аутентичности. В их составе обычно находим представителей местной интеллигенции – учителей, сотрудников музеев, музыкантов. Таковы: «Православный Дон» в ст-це Боковской (рук. Г. И. Вечеркин), «Горница» в ст-це Алексеевской (рук. В. С. Кубракова), «Бузулук» в г. Новоаннинске (рук. Я. И. Иванов), «Старина» в ст-це Кумылженской (рук. Е. Пляскина), а также ансамбли музеев-заповедников станиц Вешенской («Зарница»), Старочеркасской, Березовской и др. В них участвуют в основном местные жители - потомственные казаки и казачки, но почти всегда есть и приезжие. Ансамбли сохраняют и пропагандируют традиционную культуру своего района, населенного пункта, хотя не обходится и без заимствований популярных песен других локальных традиций. Поскольку коллективы состоят из продолжателей семейных и хоровых традиций, процесс обучения в них не так важен, как в молодежных городских ансамблях.

В 90-е годы многие подобные коллективы сделали аудиозаписи программ и распространяют их как у себя на родине, так и в местах проведения фестивалей, гастролей. В отдельных случаях собирательская деятельность доводится до логического итога – издания сборника песен[52].

На селе возникает новая ситуация соперничества традиционных хоров и более компактных и мобильных групп. Иногда это приводит к вытеснению хора или снижению его популярности (так произошло в станице Боковской), а иногда к бесконфликтному сосуще-

[52] К примеру, упомянутые сборники В. Ф. Наугольнова [Дон ты вольный 1998], Г. И Вечеркина [Песенное ожерелье 2001], а также Песни Тихого Дона [ПТД 1997].

ствованию (как в станице Вешенской). Конкуренция коллективов старого и нового типов особенно острой становится из-за перспективы поездок на различные фестивали, проводящиеся у нас в стране или за ее пределами. Результатом общения на этих фестивалях всегда становится обмен репертуаром и обогащение сценического опыта. В ходе полевых исследований последних лет приходится постоянно констатировать присутствие в репертуаре донских и кубанских «шлягеров», число которых возрастает благодаря усилиям режиссеров массовых зрелищ и работников средств массовой информации.

Изменения в развитии сельского фольклоризма происходят в середине 90-х годов. После бурного подъема интереса к казачьему фольклору в самой широкой городской и сельской среде, что связано с движением за возрождение казачества, во второй половине 90-х годов из-за экономического кризиса набирают силу негативные разрушительные тенденции. Работникам культуры не платят зарплату, вследствие чего закрываются клубы, нет денег на поездки, во многом стимулировавшие участие молодежи в пропаганде традиционной культуры. Отсутствие помещений для репетиций и какой-либо поддержки со стороны местной администрации приводит к распаду хоров.

Многочисленные фольклорные фестивали к концу 90-х годов стали чрезмерно регламентированными. Постановочные группы режиссируют их во всех деталях. Участники фестивалей и зрители не испытывают уже того волнения, новизны впечатлений, духовного обогащения, которые сопутствовали им в первые годы существования. Фестиваль сегодня воспринимается как «мероприятие», позволяющее увидеть знакомых, узнать новости. Фольклористам в течение двух-трех дней удается обновить информацию о состоянии традиционных певческих коллективов, встретить в одном месте исполнителей, живущих в разных концах донского края и за его пределами. Можно сказать, что народные праздники, как во времена Петра I, превратились в праздники для народа.

Разумеется, было бы неверно связывать обозначенные процессы лишь с изменением социально-экономической ситуации. В традиционной культуре происходит смена поколений. Среди активных членов общины почти нет знатоков культуры, родившихся до со-

ветской власти и заставших бытование казачьей традиции в ее естественных формах. Страту стариков составляют теперь люди, родившиеся в 1927–1929 гг. Основной же костяк носителей традиции - это родившиеся перед Великой Отечественной войной 1941–1945 гг. Они знают, по выражению самих информантов, «вдовскую» традицию, сохранив детские впечатления от пения женщин[53].

Если судить по статистическим данным, народные казачьи хоры или фольклорные хоровые коллективы (как они именуются в отчетах организаций Министерства культуры) в Ростовской области значительно потеснены хорами русской песни: на 1033 хора народной песни приходится 350 фольклорных[54]. На самом деле их число значительно меньше. В отчетности о старейших коллективах удалось обнаружить всего 9 ныне здравствующих казачьих хоров (многие из них существуют более 30 лет). Особенно ясно упадок жанра виден при выборочном сопоставлении статистических данных о числе коллективов в предшествующие десятилетия. Так, в 1972 году в Ростовской области было зарегистрировано 539 фольклорных коллективов, а в 1985 – 672 [55].

К числу новых явлений, возможно, не столь масштабных, но показательных для современной ситуации, может быть отнесено и пополнение сельских общин возвратившимися на родину горожанами, а в некоторых населенных пунктах – дачниками. Они, как правило, активно включаются в культурную жизнь станицы или хутора. Полученное образование мешает им воспринять носителя местной традиции в качестве наставника. Поэтому руководителям хоров и ансамблей приходится прибегать к консультациям авторитетных фольклористов и специалистов из профессиональных или любительских городских ансамблей и хоров. Парадокс ситуации состоит в том, что, имея непрерывную связь с традицией в семье, возможность заимствовать драгоценный опыт поколений односельчан, молодежь в большей мере склонна к подражанию популярным городским исполни-

---

[53] ПЗА в хут. Ленин. Инф. В. С. Мигулин; ПЗА в ст-це Раздорской. Инф. А. А. Давыдыч.

[54] Статистические сведения предоставлены сотрудниками Донского государственного центра народного творчества и отражают положение на начало 2001 года.

[55] Евтефеева О. Ю. Роль фольклора в культурной жизни современного села. Дипломная работа. Ростов н/Д, 1985. С. 34, 36.

телям. Она критически оценивает методику обучения, отсутствие профессионализма и многое другое.

Судьбы хоров и ансамблей в наши дни складываются по-разному. В некоторых случаях происходит слияние «перспективных» и «неперспективных» коллективов, как, например, хоров хут. Мрыховского и Мещеряковского. Руководитель обоих коллективов О. В. Пономарева в течение нескольких лет готовила пополнение для хора, занимаясь в общеобразовательной школе хут. Мещеряковского с детьми. В результате смена поколений певцов в знаменитом хоре ее родного хут. Мрыховского привела практически к его распаду, а в соседнем Мещеряковском – к пополнению мужчинами и молодежью. Костяк распавшегося хора иногда сохраняет свою роль в быту, проявляя активность в дни общественных праздников или время от времени собираясь для отдыха и общения в каком-либо общепринятом месте. Так, в хут. Литвинове участники ныне уже несуществующего хора (рук. Ф. П. Чернов) выступают на сцене клуба, изредка поют и за «беседой».

Другой путь для сельских хранителей традиции – влиться в религиозную общину. Реже это происходит в общинах православной церкви, значительно чаще – в старообрядческих или сектантских. Удивительны способность и желание в преклонном возрасте в течение небольшого промежутка времени выучить церковнославянский язык и богослужебные тексты. Особенно поразительны примеры освоения «напевкой» монодийных распевов в поморских старообрядческих общинах. В хут. Рудакове одна из активнейших в прошлом участниц местного хора, хранительница местного песенного репертуара Е. Л. Пузанова не только выступает в качестве головщика на молениях, но и собирает в своем доме хуторянок для разучивания и пения духовных стихов. Разумеется, в последнем случае побудительным мотивом служит не только любовь к пению, но и более строгая в пожилом возрасте регламентация жизни во время постов.

Прямо противоположной тенденцией является стремление к профессионализации. Хотя она и не имеет столь масштабного характера, упомянуть о ней следует. Ряд коллективов, возглавляемых профессиональными музыкантами, получили статус муниципальных и финансируются из местных бюджетов. Это ансамбли: «Православный Дон» (ст-ца Боковская, рук. Г. И. Вечеркин) и «Любо»

(г. Новочеркасск, рук. Ю. А. Хачатурян), а также Муниципальный казачий хор г. Зернограда (рук. В. Н. Ольховский).

Не избежала традиционная культура и коммерциализации. Попытка влиться в жизнь населенного пункта, «обслуживая» свадьбы, проводы и другие события, приводит к сужению репертуара, поскольку в нем актуализируется только то, что востребовано заказчиком и публикой. Наряду с пением и игрой на гармошке и баяне осваиваются «клавиши» (ансамбль «Православный Дон»). Группы песенниц из хора уже давно пытаются конкурировать в обслуживании свадеб. Подобное явление фиксировалось нами в экспедициях 80-х годов в ст-цах Романовской Волгодонского района и Бессергеневской Аксайского. Участвуют в регистрации новобрачных хоры г. Константиновска («Лазоревая степь», рук. Н. Н. Моисеев) и хут. Мещеряковского (рук. О. В. Пономарева).

Молодежные ансамбли продают аудио- и видеозаписи своих программ и концертных выступлений.

При общей тенденции к разрушению и забвению традиционной культуры на Дону возникли условия, не позволяющие оценивать ситуацию однозначно пессимистически.

Это связано с вхождением части казаков в реестровую государственную службу. Постепенно ее сфера расширяется и в некоторых своих формах (конная пограничная и таможенная служба) способствует возрождению интереса к традиционным песням, организующим движение колонны. Многочисленные военные сборы и круги также требуют от их участников владения хотя бы небольшой частью воинского репертуара, так как казачья песня выступает в данном случае не только как один из способов самоидентификации, но и в своей прикладной функции. И хотя в таких случаях звучат, как правило, общеизвестные русские армейские песни «Ой, при лужку при лужке», «Из-за лесу, лесу копий и мечей», «Черный ворон, друг залетный», «Черный ворон, что ж ты вьешься», а также авторские, навыки хорового пения и любовь к нему в казачьей среде все же передаются.

Некоторые из казачьих лидеров сочиняют песни, которые подхватываются их товарищами. Известны опыты «афганцев», «чеченцев» и участников других войн в «горячих точках». Популярны в районах Верхнего Дона песни одного из юртовых атаманов –

Н. И. Вечеркина: «Казаки, казаченьки, буйные головушки», «Что нам бедным казакам, оттого что мы в лампасах?», «Сколько у нас бессонных ночей» и др. [Вечеркин 2002].

Как уже приходилось писать, восстановление в казачьей культуре мужской доминанты не означает возрождения былого, поскольку именно мужская половина общины всегда была проводником нового [Рудиченко 1995б, с. 74]. Скорее всего, мы вправе рассчитывать в лучшем случае на симбиоз форм традиционной и современной культуры.

В бытность Войска Донского (до 1920 г.) хоровое искусство тяготело к академическому направлению. Известный интерес к гастролям капелл «народного» направления Д. А. Агренева-Славянского и А. П. Карагеоргиевича не нашел творческого продолжения. Последователи этой ветви исполнительства на Дону нам неизвестны[56]. Напротив, череда следующих в начале века один за другим юбилеев способствовала небывалому росту числа хоровых коллективов, исполнявших классическую музыку, и большому вниманию к хоровым концертам публики.

Хоровое пение вплоть до начала XX в. было доминирующей формой музыкального исполнительства, осуществляя важные задачи духовного и художественного воспитания, приобщения населения Дона к сокровищам русской и мировой музыкальной культуры. В составе донских профессиональных хоровых коллективов получало подготовку низовое звено донского духовенства (псаломщики, дьяки). Служившее одним из способов интеграции в русскую и европейскую музыкальную культуру, хоровое пение в то же время способствовало нивелировке самобытного начала в певческом искусстве донских казаков, предпосылками чему служили единство хоровой школы, в истоках церковной, и певческого репертуара.

Деятельность так называемых фольклорных хоров, получивших распространение с середины 30-х гг. XX в., также имела позитивные и негативные стороны. С одной стороны, в условиях кризиса семьи (вследствие гибели и эмиграции мужчин-казаков) и сельской сосед-

[56] На Кубани, к примеру, народные хоры появляются в начале века. Следуя примеру Москвы, любители народной песни проводили в Екатеринодаре этнографические концерты, в которых участвовал и войсковой хор. См. публикацию А. А. Слепова [Слепов 1999, с. 218–220].

ской общины они способствовали передаче традиции как в отношении репертуара, так и певческих стереотипов. С другой стороны, ориентация на сценическую деятельность, а также смешанный состав с преобладанием женщин приводили к постепенному забвению истинно мужских традиций исполнительства и преобладанию в репертуаре бытовых жанров.

Выявленные тенденции развития хоровой традиции пения в соотношении с ансамблевой, разумеется, представляют процесс несколько схематично. Будучи рассмотрены применительно к конкретным условиям той или иной местности, они могут не вполне совпадать с представленной нами картиной.

Сохранение и трансформация традиции происходит весьма неравномерно и не вполне идентично не только на Дону и Кубани, в Волгоградской и Ростовской областях, но и в расположенных на сравнительно небольшом удалении территориях. Сложное соотношение объективных и субъективных факторов влияет на современное состояние традиционной культуры в регионе.

Думается, что данный аспект проблемы исполнительства требует постоянного мониторинга, поскольку тенденции в этой сфере народной культуры довольно быстро меняют вектор развития.

5. Певческое искусство донских казаков: формирование артикуляционных стереотипов

5.1. Голос и певческие приемы

Определяя в качестве предмета певческую манеру, мы рассмотрим в этом параграфе и узко профессиональные вопросы – звукооформление, резонирование, дыхание, особые голосовые приемы, ведение звука и более широкие – синтезирующего их интонирования и отношения к песне.

Как уже приходилось отмечать, специфика жизнедеятельности казаков наложила отпечаток на все стороны их культуры, включая певческое искусство.

Мужское пение, несмотря на некоторые локальные особенности, вполне универсально и в основополагающих чертах сходно по всему Дону, что определяется единством условий формирования. Его развитие протекало в двух важнейших руслах – культовом религиозном и военно-общинном походном. Собственно бытовое пение в семье или в обществе на празднике дополняло эти магистральные направления, не будучи столь же регулярным. Помимо чисто житейских причин оно ограничивалось системой постов, занимающих, в православии, как известно, около 200 дней в году. Культовые отправления были регулярными и круглогодичными; посещение храма в условиях мирной жизни, по меньшей мере, еженедельным, а чтение молитв – ежедневным.

К особенностям религиозной традиции казаков можно отнести хорошее знание круга церковного пения. В условиях похода, отсутствия стационарного храма[1] и церковных певчих казаки сами (возглавляемые священником или без него), выполняли богослужебные обязанности[2]. Есте-

---

[1] В этих случаях в армии использовались так называемые походные церкви, воспроизводящие иконостас.

[2] По свидетельству казаков, живущих за границей (потомков эмигрантов первой волны), традиция участия в службе поддерживается ими и в наши дни. Можно с удовлетворением отметить, что и для молодого поколения наших земляков, приходящих в церковь, по меньшей мере, по праздникам, слуховой опыт и навыки богослужебного пения вновь актуальны. Это не может не сказаться положительно на певческой манере.

ственно, что это было бы невозможно без соответствующей подготовки: церковному пению обучали в школах и во время службы в полках.

Некоторое представление о содержании уроков пения в школах дают старые учебники [Карасев 1902]. С первых шагов обучения ведение звука связывалось с произнесением слова в тех формах, как они сложились в православной традиции. Среди них: естественность артикуляции – ритмическое и высотное подчеркивание акцентного слога и ключевого слова, отвечающее природе русской речи; скандирование слогов в вокальной позиции (чтение молитв) с постепенным расширением исходного терцового диапазона согласия[3]. Наряду с этим учащиеся пели сравнительно небольшие обороты-вокализы. В классе изучались обиходные песнопения и тропари праздникам, песнопения панихиды и надгробные «Святый Боже» и «Со святыми упокой».

Во время армейской службы Уставом предусматривалась общая молитва на утренней и вечерней заре. Помимо обычных (утренних и вечерних) произносилась молитва за царя и Отечество. «Для пения общей молитвы эскадроны ... сводятся перед середину полка, где весь полк выстраивается в резервной или в сотенной колонне... В 10 шагах впереди полка выстраиваются в одну линию трубачи». По сигнальному выстрелу *трубачи играют зарю*. «По пробитии зари *играют молитву* (курсив мой. – *Т. Р.*)». По окончании трубачами молитвы они играют *„На молитву"*, после чего дежурный по полку командует: „На молитву, шапки долой"» [Устав строевой службы 1900, с. 486].

В «службе» расширялся репертуар богослужебных и светских хоровых сочинений, в число которых входили гимны и многолетия.

Хотя регентская выучка была связана с некоторыми издержками, негативно отразившимися на народной культуре (усвоение типичных мелодических ходов – вводного тона, кварто-квинтовых шагов – искажающих мелодику и традиционное соотношение голосов в фактуре), для певческого искусства Дона церковный опыт был в целом положительным и создал фундамент вокальной школы.

---

[3] Согласиями в осмогласной системе русского церковного пения называются последования трех звуков, располагающиеся в четырех регистровых областях обиходного звукоряда – простой, мрачной, светлой и пресветлой.

Что касается пения в походе, то нет нужды искать лучшего свидетельства, чем приведенное А. М. Листопадовым высказывание казака Черничкина из ст-цы Обливской: «Тогда ведь пехотою ходили, всё на коне, да на коне. Как бывало-то 25 лет промуришь на царской [службе]! А ходили месяца по три, по четыре! Покель пройдёшь, сколькя разных песен переиграешь» [ПДК, т. 5, с. 20].

Слушателя, не включенного в традицию, истинно казачье (мужское) пение удивляет своим совсем не искрящимся оптимизмом глуховатым «бархатистым» тембром. Впечатление от пения складывается из многих компонентов, но одним из важнейших является окраска голоса – тембр, а также сила звука, заполнение и преодоление им пространства.

Природные данные разнообразны, и вряд ли можно говорить о преобладании какого-либо типа голосов. Но использование определенного диапазона в сочетании с постоянными «эталонными» условиями резонирования создают тембровый стереотип, как бы накладывающийся на прирожденные свойства голоса.

Если исходить из анализа звуковысотной шкалы песен преобладающим самодостаточным типом голоса для донской традиции следует считать баритон или высокий бас. Диапазон этих голосов обычно определяется в пределах от *a* или *b* большой октавы до *g–a* первой: он покрывает весь звуковысотный спектр в фактуре казачьей песни – от самых низких голосов до высокого «дишканта» («голосника»). В звукозаписях не встречается использование звуков за пределами обозначенного диапазона, за исключением случаев дублирования нижней голосовой партии басом-октавой (ст-ца Задоно-Кагальницкая, хут. Потапов – *пример* 2). Минимальный объем в пении – децима, максимальный – дуодецима или терцдецима.

Высота звучания песни по ее основному опорному звуку находится в полосе от *d* до *fis* малой октавы, что является средним регистром мужского голоса. При совместном с женщинами пении тональность повышается[1] – обычно это *f–g* и даже *a* малой октавы; впрочем, и в однородном мужском ансамбле голоса разогреваются, «разыгрываются», устанавливаясь на том же высотном уровне, что и при смешанном пении. «Заводчик» (запевала) или «басовой» (нижний голос)

[1] Здесь мы используем этот термин лишь в значении высотного положения лада.

может обладать и природным басом, так как его диапазон охватывает не более децимы. Самый высокий звук в этих партиях *f* первой октавы, что соответствует крайнему тону басового регистра. Можно говорить о том, что басы обычно не используют нижнего регистра голоса.

Другой признак, характеризующий голос, – его окраска в пении. Для так называемых певческих голосов можно выделить несколько тембровых стереотипов.

Первую группу составляют наиболее типичные глуховатые, с постоянным вибрато в распеве, гортанно-грудным «внутренним» резонированием[5]. При таком резонировании звук не выводится явно в передний отдел ротовой полости, за «небную занавеску». Слушатели иногда характеризуют такой звук как «полый». Голоса отличает большая подвижность и ровность звучания во всех регистрах, вплоть до высоких фальцетных нот. Казаки называют такой голос «гортанным», «томным», «казачьим».

Другую группу представляют ярко звучащие густые , благодаря выраженному баритональному или басовому, иногда несколько назальному тембру с незначительной ролью вибрато, голоса. Раскачивание звука наблюдается в момент ритмической остановки. При том же характере резонирования звук более открытый (выведен в ротовую полость), что особенно хорошо слышно в момент речитации. В этом случае можно говорить о близости речевому интонированию. Такой голос называют «толстым», «грубым», не вкладывая в эти определения негативной оценки, а подчеркивая объемность звука, а также «распадающим»[6] и оценивают его высоко как «хороший» и «красивый».

В третью группу могут быть отнесены голоса выраженного тенорового тембра со свободным подключением головного резонатора и выведенным в ротовую полость звуком (как дискант ансамбля хут. Веткотнево). Такой голос называют «*а*льтом», акцентируя его удоб-

[5] Типичным его носителем является солист волгоградского ансамбля «Станица» Ю. А. Щербаков. К этому же роду можно отнести и голос П. М. Меркулова – запевалы Мрыховского хора, запечатленный на пластинке (см. примечание к *примеру 18*).

[6] «Голос „распадающий" – заполняющий пространство» – пояснил С. И. Садчиков. В качестве примера здесь может быть назван запевала ансамбля хут. Веткотнево, записанный на той же пластинке (см. примечание к *примеру 23*).

ство для партии «дишканта». Самым замечательным из встретившихся нам «альтов» был голос М. А. Адамова, которому в момент записи (1974) было 80 лет. Встречается этот тип голосов крайне редко возможно потому, что требует определенного развития природных данных, а возможно в силу невостребованности, так как партию дисканта сейчас чаще «играют» женщины. Вообще заметим, что сохранить высокий голос здоровым, чистым и легким при длительном пребывании в полевых условиях, ночевках на открытом воздухе было довольно сложно, и он поневоле грубел. О дефиците хороших теноров в профессиональных коллективах Области войска Донского писали в донской периодике конца XIX – начала XX в. рецензенты.

Четвертую группу составляют непевческие голоса «надтреснувшие», хриплые, низкие, звучащие напряженно в высоком регистре, но подвижные и податливые к вибрации. Их называют «хрипатыми», «со щербинкой», «казачьими». Можно сказать, что такой голос имеет недостаточный объем резонатора, что неизбежно сужает диапазон. Часто его обладатель «играет прямо», предпочитает сказовую манеру, а не переливчатое мелизматическое пение.

Суммируя общие признаки всех типов голосов, звук можно охарактеризовать как округлый, чаще несколько темной окраски, глуховатый из-за глубокого резонирования. Почти повсеместно в голосах ясно выражено вибрато, в некоторых традициях переходящее почти в тремоляцию («барашек»)[7]. Наличие естественного вибрато обусловлено не столько природными свойствами голоса, сколько грудным резонированием. В. П. Морозов, исследовавший голоса в лабораторных условиях с привлечением измерительной техники, указал на то, что колебания голосообразующих органов с частотой вибрато 6–7 Гц облегчены тем, что на этих частотах обнаружен *резонанс* механических колебаний *грудной клетки* и легких [Морозов 1982, с. 157].

При обычной практике пения на воздухе несколько неожиданна установка скорее на глубокое внутреннее резонирование голоса, нежели стремление к его «выведению» и распространению вдаль. Такой звук при наличии вибрато ощущается как зыбкий, неустойчи-

[7] Лево- и правобережные верхнедонские станицы и хутора, также поселки по Донцу, входившие в Донецкий округ. Но иногда с такой манерой можно встретиться и на Среднем Дону.

вый, находящийся в постоянном движении, преодолевающий пространство не импульсом одномоментных всплесков прорезающих его полетных призвуков высокой певческой форманты, а как бы струящийся над землей [Мазепус 1988].

Казаки и некоторые музыканты профессионалы, обладающие опытом верховой езды, объясняют особенности звучания грудным типом дыхания. Обучая пению молодых ребят, старшие певцы подчеркивают необходимость фиксации объема грудной клетки, т. е. противодействия ее механическим движениям. При этом звук становится менее уязвимым к сотрясениям, толчкам и раскачиваниям тела, связанным с ходьбой или ездой на коне. Этот навык, называемый парадоксальным дыханием, вырабатывают и представители академической школы [Юшманов 2002, с. 80–81].

Постоянной связью с конем обусловлено не только дыхание, но и, вполне вероятно, тембр. Не стремясь к упрощенной трактовке казачьих представлений о пении, следует упомянуть о возникающих у песенников прямых ассоциациях с ржанием коня[8]. Тем более, что иногда приходится сталкиваться и с прямым звукоподражанием. В песне «Кто бы нам сказал» (*пример* 2, ст-ца Задоно-Кагальницкая) запевки Н. М. Агеева (вторая и третья) представляют собой медленные нисходящие глиссандо с хорошо выраженным гортанным колебанием, завершаемые высотным всплеском – голосовым флажолетом[9]. По экспедиционным наблюдениям Т. В. Краснопольской, зооморфные уподобления типичны и для певцов русских деревень Карелии. В Прионежье (с. Судсарь) «причитывать на свадьбу приглашали карелку. Она идет впереди и ржёт». В озерных деревнях Пудожья (Ведлозеро) песни «ржут»[10].

Прием «ржания описан Л. П. Маховой на примере мужской традиции семейских Забайкалья. Ею зафиксировано для него и эквивалентное определение [Махова 2004, 2004а]. Трудно с абсолютной

[8] О запевке песни «Веселитеся, донцы, храбрые казаки», отличающейся крутым рельефом и значительным перепадом высоты, С. И. Садчиков сказал: «Это надо как конек *проржать*».

[9] Характерно такое интонирование и для исполнения украинских козацких дум.

[10] Устное сообщение Т. В. Краснопольской, за что, пользуясь случаем, приношу ей свою благодарность. Жители упомянутых деревень широко используют в хозяйстве лошадей и являются переселенцами (места из которых они переселились неизвестны).

уверенностью сказать, была ли природа подобных имитаций ассоциативной или, что скорее, метафорически ритуальной. Поскольку конь был тотемным животным у многих народов (включая финно-угров карел), имитативная магия[11], как и утилитарное использование звукоподражания (например, ржания кобылицы для приманки жеребят), является фактом жизни. Казаки искусно имитируют ржание, расширяя глотку, фокусируя звучание в нижнем отделе гортани и используя нарочитую дискретизацию проходящей сквозь голосовые связки воздушной струи и раздувая ноздри. При этом, как и в пении, зычное и глубокое звучание достигается опусканием нижней челюсти и языка, что значительно расширяет объем резонатора. Такое увеличение резонаторной полости не столько за счет «купола» (поднятого мягкого нёба), сколько за счет расширения нижнего отдела гортани (ее понижения) [Коваленко 1967а, с. 150] создает предпосылки ровного во всех регистрах и широкого по диапазону звука.

Действительно, для опытных певцов характерно «округлое» звучание и выравненность гласных. Навыками «плавного» пения обладали все казаки старшего поколения, слывшие «песенниками»[12]. Получившая широкую известность (благодаря записи на пластинку) манера Г. А. Титова из станицы Усть-Бузулукской, пение которого «пестрит» то назальным, довольно уплощенным звучанием, то баритональным, бархатистым, является именно его индивидуальной манерой, которой не стоит подражать.

Владение голосом в казачьей среде оценивается высоко, а неповоротливость голоса, неумение «править» – негативно. О таких певцах говорят, что они «бороздят», и без стеснения стремятся отделаться от них. Высказывания в их адрес весьма критичны: «Голос здоровый, а дурной» (ст-ца Краснодонецкая), «голос дикий, сторо-

[11] Как следствие наделение человека свойствами коня, в частности силой и способностью переходить в иной мир. Общеизвестно первостепенное значение для казаков коня как медиатора в переходных обрядах свадьбы и в погребальном ритуале. Подтверждением нашей мысли служит также мифологический подтекст распространенной в казачьей среде эпической песни «Спор сокола с конем» [ПДК, т. 1, ч. 1, № 56–59].

[12] Самые пожилые и «молодые» из них, которых еще посчастливилось услышать, были 1892–1898 гг. рождения. Но и казаки, родившиеся до первой мировой войны, могут быть отнесены к представителям этой же традиции.

ной идет» (хут. Мрыховский). Удачны и выражения, приведенные в связи с этим А. М. Листопадовым: «Хучь *кулибердою, а валять*»; «Он же *рявить*, как песни играить»; «Не всякий *стыдливай* песни-то играить» [ПДК, т. 5, с. 19][13]. В то же время певцы подчеркивают, что «играть» надо чаще и голос «разрабатывается», «наламывается», «разыгрывается», т. е. развивается, набирая силу и гибкость. Действительно, певцы, хорошо владеющие голосом, «играют» всю жизнь, до глубокой старости на свадьбах, проводах в армию, «в компаниях».

Ощущение и понимание собственных возможностей связано с умением «играть» полным голосом, «не держать» его, «подымать»: «Я ее [песню] дюжа *не подымаю*, на полголоса играю»[14]. Только беспрепятственный выход звука обеспечивает техническую свободу: «На полголоса, я чево же – пишшу! Дяржу, дяржу, мне же надо ево дей-то пустить, надо дей-то сократить, а я не могу»[15]. На языке профессиональном это называется петь на опоре. Чувство опоры возникает из совокупности факторов: достаточного, обеспечивающего подсвязочное давление дыхания, плотности смыкания связок и резонаторно-вибрационных ощущений. Певец, пусть даже неосознанно, контролирует их в комплексе. Об этом свидетельствуют и певческие приемы, и критерии слаженности ансамблевого пения казаков.

Важно научиться петь с полной отдачей, «своим голосом», так чтобы вести за собой, а не играть «за следом»[16], т. е. «прятаться» в тень более уверенно ведущего партию певца. При неравной плотности звука нет ощущения «сыгранности», «слаженности». Сила звука, таким образом, выступает как одно из его важнейших качеств и несомненное достоинство мужских голосов[17]. Мощное пение вызвало к жизни множество «цветистых» одобрительных высказываний: «В нас, в казаках мода такая – как затянут, держись моя дорогая!»[18]; «Наша казачье горло-то, пропрёть долото»[19] [ПДК 1954, т. 5, с. 20].

---

[13] Выделено А. М. Листопадовым.

[14] Сходные представления типичны для многих славянских традиций.

[15] ПЗА в хут. Мрыховском. Инф. К. С. Фартукова.

[16] Инф. М. С. Севастьянов (Ростов н/Д) именует таких певцов «прилипалами разными».

[17] Легко с ними петь, сила в голосе» (ПЗА в ст-це Николаевской. Инф. П. Н. Лесниченко).

[18] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. П. Я. Плужникова.

[19] Выделено А. М. Листопадовым [ПДК 1954, т. 5, с. 20].

Привычка к громкому пению объяснялась казаками, прошедшими службу в кавалерии, необходимостью перекрывать шум конного строя (бряцание и лязг, топот копыт). Иногда можно услышать рассказы о том, что голос какого-нибудь земляка обладал способностью гасить керосиновые лампы и свечи в церквах, сотрясать стекла в домах.

Приведенные свидетельства не должны привести читателя к выводу о том, что казаки постоянно поют громко. Одни песни называют «громкими» или «звонкими»; другие – «тихими» и «ласковыми»[20], что связано, прежде всего, с различием в их содержании и местными традициями исполнения.

При восприятии звучащих песен часто заметны значительные динамические перепады в пределах песенной строфы. Это не фразировочные *creschendo* и *diminuendo*, исходящие из логики членения формы, а волнообразные усиления звука, вызываемые подталкиванием воздуха и дублирующие мелодический рельеф (филировка). Сами казаки говорят, что надо «*кой-где придавить, кой-где отпустить*»[21], и это верно по сути, так как певец перед взятием звука скачком увеличивает подсвязочное давление («поддает») дополнительным движением диафрагмы. В данном случае усилия поющего состоят только в распределении энергии выдоха. Голос в момент толчка глиссандирует («подъезжает») вверх, вытесняемый в более высокий регистр[22]. Этот способ не связан с форсировкой, вызывающей перегрузку гортанных мышц.

Тембровая окраска и манера произнесения слова далеко неодинаковы в отдельных голосовых партиях певческой группы. Крайними точками в диапазоне разнохарактерного интонирования предстают умение петь вокализы, «играть голосом» и рассказывать, «доказывать» песню. Первое качество в абсолютной форме выражено в верхнем солирующем подголоске.

Небольшое количество записей мужского подголоска и многочисленные свидетельства, относящиеся к началу – середине XX столе-

---

[20] «„Ой, мы жили с тобой" – ета громкая песня: бывалоча, едешь, идее косят, Аля вяжут бабы, – там проиграешь иё»; «Ета песня звонкая» [ПДК 1954., т. 5, с. 17]. «Она же ласковая песня – «подуй, повень, ветерочек» [Там же, с. 19].

[21] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

[22] В нотных примерах прием обозначен двойными восходящими дужками.

гия, показывают, что типичным было выведение дисканта без слов или с частичным их произнесением. Тесситура подголоска и закрепившийся в традиции тембровый стереотип способствуют фокусированию и оформлению звука в надгортанной полости – надгортанной части глотки [Юшманов 2002, с. 25]. Мелизматический распев и озвучивающие его цепочки гласных возникает при полном владении певцом мускулатурой как внутренних мягких резонаторов, так и внешней скелетночерепной. Только в плавных тончайших ее натяжениях и ослаблениях и таких же незаметных движениях корня языка создается совершенно неповторимое гортанное звучание этих цепочки в спектре высокой певческой форманты[23] (*пример 23, 24*).

Такую же манеру усвоили в свое время, но сегодня практически утратили, женщины. Процитирую красочное описание дисканта С. Я. Арефиным: «Жена Гончарова Лисава „подголашивала" высоким контральто... Без слов, каким-то средним между е и а звуком, она вплетала в мелодию букет мелких высоких, извивающихся, сверкающих ноток, и через них песня получала художественную законченность, ширь и размах» [Арефин 1912, с. 200].

Существенной особенностью окраски голоса поющего дисканта является превалирование в нем усиленных и сливающихся в полосе высокой певческой форманты обертонов. Как показывают акустические исследования, включая современные компьютерные, по спектру звука подобные подголоски весьма близки акустическим параметрам духовых инструментов. К их числу можно отнести, прежде всего, отмеченные на графиках спектров формантные пики, расположенные в области между третьей и четвертой формантой [Савельева, Крутов 1986, с. 125–126].

Первейшее условие для дисканта – овладение искусством резонирования. Отстраивая, точнее настраивая спектр частичных тонов на голос «заводчика» и оставаясь солистом, он не должен перекрывать запевалу ни по силе звука, ни по насыщенности обертонами. В народе это называют «сыгранностью». Запевала и дискант в ансамбле или хоре всегда стоят (сидят) рядом, чтобы не только слышать

[23] Диапазон частот приведен в книге В. Г. Ермолаева, Е. Ф. Лебедевой, В. П. Морозова [Ермолаев и др. 1970, с. 185, 196].

друг друга, но и физически ощущать вибрацию[24]. Однако резонирование к голосу запевалы еще недостаточное условие «сыгранности». Подголосник должен слышать превалирующие в ансамбле тембровые краски и опираться на эти призвуки. Тогда голоса «подрезаются» – сливаются в спектре обертонов, даже если основной тон, интонируемый разными певцами, не вполне удовлетворяет точностью высоты.

Мужчины в прошлом использовали в партии дисканта весьма сложные голосовые приемы. По многочисленным свидетельствам стариков-песенников и собирателей, вся партия дисканта могла звучать на фальцете. «Евлахов... хороший бас и лучший запевала, художественно подголашивал на высоких фальцетных нотах любую песню», – писал А. М. Листопадов [ПДК 1953, т. 4, с. 16]. В старых полевых записях 70-х годов из среднедонских станиц (в частности Маркинской) встречаем сочетание обычной голосовой подачи и фальцетных мелизматических фигурок из трех-четырех звуков, т. е. классический вариант йодлера.

В наше время мы чаще сталкиваемся с другим гортанным приемом – фальцетным призвуком, завершающим звук, сопоставимым с инструментальным флажолетом (*пример 2*, запевка 3). А. М. Мехнецову, нотировавшему песни в исполнении А. И. Каргальского, он напомнил «йодлирование» [Мехнецов 1979, с. 67], что можно принять лишь как образное сравнение. В результате мгновенных краевых (фальцетных) смыканий возникает регистровый переброс (обычно не шире октавы). Призвуки издаются неосознанно, их иногда не замечают вовсе, поэтому и не обозначают специальными терминами[25]. На Бузулуке певицы объяснили: «Просто *перекидываешь* голос туда-сюда, перехватываешь». В голосе при этом как бы происходит «сбой»; отсюда и слово «перехват», которым всадники называют неожиданную перемену аллюра (на рыси – срыв в галоп) (см. *Словарь*).

---

[24] Разумеется, расположение певцов обусловлено и центрированием в пространстве исполнителей ведущих голосовых партий. В этнопсихологии нормы пространственной организации общения называются проксемика

[25] В Воронежской области, по свидетельству А. В. Рудневой, их называют «иканьем»: «„Икать", значит петь так, чтобы после основного звука слышался короткий, отрывистый добавочный призвук (подобный флажолетам на скрипке), отстоящий от основного на кварту, квинту или октаву вверх» [Руднева 1971, с. 22].

Украшение звука флажолетами используют и мужчины, и женщины. В многоголосии так поют дискант или запевала (возможно, оба ведущих песню голоса). В обрядовых жанрах (свадебных песнях и причитаниях, плачах об умерших) перебрасывание голоса, по представлениям носителей традиции, способствует соединению различных уровней пространства. Вполне вероятна и функция оберега (например, в песнях, сопровождающих движение свадебного поезда). Распространение флажолетной техники вряд ли можно ограничить какой-либо территорией, но Средний Дон в этом отношении выделяется по частоте и мастерству исполнения. Не представляется возможным и однозначное истолкование приема. В одних случаях он может иметь знаковые мифологические интерпретации, а в других осмысляться как средство выразительности, например, подчеркивания слова или облегчения «высокого» в тесситурном отношении пения[26]. В узко практическом, утилитарном смысле, смена техники подачи голоса снимает напряжение голоса (говорят, что «он отдыхает»), однако это не является целью.

Звучание нижнего регистра имеет особенности в подаче звука и резонировании. Для партий нижних голосов – «заводчика» (чаще среднего) и «басового» – важнее фокусирование звука в нижнем отделе глотки и достижение резонанса вибрационных колебаний гортани и грудной клетки. Если все участники небольшого ансамбля из трех-четырех человек «тянутся» за дискантом, резонируя, как и он (а такая тенденция наблюдается часто) они занимают полосу его частот; пение становится тяжелым и напряженным. В подобной ситуации один из певцов выразился в том смысле, что подголосника «задавили» и пояснил, что остальным «брать» нужно «пониже»[27]. На деле положение было исправлено переходом к более густому грудному тембру при сохранении высоты звучания.

Вокальная техника так же важна для данных партий, как и для дисканта, и во многом зависит, как уже говорилось выше, от навыка управления мышцами верхнего отдела певческого аппарата – рото-глотки, языка. Мелизматическое вытягивание («выгнуть», «вытя-

[26] Этим приемом пользуются женщины-дисканты, если петь приходится в предельном регистре.

[27] ПЗА г. Ростове н/Д. Инф. Н. М. Беспалов.

нуть») слога называют «игрой», «переливом»[28]. Выражение «играть песню» в отношении протяжной следует понимать, прежде всего, как *игру голосом*, а не пантомимическое «обыгрывание»[29]. Звуки как бы перетекают, переливаются, заполняя скачки мелодии (за исключением восходящих). Техническое выполнение всех этих пассажей и формул опевания доступно далеко не каждому певцу, а только мастеру. Певческое мастерство зависит от чуткости и управляемости аппарата – податливости языка, постоянно участвующего в вибрации и выполняющего дополнительные движения (вверх – вниз и вперед – назад). Последние меняют и положение нижней («подвешенной») челюсти отклонениями расширяющей или сужающей просвет гортани и глотки.

Оппозиционность сказового и переливчатого типов интонирования ощутима в сложившейся на Дону системе *ведения слова*, которую мы также склонны связывать с мужской традицией. Вопросы происхождения, типические формы огласовок и их функции будут рассмотрены в следующем параграфе в связи с ритмом напева. Остается затронуть факторы, оказывающие влияние на окраску звука и выразительность пения.

Основные различия в способе интонирования огласовок заключаются в том, что одни формируются резонированием в ротовой полости (участвует язык, губы во взаимодействии с зубами) по типу речевой артикуляции, другие – вокальной; звуковой «перелив» достигается изменением формы резонаторов, опусканием языка и нижней челюсти и переводом воздушного потока в задний резонатор – глотку. При внутрислоговом распеве гласные, формируемые при подъеме спинки и других частей языка (е, я, ю), переходят в более широкие и округлые (э, а, у). На аналогичный прием в певческом искусстве Древней Руси указывает Г. А. Никишов: «В пространных напевах при кратком тексте происходит растяжение отдельных слогов и гласных звуков. Гласная „я" при растяжении переходит в „а", „ы" в „и", „ю" в „у"» [Никишов 1983, с. 239]. В обратном

[28] Любопытно в этой связи замечание историка-эмигранта А. А. Гордеева: «Особенностью казачьей песни и до настоящего времени является *переливающиеся* (курсив мой. – *Т. Р.*), протяжные мотивы, сопровождающиеся покрывающим голоса звонким голосом на высоких нотах – подголоска» [Гордеев 1991, с. 74–75].

[29] Применительно к «частым» веселым песням возможна и такая интерпретация.

сочетании фонемы используются для завершения мелодических оборотов (например, в дисканте – а-я, у-ю).

Для способствующего поддержанию ритма маркирования фонем используются такие приемы как йотирование, огубление (уо, уа), реже гортанная атака (ʔа).

Во временном развертывании песни они чередуются или накладываются полифонически. Гортанное колорирование более соответствует характеру подголоска; речевая артикуляция в сочетании с вокализированием – партиям «заводчика» и «баса». Выражение «речевая артикуляция» мы взяли на вооружение, имея в виду, что в пении возникают особые условия оформления слогов. Каждый дополнительный звук (или сдвоенные звуки) произносится позиционно *полуоформленным*: не сводятся полностью челюсти, не смыкаются губы, между языком и зубами останется воздушная прослойка. Кроме того, произнесение слогов на одной высоте – вне средств обычной речи. Это очень важная особенность артикуляторного оформления добавочных слогов – легкое, как бы намеком произнесение. При речевой манере возникает «пестрое», режущее слух звучание, когда за огласовками теряется семантический ряд текста. Сам по себе прием дополнительного введения гласных, напротив, должен способствовать повышению его разборчивости, так как согласные намного глуше гласных [Ермолаев и др. 1970, с. 248].

При скандированной манере интонирования слогов и огласовок в «частых» плясовых, «курагодных» и строевых кавалерийских песнях используются дополнительные приемы раскачки звука – поднятие тона на отступе [Реформатский 1955, с. 153], вместо его естественного падения. Он как бы «поддергивается», что в нотной записи можно фиксировать тем же значком, что прием «придавить», имея ввиду, что в этом случае он выполняется иначе – за счет движения корня языка. Некоторые аналогии такой подаче находим в сопровождающейся пением пляске: в движениях кистей рук женщин, когда ладонь периодически разворачивается во вне, и шаге мужчин, когда стопа, зафиксировав удар, проскальзывает пяткой наружу[30]. В сочетании с акцентами на четных ритмических

[30] Как будто что-то раздавил, «окурок погасил» (Инф. С. И. Салчиков).

единицах и складывается образ «моторной» интонации в скандированной манере (*пример 31*)[31].

Вероятно, к речевым приемам допустимо отнести и типичное для мужского пения прерывание звука. Распространены две его технические редакции. Перерыв может возникать за счет короткого (мгновенного) подхвата дыхания на фоне фонаторного выдоха (поверхностного или глубокого, диафрагмального, если предстоит высотный подъем – «поворот»), а также благодаря произвольной фарингальной смычке (спинкой языка) [Мазепус 1988, с. 159], что аналогично одному из приемов горлового пения тюрко-монгольских народов. Народное определение этого приема во всех местностях – «перерывать»[32]. Подхват дыхания может быть истолкован двояко. Утилитарная его функция – приведение в тонус бронхиолей и, тем самым, «повышение акустического качества грудного резонатора, в результате чего существенно повышается громкость основного тона» [Мазепус 1988,с. 158]. Второй практический аспект – цепное дыхание в ансамбле. Художественно-выразительное его значение – подчеркнуть произнесение слова – отсюда выражение «петь с потягом» (*примеры 2, 4, 9*). За пределами казачьей традиции подобный способ прерывания распева приходилось слышать у русских молокан, живущих в Армении. Впрочем, здесь трудно судить о том, имеет ли место типологически родственное явление или заимствование манеры[33].

Судя по песенным сборникам, паузирование на акцентных слогах присутствует в стилях протяжной песни русского Севера, родственных казачьим стилях семейских Забайкалья и некоторых пограничных с ОВД воронежских, но, к сожалению, способ его выполнения остается неизвестным. Женщины при совместном с мужчинами пении имитируют «перехват» звука и тембр; певицы как бы играют по правилам, предложенным мужчинами (*пример 33*). Конечно, описание приема вряд ли может заменить его слуховое восприятие, но оно способно сформировать соответствующую слуховую

[31] В «переливчатом» плавном пении моторные ощущения связаны с непрерывным ритмическим дроблением и вибрато [Ермолаев и др. 1970, с. 157].

[32] ПЗА в Ростове н/Д. Инф. В. Ф. Бирюков, С. И. Садчиков; в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

[33] Молокане Красносельского района были знакомы с манерой пения донских казаков. Кроме того, некоторые ветви молокан были выходцами с Дона, где движение духовных христиан распространилось в первой половине XIX в.

установку. Можно слушать песню и многого в ней не слышать. Музыканты склонны считать «перехват» недостатком культуры пения или старческими издержками дыхания. На то, что это намеренный и характерный для казаков вокальный прием, обратили наше внимание сами певцы.

Сказовая манера в чистой форме интонирования выражена в запевках-речитациях, о которых говорят: «скажи», «расскажи»[34] (в стце Вешенской – *проговор*) вместо «запой», «заведи», «заиграй» – применительно к наигрышным. По характеру это веское значимое возглашение слова с рельефными высотными перепадами[35]. Манера проговаривания слов напоминает не обыденную речь, а скорее церковное чтение или фрагменты в поздних (XVII век) редакциях древнерусской монодии (*примеры 2, 3, 13*). Чрезвычайно важно подчеркнуть в данном случае, что декламационное начало проявляется, прежде всего, в характере артикуляции: слоги запевки произносятся «прямо» и «ровно», благодаря резонированию в ротовой полости, более открыто, в то время как напевный раздел строфы («колено») подхватывают округлым звуком с вибрацией, уводя его в глотку. Темп произнесения слогов меняется – замедляется или ускоряется. Интересно, что о запевках никогда не говорят «читать» или «приговаривать», как об одиночных речитациях[36].

Несомненно, речевая артикуляция, хотя и требует хорошего слышания слова, сравнительно проста для освоения, в то время как «наигрышные» запевки доступны лишь мастерам. А. М. Листопадов отмечал, что подобная запевка нужна, чтобы «распеться»: «Наломаешь голос, он и катится» [ПДК 1954, т. 5. с. 21]. Виртуозные протяжные «заводы» лучше сохранились в верхнедонских стилях, где «переливчатое» интонирование преобладает над сказовым.

Женская манера, если ее рассматривать в географическом аспекте, более разнообразна, так как сохраняет, в особенности в обрядовых жанрах, связь с метрополиями. В то же время, в практике совместного с мужчинами пения выработался особенный характер ведения песни, более или менее однородный по всему Дону, – «под мужчин».

---

[34] «Расскажи еще пару куплетов», – Г. А. Титов (ст-ца Усть-Бузулукская).

[35] «Возговорить», «глаголить», в противоположность к бытовому – «гутарить».

[36] Мелкие жанры – потешки, колыбельные, причитания об умерших, прибаски и т. п.

В связи со своеобразной структурой донской народно-песенной традиции, с оппозиционностью мужской и женской культуры, в ней выработались два тембровых стереотипа. В концентрированном виде они выступают в специфически женских, преимущественно обрядовых, и мужских, связанных с воинской службой, песнях. Мужчины не участвовали в исполнении большинства обрядовых жанров. Никаких запретов совместного пения мужчин и женщин в домашнем быту ни в XIX, ни в XX веке не зафиксировано, напротив, казаки одобрительно относились к попыткам жен освоить «служивый» репертуар и манеру пения, хотя и снисходительно посмеивались над ними [ПДК 1953, т. 4, с. 11].

Эталоном женского тембра можно считать микстовое[37] звучание, реализующее природную оппозицию мужского и женского. Женщины поют «нежными», «тонкими» голосами, мужчины – «грубыми» и «толстыми». Письменные свидетельства собирателей и полевые исследования показывают, что в прошлом так пели повсюду; сейчас эта традиция сохранилась фрагментарно даже там, где «высокое» звучание преобладало над грудным. Возможно, одной из причин такой ситуации стало существенное изменение положения женщины в общине и смещение эстетических критериев. Иногда приходится сталкиваться с тем, что бытование «высокой» игры замалчивается, оценивается негативно. Известная на Дону певица О. В. Пономарева из хутора Мрыховского на прямой вопрос о том, поют ли у них «тонкими голосами», утвердительно ответила лишь по прошествии нескольких лет. Свое молчаливое отрицание она объяснила тем, что ей не нравится, когда «пищат», но раньше «все пищели, и мама, и тетя». Именно на Верхнем Дону тонкое пение, кстати, обозначается понятием «скалить». Второй причиной, по-видимому, стало преобладание совместных с мужчинами беседных форм музицирования. Не последнюю роль сыграли и миграционные процессы: как внутренние переселения, так и большие потоки выходцев с русских и украинских земель, принесших иную манеру.

---

[37] Микстовый переходный регистр требует для ровности звука особой перегруппировки мышц гортани – смены мускулов грудного регистра (щито-черпаловидных) на внешние растягиватели (щито-перстневые) [Коваленко 1964, с. 165].

Подчеркнем, что ярко выраженная оппозиционность женского и мужского регистров и тембров свойственна русской культуре[38], в отличие от украинской и белорусской. На Украине «тонкие голоса» распространены, насколько это известно по публикациям, в центральных областях, в непосредственной близости к Днепру и на других территориях, и возможно, относятся к многочисленным в этих местах реликтам казачьей традиции [Ященко 1962].

В то же время народы Кавказа и Азии сохраняют исконно существовавшее в их культурах противопоставление женского и мужского тембра как один из элементов этикета. В нашем случае вряд ли можно говорить о природном преобладании высоких голосов над низкими; напротив, чаще встретишь контральто. Нам не приходилось сталкиваться с певицами, в регистровом арсенале которых не было бы нижних нот контральтового диапазона (*g–h* малой октавы). Как и в ситуации, сложившейся в мужском исполнительстве, можно скорее говорить о стереотипном использовании женских голосов в зависимости от условий бытования той или иной песни и семантики напева (например, в обряде). Так пели свадебные (прощальные и величальные), хороводные и бытовые лирические песни. На Среднем Дону и Хопре «тонкими» подголосками украшают и казачьи мужские песни (*примеры 8, 17, 33*)[39].

Диапазон одной голосовой партии у женщин так же, как и у мужчин, редко превышает дециму и охватывает (при микстовой манере) звукоряд от *c* первой до *e–f* второй октавы, что соответствует регистру сопрано. Крайние высокие звуки диапазона *g–h* второй октавы используются не часто, обычно в том случае, если «тонкий голос» дублирует партию женского дисканта на октаву вверх (*примеры 8, 17*).

Динамика и окраска звучания, с одной стороны, индивидуальны у каждой певицы, с другой – имеют определенные корни и традиции. При общности высокого посыла звука различный тембровый эффект создается от сочетания таких параметров, как сила голоса,

[38] Мы имеем в виду исконно русские московские и новгородские земли.

[39] П. А. Макиенко замечает, что в ст-це Котовской женский подголосок «звучит очень высоко – совсем „саратовский" дискант, несколько необычный в этой местности» [Макиенко 1956, с. 80].

вибрация, ракурс резонансных областей и локализация в них воздушного потока. При рассмотрении тембрового эффекта весьма существенным оказывается и то, идет ли речь об отдельной голосовой партии, исполняемой в этой манере, или об однородном ансамбле женских голосов.

На Донце и Нижнем Дону «тонкие подголоски» протяжных песен поют очень громко, округло, с выраженным смешением звука, то есть с хорошим захватом грудного резонатора при головном посыле и вибрато. Оба эти качества, а также фокусирование воздушного потока на границе небной занавески, и обеспечивают силу звука. В обычной полевой записи такой голос «зашкаливает» весь спектр высоких частот, и сами певцы, прослушав запись, отказываются от него по причине разбалансированности ансамбля. По течению Дона от Константиновской до Цимлы и выше звучание подголосков (их могут петь несколько женщин, тогда они расслаиваются в гетерофонии – *пример 14*) плоское, благодаря выведению звука в ротовую полость, посылу воздушной струи в твердое небо и очень высокому регистру.

В случае однородного микстового исполнения партии нижнего голоса, использующей переходные ноты (*e–g*), неудобство легко преодолевается благодаря открытости всех резонаторов и особому назальному посылу звука. Таким образом и обеспечивается «микст» – т. е. смешение регистров. Звучание отличается резкой, звонкой окраской, знакомой нам по грамзаписям женской традиции пения казачек-некрасовок. Подобный тембр характерен и для свадебных величаний.

Совершенно иначе поют хороводные «таношные» и прощальные свадебные песни. В прошлом эта часть репертуара была исключительным достоянием девушек, поэтому звучание этих песен - облегченное, нежное, может быть, несколько инфантильное (детское). Роль грудного резонатора выражена слабо, а сами певицы говорят, что «девощки играли тоненько, нежно».

Ввиду большой подвижности голоса и микстовой манере мелодия расцвечивается мелизматическими «кудряшками». Переплетение голосов напоминает паутину кружевного плетения или узорчатый орнамент (*пример 14*)[40].

[40] Весьма любопытно, что в сохранившихся ареалах микстового пения распространен промысел вязания пуховых платков.

В пределах казачьих поселений иногда встречается исполнение зимних святочных и свадебных песен плотным зычным грудным звуком. Распространение его не сплошное, а «гнездовое», и в каждом конкретном случае соотносимо с той или иной русской или украинской традицией, с которой связаны переселенцы.

Если истинно женская манера имеет множество оттенков, то пение в подражание мужчинам отличается однородностью, как более однородна и сама мужская певческая традиция. Имитация осознается как необходимое условие исполнения казачьей (мужской) песни: «Это надо петь по-военному, мущинским голосом» (ст-ца Усть-Быстрянская), «Подругому играется, грубым голосом» (ст-ца Мелиховская). Повсеместно распространено выражение «играть под мущин»[41].

В условиях совместной с мужчинами «игры» сильно развился нижний регистр женских голосов, поэтому иногда складывается впечатление, что на Дону преобладают низкие контральто или еще более глубокие грубые голоса мужского диапазона (нижняя их граница – *с* малой октавы!). Конечно, очень крепкие женские голоса, которые в записи иногда можно спутать с мужскими, – явление хотя и не рядовое, но все же характерное для Дона и уникальное для традиции женского пения вообще. Женщины заимствовали практически все описанные нами особенности мужской певческой манеры – и округлый вибрирующий звук, и гортанно-грудное резонирование, и особые приемы слововедения, атаки и дыхания. Ритуальной подоплеки в таком певческом поведении мы не обнаруживаем, так как женщина в быту строго ограничена в поведении, рамки которого обусловлены этикетом деспотического восточного оттенка[42]. Тем не менее, следует еще раз указать на амбивалетность женского пения.

Казаки относятся к песне как к части жизни: «Все это думано из жизни, обязательно из жизни взять надо»[43], а события, разворачи-

---

[41] Аналогичную терминологию и манеру пения зафиксировала Е. А. Дорохова в русских поселениях Харьковской области – Северский Донец. Здесь она ведет свое происхождение от казаков-черкас [Песни села Завгороднее 1987, с. 1].

[42] Женщины молчат, когда мужчины разговаривают между собой, не участвуют в мужском застолье, идут слева и позади мужей по улице и многое другое. И, как это принято, например, у адыгов, к женам на людях выказывают отчужденность, избегая любых контактов; другим женщинам, напротив, оказывается внимание и уважение [Бгажноков 1983].

[43] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. М. А. Адамов.

вающиеся в песне, воспринимаются как реальные. А. М. Листопадов приводит характерное высказывание Гончарова по поводу слов песни «На заре то было»: «Ягодка... ягодку то иё рвали, а я вот не подогну дальше» [ПДК, т. 5, с. 21][44]. В песне «Пошли с Дону казачечки» о смерти казака на походе, где последовательно описывается погребение воина, на предложение прервать песню, был ответ: «Что же, мы его не похороним? Давай хучь закопаем»[45].

Большое значение придается эмоциональному проживанию: «Не усвоены чувства, не выходит хорошо! Выражение чувств не хватило» [ПДК, т. 5, с. 19]. Эмоциональный выплеск уравновешивается размышлением, переплавкой чувства в мысль, что замечательно выражено в поэтической формуле «Ты советай, моя ретивая сердечушка, с моим крепким разумом». В соразмерности чувства, свободного от эмоциональной избыточности, видится стремление его облагородить.

В казачьей эстетике заметна тенденция к недосказанности, незавершенности песни: «В песне недосказанность есть»[46]. Уже упоминалась известная казачья сентенция о том, что «Песню до конца не доигрывают, жене правды не сказывают». Сама по себе эстетическая установка на незавершенность не имеет, насколько нам известно, аналогий в русской культуре.

Наряду с лирическим «проживанием» содержания существует и такое исполнение, в котором преобладает эпическая *отстраненность*. Время подобной песни разомкнуто: ее можно и не договорить, прервать, и, побеседовав между строфами, продолжить. Совмещение временных пластов в пении сопоставимо с отмеченной ранее[47] множественностью сюжетных планов и точек зрения в текстах песен. Среди казачьих воинских песен находим образцы медитативной лирики (или контаминированные фрагменты, сближаемые с ней)[48]. Такие песни поют сосредоточенно и несколько отрешенно. В данном случае можно говорить о некоторой ритуализации акта пения. Метафоричность языка требует аналогичного «отвлечения» и в пении. Косвенным подтверждением этому может служить

[44] Здесь и далее разрядка А. М. Листопадова.
[45] ПЗА в ст-це Краснодонецкой. Инф. А. М. Титова.
[46] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. В. Ф. Бирюков.
[47] См. *параграф 3.1.*
[48] Например, казачий вариант песни «Горы вы мои, или «Туманы, вы мои туманы».

бытовой аспект отношения традиционных певцов к концертным выступлениям. В течение многих лет, работая с ними на фольклорных праздниках в ст-це Старочеркасской, приходилось отмечать, что пожилые песенники строго придерживаются принципа петь «*чистыми*» (не испив и не приняв пищи, т. е. как в церкви) и *стоя*. И за пределами праздников в момент записи можно увидеть сидящих женщин и стоящих мужчин. А. М. Листопадов приводит характерный ответ казака Е. С. Черничкина на предложение сесть: «нет, сидя рази сыграешь так. Оно ведь голосок-то из пяточек идет!» [ПДК, т. 4, с. 19].

Исполнение песен, развертывающих сюжетные коллизии, выглядит *как представление*, в котором певцы апеллируют к присутствующим, используя не только арсенал возгласных и других речевых приемов, но и разнообразные движения тела и миманс. Песню «рассказывают», «доказывают». В интерпретации, таким образом, соединяются три начала – интеллектуальное, эмоциональное и кинестетическое.

На другом полюсе – «беседное»[49] или «уличное», открытое, с эмоциональным выплеском вовне, пение. Сочный и красочный по тембру звук, сплетение контрастных, как разноцветные нити, линий мужских и женских голосов, выразительные движения поющих – все это создает приподнятое настроение и способствует общению, объединению людей.

Лирику казачьей традиции, как уже говорилось, нельзя отнести в полной мере к области неприуроченных жанров. Одни песни в прошлом были связаны с разными сторонами военного быта, другие и сейчас звучат при проводах в армию, за свадебным столом или при движении брачной процессии из одного дома в другой в обрядах второго дня, распеваются во время масленичных катаний и т. д. Каждая из этих ситуаций определяет поведение певцов и всей общины. В отношении лирических песен можно говорить и об эмоционально-выразительном воздействии, и о коммуникативно-конвенциональном их содержании. Например, провожальные песни «Разродимая сторонка», «Конь боевой с походным вьюком» всегда вызывают глубокие переживания; при первых же их звуках плакали не только женщины[50]. Песни «У нас ноне любочко», «По улице

[49] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. Н. М. Беспалов.

[50] По функции они сопоставимы с рекрутскими причитаниями, в русской традиции.

туман стелется», «Ты хозяин, мой хозяин свому дому господин» воспринимаются как торжественно-праздничные, поскольку приурочены к шествию «за вечерними»[51], хотя в их содержании заложены предпосылки к «проживанию», а не к представлению (обе песни о жизни на чужой стороне и в неродной семье). Функциональность песни как определенное условие ее содержательного прочтения, в известном смысле сопоставима с церковным искусством, где «...предметом изображения в жанре является не столько сюжет, не фигуры сами по себе, а их понимание, толкование, связанное с определенным их назначением» [Вагнер 1974, с. 101].

В нашу задачу не входит описание стилей пения или выделение по типу интонирования жанровых групп. Во-первых, этот вопрос требует специального, детального изучения, которое в наши дни уже вряд ли будет результативным в силу утраты многих компонентов певческой культуры (хотя нельзя отрицать необходимости). Во-вторых, невозможно построить универсальную модель традиции, так как она необычайно многообразна.

Завершая параграф, отметим, что в нем далеко не исчерпаны вопросы, связанные с певческой манерой. За его пределы вынесены те из них, которые требуют рассмотрения линеарного ладово-мелодического развития в акустическом строевом аспекте.

Певческая манера является важной характеристикой при выделении «музыкальных диалектов». Ее ареалы в донской традиции дифференцируются четче (например, распространение тремолирующего дисканта, «переливчатой» или «сказовой» манеры ведения слога), чем ареалы, которые можно обозначить по жанровому составу или репертуару. Но исполнительский стиль также создает очень сложную и пеструю картину локализации, в которой те или иные «очаги», обнаруживающие совпадения на значительном расстоянии, чередуются со сравнительно обширными ареалами.

[51] Новобрачная посылает за своими родителями, не присутствующими на свадьбе, процессию. В старое время это происходило вечером дня «венца», что и отражено в названии обряда.

5.2. Темп и ритм в казачьей песне

Общепризнанно, что ритм – одно из универсальных физических явлений. Человек запрограммирован на закономерные ожидания ритмической упорядоченности в силу регулярности жизненных процессов в нем самом и в окружающей его природе[52]. Системным анализатором ритма является моторный аппарат человека, основанный на комплексе различных мышечных реакций. Мускульные, двигательные ощущения, представления, сопереживания – это и есть база для восприятия ритма. Исследователи сходятся в том, что *дыхание, пульс* и *телодвижения* служат прообразами ритмических структур совершенно разных типов [Назайкинский 1972, с. 192–193; Холопова 1978, с. 658–659].

В казачьей мужской традиции, помимо трех названных факторов, первостепенное значение имеет физическая и психическая связь *всадника* и *коня*. Для всадника не только собственный физиологический или артикуляционный ритм, но и ход коня является исходным во всех процессах. Сложившаяся и закрепившаяся в памяти поколений привычка во всем идти «от коня», «с коня» сказалась в системе представлений и в создании особых темпо-ритмических стереотипов.

Скорость и точность выполнения различных действий, связанных с верховой ездой и обращением с оружием, быстрота реакции были высоко ценимыми качествами боевой подготовки казака. Бешеная скачка «намёт» в сочетании со стремительным напором, выкриками, гиканьем и приготовленными к бою пикой и шашкой – типичная картина лавы – особого вида боевого наступления, известного еще у ордынцев.

На различении темпа, ритмического рисунка и характера артикуляции основано распознание трубных сигналов[53], являвшееся обя-

---

[52] Е. В. Назайкинский в монографии «О психологии музыкального восприятия» обобщил все виды ритмических процессов воспринимаемые человеком [Назайкинский 1972, гл. 2].

[53] Для обеспечения речевой артикуляции сигналы заучивались посредством словесных формул. В Уставе строевой казачьей службы приведены тексты 42-х кавалерийских команд, например, № 15 Намёт: «Ну, в намёт в поводья конь и шенкель ему в бок, собирайся конь совсем в клубок» или № 14 Рысь: «Рысью размашистою, но не распущенною для сбережения коней» [Устав строевой службы 1900, с. 363–366].

зательным элементом выучки всадника и коня; последний, благодаря выработанному рефлексу, шел соответствующим команде аллюром.

Как было показано в *параграфе 3.2*, изменение темпа и варьирование временной протяженности формы часто являлось способом адаптации жанра к тем или иным условиям меняющегося контекста.

Все это способствует выдвижению темпа и ритма пения как одного из ведущих компонентов певческой традиции.

Стремясь понять природу темпо-ритмических ощущений в казачьем исполнительстве, мы опирались на записи *мужского* или смешанного пения с мужчинами запевалами. Женское исполнение воинских и бытовых песен учитывалось нами как материал для сравнения.

Выборка из 150 образцов мужских интерпретаций песен службы дала следующую картину. Для протяжных песен наиболее характерными являются темповые показатели в диапазоне: 1) ♩ = 58–60; ♩ = 64–66; 2) ♩ = 50–54; 3) ♩ = 70–76. Более высокие – ♩ = 90–96 – как правило, связаны с песнями «полупротяжными», которые могли исполняться и в конном строю. В разных районах Дона обнаруживается преобладание тех или иных темповых диапазонов. Медленные темпы (♩ = 50–54) типичны для среднедонского пения, в особенности 1-го Донского округа; более подвижные (♩ = 64–66) – для верхнедонского. Дифференциация ощущений музыкального движения обусловлена не только певческими предпочтениями, но, прежде всего, манерой произнесения слога: мелизматическое дробление («перелив») приводит к ускорению темпа; речевое, скандированное произнесение слога, продленного во времени – к его замедлению. Ареалы обоих параметров стиля (темпа и артикуляции) совпадают.

Женское исполнение этих же песен не дает столь определенной картины. Более или менее компактную группу образуют темповые показатели в диапазоне ♩ = 58–66, типичные для мужского пения. Певицы, подражающие этому стилю, воспитаны в станичных и хуторских фольклорных хорах и могли перенять от казаков важнейшие особенности манеры в практике совместной «игры». Медленные темпы для женского пения не характерны, что вероятно связано с различиями в дыхании и резонировании звука. Женское пение тяготеет к более «живым» темпам – от ♩ = 70 до ♩ = 112.

В походных строевых песнях преобладают показатели в диапазоне от ♩ = 60 до ♩ = 100 – в кавалерийских, от ♩ = 100 до ♩ = 126 – в пеших под шаг. Женские интерпретации этого рода песен никаких отклонений в темпе не обнаружили. Полковые плясовые звучат обычно в том же темпе движения колонны на марше, отклоняясь несколько в сторону ускорения (до ♩ = 132). Это объясняется своеобразием мужской пляски под пение. В отличие от пляски в сопровождении инструмента, где, как говорят, «по-русски» выбивают ногами «с пятки на носок» (к примеру под наигрыш «Барыня»), «песнепляска» включает как обычные танцевальные движения (шаги, удары ног, подскоки, пируэты и пр.), так и смену поз или элементы пантомимы. Иногда полковые плясовые песни по темпу совпадают с аналогичными бытовой традиции (♩ = 138–144 и выше).

При сравнении с жанрами домашнего быта (лирическими, хороводными и плясовыми песнями) в протяжных мужских и строевых кавалерийских песнях обращает на себя внимание более медленный темп произнесения слога. Естественно предположить, что помимо объективных свойств, проистекающих из особенностей дыхания или певческой манеры (как было упомянуто выше), на предпочтения темпов и ритмов влияют различные внемузыкальные факторы, в том числе скорость привычной деятельности и работы человека [Беляева-Экземплярская 1974, с. 322].

Песни службы, будь то протяжные или строевые, далеко не одинаковы по манере исполнения. Медленное пропевание слова в протяжных связано с речевой манерой интонирования: песню «рассказывают» или «доказывают» (что в местном говоре одно и то же). Темпы в диапазоне ♩ = 50–56 вызывают аналогии с ритмом дыхания, нормальный темп которого принято считать равным 20 циклам и выше (предел ускорения 40 циклов) [Назайкинский 1972, с. 192–193]. Разумеется, эта связь просматривается не только во внешнем совпадении показателей, но и в структурировании протяжной песни, в которой цепочки неравных по протяженности структур музыкально-стихового ритма (звеньев) строятся по принципу волны – подъема (ритмического дробления) к словесному ударению и спада (суммирования). Аналогично разворачивается и звуковысотный контур напева.

Темп в диапазоне ♩ = 58–66, выделившийся как доминирующий при прослушивании фонограмм, связан со скоростью движения

колонны всадников на марше. Правда, сведения по этому вопросу, содержащиеся в литературе, разнятся. В словаре-справочнике по коневодству и конному спорту его авторы Д. Я. Гуревич и Г. Т. Рогалев указывают, что частота шага примерно равна 100 в минуту [Гуревич-Рогалев 1991, с. 226]. В то же время во многих источниках она намного ниже. Темп шага по «Книге о лошади» [Книга о лошади 1952, т. 1] – 59–65 шагов в минуту (и столько же слышимых ударов копыт), учитывая четырехтактный шаговой цикл, соотносим с темпом кавалерийского марша. В цитированном уже примечании к песне № 101 [ПДК, т. 1, ч. 2] А. М. Листопадов при выставленном им ММ = ♩ 96 замечает, что в конном строю ее пели в более медленном темпе [ПДК, т. 1. ч. 2, с. 107].

Известно, что темп марша зависит от предназначения: звучащий во время выноса знамени – умеренный (♩ = 72); строевой парадный или походный марши – скорый (♩ = 120). Кроме того, во время церемониалов один и тот же марш звучит в разном темпе, в зависимости от того какие именно действия или движения военных подразделений сопровождает.

Приняв во внимание, что темп ходьбы, в среднем равный 112–116 шагам в минуту [Назайкинский 1972, с. 192], представляет, в сущности, математическую прогрессию к ходу коня, и на марше он приблизительно равен короткой или «мелкой» рыси – троту – ♩ = 120–126 [Гуревич-Рогалев 1991], мы получим весь спектр темпов строевых песен.

Показатели ♩ = 68–84 сопоставимы с ударами пульса, который по опубликованным данным для XVIII века в норме составлял около 80 [Харлап 1981, с. 492], а для XX века – 70 ударов в минуту [Назайкинский 1972, с. 192].

Самые медленные темпы выявлены в группе старинных лироэпических песен (былинных и исторических), кроме «морских», как правило, более оживленных[54]. Более подвижные характерны для военно-бытовой лирики, отличающейся «переливчатым» стилем интонирования (т. е. мелизматическим расцвечиванием слога) и для

[54] В песнях данной тематической группы, вполне вероятно исполнявшихся во время морских походов, можно предположить непосредственное или по ассоциации воздействие ритма гребли. Известно, что казачьи суда передвигались как под парусом, так и посредством гребли.

эпических песен периодической структуры, что сближает последние со строевыми. «Маршевость» свойственна группе песен конца XVIII–XIX веков, являющихся самыми популярным и общими для многих казачьих войск.

Отталкиваясь в своих наблюдениях от живого, наиболее достоверного, на наш взгляд, звучания, мы не сочли возможным обойти вниманием записи А. М. Листопадова. Для сравнения нами проанализированы песни первого (ч. 2) и второго томов ПДК; из них отобраны те, что вошли в *таблицы 3, 4* или отнесенные самим собирателем к «служивым» (39 из т. 1, ч. 2 и 107 из т. 2). В распетых протяжных сравнительно небольшую группу (32) составили темпы ♩ = 60–66; весьма многочисленную (50) – ♩ = 69–76; ♩ = 80–84, и, наконец, самую многочисленную (64) – ♩ = 88–104. Для протяжных песен периодической структуры (52 от общего числа) характерен спектр темпов, опосредованных движением (♩= 66 и ♩ = 100–120), то есть практически тех же, что и для строевых песен.

Сравнивая темповые характеристики определенных напевов и текстов в современных звукозаписях и нотациях А. М. Листопадова, мы не обнаружили каких-либо противоречий в темповой трактовке самых популярных песен. В то же время, массив служивых песен в целом показан в его собрании более «скорым». Трудно с полной определенностью судить о причинах такого предпочтения живых и умеренных темпов. Можно высказать предположение, что собиратель мог исходить из ощущений «внутреннего темпа», которые, как отмечают исследователи, отнюдь не всегда совпадают с темпом объективным, «внешним» [Назайкинский 1972]. Вполне вероятно и то, что он отразил локальные особенности исполнения[55]. Им в частности опубликованы многочисленные записи из старообрядческих или смешанных по составу поселений Среднего Дона (т. е. района, лежащего ниже переволоки между Волгой и Доном).

В богослужебной практике местного старообрядчества (особенно беспоповцев) господствует интонирование слова, опирающееся на традицию чтения различных богослужебных текстов (в частности

[55] Представлениям А. М. Листопадова в принципе можно доверять, так как он великолепно знал традицию и сам пел. Однако иногда привходящие обстоятельства внешнего характера (опасение обвинений в однообразии) подвигали его на всяческие редактуры в отношении тональности, голосоведения, темпа.

псалмов, молитв). Манера «частого» (быстрого) проговаривания затверженного текста с выделением распевом ударных слогов и ключевых слов была перенесена и на фольклор. В этом стиле темповые показатели распетых песен периодической структуры и строевых находятся приблизительно в тех же границах, что и в живом звучании.

Интересные результаты дало сопоставление полученных нами данных с показателями сборника песен донских казаков, напетых жителем Ленинграда (Санкт-Петербурга) А. И. Каргальским [Песни донских казаков 1979][56]. В нем 29 песен и почти все протяжные. Единственная строевая – «За Уралом, за рекой» – тоже записана в медленном темпе (запев ♩ = 72, «подхват» – ♩ = 48). Из 18 служивых – 6 очень медленных (♩ = 48–64), 2 умеренных (♩ = 78–80) и одна скорая (♩ = 120)[57]. Записи сборника не только подтверждают выводы, сделанные на основе наших звукозаписей, но и подчеркивают характерность картины, которая оказывается более определенной при опоре на конкретную локальную традицию. Большие серии материала, охватывающего значительную территорию, позволяют делать широкие обобщения. Однако они неизбежно страдают некоторой расплывчатостью, потому что невозможно учесть множество разнородных факторов, объясняющих те или иные певческие интерпретации.

Сами по себе цифровые совпадения показателей темпа пения и дыхания, пульса, шага человека или коня не могут быть основой для далеко идущих выводов, поскольку скорость всех процессов имеет зонную природу [Гарбузов 1980][58], а темп ощущается нами через ритм.

В восприятии ритма *слуховые* впечатления так же важны, как и *кинестетические*. На связь музыкального ритма с аллюрами коня указывают исследователи других культур, для носителей которых езда верхом является привычным делом [Тифтикиди 1977].

---

[56] А. И. Каргальский родился в 1904 году в станице Каргальской ОВД, входившей в 1-й Донской округ. Пение А. И. Каргальского, носителя традиции Среднего Дона, записано на пластинку [Песни Дона и Кубани], что делает сборник более ценным

[57] Нотации песен выполнены А. М. Мехнецовым.

[58] Пульс человека колеблется в пределах от 40 до 200 ударов в минуту, дыхание – от 70 до 40, шага – от 66 до 116; шаг коня варьирует от 48 до 100 и т. д. Именно поэтому показатели, определяемые в качестве нормы, оказываются в разных источниках неодинаковыми. Кроме того, как уже упоминалось, они имеют некоторые исторические особенности.

У казаков всегда был внешний регулятор ритма, своеобразный «метроном», звучащий в цокоте копыт и реализуемый в толчках и других движениях коня, за которыми всадник должен мягко следовать. Равномерные удары образуют «сетку», на которую накладываются музыкально-ритмические фигуры (рисунки) и акценты.

С навыком верховой езды казаки приобрели привычку к раскачиванию тела – с «луки на луку», т. е. в переднезаднем направлении[59], с боку на бок и вверх- вниз. При ходе коня шагом плавно изгибается торс и покачивается таз седока; на рыси всадник ощущает толчки, а при облегченной езде поднимается над седлом в момент выноса диагоналей и опускается, когда конь ставит диагональ на землю [Филлис 1990, с. 125][60].

В движении шагом опора ног коня происходит последовательно (диагональными парами), и слышны четыре удара копыт. Полный ритмический период равен здесь четырем единицам. На рыси ноги в каждой диагональной паре опускаются одновременно, и слышны два удара о землю. Темп рыси в среднем в два раза выше темпа шага за счет сжатия фаз движения, а цикл равен двум ритмическим единицам [Гуревич, Рогалев 1991, с. 226, 182]. При облегченной езде цикл движения всадника четырехтактный (вставание в стременах, сед, перенос тяжести в колени, сед). Естественно, что выполнение движений на каждый шаг или диагональ дробит ритм и уплотняет музыкальное время.

Вследствие этого существенное различие между кавалерийскими и пешими песнями заключено не столько в темпе (соответственно от ♩ = 60 до 100 и от ♩ = 100 до 126), сколько в единице ритмического движения; в кавалерийских песнях она более мелкая, нежели в «пеших» – восьмая и четверть соответственно, что обусловлено различием, с одной стороны, в шаговом цикле коня и человека, с другой, в ритме движения едущего верхом и пешего человека.

Облегченная рысь для офицерского состава была введена в казачьих войсках лишь в 70-х годах XIX века, поэтому характерную сис-

---

[59] В песне поется: «С луки на луку казак качается, на пику опирается».

[60] Условием так называемой «английской» облегченной езды является снятие давления на спину лошади во время ударов копыт о землю за счет пружинистого подъема и опускания тела (вставания и седа) в такт хода.

тему ритмической акцентуации следует скорее связывать не только с движениями всадника, сколько с характерными психомоторными ощущениями. Работа мышц коня передается прижатым к его телу внутренним частям бедер всадника.

Шаговой цикл прослеживается как ритмическая основа песен распетой и периодической формы. В протяжных она ясно выражена и в ритмическом рисунке, и в акцентуации; в периодических – в основном, в акцентуации.

Движение коня и в ритмическом (временном) и пространственном отношении подчиняется закону симметрии (последовательная смена четырех ног или диагональной пары при обычном ходе шагом и на рыси и перестановка пар – правые, левые – на иноходи). Действие симметрии, как упоминалось, проявляется и в напевах казачьих песен, и выражено посредством пропорционального временного увеличения предударной и заударной долей симметричного ритма [Мельгунов 1979], дополняемого сеткой акцентов[61]. Смена рисунков и акцентов придает временному протеканию свойство соразмерности и упорядоченности. Акцентное сегментирование напева по четыре ритмические единицы подчеркивается сменой в этом ритме ладовых опор или скачками в мелодии. Существенно, что все музыкальные «события» сфокусированы на гранях ритмического квадрата – «иктах»: мелодические ячейки, обрамляемые опорными звуками и распевающие слово, или внутрислоговые и межслоговые дополнительные гласные ограничены его рамками[62].

Протяжную песню обычно пели при движении шагом. На рыси приходится преодолевать физические помехи (тряску), которые не дают сконцентрироваться на вокализировании ни физически, ни эмоционально. Не соответствует протяжная песня и активизации психического состояния, связанного с ускоренным движением[63].

---

[61] Следует учитывать, что не всегда связь ритма движения и пения столь прямолинейна; казаки пели не только на коне, но ритм движения обладает способностью воздействовать и по ассоциации [Гиппиус 1980; Назайкинский 1972; Холопова 1978].

[62] Возможно, этим обусловлен своеобразный вращательный характер мелодики, развертывающейся волнами равномерных всплесков и спадов.

[63] Хотя, по сведениям информантов, преодоление тряски повозки или коня было для служилых казаков старшего поколения необходимым условием пения. Например, С. И. Садчиков сообщил типичное выражение своего дела в дороге: «Гринька, пусти коня по кочкам, песню заиграем!».

В строевых песнях, сложившихся в XVIII веке, ритм акцентов принципиально иной. Всадник на рыси, как уже упоминалось, ощущает в седле толчки и подбрасывания, причем сед, приходящийся на вторую ритмическую единицу (точнее несколько позднее ее), даже если он мягкий, воспринимается как точка, опора, акцент. При пении в конном строю ритм акцентов падает на четные, теоретически слабые единицы и певцы, как и «бубенщики», подбивая ритм строевых и плясовых песен, подчеркивают попеременно первую и вторую долю, как бы «подхлестывая» ритм (*пример 31*). В голосе ощущается не только динамическое усиление, но и раскачка. Если к этому добавить возгласы и посвистывание, то азарт, который вызывают казачьи песни, вполне понятен.

Здесь уместно сказать, что психическое воздействие периодических и монотонных ритмов на группы людей огромно. Единый ритм сплачивает, обеспечивает «моторный» контакт, способствует преодолению страха и психическому раскрепощению людей[64]. В этом противоречивом двуединстве действия и физического ограничения, постановки в рамки и психической свободы заключается секрет той огромной роли, которую играет ритм, и музыкальный в частности, в военных искусствах[65]. Помимо организации движения он призван вселять в воинов бодрость и поднимать их боевой дух [Хаханян 1976].

Ритмическая «сетка» в пении маркируется и специальными приемами ведения слова. Обратимся к уже цитированному автору Г. В. Тихомирову, описавшему слуховые впечатления от казачьих распевов: «Простой распев буквы заменяется повторением ее столько раз, сколько нот в распеве (иногда слог повторяется даже на одной ноте, деля половинную ноту на соответствующее количество восьмушек)» [Тихомиров 1950, с. 41]. Отмеченный прием повтора йотированнной (е, я, йи), огубленной (уо, уа), реже гортанной (γа) гласной типичен для казачьего пения. Он хорошо известен и в церковной музыке, особенно древнего периода, Г. А. Никишов в комментарии к «Ключу знаменному» инока Христофора пишет о том,

---

[64] На этом свойстве основана в военной тактике психическая атака.

[65] Наблюдения об эффекте психической атаки колонны, организованной ритмом шага, высказаны психологом В. Петровским в документальном фильме серии «Во власти толпы» (ч. 1, 1992). Они известны также и по киноведческой литературе (эпизод атаки из фильма «Чапаев»).

что в разделе «Развод знамени мудрому» встречаются многочисленные примеры растягивания гласных звуков с помощью различных сочетаний фонем или многократного повторения гласных без изменения [Никишов 1983, с. 239].

Прием разбивки слова вставными слогами (так называемые глоссолалии) распространен у многих народов мира, исповедующих разные религии. Первоначально он использовался для «маскировки текста, смысл которого не должен быть понятен для непосвященного в таинство человека» [Михайлов 1981, с. 517], что многократно отмечалось и исследователями музыки восточно-христианской церкви. В старообрядческом богослужебном пении ряда общин, а также у сектантов – молокан и духоборов – он сохраняется и сегодня. О некоторых формах ведения слова, таких как гортанная атака, можно говорить и в связи с традицией пения псальм православными, принявшими новый обряд в XVII веке.

Трудно однозначно определить функции глоссолалий. Вполне вероятно, что в прошлом вставные слоги обладали определенной семантикой. Современными учеными они трактуются прагматически, как чисто музыкальные приемы поддержания ритма и певческой позиции [Гомон 1989]. Помимо этого они являются способом протягивания слога во времени и создания его рельефного пространственного образа[66]. Благодаря артикуляционному подчеркиванию смены высоты звуков мелодические ячейки, образуемые на распеве, сближаются со слогоритмическими звеньями, отмеченными скандированным произнесением слова. Слово, повторяемое в разных ритмических вариациях и разделяемое обрывом, включается в непрерывный музыкальный поток, в известном смысле абстрагируясь, от своего конкретного значения, а песня как бы поднимается над обыденностью.

В фонетическом аспекте прослеживается связь рассматриваемых приемов ведения слова с литургическим произношением и старославянским и даже греческим языком[67].

---

[66] В казачьих говорах, как упоминалось, – «тянуть» и «выгнуть», «протяжтый» и «извилистый» – суть одно и то же.

[67] В византийских песнопениях XV в. на греческом языке использованы те же вставные слоги – е, уа (См. пример на с. 158–159 в статье В. Г. Карцовника [Карцовник 1989]).

Ритм *распева*, поддерживающего основную единицу движения, вполне самостоятелен. Рисунки из четырех единиц с дроблением последней или юбиляционные характерны именно для распевов, и, как правило, подчеркивают перемену ладовых опор. Здесь же образуются и мелкие фигурки (в две доли) ♪♪♩, ассоциирующиеся с пляской «в две ноги», которую казаки называют «русской». Указанные последовательности долгот в укрупненном виде отмечены и на уровне музыкально-стихового ритма. Обычно это предударный сегмент или клаузула одного из начальных звеньев (чаще второго) музыкальной строфы. Во временном континууме песни этот тип рисунка выполняет (независимо от того, где он возникает – в распеве или музыкально-стиховом ритме) одну и ту же функцию – способствует поддержанию непрерывности движения.

Ритмические фигуры всех уровней распева (слогового, внутрислогового) соотносятся певцами с разными слоями формообразования. Звенья музыкально-стихового ритма, охватывающие значительные временные интервалы (от 4 до 12 и даже 16 единиц в соизмеримых долготах ♩), часто объединяют несколько мелодических ячеек. В традиции станиц, преимущественно в рамках бывшего 1-го Донского округа, нами зафиксировано для них певческое определение «колено»[68]. Фигуры распева короче – от двух до восьми единиц и соотносятся с мелодическими ячейками.

Еще одна особенность произнесения слова, оказывающая влияние на поддержание непрерывного движения – дополнительное озвучивание гласных и согласных в закрытых слогах. К гласным в начале слова прибавляется полугласный или согласный (губное у, в, й), образующий полный слог и продлевающий слово во времени. Следующие друг за другом согласные (как, например, в словах балка, табунщик, ангел) или закрытые слоги озвучиваются редуцированными или полными гласными. Для подобного приема, как упоминалось, зафиксирован термин «играть с зацепом». «Раскрытие» (огласовку) согласных вряд ли можно однозначно трактовать как прием продления, ритмического выравнивания слова, поддержания процессуальности. В некоторых случаях певцы оценивают его как подчеркивание слова (слога), пунктуацию высказывания.

---

[68] См. о значении термина «колено» статью *Словаря*, а также *параграф 1.3*.

Степень насыщенности распеваемого слова дополнительными, по отношению к обычной речи, звуками зависит как от времени сложения песни, так и формы и манеры распева. Старинным напевам свойственно произношение, при котором за счет полугласных и дополнительных гласных слоги открываются; песням более поздним, и в особенности литературнго происхождения – рациональное произношение, более близкое речи. Подобное «раздельноречие» зафиксировано в былинных и исторических песнях старшего пласта (*пример 19*).

Описанные приемы ведения слова возникли в протяжной песне и характерны, в первую очередь, для нее. Но донские казаки, как и соприкасавшиеся с ними некоторые ветви старообрядчества (например «семейские» Забайкалья), распространили эти формы распевания и на строевые, и на плясовые песни. Они локализуются в растягиваемых слогах и в условиях подвижного или скорого темпа создают эффект толчка, по казачьему выражению «подскока» («Казачьи песни с «подскоком играются»)[69]. Действительно, можно согласиться, что такое своеобразное «пружинистое» произношение слов придает им неповторимый колорит.

В связи с господством в традиции специфической формы «певческого» слова возникает вопрос о том, какой из пластов ритма слышат певцы – ритм внутрислогового распева или слоговой, какой из них является определяющим при запоминании. На этот вопрос можно ответить так: мышление народных певцов универсально, в их сознании существует как обобщенная модель слоговой музыкально-ритмической формы («чистого стиха»), выводимая исследователями аналитическим путем, так и эмпирически конкретная форма распева[70].

Косвенным доказательством этого является исполнение одних и тех же напевов в «короткой» и распетой редакциях, а приемы сжатия и растягивания не есть что-то закрепленное, каноническое. В многолетней практике совместного пения нам удалось установить типичные способы и стадии запоминания, например, сложных протяжных песен. Необходимая предпосылка их усвоения – умение

[69] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

[70] Согласно Е. В. Гиппиусу фольклорное произведение существует на двух уровнях – мышления и исполнения [Гиппиус 1980].

вычленить ключевые слова. На фольклорном празднике в стихийно возникшей дискуссии одна из певиц сказала: «Я запомнила так: здесь *три слова* говорится: «На речке было на Камышинке»[71]. Другая – привела в пример иной способ: «Я считаю, сколько раз е...е... говорится». Это свидетельствует о том, что в последнем случае памятью фиксируется число интерпункционных вставок.

Некоторые певцы-мужчины усваивают сначала краткую форму напева – без растяжек, повторов и словообрывов, называя ее «стволом» песни[72], несмотря на то, что слушают и «припевают» песню в ее распетом виде. «Короткая» форма в этом случае служит для контроля правильности «схватывания» песни. Овладение навыком растягивания и введения дополнительных слогов и слов считается следующим этапом ее усвоения, на котором, образно выражаясь, слова просто «*ставят в ряд*»[73].

В этом параграфе невозможно обойти еще один прием, придающий своеобразие ритмическому оформлению слова, – паузирование. Хотя необходимость в рассмотрении этого явления возникала и в связи с описанием многоголосия и певческой манеры, остановимся здесь только на его ритмическом аспекте.

Перерыв в звучании, с одной стороны, следует отнести к факторам ритма, расчленяющим звуковой поток. С другой, целенаправленное паузирование вне структурных цезур дает возможность трактовать его как способ преодоления расчлененности[74]. Всесторонний анализ паузирования с точки зрения вокального выполнения, местоположения пауз в словах и мелодических структурах позволяет говорить о нем скорее как о способе артикуляции. Паузы отделяют мельчайшие мелодические единицы, сливающиеся в инерции мелодического тока и в то же время связывают воедино междометные возгласы (ой, ай), вставные асемантические частицы и слова (вот бы, да вот, бы жа) с последующими словами семантического ряда; на-

[71] ПЗА в ст-це Старочеркасской. Инф. Ф. А. Свинарева (хут. Рудаковский).

[72] ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

[73] На мой вопрос, как же будет выглядеть, в конце концов, при таком кратком запоминании песня, прозвучал ответ: «Что я не казак, слова в ряд не поставлю?» ПЗА в г. Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

[74] «Разделительная пауза» и «соединительная пауза», по терминологии М. Г. Каспаровой [Каспарова 1964, с. 3]. В *параграфе 3.3* говорилось также о роли паузы в построенном на принципе диалогичности многоголосии.

конец, подчеркивают разрывом распевы. Можно согласиться с М. Г. Каспаровой, обусловливающей восприятие паузы синтагматикой текста, если поставить на первое место (в нашем случае) расчлененность мелодического потока [Каспарова 1964, с. 10]. По мнению певцов, это совершенно необходимый момент членораздельного осмысленного пения, средство выделения слова, о чем свидетельствует его определение: «петь с потягом»[75]. Сравнительный анализ песен разного типа интонирования показывает, что этот прием, хотя и может служить одной из постоянных характеристик мужского пения, более типичен для распетых лирических песен (*примеры 2, 3, 4, 13, 23, 33*). Весьма сложным представляется определение его происхождения, так как он встречается в русской и других (азиатских, балканских) культурах.

Можно также утверждать, что при огромной роли акцентуации и на уровне структуры, и на уровне процессуальности столь же важным в традиции является временное (квантитативное) восприятие ритма. Явление гемиолы, проявляющееся иногда в строевых песнях, нисколько не нарушает равномерности движения (*схема 10*). Двухдольные и трехдольные ритмические ячейки разнообразят ритмический рисунок, но не воспринимаются как перемена метра, ввиду восприятия не только структур, но и единиц ритмической пульсации.

Еще одним доказательством того, что именно постоянство единицы ритмического движения и наличие своеобразной «сетки», «канвы», на которую можно нанести любой рисунок, служит пристрастие казаков к противопоставлению запева, исполняемого в стиле свободной речитации parlando rubato (*примеры 13, 19*), и маршеобразного, «хорового» подхвата. Вообще же «рубатный» стиль не характерен для традиции донского ансамблевого пения[76].

Изучение певческой традиции в аспекте своеобразия темпо-ритма чрезвычайно важно для современного фольклорного исполнительства, все в большей степени испытывающего влияние сценической практики. В общении с народными певцами почти не приходилось сталкиваться с противоречиями, которые возникали бы меж-

[75] ПЗА в Ростове н/Д. Инф. С. И. Садчиков.

[76] Он типичен для кубанских казаков-черноморцев и одиночного исполнения песен «для себя» донскими казаками.

ду ними по поводу выбора темпа той или иной песни. В городских же любительских и профессиональных ансамблях эта проблема возникает постоянно, даже если при разучивании используются подлинные записи фольклора. Критерии истинности, органичности в исполнении определяются, как было показано, прежде всего, тем контекстом, в котором песня звучала, и тем, какие элементы в ходе формирования традиции были в ней синтезированы.

В музыкальном ритме, синхронизирующем природные процессы в самом человеке и окружающей действительности, воплощаются специфические обусловленные обстоятельствами жизнедеятельности казака навыки и ощущения, которые связаны, прежде всего, с перемещением в пространстве преимущественно верхом на коне.

Специфика темпо-ритмических стереотипов в изучаемой культуре определяется, на наш взгляд, своеобразным пересечением (координацией) моторики объективно существующей вне человека (движения коня) с некоторыми артикуляционными (речевыми) навыками. Именно этот аспект, наряду с манерой интонирования, служит одним из главных признаков донского певческого искусства.

Рассмотренные факторы показывают и сложный процесс переплавки традиций церковного и народного пения, взаимодействия разных типов интонирования – повествовательного, лирического и «моторного».

Проявляющаяся у казаков склонность к воспроизведению симметричных пропорциональных отношений выразилась, в частности, в таком соотношении ритмической организации напевов и темпа как соответствие в геометрической прогрессии масштабных уровней СМРФ и шкал темпов [Кабанов 1982, с. 117].

Заключение

Казачья песня как феномен истории культуры прошла более чем четырех вековой путь развития. Сама ее сущность от XVII–XVIII вв. к XX претерпела значительные изменения, которые можно представить в исторической последовательности этапов, обусловленных процессом социально-исторического развития. Эта обусловленность проявляется как непосредственно, так и весьма опосредованно.

Этап становления казачьей песенной традиции, соответствующий периоду формирования казачества, выбору модели социальной организации, управления, оформления обычного права и интеграции в Войско (XVI–XVII вв.), не может быть реконструирован в силу отсутствия записей. На основании исторических источников, свидетельствующих о полиэтничности сформировавшегося в то время «ядра» населения Дона, можно предполагать, что и культура была многосоставной. Это ее свойство поддерживалась вплоть до начала XIX в. использованием для различных работ внутри городков «ясыря» (пленников), принятием беглых из окраинных земель России и Украины, заключением браков с иноплеменниками и «иногородними».

Вследствие названных причин развитие казачьей песенной традиции (от XVI до начала XVIII в.) очевидно было экстенсивным. Консолидации сопутствовала культурная интеграция. В это время, если исходить из общей логики развития этнической культуры происходил *отбор, отсеивание* или *вытеснение на периферию* избыточных и не интегрированных элементов. Воспринятые из русской и других культур (преимущественно тюркских и иранских) феномены адаптировались к местным условиям, что нашло выражение в формировании разного рода структурных и артикуляционных стереотипов, на основе которых происходила интеграция ядра традиции. Структурирующее свойство стереотипов, по замечанию А. К. Байбурина [Байбурин 1985, с. 38], проявляется в их центростремительной интровертной направленности.

Предпосылками культурной интеграции служили: установившееся к концу XVIII – началу XIX в. господство русского языка; сущест-

венная роль духовных ценностей, на основе которых развилась религиозная терпимость; своеобразие уклада мужской общины и нормативно-регулирующей базы жизнедеятельности (обычного права – адата); единство черт степной воинской ментальности. В то же время на раннем этапе истории социальная структура не создавала условий для очевидного лидерства, так как каждый достойный мог быть и атаманом («атаманы-молодцы»), и священником.

Тезис о *полиэлементности* традиции подтверждается сохранением в ней до наших дней значительного числа жанрово-стилевых типов двух основных форм мужской казачьей песни – протяжной и периодичной, исполняемой во время движения; песен, контрастных по интонационному складу (диатонных и ангемитонных, с доминирующим вертикальным или горизонтальным вектором звуковысотного развития) и композиционным принципам строфики и многоголосия.

Энергия складывающейся этносоциальной общности как бы выплескивалась вовне, реализуясь в интенции движения. Протяжная и полупротяжная периодичная песня по-разному воплощают идею завоевания пространства: одна – за счет раздвигания его границ и поэтапного расширения композиции, другая – за счет регулярности, временной симметрии, энергии моторного ритма. В обоих жанровых видах векторы пространства (горизонтальный и вертикальный) воплощаются на основе нескольких моделей.

Внешние границы пространства обитания, как и пространства песни, обусловливались лишь возможностью контроля. Эволюцию принципов его освоения в художественной культуре можно связывать или не связывать с изменением отношения к нему в социальной жизни, однако, нельзя не заметить здесь определенного сходства. Расширяющееся пространство дополняется освоением в глубину (вверх), что нашло отражение в многоступенчатых моделях, представленных как в поэтических образах казачьих песен, так и в организации слоговой музыкально-ритмической формы и многоголосной фактуры.

Происходила также выработка маскулинных поведенческих стереотипов, в том числе моторно-сенсорных и артикуляционных. Характерные стилевые черты казачьей песни, вырабатывавшиеся в процессе интеграции, были связаны с определенным, формировав-

шимся на этом этапе самобытным репертуаром и его типичными жанровыми формами.

Второй этап – с 30-х гг. XVIII в. почти до середины XIX – характеризуется сочетанием тенденций экстенсивного и интенсивного развития традиции при явно выраженной европеизации. Он связан с обновлением системы ценностей – сложным переплетением мистического и социально-исторического, стремлением к реорганизации привнесенных законов и правил, норм обычного права и различных традиций, отмечен усложнением половозрастной и социальной дифференциации общества, возрастанием роли родового начала, образованием женской культурной сферы (ритуалов и фольклора).

Военно-общинная культура постепенно обрастает комплексом компонентов гражданской. Так в конце XVIII – середине XIX века складывается бытовой обрядовый комплекс.

Смена форм военной деятельности – запрет морских набегов и замещение их иррегулярной конной службой – приводит к вытеснению «морского» репертуара, сохраняющего свое значение лишь в виде фрагментов – типических мест новых песен.

Формируются новые универсальные и весьма стойкие артикуляционные и темпо-ритмические стереотипы, обусловленные реальной физической и психической зависимостью всадника и коня, ставшие непреложным атрибутом репертуара «песен в службе».

По-видимому, именно к этому периоду следует отнести и распространение в донской певческой культуре полифонического многоголосия диалогического типа. К 30-м годам XVIII века относятся первые упоминания о существовании партесного стиля пения («итальянской ноты») в столичном Черкасске. Пребывание во второй половине века конных казачьих полков сначала в Киеве, а затем в Петербурге, способствовало усвоению этого стиля и связанных с ним жанров. Дислокация полков русской армии в срединных городках поймы Дона, бывших совсем недавно в эпицентре Булавинского восстания, в крепостях в нижнем его течении облегчала параллельное, как бы несколькими фронтами, наступление на донскую традицию (в основе вокальную) солдатской песни, военной сигнальной, маршевой и танцевальной музыки.

Создается значительный объем новых песен об участии казаков в войнах России XVIII – начала XIX в., о внутриполитических событи-

ях. Музыкально-поэтические тексты в высокой степени типизированы, как в отношении композиции, так и в отношении поэтики. Мелодические обороты фанфар, юбиляции в голосовых партиях, ходы «эксцелентованного» баса способствовали унификации мелодического стиля казачьих песен. Кантовая строфика находит свое воплощение в строевых кавалерийских песнях.

Третий период – приблизительно с середины XIX в. до 20-х гг. XX в. – характеризуется усилением влияния различных форм письменной культуры и урбанизации. Традиция в самых разных ее аспектах становится личностно ориентированной. В нее вовлекаются продукты индивидуального авторского творчества.

Происходит трансформация или вытеснение получивших распространение в период интеграции казачества в Российскую империю ценностей и связанных с ними концептов культуры. На первый план выходят понятия *службы, чести, славы*. Прежние, такие как *набег, поход*, воспринимаются как частные по отношению к службе.

Связанная на начальном этапе своего существования с мужской общиной, казачья песня впитывала и отражала все изменения, происходившие в стереотипах поведения казаков в связи с менявшимися внутренними и внешними условиями – состоянием самих общин, этносоциальным статусом казаков, положением Войска Донского и донцов в Российской империи, урбанизацией и др.

Как было показано, опознавательным знаком песни являлось ее поэтическое содержание, хотя конкретное текстовое воплощение менялось, сохраняя основные сюжетно-поэтические мотивы и композиционные приемы, типические места и формулы. Обновлялись имена героев, врагов, временная и пространственная привязка событий. Поэтому можно говорить об определенной консервации составлявших ядро традиции форм, которые адаптировались к современным условиям и актуализировались в отношении содержания.

В сфере музыкально-стилевых стереотипов, рассматриваемых в исторической динамике, гораздо устойчивее оказались определенные виды мелодических оборотов и формы координации голосовых партий. Это, прежде всего, мелодические клише всех узловых моментов формы (запевок, кадансов, промежуточных кадансов, «поворотов» к повторениям строфы), выработанные для каждого ладо-

мелодического типа и традиции в целом, а также стереотипные формы сопряжения мелодических версий напева по вертикали. В то же время сочетания определенных видов этих клише, количественные и качественные их характеристики вариативны.

На протяжении всей истории существования казачества, пребывавшего в постоянном движении, песня приспосабливалась к гибкой смене темпов, вырабатывая обусловленную разного рода моторикой их устойчивую шкалу, а также своеобразное отношение к структурно-ритмическому воплощению как величине непостоянной. Однако постепенно происходит консервация стереотипов, их рассогласование с функциями и содержанием.

Постепенно утрачивался оригинальный казачий репертуар, вследствие чего самобытное начало сосредоточилось в сфере интерпретации – создание казачьих вариантов общерусских песен посредством их воплощения в местном исполнительском стереотипе. Своеобразие культуры связано теперь более со сферой поведенческой, часто определяемой тем, что невозможно передать и адекватно зафиксировать, что уходит вместе с самими людьми, воспитанными средой и вместе с этой средой.

На последнем этапе традиция сохранялась гражданской соседской общиной, в активной ее части, состоявшей из женщин (иногда и не казачьего происхождения). В 20–30-е гг. XX века и позднее на Дону стали чрезвычайно распространены браки казачек с иногородними. Это объясняется как значительной диспропорцией мужского и женского населения (по подсчетам А. В. Венкова, в гражданской войне погиб каждый третий мужчина – Венков 2000, с. 493), так и возможностью благодаря этому сохранить жизнь себе и детям. Культурная информация в значительной своей части передавалась вследствие этого по женской линии.

Исследование музыкально-фольклорной традиции в диахронии не позволяет однозначно интерпретировать ее как переселенческую позднего формирования. Вполне вероятно, что она пережила две интенсивные волны интеграционного процесса, один из которых завершился в начале XVIII века, второй – во второй трети XIX века.

Наряду со свойствами поддающимися интерпретации в исторической динамике, в традиции также присутствуют и типологические, сохраняемые на протяжении всех этапов ее существования.

Определенное противоречие культуры состояло в сохранении обособленности и открытости к заимствованиям, ретроспективной обращенности к историческому прошлому и впитывании нового, пополнении культурной традиции в соответствии с изменяющимися социально-историческими условиями.

К общим и постоянным признакам донской казачьей традиции следует отнести ее синтезирующий характер.

Он проявляется во взаимообусловленности профессионального и стихийно-традиционного, письменного и устного, моторного и речевого, линеарного и гармонического начал. Процесс упорядочивания, складывания в систему разнонаправленных явлений происходил благодаря интегрирующим факторам, каковыми на уровне традиции представляются *мужская воинская* лироэпическая историческая и лирическая песня и *мужское ансамблевое пение*, в котором реализовалась диалогичность, и формировался тембровый и мелодико-фактурный стереотипы. Собственная певческая интонация сложилась в слиянии речевых, вокальных и двигательных поведенческих клише, основой которых является разной природы *моторика*. Наряду с переплавкой, унификацией, переинтонированием, т. е. качественным преобразованием элементов, нельзя не учитывать и тенденцию к оттеснению на периферию по разным причинам утративших свое положение феноменов и к их комбинаторике (в последовательности или одновременности).

Интенсивными факторами традиции стали те ее составляющие, которые обладают внутренней однородностью, глубинной взаимообусловленностью компонентов; экстенсивными – внутренне не столь жестко опосредованные, структурируемые по принципу накопления, количественного приращения. Нельзя не признать важности их для оформления донской культуры в самостоятельную. Какие из них в историческом аспекте являлись приоритетными – сказать трудно.

К постоянным «величинам» традиции можно отнести и жанровую атрибуцию казачьей песни.

Жанровая принадлежность характеризует песню как «произведение». Будучи исследовательской, категория жанра предстает в сознании певцов в виде некоего идеального образа *песни*. В этом образе превалирует эстетическое оценочное начало: мужская казачья песня – «хорошая», «красивая», связующая дискретные прост-

ранственные и временные единицы (тянущаяся без перерыва, где слоги следуют «в одной цепи»), в коллективном общинном представлении повествующая о существенных, важных событиях, явлениях и сторонах жизни.

Жанр в мужской певческой традиции предстает как динамичное явление, в котором составляющие его компоненты выступают в отношениях оппозиции, поэтому категория жанра может быть трактована как частное проявление типа.

Социально-этнические группы с неопределенным или менявшимся, как у казаков, статусом (от более высокого – этнического, к более низкому – этносословному) характеризует высокая степень рефлексии по отношению к истории и культурной традиции. Это находит свое выражение не только в значительном по объему и весьма тонко дифференцированном словаре традиционной культуры, но и в наличии этиологических представлений о происхождении Дона и донских казаков, выраженных как в прозаической, так и в поэтической песенной форме .

Казаки – урбанизированная этносоциальная группа, что связано не столько с распространением грамотности или высоким образовательным цензом, сколько с условиями жизни и особенностями профессиональной деятельности, участием в военных кампаниях, пребыванием в различных странах, несением службы на границах, дислокацией полков в городах (Белоруссия, Польша, столица России Санкт-Петербург, Москва, Одесса и др.). Возможность и даже служебная необходимость в наблюдении и сравнении выработала склонность к осмыслению явлений.

Осознание собственной культуры как *наследия*, сохранение, а в последней трети XIX века и запись различных ее образцов воспринимались как патриотическая задача [Калмыков 1875]. Эта особенность казачьей традиции некоторыми исследователями был определна как *завещательность* (Б. Н. Проценко, *Л.* И. Гнутова).

Высокая степень рефлексии основополагающих системообразующих качеств ее носителями характерна и для нынешнего состояния казачьей традиции. Стремление к обобщению, циклизации, проявляющееся как в самом творчестве, так и в его объяснении, проступает в культуре на стадии угасания процессов, поддерживавших саморазвитие.

Как проявление тенденции урбанизации можно рассматривать исполнительский и научный фольклоризм. Значительное воздействие на традицию оказывают вторичные формы существования фольклора и деятельность ученых. В полевых исследованиях возрастает роль программ Института славяноведения, ориентированных на реконструкцию архаических моделей традиционной культуры. И объективная картина, и ее интерпретации учеными привели к изменению взгляда на донскую традицию в целом. Она рассматривается теперь лишь в контексте южнорусской культуры как одно из ее локальных проявлений.

Формирование ядра певческой традиции, унификация фонда исполнительских стереотипов и объединяющие тенденции культуры во многом были обусловлены пафосом существования казачества, связанным с процессом освоения громадных пространств Евразии.

В казачьей культуре проявляет себя и так называемая экофильность – природная ориентированность. Сама песня, как порождение сердца и ума, может быть уподоблена излюбленному образу поля («поле чистое», «поле украшеное»). Раскрытие душевного состояния человека через природные метафоры, развитие событий на фоне ландшафта, волнообразное, горизонтальное развертывание песни в сочетании разновысотных пластов, характер звука – все свидетельствует об адекватности музыкально-поэтических средств природному окружению. Влияние фактора разомкнутости пространства на певческую традицию было последовательно рассмотрено во всех аспектах.

В «пространственности» проявляются наиболее универсальные черты традиционной культуры донских казаков. Все ее уровни обнаруживают в этом ракурсе единство принципов порождения текстов и параллели на разных уровнях традиции. Качественно-оценочным характеристикам пения адекватны откристаллизовавшиеся интонационно-структурные формулы и сюжетно-поэтические мотивы военно-бытовых и военно-исторических песен, обнаруживающие родство в языковых системах других военных обществ. Мотивы преодоления пространства, дороги типичны для содержания казачьих песен.

Совершенно очевидно, что музыкальные формы, ориентированные на вертикальные оси (зафиксированные записями XVIII

в.) и развивавшиеся по принципу завоевания вершины, в движении от одной устойчивой точки к другой, со временем были потеснены горизонтальными. В более широком аспекте можно также говорить о присутствии в содержательной стороне фольклора вертикальной ориентации, проявляющейся в стремлении к созерцанию, как форме духовного опыта. Так называемые культуры состояний [Мухамбетова 1990] исследователи склонны соотносить с азиатским менталитетом, в то время как в европейском выражено стремление к движению, действию, преодолению пространства, перемещению по горизонтали. Двум этим разнонаправленным способам мировосприятия, в реальности не разделенным, соответствуют неодинаковые формы отношений дискретного и континуального времени-пространства. В донской культуре центрированность пространства выражена посредством круга; вечность, «застылость» времени, передается в концентрации (ступенчатом сужении) образа. В то же время действенность, сюжетность доминирует не только в сравнительно поздних песнях, но и в былинах, являющихся неотъемлемой частью донского фольклора.

И азиатским, и европейским народам присущ маскулинный характер общества с его всеобъемлющей ориентацией на мужское начало. Доминирование мужского, особенно ярко проявившееся в сопредельных донскому культурных ареалах, в некой реликтовой форме сохранилось в среде казачества.

Обозначенный аспект традиции проявляет себя не только в особых свойствах жанровой системы, тембровом и мелодико-фактурном стереотипах, но воздействует и на специфически женские области фольклора и ритуалов. В родовые и календарные обряды вторгаются такие действия как скачка, стрельба, борьба; «храбрый поезд» (молодые казаки-воины) замещает некоторые функции родовой общины. В колыбельных и причитаниях об умерших сложился пусть и небольшой, но специфически местный (казачий) по мелодике и поэтическим образам слоя.

Сам облик казака был немыслим вне воинской атрибутики; отсюда избирательность сохранения в традиции песенного наследия русского народа, служившего, вне всякого сомнения, той плодотворной почвой, на которой выросло древо казачьего фольклора.

До середины XVIII века в культурной ориентации казачества преобладает ретроспективная направленность. Многие явления в традиции были для своего времени уже анахронизмом (рыцарство и принципы военной организации, эгоцентрическая концепция пространства, формы мифологического эпоса). Постепенно с началом службы донцов в армии происходило смешение хронологически разных слоев. Архаичные представления уживались с вполне соответствующими времени: средневековый провиденциализм – с существенными элементами рационализма [Мининков 1998, с. 445]. Потребность казаков в божественном покровительстве или склонность объяснять свои деяния «сосланием победы с небеси», «милостию Божию, а твоим государским счастьем» являются выражением их мистического опыта; тяготение к исторической и географической атрибуции в песенном фольклоре – выражением рационализма.

Как уже приходилось писать, такая ситуация определялась маргинальным положением казачества по отношению к влиятельным феодальным государствам своего времени, постоянными контактами с племенами и народами, сохраняющими разнообразные формы организации общины.

Концепция истории, стихийно сложившаяся в сознании казаков – это концепция регресса. Весь обозримый исторический путь казачества предстает как потеря прав, свобод, привилегий, снижение социального статуса. Историческим рубежом здесь выступает эпоха Петра I.

С ликвидацией казачества умирает казачья традиция, и было бы странно, если бы культурные феномены устного типа не умирали вместе с сообществами людей, их породившими. Бывшая скорее социокультурным атрибутом казаков (как социально-этнической общности) и не привязанная пространственно (в любой точке пространства в процессе перемещения), песня теперь связана с определенной территорией, на которой они жили, выходцами с которой формировались военные соединения. Впрочем сама эта территория могла меняться, поскольку переселения и перенесение традиций в другое пространство сходного, а иногда иного ландшафта были неотъемлимой частью казачьей жизни.

Одной из самых опасных тенденций в современном состоянии традиционной культуре донских казаков является разрушение муж-

ской доминанты, что обнаруживается также и в социальной сфере (во взаимоотношениях в семье и общине).

Среди других – вероятность утраты собственной вокальной интонации, связанная с длительным насаждением через самодеятельное и профессиональное творчество, а в настоящее время и через средства массовой информации, чуждых донским казакам форм артикуляционного и кинестетического поведения. К сожалению, никакие научные изыскания и описания не в состоянии это положение изменить, но запечатлеть и сохранить образ постепенно разрушающейся, но некогда мощной и цветущей традиции они могут.

Библиографический список

Абдуллаева 2003 – Э. Б. Абдуллаева. Вокальный фольклор даргинцев: состав и специфика жанров: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2003. –23 с.

Авеста 1997 – Авеста в русских переводах (1861–1996) / Сост. и общ. ред., примеч. и справ. Раздел И. В. Рака. – СПб.: Изд-во Христианского гуманитарного ин-та, 1997.– 478 с.

Агафонов 2001 – А. И. Агафонов. История донского края (XVI – первая половина XIX в. Исторические источники и их изучение). – Ростов н/Д: Приазовский край, 2001. – 384 с.

Агафонов 1986 – А. И. Агафонов. Область войска Донского и Приазовье в дореформенный период / Отв. ред. А. П. Пронштейн. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1986. – 192 с.

Азбелев 1982 – С. Н. Азбелев. Историзм былин и специфика фольклора. – Л.: Наука, 1982. – 328 с.

А. К. 1863 – Донской народный праздник 1 октября // ДВВ. – 1863. – № 42. – С. 239–242.

Алиева и др. 1977 – А. И. Алиева, Л. А. Астафьева, В. М. Гацак, Б. П. Кирдан, И. В. Пухов. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор: Поэтическая система. – М.: Наука, 1977. – С. 42–100.

Аманов 1985 – Б. Ж. Аманов. Терминология как «знак» культуры / Подг. к печ. А. Мухамбетовой) // Сов. музыка. – 1985. – № 7. – С. 71–75.

Аникин 1993 – В. П. Аникин. Система фольклорных жанров // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Наука и техника, 1993. – С. 308–309.

Арановский 1998 – М. Г. Арановский. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.

Арефин 1912 – С. Я. Арефин. Среди песенников-казаков (Отрывки из воспоминаний) // Вестник Европы. – 1912. – № 10. – С. 196–220.

Архипенко 2004 – Н. А. Архипенко. Народная демонология донских казаков // Традиционная культура: Научный альманах. – 2004. – № 4. – С. 67–76.

Асафьев 1965 – Б. В. Асафьев. Речевая интонация. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 136 с.

Асафьев 1978 – Б. В. Асафьев (И. Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.

Астахова 1963 – А. М. Астахова. Вопросы изучения донской былины // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 50–69.

Ашхотов 2002 – Б. Г. Ашхотов. Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ. – Нальчик: Эль фа, 2002. – 172 с.

Ашхотов 2003 – Б. Г. Ашхотов. Многоголосие адыгов: архаические формы коллективного пения. – Музыкальная академия. – 2003. – № 2. – С. 148–154.

Байбурин 1986 – А. К. Байбурин. Предисловие // Этнические стереотипы поведения: Сб. ст. – Л.: Наука, 1986. – С. 3–6.

Байбурин 1993 – А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.

Байбурин 1985 – А. К. Байбурин. Этнические аспекты изучения стереотипных форм поведения и традиционная культура // Сов. этнография. – 1985. – № 2. – С. 36–46.

Бакаева, Гучинова 1988 – Э. П. Бакаева, Э.-Б. М. Гучинова. Погребальный обряд у калмыков в XVII-XX в. // Сов. этнография. – 1988. – № 4. – С. 98–110.

Балашов 1977 – Д. М. Балашов. О родовой и видовой систематизации фольклора // Проблемы «Свода русского фольклора»: Русский фольклор. – Л.: Наука, 1977. – Т. 17. – С. 24–59.

Банин 1999 – А. А. Банин. Музыка устной традиции как лингвомузыкальная система // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 134–145.

Банин 1995 – А. А. Банин. О собирании и изучении южнорусских (казачьих) былин и былинных песен: итоги и перспективы // Эпические традиции: Материалы и исследования. Русский фольклор. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 28. – С. 111–115.

Баранов 1976 – И. А. Баранов. Некоторые итоги изучения тюркоболгарских памятников Крыма // Плиска – Преслав. Прабългарската култура: материалы от българо-съветската среща. Шумен, 1976. – София: 1981. – Т. 2. – С. 57–70.

Бахтин 1979 – В. С. Бахтин. А. И. Каргальский и его песни // Песни донских казаков, напетые А. И. Каргальским / Зап. и сост. А. Мехнецова и В. Бахтина. – Л. : Сов. композитор, 1979. – С. 3–7.

Бгажноков 1983 – Б. Х. Бгажноков. Организация пространства и этикет // Сов. этнография. – 1983. – № 4. – С. 37–50.

Белецкая 2004 – Е. М. Белецкая. Мир казака в военно-бытовых песнях // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское» в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 237–246.

Беляев 1969 – В. М. Беляев. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. – М.: Сов. композитор, 1969. – 228 с.

Беляев 1953 – В. М. Беляев. В. Ф. Трутовский и его «Собрание русских простых песен с нотами // Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. – М.: Музгиз, 1953. – С. 3–34.

Белявский 1987 – Л. Белявский. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мациевский. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 106–115.

Беляева-Экземплярская 1974 – С. Н. Беляева-Экземплярская. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. – М.: Музыка, 1974. – 303–329.

Березовчук 1989 – Л. О. Березовчук. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. науч. тр. / Отв. ред.-сост. Ю. В. Кудряшов. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 95–120.

Бершадская 1961 – Т. С. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Л.: Музгиз, 1961. – 160 с.

Бирюков 1876 – В. Бирюков. Танок // ДОВ. – 1876. – № 25.

Блаева 1989 – Т. А. Блаева. Традиция сольно-группового пения в ее связях с музыкально-стилевыми особенностями адыгских напевов // Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж, 24-29 сентября 1989) / Отв. ред. М. А. Енговатова. – М.: КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 66–68.

Большая энциклопедия 1903 – Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знаний / Под ред. С. Н. Южакова. – Т. 7. – СПб., 1903; Т.8 – 1903; Т. 14 – 1904.

Бондарко 1977 – Л. В. Бондарко. Звуковой строй русского языка: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1977. – 175 с., ил.

Бондарь 2004 – Н. И. Бондарь. Воинские охранительные молитвы и заговоры кубанских казаков // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 247–251.

Бражников 1972 – М. В. Бражников. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. – Л.: Музыка, 1972. – 424 с.

Бражников 1984 – М. В. Бражников. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. Серегиной и А. Крюкова. – Л.: Музыка, 1984. – 304 с., ил., нот.

Бромлей 1981 – Ю. В. Бромлей. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории). – М.: Наука, 1981. – 392 с.

Бромлей, Крюков 1987 – Ю. В. Бромлей, М. В. Крюков. Этнография: место в системе наук, школы, методы // Сов. этнография. – 1987. – № 3. – С. 45–60.

Бурьяк 2000 – М. К. Бурьяк. Новгородское народно-певческое искусство: Научное исследование. – Великий Новгород: Чело, 2000. – 120 с.

Вагнер 1974 – Г. К. Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1974. – 267 с.

Вальченко 2000 – А. В. Вальченко. Из истории Донского Войскового певческого хора // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. – С. 87–99.

Вальченко 2004 – А. В. Вальченко. Хоровое пение в музыкальной культуре Дона (XVIII – начало XX в.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – 32 с.

Великая 2001 – Н. Н. Великая. Казаки восточного Предкавказья в XVIII–XIX вв. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2001. – 278 с.

Венков 1999 – А. В. Венков. Попытки русского правительства увеличить количество донских казаков в 40-е годы XVII века // Возникновение казачества и становление казачьей культуры: Материалы науч.-практ. конф.: Тез. и докл. / Под ред. В. П. Водолацкого и А. В. Венкова. – Ростов н/Д: Администрация РО, 1999. – С. 20–23.

Венков 2000 – А. В. Венков. «Тихий Дон»: источниковая база и проблема авторства. – Ростов н/Д: Терра, 2000. – 584 с.

Веселовский 1975 – Из лекций А. Н. Веселовского по истории эпоса (Публ. В. М. Гацака) // Типология народного эпоса: Сб. ст. / Отв. ред. В. М. Гацак. – М.: Наука, 1975. – С. 257–319.

Веселовский 1989 – А. Н. Веселовский. Историческая поэтика / Вступ. ст. М. К. Горского; сост. и коммент. В. В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с. – (Классики литературной науки).

Виндгольц 1986 – И. П. Виндгольц. Фольклорная группа в локальной традиции (на материале немецкой песенной культуры села Кирово Карагандинской области): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – 22 с.

Владышевская 1976 – Т. Ф. Владышевская. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. / Сост. А. Кандинский. Ред. Ю. Розанова. – М.: Музыка, 1976. – С. 40–61.

Власкина 2004 – Т. Ю. Власкина. Похоронно-поминальные обычаи и обряды донских казаков // Традиционная культура: Научный альманах. – 2004. – № 4. – С. 35–47.

Власкина 2004а – Т. Ю. Власкина. Родильно-крестильный обряд в комплексе репродуктивных представлений донского казачества // Традиционная культура: Научный альманах. – 2004. – № 4. – С. 16–26.

Волкова 1985 – Н. Г. Волкова. Этническая история: содержание понятия // Сов. этнография. – 1985. – № 5. – С. 16–25.

Вопросы многоголосия 1985 – Вопросы народного многоголосия. – Тбилиси: Изд-во Сабчота Сакартвело, 1985. – 68 с.

Восточнославянский фольклор 1993 – Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Наука и техника, 1993. – 424 с.

Габ 1965 – С. П. Габ. Говоры Ростовской области / Отв. ред. В. С. Овчинникова. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1965. – 24 с.

Галаев 1964 – Б. А. Галаев. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом / Под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – С. 7–20.

Галимуллина 2002 – Р. Т. Галимуллина. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002. – 25 с.

Гарбузов 1980 – Н. А. Гарбузов. Зонная природа темпа и ритма // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. Сб. ст. / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980. – С. 146–206.

Гарбузов 1980а – Н. А. Гарбузов. Избранные труды (1925–1955) // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: Сб. ст. / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980. – С. 49–271.

Гаспаров 1978 – М. Л. Гаспаров. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. – Л.: Наука, 1978. – С. 3–47.

Гачев 1988 – Г. Д. Гачев. Национальные образы мира. Общие вопросы. – М.: Сов. писатель, 1988. – 447 с.

Гачев 1992 – Г. Д. Гачев. Наука и национальные культуры (гуманитарный комментарий к естествознанию). – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1992. – 320 с.

Геворкян 1982 – Е. А. Геворкян. О роли мелодико-фактурных типов в песенных традициях русских сел верховьев Северского Донца // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып. 60. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 79–92.

Героический эпос 1975 – Героический эпос народов СССР: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 1. – 558 с. – (Библиотека всемирной литературы).

Гилярова 2002 – Н. Н. Гилярова. Идеи Е. Э. Линевой и современные методы этномузыковедческого исследования // По следам Е. Э. Линевой: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. А. В. Кулев. – Вологда: ОНМЦКиПК, 2002. – С. 5–14.

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

Гилярова 2004а – Н. Н. Гилярова. Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. ст. / Сост. Н. Н. Гилярова. – М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2004. – С. 238–251.

Гилярова 1989 – Н. Н. Гилярова. О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. / Сост. Т. А. Старостина. Ред. В. М. Щуров. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1989. – С. 113–131.

Гилярова, Морозов 1999 – Н. Н. Гилярова, И. А. Морозов. Опыт комплексного обследования местной традиции: Шацкий этнодиалектный словарь // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 200–219.

Гиппиус 1928 – Е. В. Гиппиус. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Вып. 2. – Л.: Академия, 1928. – С. 98–116.

Гиппиус 2003 – Е. В. Гиппиус. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003. – С. 112–171.

Гиппиус 2003а – Е. В. Гиппиус. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003. – С. 59–109.

Гиппиус 1980 – Е. В. Гиппиус. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб ст. и материалов. – Л.: Музыка, 1980. – С. 23–36.

Гиппиус 1979 – Е. В. Гиппиус. От составителя // 20 русских народных песен в ранних звукозаписях. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 5–7.

Гиппиус 1948 – Е. В. Гиппиус. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII – начале XIX века // Сов. этнография. – 1948. – № 2. – С. 86–101.

Гиппиус 1982 – Е. В. Гиппиус. Проблемы ареального исследования русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сб. трудов. Вып. 60. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 6–13.

Гиппиус 1974 – Е. В. Гиппиус Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка) / Ред.-сост. И. В. Мациевский. – М.: ФК СК РСФСР, 1974. – С. 72–77.

Гиппиус 1951 – Е. В. Гиппиус. Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым // Русские народные песни Подмосковья, собранные народным певцом-умельцем П. Г. Ярковым с 1890 по 1930 г. / Муз. зап. от русского народного хора П. Г. Яркова А. В. Рудневой / Ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. – С. 3–12.

Голос и ритуал 1995 – Голос и ритуал: Материалы конф. Май 1995. – М.: ГИИ, 1995. – 188 с.

Голованова 2001 – С. А. Голованова. Региональные группы казачества Юга России. Опыт системного анализа. – Армавир: Изд. центр АГПИ, 2001. – 164 с.

Гомон 1989 – Г. А. Гомон. Полифония слова и музыки как фактор формообразования // Народная музыка: история и типология: Сб науч. тр. памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985). – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 33–49.

Горбунов 1989 – Б. В. Горбунов. Народные виды спортивной борьбы как элемент традиционной культуры русских (XIX – начало XX в.) // Сов. этнография. – 1989. – № 4. – С. 90–108.

Гордеев 1991 – А. А. Гордеев. История казаков: Ч. 1. Золотая Орда и зарождение казачества. – М.: Страстной бульвар, 1991. – 176 с.

Горелов 1963 – А. А. Горелов. Донские песни о Ермаке // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 82–96.

Гошовский 1971 – В. Л. Гошовский. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971. – 304 с.

Грица 1983 – С. И. Грица. Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – *Л.*: ЛГИТМиК, 1983. – С. 22–34.

Грица 1990 – С. И. Грица. Украинская песенная эпика. – М.: Сов. композитор, 1990. – 264 с.

Грица 1983 – С. И. Грица. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ред. В. Е. Гусев. – *Л.*: ЛГИТМиК, 1983. – С. 45–53.

Громыко 1984 – М. М. Громыко. Место сельской (территориальной, соседской) общины в социальном механизме формирования, хранения и изменения традиций // Сов. этнография. – 1984. – № 5. – С. 70–80.

Гумилев 1993а – *Л.* Н. Гумилев. Древняя Русь и Великая степь. – М.: Мысль, 1993. – 781 с.; карт., табл.

Гумилев 1990 – Н. С. Гумилев. Избранное / Сост., вступ. ст., коммент., лит.-биогр. хроника И. А. Панкеева. Худож. С. Соколов. – М.: Просвещение, 1990. – 383 с., ил. – (Библиотека словесника).

Гура 1974 – А. В. Гура. Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов. – *Л.*: Наука, 1974. – С. 171–180.

Гуревич 1988 – А. Я. Гуревич. Изучение ментальностей: социальная история и поиски исторического синтеза // Сов. этнография. – 1988. - № 6. – С. 16–25.

Гуревич 1984 – А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

Гуревич 1984 – А. Я. Гуревич. Этнология и история в современной французской медиевистике // Сов. этнография. – 1984. – № 5. – С. 36–48.

Гуревич, Рогалев 1991 – *Д.* Я. Гуревич, Г. Т. Рогалев. Словарь-справочник по коневодству и конному спорту. – М.: Росагропромиздат, 1991. – 240 с.

Гусев 1973 – В. Е. Гусев. Комплексное изучение фольклора // Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. и ред. И. И. Земцовского. – М.: Музыка, 1973. – С. 7–17.

Гусев 1964 – В. Е. Гусев. Методика полевых исследований современного фольклора // Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор. – М.; *Л.*: Наука. – Т. 9. – С. 195–214.

Даль 1994 – В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Терра, 1994.

Дианова 2002 – Т. Б. Дианова. Гипертекстовое единство в живой фольклорной традиции // Актуальные проблемы полевой фольклористики. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – С. 68–74.

Дигун 1982 – Т. В. Дигун. О многоголосном строении протяжных песен Северского Донца // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып. 60. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 93–107.

Дигун 1987 – Т. В. Дигун. О ритмическом и мелодическом строении донецких протяжных песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып. 91 / Отв. ред. Б. Б. Ефименкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 3–32.

Дигун 1986 – Т. В. Дигун. Протяжные песни донских казаков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986. – 20 с.

Дилецкий 1979 – Н. Дилецкий. Идея грамматики мусикийской / Публ., перевод, исследование и комментарий Вл. Протопопова: Памятники русского музыкального искусства. Т. 7. – М.: Музыка, 1979. – 640 с.

Добровольский 1963 – Б. М. Добровольский. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 230–248.

Добровольский 1977 – Б. М. Добровольский. О нотных записях в «Сборнике Кирши Данилова» // Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым. – 2-е изд., доп. / Изд. подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. – М.: Наука, 1977. – С. 405–413.

Добровольский, Коргузалов 1981 – Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. Музыкальные особенности эпоса казачьих поселений / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов // Былины. Русский музыкальный эпос. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 369–371.

Донская энциклопедия 1994 – Донская казачья энциклопедия Владимира Сидорова. – Ростов н/Д: Изд-во Гефест, 1994. – 512 с.; ил.

Дорджиева 1999 – Г. А. Дорджиева. О соотношении поэтического и музыкального в калмыцких протяжных песнях // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудне-

вой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 326–331.

Дорохова, Пашина 2003 – [Е. А. Дорохова, О. А. Пашина]. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. – М.: Композитор, 2003. – С. 17–58.

Древние стихотворения 1977 – Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым. – 2-е изд., доп. / Изд. подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. – М.: Наука, 1977. – 488 с. – (Литературные памятники).

Древняя Русь 1985 – Древняя Русь. Город, замок, село / Отв. ред. тома Б. А. Колчин. – М.: Наука, 1985. – 432 с.

Евтефеева 1985 – О. Ю. Евтефеева. Роль фольклора в культурной жизни современного села: Дипломная работа. – Ростов н/Д, 1985. – 107 с.

Егорова 1989 – Г. Н. Егорова. Вокальная техника в традиционном женском пении станицы Калитвенская // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Фольклор и фольклоризм. Вып. 2. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 32–38.

Елатов 1980 – В. И. Елатов. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов.– Л.: Музыка, 1980. – С. 50–64.

Енговатова 1989 – М. А. Енговатова. Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни // Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж 24–29 сентября 1989 г.). – М.: КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 23–27.

Енговатова 1980 – М. А. Енговатова. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра: Дис. ... канд. искусствоведения. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – 200 с.

Енговатова 1978 – М. А. Енговатова. Музыкально-стилевая система традиционной русской песенной культуры Закамья // Традиционный фольклор и современность. Всерос. конф. молодых фольклористов. 20–26 февраля 1978 г. г. Кириши. – М.: ФК СК РСФСР, 1978. – С. 12–14.

Енговатова 1987 – М. А. Енговатова. Об одной группе мелодико-ритмических композиций закамских лирических неприуроченных песен // Традиционное народное музыкальное искусство вос-

точных славян (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып. 91 / Отв. ред. Б. Б. Ефименкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 138– 160.

Енговатова 1990 – М. А. Енговатова. О значении синтаксического анализа народных песен // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии / Ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. – М.: ВНИИИ, 1990. – С. 137–146.

Енговатова 1976 – М. А. Енговатова. Песенный тип «Горы» в протяжных песнях Ульяновского Заволжья // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. Вып. 29. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. – С. 137–181.

Енговатова, Ефименкова 1991 – М. А. Енговатова, Б. Б Ефименкова. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий (Принципы анализа). – М.: КМиФ СК РСФСР, 1991. – С. 49–89.

Еремина 1978 – В. И. Еремина. Поэтический строй русской народной лирики. – Л.: Наука, 1978. – 184 с.

Еремина 1991 – В. И. Еремина. Ритуал и фольклор / Отв. ред. А. А. Горелов. – Л.: Наука, 1991. – 207 с.

Ермолаев и др. 1970 – В. Г. Ермолаев, Н. Ф. Лебедева, В. П. Морозов. Руководство по фониатрии. – Л.: Медицина, 1970. – 270 с.

Ефименкова 2001 – Б. Б. Ефименкова. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2001. – 256 с.

Ефименкова 1990 – Б. Б. Ефименкова. Ритмика русской традиционной песни в свете структурно-типологических исследований // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии / Ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин – М.: ВНИИИ, 1990. – С. 117–135.

Ефименкова 1993 – Б. Б. Ефименкова. Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество». – М.: РАМ им. Гнесиных; Изд-во МГИК, 1993. – 154 с.

Жирмунский 1979 – В. М. Жирмунский. Сравнительно-историческое изучение фольклора // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. – С. 185–191.

Жукова 2000 – Л. М. Жукова. Войсковая певческая капелла во второй половине XVIII – начале XIX веков // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. – С. 83 – 84.

Звуковысотное строение 1991 – Звуковысотное строение народных мелодий (Принципы анализа): Материалы науч.-практ. этномуз. конф. – М.: КМиФ СК РСФСР, 1991. – 174 с.

Земцовский 2002 – И. И. Земцовский. Апология текста // Муз. академия. – 2002. – № 4. – С. 100–110.

Земцовский 1991 – И. И. Земцовский. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – С. 152–189.

Земцовский 1971 – И. И. Земцовский. Жанр, функция, система // Сов. музыка. – 1971. – № 1. – С. 24–33.

Земцовский 1985 – И. И. Земцовский. Интонационное новаторство солдатских песен // Сов. музыка. – 1985. – № 11. – С. 68–71.

Земцовский 1983 – И. И. Земцовский. К теории жанра в фольклоре // Сов. музыка. – 1983. – № 4. – С. 61–65.

Земцовский 1994 – И. И. Земцовский. Лирика как феномен // Песенная лирика устной традиции: Сб. науч. ст. и публ. / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – СПб.: РИИИ, 1994. – С. 9–22.

Земцовский 1988 – И. И. Земцовский. Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути) // Сов. этнография. – 1988. – № 2. – С. 15–29.

Земцовский 1966 – И. И. Земцовский. Песни-баллады // Сов. музыка. – 1966. – № 4. – С. 89–95.

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

Земцовский 1982 – И. И. Земцовский. Социалистическая культура и фольклор // Народная музыка СССР и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Л.: Музыка, 1982. – С. 7–30.

Земцовский 1985а – И. И. Земцовский. Феномен многоголосия устной традиции // Вопросы народного многоголосия. – Тбилиси: Изд-во Сабчота Сакартвело, 1985. – С. 3–8.

Земцовский 1988а – И. И. Земцовский. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред.-сост. О. И. Притыкина. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 93–100.

Земцовский, Кунанбаева 1989 – И. И. Земцовский. А. Б. Кунанбаева. Музыкальный эпос – феномен и категория // Музыка эпоса:

Ст. и материалы / Под ред. И. И. Земцовского. – Йошкар-Ола: КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 6–24.

Иванов 1989 – А. Н. Иванов. Канон в условиях полупериодичности (на примере причитаний у казаков-некрасовцев) // Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж. 24–29 сентября 1989 г.). – М., 1989. – С. 46–49.

Иванова 2002 – А. А. Иванова. Река в культурной традиции Пинежья // Актуальные проблемы полевой фольклористики. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 141–153.

История казачества 1995 – История казачества Азиатской России: В 3 т. / Гл. ред. В. В. Алексеев. – Екатеринбург: УрО РАН, 1995. – Т. 1. XVI – первая половина XIX века. – 320 с.; Т. 2. Вторая половина XIX – начало XX века. – 256 с.; Т. 3. XX век. – 268 с.

История л-гв. Казачьего полка 1995 – История л-гв. Казачьего е. в. полка. 1775–1813. Ч. 1. / Сост. Б. Р. Хрещатицкий. Репринтное воспроизведение издания 1913 г. – Ростов н/Д: МАП Книга, 1995. – 408 с.

Ихтисамов 1984 – Х. С. Ихтисамов. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 179–193.

Ихтисамов 1989 – Х. С. Ихтисамов. Обертонально-гармоническое многоголосие в музыкальном фольклоре тюркских народов // Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж, 24-29 сентября 1989 г.). – М.: КМиФ СК РСФСР, 1989. – 68–72.

Кабанов 1980 – А. С. Кабанов. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. Тр. 88. – М.: НИИК, 1980. – С. 80–106.

Кабанов 1982 – А. С. Кабанов. Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. Вып. 110. – М.: НИИК, 1982. – С. 99–143.

Кабанов 1983 – А. С. Кабанов. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций: Сб. науч. тр. Вып. 127. – М.: НИИК, 1983. – С. 131–157.

Казанцева–Сафронова 1993 – М. Г. Казанцева, А. М. Сафронова. Горнозаводские школы Урала и их роль в развитии музыкальной культуры края в первой половине XVIII в. // Российское государство XVII – начала XX вв.: экономика, политика, культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 380-летию восстановления российской государственности (1613–1993). 25–28 марта 1993 г. – Екатеринбург, 1993. – С. 63–66.

Казачий Дон 1995 – Казачий Дон: Очерки истории: В 2 ч. / А. П. Скорик, Р. Г. Тикиджьян и др. – Ростов н/Д: Изд-во обл. ИУУ, 1995. – Ч. 1. – 192 с.; Ч. 2. – 208 с.

Казачий словарь 1992 – Казачий словарь-справочник: В 3 т. / Сост. Г. В. Губарев. Ред.-изд. А. И. Скрылов. – Репринт. воспр. изд. – М.: ТО Созидание, 1992.; – Т. 1. Кливленд. Охайо. США, 1966. – 286 с.; Т. 2. Сан Ансельмо. Калифорния. США, 1968. – 338 с.; Т. 3. Сан Ансельмо. Калифорния. США, 1970. – 344 с.

Казачьи войска 1992 – Казачьи войска. Хроники гвардейских казачьих частей: Справочная книжка Императорской Главной Квартиры. – Репринтное издание. – [М.]: АО Дорваль, 1992. – 480 с.

Калмыков 1875 – М. Калмыков [Предисловие]. Донские песни из сборника В. П. Секретёва. – ДОВ. – 1875. – № 80.

Калужникова 1999 – Т. И. Калужникова. Русская народная традиция Среднего Урала в свете народной музыкальной терминологии // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 239–255.

Карабань 2002 – М. Карабань. Особенности структурно-функционального описания ладовой системы распевов // Муз. академия. – 2002. – № 4. – С. 76–86.

Карагодин 1984 – А. И. Карагодин. Дуальная организация у приволжских калмыков // Сов. этнография. – 1984. – № 5. – С. 25–36.

Карасев 1902 – А. Н. Карасев. Уроки пения. Ч. 1. Пособие для обучения пению в народных церковно-приходских школах и первых классов всех учебных заведений. – 15-е изд. – Вятка: Изд. Карасева, 1902. – 44 с.

Карташова 2004 – Т. А. Карташова. Песенная традиция украинских крестьян в контексте народной культуры Дона: Дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2004. – 308 с.

Карцовник 1989 – В. Г. Карцовник. «Secundum Consonantias Musicas»: Юрий Крижанич и проблема многоголосия в музыке Византии // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время), Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 153–166.

Каспарова 1964 – М. Г. Каспарова. Восприятие паузы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1964. – 20 с.

Кательников 1991 – Е. Н. Кательников. Были донской станицы // Донские казаки в походе и дома. – Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 31–55.

Кательников 1886 – Е. Н. Кательников. Историческое сведение Войска Донского о Верхне-Курмоярской станице, составленное из сказаний старожилов и собственных примечаний, 1818 года, декабря 31 дня. – Новочеркасск, 1886. – 24 с.

Квитка 1973 – К. В. Квитка. О природе пауз в народных напевах // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. – Т. 2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 66–77.

Кияшко 1911 – И. И. Кияшко. Войсковой певческий и музыкантский хоры Кубанского казачьего войска. – Екатеринодар, 1911. – 120 с.

Клейн 1988 – Л. С. Клейн. Стратегия синтеза в исследованиях по этногенезу // Сов. этнография. – 1988. – № 4. – С. 13–23.

Книга о лошади 1952 – Книга о лошади, составленная под руководством С. М. Буденного. Т. 1. – М., 1952.

Ковалевская 1997 – В. Ковалевская. Конь и всадник. Пути и судьбы. – М.: Наука, 1997. – 152 с.

Коваленко 1967 – В. Р. Коваленко. Гортань, ее роль и значение при пении // Музыкознание. Вып. 3. – Алма-Ата: [Б. изд-ва], 1967. – С. 148–158.

Коваленко 1967а – В. Р. Коваленко. Регистры певческого голоса // Музыкознание. Вып. 3. – Алма-Ата: [Б. изд-ва], 1967. – С. 159–171.

Козаченко 2000 – А. С. Козаченко. Пространственная культура казаков Нижнего Дона конца XVI–XVII вв. – Ростов н/Д: Донской изд. дом, 2000. – 144 с.

Козлов 1994 – В. И. Козлов. Энографическая группа // Народы России. Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. – С. 466.

Козлов 1994а – В. И. Козлов. Этнос // Народы России. Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. – С. 466–467.

Колесницкая 1978 – И. М. Колесницкая. Простейшие типы русских народных свадебных песен // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. – Л.: Наука, 1978. – С. 106–121.

Колпакова 1963 – Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 284 с.

Коневская, Рудиченко 1997 – Т. И. Коневская, Т. С. Рудиченко. Неизвестные рукописи (Из полевых материалов А. М. Листопадова) // Памяти А. М. Листопадова: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 163–174.

Конотоп 1996 – А. В. Конотоп. Русское строчное многоголосие. Текстология, стиль, культурный контекст: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М.: 1996. – 57 с.

Кондратьева и др. 1999 – Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус, Г. Б. Сыченко. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыкознания: Сб. ст. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1999. – С. 212–225.

Концедалова 1989 – С. В. Концедалова. Полевая запись как материал для изучения народного исполнительства // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. – М.: МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1989. – С. 29–36.

Коргузалов 1978 – В. В. Коргузалов. Напевы былин новгородского цикла // Новгородские былины. – М.: Наука, 1978. – С. 336–361. – (Литературные памятники).

Коргузалов 1973 – В. В. Коргузалов. Напевы исторических песен XIX века // Исторические песни XIX века. – Л.: Наука, 1973. – С. 212–216.

Королев 1999 – В. Н. Королев. Донские казачьи городки // Донская археология. – 1999. – № 1 (2). – С. 5–23.

Краснов 1992 – [П. Н. Краснов]. Картины былого Тихого Дона. Т. 1–2. М.: – Граница, 1992. – Т. 1. – 256 с.; Т. 2. – 234 с. – (Стражи порубежья).

Крестная ноша – Крестная ноша / Сост. В. Сидоров // Трагедия казачества: Сб. / Ред.-сост. Л. Барыкина. – М.: Молодая гвардия: АО Деловой центр, 1994. – С. 303–464.

Кручинина 1979 – А. Н. Кручинина. О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. А. Белоненко. – Л.: Музыка, 1979. – С. 148–159.

Крылов 1876 – А. Крылов. Святки // ДОВ. – 1876. – № 14.

Крюков 1983 – М. В. Крюков. О принципах типологического исследования явлений культуры // Сов. этнография. – 1983. – № 5. – С. 3–13.

Кузнецов 1995 – Ю. М. Кузнецов. Тембр как специфическое качество хорового унисона // Музыка. Миф. Бытие. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 99–111.

Кулишов 1987 – В. И. Кулишов. В низовьях Дона. – М.: Искусство, 1987. – 176 с.

Кунанбаева 1989 – А. Б. Кунанбаева. Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования // Музыка эпоса: Ст. и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 82–113.

Кунанбаева 2002 – А. Б. Кунанбаева. «Жанровые дубли» как универсалия народной культуры // Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сб. ст., посвященный 60-летию И. И. Земцовского. – СПб.: РИИИ, 2002. – С. 55–63.

Лазарев 1998 – А. Г. Лазарев. Традиционное жилище донских казаков – казачий курень. – Ростов н/Д: ООО ИЦ Булат, 1998. – 224 с.

Лапин 1999 – В. А. Лапин. Историческая проблематика русского музыкального фольклора: Дис. в виде науч. докл. ... д-ра искусствоведения. – СПб.: 1999.– 56 с.

Лапин 2004 – В. А. Лапин. Материалы для словаря фольклорно-этнографической лексики вепсов // Лексический атлас русских народных говоров: (Материалы и исследования) 2001–2004 / Отв. ред. А. С. Герд / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Наука, 2004. – С. 350–367.

Лапин 1983 – В. А. Лапин. Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ред. В. Е. Гусев. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 31–44.

Лапин 1986 – В. А. Лапин. Развитие русских народных хоров (история и современность) // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб. тр. Вып. 86. / Отв. ред. Л. В. Шамина. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 13–21.

Лапин 1995 – В. А. Лапин. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. – М.: Русская песня; РИИИ, 1995. – 200 с.

Левинтон 1991 – Г. А. Левинтон. Мужской и женский текст в свадебном обряде (свадьба как диалог) // Этнические стереотипы поведения. – СПб.: Наука, 1991. – С. 210–234.

Левкиевская 1995 – Е. Е. Левкиевская. Голос в системе славянской народной анатомии // Голос и ритуал: Материалы конф. Май 1995. – М.: ГИИ, 1995. – С. 38–40.

Ливанова 1952 – Т. Н. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. Т. 1. – М.: Гос. муз. изд-во, 1952. – 536 с.

Лингвистический словарь 1990 – Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.; ил.

Листопадов 1911 – А. М. Листопадов. Записи народных песен в 1904 году. С приложением 30 песен // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. 2. – М.: ОЛЕАиЭ, 1911. – С. 342–360.

Листопадов 1906 – А. М. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Донская песенная экспедиция 1902-1903 гг. С приложением 14 песен в народной гармонизации и карты пути экспедиции // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. – М.: ОЛЕАиЭ, 1906. – С. 159–218.

Листопадов 1949 – А. М. Листопадов. О складе былин северных и донских // Листопадов А. Песни Донских казаков. – Т. 1, ч. 1. – М.: Музгиз, 1949. – С. 33–49.

Листопадов 1949а – А. М. Листопадов. Собирание народных песен на Дону и моя работа // Листопадов А. М. Песни донских казаков. – Т. 1, ч. 1. – М., 1949. – С. 9–24.

Листопадов 1949б – А. М. Листопадов. Экскурс в область песенно-исторического творчества // Листопадов А. М. Песни донских казаков. – Т. 1, ч. 2. – М.: Музгиз, 1949. – С. 5–10.

Литвин 1973 – Э. С. Литвин. Русские исторические песни первой половины XIX в. // Исторические песни XIX века / Изд. подгот. Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. – Л.: Наука, 1973. – С. 6–26.

Лихачев 1980 – Д. С. Лихачев. Заметки о русском. Природа, родник, родина, просто доброта // Новый мир. – 1980. – № 3. – С. 10–38.

Лихачев 1979 – Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. – М.: Наука, 1979. – 359 с.

Лобанов 2000 – М. А. Лобанов. А. М. Листопадов как публикатор песенных напевов в собственной записи (по изданию «Песни донских казаков») // Проблемы изучения и развития казачьей культуры: [Сб. науч. ст.] / Ред.-сост. М. Е. Галецкий и А. Н. Соколова. – Майкоп: Комитет по СМИ, культуре, туризму и спорту Госсовета Республики Адыгея, 2000. – С. 48–58.

Лобанов 1989 – М. А. Лобанов. Междустрофное импровизационное варьирование в русской народной песне (традиция и обучение) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Фольклор и фольклоризм. – Вып. 2. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 52–79.

Лобанов 1989а – М. А. Лобанов. Многоголосие и темп // Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж. 24-29 сентября 1989 г.). – М., 1989. – С. 50–52.

Лобанов 1983 – М. А. Лобанов. Новочеркасская рукопись. Новое о деятельности А. М. Листопадова // Сов. музыка. – 1983. – № 10. – С. 85–89.

Лобанов 1997 – М.А. Лобанов. Нотные записи А. М. Листопадова из донской песенной экспедиции (От рукописи к изданию) // Памяти А.М. Листопадова: Сб. науч. ст. – Ростов-н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1997. – С. 15–31.

Лобанов 2003 – [М. А. Лобанов]. Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов (1927–1991): Музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям: В 3 ч. – СПб.: Дм. Буланин, 2003. – Ч. 1. Часть библиографическая. – 118 с; Ч. 2. Нотные примеры. – 214 с; Ч. 3. Часть аналитическая. – 266 с.

Лобанов 1977 – М. А. Лобанов. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора // Проблемы «Свода русского фольклора»: Русский фольклор. – Л.: Наука, 1977. – Т. 17. – С. 149–166.

Лобкова 2004 – Г. В. Лобкова. Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. ст. / Сост. Н. Н. Гилярова. – М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2004. – С. 55–98.

Лосев 1977 – А. Ф. Лосев. Античная философия истории. – М.: Наука, 1977. – 208 с.

Лосев 1991 – А. Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века).

Лотман 1994 – Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство–СПб, 1994. – 398 с., ил.

Львов 1955 – Н. А. Львов. О русском народном пении // Собрание народных русских песен с их голосами на муз. положил Иван Прач / Под. ред. В. М. Беляева. – М.: Музгиз, 1955. – С. 38–43.

Любченко 1963 – Б. Ф. Любченко. Донские исторические песни периода азовских походов Петра I // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 114–124.

Майков 1891 – Л. Н. Майков. Заговоры донских казаков (Из рукописного сборника к[онца] XVII века, принадлежащего А. Ф. Бычкову) // Живая старина. – 1891. – Вып. 3.

Мазепус 1998 – В. В. Мазепус. Артикуляционные классификации и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор: комплексная текстология / Сост. и ред. В. М. Гацака. – М.: Наука, 1998. – С. 24–51.

Мазепус 1988 – В. В. Мазепус. Культурный контекст этномузыкальных систем // Музыкальная этнография Северной Азии: Межвуз. сб. тр. Вып. 10 / Сост. и отв. ред. Ю. И. Шейкин. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1988. – С. 28–43.

Мазепус 1988а – В. В. Мазепус. О физических основах звукообразования при игре на варганах // Музыкальная этнография северной Азии: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 10 / Сост. и отв. ред. Ю. И. Шейкин. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1988. – С. 155–161.

Макиенко 1956 – П. А. Макиенко. У донских казаков // Сов. музыка. – 1956. – № 9. – С. 76–83.

Мамедов 1989 – Т. А. Мамедов. Эпические напевы дастана «Кёроглу» // Музыка эпоса: Ст. и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 133–138.

Матвеев 2002 – О. В. Матвеев. Враги, союзники, соседи: этническая картина мира в исторических представлениях кубанских казаков. – Краснодар: Изд-во Кубаньбибколлектор, 2002. – 120 с.

Матвеев 2003 – О. В. Матвеев. Герои и войны в исторической памяти кубанского казачества. – Краснодар: Изд-во Кубанькино, 2003. – 200 с.

Матвеев 2001 – О. В. Матвеев. Категория пространства в устной истории кубанского казачества // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2001 г. Дикаревские чтения (7). – Краснодар: КГНТУ Кубанский казачий хор, 2001. – С. 52–73.

Матвеев 2003 – О. В. Матвеев. Модель исторической картины мира кубанского казачества. – Краснодар: Изд-во Кубанькино, 2003. – 78 с.

Махова 2004 – Л. П. Махова. Мужские певческие приемы «польских старообрядцев» Сибири // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. ст. / Сост. Н. Н. Гилярова. – М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2004. – С. 99–149.

Махова 2004а – Л. П. Махова. Пять приемов мужской исполнительской традиции «польских старообрядцев» Сибири // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 220–236.

Мациевский 1983 – И. В. Мациевский. Новые материалы и предпосылки к вопросу о генезисе украинских козацких дум // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тез. докл. науч. конф. / Отв. ред. М. А. Енговатова. – М.: КМиФ СК РСФСР, 1983. – С. 30–31.

Мелетинский 1991 – Е. М. Мелетинский. Время мифическое // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – С. 252–253.

Мельгунов 1979 – Ю. Н. Мельгунов. О ритме и гармонии русских песен // Русская мысль о музыкальном фольклоре. – М.: Музыка, 1979. – С. 186–194.

Ментюков, Устинов, Чельдиев 1993 – А. П. Ментюков, А. А. Устинов, С. А. Чельдиев. Музыка, электроника, интонирование. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1993. – 314 с.

Металлов 1899 – В. М. Металлов. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии

песнопений знаменного распева, периода киноварных помет. – М.: Синодальная типография, 1899. – 130 с.

Мехнецов 1979 – А. М. Мехнецов. Замечания к напевам // Песни донских казаков, напетые А. И. Каргальским. – Л.: Сов. композитор, 1979. – С. 66–68.

Мехнецов 2004 – А. М. Мехнецов. Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. ст. / Сост. Н. Н. Гилярова. – М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2004. – С. 22–54.

Мехнецов 1999 – А. М. Мехнецов. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 178–183.

Мининков 1992 – Н. А. Мининков. Донское казачество на заре своей истории: Учебное пособие. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1992. – 168 с.

Мининков 1998 – Н. А. Мининков. Донское казачество в эпоху позднего средневековья (до 1671 г.). – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1998. – 512 с.

Миртов 1926 – А. В. Миртов. Казачьи говоры. – 2-е изд., перераб.– [Ростов н/Д]: Севкавкнига, 1926. – 32 с.

Миртов 1930 – А. В. Миртов. Украинцы на Дону (Украинизм в донских говорах): ТСКА НИИ. Вып. 90 (НИИ ЭК. Вып. 9) – Ростов н/Д: 1930. – 72 с., карт.

Мифы народов мира – Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 1. – 1991. – 671 с., с ил. – Т. 2. – 1992. – 719 с., с ил.

Михайлов 1981 – Дж. К. Михайлов, Е. В. Васильченко. Тибетская музыка // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 516–517.

Можейко 1971 – З. Я. Можейко. Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж / Ред. Е. В. Гиппиус. – Минск: Наука и техника, 1971. – 264 с.; ил.; нот.

Мозиас 1983 – А. И. Мозиас. Исследование народно-песенного исполнительства (на материале одного эксперимента) // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ред. В. Е. Гусев. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 96–103.

Морозов 2002 – В. П. Морозов. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: ИП РАН; МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – 496, ил.

Морозов 2004 – И. А. Морозов. «Мужской элемент» или в поисках «мужского»: несколько слов от составителя // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 5–12.

Морозов 1982 – В. П. Морозов. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. – Л.: Музыка, 1982. – С. 141–180.

Музыка эпоса 1989 – Музыка эпоса: Ст. и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: КМиФ СК РСФСР, 1989. – 178 с.

Музыкальная акустика 1940 Музыкальная акустика / Под ред. Н. А. Гарбузова. – М.; Л.: Музгиз, 1940. – 154 с.

Музыкальный Петербург 2002 – Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 5. Рукописный песенник XVIII века / Отв. ред. Е. Е. Васильева. – СПб.: Изд-во Композитор СПб, 2002. – 312 с.

Музыкальный фольклор 1992 – Музыкальный фольклор на грампластинках. Опыт дискографии / Сост. И. И. Земцовский. М.: ГРЦРФ, 1992. – 52 с.

Музыкальная эстетика 1973 – Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост., пер. и вступ. ст. А. И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 248 с.

Мурзина 1989 – Е. И. Мурзина. Историческое развитие народно-песенной традиции в аспекте фольклорного мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. – Киев: Музична Україна, 1989. – С. 105–113.

Мурзина 1999 – Е. И. Мурзина. Многоголосие как динамичное явление народнопесенной культуры Украины // Музыка устной традиции: Материалы междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 23–36.

Мухамбетова 1990 – А. И. Мухамбетова. Проблема древнетюркского субстрата в культурах кюя и макома // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. – М.: ВНИИ, 1990. – С. 41–60.

Назайкинский 1988 – Е. В. Назайкинский. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с., нот.

Назайкинский 1965 – Е. В. Назайкинский. О музыкальном темпе. – М.: Музыка, 1965. – 93 с.

Назайкинский 1972 – Е. В. Назайкинский. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 382 с.

Назайкинский 2003 – Е. В. Назайкинский. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для вузов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.; ноты.

Нахимовский 1973 – М. И. Нахимовский. Петр Глебович Ярков. – М.: Сов. композитор, 1973. – 38 с.

Никитенко 2003 – О. Г. Никитенко. Речевой диалект и фольклорное пение донских казаков (на примере Волгоградской обл.) // Вопросы певческого искусства. Вып. 1 / Под общ. ред. проф. Л. В. Шаминой. – М.; Краснодар: КГУКИ, 2003. – С. 110–121.

Никитина 1995 – С. Е. Никитина. Голос как элемент народного христианского ритуала, народной терминологии и народных поэтических текстов // Голос и ритуал: материалы конф. Май 1995. – М.: ГИИ, 1995. – С. 51–55.

Никитина 1999 – С. Е. Никитина. Культурно-языковая картина мира в тезаурусном описании (на материале фольклорных и научных текстов): Дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук. – М.: Ин-т языкозн. РАН, 1999. – 54 с.

Никитина 2004 – С. Е. Никитина. О ключевых словах народной конфессиональной культуры // Актуальные проблемы полевой фольклористики. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 33–42.

Никитина 1991 – С. Е. Никитина. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты / Отв. ред. Н. Д. Арутюнов. – М.: Наука, 1991. – С. 117–123.

Никитина 1993 – С. Е. Никитина. Устная народная культура и языковое сознание. – М.: Ин-т языкозн. РАН, 1993. – 328 с.

Никишов 1983 – Г. А. Никишов. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» (1604) // Памятники русского музыкального искусства. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 9. – С. 179–236; Комментарии // Там же. – С. 237–290.

Окладникова 2004 – Е. А. Окладникова. Аксиосфера мужского // Мужской сборник. Вып. 2. «Мужское» в традиционном и совре-

менном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор / Сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 13–24.

Очерки 1987 – Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 2 / Гл. ред. Б. А. Рыбаков. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 408 с.

О народонаселении 1863 – О народонаселении в Войске Донском // ДВВ. – 1863. – № 40. – С. 225–250.

От редакции 1986 – От редакции: Обсуждение проблем полевых исследований (Итоги дискуссии) // Сов. этнография. – 1986. – № 1. – С. 68–70.

Памятники литературы 1987 – Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII в. – М.: Художественная литература, 1987. – 616 с.

Пашина 1999 – О. А. Пашина. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. тр. Вып. 154 / Сост. О. А. Пашина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. – С. 6–22.

Пашина 1990 – О. А. Пашина. Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии: Сб. ст. / Ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. – М.: ВНИИИ, 1990. – С. 101–116.

Певческие азбуки 1991 – Певческие азбуки Древней Руси / Публ., перев., предисл. и коммент. Д. Шабалина. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991. – 278 с.

Переверзев 1966 – Н. К. Переверзев. Проблемы музыкального интонирования / Под ред. Ю. Рагса. – М.: Музыка, 1966. – 224 с.

Песенное многоголосие 1989 – Песенное многоголосие народов России: Тез. докл. науч.-практ. конф. (г. Воронеж. 24–29 сентября 1989 г.) / Отв. ред М. А. Енговатова. – М.: КМиФ СК РСФСР, 1989. – 78 с.

Песни южных славян 1976 – Песни южных славян. – М.: Художественная литература, 1976. – 480 с. – (Библиотека всемирной литературы).

Петрова 1987 – А. С. Петрова. Феномен общения с точки зрения этнопсихологии (к постановке проблемы) // Сов. этнография. – 1987. – № 3. – С. 12–23.

Петрухин 1995 – В. Я. Петрухин. Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков. – Смоленск: Русич; М.: Гнозис, 1995. – 320 с. – (Русичи).

Пищулина 1998 – В. В. Пищулина. Истоки традиции храмостроения на Дону // Научная мысль Кавказа. – 1998. – № 1. – С. 35–43.

Плетнева 1967 – С. А. Плетнева. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура: материалы и исследования по археологии СССР. № 142 / Отв. ред. Б. А. Рыбаков. – М.: АН СССР, 1967. – 196 с.

Плисецкий 1954 – М. М. Плисецкий. Взаимосвязи фольклора донского и запорожского казачества // Сов. этнография. – 1954. – № 3. – С. 19–30.

Повесть об осадном сидении 1985 – Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков // Воинские повести Древней Руси. – М.: Лениздат, 1985. – С. 430–466.

Покровский 1980 – Д. В. Покровский. Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред.-сост. В. Н. Максимов.– М.: Музыка, 1980. – С. 244–255.

Попов 1868 – Х. И. Попов. Новый год (Очерк из народных обычаев) // Донской вестник. – 1868. – № 27.

Постановление 1992 – Постановление Верховного Совета Российской Федерации о реабилитации казачества // Ведомости съезда народных депутатов Российской Федерации и Верховного Совета Российской Федерации. – 1992. - № 30.

Постановление 1936 – Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза Советских Социалистических Республик о снятии с казачества ограничений по службе в РККА. 20 апреля 1936 г.// Правда. – 1936. – 21 апреля.

Потапенко 1976 – А. И. Потапенко. Старожил земли русской. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1976. – 96 с.

Притыкина 1988 – О. И. Притыкина. Музыкальное время: Понятие и явление // Пространство и время в искусстве: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред.-сост. О. И. Притыкина. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 67–92.

Программа 1906 – Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов // ТМЭК. Т. 1. Приложение к протоколам. – М., 1906. – С. 67–70.

Пропп 1964 – В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. – 1964. – № 4. – С. 58–76.

Пропп 1986 – В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 368 с.

Проценко 1998 – Б. Н. Проценко. Духовная культура донских казаков. Заговоры, обереги, народная медицина, поверья, приметы. – Ростов н/Д: Изд-во Ин-та массовых коммуникаций, 1998. – 324 с.

Проценко 1999 – Б. Н. Проценко. Оппозиция *свой/чужой* и менталитет донских казаков // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 211–223.

Проценко 2004 – Б. Н. Проценко. Фольклор в дневнике и письмах Г. С. Попова // Традиционная культура: Научный альманах. – 2004. – № 4. – С. 77–81.

Путилов 1976 – Б. Н. Путилов. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, 1976. – 244 с.

Путилов 1963 – Б. Н. Путилов. Некоторые общие проблемы истории казачьего фольклора // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 14–28.

Путилов 1960 – Б. Н. Путилов. Русские исторические песни XIII–XVI веков // Исторические песни XIII–XVI веков / Изд. подгот. Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 9–40.

Путилов 1971 – Б. Н. Путилов. Сюжетная замкнутость и второй сюжетный план в славянском эпосе // Славянский и балканский фольклор. – М.: Наука, 1971. – С. 75–94.

Пьявченко 1991 – Е. Пьявченко. Казачий курень // Богатый колодезь: Историко-краеведческий альманах. – Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1991. – С. 131–138.

Рабинович 1988 – М. Г. Рабинович. Очерки материальной культуры русского феодального города. – М.: Наука, 1988. – 312 с.

Рабинович 1986 – М. Г. Рабинович. Средневековый русский город в былинах // Сов. этнография. – 1986. – № 1. – С. 116–124.

Раге 1980 – Ю. Н. Раге. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог: Сб. ст. / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Раге. – М.: Музыка, 1980. - С. 11–48.

Раге 1985 – Ю. Н. Раге. Тембр // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. - Т. 5. – С. 488–489.

Разумовский 2000 – Дм. Разумовский. Церковное пение в России. Отд. 3. О партесном пении в Русской церкви // Муз. академия. – 2000. – № 4. – С. 43–60.

Реформатский 1955 – А. А. Реформатский. Введение в языкознание. – М.: Учпедгиз, 1955. – 400 с.

Ригельман 1992 – А. И. Ригельман. История о донских казаках / Текст, коммент. и словарь подг. Б. Н. Проценко. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1992. –224 с.

Рикёр 1995 – П. Рикёр. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум: 1995. – 416 с.

Римский 1998 – С. В. Римский. Православная церковь и государство в XIX в. Донская епархия: от прошлого к настоящему. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1998. – 336 с.

Розанов 1971 – И. Н. Розанов. От книги – в фольклор // Русская фольклористика: Хрестоматия. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 343–355.

Рудиченко 1995 – Т. С. Рудиченко. В начале пути (О фольклористической деятельности А. М. Листопадова и С. Я. Арефина) // Русская народная песня: неизвестные страницы музыкальной истории: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Л.: РИИИ, 1995. – С. 150–172.

Рудиченко 1995а – Т. С. Рудиченко. Голос в представлениях донских казаков // Голос и ритуал: Материалы конф. Май 1995. – М.: ГИИ, 1995. – С. 63–66.

Рудиченко 1989 – Т. С. Рудиченко. Деятельность городских молодежных фольклорных ансамблей (Вопросы методики) // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. Вып. 2. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 111–120.

Рудиченко 2000 – Т. С. Рудиченко. Духовные стихи и псальмы в записях А. М. Листопадова и С. Я. Арефина // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. – С. 250–258.

Рудиченко 2004 – Т. С. Рудиченко. Европейская танцевальная музыка в быту сельского и городского населения Дона // Старинная музыка сегодня: Материалы науч.-практ. конф. / Отв. ред А. М. Цукер. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 182–192.

Рудиченко 1997 – Т. С. Рудиченко. К истории публикации «Песен донских казаков» (Несостоявшаяся редакция) // Памяти А. М. Листопадова: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 32–40.

Рудиченко 1995б – Т. С. Рудиченко. Культурные традиции казаков в жизни городских казачьих обществ // Бытовая музыкальная культура: история и современность: Тез. докл. науч. конф. / Отв. ред. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 1995. – С. 71–74.

Рудиченко 2004а – Т. С. Рудиченко. Любительское краеведение в Области войска Донского в XVIII – начале XX века // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2003 г. Дикаревские чтения (10). – Краснодар: Изд-во Крайбибколлектор, 2004. – С. 150–164.

Рудиченко 2004б – Т. С. Рудиченко. Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – С. 184–192.

Рудиченко 1999 – Т. С. Рудиченко. Некоторые аспекты организации пространства в традиционной культуре донских казаков // Возникновение казачества и становление казачьей культуры: Материалы науч.-практ. конф.: Тез. и докл. / Под ред. В. П. Водолацкого и А. В. Венкова – Ростов н/Д: Администрация РО, 1999. – С. 65–74.

Рудиченко 1976 – Т. С. Рудиченко. О песенной традиции родины А. М. Листопадова (К вопросу о многоголосии казачьей песни) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. Вып. 29. / Ред.-сост. Б. Б. Ефименкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. – С. 205–225.

Рудиченко 1999а – Т. С. Рудиченко. Об архаических мотивах в былинном эпосе донских казаков // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений. Сб. науч. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 184–202.

Рудиченко 2003 – Т. С. Рудиченко. Образно-поэтическое начало в трудах А. Ф. Лосева // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы третьего российского философского

конгресса (16–20 сентября 2002 г.): В 4 т. – Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ, 2003. – Т. 4. – С. 539–560.

Рудиченко 2004в – Т. С. Рудиченко. О роли хоров в донской казачьей традиции // Традиционная культура: Научный альманах. – 2004. – № 4. – С. 82–90.

Рудиченко 1983 – Т. С. Рудиченко. О текстологическом изучении «Песен донских казаков» А. М. Листопадова // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тез. науч. конф. (22–25 апреля 1983 г.) / Отв. ред. М. А. Енговатова. – М.: КМиФ СК РСФСР, 1983. – С. 8–9.

Рудиченко 1995в – Т. С. Рудиченко. Певческая традиция донских казаков: к проблеме самобытности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 1995. – 26 с.

Рудиченко 1993 – Т. С. Рудиченко. Песня казачья // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. – Минск: Наука и техника, 1993. – С. 207–209.

Рудиченко 2002 – Т. С. Рудиченко. Политика Романовых в отношении казачества и становление профессиональной художественной культуры на Дону // Династия Романовых в истории и культуре России: Материалы науч.-богосл. конф. – Екатеринбург: Изд-во Академкнига, 2002. – С. 123–133.

Рудиченко 1993а – Т. С. Рудиченко. По следам экспедиций А. М. Листопадова // Культура донского края: страницы истории: Сб. науч. тр. – Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1993. – С. 150–168.

Рудиченко 2004г – Т. С. Рудиченко. Система жанров донского фольклора // Очерки традиционной культуры казачеств России / Под общ. ред. проф. Н. И. Бондаря. – М.; Краснодар: КГТНОУ «Кубанский казачий хор», 2004. – С. 251–268.

Рудиченко 2000а – Т. С. Рудиченко. Традиции богослужебного пения и становление казачьей песни // Православие, традиционная культура. Просвещение: Сб. науч. ст. – Краснодар: КГНТУ «Кубанский казачий хор», 2000. – С. 140–146.

Рудиченко и др. 2004 – Т. С. Рудиченко, Т. В. Тищенкова, В. М. Донцов. Компьютерное исследование певческого голоса // Информационные технологии в науке, образовании и производстве (ИТНОП): Материалы междунар. науч.-техн. конф. (11–12 мая 2004 г.). – Орел: ОрелГТУ, 2004. – Т. 5. – С. 54–57.

Руднева 1971 – А. В. Руднева. Анастасия Лебедева. – М.: Сов. композитор, 1971. – 56 с.

Русская духовная музыка 1998 – Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 682 с.

Русская духовная музыка 2002 – Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования. Документы. Периодика. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 679 с.

Русская духовная музыка 2002а – Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918. Поместный Собор Русской православной церкви 1917–1918 годов. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 903 с.

Русская народная музыка 1981–1984 – Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776-1973) / Сост. Д. М. Бацер, Б. И. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1981–1984: В 2 ч. – Ч. 1. – М.: 1981. — 344 с.; Ч. 2. – М.: 1984. — 568 с.

Ручкина 1981 – Н. Л. Ручкина. Генетические связи акритского эпоса и клефтских песен // Славянский и балканский фольклор. Обряд и текст. – М.: Наука, 1981. – С. 189–223.

Ручкина 1982 – Н. Л. Ручкина. Сюжетно-тематический репертуар песен о клефтах (Систематический указатель) // Фольклор, поэтика и традиция. 1981. – М.: Наука, 1982. – 234–266.

Рыбаков 1988 – Б. А. Рыбаков. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1988. – 784 с.

Рыбаков 1981 – Б. А. Рыбаков. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – 608 с.

Рыблова 2002 – М. А. Рыблова. Представления о «своей» земле и особенности освоения пространства в донской казачьей традиции // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2001 г. Дикаревские чтения (8). – Краснодар: Изд-во Крайбибколлектор, 2002. – С. 15–24.

Рыблова 2002а – М. А. Рыблова. Традиционные поселения и жилища донских казаков. – Волгоград: Изд-во Волгоградского ун-та, 2002. – 242 с.

Рыжкова 2000 – Н. В. Рыжкова. Религиозность как черта ментальности донских казаков // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. – С. 108–115.

Савельев 1908 – Е. П. Савельев. Типы донских казаков и особенности их говора. – Новочеркасск: Типогр. ОВД, 1908. – 15 с.

Савельева, Крутов 1986 – В. Савельева, А. Крутов. Точные методы исследования свойств народного голоса // Сохранение и развитие народно-певческих традиций: Сб. тр. Вып. 86 / Отв. ред Л. В. Шамина. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 121–131.

Сагнаева 1994 – Казаки // Народы России. Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. – С. 169–174.

Свиридова 1976 – И. К. Свиридова. Работа А. М. Листопадова над донским фольклором // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2 / Сост. А. Кандинский. Ред. Ю. Розанова. – М.: Музыка, 1976. – С. 7–39.

Свисткова 1987 – В. В. Свисткова. О некоторых особенностях мелодики лузских «долгих» песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып 91 / Отв. ред. Б. Б. Ефименкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 33–50.

Сердюченко 1954 – Г. П. Сердюченко О художественно-выразительных средствах донской казачьей песни // А. М. Листопадов. Песни донских казаков / Под общ. ред. проф. Г. П Сердюченко. – Т. 5. – М.: Музгиз, 1954. – С. 315–357.

Слепов 1999 – А. А. Слепов. Рекомендательный список литературы, нотографии, дискографии, архивных документов по народному музыкальному творчеству Кубани 1810–1992 гг. // Из культурного наследия славянского населения Кубани. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 205–299.

Словарь иностранных слов 1966 – Словарь иностранных слов. – 13-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1966. – 608 с.

Словарь донских говоров 1975–1976 – Словарь русских донских говоров: В 3 т. – Ростов н/Д.: Изд-во РГУ. – Т. 1. – 1975. – 172 с.; Т. 2. – 1975. – 224 с.; Т. 3. – 1976. – 208 с.

Смирнов 1976 – Ю. И. Смирнов. Песни южных славян // Песни южных славян. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 5–21. – (Библиотека всемирной литературы).

Смирнов 1974 – Ю. И. Смирнов. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. – М.: Наука, 1974. – 264 с.

Смолицкий 2001 – В. Г. Смолицкий. Образ атамана Платова в народном творчестве // Атаман Платов в песнях и преданиях / Сост. В. Г. Смолицкий и др. – М.: ГРЦРФ, 2001. – С. 9–36.

Современное состояние 1983 – Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы науч. конф. (22–25 апреля 1983 г.). – М.: КМиФ СК РСФСР, 1983. – 56 с.

Современные коллективы 1986 – Современные фольклорные коллективы в городе: Методические рекомендации (В помощь руководителям и участникам городских молодежных фольклорных коллективов) / Авт.-сост. А. С. Кабанов. – М.: НИИК, 1986. – 34 с.

Соколов 1971 – Б. М. Соколов. Композиция лирической песни // Русская фольклористика: Хрестоматия. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 343–355.

Соколов 1941 – Ю. М. Соколов. Русский фольклор. – М.: Учпедгиз, 1941. – 560 с.

Соколова 1963 – В. К. Соколова. О некоторых особенностях казачьих исторических песен // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 70–80.

Сотников 1963 – Т. И. Сотников. Музыка песен казаков-некрасовцев // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 249–277.

Сохор 1981 – А. Н. Сохор. Эстетическая природа жанра в музыке / / Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231–293.

Справка 1989 – Справка об изменениях административно-территориального деления Дона с XVIII века до 1920 г. // Административно-территориальное деление Ростовской области. Ч. 1 (Донская область 1920–1924 гг.): Справочник. – Ростов н/Д: ГАРО, 1989. – С. 211–217.

Статистическое описание 1884 – Статистическое описание Области войска Донского. Составил член-секретарь ОВДСК коллежский советник Семен Номикосов. – Новочеркасск, 1884. – 761 с.

Степанов 1991 – Ю. С. Степанов. Концепт «причина» и два подхода к концептуальному анализу языка – логический и сублогический // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 5–14.

Стоянов 1985 – П. Ф. Стоянов. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма / Отв. ред. С. И. Грица. – Кишинев: Изд-во Штиинца, 1985. –168 с.

Суркова 1978 – Н. А. Суркова. Новаторский коллектив // Музыка России. Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 362–374.

Сухоруков 1903 – [В. Д. Сухоруков] Историческое описание Земли войска Донского. – 2-е изд. – Новочеркасск: Изд. Обл. в. Донского стат. к-та, 1903. – 399 с.

Сухоруков 1892 – В. Д. Сухоруков. Общежитие донских казаков в XVII–XVIII столетиях. Исторический очерк / Предисл. И. Попова. – Новочеркасск: Изд. ред. газ. «Донская речь», 1892. – 91 с.

Сухоруков 1991 – В. Д. Сухоруков. Рыцарская жизнь казаков // Донские казаки в походе и дома. Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 17–30.

Сухоруков 1991 – В. Д. Сухоруков. Частная жизнь донцов в конце XVII и в первой половине XVIII века // Донские казаки в походе и дома. Ростов н/Д: Донское слово, 1991. – С. 56–70.

Сысоева 2003 – Г. Я. Сысоева. Картографирование музыкально-этнографических компонентов как способ выделения локального песенного стиля // Этнография Центрального Черноземья России: Материалы третьих межвузовских научных чтений (27 октября 2003 г.) – Вып. 3. – Воронеж: ВГУ, 2003. – С. 5–16.

Титова 1980 – Т. А. Титова. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия // Восприятие музыки: Сб. ст. / Сост. В. Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 156–166.

Ткачев 1986 – В. Н. Ткачев. К морфологии культовых сооружений Монголии // Сов. этнография. – 1986. – № 6. – С. 108–118.

Тимофеев [1998] – П. Т. Тимофеев. Хопер: история, быт, культура. – Калининград: Янтарный сказ, [1998]. – 216 с.

Тифтикиди 1967 – Н. Ф. Тифтикиди. Особенности метрической организации музыки домбровых кюев (Из материалов исследования) // Музыкознание. Вып. 3. – Алма-Ата: [Б. изд-ва], 1967. – С. 45–52.

Тифтикиди 1977 – Н. Ф. Тифтикиди. Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1977. – 28 с.

Тифтикиди Б/г – Н. Ф. Тифтикиди. Специфические средства акцентной ритмики домбровой музыки Западного Казахстана: Рукопись. – Ростов н/Д, б/г. – 20 с.

Тихомиров 1950 – Г. В. Тихомиров. С диктофоном у донских казаков // Сов. музыка. – 1950. – № 3. – С. 40–43.

Топоров 1992 – В. Н. Топоров. Модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 2. – 1992. – С. 161–164.

Топоров 1992а – В. Н. Топоров. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 2. – 1992. – С. 340–342.

Традиционная культура русских 1997 – Традиционная народная культура русских: Сборник программ и вопросников для этнографических исследований. – Рязань: РОНМЦ НТ, 1997. – 150 с.

Тумилевич 1963 – Ф. В. Тумилевич. Неопубликованные песни об Игнате Некрасове // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 125–134.

Указатели 1981 – Указатели к статье Н. И. и С. М. Толстых «Заметки по славянскому язычеству. 5. Защита от града в Драгачево и других сербских зонах» // Славянский и балканский фольклор. Обряд и текст / Отв. ред. Н. И. Толстой. – М.: Наука, 1981. – С. 270–276.

Украинские думы 1972 – Украинские народные думы / Изд. подгот. Б. П. Кирдан. Отв. ред. т. В. М. Гацак. – М.: Наука, 1972. – 560 с.

Успенский 1991 – Б. А. Успенский. К вопросу о хомовом пении // Музыкальная культура Средневековья.: Сб. науч. тр. Вып. 2. – М.: ЦМДКИ им. А. Рублева; МГДОЛК, 1991. – С. 144–147.

Успенский 1971 – Н. Д. Успенский. Древнерусское певческое искусство. – М.: Сов. композитор, 1971. – 624 с.

Устав внутренней службы 1900 – Устав внутренней службы в кавалерии // Войсковые учебники. Кавалерия. Учебник урядника. – [СПб.]: 1900. – С. 1–157.

Устав строевой службы 1881 – Устав строевой кавалерийской службы. Приложение к 1 ч. Кавалерийские сигналы. – СПб.: Типография Генерального штаба, 1881. – 38 с.

Устав строевой службы 1900 – Устав строевой казачьей службы // Войсковые учебники. Кавалерия. Учебник урядника. – [СПб.]: 1900. – С. 158–494.

Филлис 1990 – Дж. Филлис. Основы выездки и езды. Пер. с 3-го французского издания А. А. Войцеховича. Факсим. воспр. изд. 1901 г. – М.: Центр. рекл.-информ. бюро «Турист», 1990. – 304 с.

Фролов 1979 – С. В. Фролов. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. – Л.: Музыка, 1979. – С. 124–147.

Фрэзер 1984 – Д. Д. Фрэзер. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. Пер. с англ.. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.

Фурсова 2004 – Е. Ф. Фурсова. Календарная обрядность восточнославянских народов в Приобье, Барабе и Кулунде: межкультурные взаимодействия и трансформации первой трети XX в.: Автореф. дис. ... д-ра и. н. – Новосибирск: ИАЭ СО РАН, 2004.

Харлап 1981 – М. Г. Харлап. Темп // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 491–492.

Харузин 1885 – М. Н. Харузин. Сведения о казацких общинах на Дону. Материалы для обычного права, собранные М. Харузиным. Вып. 1. – М., 1885. – 388 с.

Харузин 1994 – М. Н. Харузин. Сведения о казацких общинах на Дону. Материалы для обычного права, собранные М. Харузиным // Донской временник. Год 1995. – Ростов н/Д: ДГПБ, 1994. – С. 110–144.

Харуто 2000 – А. В. Харуто. Музыкальная информатика. Компьютер и звук: Учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – 387 с., ил.

Хаханян 1976 – Х. М. Хаханян. Марш // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 463–464.

Холопова 1984 – В. Н. Холопова. Мелодика: Научно-методический очерк. – М.: Музыка, 1984. – 88 с., нот., схем. – (Вопросы истории, теории, методики).

Холопова 1980 – В. Н. Холопова. Музыкальный ритм: Очерк. – М.: Музыка, 1980. – 71 с., нот., схем. – (Вопросы истории, теории, методики).

Холопова 1978 – В. Н. Холопова. Ритм // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 657–666.

Холопова 1983 – В. Н. Холопова. Русская музыкальная ритмика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 280 с.

Холопова 1979 – В. Н. Холопова. Фактура: Очерк. – М.: Музыка, 1979. – 87 с., нот. – (Вопросы истории, теории, методики).

Хорнбостель–Закс 1987 – Э.-М. Хорнбостель, К. Закс. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мациевский. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 229–261.

Хрестоматия 1973 – Хрестоматия по древней русской литературе / Сост. Н. К. Гудзий. – 8-е изд. – М.: Просвещение, 1973. – 528 с.

Христианство 1993–1995 – Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. / Гл. ред. С. С. Аверинцев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995. – Т. 1. – 1993. – 863 с.; Т. 2. – 1995. – 671 с.; Т. 3. – 1995. – 783 с.

Христофор 1983 – Христофор. Ключ знаменной. 1604 / Публ., перев. М. Бражникова и Г. Никишова. Предисл., коммент., иссл. Г. Никишова. – М.: Музыка, 1983. – 396 с.

Цивьян 1985 – Т. В. Цивьян. Мифологическое программирование повседневной жизни // Этнические стереотипы поведения: Сб. ст. / Под ред. А. К. Байбурина. – Л.: Наука, 1985. – С. 154–178.

Цивьян 1991 – Т. В. Цивьян. Оппозиция *мужской/женский* и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения: Сб. ст. / Под ред. А. К. Байбурина. – СПб.: Наука, 1991. – С. 77–91.

Чекановска 1999 – А. И. Чекановска. Истина этнической специфики: Морфологическая модель или особенности исполнения // Музыка устной традиции: Материалы междунар. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 84–91.

Чекановска 1983 – А. И. Чекановска. Музыкальная этнография: Методология и методика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 190 с.

Челебиев 1989 – Ф. И. Челебиев. О морфологии мугама // Народная музыка: история и типология: Сб. науч. тр. памяти Е. В. Гиппиуса / Сост. и ред. И. И. Земцовского. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – 136–156.

Червинский 1989 – П. П. Червинский. Семантический язык фольклорной традиции / Отв. ред. Т. В. Цивьян. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1989. – 224 с.

Черницын 1992 – С. В. Черницын. Донское казачество: этнический состав и этнические процессы (XVIII–XIX вв.): Автореф. дис. ... канд. и. н. М.: МГУ, 1992. – 25 с.

Черницын 1997 – С. В. Черницын. Обычаи и обряды донских казаков, связанные с воинской службой // Памяти А. М. Листопадова: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 59–68.

Черницын 1997а – С. В. Черницын. Казачьи обычаи и приметы, отраженные в фольклоре // Памяти А. М. Листопадова: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 69–82.

Черницын 1999 – С. В. Черницын. Этнокультурные процессы на Дону и образование казачества (XVII–XVIII вв.) // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений. Сб. науч. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 90–101.

Черносвитов 2003 – П. Ю. Черносвитов. Эволюция картины мира как адаптационный процесс. – М.: ГИИ, 2003. – 466 с.

Чеснов 1987 – Я. В. Чеснов. К этнографическому изучению жизнедеятельности человека // Сов. этнография. – 1987. – № 3. – С. 23–34.

Чеснов1989 – Я. В. Чеснов. Размышления о народной культуре абхазов // Сов. этнография. – 1989. – № 1. – С. 135–143.

Чижикова 1984 – Л. Н. Чижикова Особенности этнокультурного развития населения Воронежской области // Сов. этнография. – 1984. – № 3. – С. 3–14.

Шабалин 1993 – Д. С. Шабалин. Певческие азбуки Древней Руси: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М.: МГК, 1993. – 49 с.

Шамина 2001 – Л. В. Шамина. Народное пение – компонент традиционной культуры. Теория и практика народного пения. Вып. 1.– М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 36 с.

Шамина 1996 – Л. В. Шамина. Теоретико-методические основы обучения русскому народно-певческому искусству: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1996. – 44 с.

Шейкин и др. 1986 – Ю. И. Шейкин, В. М. Цеханский, В. В. Мазепус. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) //

Культура народностей Севера: традиции и современность. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1986. – С. 235–247.

Шенников 1987 – А. А. Шенников. Червленый яр. Исследование по истории географии Среднего Подонья в XIV–XVI вв. – Л.: Наука, 1987. – 142 с.

Шептаев 1963 – Л. С. Шептаев. Донские песни разинского цикла // Народная устная поэзия Дона: Материалы науч. конф. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1963. – С. 97–113.

Шептаев 1952 – Л. С. Шептаев. Русская историческая песня // Исторические песни / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Л. Шептаева. – 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1952. – С. 5–48. – (Библиотека поэта. Малая серия).

Шевлянова 1989 – В. К. Шевлянова. К проблеме музыковедческого изучения исполнительских традиций калмыцкого эпоса «Джангар» // Музыка эпоса: Ст. и материалы / Ред.-сост. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: ВКНМТ; КМиФ СК РСФСР, 1989. – С. 147–157.

Шиндин 2004 – Б. А. Шиндин. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2004. – 48 с.

Шмелева 1985 – М. Н. Шмелева. Полевая работа и изучение современности // Сов. этнография. – 1985. – № 5. – С. 43–51.

Щуров 1979 – В. М. Щуров. Ефим Сапелкин и его ансамбль. – М.: Сов. композитор, 1979. – 33 с.

Щуров 1983 – В. М. Щуров. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 153–161.

Щуров 1986 – В. М. Щуров. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. / Ред.-сост. А. А. Банин. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 11–47.

Щуров 1971 – В. М. Щуров. Особенности многоголосной фактуры песен южной России // Из истории русской и советской музыки / Сост. А. Кандинский. – М.: Музыка, 1971. – С. 301–334.

Щуров 1980 – В. М. Щуров. Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. тр. – М.: МГК, 1980. – С. 144–162.

Щуров 1999 – В. М. Щуров. Русская песня вчера, сегодня и завтра (к вопросу о диалектике стабильного и мобильного в русском песенном фольклоре) // Музыка устной традиции. Материалы междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой: Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. – М.: МГК, 1999. – С. 36–45.

Щуров 1998 – В. М. Щуров. Стилевые основы русской народной музыки. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. – 464 с., нот.

Щуров 1987 – В. М. Щуров. Южнорусская песенная традиция: Исследование. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320 с., ил.

Эвальд 1979 – З. В. Эвальд. Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса. Сост. и тестолог. подг. З. Я. Можейко. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 33–41.

Юденич 1953 – Н. Юденич. Старая солдатская песня // Сов. музыка. – 1953. – № 2. – С. 69–74.

Юшманов 2002 – В. И. Юшманов. Вокальная техника и ее парадоксы. – 2-е изд. – СПб: Изд-во ДЕАН, 2002. – 128 с.

Яковлева 1991 – Е. С. Яковлева. Время и пора в оппозиции линейного и циклического времени // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 45–51.

Erlman 1998 – V. Erlman. How beautiful is Small? Music, Globalization and Aesthetics of the local // Yearbook for Traditional Music. Vol. 30. – New-York: Columbia University; ICTM, 1998. – P. 12–22.

Nettl 1998 – Br. Nettl. Arrows and Circles an Anniversary Talk About Fifty Years ICTM and the Study of the Traditional Music // Yearbook for Traditional Music. Vol. 30. – New-York: Columbia University; ICTM, 1998. – P. 1–11.

Zemtsovsky 2003 – Izaly I. Zemtsovsky. Poliphony as a Way of Creating and Thinking. The Musical Identity of Homo Polyphonicus // The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings Edited by Rusudan Tsursumia and Jozeph Jordania. – International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire, 2003. – P. 45–53.

Zemtsovsky 2002 – Izaly I. Zemtsovsky. Some Interethnic Musical Phenomena of the Silk Road. Toward a History of «Drawn Out» Singing in Eurasia // The Silk Road Project. Arts and Humanities Programms at Cal Performenses, University of California,

Berkeley. – University of California, Berkeley: Cal Performenses, 2002. – P. 56–59.

Bielawski 1970 – L. Bielawski. Rytmika polskich pieśni ludowych. – Krakow: PWM, 1970. – 202 s.

Habela 1977 – J. Habela. Slowniczek muzychny. – Krakow: PWM, 1977. – 224 s.

Іваницький 1998 – А. Іваницький. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення – мова – музика) // Проблеми етномузикології. Вип. 1: Зб. наук. пр.– Київ: НМАУ, 1998. – С. 21-33.

Хрестоматія 1974 – Хрестоматія української дожовтневої музыки. Ч. 1: Учбовий посібник для консерваторій та музичних училищ: 2-е изд. Випр. та доповн. / Упор. та коммент. О. Я. Шреер-Ткаченко. – Київ: Музична Украпна, 1974. – 272 с.

Яценко 1962 – Л. И. Яценко. Українське народне багатоголосся. – Київ: АН УРСР, 1962. – 200 с.

Список сборников народных песен, инструментальных наигрышей, кантов, романсов

50 РНП 1985 – 50 русских народных песен сёл Верхний Мамон и Россошь Воронежской области / Сост. Е. Кустовского. Ред. Е. В. Гиппиуса и А. В. Медведева.– М.: ФК СК РСФСР, 1985.

Альбрехт–Вессель 1894 – Е. К Альбрехт., Н. Х. Вессель. Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. 1. 100 песен. Слова собрал Н. Х. Вессель. С голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. – 3-е. изд. – СПб.: Изд-во Юргенсона, 1894. – 76 с.

Атаман Платов 2001 Атаман Платов в песнях и преданиях / Сост. В. Г. Смолицкий и др. – М.: ГРЦРФ, 2001. – 240 с.

Баранов 1913 – Баранов Ф. Н. Песни оренбургских казаков с напевами: В 3 вып. / Собр. и положил на ноты Ф. Н. Баранов. Вып. 1–2. – Оренбург: Лико., Караимов, Хусаинов и «К», 1913. – Вып. 1. – 106 с.; Вып. 2 – 120 с.

Бардин 1940 – А. Ф. Бардин. Фольклор Чкаловской области. – Чкалов: Обл. изд-во, 1940. – 422 с. ил., нот.

Бедрин 1916 – В. Ф. Бедрин. Песни сибирских казаков с напевами: В 3 вып. – Вып. 1. Гармониз. все песни Ф. Ф. Бурков. – СПб.: 1916.

Бигдай 1896, 1898 – А. Д. Бигдай. Песни кубанских казаков для одного голоса и хора с аккомпанементом ф-п. / Собр. А. Бигдаем, дейст. чл. Кубан. стат. ком. Вып. 1–14. – [Б. м.] Кубан. стат. ком. К 200-летнему юбилею войска (1896-1898). – (Песни кубанских казаков: Материалы к изучению Кубан. казачьего войска). – Вып. 4. Ценз. 1896. Вып. 8. – 1898; Вып. 10. – 1898; Вып. 11. – 1898; Вып. 13. – 1898; Вып. 14. – 1898.

Бугославский–Шишов 1937 – С. А. Бугославский, И. П. Шишов. Песни донских и кубанских казаков / Сост. С. Бугославский, И. Шишов. – М.: Музгиз, 1937. – 109 с.

Былины 1981 – Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. – М.: Сов. композитор, 1981. – 616 с.

Вессель–Альбрехт 1876 – Н. Х Вессель., Е. К. Альбрехт. Школьные песни. 115 народных, литературных, исторических и военных

песен, положенные для школ на 1, 2 и 3 голоса. Собрали Е. К. Альбрехт и Н. Х. Вессель. – СПб.: Тип. В. С. Балашова, 1876. – XV; 66 с.

Вечеркин 2002 – Н. И. Вечеркин. То хлеб – то камень, то лед – то пламень: Стихи и песни / Сост. и ред. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2002. – 96 с.

Герстенберг–Дитмар 1958 – Русские народные песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара / Общ. ред. и вступ ст. Б. Вольмана. – М.: Музгиз, 1958. – 362 с.

Гиппиус 1943 – Е. В. Гиппиус. Русские народные песни: Песенник. – Л.: Искусство, 1943. – 435 с.

Гилярова 1998 – Народный романс. Собрание старинных народных романсов в сопоставлении с литературными прототипами и вариантами городских распевов: Альбом с аудио-прил. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, РФС, 1998. – 64 с.

Гилярова 2001 – Н. Н. Гилярова. Голоса Хопра: Книга для взрослых и детей. – М.: МГК им. П. И. Чайковского: 2001. – 100 с.

Голубинцев 1911 – Н. Н. Голубинцев. Песни донских казаков / Сост. Н. Н. Голубинцев. – М.: Изд-во Юргенсона, 1911. – 79 с. с. портр.

Гранадчиков 1876 – П. Гранадчиков. Сборник сунженских военных песен Терского войска. Положил на 4 голоса терский казак П. Гранадчиков. – СПб.: В. Бессель, 1876. – 31 с.

Двадцать песен 1979 – Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях. Вып. 1 / Сост., нот. и общ. ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: ФК СК РСФСР, 1979. – 68 с.

Двенадцать песен 1977 – Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970–1973 гг. – М.: ФК СК РСФСР, 1977.

Дон ты вольный 1998 – «Дон ты вольный, Дон раздольный...»: Донские казачьи песни в записи В. Ф. Наугольного / Под ред. А. А. Данцева. – Новочеркасск: Набла, 1998. – 112 с.

Донские казачьи песни 1913 – Донские казачьи песни, исполненные Войсковым певческим хором на празднике Лейб-гвардии казачьего Его Величества полка по случаю столетней годовщины Лейпцигской битвы (1813-1913) / [Сост.] П. Попов. – Новочеркасск, 1913. – без нот.

Догадин 1911 – А. А. Догадин. Былины и песни астраханских казаков. Для однородного хора собрал и на ноты положил А. А. Дога-

дин / Под ред. Н. С. Кленовского. Вып. 1-2. – Астрахань: Астрах. казачье войско, 1911. – Вып. 1. – XVIII, 112 с.; Вып. 2. – XVI, 99 с.

Древние стихотворения 1977 – Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – 2-е изд., доп. / Изд. подг. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. – М.: Наука, 1977. – 488 с. – (Литературные памятники).

Железновы 1899 – А. В. Железнова, В. Ф. Железнов. Песни уральских казаков / Зап. Александра и Владимир Железновы. – СПб.: 1899. – XVII, 124 с.; 1 л. ил.

Затаевич 1931 – А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюйгев (напевы и инструментальные пьесы). – Алма-Ата: Наркомпрос Каз. АССР, 1931. – 314 с.

Захарченко 1993 – В. Г. Захарченко. Песни станицы Кавказской, записанные от Анастасии Ивановны Сидоровой. С приложением песен, собранных А. Д. Ламоновым и его «Исторического очерка о заселении станицы Кавказской». – Краснодар: Советская Кубань, 1993. – 336 с.

Иванова 1998 – И. Н. Иванова. Народные песни донских казаков Волгоградской обл. // Русская традиционная культура: Альманах. – 1998. – № 2. – С. 8–86.

Избранные канты 1983 – Избранные русские канты XVIII века: Для хора без сопровождения / Сост. В. С. Копылова. – Л.: Музыка, 1983. – 80 с.

Исторические песни 1960 – Исторические песни XIII–XVI веков. – Изд. подг. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. – М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 696 с.

Исторические песни 1966 – Исторические песни XVII в. / Изд. подг. О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский, Л. И. Емельянов, В. В. Коргузалов, А. Н. Лозанова, Б. Н. Путилов, Л. С. Шептаев. – М.; Л.: Наука, 1966. – 386 с.

Исторические песни 1971 – Исторические песни XVIII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. – Л.: Наука, 1971. – 356 с.

Исторические песни 1973 – Исторические песни XIX века / Изд. подг. Л. В. Домановский, О. Б Алексеева, Э. С. Литвин. – Л.: Наука, 1973. – 284 с.

Казачьи песни 1967 – Казачьи песни: Изд-во Казачья старина. P. D. Gouldieffprinted in USA. – New York, 1967.

Капаев 1997 – В. Капаев. Песни хут. Кубанский: В 2 вып. – М.: МГФЦ Русская песня; ВМО, 1997. – Вып. 1. –66 с.; вып. 2. – 48 с.

Кашин 1959 – Д. Н. Кашин. Русские народные песни, собранные и изданные для пения с ф-п. Даниилом Кашиным [Под общ. ред. В. Беляева]. – М.: Музгиз, 1959. – 343 с. с факс.; 1. л. портр.

Концевич 1911 – Г. М. Концевич. Песни казаков. Сборник на три и четыре однородных голоса / Сост. Г. М. Концевич.: Репертуар Кубан. войскового певческого хора. Вып.1. – [М.]: Лит. Гроссе, [1911]. – 47 с.

Краснов 1990 – П. Н. Краснов. Казачьи песни / Под ред. П. Н. Краснова. Сб. 1–4. Репринт. воспр. трофейн. изд. – Ростов-н/Д: Агенство «Памятники отечества», 1990. – (Библиотека казака. № 2, 3, 4, 6).

Листопадов 1949–1954 (ПДК) – А. М. Листопадов. Песни донских казаков: В 5 т. / Под общ. ред. Г. П. Сердюченко. – М.: Музгиз, 1949–1954. – Т. 1, ч. 1. – Ред. С. А. Кондратьев, 1949. – 249 с.; – Т. 1, ч. 2. – Ред. С. А. Кондратьев, 1949. –477 с.; Т. 2. – Ред. С. А. Кондратьев, 1950. – 587 с.; Т. 3. – Ред. С. А. Кондратьев, 1951. – 485 с.; Т. 4. – Ред. Г. П. Сердюченко, 1953. – 489 с.; Т. 5. – Ред. Г. П. Сердюченко, 1954. – 359 с.

Лопатин, Прокунин 1956 – Н. М. Лопатин, В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. – М.: Музгиз, 1956. – 458 с., с нот.

Львов–Прач 1955 – Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. – М.: Музгиз, 1955. – 350 с.

Мантулин 1970 – В. Н. Мантулин. Песенник российского воина. (1721-1921): Сборник военных солдатских, казачьих, флотских, полковых, юнкерских и кадетских песен, а также церковных песнопений и гимнов, наиболее употребительных в Российских Императорских Армии и Флоте с английскими переводами, для четырехголосного мужского хора а капелла / Сост. и аранж. В. Мантулин. – Нью-Йорк, 1970. – Т. 1.

Музыкальный Петербург 2002 – Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 5. Рукописный песенник XVIII века. – СПб: Изд-во Композитор. Санкт-Петербург, 2002. – 312 с.

Народное творчество Дона 1952 – Народное творчество Дона. Кн. 1. Ред. текстов, вступ. ст. и коммент. П. Т. Громова. – Ростов н/Д: Ростиздат, 1952. – 292 с.

НПИНА 1980 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 1. Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам / Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1980. – 224 с.

НПИНА 1981 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 2. Нартские пшинатли / Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981. – 232 с.

НПИНА 1986 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 3. Героические, величальные и плачевые песни / Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986. – 264 с.

Орлов–Щеглов 1915 – С. П. Орлов, Ф. Н. Щеглов. Песни нашей армии. 18 песен, записанных в армии в период 1914–1915 гг. С. П. Орловым и Ф. Н. Щегловым. Для муж. хора с перелож. для ф-п. – М.: П. Юргенсон, 1915. – 39 с.

Осетинские песни 1964 – Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом / Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 250 с.

[Пальгов] 2002 – Песни Волгоградской земли. Вып. 1. Народные песни хут. Верхняя Бузиновка Клетского р-на / Сост. С. Ю. Пальгов. – Волгоград, 2002. – 88 с.

Памятники 1973 – Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – 255 с.

Партесный концерт 1976 – Партесный концерт. Материалы из истории украинской музыки. – Киев: Музична Украина, 1976. – 302 с.

Песенное ожерелье [2001] – Песенное ожерелье Верхнего Чира: Донские казачьи песни в записи Г. Вечеркина / Под ред. Т. С. Рудиченко. – Ростов н/Д: ДГЦНТ, [2001]. – 120 с.

Песни донских казаков 1911 – Песни донских казаков, собранные в 1902-1903 гг. А. М. Листопадовым и С. Я. Арефиным. Вып. 1. Обработка для печати А. М. Листопадова. Изд. Войска Донского. – М.: Нотопеч. П. Юргенсона, 1911. – 152 с. с ил.; 1 л. карт.

Песни донских казаков 1979 – Песни донских казаков, напетые А. И. Каргальским / Зап. и сост. А. Мехнецова и В. Бахтина. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 72 с.

Песни донского казачества 1938 – Песни донского казачества / Сост. И. И. Кравченко. – Сталинград: Стал. кн. изд-во, 1938. – 320 с.

Песни донских и кубанских казаков 1938 – Песни донских и кубанских казаков. – Ростов н/Д: Азчериздат, 1938. – 146 с.

Песни над Доном 1980 – Песни над Доном / Сост. И. Я. Рокачев-Вешенский. Вст. ст. Б. Н. Путилова.– Ростов н/Д: Ростиздат, 1980. – 192 с., ил.

Песни села Завгороднее 1987 – Песни села Завгороднее / Зап., нот., предисл. и коммент. Е. А. Дороховой. – М.: ФК СК РСФСР, 1987. – 222 с.

Песни Тихого Дона [ПТД] 1997 – Песни Тихого Дона. Песенник – Ростов н/Д: ООО Изд-во Юг, 1997. – 32 с.

Песни уральских казаков 1998 – Песни уральских казаков / Запись, нотир., сост., вступ. ст. и коммент. Т. И. Калужниковой. – Екатеринбург: Сфера, 1998. – 236 с.

Пивоваров 1885 – Донские казачьи песни. Собрал и издал А. Пивоваров. – Новочеркасск, 1885.

Попов 1913 – П. Попов. Донские казачьи песни, исполняемые Войсковым певческим хором на празднике Лейб-гвардии казачьего Его величества полка по случаю столетия годовщины Лейпцигской битвы (1813–1913) – Печатано в Области войска Донского типографии. – Б/г

Попов 1893 – Г. М. Попов. Боевые песни русского солдата. Сборник 123 военно-исторических песен. Для четырехголосного мужского хора. Собрал и с голоса на ноты положил 122 пехотного полка поручик Г. М. Попов. – СПб.: В. Березовский, 1893. – IV. – 382 с.

Попов 1888 – Г. М. Попов. Сборник боевых, бытовых, плясовых и солдатских песен в 2-х частях. Собрал и с голоса на ноты положил 122-го пехотного Тамбовского полка поручик Г. М. Попов. – Харьков: Тип. А Дарре, 1888. – 178 с.

ПТД 1998 – Песни Тихого Дона: Песенник. – Ростов н/Д: ООО Изд-во Юг, 1997. – 32 с.

Руднева, Щуров, Пушкина 1979 – А. Руднева, В. Щуров, С. Пушкина. Русские народные песни в многомикрофонной записи. – М.: Сов. композитор, 1979. – 342 с.

Русская лирика 1972 – Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ., исслед. и коммент. О. Левашевой: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. – М.: Музыка, 1972. – 388 с.

Русские канты 2002 – Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Сост., вступ. ст., коммент. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин. – СПб.: Композитор (СПб.). – 240 с., ноты, ил.

Русская народная песня 1936 – Русская народная песня / Сост. С. Бугославский, И. Шишов. – М.: Музгиз, 1936. – 200 с.

Русские народные песни 1937 – Русские народные песни / Сост. А. Г. Новиков. Сб. 1–3. М.; Л., ПУРККА 1936–1937; Сб. 1. – М.,1936; Сб. 2. – М.,1936; сб. 3. – М., 1937.

Русские народные песни Подмосковья 1951 – Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым / Ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.; Л.: Музгиз, 1951.

Русские протяжные песни 1966 – Русские народные протяжные песни. Антология / Вступ. ст., сост., примеч.и библиогр. И. И. Земцовского. – М.; Л.: Музыка, 1966. – 180 с.

Савельев 1866 – А. М. Савельев. Сборник донских народных песен А. Савельева. – Новочеркасск: Изд. Дон. Войск. стат. комитета, 1866. – 118 с.

Сборник кадетского корпуса 1891 – Сборник русских казачьих, военных и исторических песен для Донского кадетского корпуса. Ч. 1. – М., 1891.

Сборник кантов 1953 – Сборник кантов XVIII века (в извлечениях). Из рукописных фондов ГИМ: Прилож. к четвертому разделу кн. Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1. – М.: Гос. муз. изд-во, 1952. – 136 с.

Секретёв 1875 – [В. П. Секретёв]. Донские песни из сборника В. П. Секретёва. – ДОВ. – 1875. – № 80–82, 85–86, 88, 89–92.

Трутовский 1953 – В. Трутовский. Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. – М.: Музгиз, 1953. – 184 с.

Украинские думы 1972 – Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972. – 560 с. – (Эпос народов СССР).

Хрещатицкий 1906 – Р. А. Хрещатицкий. Войска Донского казачьи песни из сборника Р. А. Хрещатицкого. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Нотопеч. П. Юргенсона, 1906. – 103 с., ил.

Эвальд 1979 – З. В. Песни белорусского Полесья. – М.: Сов. композитор, 1979. – 144 с.

Список использованных архивных источников

ГАРО. Ф. 2. Оп. 6а. *Д.* 235–236. Связка 15. [А. М. *Листопадов*. Тетради ДПЭ с записями напевов. № 1–514; 515–720]. – Хранятся в научном архиве РОМК.

ГАРО. Ф. 55 Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 43. Свадебные обряды станицы Нижне-Кундрюченской. 15 *л.*

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 44. Свадебные обряды. Неоконченная рукопись. 6 *л.*

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 556. Казачьи песни (былинные, исторические, военные, бытовые и др.)

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 720–725. Народные песни казачьих станиц Дона

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 726. Свадебные обряды ст-цы Нижне-Кундрюченской [Б. д.]

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 727. Перечень народных песен казачьих станиц Дона

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 728. Песни, собранные Х. Поповым

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 729. Казачьи пословицы и песни о казаках (Опыт собирания казачьих пословиц, поговорок и др.). – Собр. П. А. Алексеев

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 730. К вопросу о собирании донских казачьих песен

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 731. Народные песни казачьих станиц Дона

ГАРО. Ф. 55. Х. И. Попова. Оп. 1. *Д.* 731. Записки Х. И. Попова о донских казачьих песнях и нотные записи песен

ГАРО. Ф. 341. Войсковой канцелярии. Оп. 1. *Д.* 71. Определение... о покупке нот для войсковой капеллы (1776).

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. *Д.* 509. Статистические сведения о числе жителей, ремесленников в Екатерининской станице. – XIX в. – 6 *л.*

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. *Д.* 522. Станицы Донецкого округа. – 1901 г. – 22 *л.*

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. *Д.* 543. Дело об ассигновании средств на собирание песен в ОВД А. М. *Листопадовым* и С. Я. Арефиным. Протоколы заседания комитета 30.08. 1902; 2.10. 1902 г.

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. Д. 567. Протокол заседания комитета (21.01. 1904 г.).

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. Д. 612. Переписка с А. К. Бигдаем об участии в издании, собранных А. М. Листопадовым песен. – 1907 г. – 7 л.

ГАРО. Ф. 353 ОВДСК. Оп. 1. Д. 666. Переписка с центральными и местными учреждениями о рассылке первого сборника Песен донских казаков 1911 г. – 203 л.

ГАРО. Ф. Р-4387. А. П. Митрофанова. Д. 39. Донские казачьи песни (слова). – 53 л.

ГАРО. Ф. Р-4387. А. П. Митрофанова. Д. 40. Донские казачьи песни (слова). – 151 л.

ГАРО. Ф. Р-4387. А. П. Митрофанова. Д. 41. Донские казачьи песни (слова и ноты). – 36 л.

ГАРО. Ф. Р-4387. А. П. Митрофанова. Д. 42. Журнал фольклорной экспедиции 1950 г. – 36 л.

ГАРО. Ф. Р-4387. А. П. Митрофанова. Д. 43. План сообщения о фольклорной экспедиции в Ростовскую область в 1950–1951 гг. – 2 л.

ГЦММК. Ф. 147. А. М. Листопадова. Д. 148. Дневник за 1937–1949 гг. [Копия].

НМИДК. Ф. 16686. Композитора А. М. Листопадова

РОМК. Фонды. КП. 2860/2. Тетрадь VII. б.XI. [А. М. Листопадов. Донская народная свадьба: Песни и обряды донских казаков]

РОМК. Фонды. КП. 2860/3 [С. Я. Арефин. Тексты песен ДПЭ. № 327–685]

РОМК. Фонды. КП. 2860/4. Тетрадь VI. б. X [Казачья свадьба на Дону конца XIX века]

РОМК. Фонды. 16859/10. Тетрадь VIII-А [С. Я. Арефин. Тексты ДПЭ. № 1–163];

РОМК. Фонды. 16859/10. Тетрадь XVI [С. Я. Арефин. Тексты песен ДПЭ. № 164–247]

РОМК. Фонды. 16859/10. Тетрадь XVII [С. Я. Арефин. Тексты песен ДПЭ. № 248–326]

Приложения

Словарь
народной исполнительской лексики

Авсень, авсенька	Песня, исполняемая под Новый год с начальным возгласом или припевом «авсень» (хут. Березовка-1, Барминский, ст-ца Кумылженская, ст-ца Акишевская. ПДК, т. 5, с. 18;): «У Иванова двора / Разливалася вода / Той авсень / Той авсень» [ПДК, т. 4, № 178а].
Ай	Возглас предваряющий запевку. В запевках-речитациях, называемых «проговором» (См.: Проговор), обычно берется у нижнего края амбитуса: «„Ай" (внизу) взял, а потом от этого танцуешь» (ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров).
Алкогольная песня (*совр.*)	1. Песня, которую поют в компаниях; 2. Песня, в которой упоминается о «выпивке» (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова).
Альт	Высокий мужской певческий голос: «У меня был альт высокий, я *а*льтом играл» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов).
Арфа	1. Струнный щипковый музыкальный инструмент. 2. В переносном ироническом смысле употребляется по отношению к голосу: «Промочить бы, – а то арфа моя не работает» (хут. Меловатский ст-цы Мигулинской. ПДК, т. 5, с. 19).
Ать-два, ать-два	Речевая вставка между строфами строевых песен под шаг (хут. Козлиновский).
Бабьи песни	Женские песни (повсеместно). А. М. Листопадов отмечал, что песни, «исполняемые на службе, в полку, в качестве строевых или песен военного досуга – плясовых» именуются «казачьими», т. е. мужскими, в отличие от «бабьих» – женских [ПДК, т. 4. с. 411]. Ср. Казачьи песни.
Бал, балы	Молодежный вечер: «Бал – девушку засватают или день рождения» (ст-ца Калитвенская. Инф.

А. Д. Финаева; Казанская. Инф. Ф. К. Дронова; ст-цы Вешенская, Елизаветинская, Кочетовская, Старочеркасская, хут. Рогожкино и др.).

Балабон — Колокольчик [СРДГ, т. 1, с. 13].

Балалайка — Струнный щипковый музыкальный инструмент. Письменные свидетельства о распространении у казаков относятся к началу XIX в.: «Там стройный юноша <...> с первым звуком балалайки пускался плясать казачка...» [Сухоруков 1991, с. 61]. См. Арфа, Гитара, Гусли, Мандолина.

Бальная — Песня, чаще хороводная, или кадрильная, исполняемая на балу-вечере (ст-цы Елизаветинская, Кочетовская, Старочеркасская).

Бальная лезгинка — Разновидность кавказской лезгинки, адаптированная к условиям бала. Входила в танцевальный репертуар нижнедонских станиц и хуторов (хут. Рогожкино. Инф. Е. К. Курилова).

Барыня — 1. Плясовой наигрыш. 2. Пляска: «Больше правою ногой – носок, пятка»; «Барыня – любой может прыгать, а краковяк, это же парная» (хут. Кружилинский. Инф. М. М. Ломакин, Ф. И. Ломакина)

Бас — 1. Нижний голос в донском многоголосии. Повсеместно; 2. Тип певческого голоса низкого диапазона (в этом значении используется реже).

Басоля — Струнный смычковый музыкальный инструмент – *украинск.* виолончель (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова; А. Д. Романцова). См.: Валанжель.

Басом играть — Петь нижнюю голосовую партию в многоголосии: «Мужчина басом же играет» (ст-ца Николаевская. Инф. Я. А. Фролов); «Какая разница, могу и басом, играешь следом, да и всё» (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова).

Барабан — Мембранный ударный музыкальный инструмент. В музыкантских хорах кавалерии не использовался. Изредка упоминается в казачьих вариантах армейских песен: «Заиграли трубы / Били барабаны» («По горам Карпатским метелица вьется»). Впервые упоминается в «Повести об Азовском осадном сидении» в 1642 г.: «В барабаны бьють в великия» [Воинские повести Древней Руси 1985, с. 432].

Баукать, баюкать — 1. «Баукать детей» – укачивать детей (ст-ца Еланская); 2. Интонировать колыбельные в декламационной манере: «Не поется, а баюкается, не похоже на песню – одно и то же» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Бедная — Наигрыш – фигура кадрили и песня: «Бедная, бедная, бедная я / горькая несчастная доля моя» (ст-цы Боковская, Казанская, Мигулинская, хут. Мрыховский).

Беседная — Песня, исполняемая во время приема гостей – «беседы»: «Беседная при свадьбе или гостях» (о песне «Отчего Москва загоралася») (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов).

Беседное пение — 1. Пение в беседе; 2. Характеристика «открытого», «простого», несколько «крикливого» пения подвыпивших людей (г. Ростов н/Д. Инф. Н. М. Беспалов).

Без свода — Петь скорые, плясовые, веснянки без остановки для запева (ст-цы Березовская, Екатерининская, Романовская. ПДК, т. 5, с. 21). См. Свод.

Богатырская — То же, что былинная и историческая песня (ст-ца Арчадинская. ПДК, т. 5, с. 17). У Е. Кательникова [Кательников 1991, с. 34] и В. Сухорукова [Сухоруков 1991, с. 57, 61, 63] значение неопределенно (может быть казачья песня о подвигах, походах).

Боевые песни — Полковые песни, поднимающие боевой дух. Используется в казачьих сборниках для определения мужских воинских песен героического оптимистического характера о набегах, взятии крепостей, о героях.

Бороздить — В переносном значении применяется к пению, когда один из поющих выбивается из ансамбля, «стороной идёт» (ст-ца Краснодонецкая, хут. Мрыховский). От бытового «бороздить» – идти (о воле) по борозде сбоку.

Брать на голос — 1. Петь песню в полный голос, уверенно; 2. Выводить подголосок, дишканить (пос. Глубокий).

Брать на подголоски — Многоголосно распевать песню [ПДК, т. 4, с. 16].

Бубен — Мембранный музыкальный инструмент, широко используемый донскими казаками при исполнении строевых и плясовых песен. Натяжение мемб-

раны кустарных бубнов регулируется винтами (в тон песне), поэтому говорят, что бубен «ладится» – настраивается (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева; ст-ца Усть-Быстрянская).

Бубенщик, бубенщица — Музыкант, играющий на бубне: «Костей Костеич Меркулов – это был бубенщик!» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева; ст-ца Мигулинская).

Буйвола — Струнный музыкальный инструмент, контрабас (ст-ца Казанская. СРДГ, т. 1, с. 45–46).

Бунчук, бунчуг — 1. Древко с привязанным к верхнему концу или перекладине хвостом (волчьим, конским), атрибут атамана; 2. При пении песен в строю использовался как шумовой музыкальный инструмент.

Бурила — Струнный музыкальный инструмент, бас (ст-ца Казанская).

Бухало — Струнный музыкальный инструмент, контрабас (ст-ца Казанская. СРДГ, т. 1. с. 51).

Былинная — Песня на былинный сюжет, «У славного князя Владимира – былинная» (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев; ст-ца Арчадинская ПДК, т. 5, с. 17).

Вадиться — Водить хороводы, играть: «Вадились в кучку» (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова).

Валанжа, валанжель — Струнный смычковый музыкальный инструмент – виолончель (хут. Солонцовский Верхнедонского р-на). См.: Басоля.

Валавая — 1. Протяжная песня (ст-ца Вешенская, хут. Кружилинский). 2. Общая песня (ср.: «Валавой круг» СРДГ, т. 1).

Варган — 1. Музыкальный инструмент из группы идиофонов: «Пели и плясали под песни, под варган или под гребешок» [Сухоруков 1991, с. 60]; 2. Не исключено, что так могли называть донской гудок – колесную лиру (См.: Орган).

Варшавянка — Медленная полька (пос. Багаевский).

Вдовская песня — Песня, которую поют в беседах, на свадьбах вдове, например, «Хоромы мои, хоромушки высокие» (хут. Рудаков. Инф. Ф. Л. Аксенова; хут. Ленин. Инф. В. С. Мигулин)

Величальная — Песня, исполняемая конкретному адресату, с называнием его по имени-отчеству (ст-цы Гундоровская, Сиротинская. ПДК, т. 5, с. 18).

Величать, велицать — 1. Называть по имени-отчеству: «Велицали по имени-отчеству» (хут. Камышный, ст-ца Раздорская); 2. Петь кому-либо величальную песню: «Величают „Виноград"» (ст-цы Кочетовская, Мелиховская, Николаевская, Раздорская).

Веником петь — Петь нестройно, не сливаясь в созвучии: «Веником поют» (Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Веселительные песни — Веселые песни (хут. Богураев. Инф. М. И. Кундрюкова).

Весёлые (веселые) — Так именуются в текстах донских песен скоморохи: «Там шли веселые, разговаривали / Просилися веселые у бабушки ночевать» (хут. Мрыховский).

Весенняя — 1. Песня, исполняемая весной (ст-ца Етеревская, Луковская. ПДК, т. 5, с. 18; т. 4, с. 418); 2. Песня «Весна, веснушка, весна» (Повсеместно).

Весёленькая песня — Шуточная песня (ст-ца Краснодонецкая, хут. Мрыховский).

Весёлое утро или «Горошек» — Утро после свадебного дня в ст-це Калитвенской называют «Горошек», по словам песни: «Горошек мой, да зелёненький, люблю тебя сеять».

Веснянка — Весенняя песня (ст-ца Перекопская. ПДК, т. 5, с. 18).

Вести песню — Петь ведущую голосовую партию: «Песню ведут всегда запевала или заводчик» [ПДК, т. 4, с. 16].

Ветреная, ветрянка — 1. Песня легкомысленного содержания. 2. Оценочная характеристика по отношению к «кампаньишным» (ст-ца Каменская. ПДК, т. 5, с. 17).

Вечера — Развлечения молодежи, устраиваемые в комнате осенью и зимой: «Вечера собирают, танки водят» (хут. Пухляковский. Инф. Л. Г. Смолякова; хут. Кружилинский, ст-ца Шумилинская).

Вечерина — Предсвадебный вечер у жениха (хут. Ушаковский).

Вечеринки — 1. Развлечения молодежи, устраиваемые в комнате осенью и зимой (ст-цы Нижне- и Верхне-Кундрюченская, Шумилинская). 2. Предсвадебные ве-

чера в доме невесты (ст-цы Краснодонецкая, Маркинская, Нагавская, Раздорская и др.)

Вечери*и*ношная — Песня, исполняемая на вечеринках (ст-цы Кочетовская, Краснодонецкая, Маркинская, Нижне-Кундрюченская, Николаевская).

Вечери*и*ношная в танок — Песня, исполняемая на вечеринках в танке (ст-ца Нижне-Кундрюченская. Инф. П. С. Самсонова).

Вечер*у*шки — Предсвадебные вечера в доме невесты (ст-цы Бессергеневская, Заплавская, Мелиховская).

Вешняя — Весенняя песня (ст-цы Акишевская, Дурновская. ПДК, т. 5, с. 18).

Вздунай — «Да вздунай-най дунана, вздунай, дунай» – припевные слова, с которых начинали старики «вздуманные песни» [Кательников 1991, с. 34].

Взять голос — Вспомнить и правильно запеть мелодию песни.

Взять на слух — Услышать, узнать что-либо (ст-ца Строчеркасская. СРДГ, т. 3, с. 129).

Вил*ю*жистая песня — Распевная песня: «Она вилюжистая такая» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).

Вил*ю*чие песни — Протяжные песни (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова). См. Вилюжистая.

Вил*ю*шки — Мелодические обороты казачьих протяжных песен: «Вилюшки – это „ё...ё...е". Это и есть казачьи» (ст-ца Староаннинская. Гилярова 2001, с. 18).

Вил*я*ть голосом — Свободно петь сложные мелодические обороты, распевы: «Вильни, да не туда: или в Коноваловский или в Мешковку» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).

Виноград — Величальная песня жениху и невесте «Виноград на веточке / А ягода на тарелочке»: «„Виноградом"обвелечивають» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева).

Вкр*а*тцах, вкр*а*тце — Петь песню не до конца: «Они казацкие песни все длинные. А мы их вкратце играем» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова); «Песню до конца не доигрывают, жене правды не сказывают» [ГАРО. Ф. 353, *д.* 543, *л.* 11].

Влад*а*ть голосом — Владеть голосом [О певческом мастерстве] (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).

Водить голосом — Причитать: «Невеста водит голосом» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева). См. Голосом вести.

Военная песня — Песня мужского репертуара (ст-цы Багаевская, Красноярская, Жуковская, Раздорская, г. Цимлянск).

Военным голосом, по-военному — Петь подражая мужскому голосу низко и грубо (ст-цы Мелиховская, Усть-Быстрянская).

Волоковая — Протяжная песня: «Литвиновцы волоковые не берут – свадьбишные, круговые» (г. Белая Калитва. Инф. Д. А. Булавин; ст-цы Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская, хут. Евсеевка; Нижне-Курмоярская. ПДК, т. 5, с. 20).

Вторить — Играть на балалайке вторую партию – втору (ст-ца Казанская, хут. Мрыховский).

Второй голос — Нижний голос в многоголосии (бас). См. Бас.

Выборные от компании — Преимущественно на масленицу компании ходят по хутору, поздравляя, например, новобрачных. «Выборным от компании дарят деньги. Выходя, выборные кричат: „Спасибо хозяину!" – как бы подавая сигнал. Тогда вся ватага запевает песню –„Спасибо хозяину"» [ПДК, т. 3, с. 464].

Выводить — 1. Петь подголосок: «Голос низкий, а вывожу хорошо» (ст-ца Нижне-Кундрюченская; хут. Мрыховский, с. Троицкое); 2. Вокализировать (ст-ца Краснодонецкая). См.: На голос выводить; Тяжелая песня.

Вывести — 1. Справиться с партией подголоска: «Я ее не выведу». Повсеместно; 2. Спеть протяжную песню.

Выгнуть, выгнуть колена — 1. Петь протяжную песню с распевами; термин «выгнуть» встречается в древнерусских азбуках, например, при характеристике распева «стрелы с подчашием» в начале строки: «подержав выгнуть» [Христофор 1983, с. 114; Никишов 1983, с. 241].

Выголашивать — 1. Петь партию дисканта: «Нас брат учил выголашивать. Он сам выголашивал и нас сажал слушать» (хут. Саломатинский. Гилярова 2001, с. 28; 2. Причитать на свадьбе (ст-цы Кочетовская, Раздорская).

Вытянуть, вытягивать	1. Справиться, допеть до конца: «Я ее не вытяну»; 2. Петь партию верхнего подголоска: «Я буду посвоему, а ты вытягивай» (хут. Знаменка. Инф. А. Р. Гречкин).
Выть куницу	Петь прощальную песню «Ты не вой серая куница»: «Воют куницу»; на ночушках подруги поют невесте песню „Ты не вой, серая куница"» (Нижне-Кундрюченская. Инф. П. С. Самсонова).
Выше	В народном представлении петь светлее по тембру (ст-ца Николаевская. Инф. А. М. Селезнева; хут. Мрыховский. Инф. Е. А. Меркулова; Ростов н/Д. Инф. Н. М. Беспалов)[1]. См. Ниже.
В два колена	Песня, исполняемая с повторением мелодической строфы от хорового подхвата (Повсеместно на Верхнем Дону).
В два шва	Песенная строфа с парными повторами построений AABB: «Она в два шва играется» (о песне «Что ты, жинка, губы жмёшь») (хут. Мрыховский. Инф. В. В. Чурбасов).
В голос кричать	Причитать: «Я в голос хорошо кричу»; «Я в голос кричу на могилках» (хут. Ушаковский Н. Я. Попова).
В голос плакать	Причитать: «Невеста в голос не плакала» (ст-ца Кривянская).
В кружок играли	Пели в хороводе (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).
В кружках пели	Пели в хороводах (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова).
В одно колено	Песня, исполняемая без повтора мелодической строфы: «В одно колено играють, кой какие песни повторяють» (хут. Кружилинский. Инф. И. Н. Каргин).
В танок ходят	В хороводе ходят под пение: «В танок рука за руку, репка за репку и ходят круг в одну сторону» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).
В частуху	Петь скорые «частые» песни: «Одну–две песни поём редкие, третью – в частуху» (хут. Ильменский-1. Инф. А. И. Михайлов).

[1] Установлено экспериментальным путем. На просьбу спеть выше названные информанты пели ближе, светлее.

Галоп, галопчик — Танец и танцевальный наигрыш (ст-ца Боковская).

Гармонист, германист — Музыкант, играющий на гармошке. Повсеместно. В некоторых говорах – гермонист (хут. Ведерниковский).

Гармонь — Музыкальный инструмент, язычковый идиофон. Распространилась на Дону в конце XIX – начале XX в.

Гармошка — То же, что гармонь. Повсеместно.

Гик — Боевой возглас (клик) атакующей конной лавы [Казачий словарь 1992, с. 133]; «По команде „Сотня (взвод) за мною" с гиком мчится на противника» [Устав строевой службы 1900, с. 362].

Гитара — Струнный, как правило, семиструнный, музыкальный инструмент. В сопровождении гитары в офицерских собраниях пели романсы (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов; ст-ца Усть-Бузулукская. Инф. Г. А. Титов). Распространился в станицах и хуторах в конце XIX – начале XX в.

Гитарный строй — Настройка струн балалайки по терциям.

Глас весёлый, боевой — О четвертом гласе церковного осмогласия: «Четвертый глас – весёлый, боевой: у него всегда такие качки» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).

Глубокая песня — 1. Протяжная старинная песня: «Затянули глубокую песню» (ст-ца Мариинская. СРДГ, т. 3, с. 11; ст-ца Нижне-Курмоярская. ПДК, т. 5, с. 17; ст-ца Каргальская. СРДГ, т. 3, с. 11). Ср. Мелкая песня.

Глухари — Музыкальный инструмент в наборе из группы самозвучащих, состоящий из полого почти круглого металлического тела с дробью или кусочками металла внутри: «Ими украшали лошадей в свадебном поезде» (ст-ца Николаевская. Инф. Я. А. Фролов). То же, что *громышки*.

Говорить — Исполнять колыбельную (хут. Насонтов. Инф. А. И. Могилина).

Головщик — Запевала и руководитель хора клирошан: «Головщик правого клироса» (г. Ростов н/Д. Инф. Н. И. Коротков).

Голос — 1. Голосовая партия: «Разные голоса: заводчик, дишкант... тонкий голос»; 2. Напев, мелодия: «Го-

	лос один и тот же, что при покойнике, что на кладбище» (хут. Ушаковский); «Голос другой, не такой как по покойнику» (ст-ца Шумилинская) 3. Певческий голос; 4. Разговор.
Голос выпускать	Петь полным голосом, не сдерживая звук, плотно на опоре. Чтобы научиться этому нужно «Дон перплыть» или «кричать, чтобы ты охрип, тогда он у тебя появится» (ст-ца Вешенская. Инф. Р. И. Гурова).
Голос бархатистый	Мужской голос мягкого приятного тембра (Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков). См. Голос гортанный, грубый, дикий, дурной, здоровый, казачий, малый, могучий и др.
Голос гортанный	Голос глуховатого «матового» тембра: «У казака голос гортанный» (Инф. С. И. Садчиков. г. Ростов-на-Дону). См.: Голос бархатистый, грубый, дикий, дурной, здоровый, казачий, малый, могучий и др.
Голос грубый	1. Характеристика тесситуры и тембра низкого объемного голоса; 2. Сильный голос (ст-ца Нижне-Кундрюченская); 3. Голосовая партия, то же что бас: «Када хором то поють два-три щелавека, так там же и грубый и дискант» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева); «Ты тонким голосом пой, а мы грубым» (ст-ца Николаевская. Инф. Я. А. Фролов).
Голос дикий	Плохо управляемый голос: «Дикий голос, стороной голос идёт» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Голос дурной	Неуправляемый, негибкий голос. См.: Голос здоровый.
Голос здоровый	Сильный (большой) голос: «У ней голос здоровый, а дурной» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).
Голос зычный	Сильный, громкий, заполняющий пространство голос.
Голос казачий	Мужской голос – высокий бас или баритон – несколько глуховатого «матового» тембра (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева; г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).
Голос колется	Субъективное восприятие выраженности в тембре женского голоса высокой певческой форманты;

на взгляд исполнителей свойство, позволяющее исполнять партию «дишканта» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Голос малый — Певческий голос небольшой силы: «Если у меня голос малый, она мне помогает, не превышает» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. В. И. Щербакова).

Голос могучий — Характеристика сильного, мощного голоса: «У меня голос был могучий» (хут. Коньков. Инф. Н. В. Попова).

Голос наладить — 1. Распеться, придав голосу гибкость: «В частуху исполняли, как правило, после того, как голос наладили» (хут. Ильменский-1. Инф. А. И. Михайлов).

Голос наломать — 1. Запеть песню с наигрышной запевки-вокализа; 2. Распеть голос, на мелодически подвижных «вилючих» песнях. См. Наломать голос.

Голос низкий — Голос с преобладающей низкой певческой тесситурой.

Голос подходимый — Сходный близкий напев (ст-цы Вешенская, Еланская. Инф. В. И. Орлова; хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева). См.: Мотив подходимый.

Голос распадающий — Характеристика голоса, заполняющего пространство (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Голос слабый — Средний по тесситуре и силе. Противопоставляется грубому (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

Голос тонкий — Высокий женский голос: «Закричала своим тонким она голоском». Ср.: Голос низкий, Голос грубый.

Голос хрипатый, со щербинкой — Мужской голос как бы «надтреснувший», не отвечающий в полной мере требованиям певческого (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Голоса звенели — Субъективное восприятие звучания женских голосов насыщенного тембра: «Мать была с 1907 года, у них голоса были, они же не пели – они звенели» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч).

Голосилка — Исполнительница подголоска на Бузулуке (хут. Козлиновский, Краснокоротовский; ст-ца Староаннинская, г. Новоаннинск).

Голосить, и голосить — 1. Причитать об умершем: «Голосили (причитали) тонким» (хут Краснокоротовский); «Голосють по

покойнику» (ст-ца Нагавская. Инф. А. М. Алпатова); 2. Причитать перед свадьбой: «Дня два голосить до свадьбы. Одна перед окном сидить, люди слухають и плачуть» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева); «Песни играють одни девчата: невеста голосить» (хут. Груцунов. Инф. В. А. Усачева); 2. Петь партию дисканта: «Мужчина начинает легко, а жена голосит» (хут. Яминский. Гиляров 2001, с. 28).

Голосник — Дискант на Хопре и Бузулуке (хут. Барминский, Яминский); в виде исключения встречается на Северском Донце (ст-ца Краснодонецкая).

Голосовая — Протяжная песня (ст-цы Нижне-Кундрюченская, Еланская, Есауловская, Етеревская. ПДК, т. 5, с. 17).

Голосом вести — То же, что причитать: «Невеста голосом вела» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнёва). См. Водить голосом, Голосом кричать.

Голосом кричать, в голос кричать — Причитать; ср.: «кричать» – просто «плакать слезами»: «Надя заиграла: щас закричить» (хут. Коньков Боковского р-на. Инф. Н. В. Попова). См. Водить голосом, Голосом вести.

Голосом мущинским — Петь грубо, низко, подражая мужчинам: «Иё же надо мущинским голосом» (ст-ца Мелиховская. Инф. В. П. Полозова).

Голошение — 1. Причитание об умершем (ст-ца Нижне-Кундрюченская); 2. Причитание невесты (ст-ца Раздорская; ст-ца Нижне-Кундрюченская. Арефин 1912, с. 215).

Гопак, гопачок — Танец и наигрыш (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

Гопать — Тяжело ступать в пляске [СРДГ, т. 1, с. 107].

Горничная — Игровая хороводная песня, исполняемая на вечеринках в горнице (ст-ца Нагавская. Инф. А. М. Алпатова).

Горошек — Утро свадебного дня в ст-це Калитвенской (см.: Весёлое утро) и песня «Горошек мой зелененький».

Гостевая величальная — Песня, которой гости благодарят хозяина: «И спасибо хозяину» [ПДК, т. 3, с. 181; т. 4, с. 411].

Гребешок — Приспособленный к извлечению звуков гребень [Сухоруков 1991, с. 60]; в этой функции выступает

как инструмент из группы самозвучащих. См. Варган, Громышки.

Громкая песня — Песня, исполняемая на открытом воздухе: «„Ой, мы жили с тобой" – ета громкая песня: бывалыча, едешь, иде косят, аля вяжут бабы, – там проиграешь иё» (ст-ца Еланская. ПДК, т. 5, с. 17); «Громкая эта песня» [ПДК, т. 3, с. 465].

Громышки — Музыкальный инструмент в наборе из группы самозвучащих: «Громышок пустой, а в нём что-то катается»; «Колокольчики, громышки, чтоб нечисть отступила» (хут. Кружилинский. Инф. Е. Н. Швыдкова; ст-цы Мигулинская, Шумилинская). См. Глухари.

Грубо играть — Петь низким голосом (хут. Грущунов. Инф. В. А. Усачева; хут. Гусев. Инф. М. А. Хоперскова).

Грубый голос — См. Голос грубый.

Гудок — 1. Колесная лира; 2. Басок – бурдонирующая струна колесной лиры [ПДК, т. 3, с. 465].

Гудок общественный — Гудок, хранившийся в станичном правлении. «В высокоторжественные праздники на площади перед станичным правлением устраивалась общественная хлеб-соль. Обязательно приглашались рылешники и лучшие песенники. Для этого в станичном правлении хранился общественный гудок» [ПДК, т. 3, с. 465].

Гудеть — 1. Играть на инструменте; 2. О звуке большого церковного колокола; 3. Петь грубым голосом: «Компоту холодного напилась – гудю» (г. Белая Калитва. Инф. М. Д. Булавина).

Гудуть гусли — Типичное словосочетание в песнях: «Гудуть гусли, возгудають», «Гудуть гусли по улице».

Гулебная — Песня, исполняемая в гульбе, в застольных компаниях (ст-цы Нижне-Кундрюченская, Нижне-Курмоярская, хут. Нижне-Ерохин; ПДК, т. 5, с. 19).

Гульбишная — Песня, исполняемая в гульбе (хут. Чеботовка. Инф. Т. Г. Шаркова).

Гулянье — Развлечения молодежи на улице (пос. Ливенцовский. Инф. М. А. Евстратов).

Гулять — Применяется к пению – воспроизводить замысловатые обороты, свободно двигаться: «Дискант без слов должен гулять» (ст-ца Вешенская. Инф.

	Р. И. Гурова); «Ты гуляй, а я ровно подставлять буду» (Ростов-н/Д. Инф. С. И. Садчиков).
Гурт	Певческий ансамбль у донских малороссов (украинских крестьян) (сл. Криворожье, Маньково-Калитвенская). У казаков термин не зафиксирован.
Гуртовая, гуртовые	Песня, песни, исполняемые совместно мужчинами и женщинами (на Северском Донце; см. также ПДК, т. 5, с. 19).
Гусли	Струнный щипковый музыкальный инструмент, упоминаемый в казачьих песнях. Зафиксировано единичное сведение о гуслях звончатых: «У отца было рыле звончаты» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова)
Давнёшняя песня	Старинная песня: «Собирался русский царь во землю турецкую – давнёшняя» (ст-ца Кривянская. Инф. Ф. Е. Маркин; ст-ца Камышевская, хут. Юров).
Давняя	Старинная песня (ст-ца Нижне-Кундрюченская. ПДК, т. 5, с. 17). См. Глубокая, Старинная, Стародавняя, Староотеческая.
Дайте тарелочку	Слова игриц перед началом величания гостей (ст-ца Раздорская).
Двоить, двоять	1. О двухголосных эпизодах; 2. Расходиться на два голоса (хут. Мрыховский); 3. Унисонные голоса идут врозь [ПДК, т. 5, с. 22].
Двумя партиями	Петь попеременно двумя группами «А мы пашню пахали» (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова). См. На две партии.
Держать коника	Держать головку грифа колесной лиры [ПДК, т. 4, с. 21].
Девичья	Песня, исполняемая девушками.
Детская	Песня, исполняемая детьми часто сопровождающая игру: «Селезень за уткой гоняет – детская» (ст-ца Раздорская. Инф. К. П. Быкадорова); «Ходит Бориска кругом курагода», «Каравай, каравай, кого хочешь, выбирай» (ст-цы Мелиховская, Нагавская).
Детей забавляют	О прибаске «Я сидела на завалинке» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева).
Дискан	Верхний солирующий подголосок; то же что дискант, дишкант: «Песня тогда хороша, когда дискан есть» (хут.Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнёва);

«Дискан у вас...Подымать надо песню,а она – нет» (хут. Коньков. Инф. Н. В. Попова).

Дискáнить — Петь подголосок: «[Отец] дисканил, выводил, играл песни» (хут. Чекалов. Инф. Р. А. Абашкина).

Дúскант — Верхний солирующий подголосок в донской казачьей песне, исполняемый мужским или низким женским голосом; 2. «Дискант – это по культурному в церкви» (г. Белая Калитва. Инф. Д. А. Булавин).

Дúшкант — Верхний солирующий подголосок в донской казачьей песне, исполняемый мужским или низким женским голосом. Более мягкое произношение наименования верхней партии партесного многоголосия («дышкант»). Повсеместно.

Дишкáнить, дишкáнтить — 1. Петь подголосок (ст-ца Митякинская); 2. Проводить время за пением, отдыхать: «Где дед Миша? – Идесь дишкантить» (ст-ца Краснодонецкая); 3. Играть верхний голос на музыкальном инструменте (кларнете) в ансамбле или оркестре: «Быкадоров играл на кларнете. Он [кларнет] дишканил» (хут. Мрыховский).

Дишкáнка — Исполнительница верхнего подголоска-«дишканта» (хут. Краснокоротовский. Инф. А. Н. Скоробогатова).

Дишкáнть — Побудительная форма от дишкантить (ст-ца Вешенская. Инф.Е. М. Фролова).

До двух колен — Песня, исполняемая с повторением мелодической строфы: «Она до двух колен играется» (хут. Кружилинский. Инф. В. Г. Швыдков).

Догонять песню — Вспоминать песню. «Я эту песню опять догоняю» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова; М. А. Адамов).

Доказать — 1. Рассказать: «Точно тоже не докажу» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов); 2. Справиться, донести песню (ст-цы Есауловская, Екатерининская, хут. Кременской ст-цы Усть-Быстрянской. ПДК, т. 5, с. 20–21): «А кто лучи „Лебёдушку" докажить, как ни Андрей Григорьевич (Могилин). Он-таки до дела иё играя!» (ст-ца Екатерининская. ПДК, т. 5, с. 20).

Долгая песня	Протяжная песня (ст-ца Каргальская. СРДГ, т. 3. с. 11).
Донской гимн	Песня «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон» (ст-ца Красноярская. Инф. И. А. Чалбин; хут. Мрыховский. Инф. В. В. Чурбасов, О. В. Пономарева).
Донской казачок	1. Наигрыш. 2. Инструментальный вариант песни «Ой, панна ты, панна, панянка моя» (хут. Грушки. Инф. И. Я. Евланов)
Донская камаринская	Небылица с зачином «Как по улице Варваринской» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).
Дрожать	1. Об особо эмоциональном исполнении песни: «Песня должна дрожать» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков); 2. Об использовании вибрато, переходящего в тремоляцию.
Дуван	Музыкант, трубач: «Идёть дуван у трубу играить» (ст-ца Багаевская. СРДГ, т. 1, с. 141).
Духовные псалмы	По-видимому псальмы, возможно духовные стихи. У В. Д. Сухорукова упоминается в качестве репертуара «старушек» [Сухоруков 1991, с. 61].
Дышкант	1. Устаревшее произношение слова дискант. 2. Партия солирующего (кларнетового) подголоска в казачьем военном оркестре. См. Дишкант.
Дявишницкая	Песня, исполняемая на девичнике (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева).
Е...е	1. Вставные гласные распева протяжной песни; 2. Выделяемый исполнителями в противоположность «слову» структурный элемент, соответствующий распеваемому обороту: «Я запоминаю сколько раз *е...е*...говорится» (хут. Рудаков. Инф. Ф. А. Свинарева).
Жаворонки	1. Весенняя закличка «Жаворонушки, прилетайте к нам» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева); «Жаворонков шумели, когда весна летит» (хут. Козлиновский; Гилярова 2001, с. 63; ст-ца Алексеевская); 2. Печенье в виде птичек.
За вечерними За вечернею	1. Песня, исполняемая по пути за «вечерними» (родителями невесты), вечером первого свадебного дня «Добрая годинушка настала» (ст-цы Кочетов-

ская, Краснодонецкая); 2. Песня, исполняемая при встрече «вечерних» у двора «Залетал то бы залегал, млад сизой орел» (ст-цы Николаевская, Нагавская).

Забавлять — Петь гостям песни: «Они [женихова родня] не сидять за столом, только забавляють»; «Забавляють всякие песни веселые» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева); «Одни угощают, а другие забавляют» (хут. Богураев. Инф. А. Ф. Михеева).

Забасить — Запеть песню (основную голосовую партию): «Кто бы забасил, а я бы дишкантила» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Завильнуть, завилять — Спеть замысловатый оборот: «Завильни, да не туда...или в Коноваловский или в Мешковку» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).

Завиляшка — Замысловатый мелодический оборот (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Заводить — Запевать (хут. Чекалов. Инф. Р. А. Абашкина; ПДК, т. 5, с. 17).

Заводчик — Запевала: «А заводчик так играить...» (хут. Мрыховский; ст-ца Краснодонецкая).

Заговаривать — Произносить заговор, выполняя различные магические действия: «К клену, расщелину, где срастаются ветки, ходила мать заговаривать» (хут. Пухляковский. Инф. А. К. Исаева).

Загуливать — Переходить от регламентированного ритуалом или праздником поведения к свободному – гульбе (ст-ца Боковская. Инф. П. В. Пастушкова).

Задки подкидывать — Вокальный прием: подбрасывание слога йотованием (по аналогии с движением всадника на рыси): «Девки задки не подкидывают» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков). См. Играть с подскоком.

Задонская песня — Песня с левого берега Дона (хут Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева; хут. Камышный. Инф. У. И. Раздорова).

Зазывать весну — Петь весенние заклички: «Весну не зазывали, пели круговые – „Весна, веснушка, весна“» (ст-ца Калитвенская. Инф. А. Д. Финаева).

Заиграть, заигрывать песню	Запеть, запевать песню: «Заиграю, заиграю и заплачу» (Зачин песни казаков-некрасовцев). Повсеместно.
Заиграють зорю	Запоют песню под которую невеста начнет причитать (ст-ца Кочетовская. Инф. М. Р. Жировова).
Закивоки	Отступления от напева: «Начинает какие-то закивоки делать в прокимне» (Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).
Закинуть голос	1. Особый прием перебрасывания голоса с переходом с обычной звукоподачи в фальцетную. 2. Певческий прием древнерусских певчих, связанный с движением вверх: «Светлую стрелу в первом и пятом гласах, подержав высоко, *голосом закинь*...» [Христофор 1983, с. 114; Никишов 1983, с. 241; Бражников 1972, с. 125][2]
Закличка	Особая зычная манера созывать казаков на сход, беседу: «По закличке собирается станица»; «Закликает в станичную избу или на майдан ради станичного дела» [Кательников, с. 38–39].
Заковырная песня	Протяжная песня с дискантом: «Как только на голос играет [дишканит], так и заковырная» (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова).
Закруглить	Закончить, завершить (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Закругляшка	Замысловатый оборот завершенного характера (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева)
Замстила	Забыл(а), никак не вспомнит (ст-ца Раздорская; ст-ца Бело-Калитвенская. ПДК, т. 5, с. 21). Повсеместно.
Запевала	1. Певец, начинающий песню: «Лучший в хоре песенник – заводит песню» [ПДК, т. 4, с. 21]; 2. То же, что головщик: «Запевала правого клироса» (Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).
Запевать	Вести песню с ее начала: «Если я запою, ты по за мной, но не я за тобой» (хут. Знаменка. Инф. А. Р. Гречкин).

[2] Следует отметить наличие элемента «закидка» в верховой езде, где так называют 1) произвольное движение лошади не в ту сторону, куда ее посылает всадник; 2) остановку или осаживание лошади во время спортивного соревнования перед препятствием [Гуревич, Рогалев 1991, с. 62].

Запевка — Начальный оборот запева, исполняемый на гласных *а е* или междометном возгласе (чаще *ай*).

Запеснять — Запевать: «Кум, запесняй ты!» (хут. Любышкин ст-цы Слащевской. ПДК, т. 5, с. 21).

Запеснячивать — Играть песни (Снисходительно насмешливое).

Запивочная, запивощная — Песня «Пьяница, пропойница», исполняемая на «запое», «запивании руки» (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

Заскалить — Запеть высокими голосами: «Тонкими голосами затянуть и конца нет, ну, заскалили, скажуть» (ст-ца Казанская, хут. Тубянский. СРДГ, т. 2, с. 16); «Подружки вокруг заскаляют» (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова; ст-ца Боковская. Инф. Н. И. Вечеркин).

Заследом — Петь вместе со всеми, ведя мелодию за кем-то «след в след» (ст-ца Дурновская. Гилярова 2001, с. 28). Повсеместно.

Застольная — 1. О песне «С вином мы родились, с вином и помрем» (ст-ца Раздорская); 2. О небылице «Посидите мои гости» (хут. Поклоновский).

Зачинать — Начинать: «У нас так она (песня) зачинается» (хут. Кружилинский. Инф. И. Н. Каргин; ст-ца Николаевская. Инф. А. Я. Фролов).

Звездовать — Ходить рождественской ночью с пением колядок и звездой (с. Новониколаевка. Инф. В. И. Литвиненко). По замечанию информантов ходили со звездой «поляки» (ст-ца Старочеркасская).

Звонкая — Песня, исполняемая в высокой тесситуре: «Ета песня звонкая» (хут. Большой ст-цы Мариинской. ПДК, т. 5, с. 17).

Звук — В переносном значении слух, молва: «Да звук-та за ниво прашол, што он на заводи работаить» (ст-ца Мариинская. СРДГ, т. 2, с. 27).

Зоревой причёт — Причитание невесты на утренней, редко вечерней, заре (ст-цы Краснодонецкая, Кривянская).

Зори отливать — Причитать на утренней заре (хут. Кружилинский. Инф. Е. Н. Швыдкова); 2. Петь специальные зоревые песни, под которые невеста причитает (ст-ца Николаевская. Инф. П. Н. Лесниченко).

Зорю играть — Петь специальные песни утром дня венца, под которые невеста причитала (ст-ца Кочетовская).

Игра — 1. То же что пение («Энто не игра»). 2. Вождение хоровода с игрой (ст-ца Боковская. Инф. П. В. Пастушкова).

Играли по старой вере — Пели песню или стих старообрядцы: «Играли по старой вере» (г. Белая Калитва. Инф. Д. А. Булавин; хут. Литвинов. Инф. Ф. П. Чернов); «По старой вере – самое православие» (хут. Морской. Инф. И. С. Мошняков). Ср. По кривой вере.

Играть коротко — Петь песню, сокращая распевы: «Один (сольно. – Т. Р.) поет коротко» (пос. Ливенцовский. Инф. М. А. Евстратов). Повсеместно. См. Играть с поворотами.

Играть на подголосник — Петь партию верхнего солирующего подголоска – дишканта (ст-ца Калитвенская. Инф. Е. И. Жданова).

Играть песни — Петь песни. Повсеместно. Термин встречается у Е. Кательникова в работе 1818 г. [Кательников 1991, с. 34].

Играть по-хохлацки (*дон.*) — Петь на украинский манер: «Играю по-хохлацки» (хут. Юров. Инф. А. М. Порядина – о коляде «Шла Мария лугом, берегом»).

Играть с зацепом (*дон.*) — 1. Зацеп – особый ход лошади по незнакомому рельефу, как бы нащупывая почву, проволакивая ногу: «Иная лошадь ставит ногу сначала *на зацеп*, т. *е. тянет ее по земле*...» [Дж. Филлис 1990, с. 149]; 2. В переносном смысле петь, озвучивая согласные (открывая слоги) и связывая слоги в одну цепь: «По казачьи играют, с зацепом: слова связывают» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Играть с переливом (*дон.*) — Распевать слоги, изгибая мелодию: «Вот у нас в песне слова разобрать можно, а у верхнедонских – один перелив е...а...» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч; г. Белая Калитва).

Играть с перехватом (*дон.*) — Петь, перебрасывая голос в фальцет. Перехват – тер-

мин верховой езды: «Перехват» – один–два скачка *галопа* во время бега рысью [Гуревич, Рогалев 1991, с. 143].

Играть с поворотами (*дон.*) Петь песню со всеми распевами: «Один поет коротко. Если несколько – то с поворотами» (пос. Ливенцовский. Инф. М. А. Евстратов). См. Играть коротко.

Играть с подскоком (*дон.*) Озвучивать слоги йотованием: «Грямить слава трубо(й)и, по всей Области Донской(и)» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков). См. Задки подкидывать.

Играть с подтрясом Петь с выраженным «крупным» вибрато, помогая пению потряхиванием поднятой вверх руки (г. Новоаннинск; Никитенко 2003, с. 120)[3].

Играть с потягом (*дон.*) Петь, подчеркивая слоги, отделяя их друг от друга падением интонации. Происходит от военного – «рубить [шашкой] с потягом» (г. Ростов н/Д. Инф.С. И. Садчиков).

Играть с протягом Петь протяжно, медленно: «Тягаваю песню с-пратягам играють, медлина» (ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 11).

Играть тонким, тонкими 1. Петь высоким(ми) голосом (голосами): «Тонкими не играють. Раньше баба Ганя играла» (хут Краснокоротовский. Инф. А. Н. Скоробогатова); «Тонкими пели» (Нижне-Кундрюченская. Инф. З. Ф. Зубкова); «Это бы тонкай голос бы надо» (хут. Камышный. Инф. У. И. Раздорова); 2. Петь октавную дублировку основной голосовой партии или дисканта. См. Тонкий голос.

Играчи, играчки 1. Лучшие песенники (ст-ца Мариинская. ПДК, т. 5, с. 22); 2. Женщины, поющие свадебные песни на пути свадебного поезда к невесте (в ст-цах по Дону и Северскому Донцу): «Енти уж самаи играчки...поуехали играть на свадьбу – Анка-то да и

[3] По замечанию Г. Никишова указание «потрясти» подразумевает «многократное повторение двух рядом стоящих ступеней (типа трели)» [Никишов 1983, с. 241]; «Стрелу поводную, потрясши, опрокинь» [Христофор 1983, с. 114].

Кунькя» (хут. Большой ст-цы Мариинской. ПДК, т. 5, с. 19).

Игр*а*ють одно (*дон.*) 1. Об общем напеве песни: «Щедруют везде по-разному, а казаки песни играють одно. Почему? Вместе служили и знали песни» (ст-ца Нижне-Кундрюченская. Инф. В. А. Козьменко).

Игр*и*цы 1. То же, что играчки; 2. Девушки, подруги невесты, поющие песни (ст-цы Нижне-Кундрюченская, Верхне-Кундрюченская); 3. Исполнительницы величальных песен: «Игрицы, которые величають, с-под окон зрители» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч).

***И*грища** Гулянья (чаще вечерние) с песнями и танцами (ст-ца Мигулинская).

Игров*а*я песня Подвижная, веселая, шуточная песня, нередко сопровождаемая припляской (ст-цы Боковская, Калитвенская, Новозолотовская, хут. Нижне-Ерохин, Ново-Россошанский, г. Белая Калитва, Каменск, Константиновск): «Она не дюжа круговая, она – игровая» [О песне «Из-под камушка быстра речка течет»] (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова); «Игровая плясовая молодежная песня – „У Поповых у ворот“» (ст-ца Боковская. Инф. М. К. Алферов).

Игр*о*к (*дон.*) Певец, песенник (хут. Груцунов. Инф. В. А. Усачева).

Извил*и*стая песня Протяжная песня (ст-ца Николаевская, хут. Мрыховский).

Историческая песня (*дон.*) 1. Старинная казачья песня (ст-цы Кочетовская, Старочеркасская. хут. Задонский. СРДГ, т. 3, с. 11); 2. Песня, повествующая о реальных событиях истории: «„Александрушка“ – историческая песня о нашествии Наполеона» (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев).

Исторический марш Марш, посвященный какой-либо исторической дате (например, на вступление казаков в 1814 г. в Париж).

Кавкайская Песня времен войны на Кавказе [ПДК, т. 5, с. 18].

Кадр*е*ль, кадр*и*ль Европейский 5–6 фигурный танец, сопровождаемый пением и игрой на инструментах. Повсеместно.

Казачий вариант (*дон.*) — Казачий распев русской песни (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев).

Казачок — Плясовой наигрыш и сольный мужской танец. Впервые упоминается В. Д. Сухоруковым [Сухоруков 1991, с. 61].

Казачьи песни — Мужские воинские песни: «Ай да бабы! Казачию (мужскую) песню сыграли, – а казаки вчерась не сумели!» (ст-ца Тишанская. ПДК, т. 5, с. 19).

Казачья горло-то пропреть долого (*дон.*) — Выражение, характеризующее мощь и выносливость в пении. А. М. Листопадов разъяснил его другим: «И в песне устали не знает и в части выпивки, скажем» [ПДК, т. 5, с. 20].

Казачья камаринская (*дон.*) — Песня «Как по улице Варваринской», имеющая общеизвестный зачин, контаминирующая с небылицей (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Казачья развязка, развяска (*дон.*) — Ловкость, свобода, удальство: «Вот у-казаках казачья развяска: хоть на-канях, хоть у-дели, хоть у-песнях» (ст-ца Константиновская. СРДГ, т. 2, с.78); о пляске: «В коленях развяска должна быть» (ст-ца Алексеевская).

Калёдка — Песня, исполняемая «под зимние праздники» (ст-ца Акишевская. ПДК, т. 5, с. 18).

Камаринская — Плясовой наигрыш. Ср. Казачья камаринская.

Камарошная — Шуточная песня под пляску – «Кабы у мене у доброго молодца», «Посылала меня мама в огород» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Кампаньишная — Песня, исполняемая в компаниях (ст-цы Нижне-Курмоярская, Трехостровская. ПДК, т. 5, с. 19).

Капелла — Хор при часовне, церкви. Черкасская соборная капелла получила свое название в 70-х гг. XVIII в. После 1811 г. к хору добавляется оркестр. В соответствии с указом 1868 г. и Положением 1872 г. была разделена на два коллектива – Войсковой певческий и музыкантский хоры. См. Хор.

Капитан — 1. Первые слова и мелодический оборот припева песни И. О. Дунаевского из к/ф «Дети капитана Гранта», служащий интонационным образцом для настройки балалайки по терциям (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Каравайная — Песня, исполняемая при «делении» или «раздаче каравая» или «каравайных деток» («шишек») – «Дружко каравай краить», «Белая, румяная сваюшенька» (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

Карагодная — Песня, исполняемая в карагоде – круговом хороводе с пляской (ст-цы Клетская, Перекопская. ПДК, т. 5, с. 18). Повсеместно до границы 2-го Донского округа, от которой чередуется с термином «курагодная».

Карапет — Наигрыш с припевкой («Мой маленький Карапет») и танец (ст-ца Боковская, хут. Мрыховский).

Карковяк — То же, что краковяк (ст-цы Еланская, Мелиховская, Нижне-Кундрюченская).

Кларнет — Духовой музыкальный инструмент, известный казакам благодаря использованию его в военных оркестрах.

Кликать — Звать, закликать Авсень, жаворонков: «В детстве ходили, кликали под окно» (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова); «партии кликальщиков, подбегая под окна каждого дома спрашивают: „Кликать Авсень?“» (Донской вестник 1868, № 27, ст-ца Кумылженская); «Жавороночков, их кличут все поразному» (ст-ца Дурновская. Инф. А. В. Маслова. Гилярова 2001, с. 63).

Колено, колена — 1. Структурный элемент протяжной песни, инструментального наигрыша: «Можно колена выводить, можно и покороче» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева; ст-цы Казанская, Мигулинская, г. Новоаннинск); 2. Орнаментальные обороты дисканта: «Я колен много щас не дишканю таво, што я за утками прагнала, у самом забу серца» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова). 3. На Верхнем Дону «коленом» часто называют всю мелострофу (хоровой подхват без запева).

Колено вынуть	Спеть замысловатый мелодический оборот.
Колен много	О распевной, сложной протяжной песне (Нижний Дон и Северский Донец).
Колишная	Старинная песня (ст-ца Краснодонецкая).
Колколы, колокола	Колокольчики (ст-ца Нижне-Кундрюченская. Инф. П. С. Самсонова).
Колоко*л*ьцы, колокольчики	Самозвучащий музыкальный инструмент, входящий в убранство коней свадебного поезда: «Колокольчик с язычком» (хут. Кружилинский. Инф. Е. Н. Швыдкова; ст-ца Шумилинская).
Коляда	Святочная песня, как правило, с христианскими поэтическими мотивами: «Каляду играють» (хут. Юров. Инф. А. М. Порядина).
Колядовать	Обходить дворы под Рождество с пением колядок и псальм (ст-ца Кочетовская. Инф. М. Р. Жировова; ст-ца Раздорская. Инф. М. К. Бударина): «Поляки в свитках со звездой колядовали (после гражданской войны). Казаки не колядовали» (ст-ца Старочеркасская. Инф. А. М. Нефедова).
Коник (*дон.*)	Движение ног в мужской пляске, воспроизводящее бег коня – подъем бедра, при согнутой в колене ноге и подъем голени при выбрасывание ноги назад (ст-ца Вешенская, хут. Мрыховский).
Коренн*а*я песня	Исконно казачья песня: «Это наша песня коренная. Вместе ее на коньках пели...» (ст-ца Староаннинская. Макиенко 1956, с. 79).
Короткая песня	Монострофическая припевка-тирада: «„Сваха сваху ждала"– она же короткая» (ст-ца Манычская. Инф. Н. А. Юркова); «Это же малаи припевки; они коротенькаи, их много» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева). См. Припевка.
Кричать	Плакать не в голос: «Плакать просто слезами».
Краковяк	Танец и танцевальный наигрыш (ст-ца Калитвенская, хут. Кружилинский, пос. Ливенцовский). См. Карковяк.
Краснобаишная	Песня не очень серьезная: «У вагоне-то больше всё в припляску, разнаи краснобаишнаи, лёгкие песни кричат с товаришшами (ст-цы Обливская, Филоновская. ПДК, т. 5, с. 17, 21).

Круга*л*я сыграть	Сыграть плясовой напрыш (ст-ца Нижне-Кундрюченская).
Кру*г*и	Хороводы; термин употребляется наряду с другим – карагоды (ст-ца Раздорская. Инф. К. П. Быкадорова).
Круго*в*ая	Песня, исполняемая под пляску по кругу: «На свадьбах круговые играют. Заиграли – и все по кругу пошли» (ст-ца Калитвенская. Инф. А. Д. Финаева; ст-цы Верхне-Кундрюченская, Задонокагальницкая, Краснодонецкая, г. Белая Калитва).
Кругом	Водить хоровод, двигаясь по кругу (ст-цы Казанская, Нижне-Кундрюченская, хут. Ушаковский).
Кругом под пляску	Круговой хоровод под пляску (ст-ца Нагавская. Инф. А. М. Алпатова).
Крута*я* песня	Песня, охватывающая большой диапазон: «„Как под грушей было зеленою" – она же крутая [песня]: ее вверх подымешь и вниз опустишь» (ст-ца Николаевская. Инф. А. М. Ермилова).
Кручи*н*ная	Грустная, печальная, как правило протяжная песня (хут. Кружилинский).
Кручи*н*ная на зорях	Прощальная песня, которую поют невесте (ст-ца Раздорская на Медведице. ПДК, т. 5, с. 18).
Крыл*о* водить	Водить хоровод у казаков-некрасовцев [ПДК, т. 4, с. 420].
Кто с ж*о*рнова, кто от обойки	Поговорка, характеризующая неслаженное пение: «Ну, понясли: кто с жорнова, кто от обойки» [ПДК, т. 5, с. 20].
Кто с мостка, кто с бродк*а*	Поговорка, характеризующая неслаженное пение. Повсеместно.
Курагод	Плясовой хоровод в станицах и хуторах Среднего и Верхнего Дона.
Курагод по улице	Плясовой хоровод, движущийся рядами по улице (ст-ца Нагавская).
Курагодная	Песня, сопровождающая движение плясового хоровода (ст-цы Вешенская, Маркинская, Нагавская, Верхне-Каргальская, Нижне-Курмоярская, хут. Приморка): «Курагодные, когда все пляшут» (ст-ца Нагавская. Инф. Е. И. Мельникова).

Ладить — 1. Образовывать стройное созвучие, согласие: «Мы не ладим»; 2. Петь в несколько голосов: «В тринадцать лет уже старалися ладить. У подруги первый голос, у меня второй. И на три голоса пели. Дишканили» (ст-ца Дурновская. Инф. А. В. Маслова. Гилярова 2001, с. 26); 3. Настраивать музыкальный инструмент: «Бубен ладится» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Латынские песни — Чужие песни, ассоциирующиеся с оппозиционной культурой: «Это не наши песни, латынские» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. Н. Борисова).

Лельки — Хороводы: «В карагоды, в лельки играть» (ст-ца Перекопская. ПДК, т. 5, с. 18).

Ленце — Танец: «Ленце под гармошку» (ст-ца Мелиховская. Инф. В. П. Полозова).

Лёгкая песня — О простых не распетых песнях: «Ты каких лёгеньких выбирай, эта дюжа тижолая, мы её не потянем» (хут. Камышный ст-цы Богоявленской. Инф. У. И. Раздорова); «У вагоне-то больше в припляску разнаи краснобаишнаи, *лёгкие песни* кричить с товаришшами» (ст-ца Обливская. ПДК, т. 5, с. 21). Ср. Тяжелая песня.

Линдикать — Воспроизводить голосом инструментальный наигрыш, используя различные сочетания слогов [Гилярова 2001, с. 28–29], например: «Линь...дилилинь... дилилинь...дилилили».

Лирическая песня — Песня соответствующего лирического содержания. Жанровая атрибуция песни, возникшая под влиянием письменной традиции: «Лирическая песня служивых казаков: „Ой да, уж вы горы Закарпатские мои“» (ст-ца Боковская. Инф. М. К. Алферов).

Ложки — Музыкальный инструмент, ударный идиофон. В этом качестве распространились, по-видимому, в конце XIX – начале XX века, когда стали использоваться в военных оркестрах. А. М. Листопадов в примечании к песне «Весна, веснушка, весна» пишет: «Казаки любят петь ее в конном строю при бубнах, *ложках* и бунчуках» [ПДК, т. 4, с. 418].

Любовная — Песня о любви, например, «Как казак бабочку уговаривал» (ст-цы Жуковская, Боковская).

Люлейки, лялейки Хороводные песни, исполняемые «на Красную горку» (ст-цы Казанская, Добринская. ПДК, т. 5, с. 18); 2. Весенние хороводы: «Провожать люлейку» (хут. Яминский, Поклоновский. Гилярова 2001, с. 71).

Люли-люли Рефрен хороводных песен, по которому они выделяются исполнителями как особый вид: «Раз люли-люли – значит танюшная» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Ляликать Водить хороводы на пасху; слово производное от рефрена «ляли-ляли» (ст-ца Казанская).

Мазурка Танец и танцевальный наигрыш, исполнявшийся на балах (ст-цы Вешенская, Елизаветинская, пос. Ливенцовский).

Мал*а*нка, мел*а*нка Новогодняя обходная песня, исполнявшаяся детьми (хут. Кузнецовка, хут. Недвиговка) и взрослыми (с. Троицкое. Инф. М. М. Науменко).

Мамайская О былинах и былинных песнях (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев).

Мандолина Струнный щипковый инструмент, на котором играют медиатором. Распространен у казаков (г. Новочеркасск, ст-ца Милютинская). См. Арфа, Гитара.

Матлет Матросский танец, входивший в бальный репертуар (ст-ца Казанская).

Мелкая песня, мелочь Скорая плясовая песня, неглубокая по содержанию: «Нонча-то всё мелочь играют» (ст-ца Перекопская. ПДК, т. 5, с. 17). Ср. Глубокая песня.

Многоголосие Пение с разделением на голосовые партии, несколько голосов: «Когда многоголосие, один так, один так – оно все сливается» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч).

Могучий голос Характеристика сильного, мощного голоса: «У меня голос был могучий» (хут. Коньков. Инф. Н. В. Попова)

Молебенные стишки Духовные стихи: «Когда дитя качают, молебенные стишки поют, и у покойников поют, и скрозь их» (хут. Красноярский. Инф. А. П. Суласкова).

Молитва Заговор от болезни и разных напастей (заикания, испуга), включающий обращение к святому или святым: «Лечить коров от колдунов „Ходил Авра-

	ам по святым горам"» (хут. Зеленовка. Инф. К. И. Бесполудина; хут. Водянский. Инф. Д. И. Кичатова; хут. Литвинов. Инф. Т. В. Чернова).
Молитвенная песня	Духовный стих (хут. Титов).
Молодёжная	О романсе «Накинув плащ, с гитарой под полою» (ст-ца Раздорская).
Молодецкий вечер	Вечер в доме жениха, происходящий одновременно с девичником.
Мотив, мотивы	Напев, мелодия: «Этот мотив я не взяла» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева.); «Она есть, мотив не наведу» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов); «Запевала всё играить: он направляить слова, направляить мотивы» (хут. Яминский. Инф. В. А. Сидоров); «Песня сама даёт свой мотив (ст-ца Дурновская. Гилярова 2001, с. 25).
Мотив подходимый	Сходный, похожий, одинаковый (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Мотивная песня	Распетая, мелодичная, протяжная.
Музыка	1. Инструментальная музыка; механическая запись какого-либо музыкального произведения; 2. Гармошка: «На музыку играет»; «Ты музыку принёс?» (хут. Кружилинский).
Музыкант	Исполнитель на музыкальных инструментах. Повсеместно.
Музыкантский хор	Официальное наименование оркестров в русской армии: «1872, июня 4. Высочайше утверждено положение о Донском войсковом музыкантском хоре» [Казачьи войска 1992, с. 61].
Музыкантская команда	Принятое в армии наименование полковых музыкантов.
Мущинская песня	Мужская казачья песня: «Мущинская вот песня „Из-за лесу, лесу копия мечей"» (хут. Ильменский-1. Инф. А. М. Еремина).
Мущинским голосом	Подражая мужчине (ст-ца Мелиховская, Усть-Быстрянская, хут. Камышный).
Наводить мотив	Восстанавливать в памяти мелодию песни: «„Микита» – есть. Мотив чи наведу, чи нет» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов).

Наговáривать — Произносить заговор, выполняя необходимые действия: «Наговариваю на воду» (хут. Рудаков. Инф. Е. Л. Пузанова).

На голос брать — Выводить подголосок, дишканить (ст-ца Верхнекундрюченская. Инф. О. Ф. Фетисова; хут. Евсеевка. Инф. А. А. Сизякин, хут. Кривая Лука).

Нá голос выводить — Вести партию подголоска – дишканта: «Всегда на голос выводила» (хут. Гусев. Инф. М. А. Хоперскова).

Нá голос тянуть — Вести партию подголоска – дишканта (г. Белая Калитва. Инф. Д. А. Булавин; ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

На две партии — Петь попеременно, двумя группами, выстроившимися в шеренгу – «стенка на стенку»: «А мы пашню пахали на две партии» (ст-ца Еланская). См. Двумя партиями.

Над волнами — Наигрыш-вальс (ст-цы Казанская, Калитвенская, Мигулинская; хут. Мрыховский, Солонцовский).

Надгрóбные песни — Песнопения, исполняемые во время отпевания – «Вечная память», «Святый Боже» (хут. Стоговской. Инф. А. И. Фалынская).

Нáигрыш — Запевка, начинающаяся распевом гласных; музыкальная фраза, состоящая из «затейливых мелодических фигурок», упражнение голосу.

На лáды взводúть струны — Настраивать, налаживать колесную лиру [ПДК, т. 4, с. 22].

Наломáть голос — Начать пение с песни, требующей активного движения голоса (скачки, пространные сложные мелодические обороты): «Наломаешь голос, он и катится» [ПДК, т. 4, с. 15].

На похóде — 1. О песнях, исполняемых вне дома; 2. О песнях, исполняемых в пешем и конном строю.

На провóдах — О песне, исполняемой во время проводов на службу – «Спят все рощи и долины» (ст-ца Николаевская. Инф. А. П. Коренев).

На провóды — О песне, исполняемой во время проводов на службу – «Скакал казак через долину» (хут. Чекалов. Инф. Р. А. Абашкина).

Наступить — Придти в пении к звуковым оборотам, выполняемым другим певцом: «Что ты крутишься около

меня? Пой своим голосом, я боюсь на тебя наступить!» (г. Ростов н/Д. Инф. Н. М. Беспалов).

На реченьку — Наигрыш и песня, фигура кадрили (распространены на Верхнем Дону).

На столах — На свадебном пиру: «„Виноград" на столах» (ст-ца Старочеркасская. Инф. А. М. Нефедова).

На уме, на ум — На памяти, на память: «Наши тоже иё играли. Это кой када на ум набигаить» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова); «Да ведь я жа на уме дяржу иё, ху, т-ты!» (хут. Ермаков ст-цы Казанской. ПДК, т. 5, с. 19).

Наурская — Наигрыш, разновидность польки: «Полька „Навурская"» (ст-ца Мелиховская. Инф. В. П. Полозова; хут. Божковка. Инф. В. Ф. Наугольнов).

На хору — В хоре (хут. Козлиновский).

Начинай — То же что «Запевай» (ст-ца Николаевская. Инф. Я. А. Фролов).

Начинщик — На Верхнем Дону то же, что запевала (хут. Зимняцкий, Яминский). См. Заводчик. Починальщик.

Нахлысток — Интонационный оборот дисканта – верхнетерцовое опевание восьмой ступени лада: «Раньше все песни были с нахлысткими» (хут. Мрыховский. Инф. К. С. Фартукова).

Небывальщина — Песня-небылица, в которой повествуется о том, чего не бывает, пустая выдумка (хут. Поклоновский. Гилярова 2001, с. 88).

Небылица — То же, что небывальщина: «Небылица пустовница / Пусты речи и слова» (г. Каменск).

Невестины, невестинные песни — 1. Песни, предназначенные невесте (ст-ца Екатерининская. ПДК, т. 5, с. 18); 2. То же, что «ночёвушные» (ст-цы Краснодонецкая, Нижне-Кундрюченская).

Невысоко — Петь не в полный голос, негромко, неглубоко: «Когда поёшь невысоко, так ровночко льётся. А в нас в казаках такая привычка: как затянут – держись моя дорогая!» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Не наведу — Не вспомню мелодию: «Песня эта есть, но не наведу» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов); «Была, а на мотив не наведу» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. О. Ф. Вдовенко).

Не спетые	Не поющие вместе, случайно собравшиеся исполнители (ст-ца Краснодонецкая).
Не сыгранные	О не певшихся исполнителях: «Ня свышны – ня сыграны… Тот с мостка, тот с бродка» [ПДК, т. 5, с. 20].
Ниже	Петь глубже, темнее по тембру (ст-ца Николаевская. Инф. А. М. Селезнева; хут. Мрыховский. Инф. Е. А. Меркулова; г. Ростов н/Д. Инф. Н. М. Беспалов). См. Выше.
Ночушечные (ноцущецные)	Песни, исполняемые на ночушках, ночевках (ст-цы Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская, Краснодонецкая).
Ночевушная, ночевушные	1. Песня, исполняемая подругами невесты на ночушках, ночевках: «„Лебёдушка" – ночевушная» (ст-цы Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская; 2. Посиделочные песни (ст-ца Усть-Быстрянская. СРДГ, т. 2, с. 188).
Обвелечивание	Величание (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева).
Обвелечивать	Петь кому-либо величание (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева; ст-ца Мелиховская. Инф. В. П. Полозова).
Обголашивать	Оплакивать, причитать [СРДГ, т. 2, с. 191].
Обиженные песни	Песни, исполняемые женщинами на Троицу: «Все такие пели обиженные – то брошенные, то измененные» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч).
Обрубать	О сокращении в песне распевных переходов: «Обрубують, углы делають» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Обрядная	Песня, исполняемая с бережным соблюдением всех традиций ее бытования: «Ету песню играть надо обрядно; обрядная ета песня – из тёмных, давних веков» (хут. Большой ст-цы Мариинской. ПДК, т. 5, с. 17).
Обрядовая песня	Песня, исполняемая во время обрядового действия, «к обряду» (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова).
Обыгрывать	1. Петь кому-либо величание: «Обыгрывают девку» (ст-цы Бессергеневская, Заплавская, Кривянская, Краснодонецкая, Мелиховская, хут. Чекалов); 2.

Петь свадебную песню для кого-либо: «„Ты берёза, ты кудрявая" – обыгрывают невесту-сироту» (хут. Рябичев); 3. Маркировать песней обрядовую церемонию: «Обыгрывать выкуп» (хут. Какичев. Инф. М. Е. Богураева).

Один мотив Общий напев, вырабатывавшийся в полку для служивских песен: «Один мотив был у службе» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов). См. Играть одно.

Одним голосом О функционально одноголосном (монодийном или гетерофонном) пении (ст-ца Боковская. Инф. П. Н. Пастушкова).

Ой Междометный возглас, произносимый в начале запевки. В отличие от «Ай», которому, как правило, соответствуют нижние ноты, чаще звучит на высокой: «На „Ой" не начинай, на „Ой" высоко, начинай на „Ай"» (ст-ца Камышевская. Инф. В. Н. Клочнев).

Округлять Сглаживать резкие скачки мелодии, возникающие при отсутствии внутрислоговой мелодики, распевом: «Нужно округлять, чтоб она ни какими-то углами» (ст-ца Вешенская. Инф. Р. И. Гурова).

Орган Колесная лира – от греч. organum – музыкальный инструмент (г. Белая Калитва. Инф. Д. А. Булавин).

Органистый бас Сильный, объемный, приближающийся по свойствам к звучанию органа: «За свое искусство в церковном пении и сильный органистый бас Иван Прокоповский пользовался большим уважением [ДЕВ 1882, № 1, с. 18].

Отливать зори Петь прощальные песни невесте на заре; причитать на заре (ст-ца Николаевская. Инф. П. Н. Лесниченко).

Отпустить Ослабить давление воздушной струи на связки, петь мягче, тише (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов). См. Придавить.

Оторвать Отделить, зафиксировать: «Здесь оторвать надо: турок(ы) били» (г. Ростов-на-Дону. Инф. С. И. Садчиков); 2. Прием рубки лозы во время скачки: «Рубить надо с отрывом» (ст-ца Вешенская. Инф. П. К. Баранов).

Отрубать	Сокращать в песне распевы: «Отрубают, углы делают; что хотят, то с песней и делают» (ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров).
Отходить	Петь мелодический вариант, не дублируя голос запевалы (хут. Мрыховский).
От обчества песни	Перенять песни от станичников, «обчества» – станичного общества (ст-цы Краснодонецкая, Нижне-Кундрюченская).
От коня идти	В темпе и ритме исходить из ощущений всадника (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).
Охотницкая	Песня охотников или об охоте (ст-цы Калининская, Мариинская, Манычская. ПДК, т. 5, с. 17).
Падекатр	Танец, входивший в бальный репертуар (хут. Рогожкино).
Первый голос	Верхний солирующий подголосок, дискант (ст-цы Краснодонецкая, Милютинская, г. Ростов н/Д).
Перебивать, пербивать	Разделять закрытые слоги огласовками, учащая ритм их произнесения, в то время как другой исполнитель (другой голос) произносит слоги протяжно (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).
Перевод	1. Переход в другую тональность – модуляция (как правило, вниз): «Раньше все песни с переводом игрались» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева); 2. Ладовое отклонение, опевание побочной опоры: «Эта песня не переводится» (о сиротской песне «Зеленая дубровушка» – ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова)
Переводить	Играть песни с переводом – модуляцией, в тональность, лежащую терцией, реже, квартой ниже.
Перевысить, превысить	Петь выше другого голоса: «Тонкий должен перевысить дискант, тогда они могут [петь] вместе» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).
Перекат, перекаты	Заполнения широких интонационных ходов интервалов (квинты – тетратоникой в квинте; сексты – пентатоникой).
Перекидать, перекидывать (голос)	Использовать прием перебрасывания голоса в фальцет.

Перекидывать слова — О несвязном изложении текста, пропусках слов: «Перекидывать её туда-сюда».

Перелив — Распевание слогов (г. Белая Калитва, ст-ца Раздорская). См. Играть с переливом.

Перерывать — Петь песню, подчеркивая слова разрывом слова – паузой (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Пересыпка, персыпуха, пирьсыпка, пирьсыпуха — Скорая плясовая песня (ст-ца Етеревская. ПДК, т. 5, с. 17).

Перехватывать — 1. Обрывать слог, распевая его вставными гласными *а...е...е...я* и др. (ст-ца Дурновская. Гилярова 2001, с. 25); 2. Перебрасывать голос в фальцет. См. Играть с перехватом.

Переход — Мелодический оборот-связка («Здесь переход же надо!» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч).

Песельник — Певец-мастер, искусно исполняющий казачьи песни, запевала: «Песельникам по рюмке водки» (казачье выражение). См. Песенник.

Песенник — Искусный певец, то же, что песельник: «Могилины – не так чтобы они были песенники» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов); «Мать – Акимова – песенница была» (ст-ца Раздорская. Инф. А. А. Давыдыч); «Всякий хороший песенник должен уметь и песню играть и подголашивать» (хут. Исаев ст-цы Ермаковской. Инф. А. Гончаров. ПДК, т. 1, ч. 1, с. 17); «Степные... песенники!» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева). См. Песельник.

Песенники, вперед! — Команда, подававшаяся во время движения колонны [ПДК, т. 2, с. 275].

Песни брошеные — Песни, которые теперь не поют: «Энти песни брошенаи...» (хут. Кружилинский. Инф. В. Г. Швыдков).

Песни в службе — Песни, исполнявшиеся на службе, в армии, в полку (Повсеместно).

Песня вынесена — Песня, перенятая на стороне, во время каких-либо событий.

Песня высокая — Песня с широким диапазоном, захватывающая высокий регистр уже в запевке: «Она песня высокая,

	а потом на низ мигом опускается» – о песне «Во Польше на рыночке» (ст-ца Калитвенская. Инф. А. А. Ерхов).
Песни давнёшние, давнишние, давние	Старинные песни (ст-цы Нижне-Кундрюченская, Урюпинская). См. Давнёшняя.
Песни исторические	См. Исторические песни.
Песни мамайские	1. Старинные песни: «Затягивай какую-сь давнишнию – мамайскаю» (ст-ца Урюпинская. ПДК, т. 5, с. 17); 2. Былинные песни (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев). См. Мамайские песни.
Песни от 14 года	Песни времен 1-й мировой войны: «Мы песни знаем от 14 года» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова»).
Песни разыгрываются	О песнях, поднимающихся в строе.
Песни старинные	О песнях, которые исполнителям представляются давнишними.
Песни тяжелые	Протяжные песни (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова).
Песня	Основной жанр казачьего фольклора, высоко оцениваемый казаками: «Песня казачия – чтоб ни конца, ни краю» [ПДК, т. 5, с. 17].
Песня казачья	Мужская воинская песня, в широком смысле «походная». Повсеместно.
Песня красивая	Протяжная песня: «Песня красивая, тянется без перерыва» (О песне «Не от тучи, не от грома» (ст-ца Вешенская. Инф. М. А. Дериглазова)
Песня ласковая	См. Ласковая песня
Песня походная	Мужская воинская песня, исполняемая вне дома: «на походе», «в службе».
Песня расхорошая	Песня, в которой исполнителю нравится все: и напев и слова: «„Да скатилася с неба звёздочка" – расхорошая песня» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Песня сложена	Песня, созданная в связи с определенными событиями: «Эта песня сложена...».
Песня составлена	Песня созданная о чем-либо или о ком-либо.
Песня хорошая, расхорошая	1. Песня, нравящаяся исполнителю, как правило,

протяжная: (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева); 2. Протяжная песня: «Песню надо сыграть хорошую, чтобы она протяжная была» (ст. Николаевская. Инф. П. Н. Лесниченко).

Пестовать 1. Нянчить: «Когда пестуют, приговаривают» (хут. Кружилинский).

Пестуют Припевают, приговаривают потешку (хут. Рогожкино. Инф. Е. К. Курилова).

Петь «волю» Петь песню «Да ты, воля, воля девичья» (ст-цы Нижне-Кундрюченская): «На невестиных сиделках паём ей „Волю"» (ст-ца Усть-Быстрянская, хут. Нижне-Журавский. СРДГ, т. 3, с. 118).

Печной оркестр Ансамбль из подручных бытовых предметов (гребенки с листком тонкой бумаги, вилки и пр.) и голоса, имитирующего игру на разных инструментах, передавая характер звучания сочетанием слогов: скрипки «пи...пи...» и т. п. (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Плакать Причитать: «Теперь не плачуть» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева); «Как умеють так и плачуть» (ст-ца Старочеркасская. Инф. А. М. Нефедова).

Плетень плести Водить хоровод: «Плятень пляли: за-руки схватываюца, идуть кругам и пають „Сялизень мой, сялизень"» [СРДГ, т. 3, с. 14].

Плясать Выбивать ногами ритм на основе музыкально-ритмической канвы песни или наигрыша: «Ногами выбивать, у тухлях притукувать» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Плясовая 1. Песня, под которую пляшут (ст-ца Нагавская. Инф. А. М. Алпатова, А. И. Мельникова; ст-ца Боковская, хут. Нижне-Ерохин, Приморка). 2. То же, что частая: «Плисавая песня – эта часта играють; частая или плисавая песня» (СРДГ, т. 3, с. 11, ст-ца Казанская, хут. Озерский, Поповский).

Плятушки Припевки-«скороговорки» с комбинируемыми сюжетно-поэтическими мотивами «А чу-чу, чу-чу, чучу, я горошек молочу» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Пляшишная Плясовая песня: «Краснобаишная – пляшишная» (ст-ца Филоновская. ПДК, т. 5, с. 17).

Повернуть, повертать	Сделать поворот, т. е. мелодическую связку к повторению мелострофы или оборот к другому опорному звуку (ст-ца Николаевская. Инф. Я. А. Фролов); 2. В распеве изменение направления движения: «А в восьмом гласе поездную стрелу поверни...» [Христофор 1983, с. 114].
Поворот	Интонационный оборот, связывающий структурные звенья или закрепляющий ладовую опору (г. Новоаннинск, ст-цы Вешенская, Казанская, Николаевская, хут. Мрыховский)[4]: «Тоже этот поворот на второй раз» – о песне «Поехал казак во чужбину далёко» (ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров); «Поворот что ли делаю» (ст-ца Николаевская. Инф. С. Д. Власов); «Повороты не знаю как дишканить» (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова); 2. Повороты или вольты – манежные упражнения верховой езды, выполняемые во время езды по кругу [Гуревич, Рогалев 1991, с. 31].
Повышать, повысить голос	То же, что дишканить.
Погромушки	То же, что громышки (ст-ца Нижне-Кундрюченская. Инф. П. С. Самсонова). См. Громышки.
Подбаюкивать	Петь колыбельную во время укачивания ребенка (хут. Поклоновский. Гилярова 2001, с. 30).
Подбирать голоса	Находить подходящие мелодии к нравящимся текстам духовных стихов и псальм и др. (хут. Рудаков. Инф. Е. Л. Пузанова).
Подголашивать	Выводить подголосок, дишканить [Арефин 1912, с. 198].
Подголосник	Певец, исполняющий партию дисканта: «Подголосник – если она помогает» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).
Подгудивать	Петь нижний голос (хут. Какичев. Инф. М. Е. Богураева).
Подкидывать задки	См. Задки подкидывать.

[4] Поворотка или повертка – попевка знаменного распева, соотносимая по мелодическому содержанию с оборотом, закрепляющим ладовую опору – поворотом, напр. распев повертки в азбуке инока Христофора [Христофор 1983, с. 80].

Подмогать — Помогать, подпевать: «Я подмогаю, я не знаю, я не песенница» (хут. Груцунов. Инф. В. А. Усачева).

Поднять песню — Справиться, спеть песню хорошо, сообразно традиционным представлениям.

Подскок — Огласовка йотованием. См. Играть с подскоком.

Подтягать, подтягивать — Подпевать другим «голосом», т. е. исполнять другую голосовую партию.

Подтянуть — Подпеть, помочь; петь другим голосом.

Подушечные — Песни, исполняемые во время обряда «подушки», «за подушками» (ст-цы Бессергеневская, Заплавская, Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская, Краснодонецкая).

Подходимый мотив — Сходный, похожий напев: «У ней мотив подходимый» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева) См. Голос подходимый.

По заслéдом, по заслéд — Петь вслед за кем-либо, неуверенно: «Я по заследом» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева). Повсеместно.

По кривой вере — Выполнять какие-либо уставные (церковные) требования в соответствии с их пореформенным видом, например, петь церковные песнопения, Христа славить (хут. Морской. Инф. И. С. Мошняков). См. Играть по старой вере.

Под коня играть — Петь в соответствии с ходом коня, в темпе какого-либо аллюра (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Под мелкáшку — Петь в темпе мелкой (короткой) рыси (трота).

Под мущин петь — Подражая мужскому голосу (ст-цы Усть-Быстрянская, Мелиховская).

Под языки — Петь частушки и танцевать, имитируя в пении звучание музыкальных инструментов сочетанием различных слогов: «частушки будем трандыкать, под языки, пайдём танцывать» (хут. Бугры. СРДГ, т. 3, с. 161; хут. Ажинов; ст-цы Нижне-Гниловская, Ольгинская, Старочеркасская. Там же, с. 163).

Поезжáнская, поезжáнная — Песня, сопровождающая движение свадебного поезда (ст-цы Мариинская, Краснодонецкая, Кумшацкая; хут. Холодный. ПДК, т. 5, с. 18).

Пой! Возглас в конце запева, знак для вступления хора. Зафиксирован в песнях полкового репертуара «Баклановцы, молодцы» (ст-ца Задоно-Кагальницкая), «Поехал казак во чужбину далеко» [ПДК, т. 2, № 166а, с. 416].

Покрывать Превышать по силе группу нижних голосов: «Дискант могут петь двое, если один не покрывает» (ст-ца Краснодонецкая); «У меня такой громкий голос, нехай хоть там 20 мущин – я всех покрою» (хут. Кружилинский. Инф. Ф. И. Ломакина).

Полевая То же, что походная, исполняемая в походе, вне дома – о песне «Здесь нам весело жить, здесь нам не по чем тужить» (г. Константиновск. Инф. В. А. Хохлачев).

Полковая песня Песни армейского репертуара (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов; ПДК, т. 5, с. 18).

Полковая плясовая Плясовая песня, которую пели на службе во время отдыха, под пляску (О песне «Трава моя, травушка». хут. Романов, ст-ца Краснодонецкая).

Полковое пение Пение на службе в полку, называемое также сотенным: «Принимая близкое участие в деле полкового пения...» [Голубинцев 1911, с. 7]. См. Сотенное пение.

Полька 1. Парный танец, сочетающий движение вперед и назад и по кругу; 2. Танцевальный наигрыш. На Дону одни и те же напевы часто бытуют в виде наигрышей и песен.

Полька-двойка Разновидность польки с двумя партнершами, включающая движения тройками по прямой линии – вперед и назад (ст-ца Боковская).

Полька на обеи боки Разновидность польки: «Ишо была полька на абеи боки – танцують польку, Толька бяруца друг за друшку и кружаца та в –адну, та в другую сторану» (ст-ца Казанская. СРДГ, т. 3, с. 39).

Полька простая Разновидность польки (ст-цы Боковская, Казанская, Калитвенская, Краснодонецкая, Нижне-Кундрюченская, хут. Мрыховский). См. Полька.

Полька с каблучком Разновидность польки, танцуя которую пристукивали каблуками: «Дефка с-парним нага в-ногу на каблучок ставять и на-насок и притупывають» (ст-

ца Грушевская. СРДГ, т. 3, с. 39; ст-цы Боковская, Краснодонецкая, Нижне-Кундрюченская).

Поминальное причитание — Причитание, исполняемое при посещении кладбища (в том числе невестой-сиротой), или когда вспоминают умершего родственника.

Поминальные песни — Поминальные песнопения – «Святый Боже», «Вечная память» (хут. Стоговской).

Поминальные стихи — Духовные стихи, исполняемые на поминках (ст-ца Жуковская; хут. Овчинников. Инф. П. Ф. Юндина).

Помогать — Подпевать, петь другой голос, чаще всего имеется в виду дискант (ст-цы Краснодонецкая, Николаевская).

Пореже — Помедленнее: «Пореже, попротяжнее» (ст-ца Раздорская. Инф. М. К. Бударина; А. А. Давыдыч).

Посадные песни — Песни, которые поют невесте сидящей на «посаде» под образами (ст-ца Старочеркасская).

Посадняя сиротская — Песня, исполняемая невесте-сироте, сидящей на «посаде» под образами (ст-ца Старочеркасская. ПДК, т. 5, с. 18).

Посадская — Песня, которую поют невесте (или жениху и невесте), сидящей на посаде (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

Посевать, посевают — Поздравлять с Новым годом (14 января); под пение «А в поле, в поле», осыпая зерном иконы: «Посевают утром в день Нового года» (ст-ца Кочетовская. Инф. Т. М. Жировова; пос. Глубокий; ст-цы Бессергеневская, Краснодонецкая, Раздорская, Старочеркасская; хут. Ажинов, Недвиговка и др.).

Посевная — Песня, исполняемая во время посевания утром Нового года – 14 января (ст-ца Ново-Николаевская).

По солнцу — 1. Двигаться во время пения хороводной песни в соответствии с ходом солнца – с востока на запад: «Кругом по солнцу на буграх» (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова); 2. Делать что-либо в соответствии с движением солнца. Правильное направление в обрядах: «По солнцу это обязательно, а то жизня неправильная будить» (ст-ца Раздорская. Инф. М. К. Бударина).

По солям	Петь по крюкам – невменным знакам древнерусских богослужебных книг (хут. Литвинов, Рудаков).
Посоромная	Песня или припевка непристойного содержания (Ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).
Посыпать	Поздравлять хозяев утром Нового года, осыпая зерном иконы: «Тётенька, пустите посыпать!» (ст-ца Кривянская. Инф. Н. Н. Кутырева).
Поход	1. Военная кампания. 2. Движение какого-либо военного подразделения, ватаги. 3. Пребывание вне дома.
Походная, походняя	1. Песня (протяжная или строевая под шаг), исполняемая вне дома, «на походе» (ст-ца Боковская. Инф. М. К. Алферов; хут. Мрыховский. Инф. В. В. Чурбасов); 2. Песня, исполняемая в конном или пешем строю (ст-цы Боковская, Жуковская, хут. Зимняцкий, Мрыховский).
Походная маршевая	Песня, исполняемая на марше в конном или пешем строю (ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров).
Почаще	Поскорее, побыстрее: «Давайтя её пощаще»(хут. Камышный, ст-ца Раздорская).
Починальщик	Запевала (с. Троицкое. Инф. М. М. Науменко). См. Заводчик, Начинщик.
Поялдычить (паялдычить)	Побаюкать (ст-цы Кочетовская, Нижне-Курмоярская. СРДГ, т. 3, с. 51).
Править голосом	Владеть голосом: «Тонким же надо править» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. О. Ф. Вдовенко).
Прадедовская	Старинная песня (ст-ца Распопинская. ПДК, т. 5, с. 17).
Прибаска	Припевка: «Прибаски – одна на одну валишь» (хут. Красноярский. Инф. А. П. Суласкова; ст-цы Вешенская, Краснодонецкая, Николаевская).
Прибасная песня	Шуточная песня под пляску: «Сычас щастушки, а тада скамарошныи прибасныи песни були» (ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 11).
Прибасывать	1. Припевать, петь прибаску, припевку: «Любо прибасывая» (ст-ца Екатерининская. ПДК, т. 5, с. 22); 2. Сопровождать какое-либо действие пением:

«Пошли за вечерней – звать невестину родню – прибасывают „По улице мостовой“» (хут. Рябичев).

Прибаутка — 1. Припевка, присказка, потешка (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Е. В. Сергеева; хут. Знаменка. Инф. В. Ф. Тарасова; 2. Свадебный приговор: «С прибауткой выводя жениха и невесту» (ст-ца Кочетовская. Инф. Т. П. Дубова; хут. Морской. Инф. И. С. Мошняков); 3. Рефрен хороводной песни: «Раз прибаутка – значит ганошная» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Прибобонка — То же, что припевка, прибаска (ст-ца Краснодонецкая). См. Прибаска, Припевка.

Приговаривать — 1. Не петь, произносить в разговорной манере: «„Меланка ходила“ – не поется, приговаривается» (хут. Недвиговка. Инф. А. П. Болдырева); 2. Определение рода полупения, например, в колыбельных: «Когда дитя качают, приговаривают» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова); «Качаю люльку и приговариваю» (хут. Кружилинский. Инф. Ф. И. Ломакина); 3. Причитать: «Старому не приговаривают. Что ему приговаривать? Старого не жалко. Если молодой или дитё, тогда другое дело» (ст-ца Старочеркасская. Инф. А. М. Нефедова).

Приговорки — Потешки, предназначенные детям (ст-ца Усть-Быстрянская). См. Прибаутка, Присказка.

Приговорные песни — Припевки под пляску: «Танцуют и поют приговорныи песни: „Анщадыки, анщадыки, да пабащил щилавека“» (хут. Бугры, ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 11). См. Прибаска, Прибобонка, Пригудка.

Пригудка — Припевка (ст-ца Верхне-Курмоярская. ПДК, т. 5, с. 17).

При гульбе — Петь во время гульбы, беседы (хут. Ушаковский).

Придавить/ отпустить — Певческий прием, регулирующий динамику толчками диафрагмы, благодаря чему усиливается и ослабевает подсвязочное давление. Посредством него выделяются акцентируемые слоги текста, междометные возгласы и пр.: «Кой-где придавить, кой-где отпустить надо» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов).

Придакивать — Подпевать, подхватывая вставные частицы «ой да» [Гилярова 2001, с. 26].

Припевать — 1. Сопровождать какое-либо действие пением: «Хозяйка, держа в одной руке стакан, а другой, взявшись под бок, в желтых туфлях, пристукивала каблуками, припевая: „Туфли к милому глядят, полюбить его хотят“» [Сухоруков 1991, с. 59]; 2. Петь частушки, припевки.

Припевка — Короткая нараспетая моностроfическая вокальная форма: «Это же малаи припевки; они коротенькаи, их много» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева). См. Короткая песня.

Припевок — Припев к мужской воинской песне. Термин мужского рода противопоставляется термину женского – припевка, как обозначающему жанр бытовой, сопровождающий какое-либо действие. Припевком (припевом) служат обычные песни, исполняемые в устойчивой последовательности с военными «боевыми», реже построфно. Например: «Веселитеся, донцы, храбрые казаки» с припевом «Славьтесь, славьтесь казачки» или «Пчелочка златая»; «Скакал казак через долину» – припевок «Из под дуба, дуба, дуба речушка течет» и т. п. (ст-цы Краснодонецкая, Усть-Бузулукская, хут. Секуровский; ст-ца Михайловская. ПДК, т. 5, с. 17).

Припой — Процесс припевания (ст-ца Нижне-Кундрюченская).

При покойнику — Над покойным, возле покойного, в отличие от поминального причитания, исполняемого при поминовении или воспоминании об умершем. Повсеместно.

Присказка, присказывать — То же что припевка, припевать. См. Прибаска, Прибобонка, Пригудка.

Причет, причеты — То же что причитание, причитания: «Прощаются с родными» (ст-ца Раздорская. Инф. К. П. Быкадорова).

Причитать — Исполнять причет: «Перед свадьбой пробуживает утром, причитает» (хут. Пухляковский. Инф. Л. Г. Смолякова). См. Причитывать, Прочитывать.

Причитывать	Исполнять причет в декламационной манере, приговаривать: «Невеста причитывает» (ст-ца Калитвенская. Инф. Е. И. Жданова).
Пробовать	1. Воспроизвести перед началом пения какой-либо мелодический оборот с текстом или без него; 2. Вспомнить совместно напев и слова песни. Повсеместно.
Пробросить словечку	Пропустить какое-либо слово, слова: «Здесь сбилась, славечку пробросила» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. А. М. Титова).
Проводы	Проводы на службу, в армию (ст-цы Николаевская, Раздорская).
Провожальная	Песня, исполняемая во время проводов на службу, в армию, обычно «Конь боевой с походным вьюком», «Разродимая сторонка», «Ай да, шли, прошли с Дону служивые», «Ой да выпал, выпал» и др. (ст-цы Багаевская, Верхне-Каргальская, Раздорская).
Провожать люлейку	На Троицу обрядом бросания в воду венков провожать весеннее время вождения хороводов – люлек (хут. Поклоновский, Яминский).
Проговор	Запев декламационного склада, как правило, срединный сцепляющий (ст-ца Вешенская; ПТД 1998, с. 3, 5, 11 и др.).
Прокинуть словечку	Пропустить слово: «Матри – я слово-то пракинула!» (ст-ца Сергиевская. ПДК, т. 5, С. 22).
Простое пение	Пение в компании, то же, что «беседное» (г. Ростов н/Д. Инф. Н. М. Беспалов).
Против солнца	Делать что-либо в направлении противоположном движению солнца, т. е. с запада на восток: «Пощаще танцують против сонца, бываить по сонцу» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева).
Протяжная	Распетая медленная песня (ст-цы Кочетовская, Краснодонецкая, Кривянская, Мелиховская, Нагавская, Раздорская).
Протяжная	Музыкальная песенная форма: «Еще какую-нибудь протяжную» (хут. Камышный).
Протянуть голосок	Причитать по умершему. «Нехай покричить, голосок протянить» (ст-ца Вешенская. Инф. А. М. Захаров).

Проходные — 1. То же, что походные строевые песни (ст-ца Староаннинская. Тихомиров 1950, с. 41); 2. Игровые хороводные песни, исполняемые во время хождения по горнице и выбора пары: «На вичяринках играють прахадныи песни, када жаних бярёть нивесту» (хут. Парамонов. СРДГ, т. 3, с. 70; хут. Исаковский, Поклоновский. Гилярова 2001, с. 79).

Прочитывать прощитывать — 1. Причитать – о невесте (г. Белая Калитва): «Она не поёт, она прощитывает» (пос. Синегорский. Инф. А. И. Орехов); 2. «Прочитываить – это у нас называють по покойнику» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева; то же в ст-це Раздорской). См. Причитать, Причитывать.

Псаломщик, пасаломщик — Церковнослужитель, читающий и поющий в церкви (ст-цы Калитвенская, Краснодонецкая)

Псальма, псальмы — Псальма – вид строфической многоголосной бытовой песни религиозного содержания (ст-цы Краснодонецкая, Раздорская, Усть-Быстрянская, хут. Краснокоротовский, Самолшинский; ПДК, т. 2, с. 477). См. Сальма.

Пьяница — 1. Гласное сватовство, то же, что рукобитье или сговоры. Обряд получил наименование по словам песни: «Пьяница, пропойница, что и Манин батенька» (ст-ца Верхне-Кундрюченская. Инф. Х. Я. Зубарева); 2. Песня, скрепляющая сговор сторон о браке на Северском Донце (ст-цы Верхне-Кундрюченская, Краснодонецкая).

Пьяницу играть — Петь песню на пропивание невесты: «Пьяница, пропойница, что и Манин батенька (маменька)» (в станицах и хуторах по р. Северскому Донцу и Белой Калитве).

Разбивка голосов — Деление на голосовые партии (хут. Яминский).

Разбойная — Песня, повествующая о героях и событиях войн-восстаний С. Разина, К. Булавина (ст-цы Есауловская, Ермаковская. ПДК, т. 5, с. 17).

Разыгрывается голос — Голос приобретает силу, гибкость, управляемость, если часто петь.

Разыгрывается песня — 1. Песня приобретает свою полную форму, набирает силу мощь; 2. Песня повышается в строе.

Рассказать песню — Убедительно адекватно содержанию спеть песню: «Позвать бы Митриевну! Она расскажет!» (ст-цы Нижне-Кундрюченская; Верхне-Кундрюченская, Екатерининская, Усть-Быстрянская. ПДК, т. 5, с. 21).

Расходные — Песни, исполняемые при окончании беседы, посиделок, улицы: «При окончании посиделок» (ст-ца Екатерининская. ПДК, т. 5, с. 18).

Ребячья — Песня, исполняемая молодыми парнями (хут. Пухляковский).

Революционные песни — 1. Песни о событиях времени гражданской войны (ст-ца Раздорская. Инф.А. А. Давыдыч); 2. Песни времен революции: «Их не играли при царе. Когда революция случилась в России, некоторые ребята знали эти песни, стали петь. Там Стеньку Разина поминают» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. М. А. Адамов).

Редкие песни — Протяжные песни: «В компании когда соберёмся одну–две песни поём редкие, третью – в частуху. Обязательно начинали с редких песен» (хут. Ильменский-1. Инф. А. И. Михайлов). Ср. Частые песни.

Ровно играть — Петь на одном высотном уровне.

Ровно подставлять — Петь нижнюю голосовую партию ритмически размеренно, ровно: «Ты гуляй, а я ровно подставлять буду» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Рукоби*т*ьишная — Песня, исполняемая во время обряда «рукобитья» (ст-цы Нижне- и Верхне-Кундрюченские, Бессергеневская).

Рыле, рыле*ю*шка — Струнный фрикционный инструмент – колесная лира [ПДК, т. 3, с. 412; т. 4, с. 22].

Рыле-зво*н*чаты — Гусли звончатые: «Рыле у отца было, рыле-звончаты» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Рылёшник — Музыкант, играющий на рыле – колесной лире.

Рявни*в*ая песня — Песня, повествующая о любовных переживаниях, ревности (хут. Ильменский-1. Инф. М. Г. Лежнева).

С зацепом играть — См. Играть с зацепом.

С краю начинать — С начала: «Иё опять с краю начинать?»; «Ишо с краю?» [ПДК, т. 5, с. 21].

С переливом играть — См. Играть с переливом.

С перехватом играть — См. Играть с перехватом.

С поворотами играть — См. Играть с поворотами.

С подскоком играть — См. Играть с подскоком.

С подтрясом играть — См. Играть с подтрясом.

С потягом играть — См. Играть с потягом.

С протягом играть — См. Играть с протягом.

Сальма, — Псальма (хут. Рудаков, ст-ца Усть-Быстрянская; ПДК, т. 4, с. 21).

Салмы — Псалмы, входящие в различные церковные службы: «Салмы по солям поют у моленны» (хут. Рудаков. Инф. Ф. Л. Аксенова).

Самодурством — Сам, самостоятельно: «Самодурством выучился» [о научившемся петь по крюкам сыне] (Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов)

Сборная — Песня, которой начинается гулянье (вечеринки, хороводы): «Уж вы, зори». Вечериночная сборная [ПДК. т. 5, с. 70]; в хут. Белавине – «Из улицы, улицы».

Свадьбинная — Свадебная песня (ст-цы Вешенская; Нагавская. Инф. А. М. Алпатова, Е. И. Мельникова; хут. Краснокоротовский, Урывский; ст-ца Луковская. ПДК, т. 5, с. 18).

Свадьбишная — Свадебная песня; общераспространенное на Дону определение жанра (г. Цимлянск, Белая Калитва; пос. Коксовый; ст-цы Верхне-Кундрюченская, Заплавская, Калининская, Кочетовская, Краснодонецкая, Красноярская, Кривянская, Лозновская, Мелиховская, Нижне-Кундрюченская, Нижне-Курмоярская, Раздорская, Усть-Быстрянская, хут. Ещеулов, Рынок, Рябичев; Раздорская на Медведице. ПДК, т. 5, с. 18).

Свод — Остановка для запева. Употребляется в форме «со сводом» (ст-ца Краснодонецкая), «без свода». В отличие от скорых, плясовых, веснянок, «со сводом» поют протяжные песни (ст-цы Березовская, Екатерининская, Романовская. ПДК, т. 5, с. 21).

Своим голосом играть	1. Найти собственное звучание голоса (о тембре); 2. Вести самостоятельную мелодическую линию (о голосовой партии).
Святая, на Святую	Пасха, на Пасху: «Играють на Святую» (ст-ца Вешенская. Инф. Е. М. Фролова)
Сговорная	Песня, исполняемая во время предсвадебного обряда сговоров (ст-цы Заплавская, Кривянская, Мелиховская).
Семейная бытовая	Песня бытовой любовной или шуточной тематики (ст-ца Боковская. Инф. М. К. Алферов).
Сердцебитная	Песня, задевающая за сердце.
Сиротская	Песня, исполняемая сироте (ст-цы Краснодонецкая, Маркинская, Нижне-Кундрюченская, хут. Приморка; ст-ца Старочеркасская. ПДК, т. 5, с. 18).
Сиротское причитание	Причитание, исполняемое невестой-сиротой на могиле родителей (на голос поминального причитания).
Сказывание	О литургическом речитативе: «Чтение должно быть ровно; сказывание – там разрешается подчеркивание» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).
Сказывать	Особый тип литургического чтения: «Стихарный будет сказывать „Бог Господь"» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).
Скамарошная	Шуточная песня (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова; ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 11).
Скарамошная	Шуточная песня: «Скарамошная круговая» (ст-ца Калитвенская. Инф. Е. И. Жданова).
Скорачивать	Петь, сокращая распевы.
Скороговорки	То же, что припевки (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Скоромная песня	Песня непристойного содержания (ст-ца Краснодонецкая. О песне «Сидор да Назар»). См. Соромные песни.
Скорая	Песня, исполняемая в быстром темпе [ПДК, т. 3, с. 463]
Скрипка, скрыпка	Струнный смычковый музыкальный инструмент нередко кустарного производства, распространенный на Нижнем Дону, Чиру, в отдельных верхнедонских хуторах.

Слово, слова — Ключевые слова (словосочетания с предлогами), лежащие в основе распева песни: «Здесь три слова говорится: „На речке было, на Камышенке“» (хут. Колундаевский).

Слова говорить — Внятно, не торопясь произносить в пении слова: «Аккуратно слова говорить» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. А. М. Титова).

Слова в ряд поставить — Правильно использовать прием расширения (распространения) текста: «Что я не казак, слова в ряд не поставлю?» (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).

Слова укладывать — При пении на погласицу самогласных стихир в последних следует «укладывать слова, чтобы не было разрыва важных слов» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).

Сложена песня — Песня создана [ПДК, т. 4, с. 414].

Служивская, служивая — Песня, исполняемая на службе в полку, в армии (ст-ца Елизаветинская, хут Поповский. СРДГ, т. 3, с. 11). Повсеместно.

Солдатская — Заимствованная из армейского репертуара песня: «Забелели снежки белы – солдатская» (ст-ца Краснодонецкая).

Современная, современная — 1. Песня, ставшая известной недавно: «„Головушка моя бедная“ – современная» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова); 2. Песня, являющаяся «перетекстовкой» старинной или сочиненная в наши дни: «Современная песня – „Вспомним всех героев Дона“» (ст-ца Боковская. Инф. М. К. Алферов; ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров).

Солидарно петь — Петь повторяя без изменений: «„Слава в вышних Богу“ без фиты [в алтаре] и мы солидарно с ним споём без фиты» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).

Солист — Поющий по невменным знакам – солям [крюкам, знаменам]: «Старик жил хуторской, он был солист»; «У нас кое-какие остались по солям. „Блажен муж“ можно пропеть»» (хут. Рудаков. Инф. М. М. Семиколенова).

Соромные песни	Песни непристойного содержания: «У ней одни соромные песни на уме» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова). См. Скоромные песни.
Составлена песня	Создана, сложена [ПДК, т. 3, с. 463].
Сотенное пение	Пение сотни на марше (Сотня – подразделение полка численностью до 150 человек). См. Полковое пение.
Спроволока	1. Петь протяжно, распевая слоги [ПДК, т. 4, с. 414]; 2. Петь в медленном темпе [ПДК, т. 3, с. 462].
Спрямлять	Упрощенное исполнение казачьей песни: «Прямо как-то играить, спрямляить» (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).
Станичный голос	Особая манера заклички: «Закличкою произносится по улицам станицы от есаула *станичным голосом*, т. е. резким, протяжным, есаульским: «Атаманы-молодцы, вся честная станица! Сходитеся на беседу!» [Кательников 1991, с. 38–39].
Станичное пение	Пение домашнее, у себя на родине, в отличие от полкового.
Старинная	Песня, сложенная и певшаяся в прошлом. Часто к ним относят и песни XVIII–XIX веков, с текстами литературного происхождения (ст-ца Нижне-Курмоярская, г. Калач-на-Дону; ПДК, т. 5, с. 16).
Старинушка	То же, что старинная песня (ст-цы Нижне-Курмоярская, Мечетинская).
Стародавняя	То же, что былинная песня (ст-цы Урюпинская, Усть-Медведицкая. ПДК, т. 5, с. 17; ПДК, т. 1, ч. 1, с. 11).
Старообрядческая	Старинная песня (хут. Большой ст-цы Мариинской. ПДК, т. 5, с. 16.).
Ствол песни	Основа песни без распевов, короткий напев (г. Ростов н/Д. Инф. С. И. Садчиков).
Стихи, стишки	Духовные стихи: «Стишки 10–20 обиходные, заученные, не на глас, а просто мотивы» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов; хут. Богураев, Камышный, Литвинов, Овчинников, Рудаков; ст-цы Мариинская, Николаевская). Повсеместно.
Стих церковный	Псальма у старообрядцев (ст-ца Николаевская. Инф. П. Н. Лесниченко).
Страдания	Разновидность частушки, чаще на любовную тему (хут. Кружилинский, ст-ца Еланская).

Строевая	Песни, исполняемые под шаг в пешем и конном строю (Повсеместно).
Строевая тяговая	Протяжная песня, исполняемая в конном строю при движении шагом (ст-ца Казанская).
Тамоша	Общая пляска, когда все встают; от слова тамошиться – толпиться (ст-ца Нагавская. Инф. А. М. Алпатова).
Тананыкать	Напевать: «Надысь дрыхнула, а сама тананыкала» (хут. Козлиновский, г. Новоаннинск. Инф.Т. И. Мостовникова).
Танец	В отличие от понятия пляска употребляется для обозначения европейских танцев – вальса, кадрили, польки и т. п.
Танок, танки	Хоровод, хороводы преимущественно на Нижнем Дону и Северском Донце (ст-цы Богоявленская, Константиновская, Кочетовская, Краснодонецкая, Нижне-Кундрюченская, Верхне-Кундрюченская, Усть-Быстрянская, Раздорская, хут. Насонтов, Романов).
Танок по улице	Танок, движущийся с пением рядами по улице (ст-цы Калитвенская, Краснодонецкая; хут. Камышный. Инф. У. И. Раздорова).
Танковая	Песня, исполняемая во время движения танка (хут. Насонтов. ПДК, т. 4, с. 414; ст-ца Нижне-Кундрюченская. ПДК, т. 5, с. 18). См. Таношная.
Таношная	То же, что танковая (ст-цы Богоявленская, Калитвенская, Константиновская, Кочетовская, Краснодонецкая, Верхне-Кундрюченская, Нижне-Кундрюченская, Раздорская, Усть-Быстрянская, хут. Насонтов, Романов). См. Танковая.
Танцур	Танцор (хут. Кружилинский).
Таусень	Зимняя святочная песня при обходе дворов (ст-ца Филоновская. Гилярова 2001, с. 51). См. Авсень, Товсень.
Товсень	Святочное величание при обходе дворов (ст-ца Вешенская, хут. Дударевский); «Товсень поют и под Рождество и под Новый год ребятишкам» (хут. Ушаковский. Инф. Н. Я. Попова). См. Авсень, Таусень.
Тонкий голос	1. Высокий женский голос: «Тонкого сроду не было» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужни-

кова); 2. В женском и смешанном пении женская голосовая партия, дублирующая основной напев (бас) или дискант на октаву выше (во второй октаве). См. Голос тонкий; тонким играть.

Тонким играть — См. Играть тонким.

Трандыкать — Петь шуточные плясовые песни, частушки: «Пот танцывальную песню трандыщуть и танцують» (хут. Бугры, ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 161). См. Трындыкать.

Трензель — Удила (металлические), состоящие из грызла и двух колец. Используется во время пения в качестве соударяемого идиофона.

Треугольник — Ударный идиофон в виде изогнутого треугольником подвешенного прута, по которому ударяют металлической палочкой. Использовался при исполнении строевых песен в сочетании с бубнами и бунчуками [ПДК, т. 2, с. 275].

Троить, троять — Разделяться на три голоса (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Триндыкать, трындыкать — Напевать колыбельную («трындычку»), часто проговаривая слова или прибаску: «Трындычу ему» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова; А. М. Титова; ст-ца Екатерининская. ПДК, т. 5, с. 22).

Трындычка, трындычки — Термин, обозначающий разные жанры, не относимые носителями традиции к песенным, например, колыбельные (ст-ца Краснодонецкая), свадебные припевки: «Всякие припевки и веселые песни» (с. Троицкое. Инф. М. М. Науменко). Термин встречается как в среде казаков, так и донских малороссов (хут. Ажинов, ст-цы Багаевская, Нижне-Гниловская, Ольгинская, Старочеркасская).

Тулумбас, тулумбаш — Мембранный музыкальный инструмент. То же, что турецкие литавры. Народные музыканты противопоставляют его бубну, настраиваемому под песню (хут. Мрыховский. Инф. О. В. Пономарева).

Турурохать — Приговаривать «Турурох, турурох, зароди, Боже, горох»: «На новый год турурохали»; «Пустите по-

	турурохать» (ст-ца Калитвенская. Инф. А. Д. Финаева).
Тустеп	Танец, распространившийся в донских станицах и хуторах в первой половине XX века (ст-ца Боковская, хут. Рогожкино).
Тутарки-магутарки	Скорые по темпу и не глубокие по содержанию песни (г. Ростов н/Д. Инф. И. А. и С. И. Садчиковы).
Тырло	1. Выгон для овец; место, где водили танки (ст-цы Краснодонецкая, Казанская). 2. Уличное гуляние: «Называли где как: „улица", „тырло", „игрища", „рели"» (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова).
Тюп-тюп, тюпа-тюпа	Двигаться или петь в темпе мелкой рыси особого хода – «калмыцкой» или «монгольской» (с иной переменой пар ног).
Тягальная	Протяжная песня (хут. Рог-Измайловский. Гиляров 2001, с. 88). См. Волоковая, Долгая, Протяжная, Редкая, Тяглая, Тяговая.
Тяглая	То же, что протяжная песня (хут. Россошинский, Ржавский; ст-цы Котовская, Тепикинская. ПДК, т. 5, с. 17; Тихомиров 1950, с. 40). См. Волоковая, Протяжная, Редкая, Тягальная, Тяговая.
Тяговая	Протяжная песня (ст-цы Казанская, Мигулинская, Шумилинская, хут. Мещеряковский, Мрыховский, Яминский; ст-ца Кочетовская. СРДГ, т. 3, с. 11). См. Волоковая, Долгая, Протяжная, Редкая, Тяглая.
Тяговая на службе	Протяжная песня, исполняемая «на службе в войсках» (ст-ца Мигулинская. Инф. П. А. Ермаков).
Тяговая строевая	Протяжная песня, исполняемая в конном или пешем строю (ст-ца Казанская).
Тяжелая песня	Протяжная широко распетая песня: «Тяжёлая песня с такими выводами» (ст-ца Краснодонецкая).
Тянуть	Петь медленно, протяжно: «Это ж надо тянуть знаешь как!» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева); «Да тяни-то ты иё!» (ст-ца Краснодонецкая); «Тяните позарачистей!» (ст-ца Вешенская); «Величание [церковное] должно быть медленное – тянучка» (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов).
Тянуть голос	Петь подголосок в протяжной песне (ст-ца Калитвенская. Инф. Е. И. Жданова).

Уборочная — Песня, исполняемая во время уборки урожая «Ой да, из-под крыши» (ст-ца Красноярская)

Уличная — Песня, исполняемая во время уличного гуляния (ст-ца Краснодонецкая; ст-ца Денисовская, Нижне-Курмоярская. ПДК, т. 4, с. 414).

Улица — Гулянье молодежи вдоль улицы с пением и игрой на музыкальных инструментах (ст-ца Нагавская, пос. Ливенцовский)

Улицу — Играть наигрыши, исполняемые во время уличных гуляний (ст-ца Нагавская).

Ухать — Плакать «слезами» (ст-цы Каргальская, Нижне-Чирская, хут. Сетраки; СРДГ, т. 3, с. 174).

Ухватиться — С самого начала песни правильно петь напев в нужной манере: «Ухватюся – хорошо буду петь» (о тонком голосе – ст-ца Краснодонецкая. Инф. О. Ф. Вдовенко).

Ухватить песню — Запомнить, уверенно петь: «Мы ее не ухватили» (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова).

Ходить по сабе — Ходить по родственникам, продолжая гульбу (обычно применительно к свадьбе).

Ходовая — Песня, исполняемая на ходу, во время движения [ПДК, т. 4, с. 414].

Хор — 1. Хор певческий – с 1868 г. Донская войсковая капелла стала называться Донским войсковым хором. 2. Хор музыкантский или хор трубачей – то же, что духовой оркестр (Согласно Положению 1872 г. музыкантские хоры были отделены от певческих). 3. Оркестр. («Хор был: валажель, две скрипки играли, кларнет» (ст-ца Казанская. СРДГ, т. 3, с. 182).

Храбраи песни — Казачьи боевые песни, которые поют по пути за невестой участники «храброго поезда» или «храброй» [команды]: «Храбрая поётся песня „Ой, веселитесь, храбраи казаки". Веселые песни поют» (пос. Синегорский. Инф. А. И. Орехов). Ср. Глас весёлый, боевой.

Христа славить — Петь ирмос «Христос рождается» и тропарь «Рождество твое Христе Боже наш» во время обхода дворов утром в день Рождества. Обряд впервые описан В. Д. Сухоруковым: «В Рождество старики разными компаниями, не исключая и лучших старшин, ходили из дома в дом *Христа славить*, начи-

	ная обыкновенно от войскового атамана... Во всяком доме пели они *Христос рождается*, за что хозяин обязан заплатить им» [Сухоруков 1991, с. 70].
Христосл*а*вить	То же, что Христа славить: «Христославили под Рождество» (хут. Евсеевка. Инф. А. А. Сизякин; ст-цы Казанская, Краснодонецкая).
Целовальная игра	Игра под песню, завершающаяся поцелуями: «Водку не пили, играли в „Кольцо" – целовальная игра» (ст-ца Калитвенская).
Цимб*а*лы	1. Струнный ударный музыкальный инструмент, входивший в состав инструментальных ансамблей, в прошлом бытовавший в слободах малороссов по р. Белой Калитве и некоторых станицах по Северскому Донцу (ст-ца Краснодонецкая. Инф. А. Д. Романцова). 2. Полные цимбалы – полный состав оркестра: «Там на свадьби полныи цымбалы были, полный хор» (ст-ца Казанская, хут. Поповский. СРДГ, т. 3, с. 186).
Чав*а*кать	Акать в произношении и пении (пос. Ливенцовский. Инф. М. А. Евстратов).
Частая, частуха	Скорая песня, в которой слова проговариваются в быстром темпе (ст-ца Краснодонецкая, хут. Нижне-Ерохин; ст-ца Етеревская. ПДК, т. 5, с. 17; ст-ца Казанская, хут. Озерный. СРДГ, т. 3, с. 11).
Част*и*ть	Торопливо, излишне быстро произносить слова в пении (Повсеместно).
Часто	Живо, скоро: «Стихи щасто поются» (хут. Камышный. Инф. У. И. Раздорова).
Частушка	1. Припевка. 2. Поздний жанр фабрично-заводского и крестьянского фольклора.
Черд*а*ш	Венгерский танец чардаш, известный на Нижнем Дону (хут. Рогожкино).
Ч*и*жик	Наигрыш с припевками.
Чикильк*и*	Дроби ног – элемент пляски, известный в России под наименованием «в три ноги» (ст-ца Вешенская. Инф. П. М. Гуров).
Читать	1. Припевать, «приговаривать»: «В Батайске читають под Новый год Васильку» (хут. Кружилинский. Инф. В. Ф. Чукарина); «Казак сосед заставлял внуков читать Христа славить перед Рожеством. Они неделю репетировали, чтобы видно было, что это казаки... а

не какие-то хохлы» (Инф. И. Г. Майданников). 2. Читать канонические богослужебные книги.

Чтение — Вид беглого монотонного чтения богослужебных книг: «Уставное каноническое чтение должно быть ровно, не так как речь – туда-сюда [вверх-вниз] (г. Ростов н/Д. Инф. М. С. Севастьянов)

Шайка — Компания колядовщиков: «Шайки ходили по улицам» (хут. Ведерниковский. Инф. А. М. Селезнева).

Шалыганы — Ругательное определение компаний колядовщиков. Колядовщики отвечали: «Скупыя, паршивыя, шелудивыя, коростливыя – мы не шалыганы, а казаки и казачки» [ДОВ 1906, № 2].

Шарманка — Переносной портативный орган с механическим звукоизвлечением: «Ходили слепые с шарманками» (ст-ца Казанская. Инф. Ф. К. Дронова).

Широкая песня — О протяжной песне (ст-ца Николаевская. Инф. П. Н. Лесниченко).

Шуметь — 1. Кричать весенние заклички (ст-цы Алексеевская, Дурновская, хут. Козлиновский; Гилярова 2001, с. 63–64). 2. В донских говорах также издавать шум, звать.

Шуточная — 1. Веселая насмешливая, как правило, плясовая песня (пос. Багаевский; ст-цы Краснодонецкая, Раздорская, хут Зеленовка). 2. Солдатские переделки военных песен, например, «Вильгельм в поход собрался» (г. Цимлянск. Инф. Ф. В. Пономарев).

Шшалыкная, шшалышная — Веселая, озорная, зажигательная бытовая песня (хут. Холодный ст-цы Мариинской. ПДК, т. 5, с. 18).

Щедровать — Петь щедровку при обходе дворов на Святки: «Щедровать ходили девушки» (хут. Евсеевка. Инф. А. А. Сизякин; ст-ца Старочеркасская). Распространено повсеместно на Северском Донце и Нижнем Дону (от впадения в него Северского Донца). В сочетании с адресатом, обозначением времени или исполнителей употребляется чаще «щедрують»: «Щедрують мальчику, хозяину», «Щедрують вечером под Новый год»; «Щедруют под Новый год девушек (парней)» (ст-ца Бессергеневская. Инф. Т. М. Субботина; хут Пухляковский); «Щедруют

дети под Новый год» (ст-ца Кочетовская. Инф. М. И. Луганцева; ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Щецукать — В речи и пении заменять «ч» на «щ»: «Низовые щещукают, а верховые чавакают» (хут. Ливенцовский. Инф. М. А. Евстратов).

Эротическая песня (*совр.*) — Песня о любовных приключениях: «Дюжа эротическая песня» (о песне «Посылала мене мать») (ст-ца Калитвенская. Инф. З. М. Банникова).

Южить — Причитать: «В простонародье говорят „южить“» (ст-ца Краснодонецкая. Инф. П. Я. Плужникова).

Яблочко — Матросский танец и наигрыш. Часто исполняется на второй день свадьбы ряженой матросом женщиной (ст-цы Бессергеневская, Заплавская, Николаевская).

Сведения об информантах

Абашкина (Пучкова) Раиса Андреевна 1924 г. р. хут. Чекалов Морозовского р-на Ростовской обл.

Адамов Михаил Андрианович 1894 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Насонтове того же р-на.

Аксенова Феодосья Лукьяновна 1913 г. р. хут. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Алпатова Анна Михайловна 1905 г. р. ст-ца Нагавская Котельниковского р-на Волгоградской обл.

Алферов Михаил Константинович 1917 г. р. ст-ца Боковская Ростовской обл. Райцентр.

Банникова (Аленкина) Зинаида Михайловна 1946 г. р. ст-ца Калитвенская Каменского р-на Ростовской обл.

Баранов Петр Кузьмич 1915 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Громковском того же р-на.

Белоконев Илларион Евсеевич 1910 г. р. хут. Богураев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Беспалов Николай Михайлович 1929 г. р. г. Ростов-на-Дону. Родился в ст-це Милютинской того же р-на.

Бесполудина (Ковалева) Клавдия Игнатьевна 1916 г. р. хут. Зеленовка Тарасовского р-на Ростовской обл.

Бирюков Владимир Федорович 1948 г. р. г. Ростов н/Д. Родился в хут. Базки ст-цы Усть-Быстрянской Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Богураева Матрена Егоровна 1939 г. р. хут. Какичев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Бокова Вера Васильевна 1930 г. р. хут. Дударевский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Лосевском того же р-на.

Болдырева Александра Порфирьевна 1916 г. р. хут. Недвиговка, Мясниковского р-на Ростовской обл.

Борисова (Корнеева) Матрена Николаевна 1905 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Кольцове ст-цы Ермаковской Тацинского р-на.

Бударина (Полубедова) Мария Кирилловна 1924 г.р. ст-ца Раздорская (Базки) Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Каныгине того же р-на.

Булавин Даниил Агеевич 1904 г. р. г. Белая Калитва.

Быкадорова Капитолина Петровна 1899 г. р. ст-ца Раздорская. Родилась в хут. Сусат Семикаракорского р-на.

Вдовенко (Могилина) Олимпиада Федоровна 1914 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Насонтове того же р-на.

Великоцкая Анна Федоровна 1916 г. р. ст-ца Маркинская Цимлянского р-на Ростовской обл.

Вечеркин Николай Иванович 1958 г. р. ст-ца Боковская Ростовской обл. Родился в хут. Малаховском того же р-на.

Власов Стефан Данилович 1924 г. р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл.

Гречкин Андрей Родионович 1917 г. р. хут. Знаменка Морозовского р-на Ростовской обл.

Гуров Павел Михайлович 1923 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Перевозном того же р-на.

Гурова Раиса Ильинична 1927 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл.

Губарев Петр Викторович 1927 г. р. ст-ца Нижне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родился в хут. Дукове того же р-на.

Давыдыч (Кожанова) Анна Александровна 1936 г. р. ст-ца Раздорская (Забалка) Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Денисова Валентина Ивановна 1929 г. р. ст-ца Луковская Нехаевского р-на Волгоградской обл.

Дериглазова Мария Андреевна 1929 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Водянском.

Дронова Феодосья Константиновна 1911 г. р. ст-ца Казанская Верхнедонского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Солоновском того же р-на.

Дубова (Жировова) Лидия Михайловна 1934 г. р. ст-ца Кочетовская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Духопельников Михаил Васильевич 1895 г. р. г. Ростов н/Д. Родился в хут. Молчановском ст-цы Кочетовской (Усть-Донецкий р-на Ростовской обл.).

Евланов Иван Яковлевич 1928 г. р. хут. Грушки Боковского р-на Ростовской обл.

Евстратов Михаил Арефьевич 1918 г. г. Ростов н/Д. Родился в хут. Кумженском (Елизаветинской ст-цы) Азовского р-на Ростовской обл.

Елжова Мария Лаврентьевна 1908 г. р. ст-ца Усть-Быстрянская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Нижне-Калиновском того же р-на.

Еремина Анастасия Митрофановна 1907 г. р. хут. Ильменский-1 Михайловского р-на Волгоградской обл.

Ермаков Павел Андреевич 1902 г. р. ст-ца Мигулинская Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Ермилова Анастасия Максимовна 1910 г. р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл.

Ермилова Феоктиста Михайловна 1905 г. р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл.

Ерхов Александр Андреевич 1925 г. р. ст-ца Калитвенская Каменского р-на Ростовской обл.

Жданова (Чуркина) Елена Ивановна 1916 г. р. ст-ца Калитвенская Каменского р-на Ростовской обл.

Жировова Матрена Руфьевна 1913 г. р. ст-ца Кочетовская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Забураева (Миронова) Христинья Яковлевна 1904 г. р. ст-ца Верхне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Дукове того же р-на.

Захаров Антон Михайлович 1905 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в ст-це Еланской того же р-на.

Золотарев Виктор Григорьевич 1937 г. р. ст-ца Раздорская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Зотова (Степовых) Антонина Федоровна 1921 г. р. ст-ца Шумилинская Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Зотова (Клочнева) Ольга Николаевна 1912 г. р. ст-ца Камышевская Цимлянского р-на Ростовской обл.

Зубкова Зинаида Филипповна 1906 г. р. ст-ца Нижне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Исаева Александра Карповна 1916 г. р. хут. Пухляковский Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Старая Станица Каменского р-на.

Каргин Иван Никифорович 1910 г. р. хут. Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Лиховидовском Боковского р-на.

Керенцев Александр Афанасьевич 1935 г. р. хут. Ленинка Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Киселева Екатерина Ивановна 1910 г. р. ст-ца Жуковская Дубовского р-на Ростовской обл. Родилась в хут Овчинникове того же р-на.

Кичатова Дарья Ивановна 1912 г. р. хут. Водянский Шолоховского р-на Ростовской обл.

Клочнев Василий Николаевич 1906 г. р. ст-ца Камышевская Цимлянского р-на Ростовской обл.

Козьменко Василий Алексеевич 1910 г. р. ст-ца Нижне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Кольцова (Попова) Ирина Николаевна 1918 г. р. хут. Пухляковский Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Коренев Михаил Иванович 1924 г. р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл.

Кузьменкова Клавдия Тимофеевна 1911 г. р. хут. Нижне-Ерохин Каменского р-на Ростовской обл.

Куликов Василий Спиридонович 1906 г. р. хут. Кривский Дубовского р-на Ростовской обл.

Кундрюкова Мария Ивановна 1937 г. р. хут. Богураев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Курилова Ефросинья Кирилловна 1904 г. р. хут. Рогожкино Азовского р-на Ростовской обл.

Кутырева Неонила Николаевна 1904 г. р. ст-ца Кривянская Аксайского р-на Ростовской обл.

Лежнева Мария Гавриловна 1914 г. р. хут. Ильменский-1 Михайловского р-на Волгоградской обл.

Лесниченко (Белова) Прасковья Никитична 1928 г. р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Белянском того же р-на.

Летнев Иван Алексеевич 1908 г. р. хут. Колундаевский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Кочетовском ст-цы Еланской.

Летнева (Яйкова) Александра Ефимовна 1915 г. р. хут. Колундаевский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Краснополовском Подтелковского р-на Волгоградской обл.

Литвиненко Вера Ивановна 1909 г. р. с. Новониколаевка Матвеево-Курганского р-на Ростовской обл. (ст-ца Новониколаевская б. Росговского округа).

Ломакин Михаил Михайлович 1931 г. р. г. Батайск. Родился в хут. Кружилинском Шолоховского р-на Ростовской обл.

Ломакина (Супрунова) Фекла Илларионовна 1929 г. р. г. Батайск. Родилась в хут. Кружилинском Шолоховского р-на Ростовской обл.

Луганцева Мария Ивановна 1913 г. р. ст-ца Кочетовская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Майданников Иван Григорьевич 1923 г. р. пос. Кулешовка Азовского р-на. Родился в хут. Петровском ст-цы Милютинской.

Маркин Федор Еремеевич 1914 г. р. ст-ца Кривянская Аксайского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Зацимловском Цимлянского р-на.

Маслова Анна Васильевна 1916 г. р. ст-ца Дурновская Новоаннинского р-на Волгоградской обл.

Мельникова Александра Ивановна 1917 г. р. ст-ца Нагавская Котельниковского р-на Волгоградской обл.

Меркулова Елизавета Аникандровна 1912 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Меркулов Петр Михайлович 1916 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Мигулин Виктор Сергеевич 1936 г. р. хут. Ленин (Свинарев) Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Мигулина (Григорьева) Галина Ивановна 1937 г. р. хут. Ленин (Свинарев) Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Дядине того же р-на.

Михайлов Андрей Иванович 1912 г. р. хут. Ильменский-1 Михайловского р-на Волгоградской обл.

Михеева (Терехова) Анна Федоровна 1926 г. р. хут. Богураев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Могилина Антонина Ивановна 1909 г. р. хут. Насонтов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Мостовникова Таисия Ивановна 1939 г. р. хут. Краснокоротовский Новоаннинского р-на Волгоградской обл. Родилась в хут. Ольховке Алексеевского р-на.

Мошняков Иван Стефанович 1929 г. р. хут. Морской Чернышковского р-на Волгоградской обл.

Мрыхина (Брехова) Марина Михайловна 1914 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Наугольнов Василий Федорович 1926 г. р. хут. Божковка Красносулинского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Липове Каменского р-на.

Науменко (Котлярова) Мария Максимовна 1908 г. р. с. Троицкое Неклиновского р-на Ростовской обл.

Нефедова (Свистунова) Анастасия Михайловна 1908 г. р. ст-ца Старочеркасская Аксайского р-на Ростовской обл.

Орехов Алексей Иванович 1915 г. р. пос. Синегорский Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Орлова (Кузнецова) Ольга Александровна 1929 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Орлова (Мельникова) Вера Ильинична 1911 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Переселилась из ст-цы Еланской того же р-на.

Пастушкова Прасковья Николаевна 1910 г. р. ст-ца Боковская Боковского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Белавине того же р-на.

Пимонов Александр Дмитриевич 1906 г. р. хут. Кривский Дубовского р-на Ростовской обл.

Плужникова (Васильева) Пелагея Яковлевна 1907 г. р. ст-ца Краснодонецкая (Екатерининская) Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Полозова Васса Петровна 1904 г. р. ст-ца Мелиховская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Пономарев Федор Васильевич 1910 г. р. г. Цимлянск того же р-на Ростовской обл. Родился в хут. Карпове Цимлянского р-на Ростовской обл.

Пономарева Александра Кузьминична 1910 г. р. г. Цимлянск того же р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Карпове Цимлянского р-на Ростовской обл.

Пономарева (Меркулова) Ольга Васильевна 1934 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Попов Павел Матвеевич 1892 г. р. ст-ца Краснодонецкая (б. Екатерининская 1-го Донского округа).

Попова Надежда Васильевна 1903 г. р. хут. Коньков Боковского р-на Ростовской обл.

Попова (Соломатина) Наталья Яковлевна 1909 г. р. хут. Ушаковский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Гремяченском Алексеевского р-на Волгоградской обл.

Порядина Александра Митрофановна 1930 г. р. хут. Юров Каменского р-на Ростовской обл.

Пузанова Евдокия Леонтьевна 1929 г.р. хут. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Раздорова (Солдатова) Устинья Ивановна 1912 г. р. хут. Камышный Константиновского р-на Ростовской обл.

Романцова (Луганцева) Александра Дмитриевна 1921 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Садчиков Иван Адамович 1929 г. р. г. Ростов н/Д. Родился в хут. Топилине Семикаракорского р-на Ростовской обл.

Садчиков Сергей Иванович 1957 г. р. г. Ростов н/Д. Родился в хут. Петровском ст-цы Милютинской Ростовской обл.

Самсонова (Захарова) Пелагея Сергеевна 1910 г. р. ст-ца Нижне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Свинарева Феодосия Алексеевна 1930 г. р. хут. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Титове того же р-на.

Севастьянов Михаил Стефанович 1928 г. р. г. Ростов н/Д.

Селезнева Анна Михайловна 1910 г. р. хут. Ведерниковский Константиновского р-на Ростовской обл.

Семиколенова Мария Марковна 1912 г. р. хут. Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Сергеева Евдокия Васильевна 1929 г.р. ст-ца Верхне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Евсеевке того же р-на.

Сердинов Николай Григорьевич 1914 г. р. хут. Колундаевский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родился в хут. Терновском того же р-на.

Сердинова (Емельянова) Ефросинья Петровна 1914 г. р. хут. Колундаевский Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Гороховском.

Сидоров Василий Арсентьевич 1904 г. р. хут. Яминский Алексеевского р-на Волгоградской обл.

Сизякин Андрей Андреевич 1911 г. р. хут. Евсеевка Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Скоробогатова Анна Никитична 1929 г. р. хут. Краснокоротовский, Новоаннинского р-на Волгоградской обл.

Смолякова Лукерья Григорьевна 1902 г. р. хут. Пухляковский Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Ажинове Багаевского р-на.

Субботина Валентина Яковлевна 1928 г. р. ст-ца Бессергеневская Аксайского р-на Ростовской обл.

Субботина Татьяна Михайловна 1905 г. р. ст-ца Бессергеневская Аксайского р-на Ростовской обл.

Суласкова Анна Петровна 1907 г. р. хут. Красноярский Котельниковского р-на Волгоградской обл.

Тарасова Валентина Федоровна 1924 г. р. хут. Знаменка Морозовского р-на Ростовской обл.

Титов Василий Федорович 1911 г. р. хут. Солонцовский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Титов Георгий Андрианович 1913 г. р. ст-ца Усть-Бузулукская Алексеевского р-на Волгоградской обл.

Титова (Пантелеева) Анна Мефодьевна 1912 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Усачева Варвара Александровна 1925 г. р. хут. Груцунов Каменского р-на Ростовской обл.

Ушаков Борис Гаврилович 1906 г. р. ст-ца Нагавская Котельниковского р-на Ростовской обл. Родился в ст-це Старо-Нагавской.

Фартукова (Брёхова) Клавдия Стефановна 1924 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Фетисова Ольга Фроловна 1916 г.р. ст-ца Верхне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.

Финаева (Гайдукова) Антонина Дмитриевна 1926 г. р. ст-ца Калитвенская Каменского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Красновке того же р-на.

Фролов Яков Александрович 1915 г.р. ст-ца Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл. Родился в ст-це Мариинской Цимлянского р-на.

Фролова Евдокия Михеевна 1901 г. р. ст-ца Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Водянском того же р-на.

Хоперскова (Сафонова) Меланья Леонтьевна 1915 г. р. хут. Гусев Каменского р-на Ростовской обл.

Хохлачев Василий Антонович 1938 г. р. г. Константиновск того же р-на Ростовской обл.

Чалбин Иван Алексеевич 1894 г. р. ст-ца Красноярская Цимлянского р-на Ростовской обл. Родился в ст-це Филипповской.

Чернов Федор Петрович 1929 г. р. хут. Литвинов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Чернова Татьяна Васильевна 1931 г. р. хут. Литвинов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Чернявцева Ксения Ильинична 1905 г. р. ст-ца Кочетовская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Большая Кузнецовка.

Чукарин Капитон Лаврентьевич 1924 г. р. хут. Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл.

Чукарина (Зыкова) Валентина Федоровна 1935 г. р. хут Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл.

Чурбасов Василий Васильевич 1910 г. р. хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Шаркова Татьяна Георгиевна 1923 г. р. хут. Чеботовка Тарасовского р-на Ростовской обл.

Швыдков Василий Григорьевич 1904 г. р. хут. Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл.

Швыдкова (Калинина) Епистимья Никифоровна 1905 г. р. хут. Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл.

Щербакова (Ткаченко) Варвара Ивановна 1909 г. р. ст-ца Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл. Родилась в хут. Насонтове того же р-на.

Юндина Павлина Филипповна 1916 г. р. хут. Овчинников Дубовского р-на Ростовской обл.

Юркова Нина Алексеевна 1911 г. р. ст-ца Манычская Багаевского р-на Ростовской обл.

Список населенных пунктов

Города

Батайск Ростовской обл.
Белая Калитва Ростовской обл. Райцентр.
Калач на Дону (1951) Волгоградской обл. Райцентр.
Каменск-Шахтинский (1927) Ростовской обл. Райцентр.
Константиновск Ростовской обл. Райцентр.
Новоаннинск Волгоградской обл. Райцентр.
Ростов-на-Дону.
Урюпинск (1929) Волгоградской обл. Райцентр.
Цимлянск Ростовской обл. Райцентр.

Поселки

Багаевский (1959) Ростовской обл. Райцентр.
Глубокий Каменского р-на Ростовской обл.
Коксовый Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Кулешовка Азовского р-на Ростовской обл.
Ливенцовский (г. Ростов н/Д).
Медведицкий Жирновского р-на Волгоградской обл.
Синегорский Белокалитвенского р-на Ростовской обл.

Села

Новониколаевка Матвеево-Курганского р-на Ростовской обл.
Троицкое Неклиновского р-на Ростовской обл.

Станицы

Акишевская б. Хоперского округа
Алексеевская Волгоградской обл. Райцентр.
Арженовская б. Хоперского округа (Аржановская Алексеевского р-на Волгоградской обл).
Арчадинская б. Усть-Медведицкого округа
Березовская б. Усть-Медведицкого округа
Бессергеневская Октябрьского р-на Ростовской обл.
Богаевская б. Черкасского округа. См. пос. Багаевский.
Богоявленская Константиноского р-на Ростовской обл.
Боковская Ростовской обл. Райцентр.
Вешенская Шолоховского р-на Ростовской обл.
Верхне-Каргальская б. 1-го Донского округа

Верхне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Верхне-Курмоярская б. 2-го Донского округа
Верхне-Чирская б. 2-го Донского округа
Глазуновская Кумылженского р-на Волгоградской обл.
Голубинская б. 2-го Донского округа
Гундоровская б. Донецкого округа
Дубенцовская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Дурновская б. Хоперского округа (Новоаннинский р-н Волгоградской обл.)
Екатерининская б. 1-го Донского округа. См. Краснодонецкая.
Еланская Шолоховского р-на Ростовской обл.
Елизаветинская Азовского р-на Ростовской обл.
Ермаковская Тацинского р-на Ростовской обл.
Есауловская б. 2-го Донского округа
Етеревская б. Усть-Медведицкого округа
Жуковская Дубовского р-на Ростовской обл.
Задоно-Кагальницкая Семикаракорского р-на Ростовской обл.
Заплавская Октябрьского р-на Ростовской обл.
Кагальницкая Зерноградского р-на Ростовской обл.
Казанская Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Калининская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Калитвенская Каменского р-на Ростовской обл.
Каменская б. Донецкого округа. См. г. Каменск-Шахтинский.
Камышевская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Котовская б. Хоперского округа. г. Котово (1966) Волгоградской обл.
Райцентр.
Краснодонецкая Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Красноярская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Кривянская Октябрьского р-на Ростовской обл.
Кочетовская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Кумшацкая б. 1-го Донского округа
Лозновская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Луковская б. Хоперского округа (Нехаевского р-на Волгоградской обл.
Манычская Багаевского р-на Ростовской обл.
Мариинская Константиновского р-на Ростовской обл.
Маркинская Цимлянского р-на Ростовской обл.
Мелиховская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Мечетинская б. Черкасского округа (Зерноградский р-н Ростовской обл).
Мигулинская Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Митякинская Тарасовского р-на Ростовской обл.
Нагавская Котельниковского р-на Волгоградской обл.

Николаевская Константиновского р-на Ростовской обл.
Нижне-Гниловская б. Ростовского округа
Нижне-Кундрюченская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Нижнее-Курмоярская б. 1-го Донского округа
Нижне-Чирская пос. Нижний Чир Волгоградской обл. Райцентр.
Новозолотовская Семикаракорского р-на Ростовской обл.
Обливская Ростовской обл. Райцентр.
Ольгинская Аксайского р-на Ростовской обл.
Перекопская б. Усть-Медведицкого округа
Раздорская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Раздорская на Медведице б. Усть-Медведицкого округа
Распопинская Клетского р-на Волгоградской обл. (б. Усть-Медведицкого округа)
Сергиевская б. Усть-Медведицкого округа
Сиротинская Волгоградской обл. (б. 2-го Донского округа)
Староаннинская Новоаннинского р-на Волгоградской обл. (б. Аннинская Хоперского округа)
Старочеркасская Аксайского р-на Ростовской обл.
Тепикинская б. Хоперского округа
Трехостровская б. 2-го Донского округа
Усть-Бузулукская Алексеевского р-на Волгоградской обл.
Усть-Быстрянская Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Урюпинская б. Хоперского округа. См. г. Урюпинск.
Филоновская Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Шумилинская Верхнедонского р-на Ростовской обл.

Хутора

Ажинов Багаевского р-на Ростовской обл.
Алдабульский Дубовского р-на Ростовской обл.
Белавин Боковского р-на Ростовской обл.
Березовка-1 Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Богураев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Божковка Красносулинского р-на Ростовской обл.
Большой Михайловского р-на Волгоградской обл.
Бугры Семикаракорского р-на Ростовской обл.
Ведерниковский Константиновского р-на Ростовской обл.
Водянский Шолоховского р-на Ростовской обл.
Грущунов Каменского р-на Ростовской обл.
Грушки Боковского р-на Ростовской обл.
Гусев Каменского р-на Ростовской обл.

Демишский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Дударевский Шолоховского р-на Ростовской обл.
Евсеевка Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Ермаков ст-цы Казанской. В современных перечнях населенных пунктов отсутствует.
Ещеулов Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Задонский Аксайского р-на Ростовской обл.
Зеленовка Тарасовского р-на Ростовской обл.
Зимняцкий Серафимовичского р-на Волгоградской обл.
Знаменка Морозовского р-на Ростовской обл.
Ильмень-Суворовский Октябрьского р-на Волгоградской обл.
Ильменский-1 Михайловского р-на Волгоградской обл.
Исаев ст-цы Ермаковской. В современных перечнях насел. пунктов отсутствует.
Исаковский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Какичев Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Калинин Октябрьского р-на Ростовской обл.
Камышный Константиновского р-на Ростовской обл.
Княжинский Михайловского р-на Волгоградской обл.
Козлиновский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Колундаевский Шолоховского р-на Ростовской обл.
Коньков Боковского р-на Ростовской обл.
Краснокоротовский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Красноярский Котельниковского р-на Волгоградской обл.
Кременской ст-цы Усть-Быстрянской б. 1-го Донского округа (Константиновский р-н Ростовской обл.).
Кривая Лука Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Кривский Дубовского р-на Ростовской обл.
Кружилинский Шолоховского р-на Ростовской обл.
Кузнецовка (Большая Кузнецовка) Семикаракорского р-на Ростовской обл.
Ленин (Свинарев) Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Литвинов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Любышкин ст-цы Слащевской б. Хоперского округа
Малая Каменка Каменского р-на Ростовской обл.
Меловатский Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Морской Котельниковского р-на Волгоградской обл.
Мрыховском Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Насонтов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Недвиговка Мясниковского р-на Ростовской обл.
Нижне-Ерохин Каменского р-на Ростовской обл.

Нижне-Журавский Константиновского р-наРостовской обл.
Новороссошанский Тацинского р-на Ростовской обл.
Озерский Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Овчинников Дубовского р-на Ростовской обл.
Парамонов Морозовского р-на Ростовской обл.
Поклоновский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Поповский Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Потапов Цимлянского р-на Ростовской обл.
Приморка Дубовского р-на Ростовской обл.
Пухляковский Усть-Донецкого р-на Ростовской обл.
Ржавский б. Хоперского округа
Рог-Измайловский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Рогожкино Азовского р-на Ростовской обл.
Романов Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Россошинский Урюпинского р-на Волгоградской обл.
Рудаков Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Рынок-Каргальский Цимлянского р-на Ростовской обл.
Рябичев Волгодонского р-на Ростовской обл.
Самолшинский Алексеевского р-на Волгоградской обл.
Секуровский Алексеевского р-на Волгоградской обл.
Сетраки Чертковского р-на Ростовской обл.
Синегорский Белокалитвенского р-на Ростовской обл.
Соломатинский Новоаннинского р-на Волгоградской обл.
Солонцовский Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Старая Станица Каменского р-на Ростовской обл.
Стоговской Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Тиховской Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Тормосин Чернышковского р-на Волгоградской обл.
Тубянский Верхнедонского р-на Ростовской обл.
Урывский Каменского р-на Ростовской обл.
Ушаковский Шолоховского р-на Ростовской обл.
Холодный ст-цы Мариинской б. 1-го Донского округа
Чеботовка Тарасовского р-на Ростовской обл.
Чекалов Морозовского р-на Ростовской обл.
Юров Каменского р-на Ростовской обл.
Яминский Алексеевского р-на Волгоградской обл.

Таблица 1. Классификация вокальных жанров (по схеме Е. В. Гиппиуса)

I. Исполняемые в определенное время при определенных обстоятельствах песни и речитации	А. Традиционные	1. Календарные зимние святочные «щедровки»		
		2. «Круговые» с пляской		
		3. «Таночные» с пляской		
		4. Вечериночные с игрой		
		5. Игровые-хороводные		
		6. Свадебные 1) песни; 2) причеты; 3) песни-припевки		
		7. Колыбельные		
		8. Причитания об умерших		
II. Исполняемые в любое время при любых обстоятельствах песни и речитации	А. Традиционные песни и припевки Б. Ассимилированные песни (на слова русских поэтов, иные песни литературного происхождения, песни современного песнетворчества).	а) Протяжные	I. Эпические	На былинные сюжеты
		б) Частые	II. Лирические	1. Воинские на исторические сюжеты; 2. Воинские на бытовые сюжеты; 3. Семейные; 4. Песни о любимом молодце, любимой девушке
		а) Протяжные	I. Лирические	
		б) Частые	II. Шуточные	

Таблица 2. Жанры и репертуар ст-цы Краснодонецкой конца XIX и XX в.

Исполняемые в любое время при любых обстоятельствах	Традиционные	Протяжные			По тематике	Записано Листопадовым в Екатерининской и хуторах
				Эпические	На былинные сюжеты	7 (1 вар-т)
				Лирические	Воинские на исторические сюжеты	15
					Воинские на бытовые сюжеты	20
					На семейные сюжеты	15
					О любимом молодце, девушке; о встрече и разлуке	27
						–
			Частые	Шуточные		–
		Ассимилированные	Протяжные			16
			Частые			3
Исполняемые в определенное время при определенных обстоятельствах	Традиционные	По жанровому составу				
		Календарные зимние святочные величальные				1
		«Круговые» с пляской				42
		«Таночные» с пляской				26
		Вечерниочные с игрой				3
		Игровые-хороводные				5
		Свадебные песни				80
		Свадебные песни-припевки				91
		Свадебные причитания				10
		Колыбельные и потешки				–
		Причитания об умерших				–
		Псальмы				–
Всего	Исполняемых при определенных обстоятельствах					258
	Исполняемых при любых обстоятельствах					103
	Традиционных					342
	Ассимилированных					19
	Итого					361

Записано Листопадовым в других местах	Не записано Листопадовым	Из репертуара, записанного Листопадовым, в Екатерининской, нами зафиксировано	Зафиксировано нами в репертуаре ст. Екатерининской
1	–	4	5
2	–	5	7
6	9	7	22
–	–	12	12
3	27 (из них 8 украинских)	18	48
2	1	–	3
–	8	–	8
3	46	15	64
1	1	2	4
2	1	–	5
2	10	27	39
4	2	17	23
–	1	2	3
–	1	1	2
10	13	55	78
–	–	71	71
2	–	9	11
–	20	–	20
–	2		2
	5		5
20	55	182	259 текстов; 133 напева
18	92	63	173
34	100	228	364
4	47	17	68
38	147	245	432

Таблица 3. Песни службы: протяжные и полупротяжные (в походе, на отдыхе, при чистке оружия, уборке лошадей)

№	Название песни по первым словам	Варианты зачина	1. Основные сюжетные мотивы 2. Контаминированные сюжетные мотивы	Происхождение песни	Авторство слов и музыки	Публикации музыкально-поэтических текстов	Примечания
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	А кто не был на Кавказе					*Л.* т. 2. № 59	*См.*: № 150: Полно, братцы, нам крушиться
2.	Баклановцы, молодцы, вспомним как недавно	1. Вы, кубанцы, молодцы; 2. Было дело во Чечне		казачья		Гол. № 21	
3.	Благослови, ты, маменька родимая			казачья		*Л.* ч. 2. № 43	
4.	Близ моря на прусской границе	Близ моря на Дальнем Востоке				Бард. № 108	
5.	Братец мой, братунюшка	Как на рынке, на рыночку	1. Головочка заболела; 2. Как на рыночку, братцы, на рыночку	казачья		*Л.* т. 2. № 82	*См.*: № 74: Как на рынке на сыночку, на желтеньким песочку
6.	Был малёхунек, был глупёхунек		1. Стал на возрасте; 2. Провожают молодца на службу дальнюю	казачья		Карт. № 17	

7.	Был я вам отец, ребятушки	1. В ногу, ребята, идите; 2. Выпил я, кровь заиграла	Выпил я, кровь заиграла		Сл. П. Ж. Беранже, пер. В. С. Курочкина ст. «Старый капрал»		См.: № 36: Выпил я, кровь заиграла
8.	В лесах темных Личкуринских казак раненый лежал	1. Нежно горенка вспыхнула; 2. Яркая звездочка блестнула		Казачий вариант		Л. т. 2. № 161	См.: № 127: Нежно горлинка вспырхнула (вспыхнула)
9.	В полдневный жар в долину Дагестана			каз. распев ст. «Сон»	Сл. М. Ю. Лермонтова		
10.	В поле ветер завывает под дождем казак бывает					Л. т. 2. № 165	
11.	В полевом подвижном лазарете	Ночь прошла в полевом лазарете				–	
12.	В сорок пятом годочку Воронцов князь с нами служил		Шамиль проклятый хотел штурмом горы взять				
13.	В темнице несносной железной стальной	1. Вскормленный в неволе; 2. Напрасно, напрасно в темнице сижу		казачий вар-т. слов и распев	Сл. А. С. Пушкина «Узник»	Л. т. 2. № 185	См.: № 133: Орелик

14.	Вдоль по линии Кавказа	Не орел под облаками в непогодушку летал (А.-В.)	1. Он летал перед войсками, наш походный атаман; 2. Под ракитою зеленой казак раненый лежал	солдатская		А.-В. № 11; Дог. Вып. I. № 44.; Л. т. 2. № 145, 164.	См.: № 146: Под ракитою зеленой
15.	Вдоль по Питерской, скажем, по дорожке		Шли прошли с Дону служивые	казачья		Л. т. 2. № 142	См.: № 182: Там шли прошли с Дону служивые
16.	Веселитесь, казаки лихие	Взвеселитесь храбрые казаки		казачья		Л. т. 2. № 99	
17	Вечеринкою было солнушка садится		Под добрым молодцем добрый конь становится	казачья	–	Л. т. 2. № 65	См.: № 141: По низом-то, низочком. Солнышко бы стало садиться
18.	Взойди, солнце красное [У кубика яснова]	Просвети ты, солнушка, просвети ты, красная	Часовой поставленный / Долго не сменяется			Л. т. 2. № 79	См.: 160: Просвети ты, солнушка просвети ты, красная
19.	Вниз по матушке по Волге, по широкому раздолью					Л. т. 2. № 21	
20.	Во лужочке зеленом стоял круг казачий полк	В чистом поле	Во кругу стоял душа добрый конь	казачья		Л. т. 2. № 54	

21.	Во поле, во полюшке было		1. На том раздольюшке лежал бел-горюч камень / Под камнем-донской казак 2. Прилетели три ласточки с Дону Тихого			Карт. № 11	*Сравни*: № 40: Горы вы мои Закавказские. 206 Уж ты поле мое, поле чистое
22.	Во Польше на рыночке стояла корчма	1. Сказали про Польшу; 2. На горе горе, на крутой горе, стояла корчомушка; 3. Как в одной корчменке		казачья		А.-В. № 70; *Л.* т. 2. № 102, 103	*См.*: № 91: На горе, горе корчомка стоит; 171: Сказали про Польшу
23.	Во Францию два гренадера			каз. распев	Сл. П. Ж. Беранже		
24.	Воздалеко воздалеконько во чистом поле пролягивала шлях-дороженька	Воспролегала шлях-дороженька она неширокая	Там шел казачий полк / За полком бежит добрый конь	казачья		*Л.* т. 2. № 118	
25.	Воздалече-воздалече, во чистом поле пролегала не дорога тропа		Шли два невольничка	казачья		*Л.* т. 2. № 190	
26.	Вокруг матушки, вокруг Рассеюшки, вокруг соляных славных озер	На Усть-матушке соляных озер				*Л.* т. 2. № 115	

27.	Вот шел младец с неволюшки	1.За донским казаком был большой погон; 2.Как ишел младец сы неволюшки				*Л.* т. 2, № 200	*См.*: № 45 За донским казаком был большои погон; 73: Как ишел младец сы неволюшки; 98 На заре было на зореньке, на восходе солнца красного
28.	Всколыхнулся, взволновался православный Тихий Дон			казачья	муз. Ф. И. Анисимова сл. А. А. Леонова	Биг. (8) № 314. Гол. № 23. Хр. № 3	
29.	Вспомним, братцы, братцы новобранцы, как мы с немцем бились		1. Не дошли мы, братцы, до Дунаю, просим перевозу; 2. Встанем, братцы, да посмотрим, на свою родную сторонку	казачья			
30.	Вспомним, вздумаем, мы, братцы ребята	Вспомним, братцы, как стояли в зеленых лугах	Как стояли в Зеренях	общеарм. кавказская		А.-В. № 74; Дог. Вып. 1. № 40, 41	
31.	Вы туманы мои, осенние дожди, сойдите с моря прочь домой		1. Размалым мало спалось. 2. По морю плывут корабли, а мой потонул	казачья		*Л.* т. 2. № 152	

32.	Вы, братцы мои, атаманы-молодцы		Не покиньте вы добра молодца	казачья		Гол. № 7; Хр. (2) № 23	
33.	Вы, поля, вы мои поля		Сквозь туманы ничего не было видно	казачья			
34.	Вы, поля, вы мои поля		Закубанские поля ничего не спородили			Иван. № 10	
35.	Выпал, выпал беленький снежочек					Карг. № 14	
36.	Выпил я, кровь заиграла	1.Был я отец вам, ребята; 2.В ногу, ребята, идите		Казачий распев сл. П. Ж. Беранже ст. «Старый капрал»			См.: № 6: Был я вам отец, ребятушки
37.	Выше леса, выше темного	1. На заре было, на зоркошке; 2. Ах, талан ли мой, талан таков	Там стояла тюрьма темная	казачья		А.-В. № 16; Л.-Пр. № 9 (напев); Л. т. 1. ч. 2. № 101	См.: № 95: На заре было, на зоренке; 179: Там стояла тюрьма темная
38.	Где мы зиму зимовать будем	Давайте пить, давайте дело говорить	На славной на линии на Тереке	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 171	
39.	Голова ли ты моя удалая		Прослужил я всего три годочка				
40.	Горы вы мои Закавказские (Закарпатские, Закубанские, Залабинские)		Не с под вас ли течет речка быстрая	казачья ред.		Л. т. 1. № 150; Веч. № 33	Сравни: № 21: Во поле, во полюшке было; 206: Уж ты поле мое, поле чистое

41.	Горы вы мои крутые высокие	Уж вы, горы	Дозвольте у вас постояти	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 93	
42.	Да не речушка шумит		Не сизые орлы клычут	казачья		Л. т. 1. ч. 2 № 70	См.: № 87 Лес-дубравушка шумит; 142 Под бережком могучим
43.	Едут казачоночки со службицы домой	1. Ехали казаки со службы домой; 2. Ехали стрелочки		казачья ред.	Сл. С. Т. Аксакова	Гип. ч. 2. № 21	
44.	Есть остров на том океане		На острове том есть могила / А в ней император зарыт		Сл. М. Ю. Лермонтова «Воздушный корабль»	Пальг. № 4	
45.	За донским казаком был большой погон	Ишел казак сы неволюшки	Ему некуда было деться / Некуда схорониться	казачья		Л. т. 2. № 200	См.: № 23 Вот шел младец сы неволюшки; 73 Как ишел младец сы неволюшки; 98 На заре было на зореньке, на восходе солнца красного
46.	За курганом пики блещут	По дорожке пыль клубится	Подходили к Дону близко	казачья	сл. А. А. Леонова	Л. т. 2. № 181, 219	
47.	За речкою за Белою	Как за речкою за быстрою	Горел огонечек малёхунек / Лежал войлочек	казачья		Л. т. 2. № 159	

48.	За речкою за Кубанушкой	Как за речкой за рекой Кубанею	Ходил молодец / За собой водил коня ворона. *Вар-т:* Коня своего спопасал	казачья		*Л.* т. 2. № 114	
49.	Заболело тело казачее бело	Забелели снежки на крутой горе	Никто не поплачет по белому телу	укр. бурлацк.		–	
50.	Загоралась во поле ковылушка	1. Загоралась вот чистое полюшко; 2. Не от тучи от грома	1. Не от тучи, не от грома 2. Опалило ясному соколику сизо правое крыло	казачья		А.-В. № 78. *Л.* т. 2. № 99, 103	См.: № 118 Не от тучи, не от грома
51.	Задумал султан турецкий с царем русским воевать			казачья		Дог. (1) № 68	–
52.	Закатилась красная солнушка		1. За куроко пыль курит; 2. Служивые идут на них черкески	казачья			
53.	Закаталась красная солнушка за темные леса	1. Под деревом ветвистым избушка там стоит (хижина); 2. У леса на опушке стояла там изба; 3.Под дубом тишиною	1. Роса землю окропила. 2. Два служивые просились ночевать			*Л.* т. 2. № 179–180	См.: № 143 Под деревом ветвистым
54.	Закуривал цигарочку сидя на ковре		Турчин злой басуется пред ним на коне	казачий распев	Сл. М. Ю. Лермонтова, мотивы стихотворения «Свидание»	*Л.* т. 2. № 68	

55.	Зародился казачок в горе		Квартиры ему нету	казачья		Л. т. 1. ч. 1. № 100	
56.	Звенит звонок и тройка мчится				Сл. Г. Г. Малышева	А.-В. № 71	
57.	Звенит звонок насчет поверки		Ланцов задумал убежать			Пальг. № 20	
58.	Здорово, брат служивый ты куришь ли табак (Трубочка)	1. Сражались мы, братцы, под горным дубнячком; 2. Шел немец по улице / Зашел немец в кабак					См.: № 176 Сражались мы, братцы, под горным дубнячком; 214 Шел немец по улице / Зашел немец в кабак
59.	Из лесов было дремучих	С лесов, лесов дремучих	Разбойнички идут		сл. Ф. Б. Миллера (из Ф. Фрейлинграта)	Л. т. 2. № 120	См.. Таблица 2. № 31 вар-т строевой Из лесов дремучих
60.	Из-за лесу, лесу темного Из-за садику зеленого		Там лежала дороженька торная / Прошло войско царя белого	казачья		Л. т. 2. № 77	
61	Из-под города Браилова	Под славным городом Браиловым		казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 188	
62.	Из-под Шат-то горы, из-под камушка	Из-под камушка из-под белого	Течет речушка, по ней плывет лодочка			Л. т. 1. ч. 2. № 91	

63.	[Из] провалья широкого, ущелья глубокого		Два полка казачьих среди пути-дороги становились			Иван. № 8	
64.	Истаскался добрый молодец по чужой дальней сторонушке		В одной тоненькой рубашечке идет младец, шатается			Иван. № 19	См.. № 121 Не травушка не ковылушка во поле шатается
65.	Ишел казак с неволюшки					Л. т. 2. № 200	См.: № 23 Вот шел младец сы неволюшки; 45 За донским казаком был большой погон; 73 Как шел младец сы неволюшки; № 98 На заре было на зореньке, на восходе солнца красного
66.	Казак вечеру дождался, сам в разведчики пошел						
67.	Казак по Дону гуляет		Конёчком разъезжает над быстрою рекой	казачья		Л. т. 2. № 14–15	
68.	Как во городе во Владимире		Казаченьки Петра I	казачья			
69.	Как во городе во Одессе		Яков Биркочков	казачья			

70.	Как во матушке было кременной Москве		Во пиру сидят а) Князья-бояры между ними царь; б) Загадаю я вам три загадочки	казачья		Л. т. 1. ч. 1. № 18	
71.	Как все-то друзья-товарищи (станичники) они пьют-гуляют		Один не спит, коня виноходова по базарику водит	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 127	
72.	Как заутрене, было, скажем, в Благовещенье		Стоял православный царь	казачья			
73.	Как ишел младец сы неволюшки					Л. т. 2. № 200	См.: № 27 Вот шел младец с неволюшки
74.	Как на рынке на рыночку, на желтеньком на песочку	Ой, брат ты мой, брат, болит моя головушка	Казак ружье чистил	казачья		Л. т. 2. № 81, 82	См.: № 5 Братец мой, братунюшка
75.	Как отец-то и мать всю ночь не спят думу думают		Которого сына на службу отдать			Л. т. 2. № 50	
76.	Как под Вислой было Березинушкой		Могилушка глубока				См.: № 145 Под местечкою было под Жорною; 180 Там стояла Шат-высокая гора
77.	Как поехал Александра в Таганрог войска смотреть		Как надумал Александра он в дороге помереть			Л. т. 1. ч. 2. № 212	

78.	Как у ключика было у текучего		Молодой казак отдых имел	казачья		–	
79.	Как у нас, братцы, было на святой Руси						
80.	Кому, братцы, во Польшу, кому на Дунай, а мне, доброму молодцу, на Кавказ						
81.	Конь боевой с походным вьюком			казачья	сл. А. В. Туроверова	*Л.* т. 2. № 122. Карт. № 19	
82.	Кто не был на Кавказе			казачья		*Л.* т. 2. № 59	
83.	Кто при звездах при луне				Ст. А. С. Пушкина «Полтава»		
84.	Кто-бы, кто-бы нам сказал про батюшку славный Тихий Дон		1. Бывалоча Дон быстер бежал; 2. Откуль взялся славный Тихий Дон	казачья			
85.	Кто-бы, кто-бы нам сказал про батюшку Тихий Дон, про Игната казака изменщика		Изменил казак службу царскую	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 116	

86.	Ланцов	1. Звенит звонок насчет поверки; 2. Отец мой был природный пахарь (купец богатый)	Ланцов задумал убежать				См.: № 135 Отец мой был купец богатый
87.	Лес-дубравушка шумит	1.Да не речушка шумит; 2. По-над бережком могучим гуси летучи	Восплакались казаченьки перед белым царем стокчи	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 70	См.: № 42 Да не речушка шумит; 142 Под бережком могучим
88.	Любезный друг, уведомляю		Что кончен наш кровавый бой			А.-В. № 27	
89.	Между Кум-Кумы, между Терека		Между балочек трех [Краснощеков сын]	казачья		А.-В. № 94; Л. т. 1. ч. 2. № 141	
90.	На вольных степях Саратова					А.-В. № 91; Л. т. 1. ч. 2. № 81	
91.	На горе, горе, корчомка стоит	Хатюшка стоит		казачья		А.-В. № 70	См.: № 22 Во Польше на рыночке; 171 Сказали про Польшу
92.	На границе было турецкой	1. Граница турецкая; 2. На Пруту было близ Дунай-реки	Стоял полк Кутейников	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 137	См.: № 103 На Пруту было Бессарабии

93.	На долинке на равнинке	Как под Шатовой горою	Стоит Шат-гора	казачья		–	
94.	На западе России			казачья			
95.	На заре было на зоренке		Выше леса, выше темного, там стояла тюрьма темная	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 101	См.: № 37 Выше леса, выше темного; 179 Там стояла тюрьма темная
96.	На заре было на зореньке на восходе солнца красного		Не сокол с орлом сылеталися	казачья		Л. т. 2. № 113. Карг. № 10; Иван. № 34	
97.	На заре было на зореньке на восходе солнца красного		Во городе во Черкасском стоял казачий круг	казачья		Л. т. 2. № 54, 130	
98.	На заре было на зореньке, на восходе солнца красного		Ишел казак с неволюшки	казачья		Л. т. 2. № 200	См.: № 65 Ишел казак с неволюшки
99.	На заре было на зореньке / Стоял круг казачий полк	Не бела то заря	Просвистала пулечка свинчатая	казачья		А.-В. № 52 Л. т. 1. ч. 2. № 162	См.: № 116 Не красная солнушка с гор выкаталася, не лютая змея в поле возвивалася
100	На Кавказе голос раздается						

101.	На кургашке, на варгашке		Там раина стояла				См.: № 76 Как под Вислой было Березинушкой; 145 Под местечкою было под Жорнок; 180 Там стояла Шат–высокая гора
102.	На Линии было, на Линеюшке	Служба ты дюжа нужная	Построена редуточка. Приказным был Агуреев сын	казачья		А.-В. № 56; Л. т. 1. ч. 2. № 172, т. 2. № 86	
103.	На Пруту было Бессарабии	1.На пруду было, на сухом пруду; 2. Сторона ты моя, сторонушка	Стоял полк Кутейников;	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 137–139; Гиляр. . № 2	См.: № 92 На границе было турецкой
104.	На речке было Лазоревой за славным Дунаем	Как на речке Лазоревой		казачья		А.-В. № 60; Л. т. 1. ч. 2. № 191; т. 2. № 105; Иван. № 3	
105.	На речке было на Камышинке			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 79-80	
106.	На ровной на площади	Вкруг на ровной было площади	Стоял Тацин полк	казачья		А.-В. № 89; Л. т. 1. ч. 2. №	
107.	На Усть-Дону Тихого / По край моря синего	1. Вокруг моря синего; 2. По край моря синего	Построена башенка	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 88	

109.	Настанет пора производства, распрощаемся, хутор, с тобой		Висла речушка широка				
110.	Наш Круковский (Крюковский) генерал		1. В Ставрополь он город отъезжал, всю именью друзьям раздарял; 2. А кто не был на Кавказе, тот не знает про него				
111.	Наш Круковский (Крюковский) генерал		1. В Ставрополь он город отъезжал, всю именью друзьям раздарял; 2. Если жив я буду хлебом-солью встретите меня, если погибну – похороните меня				
112.	Не бела заря занималася		Не дала молодцу приуправиться на белых грудях	казачья			
113.	Не в поле ветер веет, военный гром гремит	Не с поля ветер веет	–	солдатская			
114.	Не грозная на нас тучушка восходила, Выходила на нас армия		Барабаны бьют по-веселому, во втором полку по-печальному	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 130	
115.	Не две-то в поле тучушки грозные сылеталися		Не две армеюшки сьезжалися	казачья		А.-В. № 92; Л. т. 1. ч. 2. № 204; т. 2. № 71	

116.	Не красная солнушка с гор выкаталася, не лютая змея в поле возвивалася	Не белая заря занималася, не красное солнце выкаталося	Возвивалась свинчатая пулечка, убила казака Нефедова	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 162	См.: № 99 На заре было на зореньке / Стоял круг казачий полк
117.	Не огонь-то горит, а звезда в поле блестит						
118.	Не от тучи, не от грома	Загоралась во поле ковылушка	Опалило ясному соколику сизу – правое крыло	казачья		А.-В. № 78. Л. т. 1. ч. 2. № 99	См.: № 50 Загоралась во поле ковылушка
119.	Не с кем, не с кем эту ночку ночевать	Головушка моя бедная: записали молодца на службу	Пойду зайду в конюшенку	казачья		Л. т. 2. № 6	
120.	Не стежкою, младец, не дорожкою	Вот ишел младец сы неволюшки	Прошел звериною тропинкой, с конем своим разговаривал: «Где ж мы, коник, ночевать будем»	казачья		Л. т. 2. № 201, 203; Гиляр. № 7	
121.	Не травушка не ковылушка во поле шатается		Шатался душа добрый молодец			А.-В. № 78. Л. т. 2. № 134; Гиляр. № 4	См.: № 64 Истаскался добрый молодец по чужой дальней сторонушке
123.	Не травушка, она не ковылушка к земле клонится		Русская армеюшка к бою готовится	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 201	

123.	Не туман с моря поднялся		Под горой отряд собрался / Командиром был отряда Чернозубов генерал				
124.	Не черничка зачернелася		Зачернелась чистая по-люшка / Распахана копытами / Засеяна головами	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 208	
125.	Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка		Не мешай мне, молодцу, думу думати	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 108	
126.	Не шуми ты, шумка					Гиляр.. № 5	
127.	Нежно горлинка вспырхнула (вспыхнула)	В лесах темных Личкуринских		казачий вариант		Веч. № 27	*См.*: № 8 В лесах темных Личкуринских казак раненый лежал
128.	Никто, братцы, про то не знает	Как во турецкой было земелюшке	Православный царь убирается во иную земелюшку			*Л.* т. 1. ч. 2. № 194	
129.	О чем задумался, служивый		Иль служба тебе, младцу надоела			А.-В. № 61; Веч. № 38	*См.*: № 169 Родна маменька тижало вздохнула; 211 Что ты сунженец
130.	Огонь горит в вагонах тихо						

131.	Один из казаков наездник лихой				ст. С. Т. Аксакова «Уральский казак»	А.-В. № 30; Л. т. 2. № 94	
132.	Ой да выпал, выпал беленький снежочек		Жалко казаченькам с Доном расставаться			Карг. № 14	
133.	Орелик	1. Вскормленный в неволе; 2. Сидел в неволе		казачий распев.	сл. А. С. Пушкина «Узник»	Л. т. 2. № 185	См.: № 13 В темнице несносной железной стальной
134.	Орлов Кавказа внемля крику		Донской казак сторожевой				
135.	Отец мой был купец богатый		Ланцов				См.: № 86 Ланцов
136.	Папироска друг мой тайный (верный)	Закурю я, маль-чик, папироску			сл. П. С. Федорова	Биг. (8)	
137.	Пишет, пишет все султан турецкий (Наполеон)					Л. т. 1. ч. 2. № 167; Карг. № 7	
138.	По горам горам гулял молодой чеченский Шамиль			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 220	
139.	По дорожке пыль клубится		1. Из набега удалого едут все донцы домой. 2. Один казак был невесел		сл. И. В. Ольховского	Дог. (1) № 52.; Л. т. 2. № 218 (напев)	
140.	По морю было турецкому						

141.	По низом-то, низочком солнышко бы стало садиться		Под удалым молодцом коник стал становиться			*Л.* т. 2. № 64	См.: № 17 Вечеринкою было солнушка садится
142.	Под бережком могучим гуси летучи / Перед грозным царем гуси сидючи						См.: № 42 Да не речушка шумит; № 87 Лес-дубравушка шумит
143.	Под деревом ветвистым		Избушечка стоит				См.: № 53 Закаталась красная солнушка за темные леса
144.	Под Лейпцигом занималась в небе красная заря	1. Только зорька занималась в день четвертый октября. 2. Под Лейпцигом собирались на кургане три царя	Собирались на кургане три царя;	казачья			
145.	Под местечком было под Жорною (Жоржею, Журжею, Бурхатной)	Как под Вислой было Березинушкой	Могилушка глубока	казачья		*Л.* т. 2. № 121	См.: № 76 Как под Вислою было Березинушкой; 101 На кургашке, на варгашке; 180 Там стояла Шат-высокая гора
146.	Под ракитою зеленой казак раненый лежал		*Возможно соединение с* Вдоль по линии Кавказа		сл. Н. Веревкина	*Л.* т. 2. № 145	См.: № 14 Вдоль по линии Кавказа

147.	Под славным было городом Брайловым			казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 188	
148.	Поднималась на море погода		За волнами ничего не видно / Только видно красная лодочка	казачья			
149.	Поехал казак во чужбину далеко			казачий распев.	сл. Е. П. Гребенки	А.-В. № 85; *Л.* т. 2. № 166, 166-а	
150.	Полно, братцы, нам крушиться	1. Как служили за Дунаем; 2. А кто не был на Кавказе	Легче будем веселиться / С горя песни запоем;	каз. вар-т арм. песни		*Л.* т. 1. ч. 2. № 222; т. 2. № 90; Иван. № 13; Гиляр. . № 3	*Сравни*: № 186 Туча с громом прогремела
151.	Полуночная эта звездочка		Ефремов в тюрьме	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 158	См.: № 209 Честна хвальна кременна Москва
152.	По-над ярушком ярочком	1. По-над яром, крутояром; 2. Как на рынке, на рыночку	Там стояли три садочка			*Л.* т. 2. № 40	
153.	Последний нонешний денечек					Р.н.п. (3) № 111	
154.	Пошла наша сила армия в поход на француза						

155.	Пошли наши казаченьки чуть шапочки видно		1. Дома запустели, жены завдовели; 2. Сдумал донской казак померети			Л. т. 2. № 163	
156.	Пошли с Дону казачечьки / Назад они поглядают	Зародился казаченок в горе	Сдумал донской казак на пути померети	казачья		Л. т. 2. № 164	
157.	Приехали ко мне ноне к Александрушке	Скажу вам, братцы, про несчастьицу	Хотят с меня живого кожу снять	казачий распев.		Л. т. 1. ч. 2. № 182; Карг. № 13	
158.	Приказал Бакланов палаты снимать		Верно нам, ребята, в поход выступать			Бит. (8). № 308	
159.	Приутихло, приумолкло войско наше донское			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 143	
160.	Просвети ты, солнушка, просвети ты, красная		У яснова гробика часовой поставленный			Л. Т. 2. № 79; Иван. № 7	См.: № 18 Взойди, солнце красное [У кубика яснова]
161.	Проснется день красы моей			казачий распев.	Сл. И. И. Козлова пер. из Дж. Г. Байрона	А.-В. № 50; НР № 10	
162.	Прости (прощай) любезная станица	1. Прощай ты, город, и местечко; 2. Прощайте, все стежки дорожки; 3. За лесом солнце воссияло				Бит (14) № 18; Л. т. 2. № 48	
163.	Простите, отец-мать родные		Германская пуля била жестоко она пронзила грудь мою			Л. т. 2. № 47; 48; Пальг. № 7	

164.	Прощай, казачка молодая	Прощай, любезная станица					
165.	Размалым-мало ноне спалось		Много во сне виделось / Оторвался золотой колчан / Рассыпались стрелочки	казачья		Бугосл. Шиш. с. 53–55; Веч. № 26	
166.	Разродимая сторонка			казачья			
167.	Раскинул солдат свою палатку						
168.	Ревела буря, дождь шумел				сл. К. Рылеева	Л. т. 1. ч. 2. № 69	
169.	Родна маменька тижало вздохнула		1. Служба ли матушка тебе надоела; 2. На том на кургане стоял отряд казаков				См.: Таблица 2. № 17 Да служба ли матушка тебе надоела
170.	Сидел ворон на белой березе / Кричал ворон на войну		А кто не был, братцы, он на службе / Тот не знает про нее			Иван. № 1	
171.	Сказали про Польшу			казачья		Л. т. 2. № 103	См.: № 22 Во Польше на рыночке стояла корчма; 91 На горе, горе корчомка стоит
172.	Скакал казак через долину						

173.	Служба, ты, дюжа нужная			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 172;. т. 2. № 86	
174.	Собиралась наша сила-армия в поход она под француза			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 205	
175.	Собирался русский царь во землю турецкую			казачья			
176.	Сражалися мы, братцы, под горным дубнячком (Трубочка)	1. Шел немец по улице / Зашел немец в кабак; 2. Шел солдат с походу / Зашел солдат в кабак				А.-В. № 50	См.: № 58 Здорово, брат служивый / Ты куришь ли табак; 213 Шел немец по улице / Зашел немец в кабак
177.	Сторона ли ты моя, сторонушка		Не сам зашел, занесла неволюшка	казачья		Л. т. 2. № 187	
178.	Там вдали, в горах Карпатских / Пробирался наш отряд						
179.	Там стояла тюрьма темная			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 101	См.: № 37 Выше леса, выше темного; 95 На заре было, на зоренке
180.	Там стояла Шат-высокая гора		Как у этой у дороги могилушка вырыта				См.: № 76 Как под Вислой было Березинушкой; 101 На кургашке, на варгашке; 145 Под местечкою было под Жорною

181.	Там шел-прошел небольшой набор		С набором идет молодой казак	казачья		Л. т. 2. № 33	
182.	Там шли-прошли с Дону служивые		Чужие не наши	казачья		Л. т. 2. № 142; Карг. № 16; Иван. № 22; Веч. № 6	Сл.: № 15 Вдоль по Питерской, скажем, по дорожке
183.	Течет (текет) речушка она дюже быстрая						
184.	Тихо ехал казак над рекою	1. Как на Дальнем на Востоке; 2. Раз полночною порою; 3. Спят все рощи и долины			сл. А. С. Пушкина «Казак»	Карг. № 29; Веч. № 7, 19	
185.	Туманы вы, мои туманы		1. За туманом ничего не было видно / Только видно одну степь дорожку; 2. Мать сыночка провожала				
186.	Туча с громом прогремела	1. Висла речушка широка; 2. Как за речкою да за быстрою					*Сравни:* № 156 Полно, братцы, нам крушиться
187.	Ты, батюшка, светел месяц		Светишь не по старому, не по новому / Освети Кременну Москву / Гробницу Петра I			А.-В. № 8; Л. т. 1. ч. 2. № 133	
188.	Ты взойди, солнце красное		Обогрей нас молодцев	казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 92	

189.	Ты ж моя долина		1. Расскажи про брата родимого / Если не рас-скажешь / Я тебя конем стопчу / Огнем спалю; 2. Как у ключика у текучева	казачья		Л. т. 2. № 151	
190.	Ты калинушка, раз-малинушка		По синему по морю корабель плывет			Л. т. 2. № 91	
191.	Ты кормилец наш / Православный Дон Иванович			казачья		А.-В. № 43; Л. т. 1. ч. 2. № 209-210	См.: № 203 Уж ты Дон, ты наш Дон, Дон Иванович
192.	Ты не вейся, черный ворон						
193.	Ты не дуй с гор, не бушуй		Не раным-рано под-ворьице запустело	казачья		Л. т. 2. № 30	
194.	Ты пей, нонеча гуляй					Л. т. 3. № 175	
195.	Ты подуй, подуй ветер низовой		Раздуй, развей в саду яблоньку			Л. т. 3. № 98	
196.	Ты Россия, мать Россия			казачья		Л. т. 1. ч. 2. № 146; Веч. № 45	
197.	Ты свети, батюшка светел месяц		Чтобы видно было молодцу из плена бежать	казачья		Л. т. 2. № 199, 204; Карг. № 12	
198.	Ты, винтовка, друг мой верный	Уж ты шашка, друг мой верный				А.-В. № 21; Бит. (8) № 310	

199.	У нас на свете так ведется / Слухом полнится земля	Как на свете у нас ведется	На Кавказе раздаются выстрелы ружья				
200.	У нас, братцы, было на Дону		Появился Стенька Разин	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 83; Карг. № 4	
201.	У нас, братцы, было на Дону, во Черкасском городу		1. Старики наши они пьют-гуляют; 2. Как бы это нам узнать Азов-город узнать	казачья		*Л.* т. 1. ч. 2. № 73	
202.	Уж ты батюшка все быстрой Терек					*Л.* т. 3. № 187;	
203.	Уж ты Дон, ты наш Дон, Дон Иванович		Как бывало Дон быстер бежал			Веч. № 30	*См.*: № 191 Ты кормилец наш / Православный Дон Иванович
204.	Уж ты Дон, ты наша Родина	Ты Кубань, ты наша Родина		донской вариант	сл. о. Константина Образцова	Мант. № 28	
205.	Уж ты зимушка-зима	Сказали люди: Зимы не будет				А.-В. № 67; *Л.* т. 2. № 176-177	
206.	Уж ты поле мое, поле чистое		1. Приукрашено цветочками василечками; 2. Ничего поле не породило / Породило куст ракитовый	казачий распев		А.-В. № 26	*Сравни*: № 21 Во поле, во полюшке было; 40 Горы вы мои Закавказские

207.	Фельдмаршал к войску едет		1. Под ним коник гнедой; 2. Фельдмаршал наш скончался				
208.	Черный ворон, друг залетный		Где летал так далеко?			Веч. № 12	
209.	Честна хвальна кременна Москва		1. Честней Петербург-город; 2. В тюрьме сидят два невольничка			Л. т. 1. Ч. 2. № 142; Карг. № 8	См.: № 151 Полуночная эта звездочка
210.	Что ж ты ворон, что ж ты черный	Знаю, ворон, твой обычай	Ты добычи не добьешься		ст. Н. Веревкина	А.-В. № 69; Гип. ч. 1. № 25; Биг. (8) № 304; Биг. (4) № 7	
211.	Что ж ты, сунженец, не весел	Сюнжец, сюнжец, что не весел	1. Служба ли тебе надоела; 2. Оседлаю своего коника / И поеду в родной край				См.: № 129 О чем задумался, служивый
212.	Что не он в горах и скалах		Терек Горынович				
213.	Шел немец по улице / Зашел немец в кабак	Шел солдат с походу, зашел солдат в кабак				А.-В. № 50	См.: № 58 Здорово, брат служивый; 176 Сражался мы, братцы, под горным дубнячком
214.	Шумел-горел пожар Московский			Солдатская	Сл. Н. С. Соколова ст. «Он»		

Таблица 4. Песни службы: строевые (кавалерийские и под шаг)

№	Название песни по первым словам	Варианты зачина	1. Основные сюжетные мотивы 2. Контаминированные сюжетные мотивы	Происхождение песни	Авторство слов и музыки	Публикации музыкально-поэтических текстов	Примечания
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	Было дело под Полтавой	Дело было под Полтавой			сл. и муз. И. Е. Молчанова	А.-В. № 4; Мант. № 19	
2.	В 93 годе маневры начались					Мант. № 39	
3.	В поле ветер завывает, под дождем казак бывает					Л. т. 2. № 165 (слова)	
4.	В 77 году объявил турок войну					Л. т. 2. № 74–75	
5.	Вдоль по линии Кавказа	Что не буря зашумела				Л. т. 2. № 164	
6.	Вздумал турок воевать					Л. т. 2. № 73	
7.	Вильгельм (Мальбрук) в поход собрался					Герст.–Дитм. ч. 2. № 32. С. 82	

8.	Вот наш Платов генерал по полям он разъезжал		Ко французам заезжал			Л. т. 1. ч. 2. № 198	
9.	Всадники други, в поход собирайсь					Мант. № 35	
10.	Всем бывал казак доволен	Всем, всем мальчик был доволен	1. Скучно мне на чужой стороне			А.-В. № 29; Л. т. 2. № ; Пальг. № 5	
11.	Вспомним, братцы, как стояли мы на Шипке в облаках				сл. А. Шмакова		
12.	Вспомним, братцы, про былое мы, про 46 год		Долго в Левере стояли на Балтийском берегу			А.-В. № 17	См.: № 19
13.	Вспомним, братцы, с сожаленьем командира своего				муз. П. Гранадчикова	Гран. № 10	
14.	Вы послушайте, стрелочки, я вам песенку спою	Посидите, мои гости, я вам песенку спою	По три года мы служили, ни о чем мы не тужили			Р. н. п. (3) № 115	
15.	Вышли с Дону казаки, ой старые старики					Л. т. 1. ч. 2. № 207	

16.	Грянул внезапно гром над Москвою				сл. Н. М. Шатрова; муз. Д. Н. Кашина	А.-В. № 73; Хр. № 9	
17.	Да в саду дерево цветет						
18.	Да служба ли матушка тебе надоела					А.-В. № 61	
19.	Долго в Левере (Ревеле) стояли	Как мы в Ревеле стояли				А.-В. № 17	См.: № 12
20.	За морем пташурочка (синичка) не пышно жила	Там за рекою перепёлочка жила		городская шуточная		Л.-т. 2. № 43; А.-В.; Герст.–Дитм. ч. 1. № 36	
21.	За курою пыль курит, турок с армией валит		*Вар-т 1 части текста:* Молоденький генерал			Л. т. 2. № 173	См.: № 43
22.	За Уралом (Кубанью) за рекой	Как за Доном за рекой	Казаки гуляют			А.-В. № 23; Л. т. 3. № 202–203; Веч. № 31	
23.	За Кубанью за рекой		Там гулял казак донской			Л. т. 2. № 115	
24.	Задумал турок проклятый с Россией воевать						

25.	Здесь нам весело жить, здесь нам не по чем тужить	Нам весело жить				Гол. № 28; Биг (13) № 1	
26.	Знаем Платова героя		Победитель был врагам			Л. т. 2. № 212; Ат. Пл. № 25	См.: № 76
27.	Знаем Платова героя		Платов войско объезжал ко французам заезжал				
28.	Из-за гор-горы едут мазуры					Мал. № 71	
29.	Из-за леса, леса копий и мечей (гор и ущель)				сл. Ю. Беляева	Л. т. 2. № 210	
30.	Из-за леса из-за темных было гор		Наша конница несется на простор		сл. П. Н. Бахтурова	Л. т. 2. № 208	
31.	Из лесов дремучих разбойнички идут		*припев*: Не тучки понависли / Не в поле пал туман				См.: Таблица 1. № 59 Из лесов было дремучих
32.	Из-под кочек, из-под пней лезет враг оравой					Кр. Сб. 3. С.6	
33.	Казак вечеру дождался		В разведочку пошел			Веч. № 18	
34.	Казак по полю скакал, свою долю проклинал	Утром рано весной на редуте крепостном	Наш казачий атаман [без: Утром рано весной]				

35.	Казаки свой ум имеют, жизнь прекрасную ведут					Кр. Сб. 2. С. 13	
36.	Как во городе во Варшавушке						
37.	Как во городе во Измаиле		Казаки стоят полку 1-го			*Л.* т. 2. № 184	
38.	Как донские казаки		Они верно служат	казачья		*Л.* т. 2. № 110	См.: Таблица 3. № 11
39.	Как на горке на крутой стоял казак (сотник, майор) молодой					Биг. (11) № 15; Веч. № 8	
40.	Как у нашей сотни командир хороший					Кр. Сб. 2, с. 3. (текст)	
41.	Колонна за колонною густой там лес и брод						
42.	Много лет Войску Донскому				сл. А. В. Туровеерова	Кр. Сб. 1, с. 7; Хр. № 4	
43.	Молоденький генерал по армеюшке гулял		1. Хорошо бы вам, ребята, на приступище стоять; 2. *м. б.* Да не пыль кура курит (За курок) пыль курит)				

44.	На войне кто не бывал, тот и горюшка не знал (страху не видал)						
45.	На завале мы стояли у ворот	В вечеру ли я стояла у ворот	На квартиру к нам заехал генерал		сл. Е. П. Гребенки		
46.	На северной стороне в Петрограде городе						
47.	На ярочке, на ярочке на Айдаре на реке						
48.	Наполеон-то, Наполеон, шел на Рассею он воевать					*Л.* т. 1. ч. 2. № 203	
49.	Наш Платов он генерал	Наш Скобелев генерал	1. Мы совьем ему венец; 2. То не пыль кура курит, француз с армией валит				
50.	Не боимся мы французов, пики острые у нас					Ист. п. (XIX) № 73 (текст); Гип. ч. 1. № 7	
51.	Не в тот день, не в тот час	И в тот день, и в тот час	25 ребят лихие	казачья	сл. И. Черноярова	*Л.* т. 2. № 69, 70	
52.	Не туман с моря поднялся		Граф Паскевич генерал он из Грузии бежал			А.-В.№ 76; *Л.* т. 2. № 76, 216;	

53.	Недаром помнятся походы в горах уральских и крутых					А.-В. № 40	
54	Ой, в Таганроге					Л. т. 2. № 158	
55.	Ой, да вспомним, братцы, вы, кубанцы, 21 сентября				сл. О. Н. Степина		
56.	Ой, Кубань (Дунай) речку перешли						
57.	Ой, под Плевнами						См.: № 54
58.	Ой, при лужку, при лужку	При долине, при лужку				Л. т. 2. № 125; Бугосл. Миш. С. 106–107	
59	Ой, там летели	Кинем, бросим эту горя горевать	Серы гуси из-за гор (соколы с стороны)			Л. т. 2. № 157; Иван. № 30	
60.	Пишет, пишед Карла Шведский (Суворов, граф Паскевич, Султан турецкий)					Л. т. 1. ч. 2. № 167, 168, 216	
61.	По горам, горам, горам, по Кавказским по крутым		Звуки пушек раздаются, Весь Кавказский край гремит				
62.	По горам Карпатским метелица вьется						

63.	По горочкам, по горам					*Л.* т. 2. № 111	
64.	По линеечке Кавказской млад сизой орел летал	Вдоль по линии Кавказа				*Л.* т. 2. № 145, 164	См.: № 5
65.	По полям и по кустам					*Л.* т. 2. № 207	
66.	При долине на лужку		1. Лопухин ходит в круг; 2. Мы бились, мы рубились; 3. Потемкин генерал много войска потерял / Что пропил, промотал / Что в карты проиграл				
67.	Полно, братцы, дома жить	Нечего, братцы, да нам дома жить		казачий распев			
68.	Полно вам, снежочки, на талой земле лежать	Долго ли снежочкам		казачий распев		А.-В. № 57; Биг. (13). № 5	
69.	Пошли наши казачонки в поход с полуночи	Засвистали казаченьки		казачья		Поп. (2) № 8	

70.	Пролегала она путь (степь) дорожка по далекой Польше	Над Кавказской над дорожкой		казачья		Л. т. 2. № 85	
71.	Разудалые казаки, од-ним словом, молодцы					Кр. Сб. 3, с. 8 (текст)	
72.	С одного края Кавказа на конец другой					Л. т. 2. № 63	
73.	Скажи-ка, дядя, ведь не даром				сл. М. Ю. Лермонтова	Гип. ч. 1. № 5; рнп (3) № 33; Мант. № 21	Вар-т: «Бородино»
74.	Скакал казак через долину						
75.	Слава всем героям Дона						
76.	Слава Платову (Буденному) герою					Л. т. 2. № 212; Ат. Пл. № 23	См.: № 26
77.	Слава честь донцам отважным					Л. т. 2. № 211	
78.	Славен, славен Варшав-город, только улица грязна						

79.	Славьтесь, славьтесь, казачки	Мы донцы природные / Славьтесь милые донцы / Мы на все пригодные		казачья		Гол. № 20	
80.	Собиралася нашея сила армия					Л. т. 1. ч. 2. № 152	
81.	Среди лесов дремучих	(Вот) из лесов дремучих	*с припевом возможно*: Вы тучки, тучки, тучки; Не тучки понависли, а в поле пал туман		сл. Ф. Б. Миллера из Ф. Ферлингрaта	Л. т. 21. № 204; Гип. (№ 41)	
82.	Ты Россия, мать Россия		Платов генерал ко французам заезжал			А.-В. № 64	
83.	Ты возмой, ты возмой					Л. т. 1. ч. 2. № 110	
84.	Тучки темны, тучки грозны					А.-В. № 78; Л. т. 2. № 215	
85.	Утром рано весной на редуте крепостной	Как во крепости той				Л. т. 2. № 214	Эту песню называют также «Пушкарь»
86.	Что ж вы, братцы, приуныли	25 июня открывался наш огонь	Мы по горочкам летали	казачья		Л. т. 2. № 207 (напев); Веч. № 32	
87.	Шли по степи полки сославой громкой						

88.	(Эй) Я на острове родился, Во Кронштадте очутился, был Наполеон						
89.	Эй, казаки, бравые ребята	Солдатушки, бравы ребятушки			муз. А. А. Дерфельта		

Таблица 5. Песни службы: полковые-плясовые (на отдыхе в кругу)

№	Название песни по первым словам	Варианты зачина	1. Основные сюжетные мотивы 2. Контаминированные сюжетные мотивы	Происхождение песни	Авторство слов и музыки	Публикации музыкально-поэтических текстов	Примечания
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	А кто не был на Кавказе, тот не знает ничего						См.: № 18 на Кавказе полк такой
2.	Атаманец молодой					Кр. Сб. 3, с. 5 (текст)	
3.	Было дело под Полтавой					А.-В. . № 4; Гольдм. С. 76	
4.	В Балашове мы стояли		В город Лодзи перешли, всем забавушки нашли			Веч. № 34	См.: № 14 Кто в Варшаве (Польше) не бывал, тот и горюшка не знал; 17 Мы во Турции (Грузии) служили
5.	Вот (как) донские казачки на чужой сторонушке	Вы казаки, казаки, военные люди		казачья			
6.	Деревня, деревня – четыре двора					А.-В. . № 86	

7.	Ехали казаки с похода		*Припев:* Стрель-бом, стрель-бом	казачья			
8.	Земляничка ягодка					Трут. № 11; *Л.*-Пр. № 71; *Л.* т. 4. № 93	
9.	Из ячменика в овес перепелочка летит					*Л.* т. 2. № 112	
10.	Как донские казаки царю верно служат	Есть вино, пьем вино		казачья		*Л.* т. 2. № 110	См.: Таблица 2 № 38
11.	Как жила была курочка на ней черный хохолок					А.-В. . № 96	
12.	Как за речкою цыгане	Все палатками стояли				Иван. № 27	
13.	Как по Питерской дорожке						
14.	Кто в Варшаве (Польше) не бывал, тот и горюшка не знал		По квартирам становились, в нас хозяюшки влюбились			*Л.* т. 2. № 108, 109	См.: № 17 Мы во Турции (Грузии) служили
15.	Куманечек, побывай у меня					А.-В. . № 88	
16.	Многи лета (на марш Преображенского полка)					Гольдм. № 4	
17.	Мы во Турции (Грузии) служили	1.На границе мы служили; 2. В Балашове мы стояли				*Л.* т. 2. № 108	См.: № 14 Кто в Варшаве (Польше) не бывал, тот и горюшка не знал

18.	На Кавказе полк такой, там служил казак донской	1. Посидите, мои гости, я вам песенку спою; 2. Подходили к Дону близко	По три года мы служили			Веч. № 1; Пальг. № 6	См.: № 1 А кто не был на Кавказе, тот не знает ничего
19.	Ой, донцы, донцы, донцы разудалы молодцы	Как три года мы служили	Где донцы родились, на какой земле росли				
20.	Ой, при долинушке калинушка					Л. т. 4. № 38	
21.	Ой, хмель, мой хмелек					А.-В. .№ 49; Л. т. 4. № 132	
22.	Паняночка бела румяная					Л. т. 4. № 54-а	
23.	Подходили к Дону близко	1. На Кавказе полк такой; 2. А кто не был на Кавказе					См.: № 1 А кто не был на Кавказе; 18 На Кавказе полк такой, там служил казак донской
24.	Позавидовал мужик, как хорошо солдату жить						
25.	Полянка, полянка, девчоночка моя	Ой, панна, ты панна, панянка моя		казачья		Кр. Сб. 3. № 1	Казачок

26.	Посею лебеду на берегу					Л. т. 4. № 40	
27.	При городе при конторе ходит молодец в уборе	*Припев к*: Веселитеся, донцы					
28.	Пчелочка златая, что же ты журжишь			Казачий вариант музыки и слов	сл. Г. Р. Державина муз. О. А. Козловского	Л. т. 4. № 42	
29.	Сизенький голубчик сидел на дубочку					Л. т. 2. № 31; Л. т. 4. № 37	
30.	Сы Балтийского возморья на Северной стороне	У Балтийского возморья	При дворце казаки служат	казачья			
31.	Трава моя, травушка					Л. т. 4. № 37	
32.	Ты скажи-ка, Дунюшка, Сашенька моя, кто у тебя гости были без меня					А.-В. .№ 58; Л. т. 4. № 74	
33.	Уж я пашенку пахала		Уж я сеяла лен, приговаривала			А.-В. .№ 44	

Таблица 6. Песенный репертуар донских полков

№	6 полк ст-ца Нагавская	8 полк ст-ца Краснодонецкая	11 полк ст-ца Калитвенская	12 полк ст-ца Мигулинская
1.	А кто не был на Кавказе	–	–	–
2.	Благослови ты, маменька родимая	Благослови ты, маменька родимая	–	–
3.	–	Близ моря на Прусской границе	–	–
4.	В лесах темных Личкуринских (Нежно горенка вспыхнула)	В лесах темных Личкуринских (Нежно горенка вспыхнула)	–	Нежно горлинка вспырхнула
5.	В 93-м годе маневры начались	В 14-м годе маневры начались	В 907 году маневры начались; [В 12 годочку маневры начались]	–
6.	В 77-ом году объявил турок войну	В 77-ом году объявил турок войну	–	–
7.	Вскормленный вспоенный орелик молодой (Орелик)	В темнице несносной	–	В темнице несносной
8.	Вдоль по линии Кавказа	Вдоль по линии Кавказа (Под ракитою зеленой)	Вдоль по линии Кавказа [Под ракитою зеленой]	Вдоль по линии Кавказа
9.	Веселитеся, донцы, храбрые казаки	Веселитеся, донцы, храбрые казаки	Веселитеся, донцы, храбрые казаки	Взвеселитеся, донцы, храбрые казаки
10.	–	–	Вечер поздно я стояла у ворот	–
11.	Висла-речка широкая была	Вильгельм [Мальбрук] в поход собрался	–	–
12.	Висла речушка широка / Переправы на ней нет	Висла речушка широка	Висла речушка широка	Висла речушка широка
13.	–	–	–	–
14.	Да сказали про Польшу, что Польша богатая	Во Польше на рыночке	Сказали про Польшу	Сказали про Польшу, что Польша богатая

15.	Вот вечер вечереет / В солдата сердце мрет	Вот вечер вечереет / В солдата сердце мрет	Вот вечер вечереет / В солдата сердце мрет	Вот вечер вечереет / В солдата сердце мрет
16.	Всем бывал казак доволен	–	–	Всем, всем мальчик был доволен
17.	Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон	Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон	–	Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон
18.	Вспомним, братцы, вы кубанцы 21 сентября	Вспомним, братцы, вы кубанцы	–	–
19.	Вспомним, братцы, как стояли в зеленых лугах	Вспомним, братцы, как стояли в зеленых лугах	–	–
20.	Выпил я, кровь заиграла	Выпил я, кровь заиграла	–	Выпил я, кровь заиграла
21.	Выше леса, выше темного	–	Выше леса, выше темного	–
22.	Дело было под Полтавой	Дело было под Полтавой	–	Дело было под Полтавой
23.	–	Долина моя, долинушка, раздолье широкое	–	–
24.	Доночек Иванович	–	Дон Иванович	Дон Иванович
25.	Дунай речку перешли / На поляне стали	Дунай речку перешли / На поляне стали	–	Дунай речку перешли / На поляне стали
26.	Ехали казаченьки со службы домой	Ехали казаченьки со службы домой	Ехали казаченьки со службы домой	Ехали казаченьки со службы домой
27.	–	–	За лесом солнце воссияло	За лесом солнце воссияло
28.	За Курганом пики блещут	За курганом пики блещут	–	За курганом пики блещут
29.	За Уралом за рекой	За Уралом за рекой	За Уралом за рекой	За Уралом за рекой
30.	–	Из лесов дремучих	–	–
31.	Из-за леса, леса копий и мечей	Из-за леса, леса копия мечей	Из-за леса, леса копий и мечей	Из-за леса, леса копий и мечей
32.	Из-за леса, из-за темных было гор	Из-за леса, из-за темных было гор	–	–

33.	–	Ишел немец по улице / Зашел немец в кабак	–	–
34.	–	Казак по Дону гуляет	Казак по Дону гуляет	–
35.	Как во городе во Измаиле	–	–	–
36.	Как донские казаки царю верно служат	Как донские казаки царю верно служат	Как донские казаки они верно служат	Есть вино пьём иё
37.	–	Как донские казаки на чужой сторонке	–	–
38.	–	Как за речкою было за Кубанушкой	–	–
39.	Как ишел младец сы неволюшки	На заре, на зоренке [Как шел младец сы неволюшки]	[Как] шел младец сы неволюшки	–
40.	Как поехал Александра	Как поехал Александра	–	–
41.	Конь боевой с походным вьюком	Конь боевой с походным вьюком	–	Конь боевой с походным вьюком
42.	Кто во Польше не бывал	–	–	–
43.	Мы во Турции служили	–	Где донцы родились, на какой земле росли	Где донцы родились, на какой земле росли
44.	–	Не в тот день, не в тот час [Двадцать пять ребят лихие]	–	–
45.	Не сокол с орлом сылеталися	На заре было все на зоренке [Не сокол с орлом]	На заре было все на зоренке	На заре было все на зоренке
46.	Не травушка, не ковылушка во поле шатается	Не травушка, не ковылушка во поле шатается	–	–
47.	Не туман с моря поднялся	Не туман с моря поднялся	На взморье мы стояли	На взморье мы стояли
48.	Служили два товарища [Я подал ему руку]	–	На Дальнем на Востоке служили два брата [Я подал ему руку]	На Дальнем на Востоке служили два брата [Я подал ему руку]
49.	На Пруту было Бессарабии [М. Горемыкин]	На Пруту было Бессарабии [М. Горемыкин]	–	Граница турецкая [М. Горемыкин]
50.	Вокруг матушки, все вокруг Рассеюшки / Вокруг соляных славных озер	–	На речке Камышинке / На вольных степях Саратова	На вольных степях Саратова / На речке Камышинке

51.	–	–	На Руси-то было, на святой Руси [Семен Гречинёв в Азове]	–
52.			Нежно горлинка вспырхнула	Нежно горлинка вспырхнула
53.	Не от тучи, не от грома [Загоралась во поле ковылушка+Ужвы, братцы, атаманы-молодцы]	Не от тучи, не от грома не от сильного дождя / Загоралась во поле ковылушка	Размалым мало спалось + Загоралась во поле ковылушка	Размалым мало спалось
54.	Не пыль-то кура в поле подымалася [Два служивые просились ночевать]	–	–	–
55.	–	Не с кем, не с кем эту ночку ночевать	Не с кем, не с кем эту ночку ночевать	Не с кем, не с кем эту ночку ночевать
56.	–	–	Ну и горд наш Дон батюшка / Басурманину не кланялся, у Москвы, как жить, не спрашивался	–
57.	–	–	Ночки темные / Кочеточки развеселые / Барабаны бьют вслед солдаты идут	–
58.	–	Огонь горит, в вагоне тихо	–	–
59.	Ой, в Таганроге	Ой, в Таганроге	Ой, в Таганроге [круговая]	Ой, в Таганроге
60.	Ой, да вы туманы, вы мои туманы	Ой, да вы туманы, вы мои туманы [Будто я на чужом краю убитый лежу]	–	–
61.	Ой да ты службица, служба нужная	Ой да ты службица, служба нужная	–	–
62.	Ой, да ты, калинушка	Ой, да ты, калинушка	Ой, да ты не стой, калина, на горе крутой	Ой, да ты не стой, калина [Ой, да ты, калинушка]
63.	Ой, донцы, донцы, донцы / Разудалы молодцы	Ой, донцы, донцы, донцы / Разудалы молодцы	Ой, кто не был на той службе [Вот пришел с Дона приказ: выступаем на Кавказ]	Вот пришел с Дона приказ

64.	Ой, при лужку, при лужку	Ой, при лужку, при лужку	Ой, при лужку, при лужку	–
65.	–	О чем задумался, служивый	–	–
66.	По горам Карпатским метелица вьется	По горам Карпатским метелица вьется	–	По горам Карпатским метелица вьется
67.	По-над ярушком, ярочком	По-над ярушком, ярочком	По-над ярушком, ярочком	По-над ярушком, ярочком
68.	Под местечкою было под Журжею	Под местечкою Бурхатной	–	Под местечкою было под Жорною
69.	Под ракитою зеленой / Казак раненый лежал	Под ракитою зеленой / Казак раненый лежал	Вы поля, вы, поля [Как под этой вербой казак раненый лежал]	–
70.	Подходили к Дону близко	Подходили к Дону близко	–	–
71.	Поехал казак во чужбину	Поехал казак во чужбину	Поехал казак во чужбину	Поехал казак во чужбину
72.	–	–	Полно вам, снежочки	Полно вам, снежочки
73.	Полно, братцы, нам крушиться	–	Полно, братцы, нам крушиться	Полно, братцы, нам крушиться
74.	–	Последний нонешний денечек	–	–
75.	–	Приутихло, приумолкло войско наше Донское	–	–
76.	Пошли с Дону казачечки, назад они поглядают	Пошли с Дону казачоночки, назад они поглядают	Пошли, пошли наши казачечки, назад они поглядают	–
77.	–	–	Приутихли, приуныли на Дону донские казаки [Взяли у них Азов-город]	–
78.	–	–	–	Пролегала она шлях-дорожка
79.	Пчелочка златая	Пчелочка златая	Пчелочка златая	Пчелочка златая
80.	Разродимая сторонка	Разродимая сторонка	Разродимая сторонка	Разродимая сторонка
81.	Ревела буря, дождь шумел	Ревела буря, дождь шумел	–	–
82.	Светел батюшка месяц	Ты батюшка, светел месяц	–	–

83.	С одного края Кавказа на конец другой	С одного края Кавказа на конец другой	–	–
84.	Скакал казак через долину	Скакал казак через долину	–	Скакал казак через долину
85.	Слава Платову-герою	Слава Платову-герою	Слава Платову герою	Славим Платова
86.	Слава, честь донцам отважным	–	–	–
87.	–	–	Соберутся братцы только / И будут мене провожать	–
88.	Соловей кукушку уговаривал	Соловей кукушку уговаривал	Соловей кукушку уговаривал	–
89.	[См.: Не пыль-то кура в поле подымалася]	Солнышко садилось за темные леса	Под деревом ветвистым вдовушка жила [Однажды два героя к ней просились ночевать]	Под деревом ветвистым [Два героя просились ночевать]
90.	Тихо ехал казак над рекою	Тихо ехал казак над рекою	Тихо ехал казак над рекою	Тихо ехал казак над рекою
91.	–	–	Ты прости, прощай, теплая квартера	–
92.	Ты Расея, матушка Расея	Ты Расея, матушка Расея	–	Ты Расея, матушка Расея
93.	–	У нас на свете так ведется	–	–
94.	–	Уж ты Дон, ты наша Родина	–	–
95.	–	Умирал-то казак во чужой стороне	–	–
96.	–	–	Через тоненький зеленый лужочек / Там лежала шляхдорожка прибитая / Слезой горькой прилитая	–
97.	–	Черный ворон, друг залетный	–	Черный ворон, друг залетный
98.	Что ж вы, братцы, приуныли	Что ж вы, братцы, приуныли	Что ж вы, братцы, приуныли	Что ж вы, братцы, приуныли
99.	–	Шел немец по улице, зашел немец в кабак	–	–
100.	Шли-прошли с Дону служивые	Шли-прошли с Дону служивые	–	Там шли с Дону служивые

Донские казачьи песни, исполненные Войсковым певческим хором[1]

1. Песня лейб-казаков [Только зорька занималась/ в день четвертый октября] – автор Б. Р. Хрещатицкий.
2. Всколыхнулся, взволновался православный Тихий Дон – автор Ф. И. Анисимов. 1853 г.
3. Наполеон и Платов [Ой, Наполеон шел на Россию]
4. Служба молодца четырем царям [Служил добрый молодец трем царям]
5. Царь жалует казаков Тихим Доном [Ай да, не речушка шумит] – зап. в ст-це Ермаковской.
6. Царь зовет казаков на Бонапарта [Отчего же наша армеюшка потревожилась]
7. Казачка провожает мужа [Ай, сокол солетает со тепла гнездышка] – зап. в хут. Кременском Усть-Быстрянской ст-цы.
8. Раненый полковник (из Отечественной войны) [Ай, собиралась наша сила-армия в поход она под француза] – зап. в хут. Титове Богоявленской ст-цы.
9. Ты подуй, подуй ветер низовый
10. Ермак Тимофеевич [Ай, да на славной было, братцы, да на речушке Камышинке] – зап. в ст-це Малодельской.
11. Донские казаки и Азов [У нас, братцы, на Дону, во Черкасском городу]
12. И. М. Краснощеков в плену у шведов (1742) [Ой да, приутихло, вот и приумолкло наше войско Донское] – зап. в ст-це Екатерининской.
13. О Я. П. Бакланове [Честь прадедов-атаманов] – автор А. А. Леонов. 1848 г.
14. На Усть-Хопра, да Усть-Медведицы – зап. в ст-це Зотовской.
15. Про казака Араканцева [Ай, близко города было Черкасского] – зап. в ст-це Нижне-Кундрюченской.
16. Про И. М. Краснощекова [Между Кумы было, между Терека] – зап. в ст-це Екатерининской.
17. Невеста на посаде [Полевая наша вишенка] – зап. в ст-це Тепикинской.
18. К построению соборной церкви в г. Черкасске в XVII ст. [Ай, как шли плотнички безгопорнички]

---

[1] См. Попов 1913.

19. Про полковника П. Д. Иловайского (Турецкая война 1810 г.) [Ай, за славной за речкою] – зап. в ст-це Арженовской.
20. Взятие в плен генерала Краснощекова (Шведская война 1741–43 гг.) [Как на вешний-то было, на вешний праздничек] — зап. в ст-це Кочетовской.
21. Дон Иванович [Что кормилец наш Дон Иванович/Волной светлою не кудрявишься]
22. Проторила я дорожку [Проторила я тропинку через яр]
23. Панянка [Панянка, панянка, паняночка моя]
24. Много лет войску Донскому – автор А. В. Туроверов. 1858 г.

Схема 1

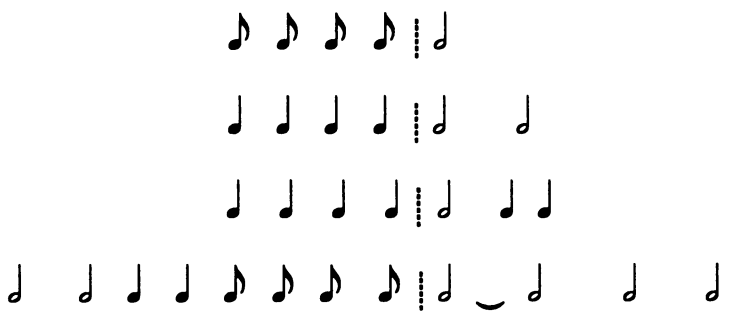


Схема 2

а)

1 строфа

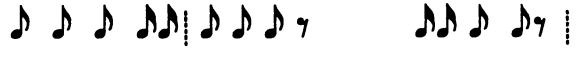
Ой, да там хо – дил та - м(ы) да гу – ля - л(ы) бы

2 строфа

Ой, да про–гу – ля - вши же да(йи) да До - бры-ню-шка да(й)

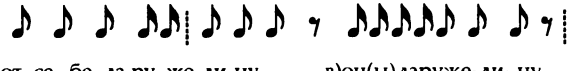
б)

1 колено:



(в)он се бе да ру- же-ли- цу ру-же-ли-цу

2 колено:



(в)от се бе да ру–же-ли-цу в)он(ы)даруже-ли- цу

Схема 3

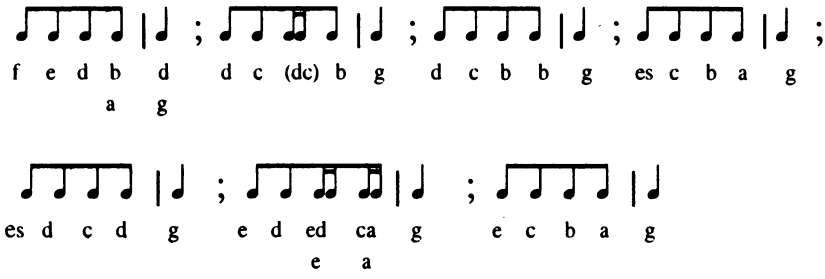


Схема 4

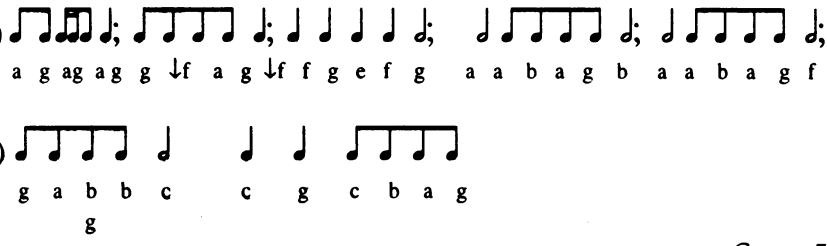


Схема 5

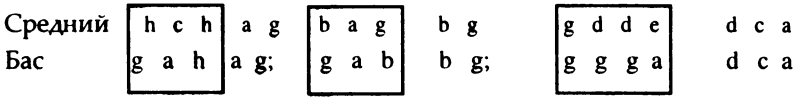


Схема 6

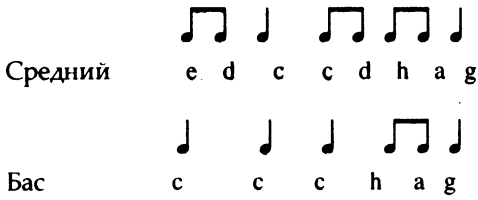


Схема 7

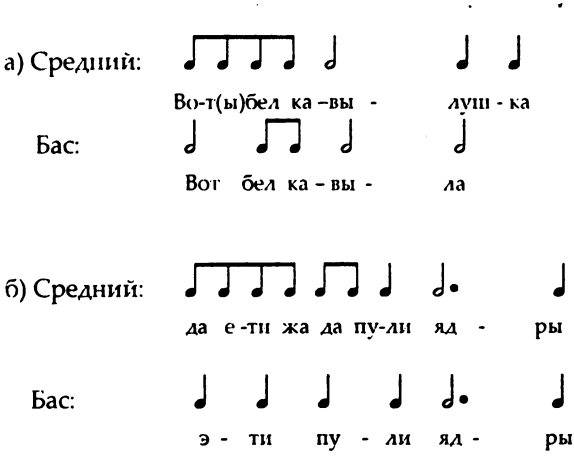


Схема 8

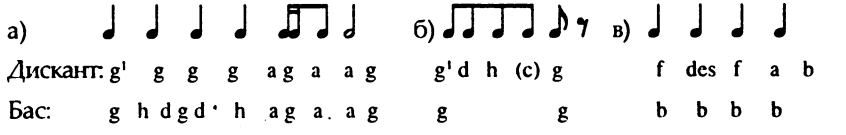


Схема9

Схема 10

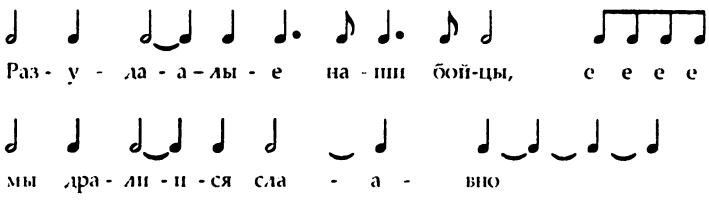
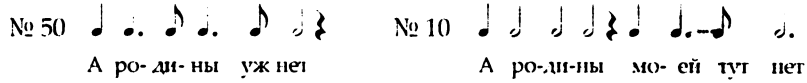


Схема 11

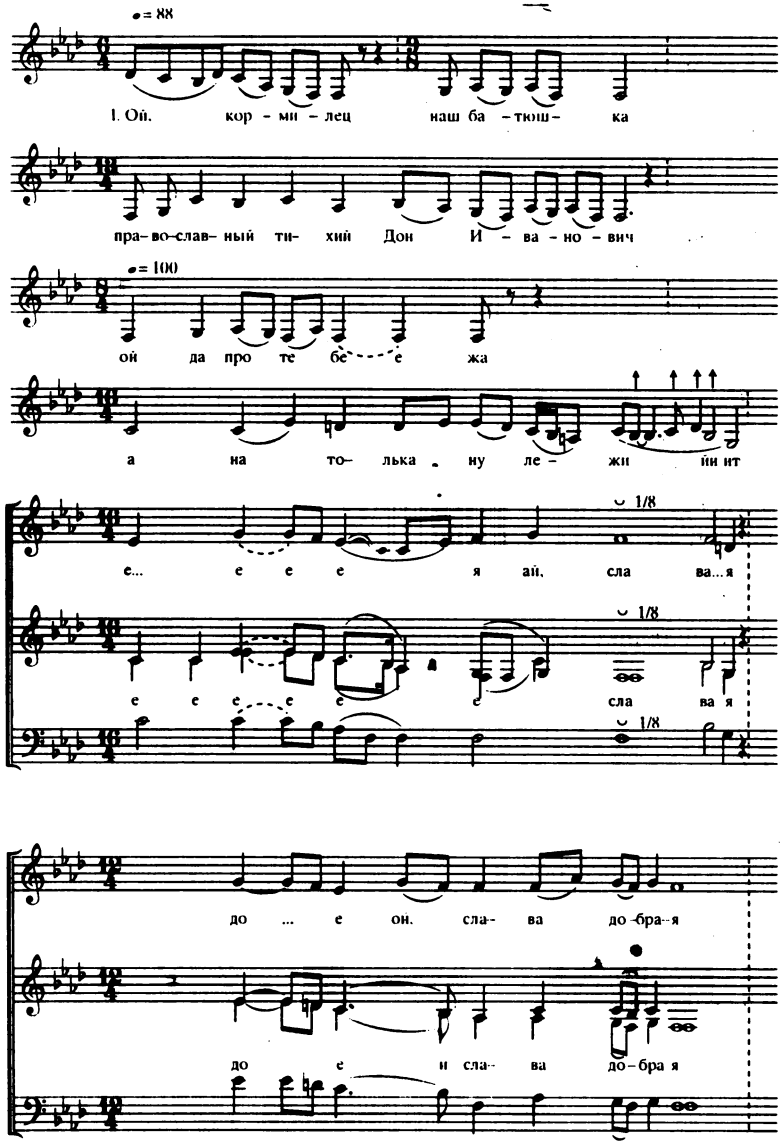


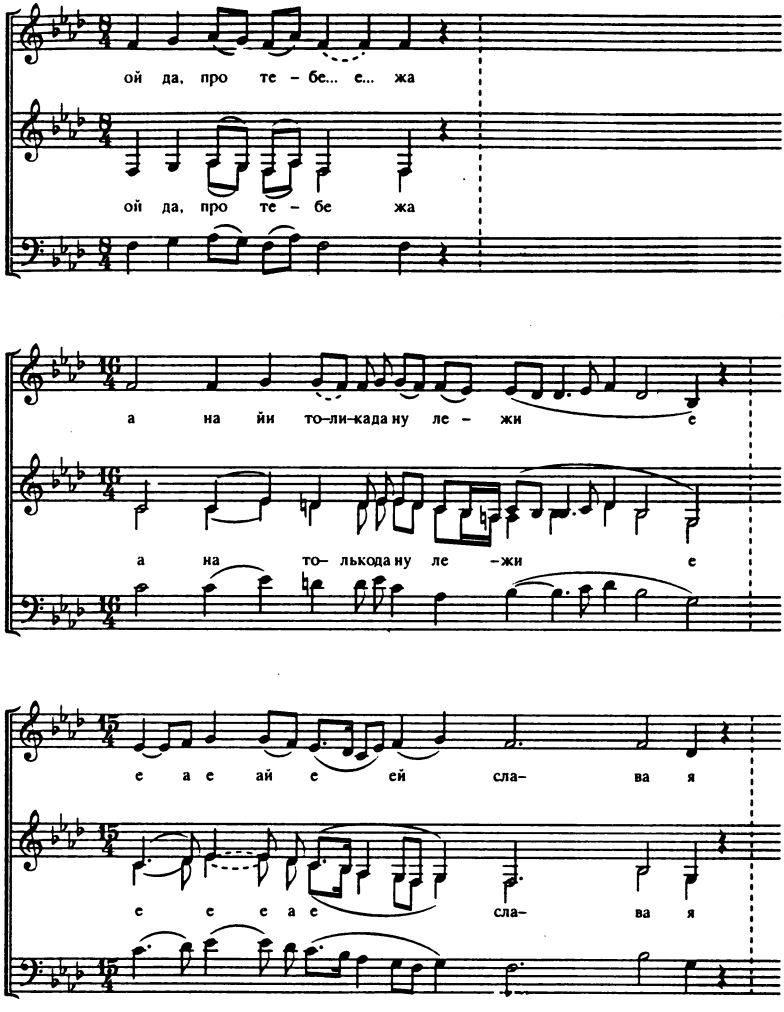
Примеры

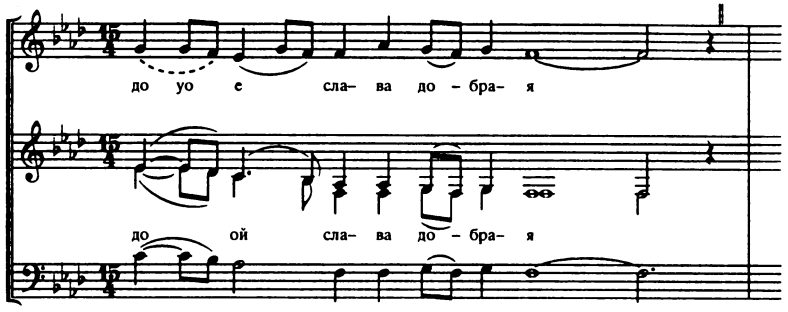
Напевы и поэтические тексты казачьих песен

1. Ой, кормилец наш, батюшка
2. Кто бы нам сказал-то, братцы, рассказал
3. Уж ты батюшка наш, Дон Иванович
4. Выше леса, выше темного
5. На заре было, на зореньке
6. Да дорогой ты мой супруг
7. Сигналы
8. Собирался русский царь
9. Не от тучи, вот бы не от грому; Размалым мало спалось
10. Наш Крюковский генерал
11. Выше лесу, выше темного
12. Как во матушке, братцы, было кременной Москве
13. Поехал казак во чужбину далеко
14. Уж вы ночи, да ночи, ночушки
15. На вольных степях было Саратова
16. Не травушка, не кавылушка
17. Из лесов дремучих
18. Взвеселитеся, донцы, храбрые казаки
19. По полюшку было, по полю Куликовскому
20. Не вечерняя зоренька
21. Как под Вислой было Березинушкой
22. Задумал немец (Гитлер) проклятый
23. Горы мои горы
24. Ой, да я служил
25. Почий ангел мой хранитель
26. В темнице несносной
27. Зернушка моя
28. Как у нас то было на Дону
29. Всколыхнулся, взволновался
30. Всколыхнулся, взволновался
31. Вот донские казачки на чужой сторонушке
32. Уж вы наши гости
33. Ай, славьтесь, славьтесь, казачки

Пример 1


♩= 88
1. Ой, кор – ми – лец наш ба – тюш – ка
пра– во–слав– ный ти– хий Дон И – ва – но – вич
♩= 100
ой да про те бе – е жа
а на то– лька ну ле – жи йи нт
е... е е е я ай, сла ва...я
1/8
е е е – е е сла ва я
до ... е он, сла– ва до–бра–я
до е и сла– ва до–бра я


ой да, про те – бе... е... жа
ой да, про те – бе жа
а на йи то–ли–када ну ле – жи е
а на то– лькода ну ле –жи е
е а е ай е ей сла– ва я
е е е а е сла– ва я



1. Ой, кормилец наш, батюшка,
Православный тихий Дон Иванович,
Ай да, про тебе жа, она толикя ну ляжить...е...а...е...е...е[1],
Слава(я) до...(е...а...)
Слава(я) добрая.

2. Е(э), слава добрая, речь хорошая,
Ой, да как бывало она толикя да тихай Дон...е...я...е...е...е
Всё быстро...
Всё быстро бежал.

3. Е(э), всё быстро бежал,
Ой да, а теперя, а он(ы) толикя да тихай Дон...е...я...е...е...е,
Возмущё...
Возмущённый стал.

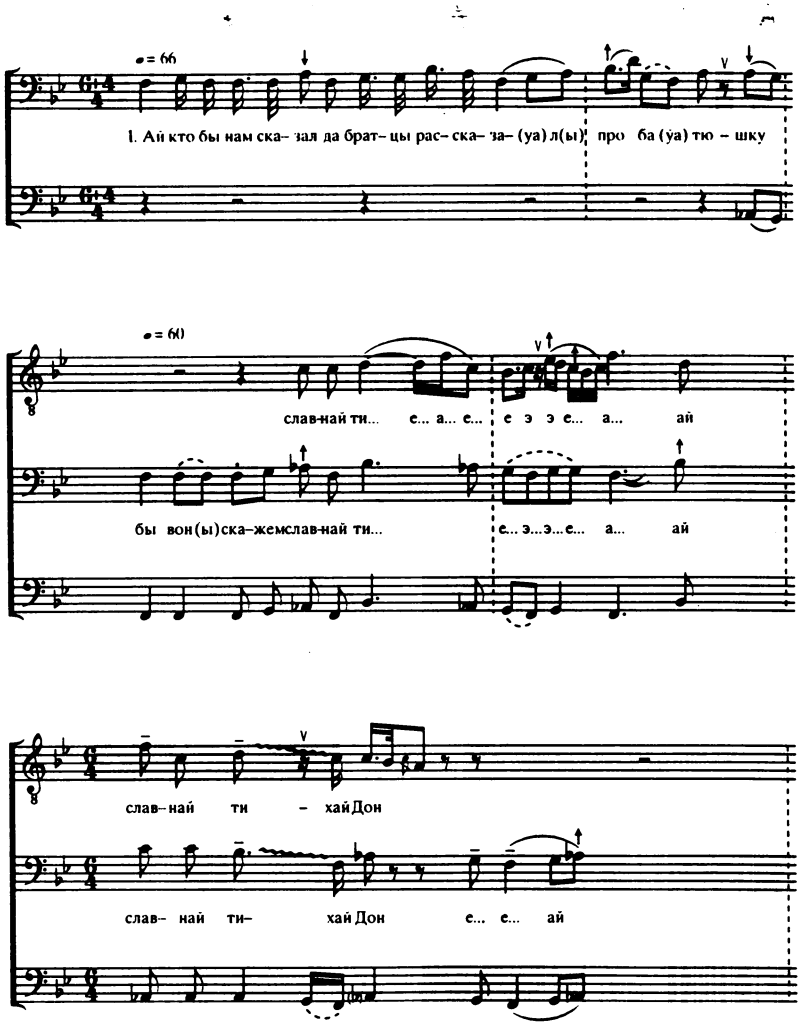
4. Е(э), возмущённый стал,
Ой, да возмутился, а он толькя тихай Дон...е...я...е...е...е,
Сверху до...
Сверху донизу.

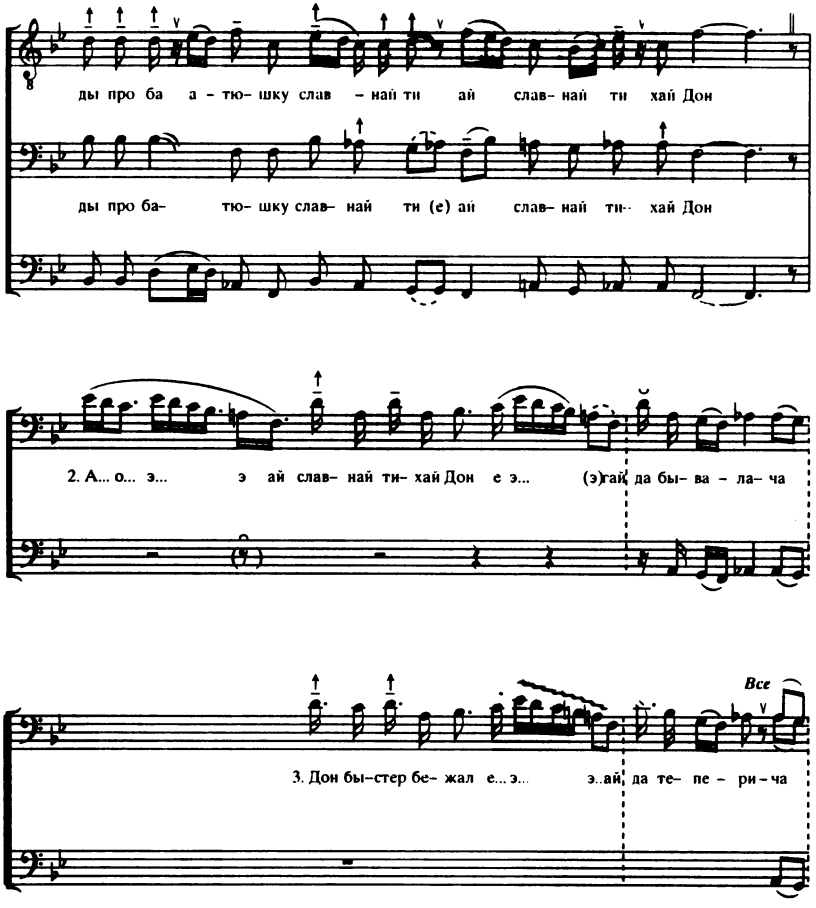
5. Е(э), сверху донизу,
Ой, да все крутыя ево они берега...е...я...е...е...е,
Подмыва...
Подмывалися.

6. Е(э), подмывалися,
Ой, да все желтые, они толикя ну пески...е...я...е...е...е,
Рассыпа...
Рассыпалися.

[1] 2-й стих в каждой строфе повторяется дважды.

Пример 2


♩= 66
1. Ай кто бы нам ска– зал да брат– цы рас– ска– за– (уа) л(ы) про ба (уа) тю – шку
♩= 60
слав-най ти... е... а... е... е э э е... а... ай
бы вон(ы)ска–жемслав-най ти... е... э...э...е... а... ай
слав– най ти – хайДон
слав– най ти– хайДон е... е... ай



1.Ай, кто бы нам сказал-то, братцы, рассказа(а)(а)л(ы)
Про ба(уа)тюшку, да бы вот, скажем, славнай ти...е...е...е...е...э...а,
Ай, славнай тихай Дон е...э...эй,
Да про батюшку – славнай ти...ай, славнай тихай Дон.

2.А...э...ай, славнай тихай Дон, е...а...э...ай,
Да, бывалоща, бы вот, скажем, славнай ти...е...е...е...е...а...
Ай, славнай тихай Дон, е...э эй(и)
Да, бывалоща, Дон да быстрее...ай, Дон быстёр бижал.

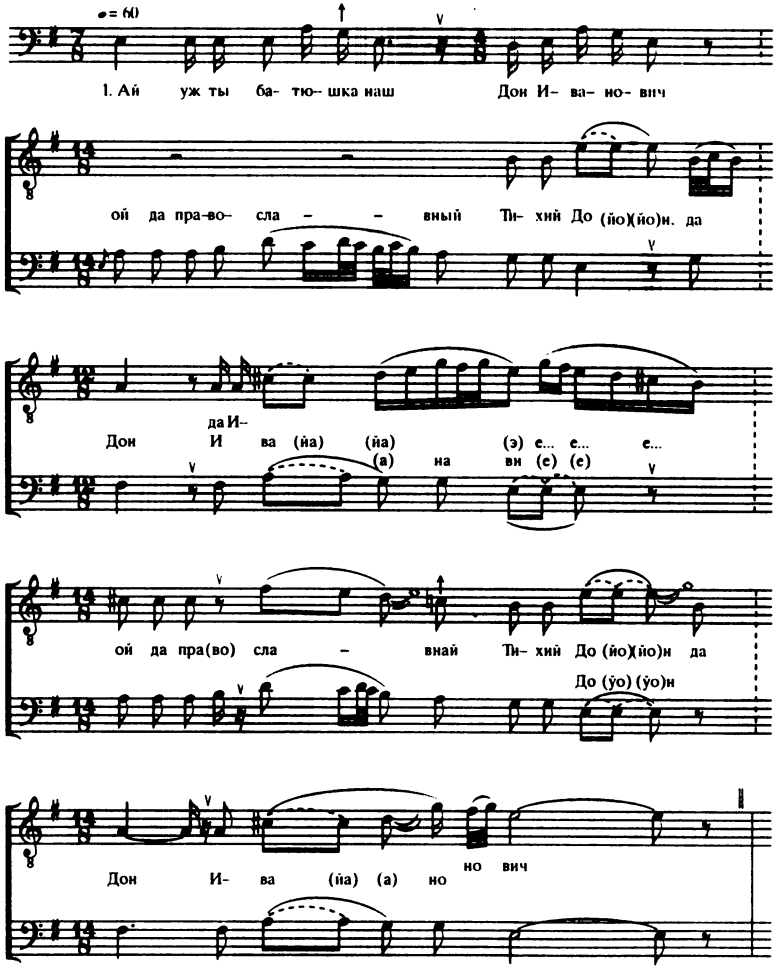
3.Дон быстёр бижал, е...е...да вот,
Да тепериче возмуцё... эй, возмущёнай стал.

4.Возмущенай стал, е...е...а...ай,
Да(й) откуль жа взялсы, ды, вот, скажем, только ти...е...е...е...е...а...
Ой, славнай тихий Дон?
Ды взялси же с (в) озера да Ива...ай(и), ну Иванова.

5.Ай, взялся ж тихий Дон, е...е...е...ай.
Да (й)и с во(ё) уо-уо...с(в)озера, скажем(ы), ды Ива...е...е...е...е...е...а...
Ай, да с(ы) (в) озера (да) Ива... ай(и), ну Иванова.

6.Ну Иванова ...е...е...э...ай,
Да(й)и да(йа) батю(у)шка, да бы (в)от, скажем, славна ти...е...е...е...е...е...а,
Ай, славнай тихай До(ё)(уо)(о)-н(ы),
Ды до города до Черка... ай, до Чер(ы)касскова.

Пример 3


♩= (♩)
1. Ай уж ты ба- тю- шка наш Дон И- ва- но- вич
ой да пра-во- сла - - вный Ти- хий До (йо)(йо)н. да
да И-
Дон И ва (йа) (йа) (э) е... е... е...
(а) на ви (е) (е)
ой да пра(во) сла - внай Ти- хий До (йо)(йо)н да
До (ўо) (ўо)н
Дон И- ва (йа) (а) но но вич

Ай, уж ты батюшка наш, Дон Иванович,
Ай, да, правосла(йа...а)внай Тихий До(йо...йо...йо)н, да[2],
Дон Ива(йа...йа...йа...а)нович, е...и...

2.Про тебе, наш Дон, слава пронеслась,
Ой, да, слава про(йа...йа...а)легла, да,
Речь высо(йо...йо...о)кая, е...э...

3. Слава громкая, речь высокая,
Ай, да(й)от станицы Казанска(э)й, да,
До города Чиркасска е...э...
4. Как бывало, ты, наш Дон, всё быстёр бежал,
Ой, да, всё быстёр, быстёр да бежа(йа...а)л, да,
Всё щистё(йо...йо...о)хунек и...э...

5. Всё быстёр бежал, да щистёхунек,
Ой, да, понасыпал ты, наш До(йо...о)н, да,
Косы жёлтого (да) песка е...эй...

6. А теперя ты, наш Дон, помутился весь,
Ой, да замутился[3] ты, наш До(о)н, да свер(ь)ху до(йо) до... донизу (э...).

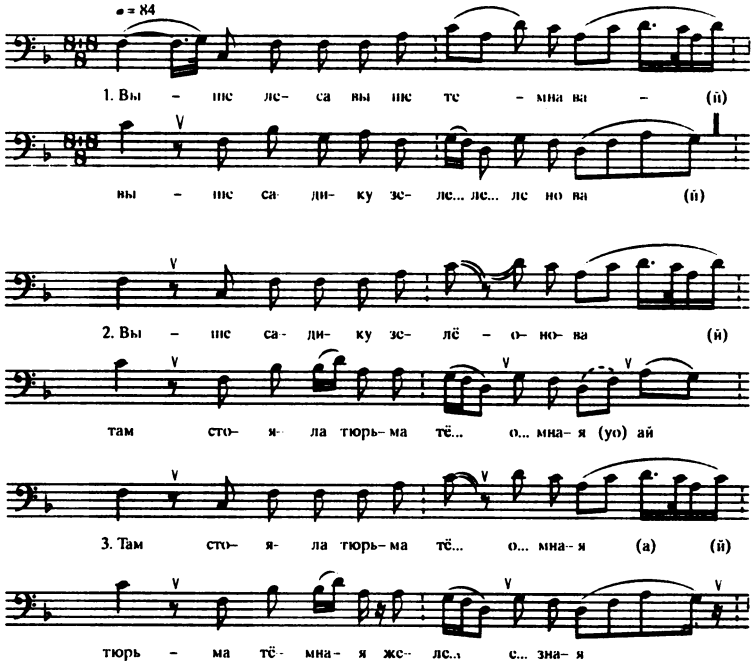
7. Помутилси ты, наш Дон, сверху донизу,
Ай, да распушил жа ты, ты наш До(йо)н, да,
Я...сных соколов ды сво(й)их, э...

8. Распустил-то ты, наш Дон, ясных соколов сво(й)их,
Ай, да, ясных соколов да сво(йи)их, да,
Всё донских-то ка... казаков э...

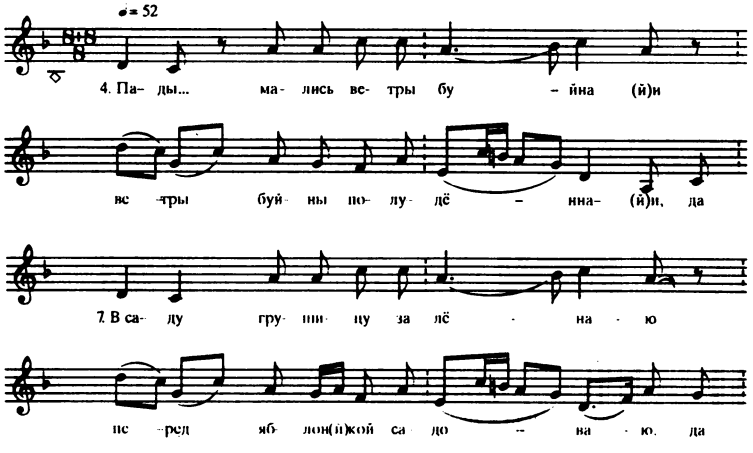
---

[2] 2-й стих в каждой строфе повторяется дважды.
[3] При повторении стиха – помутилси.

Пример 4



Пример 5



1. Выше леса, выше тёмнова(й),
Выше садику зелё...лё...лёнова(й).

2. Выше садику зелё...е...нова(й),
Там стояла тюрьма тё...е...мная(уа), ай.

3. Там стояла тюрьма тё...е...мная(а)й,
Тюрьма тёмная желе...е...зная.

4. Тюрьма тёмная высо...о...кая(а)й,
Во той тюрьме д(ы)вери ме...е...дна(й)и...(й)и...(й)и...(й)и...

5. Во той тюрьме двери ме...е...дна(й)и,
А запорочки желе...е...зна(й)и...(й)и...(й)и...

6. А запорочки желе...э...зна(й)и,
А замочки были трё...(о)х пудов.

7. А замочки были трё...(о)х пудо(уо)в,
а ключики двадцати пяти фун(ы)тов, е...е...

8. А ключики двадцати пяти фунтов, ай,
В ней сидел там вот невольниче...е...ек.

9. В ней сидел там вот невольничек,
Невольничек, не разбойничек.

10. Невольничек, не разбойничек,
С Дону казак – малолеточек.

11. С Дону казак – малоле...е...точек
Во тюрьме сидел не год и не два.

12. (В)он в тюрьме сидит(ь) не год и не два,
Просидел он ровно тридцать лет,
Ровно тридцать лет,
Ровно тридцать лет и три года, е...е...

14. Ровно тридцать лет и три года,
Выросли в него усы русы.

15. Выросли в него усы русы(й)и,
Принакрыли могущи его плещи.

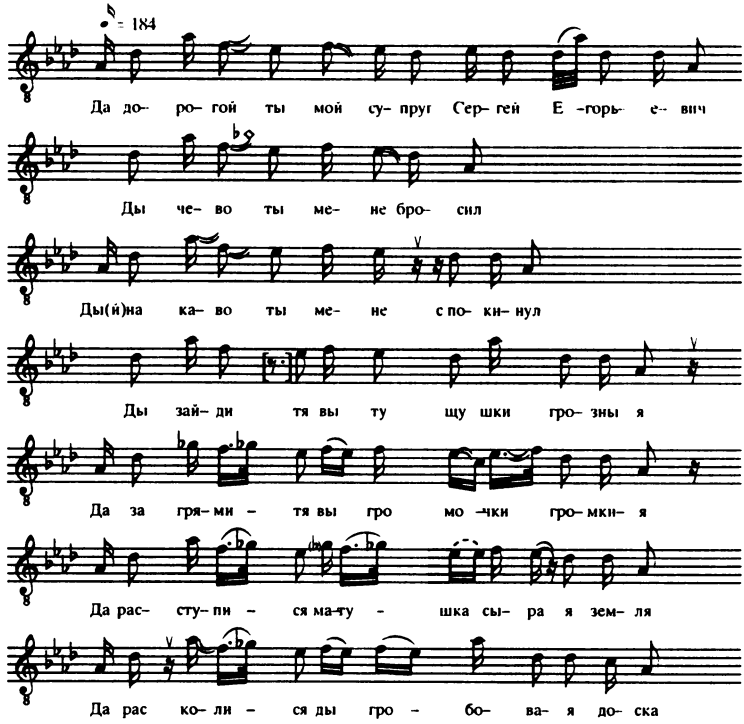
16. Принакрыли могущи его плещи, ай,
Выросла в него бородушка.

17. Выросла в него боро...е...душка
Ниже поеса шелкового.

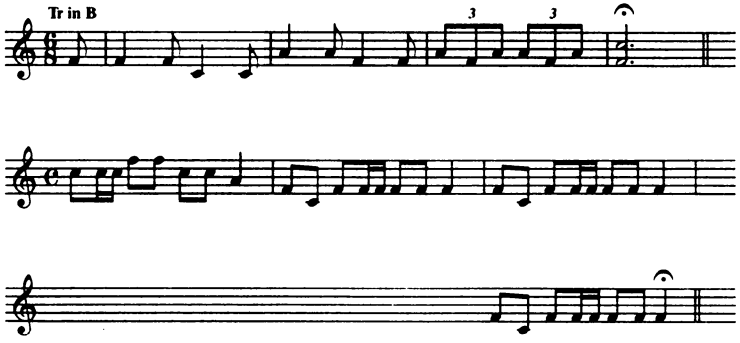
На заре было, на зореньке,
На восходе со[л]нца краснына 2 р.
Подымались ветры буйна(й)и.
Ветры буйны полудённые 2 р.
Раскачали в саду грушицу, 2 р.
В са(я)ду грушицу зилёнаю. 2 р.
Пирид яблонкой садоваю 2 р.
Расплакалась наша Катенька 2 р.
Пирид роднай сваёй маминкой: 2 р.
– Радимая мая маминка, 2 р.
С кем ты ету думу думала,
С кем ты иё пасаветала?
–Ра(я)димая моя дочинка, 2 р.
С соловьями думу думала,
С соловьями я саветала.
Соловей был роднай батинка,
Соловьиха – родна маминка.
Отъезжала дочь от матери,
Среди пути становилася, да 2 р.
С салавьями думу думала, да
С соловьями всё саветала:
– Родимая моя маминка, 2 р.
Ска(я)жи, скажи как в чужих людях жить? 2 р.
– Родимая моя до(о)ченка,
В чужих людях жить умеющи,
Умеющи, разумеющи:

Держат голаву паклоннаю, 2 р.
Ретиву сер[д]цу спакойнаю 2 р.
И свюка(а)ру, и свикровьюшки, 2 р.
И девирю, и заловушки 2 р.
Из-за мужниной головушки.
Как по морю, морю синему
Плыла стада либядиная,
А другая – гуси сераи, да, 2 р.
Отбивалася либёдушка,
Прибивалася к серым гусям.
Се(е)рыи гусюшки клюють, шшиплють.
–Не шшипитя, гуси сераи, 2 р.
Не сама я к вам залётывала, 2 р.
Занесла меня негодушка.
Да дорогой ты мой супруг Сергей Егорьевич
Ды чево ты мене бросил
Ды(й) на каво ты мене спокинул
Ды зайдитя вы тущушки грозныя
Да расступися матушка сырая земля
Ды расколися ды гробовая доска
Ды проснись ты, пробудись мой хозя(й)ин дорогой
Ды распарушилась то моя гнёздушка тёплая
Ды разорилась-то моя подворьюшка широкая
Ды осталась то я одна куковать
Ды откель тебе я буду ждать
Ды откель я буду тебе поджидать
Ды все-то разъедуться мо(й)и родныя
А я остануся одна в глухих стенах
Ды буду тебе ждать
Ды буду тебе поджидать
Ды не откель то я не дождуся
Ды не откель не докличуся

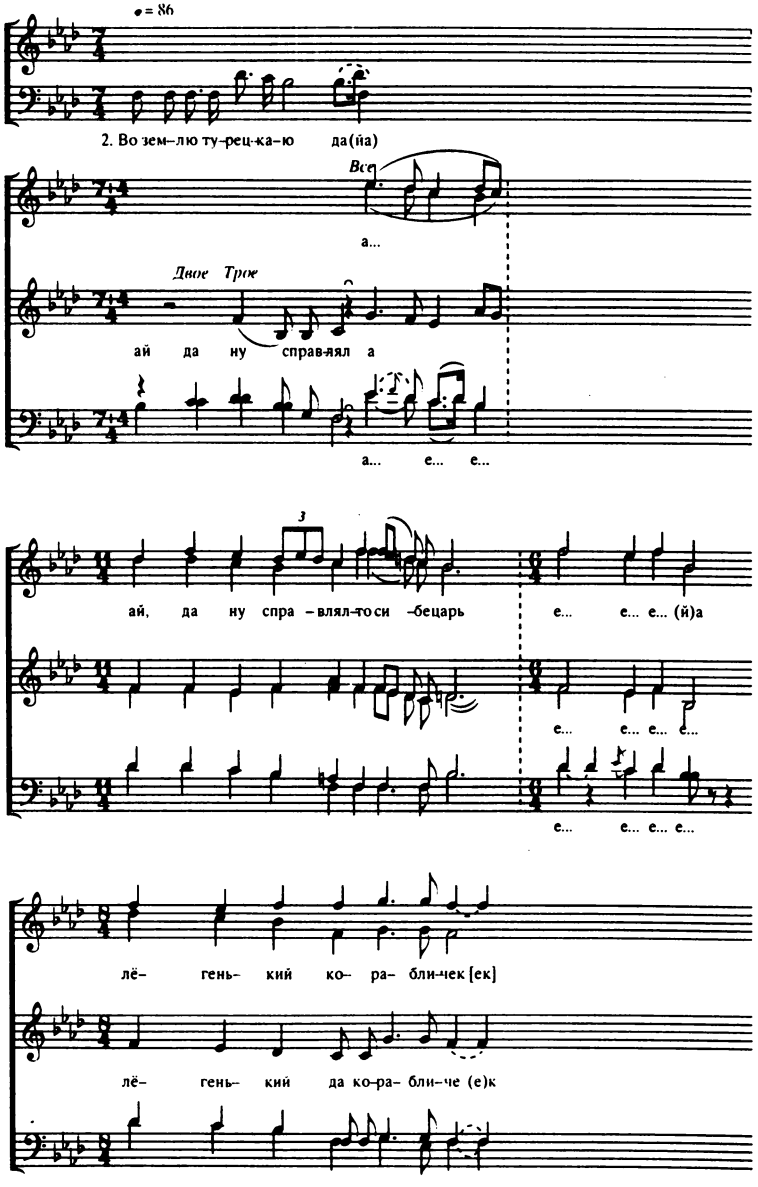
Пример 6

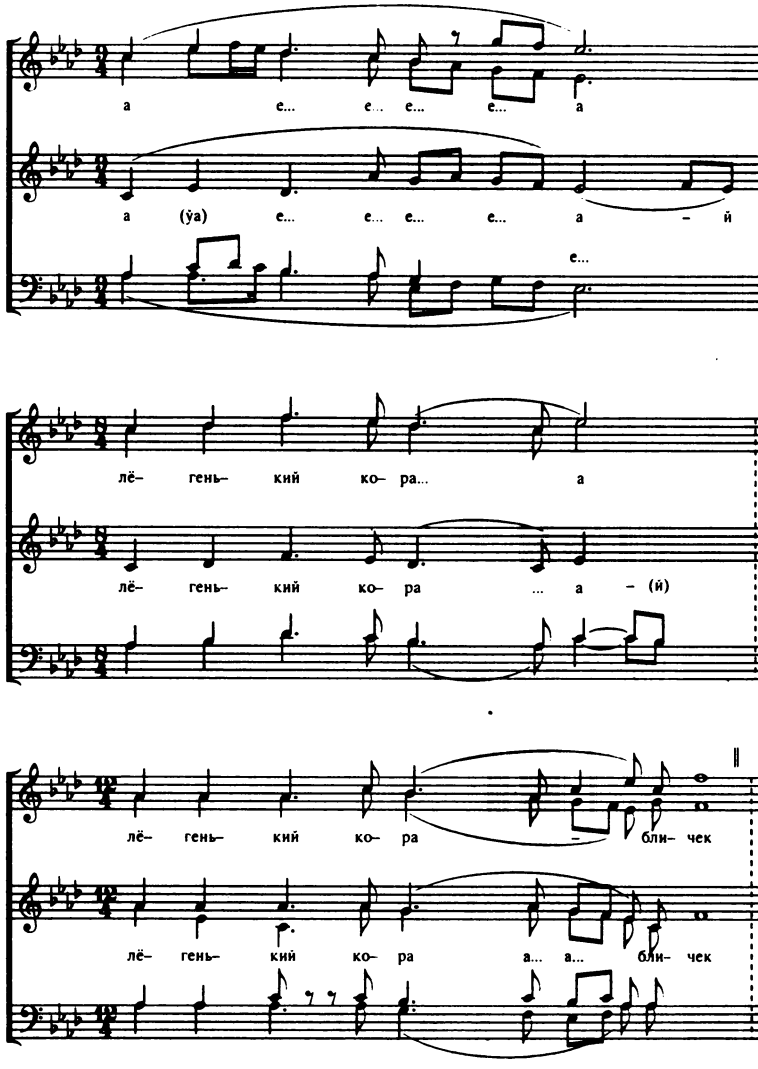


Пример 7



Пример 8


♩ = 86
2. Во зем–лю ту–рец–ка–ю да(йа)
Все
а...
Двое Трое
ай да ну справ-ял а
а... е... е...
3
ай, да ну спра – влял–то си –бецарь
е... е... е... (й)а
е... е... е... е...
е... е... е... е...
лё– гень– кий ко– ра– бли–чек [ек]
лё– гень– кий да ко–ра– бли–че (е)к


а е... е... е... е... а
а (ўа) е... е... е... е... а – й
е...
лё– гень– кий ко– ра... а
лё– гень– кий ко– ра ... а – (й)
лё– гень– кий ко– ра – бли– чек
лё– гень– кий ко– ра а... а... бли– чек

1. Ай, собирался русский царь,
Ай, да не в свою-то царь землю е...е...е...е...е...
Во землю турецкаю...е...е...е...е...
Во землю туре...е...
Во землю турецкаю.

2. Во землю турецкаю, да(йа...).
Ай, да ну справлял а...е...е
Ай, да ну справлял-то сибе царь...е...е...е...е...а
Лёгенький корабличек а...е...е...е...ай,
Лёгенький кора...а...
Лёгенькой кора(а...о)бличек.

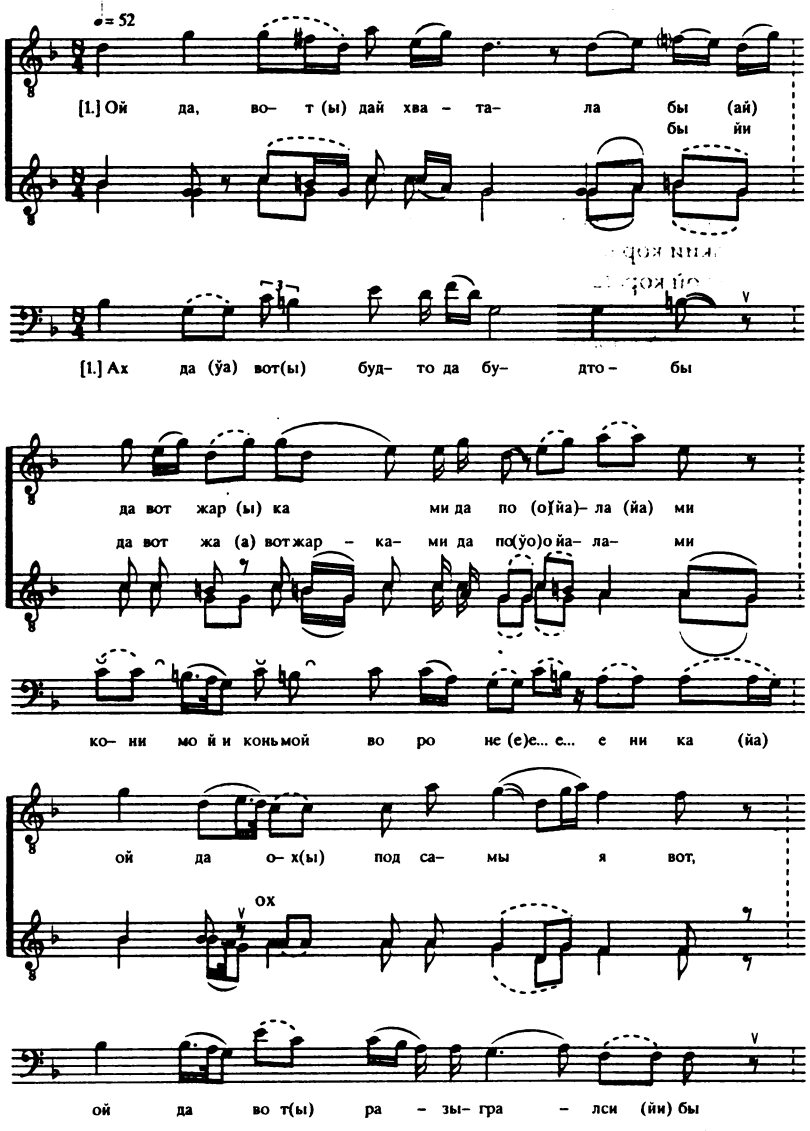
3. Лёгенькой корабличек, эх, да,
Ой, да, натигал, е...е...е...ой,
Эх, да натигал бы ево царь...е...е...е...е...ай,
Белым тонким парусо(е...е...е...а)русом,
Белым тонким парусо...м ...е...ей,
Белым тон(ы)ким па(йе...а)русом.

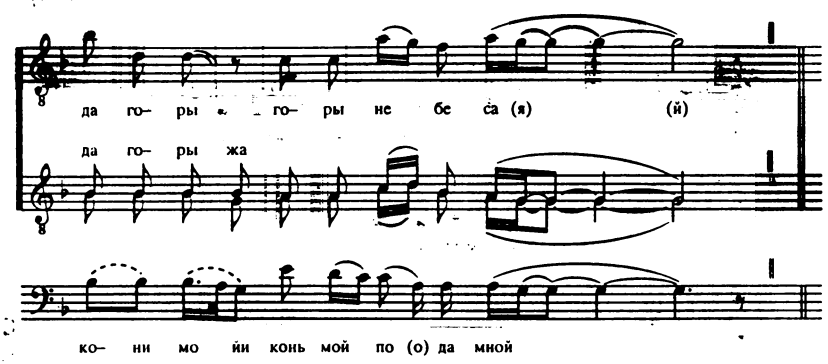
4. Белым тонким парусом, да(йа),
Ай, да нос пущал и е...е... (йа),
Ай, да нос пущал-то (й) и во царь е...е...е...а
Во синее морюшко е...е...е...е...е...е...е...(й) а (й)
Во синее морюшко.

5. Во синее морюшко, да(йа),
Ай, да посажал е...е...ей, да
Ай, да посажал-то ево царь е...е...ей...да
Любимаю гва...(й) е...ей, да
Любимаю гвардию.

6. Любимаю гвардию, да.
Ай, да, ну еще-то он сажал я...е...е...ей, да
Своё войско до(йо) ...е...е...ди.
Своё войско донскоё.

Пример 9


♩= 52
[1.] Ой да, во– т (ы) дай хва – та– ла бы (ай)
бы йи
[1.] Ах да (ўа) вот(ы) буд– то да бу– дто – бы
да вот жар (ы) ка ми да по (о)йа)– ла (йа) ми
да вот жа (а) вот жар – ка– ми да по(ўо)о йа– ла– ми
ко– ни мо й и конькмой во ро не (е)е... е... е ни ка (йа)
ой да о– х(ы) под са– мы я вот,
ох
ой да во т(ы) ра – зы– гра – лси (йи) бы


да го– ры го– ры не бе са (я) (й)
да го– ры жа
ко– ни мо йи конь мой по (о) да мной

Пример 10

♩= 90

1. А ай наш Крю-ков- ский а вон ге- не рал в Став-ро-нольонго-родотезжал

2. Е всю и- мень- ю дру- зьям ра-зда-рял

♩= 72

о йида ра-зда- ре (е) я а мшийибыйи йи

дай ка за йак воны сва а ю ну и-ме е

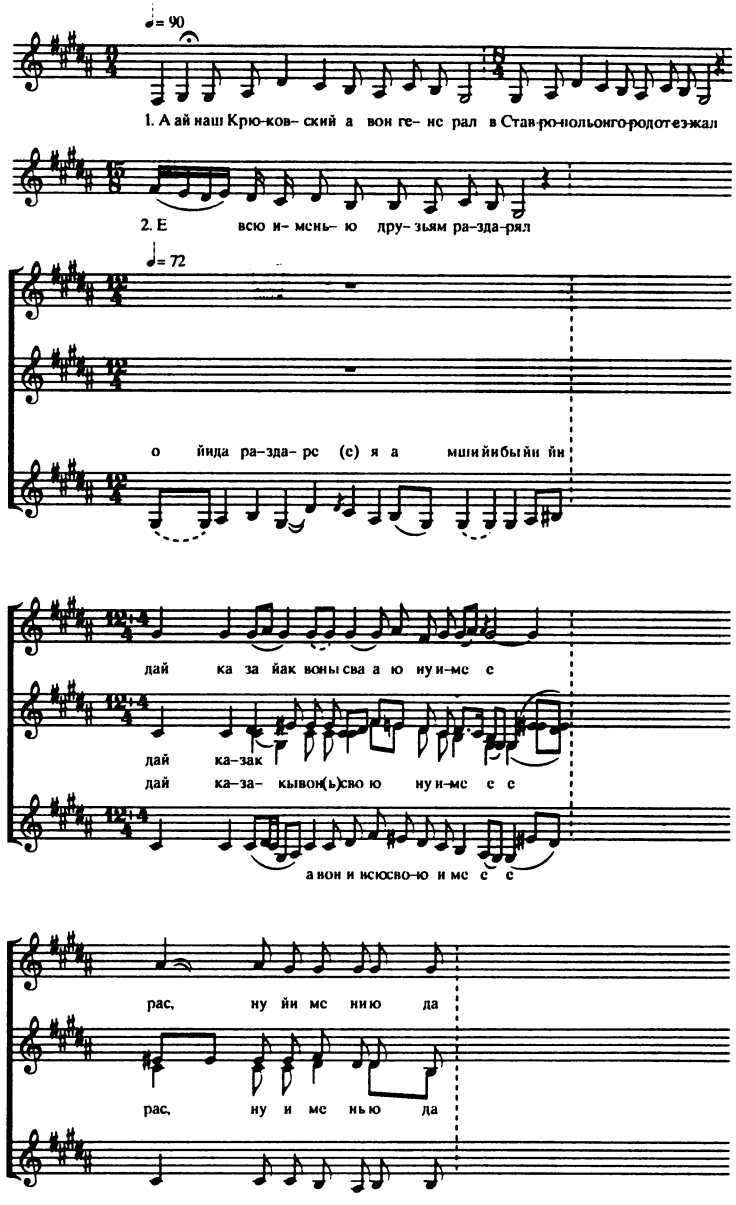
дай ка-зак

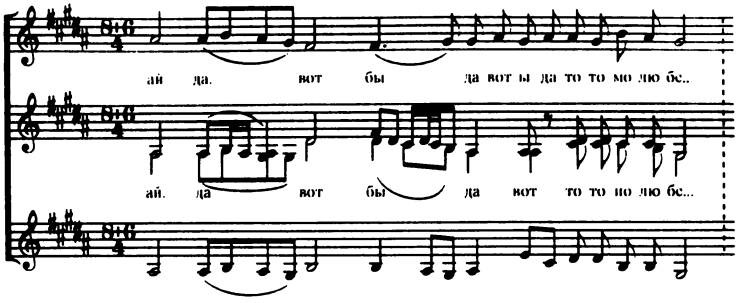
дай ка-за- кывон(ь)сво ю ну и-ме е е

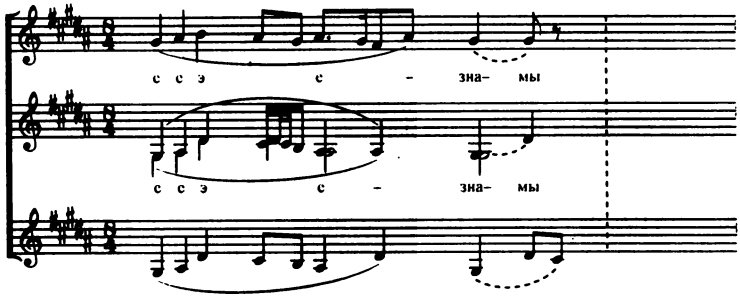
а вон и всюсво-ю и ме е е

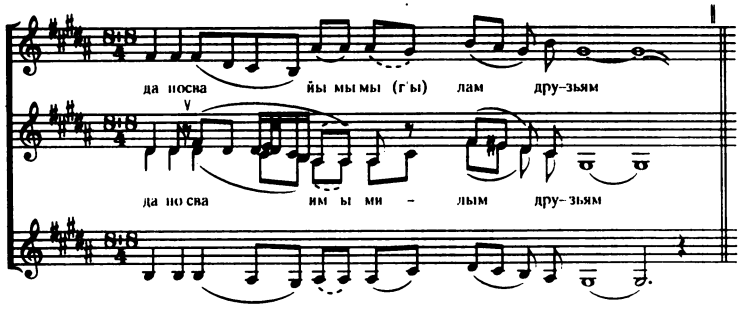
рас, ну йи ме ни ю да

рас, ну и ме нь ю да




ай да. вот бы да вот ы да то то мо лю бс..
ай. да вот бы да вот то то но лю бс...


с с э с - зна- мы
с с э с - зна- мы


да посва йы мы мы (г'ы) лам дру-зьям
да по сва им ы ми - лым дру-зьям

1. Наш Крю(у)ковский, а (в)он генерал,
В Ставрополь он город отъез(ж)жа(я)л.
Ой, да й атьежжа(е)...е...ямши(йи) бы(йи йи)
Да(й) казак, а (в)он(ы) то-то в край чече...е...а...е...ай(йи),
Ай, рас(ы) да чечен(ы)скай, ой, да,
Вот бы(йи) да, вот(ы), да то-то всю име...е...е...е...е...нью
Да друзьям да своим(ы) да (в)он раздарял.

2. Ой, всю именью друзьям раздарял.
Ой, да раздарё(ё...ё...е)мши бы (й)им(и) да(й) казак
Всю жи свою ши да име...е...е...
Ой(и) рас(ы) да имению да,
Ой, да, вот бы(йи...йи) д вот(ы) то-то по любе...е...е...езнам
Да по своим(ы) ми(йи)лым(ы) а друзьям.

3. Е... по сво(й)им милам друзьям.
Ой(йи), да, завтра ра(я...е...е...йа)на(я) бы (й)и...и...и...
Да д(ы)рузья, анна да только чуть свето...уо...е...
Ой(и) рас(ы), да святочек(ы), ой, да,
Вот бы, да вот(ы), жа то-то вы приди(й)и...(й)и...(й)и...(й)и...тя, е, ей,
Да друзья, да мене же вы проводи...е...е...е...еетя
Ды(й) на тот да гибелинай(и) а Кавказ.

4. Е...ей, на тот гибельнай Кавказ.
Ой, да (й)а хто не...е...е...е был бы йи...йи...
Да д(ы)руз(и)я, да из вас а (в)он на Кавка...йа...йа...е...ее
Рас(ы) на Кавказе, да,
Ой, да, (в)ой, да вот(ы), то-то, тот не зна...е...е...е...е...е...айи(й)ить,
Да друзья, ды а он(ы) то-то про нево.

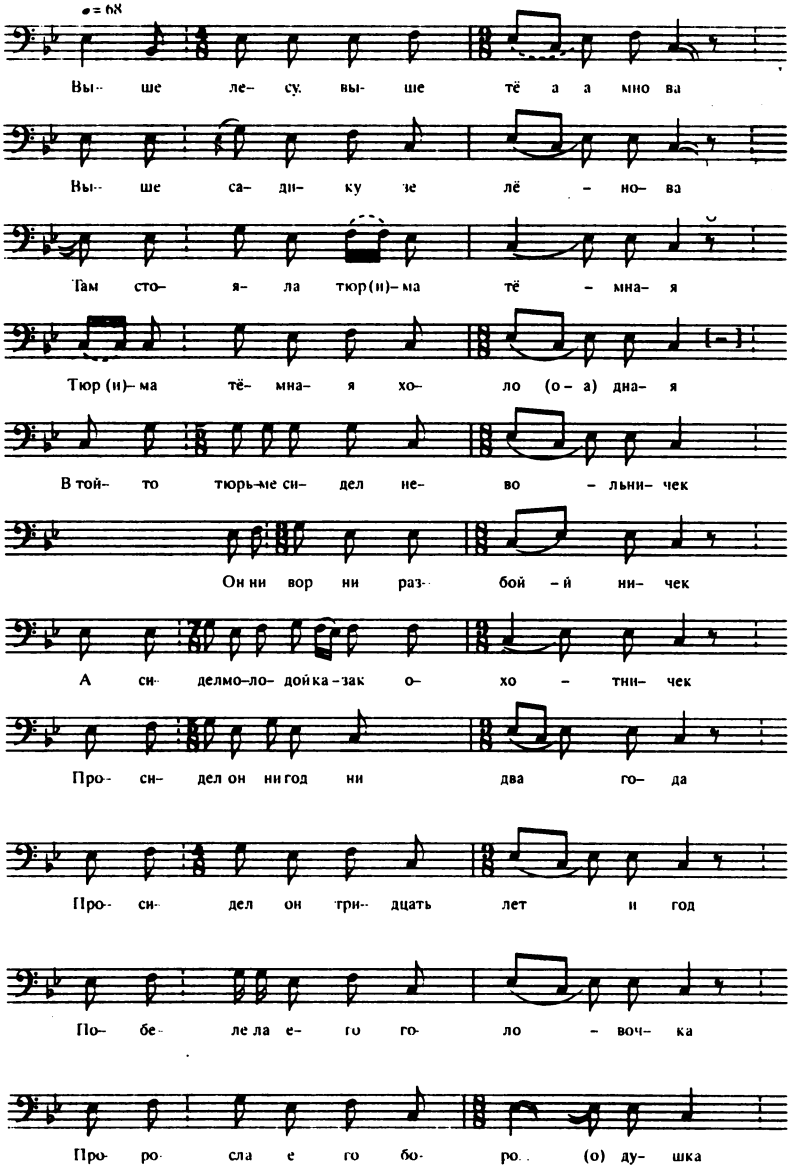
5. Ой, тот не знает, друзья, про нево.
Ой, да (й)а мы жив...(й)и...(й)и...ли(й)и бы (й)и...(й)и...
Да, друзья, а мы да то-то там служи...йи...йи...
Ай, рас(ы), да служи(й)или, да,
Ай, да, ой, да, да вот(ы), да то-то мы расска...
е...е...е...е...а...а...(й)ажам(ы),
Да друзьям да(йа) мы, да то-то про няво.

6. Е(ей) мы расскажем, друзья, про няво.
Ай, да расспроща(йо)...а...алсы бы...(и)и...(й)и...(й)и...
Ды(й) казак с чистыми, жи ды поля...е...я...о(й)и...
Рас(ы), ну поля(я)ми, да ой, да,
Ой, да (й)и да вот(ы) да то-то со всей ро...е...е...е...е...ой,
Да со всёй да родина(й)и да(й) сваё(й).

7. Со всёй родинай сваёй.
Ай, да с одной бабочкой
Казак да (в)он не простился,
Сам он знает только почему[4].

[4] Последняя строфа записана с пересказа.

Пример 11


♩= 68
Вы-- ше ле- су, вы- ше тё а а мно ва
Вы-- ше са- ди- ку зе лё - но- ва
Там сто- я- ла тюр(и)- ма тё - мна- я
Тюр (и)- ма тё- мна- я хо- ло (о - а) дна- я
В той- то тюрь-ме си- дел не- во - льни- чек
Он ни вор ни раз- бой - й ни- чек
А си- делмо-ло- дойка - зак о- хо - тни- чек
Про- си- дел он ни год ни два го- да
Про-- си-- дел он три-- дцать лет и год
По- бе- ле ла е- го го- ло - воч- ка
Про- ро- сла е го бо- ро.. (о) ду- шка

1.Выше лесу, выше тё(о...а)мнова,
Выше садику зелёнова.
2. Выше садику зелёнова
Там стояла тюр(и)ма тё...е...мная(уа), ай.
3. Там стояла тюрьма тёмная,
Тюр(и)ма тёмная холо(о...а)дная.
4. В той тюрьме сидел невольничек,
Он ни вор, ни разбойничек.
5. А сидел молодой казак – охотничек.
6. Просидел он ни год, ни два года,
7. Просидел он тридцать лет и год.
8. Побелела его головочка.
9. Проросла его боро(о)душка.
10. Проросли его усы белыя.
11. Ой, султан ты, султанушка,
12. Отпусти меня на волюшку,
На волюшку на свободушку,
13. И к моим-то отцу, матери.
14. И к моей-то молодой жене.
15. И к моим-то малым деточкам.

Пример 12

1. Ай, да как во матушке, братцы, было,
Было, скажем, кременной, е...е...а...
Креме...вот(ы) кременной...
Кременной Москве.

2. Ай, да сыходилися бы вот, скажем, сыежжа ися
Они, скажем, князья бое... е...е...а...е...е...
Он, да, они князья бое...
Князья боеры.

3. Ай, да они думали, братцы, да,
Думу бы вот да еди...е...е...а...
Думу да еди...
Да единаю.

4. Ай, загадаю, да бы вам, да князья,
Ды князья, только три зага...
Три загадочки.

5. Ай да, как(ы) да вот первая моя бы ды загадочка, да,
Стоить Шат(ы) да высо...е...е...я...
Вот бы Шат высокая, ну, гора.

6. Ай, как на етай, скажем, ды на горочке,
Ляжал белай ка...е...а...мушек, да,
Ляжить белай ка...е...белай камушек.

7. Ай, да, как на етим да, вот(ы), скажем, ды на камушке,
Сидел млад-сизой, ей, да,
Сизенький орел.

8. Ай, да, во когтях (в)он(ы), скажем, держал, держал...е...а...
Держал белу гра...я...моту, да,
Вот(ы) белу, белу грамоту.

9. Ай да, (в)он(ы) кливать-то ее не клевал, клевал,
Смотрел в очи я...ясны(е)я, да,
Вот(ы) в очи ясные.

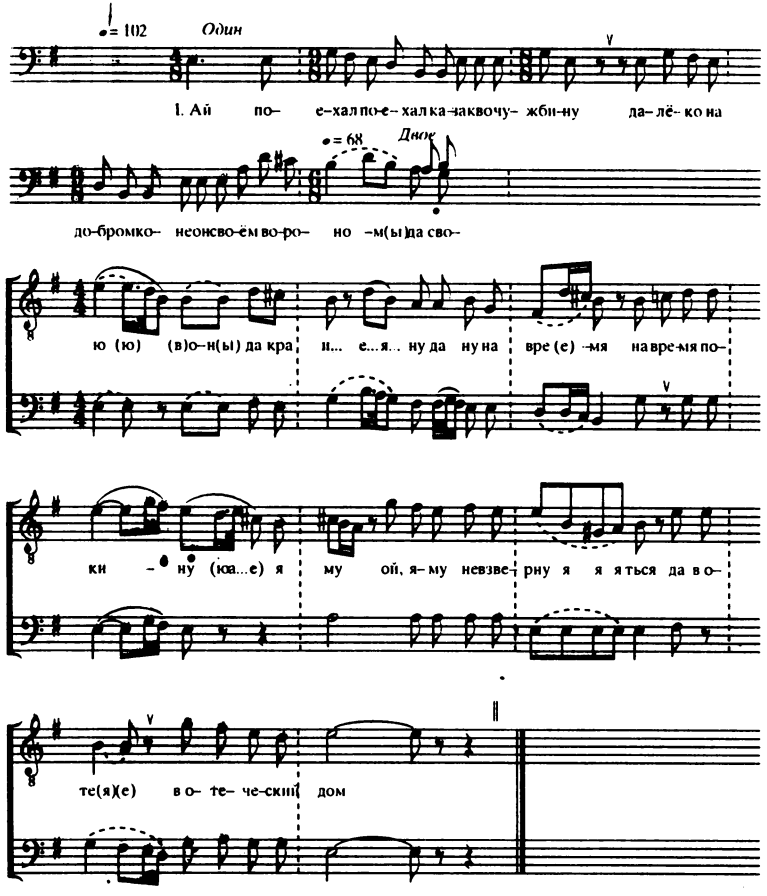
10. Ай, да, загадаю-то бы, мои князья, князья,
Я вам только три зага…е…а…ай…адочки,
Вот бы три загадочки.

11. Ай, да, как вот(ы) первая моя загадочка:
Стоить Шат(ы) да высо…е…я, ей, да,
Стоить Шат высокая ну гора.

12. Ай, да, отгадайте, вы мои князья, ды князья, жалую
Я вас буду жа…я…,
Я вас буду жаловать.

13. Ай, да, не отгадаете, вы мои да князья, князья,
Я вас всех переве…е…е…е…а…шаю,
Я вас переве…
Перевешаю.

Пример 13



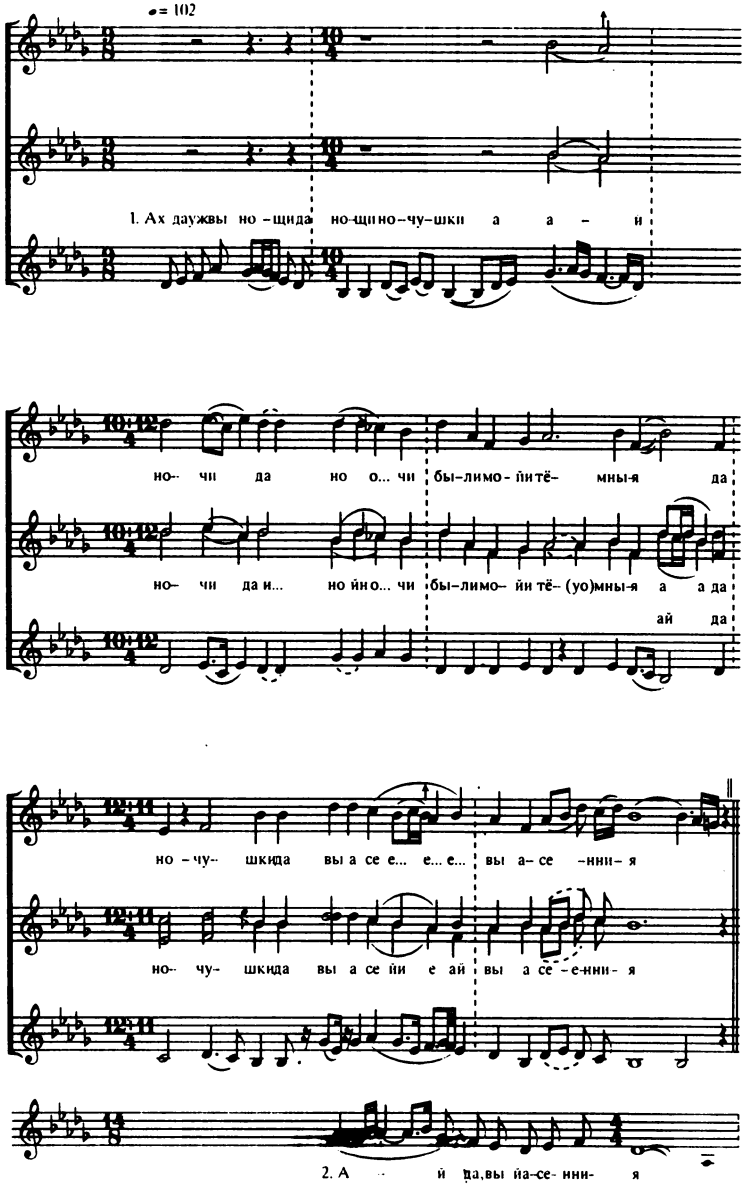
1. Поехал казак во чужбину далёко
На добром своём он коне вороно (ё...)м(ы)
Да(й) свою он(ы) да кра(й)и...и...ну ши да на время
На время покинул
Да ему, ему не взвернуться
Да в отече...
В отеческий дом.

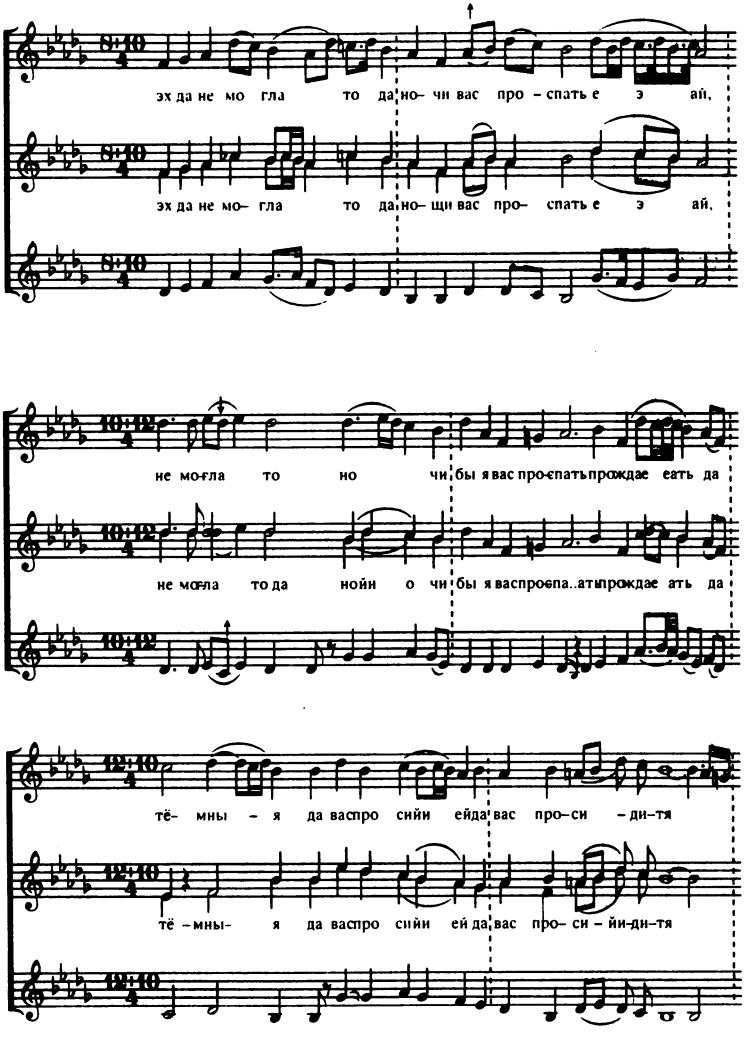
2. Напрасно хозяйка жена молодая
Утро и вечер выходит на Север смотреть
Да всё ждет она поджидает
Дай с восточно...
С восточного края
Дай когда казак душа прилетит.

3. Казак умирал и просил и молил он,
Чтоб насыпали ему большой курган земли в головах
Дай пущай на етом кургане
Да калина, калина родная
Да растёть она и красуется в ярких лазоревых цветах.

4. Пускай на кургане калина родная
Растёть и красуется в ярких лазоревых цветах
Да пущай на етой калине дай залетна...
Залётная пташка
Дай порой, порой прощебечет
Да про жизню,
Про жизнь казака.

Пример 14


♩= 102
1. Ах даужвы но-щида но-щино-чу-шки а а - и
но- чи да но о... чи бы-лимо-йитё- мны-я да
но- чи да и... но йно... чи бы-лимо- йи тё- (уо)мны-я а а да
ай да
но-чу- шкида вы а се е... е... е... вы а- се -нии- я
но- чу- шкида вы а се йи е ай вы а се -е-нии- я
2. А й да,вы йа-се- нии- я


эх да не мо гла то да но– чи вас про – спать е э ай,
эх да не мо– гла то да но– щи вас про– спать е э ай,
не мо-гла то но чи бы я вас про-спать прождае ать да
не мо-гла то да нойи о чи бы я вас проспа..ать прождае ать да
тё– мны – я да вас про сийи ейда вас про–си – ди–тя
тё – мны– я да вас про сийи ей да вас про– си – йи-ди–тя

1. Ах, да уж вы ночи, да ночи, ночушки.
А…ай, ночи, да но(йи)(о)чи были мо(й)и тё(уо)мныя е ай, да,
Ночушки, да, вы асе(е…е)ай, вы осе(е)нния.

2. А…ай, да вы (й) осенния,
Эх, да не могла-то да ночи вас проспать, е…э…ай,
Не могла-то (да) но(йи) (о)чи бы я вас проспать-прожда(е…е)ать, да,
Тёмныя, да вас проси(йи)…ей да, вас просидитя.

3. А…да вас просидитя.
Эх, да все бы я ду(у…)мы да ду(у…)мы бы я переду(у…) е…е…а…
Все я ду(у…)мы, да, ду(у…)мы бы я передумала (й)да,
Советушки пирсаве…ай, пирсаве(е…э)гала.

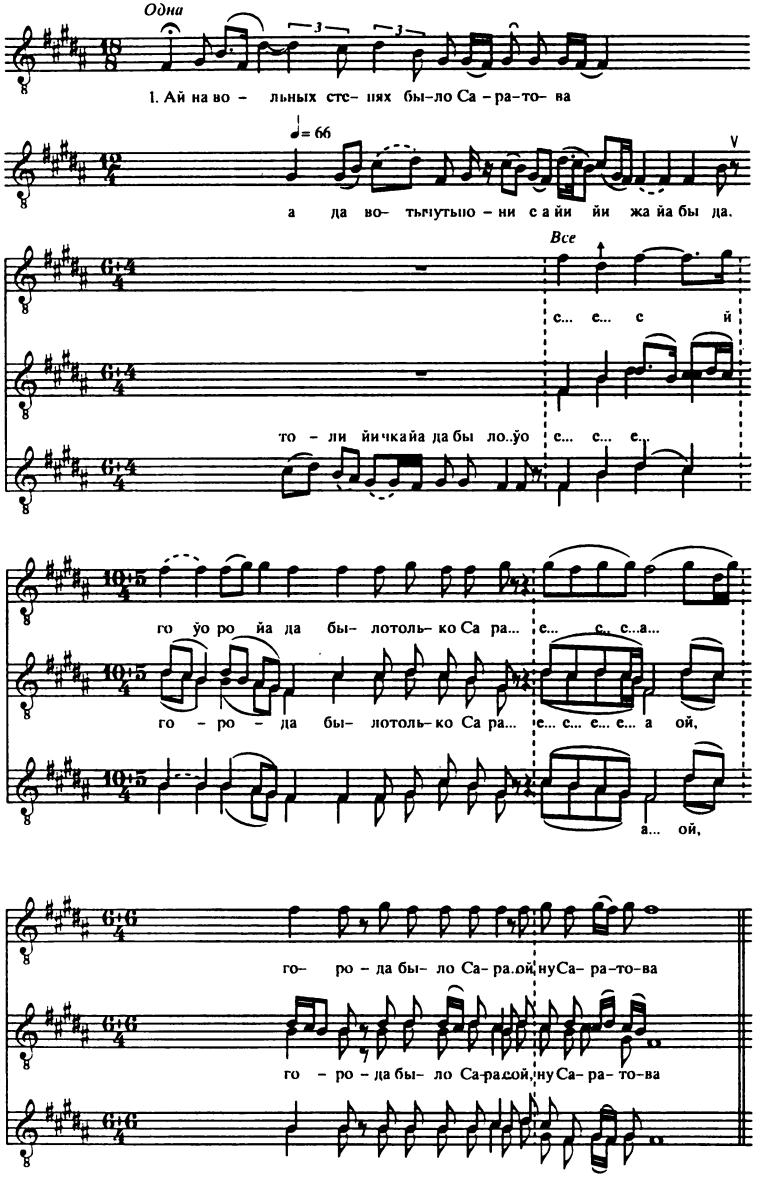
4. А…ай, да пирсаветала,
Эх, да как одна(а…)-то, да, думушка, да мне с ума а…ай,
Как одна(а)-то да ду(у)мушка да мне с ума(а) не йде(уо…)ть, да
С(ы) крепкава с ума ра…(а)рай, с ума разума.

5. А…ах, с ума разума,
Эх, да обеща(а…)лсы, да милай, милай мой,
Обеща(а…)лсы, да, ми(и…)лай, милай мой уж пове(е…)ль люби(йи…)ть, да,
А теперя стал (да) к друго…ай стал к другой ходить.

6. А…ай, да, стал к другой ходить
Эх, да ну сама(а) то да, бы я бабочка, да, о…ё…ё…ё…а…о…а…
Ну, сама-то, да, бы(ы…йи…я), бы я плохо сде(е…)лала ай, да,
Своно я дружка распрогне… а…ай, на гнев навела.

7. А…ай, на гнев навела,
Эх, да назвала(а) то, да ево непоря…е…а…ай,
Назвала(а)-то да(й) иво…(й) иво непоря(я…)дочны(йи…) (й)им, да,
Горькай пья(й)… горькай пья… а…а…ай, горькая пья(а…)ницай.

Пример 15


Одни
1. Ай на во – льных сте– пях бы–ло Са – ра–то– ва
♩= 66
а да во– тьмутыпо – ни с а йи йи жа йа бы да.
Все
с... с... с й
то – ли йичкайа да бы ло..ўо с... с... с...
го ўо ро йа да бы– лотоль– ко Са ра... с... с... с...а...
го – ро – да бы– лотоль– ко Са ра... с... с... с... а ой,
а... ой,
го– ро – да бы– ло Са– ра.ой,нуСа– ра–то–ва
го – ро – да бы– ло Са-ра.ой,нуСа– ра– то–ва

1. Ай, на во(о...)льных степях было Саратова,
Ай, да, вот(ы) чуть пони(е...а...йи)жа(йа) бы, да,
Толи(йи...)чко да было (да) е...е...е...ей,
Города было только Сара...е...е...е...е...а ой,
Города было Сара...е... ой, ну Саратова.

2. О да, вот(ы) чуть повы(е...а...йи...йи...)ше бы, да,
То ли(йи...)чка было (уо)...е...е...е...ей,
Го(уо...)ро(йа...)да было только Камы... е...е...а...а...ой,
Города было Камы...е ой, ну Камышина.

3. О да, вот(ы) собира(е...а...е...йа)ли(йи...)сь бы да,
Все(е...) с Дону, да казаки е...е...е...е...ей.
Ка(я)за(я)ки, донцы только мигу...е...е...е...ай,
Казаки – донцы-мигу... ой, ну мигулинцы.

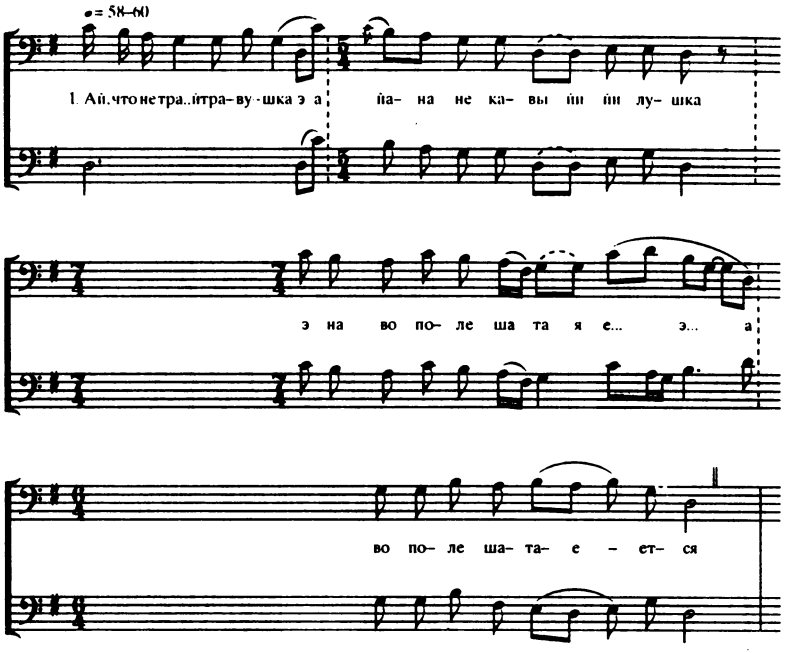
4. О да, вот(ы) всё донски(йи...йи...)я бы да,
Они только кременски... е...е...е...ей,
Да(й) они только люди во...е...е...е...ой,
Ды(й) они только люди во(е...), люди вольные.

5. Ай, да вот(ы) собира(е...а...йа...)лись бы, да,
(Й)они только во яди...е...е...ей,
Да(й) они только вот бы вы яди...е...е...э...ой,
Ды(й) они только вы яди...е... ой вы ядинай круг.

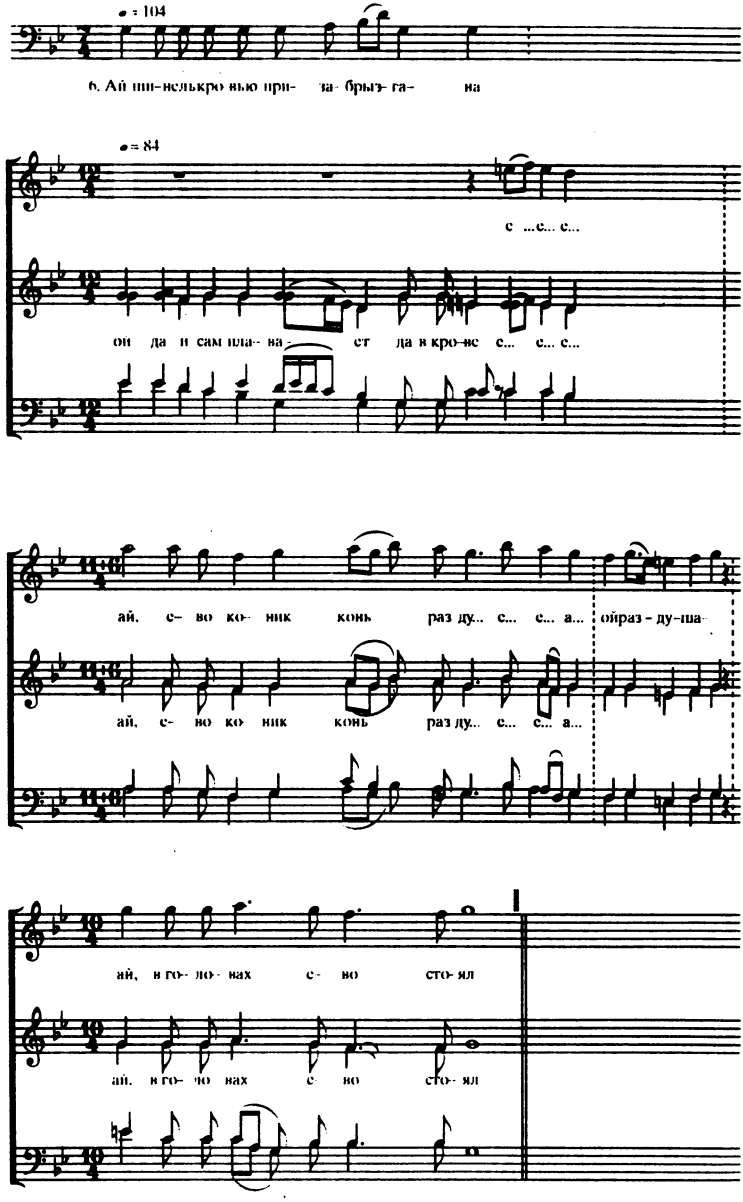
6. Ай, да, вот(ы) да в кругу е...е...я...бы, да(й)а,
Толичко ды стоял е...е...е...ей,
Ды Ермак, Ермак только Тимофе...е...е...е... от,
Ды Ермак, Ермак Тимофе...е... ой, Тимофеев сын.

7. Ай, бы, да вот(ы) Ермак ре(е...е...)чи, бы, да,
Е...(в)он только говорил е...е...е...ой,
Да ровно, а вон(ы) только как в трубу е...е...е...ой,
Да ровно, ровно как в трубу е...
Как в трубу трубил.

Пример 16


♩= 58–60
1. Ай,что не тра..йтра–ву-шка э а йа– на не ка– вы йи йи лу– шка
э на во по– ле ша та я е... э... а
во по– ле ша– та– е – ет– ся

Пример 17


♩ = 104
6. Ай ши-нелькро вью при- та- брыз- га- на
♩ = 84
с ...с... с...
он да и сам пла- ва ст да в кро-ве с... с... с...
ай, с- во ко- ник конь раз ду... с... с... а... ойраз - ду-ша-
ай, с- во ко ник конь раз ду... с... с... а...
ай, в го- ло- вах с- во сто- ял
ай, в го- ло вах с во сто- ял

1. Ай, из лесов дремучих, да,
Ай, да всё разбойнички да идут, е...е...е...
Ай, да на плечах сво(й)их могу...
Ай, да могущих,
Ай, всё носилочки несут.

2. И на руках сво(й)их могущих,
Ай, да всё носилочки несут е...е...е...
Ай, носилочки были не просты...е...е...а...
не простыя
Ай, всё из ружьев сложены.

3. Ай, носилочки не простые,
Ай, да всё из ружей сложены е...е...е...
Ай, поперёк они да стальны...е...е...е...
ой, стальные
Ай, да мечи положены.

4. Поперёк на них стальные, да,
Ай, да всё-то мечи положены е...е...е...
Ай, как на этих, ай на етих,
ай, на носилочках,
Ай, казак раненай да лежал.

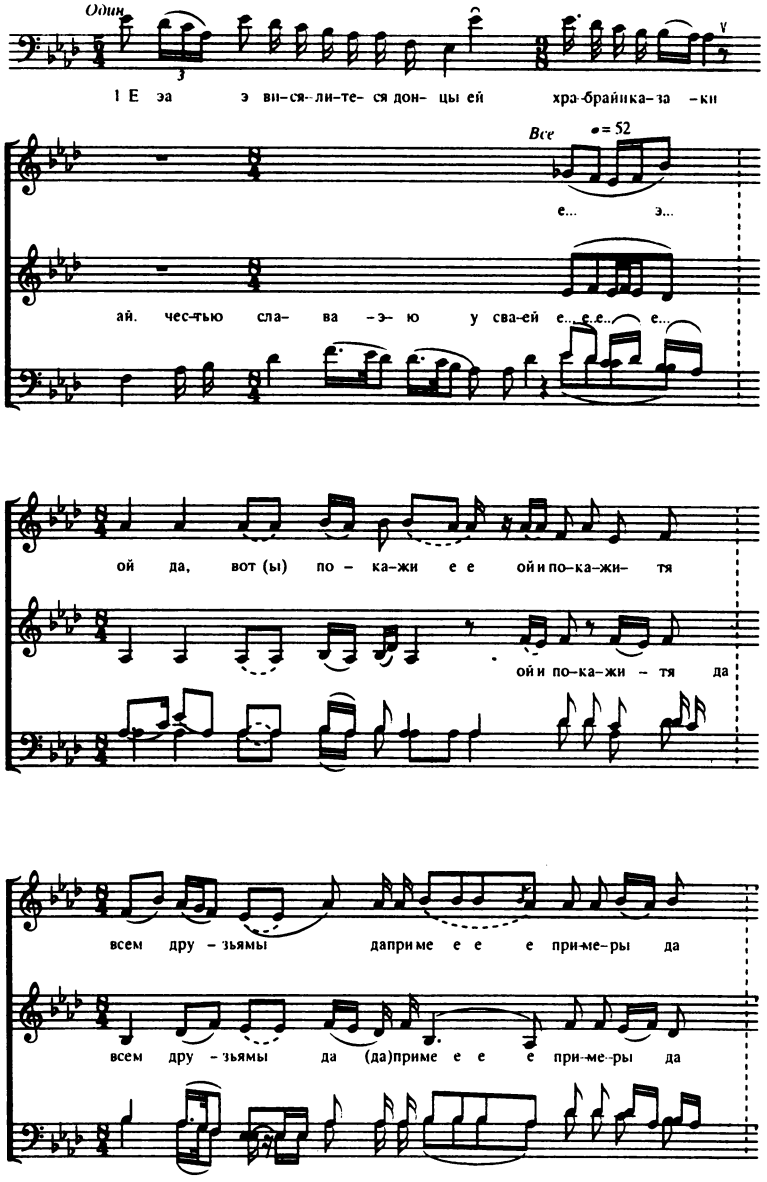
5. И как на этих на носилках, да,
Ай, да казак раненай да лежа...я...я...л, да,
Ши... шинель кровью призабры...е...е...
ой, призабрызгана,
Ай, он сам плавает в крове.

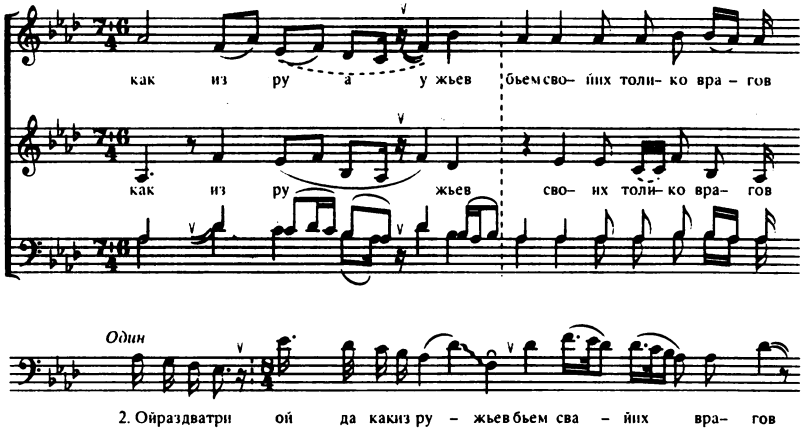
6. Ай, шинель кровью призабрызгана,
Ай, да и сам плавает да в крове...е...е...е...
Ай, ево коник, конь разду...
ой, раздушечка
Ай, в головах ево стоял.

7. Яво коник, конь раздушечка,
Ай, да в черном трауре, да стоял е...е...е...
Ай, в головах стоит у нево е...е...а...
стоит у нево,
Ай, слёзы горькие ронит.

8. Ай, все друзья ево товарищи,
Ай, да ну пошли на Тихий Дон...е...е...е...ай,
К отцу-матери твоим е...е...а...
ой, родным твоим
Ай, понесли(й) они поклон.

Пример 18


Один
I E эа э ви-ся-ли-те- ся дон- цы ей хра-брайнка-за -ки
Все
♩= 52
е... э...
ай. чес-тью сла- ва -э- ю у сва-ей е..е.е.. е..
ой да, вот (ы) по - ка-жи е е ой и по-ка-жи- тя
ой и по-ка-жи - тя да
всем дру - зьямы даприме е е е при-ме-ры да
всем дру - зьямы да (да)приме е е е при-ме-ры да



1. Е...е... взвеселитеся, донцы, ой, храбрые казаки.
Ой, честью славой своей ...е...е...е...ой, да,
Вот(ы) покажи(й)и... ой,
Покажите всем друзьям только приме(е...е...)р.
Пример(ы), да как из ружьев бьём сво(й)их только врагов.

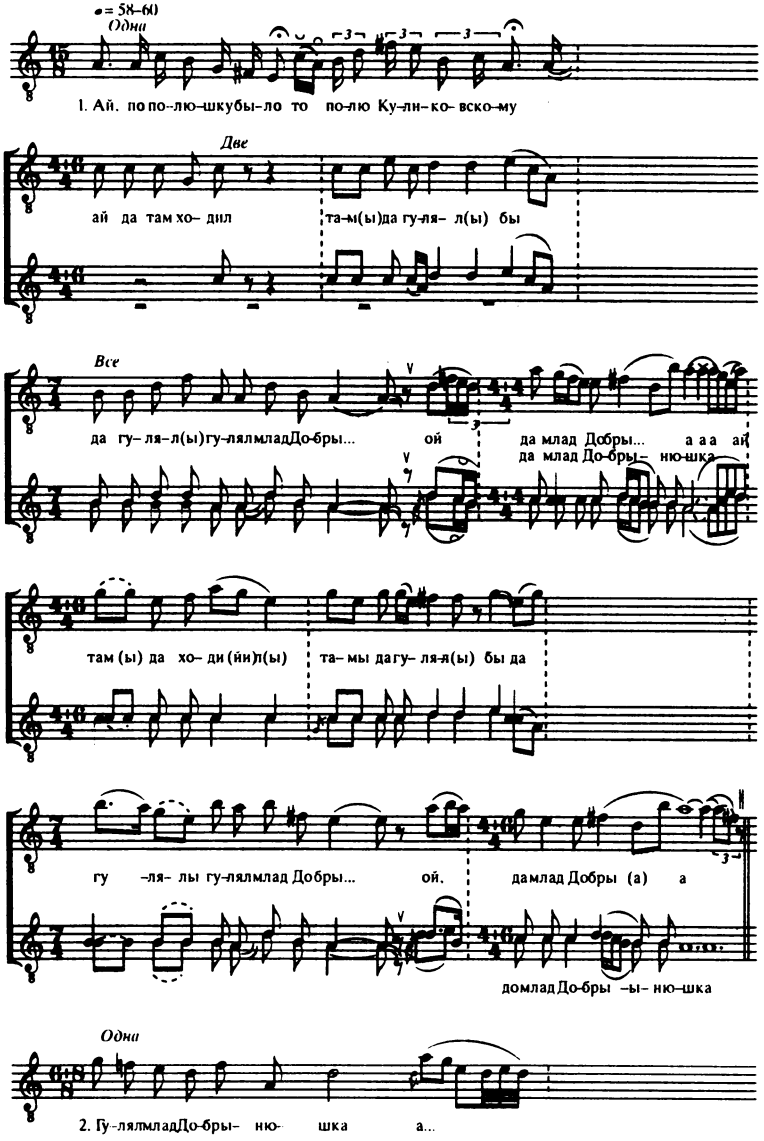
2. Ай, раз, два, три...
Ой, да, как из ружьев бьём сво(й)их врагов е...е...е...е...ой, да,
Вот(ы) бьём(ы) да не по(йо...е...)... ой(и),
Портим бы боевой только да поря... (йа...йа...)
Порядок да то...лько слушаем один только приказ.

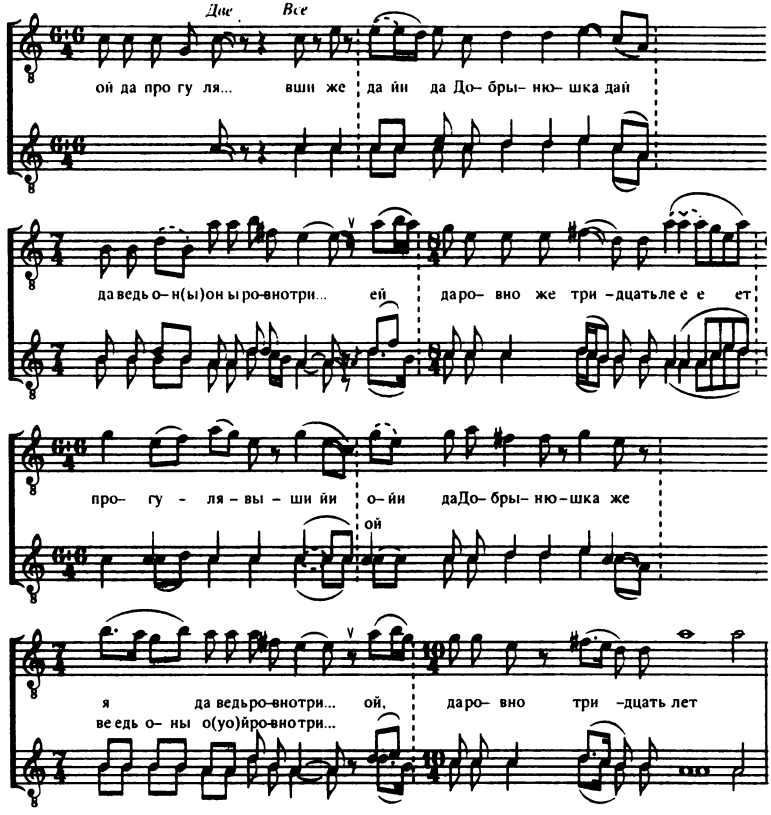
3. Ай, раз, два, три...
Ой, да, только слушаем один приказ е...е...е...е...ой, да,
Вот(ы) что прика(йа...йа...)... ой(и)...
Прикажуть нам наших сотён командир...
Командир(ы) мы туда идём, идём, а мы рубим-бьем.

4. Ай, раз, два, три...
Ой, да туда жа идем, а мы рубим, бьём е...е...е...е...ой, да,
Вот(ы) дон(ы)цы с пи(йи...йи...)... ой(и)...
С пиками служить они да (й)уме... е...е...
(Й)умеють, да а...ртиле...рья из о... из орудьев бьёть.

5. Ай, раз, два, три,
Ой, да артилерья из орудьев бьёть е...е...е...е ой, да,
Вот(ы) а пехо(о...йо...) ой(и)...
Пехота да на штыки (й)она да валя(я...е...),
Валяет да о...чища(а)ет донцам, донцам путь вперед.

Пример 19


♩= 58–60
Одни
1. Ай. по по-лю-шкубы-ло то по-лю Ку-ли-ко-вско-му
Две
ай да там хо- дил
та-м(ы)да гу-ля- л(ы) бы
Все
да гу- ля-л(ы)гу-лялмладДо-бры...
ой
да млад Добры... а аа ай
да млад До-бры- ню-шка
там (ы) да хо- ди (йи)л(ы)
та- мы дагу- ля-я(ы) бы да
гу -ля- лы гу-лялмлад Добры...
ой.
дамлад Добры (а) а
домладДо-бры -ы- ню-шка
Одни
2. Гу-лялмладДо-бры- ню- шка а...



1. Ай, по полюшку было, по полю Куликовскому,
Ой, да там ходил, там(ы) да гулял(ы) бы,
Да гулял(ы), гулял млад Добры…
Ой, да млад Добрынюшка, е…ай,
Там(ы) да ходи(йи)л(ы), там(ы) да гулял(ы) бы, да,
Гулял(ы), гулял млад Добры…
Ой, да млад Добрынюшка, ой.

2. Гулял млад Добрынюшка, а…
Ой, да прогуля…вши же, дай(и) да Добрынюшка, дай,
Да ведь он(ы), он ровно три…
Ой, да ровно же тридцать ле(е…е…)т,
Прогуляв(ы)ши(йи), ой(и) да Добрынюшка же ве(е)дь он(ы) ровно три…
Ой, да ровно тридцать лет.

3. Ведь (в)он ровно тридцать ле(э…е…)т(ы),
Да вот(ы) лет(ы), та жи да (в)он лет(ы),
Да ведь (в)он(ы) только еще три,
Ай, да еще три года(уа…),
Прогуляв(ы)ши(йи), да (в)он ле(уе…)т(ы),
Да ведь (в)он(ы) только еще три,
Ой, да еще три года.

4. Ведь (в)он еще три года, ай,
Да на щет(ы)вёр(ы)том(ы), ой, да годочку, ды,
Ай, коник спредве…
Ай, да стал спредвещивать,
На щет(ы)вёр(ы)том(ы), ой, да годо(уо…)чку же,
Да коник(ы) да спредве…
Ой, да стал спредвещивать.

5. Стал коник спредвещива(а…ва…)ти,
Да ты же хозя(й)ин(ы), мой да хозя(уа…й…)ин(ы),
Хозя(й)ин(ы) да мой ла…
Да ты да мой ласковый,
Ты, хозя(уа…й)ин(ы), мой да хозя(уа…й)ин(ы)
Хозяин(ы) да мой ла…
Да только ласковый.

6. Хозя(й)ин мой ласкова…ай,
Ничего жа, ты же, мой да хозя(уа)ин(ы),
Да не знаеш(и) да не ве…
Ай, да ну не ведаешь,
Ты, хозя(уа)ин(ы), мой да хозя(уа)ин(ы),
Да не знаеш(и), да не ве…
Ай, да ну не ведаешь.

7. Не знаешь не ведае(е…)ешь,
Да свою жа ро…днаю да маменьку, да,
Да её не спроведаешь,
Свою жа род(ы)на(уа)ю да жа маменьку, да,
Да её жа вот(ы) не спрове…ей,
Да не спроведаешь.

8. Иё не спроведаи(е…а…)ш(и),
Да твоя жа ро…д(ы)на(уа)я маменька, да,
Да(й) она, она и сыста(а…),
Да сыстарилася, ай,
Твоя же род(ы)ная да маменька она,
Она ведь сыста… ей,
Да сыстарилася.

9. Сыстарилася, ай,
Да молодая твоя женёночка же,
Да(й) она веди да просва…
Ой, да просваталася, а…й,
Молода(уа)я ж твоя да жаненочка,
Да(й) она, она ведь просва…
Ой, просваталася.

10. Просваталася, а…
Вот бы не за князя, да жанёночка же,
Да(й) она жа только не за ба…
Ай, да не за барина е…е…й,
Не за к(ы)ня(уа)зя да жанёночка жа,
Ай, она, она не за ба… ой,
Да не за барина.

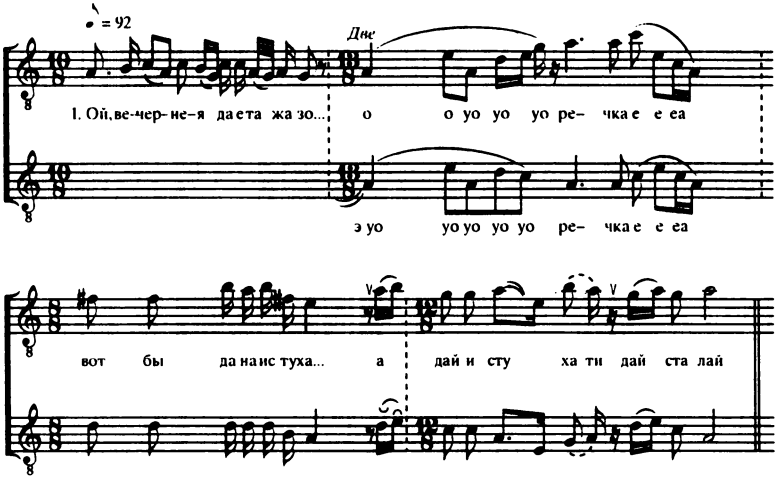
11. Не за барина, ай,
Ой, да за тако…во жанен(ы)ка же,
Да(й) она, она за Попо…
Ай, да за Поповича, ай,
За такова, о(й)и да(й) Алёшен(и)ку, да,
Ай, она, да она за Попо… ай,
Да за Поповича.

12. Она за Поповича, ой,
Ай, то ведь Алё…шен(и)кя, да Попо(уо)вич(и),
Да ведь (в)он(ы), ой, (в)он мне назва…
Ай, да мне названай брат …я…ат,
Да(й) Алё(уо)шен(и)ка да Попо(уо)вич(и),
Да ведь (в)он(ы) только мне назва…ай,
Да мне названай брат.

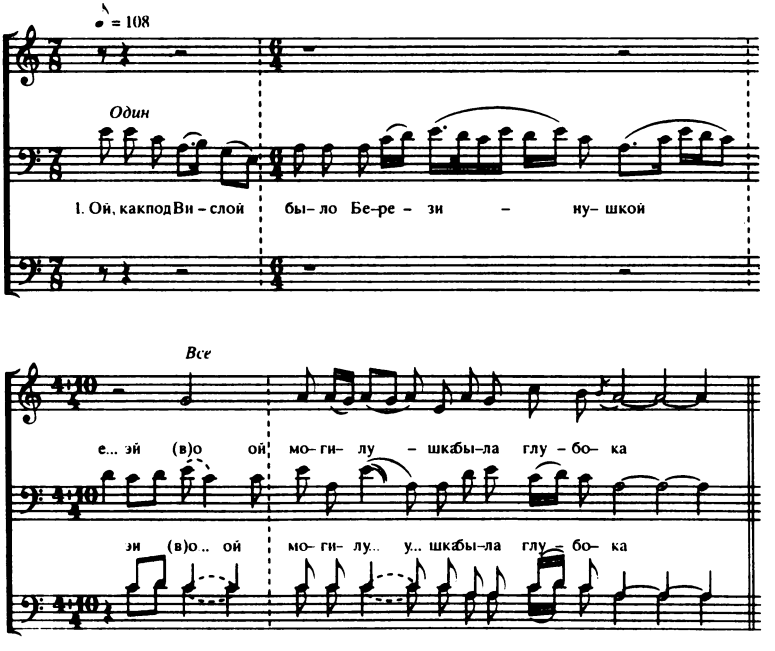
13. Ведь (в)он мне названай брат, ...а...вот(ы),
Да в чистом жа по...ле, да мы с ним съезжа(уа)...е...е...
Да мы с ним только сыезжа...
Да сыезжалися,
В чистом(ы) по(уо)ле-то мы с ним соезжа(я)...ай,
Да мы с ним только сыезжа...ай,
Да сыезжалися.

14. Мы с ним сыезжалися, ай,
Вот бы золоты(йи)... да...мы да креста(уа)ми же,
Да мы с ним только поменя...ай,
Да поменялися, ей,
Золоты(уы)ми же да креста(я)ми да,
Да(й) они, они поменя...
Ай, да поменялися.

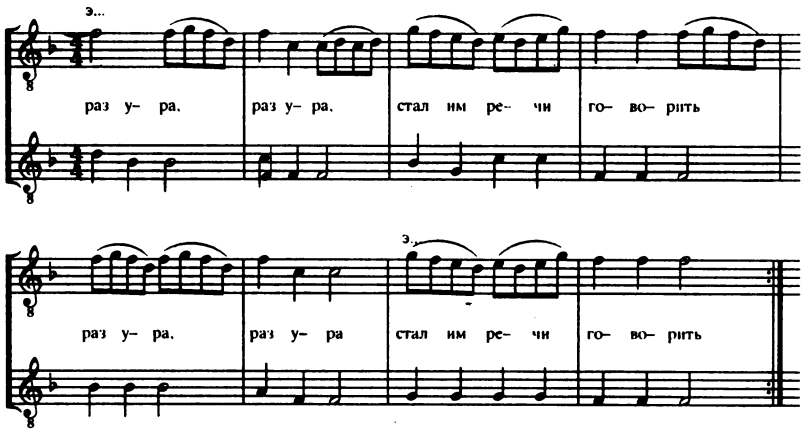
Пример 20



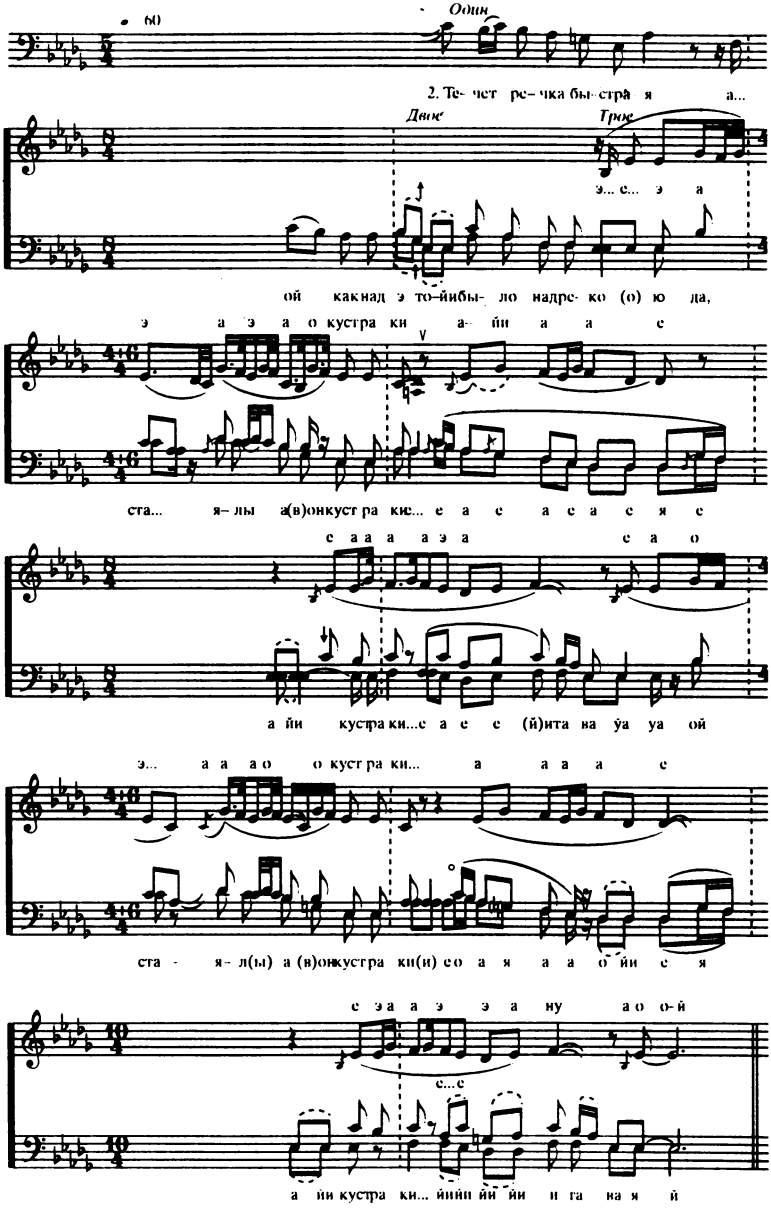
Пример 21



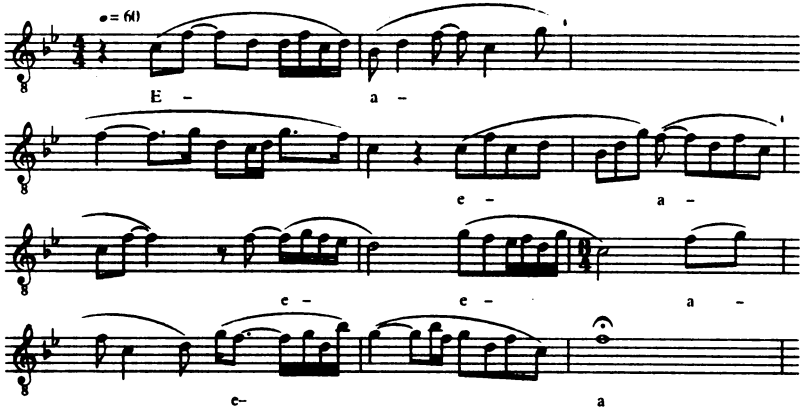
Пример 22


э...
раз у- ра,
раз у- ра,
стал им ре- чи
го- во- рить
э...
раз у- ра,
раз у- ра
стал им ре- чи
го- во- рить

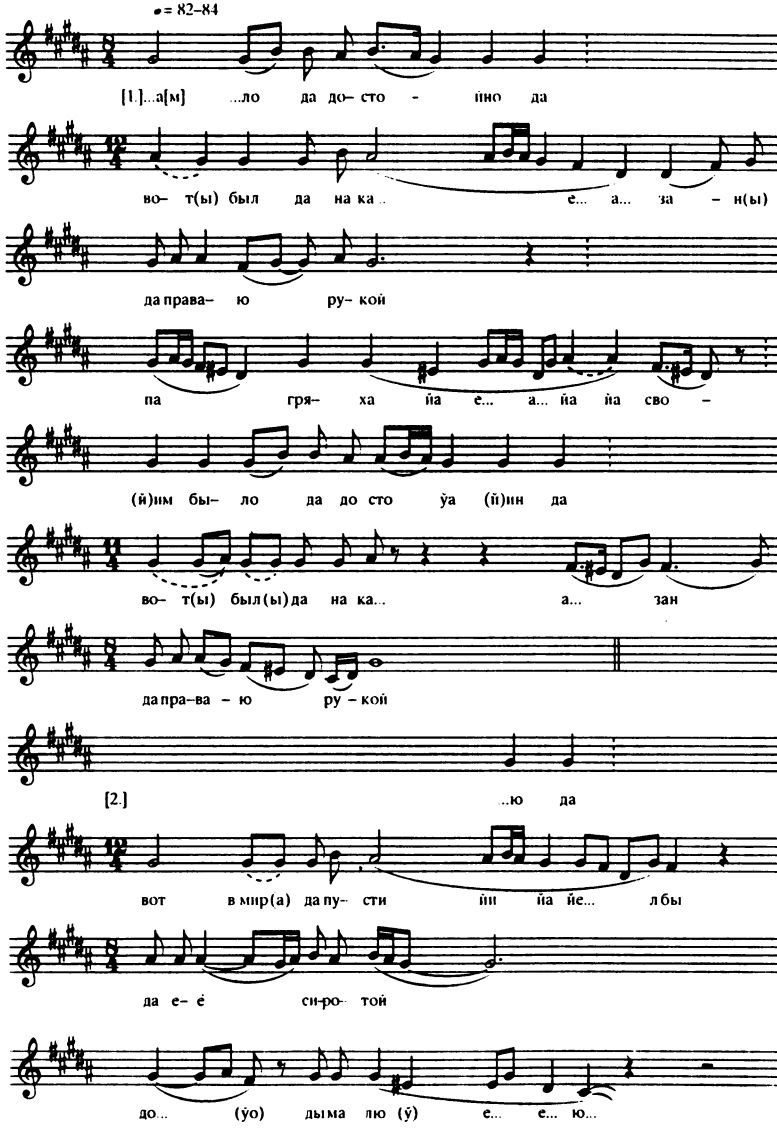
Пример 23

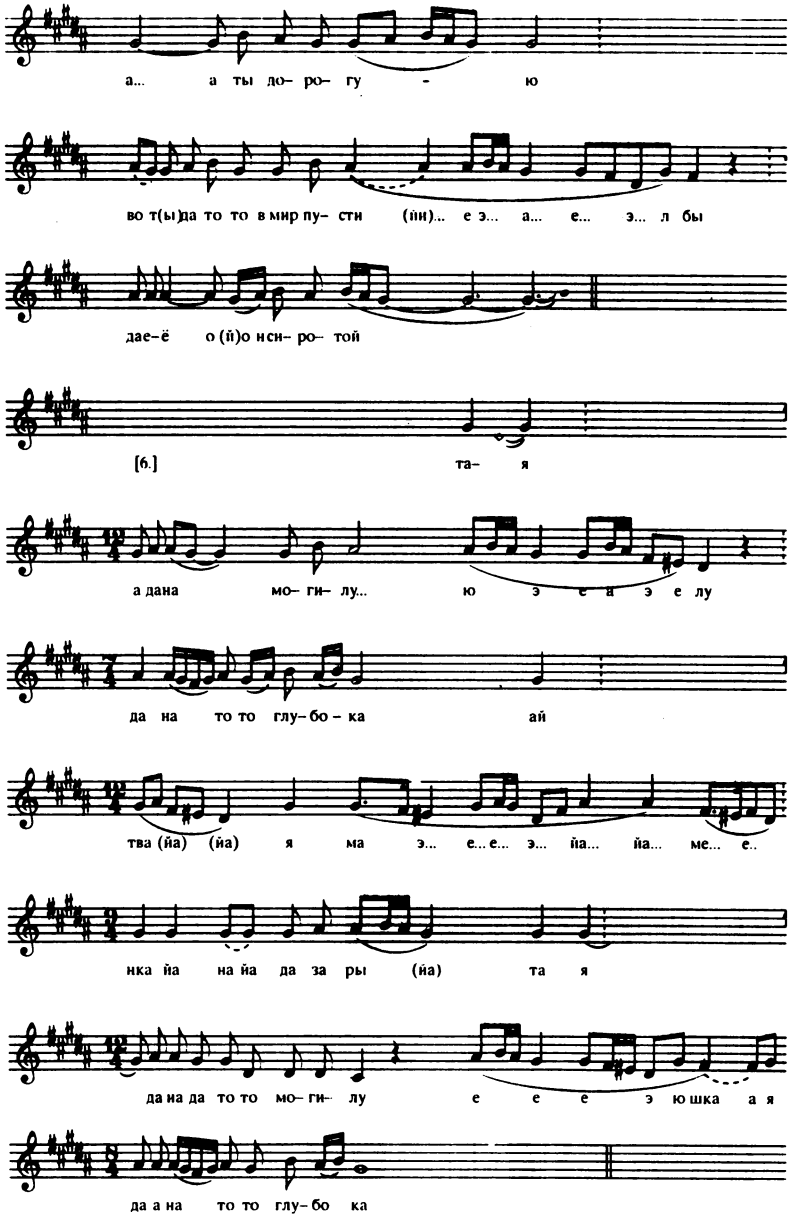

Один
2. Те- чет ре- чка бы- стра я а...
Двое
Трое
э... с... э а
ой как над э то-йибы- ло надрс- ко (о) ю да,
э а э а о кустра ки а- йи а а с
ста... я- лы а(в)онкустра ки... е а с а с а с я с
с а а а а э а с а о
а йи кустра ки...с а с с (й)ита ва ўа уа ой
э... а а а о о кустра ки... а а а а с
ста - я- л(ы) а (в)онкустра ки(и) со а я а а о йи с я
с э а а э э а ну а о о-й
с...с
а йи кустра ки... йийи йи йи и га ва я й

Пример 24

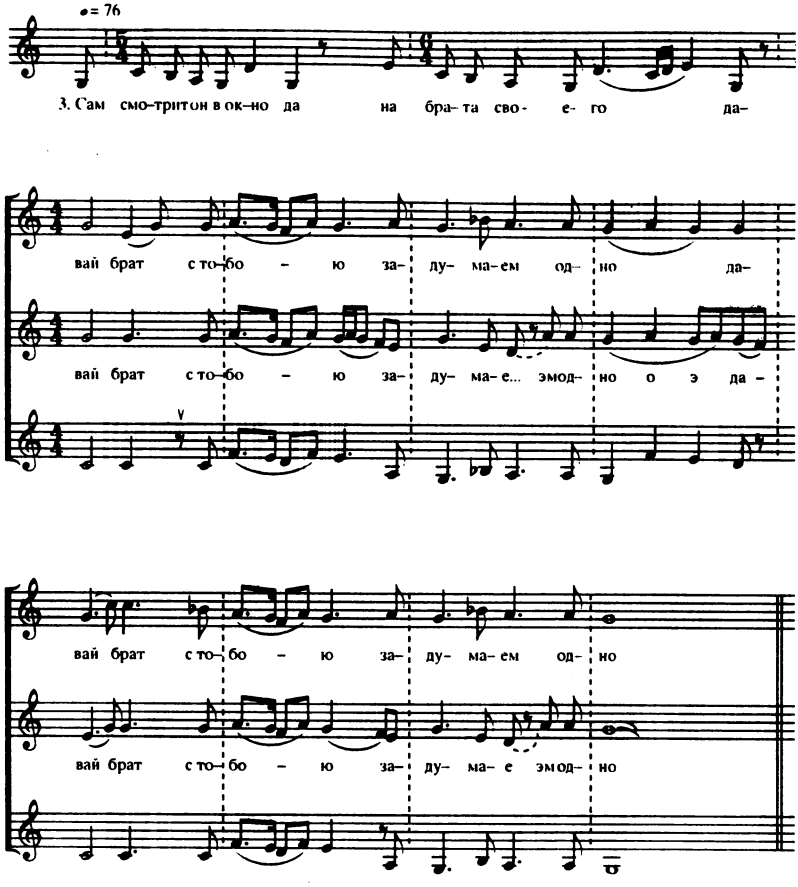


Пример 25

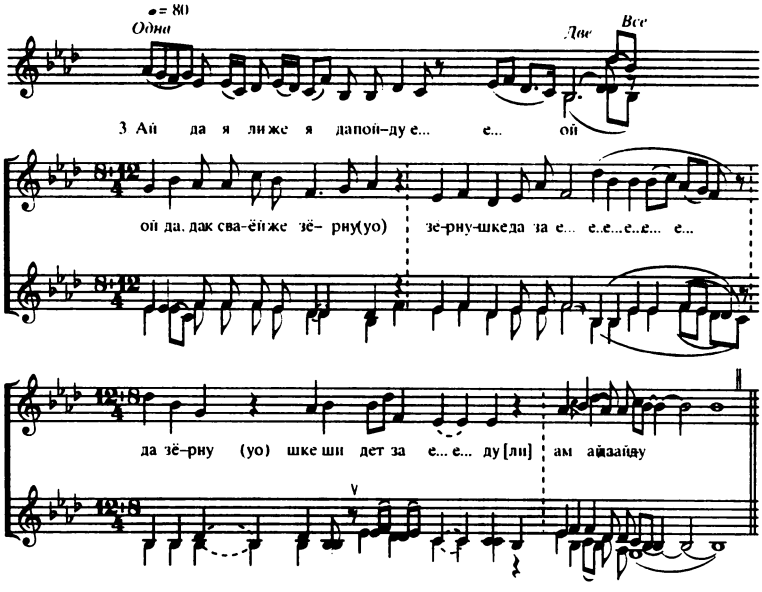

♩= 82–84
[1.]...а[м] ...ло да до– сто – йно да
во– т(ы) был да на ка.. е... а... за – н(ы)
да права– ю ру– кой
па гря– ха йа е... а... йа йа сво –
(й)им бы– ло да до сто ўа (й)ин да
во– т(ы) был(ы) да на ка... а... зан
да пра–ва – ю ру – кой
[2.] ..ю да
вот в мир(а) да пу– сти йи йа йе... л бы
да е– ё си–ро– той
до... (ўо) ды ма лю (ў) е... е... ю...


а... а ты до- ро- гу - ю
во т(ы)да то то в мир пу- сти (йи)... е э... а... е... э... л бы
дае-ё о (й)о нси- ро- той
[6.] та- я
а дана мо- ги- лу... ю э е а э е лу
да на то то глу- бо - ка ай
тва (йа) (йа) я ма э... е... е... э... йа... йа... ме... е..
нка йа на йа да за ры (йа) та я
да на да то то мо- ги- лу е е е э ю шка а я
да а на то то глу- бо ка

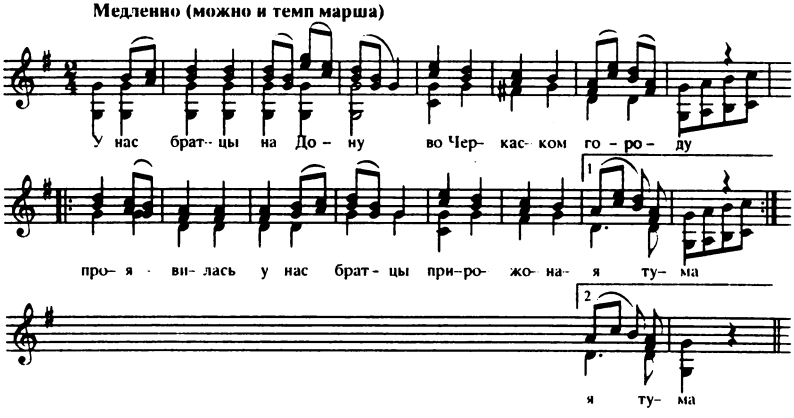
Пример 26


♩= 76
3. Сам смо-тритон в ок-но да на бра-та сво- е- го да-
вай брат с то-бо – ю за- ду- ма-ем од- но да-
вай брат с то-бо – ю за- ду- ма-е... эмод- но о э да -
вай брат с то-бо – ю за- ду- ма-ем од- но
вай брат с то-бо – ю за- ду- ма-е эмод- но

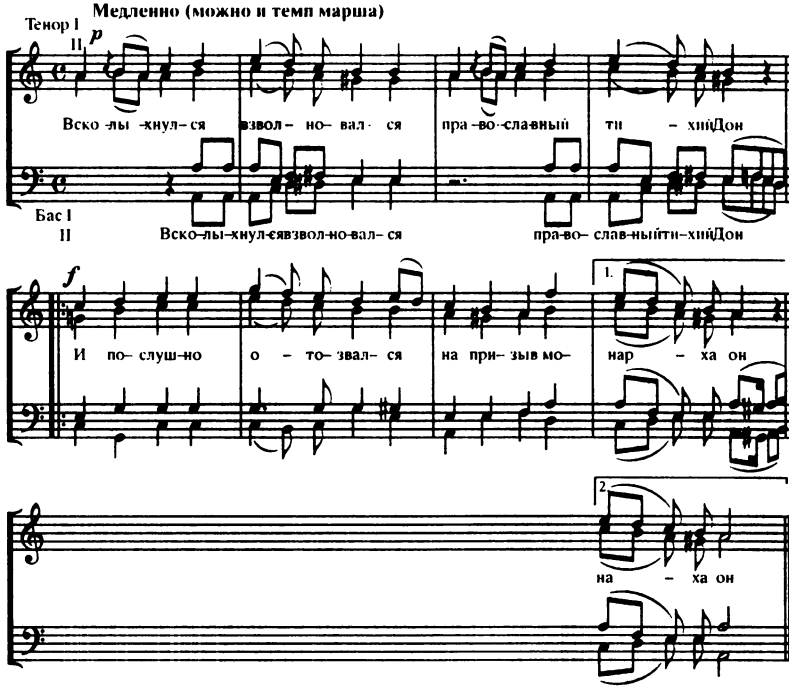
Пример 27



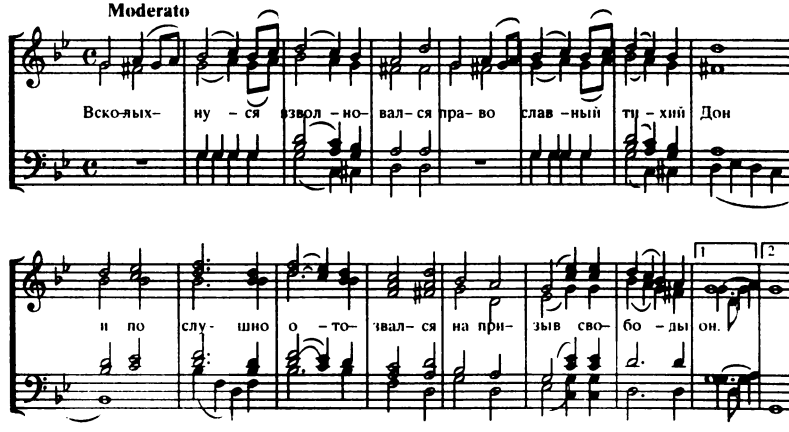
Пример 28



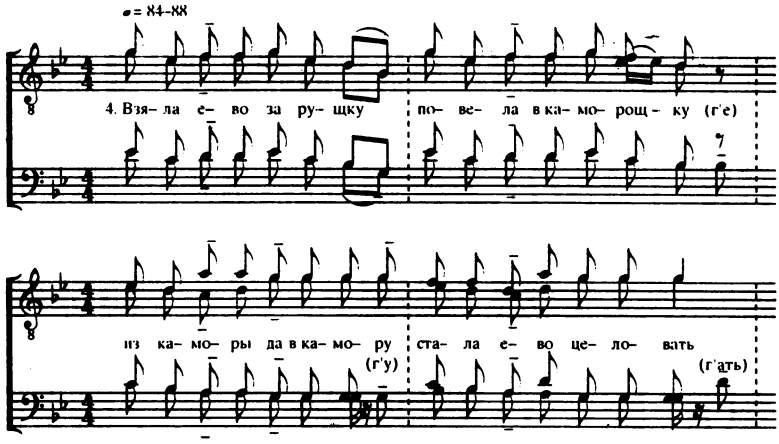
Пример 29



Пример 30



Пример 31

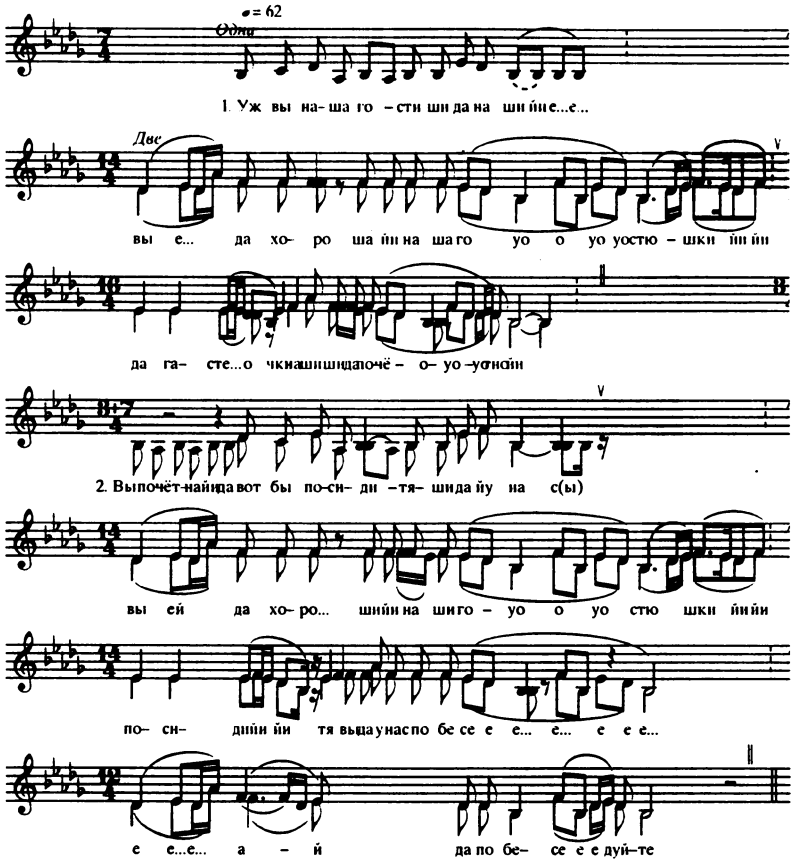


Вот донские казачки(йи)
На чужой сторонушки, да,
Да никто жа их не любя
Никто не жалея[5]
Полюбила казачка
Японская бабочка
Взяла ево за ручку
Повела в каморочку
Из каморы да в камору
Стала ево целовать
Стала ево целовать
Раздушечкой называть
Ты раздушечка мой
Донской казак молодой

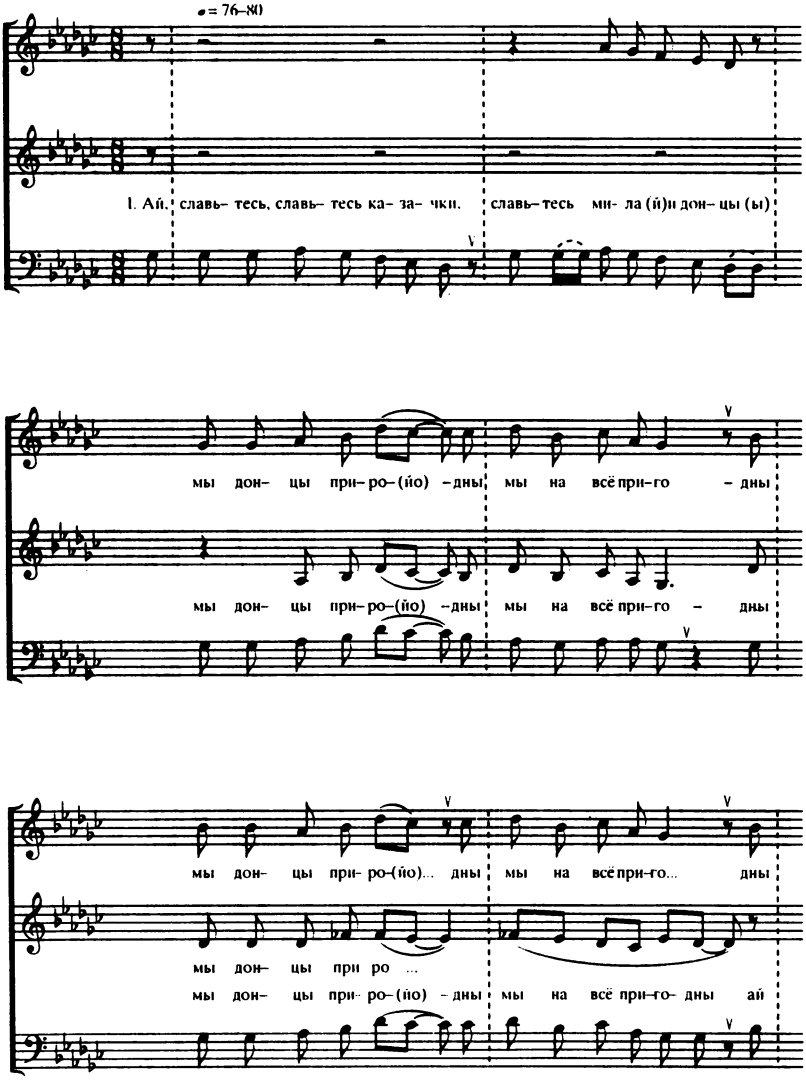
Научи меня по-русски
А я по-японски
Дверь широкая их скрыла
А что-там происходило
Это тайна,
Очень тайна
Из каморы слышны вздохи
Будто их кусали блохи
Чрезвычайно
Чрезвычайно
Девять месяцев проходит
Японочка сына родит
Вот и тайна
Вот и тайна.

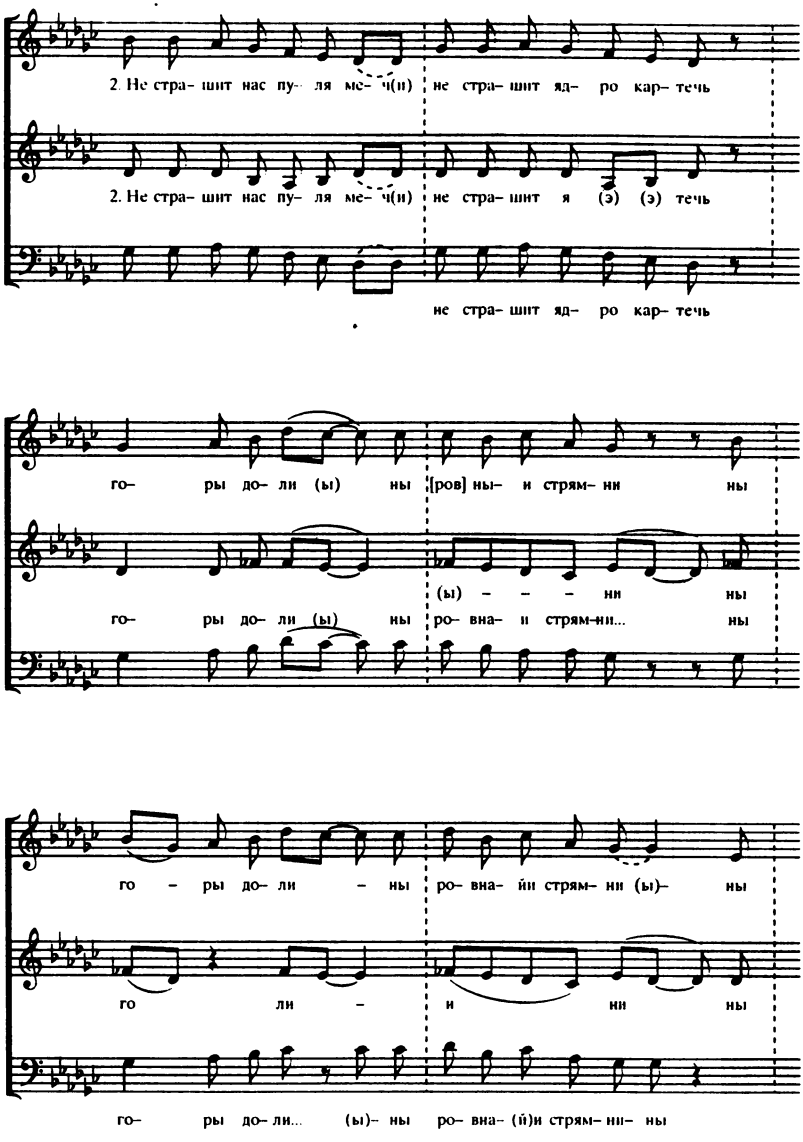
[5] Третий и четвертый стих каждой строфы повторяется дважды.

Пример 32


♩= 62
Одна
1. Уж вы на- ша го – сти ши да на ши йи е...е...
Две
вы е... да хо- ро ша йи на ша го уо о уо уостю – шки йи йи
да га- сте...о чкиашишидапочё – о- уо –уо ийи
2. Выпочёт-найидавот бы по-си- ди –тя- ши да йу на с(ы)
вы ей да хо- ро... шийи на ши го – уо о уо стю шки йи йи
по- си- дийи йи тя выдаунаспо бе се е е... е... е е е...
е е...е... а – й да по бе- се е е дуй-те

Пример 33


♩= 76–80
1. Ай, славь- тесь, славь- тесь ка- за- чки, славь-тесь ми- ла (й)и дон- цы (ы)
мы дон- цы при- ро-(йо) -дны мы на всё при-го - дны
мы дон- цы при- ро-(йо) -дны мы на всё при-го - дны
мы дон- цы при- ро-(йо)... дны мы на всё при-го... дны
мы дон- цы при ро ...
мы дон- цы при- ро-(йо) - дны мы на всё при-го- дны ай


2. Не стра- шит нас пу- ля ме- ч(и) не стра- шит яд- ро кар- течь
2. Не стра- шит нас пу- ля ме- ч(и) не стра- шит я (э) (э) течь
не стра- шит яд- ро кар- течь
го- ры до- ли (ы) ны [ров] ны- и стрям- ни ны
(ы) - - - ни ны
го- ры до- ли (ы) ны ро- вна- и стрям-ни... ны
го - ры до- ли - ны ро- вна- йи стрям- ни (ы)- ны
го ли - и ни ны
го- ры до- ли... (ы)- ны ро- вна- (й)и стрям- ни- ны

1.Ай, славьтесь, славьтесь, казачки,
Славьтесь, милаи донцы.
Мы донцы приро(ё)дны[6],
Мы на все пригодны

2.Ай, не страшить нас пуля, меч(и),
Не страшить ядро, картечь,
Горы, долины,
Ровнаи стрямнины.

3. Мы скакали, мы няслися,
Перядки у нас тряслися,
Били мы нем(ы)ца,
Короля-венгерца.

4. Нам венгерцы рассказали:
Их страшит казачий бой.
Пушки казачьи
(й)Они очень хватки.

5. Мы старалися служить,
Славу Дону приложить.
Крепко сражались,
Славы добивались.

[6] Второе двустишие каждой строфы повторяются дважды.

Примечания к примерам

1. Ой, кормилец наш, батюшка
ПЗА в Ростове н/Д. в 1987 г. Исп. фольклорный ансамбль хут. Мрыховского. Запев. Пономарева О. В. 1934 г. р.
2. Кто бы нам сказал, братцы, рассказал
ПЗ. Е. Н. Вонсович в ст-це Задоно-Кагальницкой в 1979 г. Исп. Агеев М. И., Дерезин Г. Г., Тарасов К. А., Терентьев А. В. Возраст исполнителей собирателем не указан.
3. Уж ты батюшка наш Дон Иванович
ПЗ Л. П. Лобановой ст-це Маркинской в 1977 г. Исп. Донсков А. А. 1907 г. р., Холостов А. Н. 1900 г. р.
4. Выше леса, выше темного
ПЗА в ст-це Краснодонецкой в 1974 г. Исп. Адамов М. А. 1894 г. р.
5. На заре было, на зореньке
ПЗ О. Е. Долгополовой и Н. Н. Моисеевой в хут. Красноярском в 1983 г. Исп. Суласкова А. П. 1907 г. р.
6. Да дорогой ты мой супруг
ПЗ О. Ю. Евтефеевой в ст-це Камышевской в 1981 г. Исп. Зотова О. Н. 1912 г. р.
7.Сигналы [Устав 1881]
8. Собирался русский царь
ПЗ Л. П. Клиничева и Т. С. Рудиченко в ст-це Калининской в 1972 г. Исп. Бурунин В. В. 1915 г. р. (запев.), Овчинникова В. И. 1917 г. р. (дишк.), Алферова А. В. б. г. (тонк. голос), Донскова М. И. 1902 г. р. (тонк. голос), Плотников С. М. б. г., Шибалкина К. Г. 1912 г. р.
9. Ой да, не от тучи, не от грома; Размалым-мало спалось
ПЗА в ст-це Краснодонецкой в 1974 г. Исп. Борисова М. Н. 1905 г. р., Плужников П. В. 1906 г. р., Плужникова П. Я. 1907 г. р., Титова А. М. 1912 г. р., Щербакова В. И. 1909 г. р.; ПЗА в хут. Кружилинском в 1984 г. Исп. Каргин И. Н. 1910 г. р.
10. Наш Крюковский генерал
ПЗА в хут. Мрыховском в 1991 г. Исп. Мрыхина М. М. 1916 г. р., Орлова О. А. 1929 г. р., Пономарева О. В. 1934 г. р. Фартукова К. С. 1924 г. р.
11. Выше леса, выше темного
ПЗ А. В. Чистяковой в хут Богураеве в 2001 г. Исп. Белоконев И. Е. 1910 г. р.
12. Ай, как во матушке кременной Москве
ПЗ О. Ю. Евтефеевой в ст-це Камышевской в 1983 г. Исп. Степикина С. П. 1917 г. р. Кочетова А. М. 1909 г. р., Кучерова Е. И. 1899 г. р.,

13. Поехал казак во чужбину далеко
ПЗ Л. П. Лобановой ст-це Маркинской в 1977 г. Исп. Донсков А. А. 1907 г. р., Холостов А. Н. 1900 г. р.
14. Ой да, уж вы, ночи
ПЗ Л. П. Клиничева и Т. С. Рудиченков ст-це Калининской в 1972 г. Исп. Овчинникова В. И. 1917 г. р. (запев.), Донскова М. И. 1902 г. р. (тонк. голос), Трофимова Н. б. г. (тонк. голос), Шибалкина К. Г. 1912 г. р.
15. На вольных степях Саратова
ПЗА в г. Ростове н/Д в 1987 г. Исп. фольклорный ансамбль хут. Мрыховского. запев. О. В. Пономарева.
16. Не травушка, не кавылушка
ПЗА в ст-це Нагавской в 1979 г. Исп. Губарев И. К. 1907 г. р., Ушаков Б. Г. 1906 г. р.
17. Из лесов дремучих
См. примечание к № 8.
18. Взвеселитесь донцы храбрые казаки
Зап. на грампластинке 33Д – 24907, 1968 г. Исп. хор хут. Мрыховского. Запев. Меркулов П. М. 1916 г. р., дискант Пономарева О. В. 1934 г. р.
19. По полю Куликовскому
ПЗА в ст-це Краснодонецкой в 1973 г. Исп. Борисова М. Н. 1905 г. р. Быкадорова М. И. 1912 г. р., Плужникова П. Я. 1907 г. р.;
20. Не вечерняя зоренька
ПЗА там же в 1978 г. Исп. Борисова М. Н. 1905 г. р., Плужникова П. Я. 1907 г. р.
21. Как под Вислой было, Березинушкой
ПЗ Л. П. Лобановой в ст-це Кагальницкой в 1977 г. Исп. фольклорный ансамбль ст-цы Кагальницкой.
22. Задумал немец (Гитлер) проклятый с Россией воевать
ПЗ А. П. Митрофанова, П. Э. Гутина, С. В. Стемпневского в ст-це Вешенской в 1950 г. Нотация А. П. Митрофанова. Исп. хут. Терновского: Выпряжкин И. С. 1888 г. р., Клягин И. С. 1908 г. р., Летнев Д. Ф. 1894 г. р., Овчаров А. А. 1887 г. р., Песковатсков В. Е. 1887 г. р.
23. Горы мои горы
Зап. на грампластинке 33Д – 24908, 1968 г. Исп. вок. анс. ст-цы Распопинской.
24. Ой, да я служил [ПДК, т. 1. ч. 2, № 196].
25. Почий ангел мой хранитель
ПЗА в хут. Мрыховском в 1991 г. Исп. Фартукова К. С. 1924 г. р., Меркуловой Е. А. 1912 г. р., Пономаревой О. В. 1934 г. р.

26. В темнице несносной
ПЗА там же, тогда же. Исп. Пономарева О. В., Фартукова К. С., Рудиченко Т. С. 1950 г. р.
27. Зернушка, зеренушка ты моя
ПЗА в ст-це Краснодонецкой в 1974 г. Исп. Быкадорова М. И. 1912 г. р., Плужникова П. Я. 1907 г. р. Тигова А. М. 1912 г. р..
28. Как у нас то было на Дону [Голубинцев 1911, № 2]
29. Всколыхнулся, взволновался [Голубинцев 1911, № 23].
30. Всколыхнулся, взволновался [Казачьи песни 1967]
31. Вот донские казачки на чужой сторонушке
ПЗА в г. Константиновске того же р-на Ростовской обл. в 1991 г. Исп. хор Константиновского РДК «Лазоревая степь». Запев. Хохлачев В. А. 1938 г. р.
32. Уж вы наши гости
ПЗА в хут. Рудакове в 1999 г. Исп. Пузанова Е. Л. 1929 г. р., Евпак А. И. 1930 г. р.
33. Славьтесь, славьтесь казачки
ПЗ Н. И. Атановой в хут. Секуровском в 1993 г. Исп. Попов А. К. 1925 г. р., Попова А. И. 1912 г. р., Борисова В. И. б. г.

Сокращения и аббревиатуры, принятые в тексте книги

50 РНП	50 русских народных песен
Ат. Пл.	Атаман Платов
ВД	Войско Донское
ГАРО	Государственный архив Ростовской обл.
ГАСО	Государственный архив Свердловской обл.
ГНТУ	Государственное научно-творческое учреждение
ГРЦРФ	Государственный республиканский центр русского фольклора
ГЦММК	Государственный Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки
ДВВ	Донские войсковые ведомости
ДЕВ	Донские епархиальные ведомости
ДГПБ	Донская государственная публичная библиотека
ДОВ	Донские областные ведомости
ДПЭ	Донская песенная экспедиция А. М. Листопадова и С. Я. Арефина 1902–1904 гг.
Инф.	Информант
ИРЛИ	Институт русской литературы АН (Пушкинский дом)
ИУУ	Институт усовершенствования учителей
КГТНОУ	Краевое государственное научно-творческое образовательное учреждение
КГУКИ	Краснодарский государственный университет культуры и искусств
ККХ	Кубанский казачий хор
КСО	Казачье станичное общество
НГК	Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
НИИК	Научно-исследовательский институт культуры Министерства культуры РФ
НИИ ЭК	Научно-исследовательский институт экономики и культуры (Ростов н/Д)
НИЦ ТК	Научно-исследовательский центр традиционной культуры (Краснодар)
НМИДК	Новочеркасский музей истории донского казачества
НПИНА	Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов
ОВД	Область Войска Донского

ОВДСК	Области Войска Донского статистический комитет
ОЛЕАЭ	Общество любителей естествознания антропологии и этнографии при Московском университете
ПДК	Песни донских казаков
ПЗ	Полевые записи
ПЗА	Полевые записи автора
ПМ	Полевые материалы
ПРМИ	Памятники русского музыкального искусства
ПТД	Песни тихого Дона
РАМ	Российская академия музыки им. Гнесиных
РАН	Российская Академия наук
РГК	Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
РГО	Русское географическое общество
РИИ	Российский институт истории искусств
РНП	Русские народные песни
РОМК	Ростовский областной музей краеведения
РОНМЦ НТ	Рязанский областной научно-методический центр народного творчества
сб.	сборник
СКД	Сборник Кирши Данилова
СОВДСК	Сборник Областного Войска донского статистического комитета
СМРФ	Слоговая музыкально-ритмическая форма
ТМЭК	Труды музыкально-этнографической комиссии
ЦМДКИ	Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева
ТСКА НИИ	Труды Северо-Кавказской ассоциации НИИ
ICTM	International Council Traditional Music
PWM	Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Сокращения и аббревиатуры, принятые в таблицах

А.-В.	Альбрехт-Вессель
Ат. Пл.	Атаман Платов
Бард.	Бардин
Биг.	Бигдай
Бугосл.-Шиш.	Бугославский–Шишов
Веч.	Вечеркин
Герст.-Дитм.	Герстенберг–Дитмар
Гиляр.	Гилярова
Гип.	Гиппиус
Гол.	Голубинцев
Гран.	Гранадчиков
Дог.	Догадин
Иван.	Иванова
Ист. п.	Исторические песни
Каб.	Кабанов
Карг.	Каргальский
Кр.	Краснов
Л.	Листопадов
Л.-П.	Львов-Прач
Лоп.-Пр.	Лопатин-Прокунин
Мал.	Малер
Мант.	Мантулин
МП	Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь
НР	Народный романс
Пальг.	Пальгов
Поп.	Попов
СКД	Сборник Кирши Данилова (Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым)
Хр.	Хрещатицкий

Замеченные опечатки

страница	строка	напечатано	следует
20	12	В станице Раздорская	В станице Раздорской
20	сноска 8	сведения об информатах	сведения об информантах
22	11 снизу	организованных общест	организованных обществ.
45	2	в Средневековье	в средневековье
56	12 снизу	соотносится с имеющимися	соотносятся с имеющимися
59	сноска 64	в *параграфе 5.2.*	*в параграфе 5. 1.*
63	2 снизу	обрядовыйфольклор	обрядовый фольклор
79	8	отталкивающихся от неподвижных	отталкивающейся от неподвижных
84	8 снизу	в военных компаниях	в военных кампаниях
91	15	Они сохранилась	Они сохранились
94	7	заговорами приговорами	заговорами и приговорами
96	1	был неплохо знал	неплохо знал
98	1 снизу	распевании слова	распевания слова
102	10	до начала XX вв.	до начала XX в.
107	12	В XIX и XX веках	В XIX и XX веке
115	8 снизу	социальной организации общества	социальной организацией.
132	9	мотивы действия и речи предваряет	мотивы действия и речи предваряют
156	5	[Рудиченко 1995]	[Рудиченко 1995в]
158	сноска 33	таблицы (1–2)	таблицы (3–4)
158	12 снизу	словообрывов	словообрывом
178	8 снизу	Т. С. Фартуковой	К. С. Фартуковой
188	7 снизу	[Ригельман 1991]	[Ригельман 1992]
195	11	одновременно припевающих	одновременно припевающие
243	15	скорый	скорые

Научное издание

Рудиченко Татьяна Семеновна

Донская казачья песня в историческом развитии

Научный редактор
доктор искусствоведения О. А. Пашина
Технический редактор
Н. В. Самоходкина
Компьютерная верстка
Н. В. Самоходкина

Подписано в печать 24.12.04. Формат 60x90/16
Бугама офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 22. Уч.-изд. л. 32.
Тираж 300 экз. Заказ № 339

Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
344002, Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23

Отпечатано с готовых пленок
в типографии издательства ООО «Эверест»