

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего профессионального образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На правах рукописи

ДЗЛИЕВА Дзерасса Майрамовна

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ОСЕТИНСКОЙ СВАДЬБЫ.
ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ И ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент И. С. Попова

Санкт-Петербург
2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Фольклор в контексте свадебной обрядности. Свадебные песни.....	18
1.1. Общая характеристика фольклорных жанров.....	22
1.2. Проблемы жанровой классификации свадебных песен.....	36
1.2.1. Заклинательно-магические песни.....	47
1.2.2. Песни инициационной линии обряда	66
1.2.3. Песни коммуникативно-обменной линии обряда.	81
Глава 2. Музыкально-хореографические жанры фольклора	105
2.2. Жанрово-стилевые особенности хороводов.....	121
2.2.1. Игровые хороводы	122
2.2.2. Орнаментальные хороводы	132
2.3. Жанрово-стилевые особенности цикла парных плясок	151
2.3.1. Пляска приглашение	153
2.3.2. Круговая пляска.....	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	181
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	181

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Перечень архивных материалов, использованных в работе..	203
Приложение 2. Образцы напевов и текстов свадебных обрядовых песен.....	221
Приложение 3. Образцы музыкально-хореографических жанров.....	278
Приложение 4. Образцы напевов и текстов различных жанров осетинского фольклора	352
Приложение 5. Описание свадебного обряда.....	389
Приложение 6. Иллюстрации.....	417
Приложение 7. Карты	429

ВВЕДЕНИЕ

Свадьба занимает центральное место в системе ритуалов жизненного цикла осетин¹. На сегодняшний день это наиболее полно сохранившийся и востребованный обрядовый комплекс, включающий разработанную систему жанров музыкального фольклора. В осетинской свадьбе отражаются древние религиозные представления и верования народа. Кроме основной — создание семьи для продолжения рода — свадьба выполняет и иные функции. Например, на приуроченных к свадьбе молодежных гуляниях осуществляется санкционированная сообществом коммуникация парней и девушек, складываются предбрачные отношения, именно здесь продолжают функционировать традиционные формы хореографии, вышедшие из употребления в других обрядах и праздниках. Жизнеспособной средой бытования осетинского фольклора является свадебное застолье, где сохраняются и получают дальнейшее развитие некоторые вербальные и песенные жанры.

Исторические преобразования XVIII–XIX вв., такие как присоединение Осетии к России (1774), рост промышленности и торговли, другие факторы не могли не затронуть различных сторон общественной жизни народа и оказали существенное влияние на облик свадебного фольклора осетин в целом. Так, например, в результате насильственной христианизации пары, вступающие в брак, должны были в обязательном порядке венчаться. На тех, что избегал чина

¹ Осети́ны — один из народов Кавказа. По данным всероссийской переписи населения 2010 г. в нашей стране проживает 528,5 тыс. человек этой национальности. Наиболее крупные осетинские диаспоры находятся в Турции, Сирии, Франции, США и Канаде. Общая численность осетин в мире составляет около 700 тыс. человек.

Осетинский язык относится к восточной подгруппе иранской группы доиранской ветви индоевропейских языков. В языке выделяются два диалекта — дигóрский и иро́нский. Официально большая часть осетин придерживается традиционных верований, основанных на древнейших мифологических представлениях (в частности, отражены в Нартовском эпосе), которые характеризуются наличием единого Бога (осет. *Хуыцау*). Значительную часть составляют православные христиане, меньшую — мусульмане-сунниты.

венчания, налагались огромные штрафы, а молодые принудительно разлучались и приговаривались к каторге².

После установления советской власти, всеобщей коллективизации, экономических преобразований, изменений культуры и быта, в Осетии начинается борьба с исторически сложившимся укладом жизни, системой традиционных представлений и верований. Уже в начале 1920-х годов были организованы лектории и кружки художественной самодеятельности, где «ставились антирелигиозные темы, пьесы, способствующие раскрепощению женщин»³. В дни религиозных праздников активисты-комсомольцы устраивали танцевальные вечера⁴, а в одном из отчетов по партийной линии находим рапорт о том, что «коммунистическая молодежь села Кадгарон вместе со всем обществом, собравшись для совместной беседы по поводу искоренения многих тяжелых обычаев горских народов, <...> постановила: всемерно содействовать искоренению этих обычаев»⁵.

Закономерным следствием предпринятых государственных мер становятся деформации ранее незыблемых норм общественного поведения; эволюционирует танцевальный и песенный этикет; меняется состав исполнителей песенного и инструментального фольклора. Модернизация касается и семейной, в том числе свадебной обрядности. Свадебные обрядовые песни практически уходят из обихода, а некоторые из них разительно изменяют свой музыкально-стилевой облик.

В настоящей работе осетинская свадьба впервые рассматривается как целостный фольклорно-этнографический комплекс, стремительно меняющий свой облик в течение последних полутора столетий. Современная осетинская свадьба представляет собой развивающийся социально-культурный институт, в рамках которого сохраняются некоторые этнически маркированные явления

² Подробнее об этом см.: *Толстой В. С.* Сказание о Северной Осетии. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1997. С. 114.

³ *Гостиев К. И.* Комсомол Северной Осетии в борьбе за Советскую власть. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1968. С. 107–108.

⁴ Там же. С. 110.

⁵ Там же. С. 107.

традиционной музыки, но вместе с тем проникают и ассимилируются новые формы музыкального быта. Все это приводит к закономерным изменениям в структуре и содержании обряда и его фольклорной составляющей, к вытеснению исторически сложившихся явлений народной музыкальной культуры или их существенной стилистической трансформации. В работе устанавливаются причины изменений свадебной традиции, рассматриваются основные направления смены состава жанров, прослеживаются пути модификации содержания и стилистики свадебного фольклора, определяются его стабильные и мобильные компоненты, способы системного взаимодействия.

Отмеченные выше особенности определяют **актуальность настоящего исследования**, связанного с необходимостью всестороннего изучения свадебного музыкального фольклора, выявлением характера его функционирования в постоянно изменяющихся контекстах современности, а также отсутствием специальных работ, посвященных комплексному анализу средств художественной выразительности обрядовых и приуроченных хороводных и плясовых песен осетин. В обзорном ключе дается характеристика свадебных молитвословий, приговоров и приуроченных к свадебному обряду песенных жанров. Работа основывается на обширном круге источников, зафиксированных на различных историко-культурных срезах осетинской традиции.

Степень изученности вопроса. Самые ранние сведения о традиционной культуре осетин датируются концом XVIII — началом XIX вв. Первые этнографические данные встречаются в дневниках путешественников, чиновников, военных, по службе оказавшихся на Кавказе: Ю. Клапрота⁶, А. Яновского⁷, И. Бларамберга⁸, Л. Штедера⁹. Специальные работы

⁶ Юлиус Генрих Клапрот (1783–1835) — русский академик немецкого происхождения, выдающийся ученый-ориенталист. Собранные им этнографические сведения опубликованы: *Klaproth J. Travels in the Caucasus and Georgia performed in the years 1807 and 1808. London, 1914. 421 p.*

⁷ Александр Григорьевич Яновский (1798–?) — переводчик, чиновник военного министерства, Сената, министерств юстиции и финансов. В 1828–1831 гг. служил на Кавказе, оставил монографический очерк: *Яновский А. Г. Осетия // Обозрение российских владений за Кавказом, в статистическом, этнографическом, топографическом и финансовом отношениях: В 4 ч. СПб:*

этнографического плана появляются во второй половине XIX в. С 1868 г. Кавказское Горское управление в Тифлисе издает «Сборник сведений о кавказских горцах»¹⁰, в котором на протяжении почти полутора десятилетий (до 1881 г.) выходят этнографические заметки любителей народной старины: Н. Берзенова¹¹, Г. Чурсина¹², И. Канукова¹³, братьев Гуцыра и Джантемира Шанаевых¹⁴, Б. Гатиева¹⁵. Интересными фольклорно-этнографическими работами, содержащими сведения о свадебной обрядности, являются очерки Б. Гатиева «Суеверия и предрассудки осетин»¹⁶ и И. Канукова «В осетинском ауле»¹⁷. Наиболее ценной по полноте и глубине охвата свадебной традиции является

Тип. Департамента внешней торговли, 1836. Т. 2. С. 159–210. (Репринтное издание: Яновский А. Г. Осетия. Цхинвал, 1993. 27 с.)

⁸ Иоганн Федорович Бларамберг (1800–1878) — генерал-лейтенант, директор Военно-топографического депо. Работал на Кавказе инженером-топографом, собрал историко-этнографические материалы, не утратившие своей ценности и сейчас. Рукопись была написана в 1834 г. на французском языке, в конце 1980-х гг. переведена на русский язык и опубликована: Бларамберг И. Ф. Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа / пер. с франц., предисл. и коммент. И. М. Назаровой. М.: Надыршин, 2010. 400 с.

⁹ Л. Л. Штедер (годы жизни неизв.) — офицер русской армии. В 1781 г. побывал на Северном Кавказе, где собрал ценные материалы по осетинской духовной культуре; опубликованы в русском переводе: Штедер Л. Л. Дневник одного путешествия из пограничной крепости Моздок в центр Кавказа в 1781 году // Осетины глазами русских и иностранных путешественников (XIII—XIX вв.): [Сборник] / сост., вводная статья и примеч. Б. А. Калоева. Орджоникидзе: Государственное изд-во Северо-Осетинской АССР, 1940. С. 27–69.

¹⁰ Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд-во Кавказского горского управления, 1868–1881. Вып. 1–10.

¹¹ Николай Георгиевич Берзенов (?–1874) — писатель, сотрудник газеты «Кавказ».

¹² Григорий Филиппович Чурсин (1874–1930) — этнограф, занимался изучением кавказских народов. Публ.: Чурсин Г. В. Осетины: Этнографический очерк. Тифлис, 1925. С. 3–103 (Труды закавказской научной ассоциации; Сер. 1); Он же. По Юго-Осетии: Воспоминания и наблюдения // Пламя. 1923. № 12. С. 2–5.

¹³ Инал Дударович Кануков (1850–1899) — писатель и просветитель, изучавший этнографию, историю и культуру осетин, много сделавший для сближения Осетии с Россией.

¹⁴ Гуцыра Текаевич Шанаев (1834–?) — военный, один из организаторов «Общества по распространению образования и технических сведений среди горцев». Джантемир Текаевич Шанаев (1841–1928) — юрист, собиратель осетинского фольклора.

¹⁵ Борис Петрович Гатиев (?–?) — просветитель, выпускник тифлисской духовной семинарии.

¹⁶ Гатиев Б. П. Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд-во Кавказского Горского управления, 1876. Вып. 9. С. 1–83.

¹⁷ Кануков И. Д. В осетинском ауле // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд-во Кавказского Горского управления, 1870. Вып. 3. С. 13–21.

публикация Д. Шанаева «Свадьба у северных осетин»¹⁸, в которой подробно описан ход обряда и приведены фольклорные тексты. В работе Д. Шанаева опубликованы образцы свадебных молитвословий, а также впервые приведены сведения об обрядовых песнях.

Значительный вклад в изучение осетинского фольклора был внесен выдающимся русским ученым Всеволодом Миллером¹⁹. Привлекая к своей научной работе представителей осетинской интеллигенции, Миллер, тем самым, стимулировал их интерес к национальной культуре. Среди авторов, которые присылали ему тексты и консультировали по отдельным вопросам осетинского языка и этнографии, были Ц. Амбалов²⁰, С. Кокиев²¹, М. Гарданов²² и др. Результатом многолетней работы Миллера стали «Осетинские этюды», посвященные языку, верованиям осетин и включающие публикации текстов сказаний, сказок и исторических песен. Отдельные сведения о свадебном обряде содержатся в очерке «Религиозные верования осетин»²³.

Несмотря на скудность сведений об осетинской свадьбе в источниках дореволюционного времени, их научное значение весьма велико. В работах этого периода сосредоточена информация о свадебных обрядах, которые позднее были трансформированы; представлены достаточно редкие образцы текстов свадебных песен и зафиксирован контекст их функционирования.

¹⁸ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис, Изд-во Кавказского Горского управления, 1870. Вып. 4. С. 2–30.

¹⁹ Всеволод Федорович Миллер (1848–1913) — филолог, фольклорист, языковед, этнограф и археолог, академик Петербургской Академии наук (1911). В своих первых фольклористических работах Миллер доказывал восточное происхождение былин; позже изучал эпос как отражение русской истории. Основные труды: *Миллер Вс.* Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877; *Он же.* Осетинские этюды // Ученые записки императорского Московского университета. М., 1881–1887. Ч. 1–3; *Он же.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892; *Он же.* Очерки русской народной словесности. М., 1897–1924; *Он же.* Осетинско-русско-немецкий словарь. М., 1927–1934. Т. 1–3.

²⁰ Цоцко Васильевич Амбалов (1871–1937) — педагог, просветитель, этнограф, собиратель фольклора, языковед и переводчик.

²¹ Савва Васильевич Кокиев (1840–е–1910) — этнограф, закончил Закавказскую учительскую семинарию в г. Гори. Публ.: *Кокиев С. В.* Записки о быте осетин // Сборник материалов по этнографии. М., 1885. Т. 1. С. 67–112.

²² Михаил Кайтугович Гарданов (1870–1962) — видный общественный деятель, собиратель осетинского фольклора.

²³ *Миллер В. Ф.* Религиозные верования осетин // *Миллер В. Ф.* Осетинские этюды... С. 421–485.

Во второй половине XIX в. появляются первые слуховые записи напевов осетинских народных песен, сделанные композиторами московской школы — М. М. Ипполитовым-Ивановым и С. И. Танеевым. Оба мастера на протяжении многих лет принимали активное участие в деятельности Музыкально-этнографической комиссии²⁴ в Москве и в разные годы фиксировали осетинский фольклор. В 1883 г. М. М. Ипполитов-Иванов записал осетинскую лезгинку, которая позже была опубликована в «Трудах музыкально-этнографической комиссии»²⁵. С. И. Танеев нотировал (без подтекстовки) три песни: трудовую *Онай* (исполняется женщинами во время валяния войлока), эпическую *Песня об Афсати* и историческую *Песня Кубатиевых* (все три были опубликованы в 1947 г.)²⁶.

Сразу после появления фонографа началось его активное применение в фольклористических исследованиях, и образцы осетинской народной музыки стали фиксироваться на валики. В 1907–10 гг. акционерным обществом «Граммофон» были записаны и изданы 32 пластинки, на которых представлены осетинские песни в сольном и хоровом исполнении²⁷.

Важным источником для изучения осетинского фольклора являются фонографические записи австрийского музыковеда Р. Лаха²⁸. Они были

²⁴ Музыкально-этнографическая комиссия была создана в 1901 г. при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета. В состав комиссии входили известные ученые — этнографы и фольклористы: А. В. Марков, Н. А. Янчук (пред. комиссии), Д. И. Аракишвили (Аракчиев), Е. Э. Линёва, А. М. Листопадов и др., композиторы М. М. Ипполитов-Иванов, Вик. С. Калинин, А. Д. Кастальский, С. И. Танеев и др. Главными задачами Комиссии являлось собирание, изучение и пропаганда народных песен, музыкальное просвещение народа, демократизация музыкального образования и др. на основе внедрения фольклора во все сферы музыкально-общественной жизни России.

²⁵ Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1913. Т. 4. С. 36.

²⁶ Памяти Сергея Ивановича Танеева: Сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения / ред. В. Протопопов. М.; Л.: Музгиз, 1947. 275 с.

²⁷ См.: Полный каталог пластинок кавказских записей Акционерного общества «Граммофон». Тифлис, 1911. Пластины являются раритетом, информация о месте хранения оригиналов записей неизвестна.

²⁸ Роберт Лох (1874–1958) — композитор, автор исследования «Сравнительное музыковедение» (нем. *Vergleichende Musikwissenschaft*; 1924), составитель трёхтомного собрания «Песни русских военнопленных» (нем. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*; 1926–1952).

выполнены в 1916 г. в Вене от военнопленных русской армии и включали несколько образцов. Нотации осетинской коллекции Р. Лаха с подтекстовками и полными текстами на осетинском языке в немецкой транскрипции были опубликованы в 1931 г.²⁹, но, к сожалению, не включали материалы по свадебному фольклору.

В 1920-е гг. деятельность по записи осетинского фольклора активизировалась и приобрела систематический характер. В числе собирателей этого времени были композиторы А. Аликов³⁰, В. Долидзе³¹, Т. Кокойти³², Е. Колесников³³, Л. Кулиев³⁴, П. Мамулов³⁵, А. Поляниченко³⁶, А. Тотиев³⁷, осуществившие записи инструментальной музыки и народных песен, но представившие фольклорный материал преимущественно в адаптированном виде — аранжировках для различных составов. Образцы свадебных песен были зафиксированы В. Долидзе, Е. Колесниковым и А. Тотиевым. Эти материалы были опубликованы лишь два десятилетия спустя — в антологии «Осетинский музыкальный фольклор»³⁸.

Основными недостатками нотаций осетинского фольклора того времени являются представление музыкального материала без подтекстовок и в объеме одной строфы, отсутствие полных поэтических текстов под нотами, небрежная паспортизация, наличие аранжировки, нивелирующей и даже искажающей стилистическое своеобразие традиционной осетинской песни. Введение этих

²⁹ Цит. по: *Алборов Ф. III*. Музыкальная культура осетин. Владикавказ: Ир, 2004. С. 11.

³⁰ Ахполат Николаевич Аликов (1877–1949) — осетинский композитор, певец, хормейстер.

³¹ Виктор Исидорович Долидзе (1890–1933) — грузинский композитор и фольклорист.

³² Татаркан Ясонович Кокойти (1908–1980) — композитор, драматург, фольклорист, автор первой осетинской симфонии (1949).

³³ Ефим Александрович Колесников (1891–1971) — композитор, музыкально-общественный деятель.

³⁴ Леонид Иванович Кулиев (1916–1967) — композитор, музыкально-общественный деятель.

³⁵ Павел Боданович Мамулов (1911–1929) — композитор, дирижер, пианист, собиратель и исследователь фольклора.

³⁶ Александр Александрович Поляниченко (Полянич) (1895–1968) — композитор.

³⁷ Андрей Семенович Тотиев (1907–1948) — композитор, певец, общественный деятель.

³⁸ Осетинский музыкальный фольклор / отв. ред. А. С. Тотиев; Управление по делам искусств при Совете Министров Северо-Осетинской АССР. М.; Л.: Музгиз, 1948. 127 с. Здесь опубликованы записи П. Мамулова, Е. Колесникова и А. Тотиева, другие материалы остались в архивах, некоторые утеряны.

материалов в научный оборот представляет серьезную текстологическую проблему, поскольку требует реконструкции, основанной на результатах структурно-типологического анализа.

Значительный корпус архивных данных 1930-х гг. представлен в коллекциях Б. Галаева³⁹, Т. Кокойти и Э. Эмсгеймера⁴⁰, хранящихся в Фонограммархиве Института русской литературы Российской Академии наук (Пушкинский дом)⁴¹ в Санкт-Петербурге. Некоторая их часть была издана в работе «Осетинские народные песни»⁴², подготовленной Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом⁴³. Это фундаментальное собрание стало одним из первых примеров аналитической нотации и жанровой систематизации осетинских песен, до настоящего времени сохранив свою актуальность в области изучения осетинского музыкального фольклора.

По политическим причинам (репрессии 1936–1937 гг.) и в связи с началом Великой Отечественной войны деятельность по собиранию и изучению осетинского фольклора идет на спад. Лишь в 1952 г. появляется первое специальное исследование по народной хореографии, — очерк «Осетинские народные танцы» М. Туганова⁴⁴, изданный уже после смерти автора.

Возобновление интереса к народному творчеству и активизация собирательской работы в сфере музыкального фольклора относятся к последней четверти XX в. Этот процесс связан с именами К. Г. Цхурбаевой⁴⁵ и

³⁹ Борис Александрович Галаев (1889–1976) — осетинский советский композитор и дирижер, музыковед, член союза композиторов СССР, Заслуженный деятель искусств Грузии (1940).

⁴⁰ Эрнст Эмсгеймер (1904–1989) — шведский этномузыколог, инструментовед. В 1936 г. возглавил фольклорную экспедицию по Северному Кавказу.

⁴¹ Далее: ИРЛИ РАН.

⁴² 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. 249 с.

⁴³ Евгений Владимирович Гиппиус (1903–1985) — советский музыковед-фольклорист, собиратель и исследователь фольклора разных народов.

⁴⁴ Махарбек Сафарович Туганов (1881–1952) — известный осетинский художник. См.: Туганов М. С. Осетинские народные танцы // Туганов М. С. Литературное наследие. Орджоникидзе: Ир, 1977. С. 68–94.

⁴⁵ Ксения Георгиевна Цхурбаева (1926–1996) — осетинский музыковед-фольклорист.

Ф. Ш. Алборова⁴⁶. Основным направлением научных изысканий Цхурбаевой являлось исследование музыкально-жанровых особенностей Нартовского эпоса. Ею написаны также обзорные работы, характеризующие традиционную народную музыку осетин, где затрагиваются вопросы мелодических, ладовых и ритмических особенностей фольклора, исследуются формы многоголосия⁴⁷. Результатом деятельности Алборова является его фундаментальный труд «Музыкальная культура осетин»⁴⁸, посвященный общей характеристике песенного и инструментального творчества.

На сегодняшний день не существует ни одной специальной музыкально-фольклористической работы, посвященной осетинской свадьбе. Частично материалы по свадебному фольклору представлены в обзорных изданиях А. Х. Магометова⁴⁹ и В. С. Уарзиати⁵⁰. Из основных публикаций, содержащих образцы текстов свадебных песен, отметим монографические исследования Б. Каргиева⁵¹, Г. Агнаева⁵², Т. Хамицаевой⁵³. В работе последнего автора интересен опыт сравнительного изучения свадебного и похоронного ритуалов, в рамках которого проанализированы различные фольклорные тексты, в том числе свадебные песни. Отметим также монографию В. С. Газдановой «Традиционная

⁴⁶ Феликс Шалвович Алборов (1935–2005) — осетинский композитор, фольклорист, собиратель и исследователь осетинского фольклора.

⁴⁷ Основные работы: *Цхурбаева К. Г.* Музыкальная культура осетин: Краткий очерк. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1957. 24 с.; *Цхурбаева К. Г.* Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. 77 с.; *Цхурбаева К. Г.* Предисловие // *Грикурова Л. Н.* Осетинские танцы. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1961. С. 3–6.; *Цхурбаева К. Г.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1965. 199 с.; *Цхурбаева К. Г.* О напевах осетинских нартских сказаний // *Сказания о нартах — эпос народов Кавказа*. М., 1969. С. 3–16.

⁴⁸ *Алборов Ф. Ш.* Музыкальная культура осетин. Владикавказ: Ир, 2004. 192 с.

⁴⁹ *Магометов А. Х.* Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1962. 72 с.

⁵⁰ *Уарзиати В. С.* Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / сост. В. А. Цагараев, Е. М. Кочиева. Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. 861 с.

⁵¹ *Каргиев Б. М.* Старинные и современные осетинские обычаи. Владикавказ: Аланыстон, 2008. 240 с.

⁵² *Агнаев Г. А.* Ирон æгъдау. Электронное издание. Режим доступа: URL: <http://ironau.ru/aehnaty-s.html> (дата обращения: 12.12.2009).

⁵³ *Хамицаева Т. А.* Семейная обрядовая поэзия осетин // Вопросы осетинского литературоведения. Орджоникидзе, 1978. Т. 33. С. 140–179.

осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы»⁵⁴, ставшую первым систематическим исследованием свадебной обрядности осетин.

Объектом исследования выступает музыкальный фольклор в контексте осетинской свадебной обрядности.

Предметом исследования являются типологические особенности свадебного музыкального фольклора осетин, представленные в динамике исторического развития — от первых свидетельств в исторических и этнографических источниках до настоящего времени.

Материалы по теме исследования включают архивные источники и опубликованные образцы, большая часть которых представлена текстами, меньшая — нотациями. Основной корпус источников (порядка 100 образцов) сосредоточен в Научном архиве СОИГСИ. Самостоятельной группой источников являются аудиозаписи из информационной мультимедийной системы «Традиционная инструментальная культура осетин»⁵⁵, где в оцифрованном виде представлены образцы свадебных песен и наигрышей из Фонограммархива Пушкинского Дома (коллекции Б.Галаева, Э. Эмсгеймера и А. Кокойти). К анализу привлекаются расшифровки фонографических записей из фонда ГТРК «Алания» и полевых записей автора 2007–2013 гг. в Ирафском, Дигорском и Пригородном районах Республики Северная Осетия (Алания) и Владикавказе, выполненных лично и в составе экспедиций факультета осетинской филологии Северо-Осетинского государственного университета. Все расшифровки образцов музыкального фольклора сделаны автором настоящей работы и вводятся в научный оборот впервые.

Для сравнительно-исторического изучения осетинской свадебной традиции привлекаются данные дореволюционной печати, содержащие этнографические сведения о свадебном обряде, замечания о характере функционирования фольклорных жанров, тексты обрядовых и приуроченных песен, молитвословия.

⁵⁴ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы. Владикавказ: Иристон, 2003. 152 с.

⁵⁵ Осуществлена по гранту Президента Российской Федерации (86-01-42/01-12 от 19.06.2012 г.) «Истоки культуры — сохранение цивилизации» (рук. — Л. Сохиева).

В работе учтены экспедиционные дневники Вс. Миллера 1879–1881 гг. из фондов Российского этнографического музея.

Цель исследования заключена в комплексном и музыкально-типологическом изучении фольклора осетинской свадьбы на нескольких исторических срезах развития традиции — от конца XIX и до начала XXI вв.

Поставленная цель определяет основные **задачи диссертационного исследования**:

- выявление состава фольклорных жанров, включенных в свадебный обряд в прошлом и настоящем;
- общая характеристика свадебных обрядовых песен по публикациям, архивным материалам и современных экспедиционным записям;
- проведение внутрижанровой группировки свадебных песен и их музыкально-типологический анализ;
- изучение способов координации музыки и движения в песенно-хореографических и инструментально-хореографических жанрах фольклора;
- выявление типологии инструментальных наигрышей, сопровождающих орнаментальные хороводы и пляски;
- обнаружение общих закономерностей историко-культурной динамики музыкально-фольклорных традиций осетинской свадьбы.

Теоретико-методологическая база исследования. Теоретической базой настоящего исследования являются труды отечественных исследователей в области этномузыкознания. Работа выполнена на базе современных методологических разработок российской науки. Положения, сформулированные в исследованиях А. К. Байбурина, Г. А. Левинтона, В. С. Уарзиати, В. И. Бекоева, позволили осуществить изучение свадьбы в историко-этнографическом аспекте. В решении общих вопросов классификации фольклорного наследия исследование опирается на труды ведущих российских ученых — В. Я. Проппа, В. Е. Гусева, Б. Н. Путилова, в отношении жанровой систематики осетинского музыкального

фольклора — на работы Ф. Ш. Алборова.

В комплексном изучении музыкального фольклора свадьбы был осмыслен и применен к традиционной культуре осетин опыт российских и белорусских коллег — А. М. Мехнецова, Б. Б. Ефименковой, Т. Б. Варфоломеевой, И. Б. Тепловой, Т. И. Калужниковой. В исследовании получила развитие жанровая классификация осетинских свадебных песен, предложенная в работах В. С. Газдановой и Т. А. Хамицаевой, были учтены наработки Е. А. Джагаровой по исследованию фони́зма осетинских героических песен.

Подход к решению проблем музыкально-типологического изучения свадебного фольклора связан с применением методов, сложившихся в трудах исследователей различных этномузыкологических школ. При анализе метро-ритмического строения напевов свадебных песен использовались методы К. В. Квитки, А. В. Рудневой, Б. Б. Ефименковой, А. А. Банина. Изучение звуковысотной организации (интонационный строй, мелодика, лад) осуществлено на базе разработок Б. В. Асафьева, Т. С. Бершадской, Ф. А. Рубцова, Э. Е. Алексеева, В. В. Коргузалова. Расшифровки образцов музыкального фольклора осуществлены с учетом принципов аналитического нотирования, разработанных и изложенных Е. В. Гиппиусом в антологии «Осетинские народные песни»⁵⁶.

Исследование музыкально-хореографических жанров, включенных в свадебную обрядность, опирается на работы А. В. Рудневой, А. М. Мехнецова, С. В. Стародубцевой, труды исследователей армянской этнохореологической школы — С. С. Лисициан и ее последователей (Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян), а также разработки М. С. Туганова, В. С. Уарзиати, Л. Г. Грикурова, М. М. Шавлохова по осетинскому фольклору.

При изучении народной инструментальной музыки используются методы анализа, изложенные в работах К. В. Квитки, И. В. Мациевского. Атрибуция

⁵⁶ Осетинские народные песни / сост. Б. Галаев; единая строфовая аналитическая редакция напевов, осетинских текстов и их переводов Е. Гиппиуса. — Москва: Музыка, 1964. — 249 с.

осетинских народных музыкальных инструментов выполнена по систематике Э. М. фон Хорнбостеля – К. Закса и учитывает разработки Ф. Ш. Алборова.

Изучение ранних рукописных нотаций народных песен и наигрышей, сделанных русскими, грузинскими и осетинскими композиторами и фольклористами в 1920–1940-е годы, обусловило применение методов музыкально-текстологического анализа, изложенных в работах И. Б. Тепловой (о слуховых записях фольклора С. М. Ляпунова) и И. А. Демидовой (о композиторских нотациях В. А. Гаврилина).

Методы исследования. В работе избран комплексный подход к исследованию свадебного музыкального фольклора, применяются методы структурно-типологического и сравнительно-исторического исследования, привлекаются результаты исследований в смежных науках (филологической фольклористике, этнолингвистике, этнографии, культурологии, социологии и др.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Музыкальный код традиционной осетинской свадьбы представлен обрядовыми (свадебные песни) и приуроченными жанрами фольклора (включают эпические, поминальные, застольные и празднично-поздравительные песни, музыкально-хореографические формы).
2. В традиционной осетинской свадьбе зафиксировано три самостоятельных жанра обрядовых песен: два из них монофункциональны (песня матери относится к инициационной линии, песня поезжан — к коммуникативно-обменной линии ритуала), песня *алай* — полифункциональна (соединяет в себе признаки двух ритуальных линий свадьбы, принадлежит группе заклинательно-магических песен).
3. Музыкально-типологический анализ различных жанровых групп свадебных песен обнаруживает их многочисленные связи на внутрисистемном и межсистемном уровнях.
4. Доминирующее положение в осетинской свадьбе на современном этапе развития занимают приуроченные музыкально-хореографические жанры. Наибольшим весом в традиции обладают парные пляски в сопровождении

инструментальных ансамблей, хороводы и хороводные песни актуализируются в традиции благодаря деятельности молодежных фольклорных ансамблей.

5. Народная инструментальная музыка и хореографическая традиция испытывают существенное влияние современных форм сценической практики и воздействие культуры других народов Кавказа, что ведет к множественным трансформациям структурного плана.
6. В ходе исторического развития музыкальный фольклор осетинской свадьбы претерпевает значительные изменения функционального порядка. Выделяются такие процессы, как замещение обрядовых жанров приуроченными, тенденция к общей редукции форм фольклора и их стилистической модификации.

Новизна исследования. Несмотря на значительный вклад ученых нескольких научных направлений в изучение свадебной традиции осетин, в трудах исследователей отсутствует комплексный анализ текстов, не разработаны проблемы жанровой дифференциации с учетом музыкальной типологии, отсутствуют наблюдения, касающиеся динамики исторического развития свадебного фольклора в единстве различных компонентов его структуры. До настоящего времени в этномузыкологии не существует ни одной специальной работы, выполненной в русле комплексного подхода к изучению свадебных песен и приуроченных жанров фольклора, не выявлены их музыкально-типологические и стилистические особенности, не определены закономерности исторического преобразования свадебной традиции осетин в целом, чем и определяется новизна настоящего исследования.

Теоретическая и практическая значимость диссертации состоит в установлении жанровой дифференциации свадебного фольклора осетин; в презентации научных выводов о динамике исторического развития жанров музыкального фольклора; в выявлении стилистических характеристик традиционных песенных и музыкально-хореографических жанров; в расширении источниковой базы этномузыкологических исследований и стимулировании

научного поиска в данной сфере; во введение в научный оборот редких и мало изученных образцов свадебных и приуроченных песен и инструментальных наигрышей. Проведенное исследование имеет значительную теоретическую ценность для последующего изучения осетинского музыкального фольклора.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы как основа для дальнейших научных изысканий в области изучения осетинского фольклора, а также в сфере истории и теории народной музыки в целом. Образцы, вошедшие в Приложение к диссертации, могут найти применение в концертно-исполнительской деятельности фольклорных и самодеятельных ансамблей и учебно-педагогической практике.

Апробация исследования. Диссертация обсуждалась и была рекомендована к защите на заседании кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Основные положения были изложены в докладах на Четвертой международной научной конференции памяти А. В. Рудневой в Московской государственной консерватории (Москва, 2009), на VI Всероссийской конференции молодых ученых и аспирантов «Наука. Образование. Молодежь» в Адыгейском государственном университете (Майкоп, 2009), на Всероссийской научной конференции «Фольклор в контексте культуры» в Дагестанском государственном педагогическом университете (Махачкала, 2009), на Международной научно-практической конференции «VII Серебряковские чтения» (Волгоград, 2010), на Втором Всероссийском конгрессе фольклористов (Москва, 2010) и др.

Материалы исследования были использованы при разработке информационной мультимедийной системы «Традиционная инструментальная культура осетин», выполненной по гранту президента Российской Федерации в области культуры и искусства в 2012 году при участии автора настоящей работы. Результаты исследования были апробированы в рамках учебного курса по дисциплине «Осетинское народное музыкальное творчество» во Владикавказском колледже искусств.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы из 169 наименований и семи Приложений.

Глава 1.

Фольклор в контексте свадебной обрядности. Свадебные песни

Будучи ритуалом переходного типа⁵⁷, осетинская свадьба, так же как и славянская, реализует две основные функциональные линии. Первая осуществляет «инициацию молодых, перевод их в старшую возрастную группу общины, их вертикальный переход, повышающий социально-биологический статус»⁵⁸, вторая — «формируется другой моделью культуры — моделью коммуникации обменного типа»⁵⁹ и связана с «горизонтальным переходом невесты в другую семью»⁶⁰.

Осетинская свадьба представляет собой длительный по времени процесс, включающий в себя множество ритуальных действий, подробное описание которых представлено в Приложении 5 настоящей работы. Поскольку особенности функционирования свадебного фольклора тесно связаны с обрядовым действием, отметим, по возможности кратко, основные этапы свадебного обряда.

Осетинская свадьба делится на три этапа, структура и содержание которых типичны для всех локальных традиций:

1. Предсвадебный период (время от первого сватания до свадебного дня).
2. Свадьба.
3. Послесвадебный период.

Предсвадебный период может длиться от одного месяца до полугода и включает в себя такие компоненты, как выбор невесты, сватание (в старину их

⁵⁷ Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; посл. Ю. В. Ивановой. М.: Восточная литература, 1999. 200 с.

⁵⁸ Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: Введение в проблематику / РАМ им. Гнесиных. М., 2008. С. 12.

⁵⁹ Там же. С. 13.

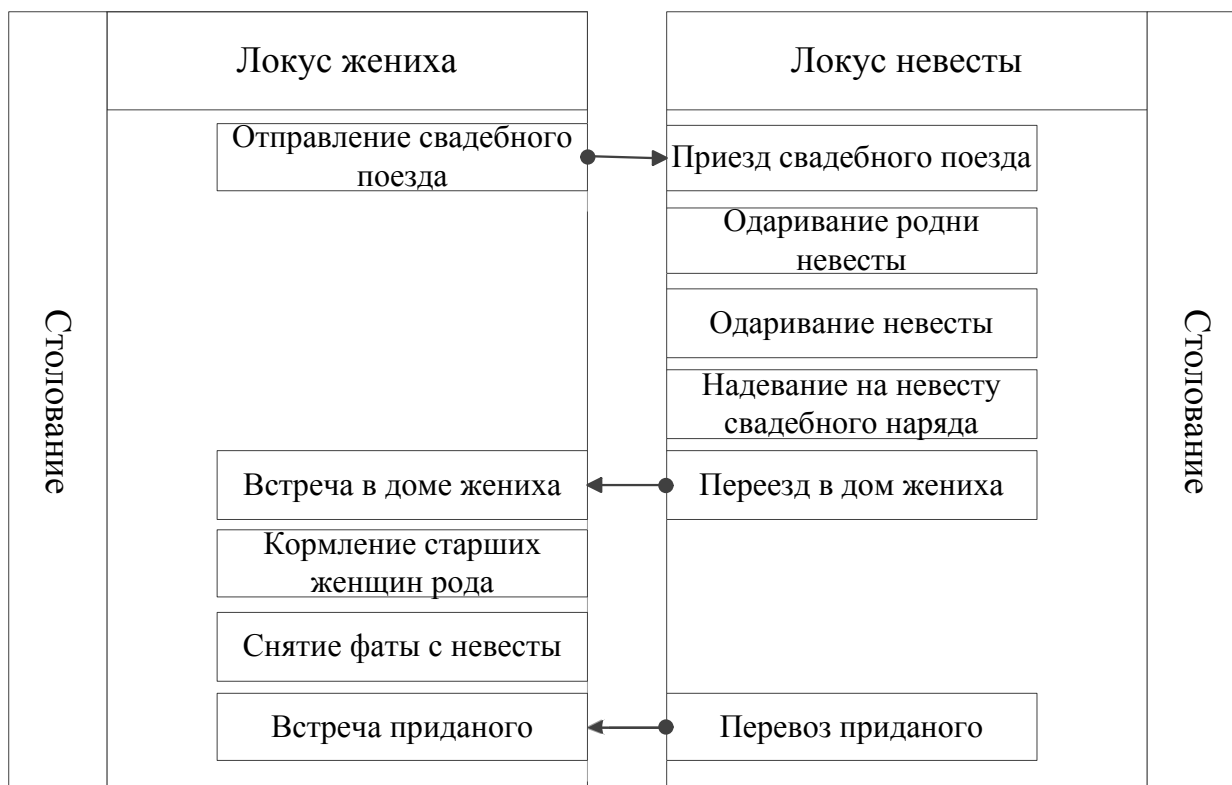
⁶⁰ Там же.

было три, в настоящее время — не менее двух) и обручение (справляется за неделю до свадьбы).

Центральный период — собственно свадьба — в современной практике осетин занимает один, реже два дня, тогда как в прошлом он продолжался до недели. Важной особенностью обряда является тот факт, что свадебный пир⁶¹ проходит параллельно в доме жениха — *чындзхаст* [чынзхашт] (букв. ‘привод невесты’), и в доме невесты — *чызгæрвыст* [чыжгэрвышт] (букв. ‘отправление невесты’), т. е. гости со стороны двух родов в ходе ритуала не встречаются.

Общая структура и последовательность действий свадебного дня (с распределением их по локусам жениха и невесты) представлена ниже (Схема 1):

Схема 1



Послесвадебный период включает в себя действия, направленные на урегулирование отношений двух родов и интеграцию молодухи в семью мужа и новое сообщество. В число послесвадебных действий входит перевоз приданого (ранее осуществлялся на следующий день после свадьбы, сейчас время

⁶¹ В настоящей работе термины *пир*, *застолье* и *столование* употребляются в качестве синонимов.

исполнения этого ритуала не регламентируется) и одаривание детей (из рода мужа и соседских). К числу утраченных ритуалов относится посещение святилища и вывод невесты к воде⁶².

Одними из самых пассивных участников свадьбы являются жених и невеста. В прошлом существовала традиция, согласно которой жених в день свадьбы не должен был появляться в отчем доме. В настоящее время жених по-прежнему не принимает участия в столовании, хотя может присутствовать на свадьбе, например, встречать гостей или находиться в окружении друзей в отдельном помещении. Невесте, так же как и жениху, выделяется специальное место, где она должна стоять в течение свадебного дня; ее поведение отмечено ритуальным молчанием.

Все перемещения невесты в обряде осуществляются с разрешения и при непосредственном участии свадебных чинов⁶³, таких как *къухылхæцæг* [к'ухылхэсэг] (первый шафер)⁶⁴, *æмдзуарджын* [эмзу'арджын] (второй шафер)⁶⁵, *кангæ мад* [кэнгэ мад] (посаженная мать) и *чындзæмбал* [чынзэмб'ал] (родственник невесты, сопровождающий ее в дом жениха). В числе свадебных чинов выделяются также группы участников свадебного поезда — *чындзхæсджытæ* [чынзхэшджытэ] (букв. 'уводящие невесту') и представителей рода невесты, перевозящих приданое — *хуындзæуттæ* [хунзэуттэ] (букв. 'посланцы с подарками'). В состав *чындзхæсджытæ* входило трое–четверо мужчин, в совершенстве владеющих искусством пения; в настоящее время — это специально приглашенные люди из числа участников фольклорных коллективов.

Структуру обрядов осетинской свадьбы можно также представить в виде системы из нескольких параллельно разворачивающихся линий. В центре Схемы 2 обозначен действенный план обряда, связанный, в основном, с передвижением свадебного поезда (акциональная линия). Дальше от центра располагаются две линии застолий, проходящих в домах жениха и невесты (столования). На

⁶² См. об этом: ПРИЛ. 5.3.

⁶³ См. об этом: ПРИЛ. 5.2.

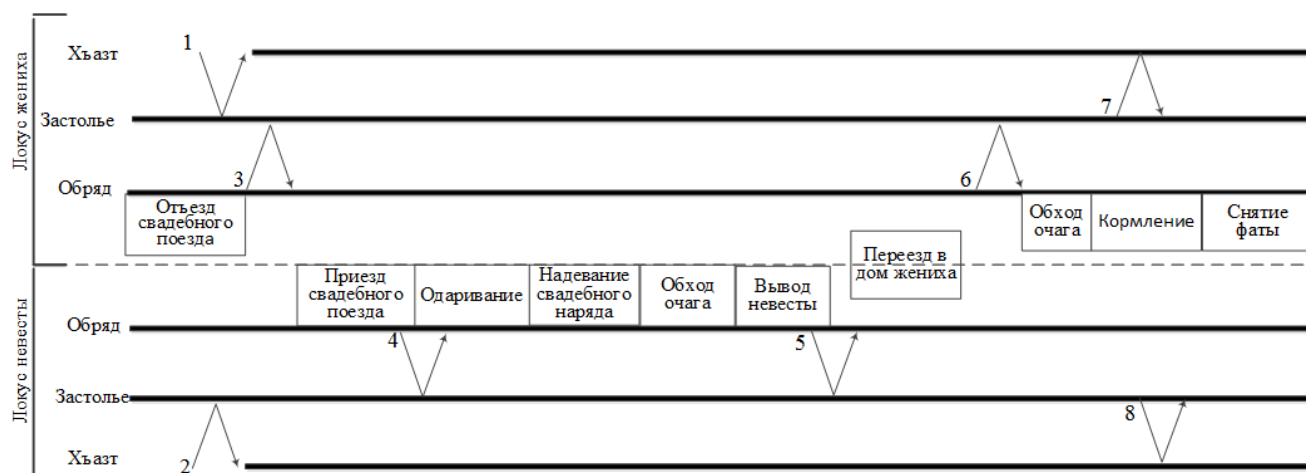
⁶⁴ Находится с правой стороны от невесты и держит ее под правую руку.

⁶⁵ Стоит слева от невесты и держит ее под левую руку.

периферии представлен *хъазт*⁶⁶ [кажт] — молодежное гулянье, объединяющее неженатых парней и девушек соответственно со стороны жениха и со стороны невесты.

В традиционной осетинской свадьбе взаимодействие различных линий обрядовой реальности возможно только в строго фиксированных позициях ритуала. В Схеме 2 с помощью ломаных стрелок обозначены ситуации взаимодействия участников свадебного обряда, принадлежащие различным обрядовым линиям. Например, стрелки 1 и 2 показывают, что перед началом танцев молодежь обязана спросить разрешения и благословения старших свадебного пира. Те, в свою очередь, оказывают внимание младшему поколению (стрелки 7 и 8) — передают почетные бокалы участникам *хъазта*, не имеющим права появления на застолье. Ломаные линии 3, 4, 5 и 6, возникающие на различных этапах свадебного обряда, отмечают взаимодействие участников свадебного поезда со старшинами. Перед отъездом из дома жениха за невестой (3), по приезде в дом суженой (4), при выводе ее из родительского дома (5) и введении как молодой жены в дом супруга (6) поезжане подходят за благословением к старшим рода, находящимся на свадебном пиру.

Схема 2



Данная схема отражает сложную систему взаимодействия ритуальных линий и координацию действий в одновременности/последовательности их развертывания. Она проясняет контекст, в котором функционируют формы

⁶⁶ Подробнее об этом понятии см. в Гл. 2 (2.1).

фольклора, а также предоставляет возможности для наблюдения над динамикой исторического развития культурной традиции в целом. Например, сравнительный анализ особенностей координации обозначенных выше линий обряда позволяет диагностировать принципиальные изменения характера бытования свадебного фольклора на современном этапе. Некогда принципиально разведенные линии столований и танцевального гулянья в последние два десятилетия пространственно и функционально сближаются. Так, например, молодые люди танцуют в том же помещении, что отведено для застолья, и даже получают право находиться на свадебном пиру, хотя и за отдельными от старших столами. Соответственно это создает предпосылки к исчезновению некоторых ритуалов и специальных фольклорных жанров, направленных на регулирование обмена между участниками различных линий свадьбы (см. об этом ниже).

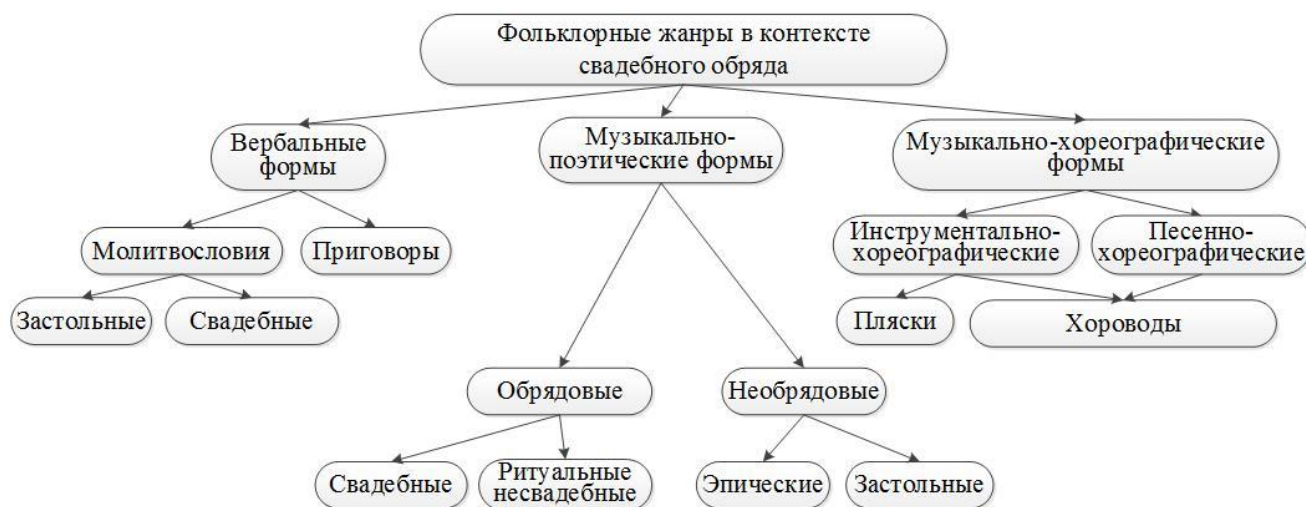
Далее в настоящей главе будет представлен обзор и дана краткая характеристика жанров, включенных в обрядовый контекст (1.1), обозначены общие вопросы классификации и выявлены общие свойства свадебных песен (1.2), а также приведены аналитические очерки о каждой из трех групп свадебных песен (1.2.1, 1.2.2, 1.2.3). На каждом этапе исследования будут выявлены параметры художественной организации свадебных песен, в различной степени подверженных историческим изменениям, определены направления модификации и сделаны обобщения, касающиеся общих векторов развития осетинской свадебной традиции.

1.1. Общая характеристика фольклорных жанров

В свадебную обрядность осетин включен весьма обширный круг фольклорных жанров (см. Схему 3), которые образуют три основные группы: вербальные, музыкально-поэтические, или песенные, и музыкально-хореографические формы. Поскольку свадебным обрядовым песням посвящены последующие очерки Главы 1, а области музыкально-хореографического

фольклора — Глава 2 настоящего исследования, остановимся на общей характеристике вербальных форм и приуроченных песен.

Схема 3



Вербальные формы составляют самую развернутую и хорошо сохранившуюся с течением времени область фольклора традиционной осетинской свадьбы. Они включают *молитвословия* старших членов рода и свадебных чинов, а также *обрядовый приговор*, сопровождающий снятие фаты с невесты⁶⁷.

Рассмотрим, по возможности кратко, виды молитвословий. В свадебном обряде этот жанр представлен двумя типами:

- 1) текстами, общими для любой ситуации общинного застолья (произносятся на свадьбе исключительно старшими мужчинами рода);
- 2) собственно свадебными текстами (звучат в различных ситуациях; произносятся как мужчинами, так и женщинами).

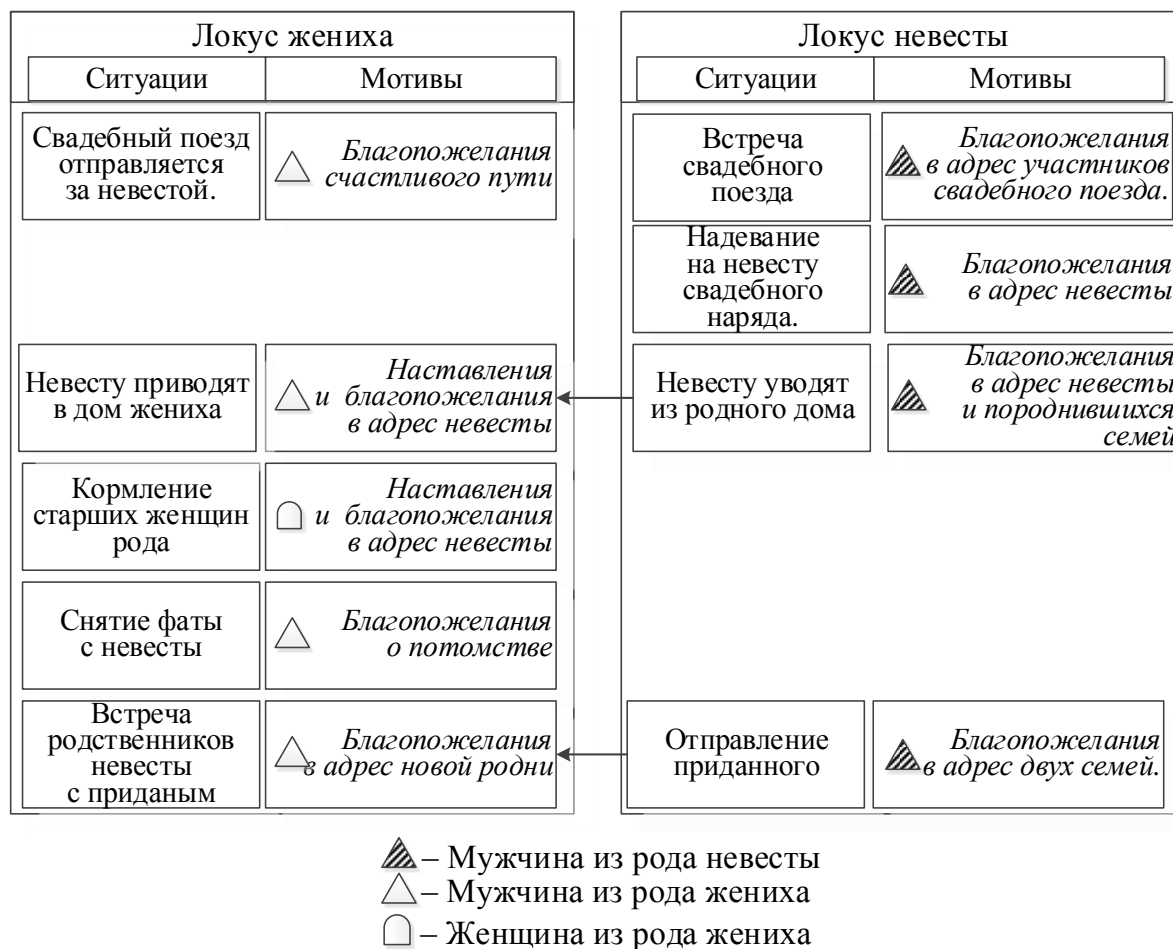
Основными свойствами молитвословий являются метафоричность художественного языка и качество развернутости поэтических текстов. Смысловое ядро жанра составляют обращения к Богу и святым покровителям, а также формулы благопожелания. В каждой из выделенных групп молитвословий, входящих в свадебный обряд, прослеживается брачная символика.

⁶⁷ Образцы текстов см. в ПРИЛ. 4.1. Подробнее об этом обряде, существовавшем также у других народов Кавказа см. в работе: Карнов Ю. Ю. Женское пространство в культуре народов Кавказа. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2001. С. 80–86.

Молитвословия первой группы, исполняемые на общинном застолье, образуют цикл со строго регламентированной последовательностью текстов. На бóльшей части территории Северной Осетии первой следует молитва к *Хуыцау* [хусáу] (букв. ‘Всевышнему’), вторая обращена к *Уастырджы* [уáштырджи]⁶⁸, третья произносится за молодых. Дальнейший порядок произнесения молитв зависит от старшего на свадебном пиру, но обязательно включает в себя моления различным святым, а также просьбы о ниспослании благ представителям двух родов — жениха и невесты. Обязательным является завершение застолья тремя молитвами: *бæркад* [бэркад] (букв. ‘за изобилие’), *къæсæртæ* [кэшэртэ] (букв. ‘за пороги’) и *Фæндагсар Уастырджы* [фэндáгшэр уáштырджи] (‘за удачный путь’).

В собственно свадебных молитвословиях брачная тематика является основой построения сюжета. Содержание каждого текста концентрируется вокруг темы пожелания блага. Свадебные молитвословия произносятся старшими представителями рода и функционируют в двух обрядовых локусах — доме жениха и доме невесты. В Схеме 4 отражены основные ситуации произнесения ритуальных текстов, координирующиеся с ними ключевые поэтические мотивы, а также состав исполнителей (пол и принадлежность роду):

⁶⁸ *Уастырджы* (ирон.) / *Уасгерги* (диг.) — покровитель мужчин, путников и воинов. Этот персонаж занимает особое место в мифо-религиозной системе осетин. Образ святого встречается в текстах различных жанров осетинского фольклора: молитвословиях, ритуальных и героико-эпических песнях.



Оценивая состояние современной традиции осетин в сравнении с этнографическими материалами, зафиксированными в конце XIX – начале XX вв., можно констатировать хорошую сохранность молитвословий. В настоящее время культура молитвословий продолжает жить как в сельской, так и городской среде, но владеют ей лишь знатоки старинных традиций и обрядов, люди старшего поколения, обладающие даром красноречия. Современные молитвы представляют собой достаточно лаконичные тексты, в которых, при сохранении функциональности, заметно трансформируется поэтический стиль⁶⁹. Основная тенденция исторической жизни жанра связана с упрощением образной системы и общей редукцией текстов.

В рамках осетинской свадебной обрядности функционирует также один *приговор*, произносимый во время снятия фаты с невесты, обряда, происходящего

⁶⁹ Тексты молитвословий см. в ПРИЛ. 4.1.

после переезда свадебного поезда в дом супруга. Выполняет ритуал *хызисæг* [хыжйшэг] (букв. ‘снимающий фату’), которого выбирают из числа молодых красноречивых юношей — близкой родни или соседей мужа. Во время исполнения обряда *хызисæг* водит над головой невесты по кругу (против часовой стрелки) специальным флажком и произносит текст. Особенности интонирования приговора связаны со свободной речитацией, где акцентируются (выделяются долготой и подчеркиваются изменением высоты) наиболее значимые слова каждой поэтической фразы⁷⁰. В конце текста *хызисæг* поднимает фату и открывает лицо невесте. Отметим, что основная идея приговора заключена в пожелании молодой плодовитости: «Семь (девять) сыновей и синеглазую дочь (три дочери)!», что сближает данный жанр с молитвословиями. Варианты этой строки повторяются в текстах приговоров в качестве своеобразного рефрена, утверждающего желаемое как действительное. В современной традиции приговор *хызисæг* может быть сведен к единственной фразе: «Семь сыновей и одну синеглазую дочь!»⁷¹.

Группа музыкально-поэтических форм, функционирующих в контексте осетинской свадьбы, разнородна по своему составу. Прежде всего, песни подразделяются на обрядовые и необрядовые. Среди обрядовых выделяются как собственно свадебные песни, так и ритуальные песни, функционирующие в различных обрядовых ситуациях, в том числе — на свадьбе. К необрядовым относятся приуроченные песни: эпические, застольные и некоторые другие. Поскольку свадебным песням посвящены специальные разделы исследования (1.2.1. 1.2.2. и 1.2.3.), кратко остановимся на характеристике обрядовых и необрядовых жанров на свадьбе. Заметим, что приведенные ниже песенные формы не получили научного описания ни в одной специальной этномузыковедческой работе и требуют проведения отдельного научного исследования.

⁷⁰ См. ПРИЛ. 4.1. № 12. Здесь и далее ссылка на архивный источник дается в сокращенной форме: Дзлиева Д. М. ЭВФ 020. Полное описание использованных в работе архивных данных см. в ПРИЛ. 1.

⁷¹ Там же.

Отметим, что этикет осетинского застолья не позволял начинать петь песни без разрешения старших. В старину именно старшины рода являлись также и главными знатоками традиционного песенного репертуара. Поскольку в настоящее время это требование не всегда может быть соблюдено, право начинать исполнение песен передается участникам фольклорных коллективов.

Первая специальная обрядовая песня, открывающая свадебный пир, всегда была обращена к одному из небожителей осетинского пантеона — *Уастырджийы зарæг* [у́аштырджийы ж́арэг] ('Песня Уастырджи'). «Первым запевал старший — *Уастырджийы зарæг*. Старше [т.е. важнее. — Д. Д.] этой песни на застолье не было, а тем более на свадебном застолье. И когда он уже спел её, тогда уже разрешено было всем петь другие песни»⁷².

Как было отмечено выше, *Уастырджийы зарæг* может исполняться во время праздничных застолий в различных обрядовых контекстах календарного и жизненного циклов. В публикациях представлены в основном тексты и единичные образцы напевов *Уастырджийы зарæг*, что позволяет высказать лишь самые общие наблюдения об их музыкальном строении.

Поэтические мотивы песни связаны с просьбами к *Уастырджи* о защите, покровительстве и ниспослании благ участникам ритуала и примыкают к молитвословиям. К числу традиционных образов-символов, характеризующих покровителя мужчин и путников, относятся, например, формулы обращения, основанные на использовании постоянных эпитетов: *златокрылый; золотой; сидящий на вершине; тот, кто из жеребенка коня делает, а из мальчика мужчину* и т. д.⁷³ В системе свадебного обряда *Уастырджийы зарæг* исполняется в одной ситуации — перед отправлением поезда из дома невесты. Свадебные варианты сюжета связаны с включением в текст просьб о благословлении невесты, гостей и поезжан, о ниспослании счастливого пути в новый дом⁷⁴.

⁷² Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–024.

⁷³ Тексты песен см. в ПРИЛ. 4.3.

⁷⁴ См. ПРИЛ. 4.3. № 1–3.

В отношении фактуры и строения многоголосия *Уастырджийы зарæг* обладает типичными признаками, свойственными осетинской мужской хоровой песне. По определению Е. Гиппиуса, *Уастырджийы зарæг* отличает «стиль взволнованной, патетической речитации солиста (высокого тенора или баритона), сопровождаемой хором (басы), тянущим в унисон на цепном дыхании нижний голос»⁷⁵. К. Цхурбаева приводит следующее описание *Уастырджийы зарæг*: песня «начинается сольным вступлением верхнего (ведущего) голоса, имеющим зачастую значение мелодического эпиграфа к песне. <...> Сольное вступление иногда состоит из лаконичного интонационного возгласа, но нередко представляет собой развернутое напевно-речитативное изложение, после которого обычно вступает басовый голос»⁷⁶.

Поэтика и музыкальные особенности *Уастырджийы зарæг* обособляют ее в системе осетинского фольклора. Ф. Алборов относит ее к жанру мифологических песен, напевы которых весьма разнообразны. «В Осетии едва ли не в каждом ауле существует собственный вариант (а то и несколько вариантов) ее, а выдающиеся певцы-солисты из народа знают и поют по крайней мере по 5–6 вариантов песни о *Уастырджии*»⁷⁷. Отчасти *Уастырджийы зарæг* близки группе историко-героических песен, значительно отличающихся от свадебных. Прежде всего, напевы песни о *Уастырджии* связаны с ярко выраженной декламационной манерой исполнения и отличаются более развитой формой песенной строфики, нежели свадебные песни.

По нашему суждению, *Уастырджийы зарæг* можно считать самостоятельным жанром песенного молитвословия, однако решение данного вопроса требует специального исследования, что выходит за рамки настоящей работы.

К числу приуроченных необрядовых жанров свадебного пира относятся эпические песни — *кадджытæ* [ка́дджытэ] (букв. ‘сказания’). Изучение

⁷⁵ Гиппиус Е. В. От редактора // Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 5.

⁷⁶ Цхурбаева К. Г. Музыкальная культура осетин... С. 10–11.

⁷⁷ Алборов Ф. III. Музыкальная культура осетин... С. 36.

эпического наследия осетин подробно осуществлялось фольклористами-филологами — достаточно назвать такие крупные публикации источников, как «Памятники народного творчества осетин»⁷⁸ и «Ирон адæмон сфæлдыстад» (Народное творчество осетин)⁷⁹. Вместе с тем, до сих пор не существует ни одной музыковедческой работы, посвященной жанру *кадджытæ*.

Исследователи отмечают динамику исторического развития эпических песен, связанную со сменой формы музыкального воплощения поэтических текстов. Сказы традиционно исполнялись певцом-солистом под сопровождение осетинского народного музыкального инструмента *хъисын фæндыр* [кíшын фэндýр]⁸⁰. К. Цхурбаева отмечает, что «характерной чертой нартских напевов является сравнительная краткость вариационно повторяющейся мелодии <...> Варьируемый напев, в основе которого зачастую лежит излюбленная сказителем попевка, соответствует одной или двум стихотворным строкам импровизационного текста»⁸¹.

В современной традиции осетин пласт эпических песен, приуроченных к свадьбе, утрачен. Как явствует из анализа опубликованных этнографических источников и свидетельств, полученных в ходе полевой работы, в контексте свадебного обряда функционировали лишь те эпические сюжеты, где шло повествование о бракосочетании героев нартского эпоса: Ацамаза и Агунды, Татаркана и Азаухан, Гудзуна и Фатумы. Большая часть сюжетов этой группы завершается устойчивыми поэтическими мотивами уподобления реальной свадьбы бракосочетанию мифологических персон: «Пусть Божья благодать той

⁷⁸ Памятники народного творчества осетин: Трудовая и обрядовая поэзия осетин / сост. Т. А. Хамицаева; пер. Г. А. Дзагурова, Т. А. Саламова, Д. Г. Тменовой, А. А. Хадарцевой и Т. А. Хамицаевой. Владикавказ: Ир, 1992. 438 с.

⁷⁹ Ирон адæмон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество) / сост. З. М. Салагаева. Владикавказ: Ир, 2007. Т. 1. 721 с.; Т. 2. 655 с. (на осет. яз.).

⁸⁰ *Хъисын фæндыр* — осетинский двух- или трехструнный инструмент типа скрипки. Подробнее см. в Гл. 2 (2.1).

⁸¹ Цхурбаева К. Г. Музыкальная культура осетин... С. 6.

невесты снизойдет на эту невесту⁸²; Пусть эта девушка в счастье уподобится той [дочери Афсати. — Д. Д.], о которой сложены песни и сказания»⁸³.

Отдельную группу песенных жанров образуют застольные песни. Порядок их исполнения на свадебном пиру строго регламентирован. Вкушение хмельного напитка осуществляется в четкой субординации — от старших к младшим; перед каждым бокалом произносится молитвословие, после которого звучит та или иная застольная песня. Образцы данной группы песен неоднократно были зафиксированы в ходе экспедиционной работы последних лет, хотя в современной культурной практике они звучат все реже.

В стилистике застольных песен ярко проявляет себя импровизационное начало. Как правило, тексты их достаточно краткие и не включают более одной строфы (по традиции песня звучит только в момент питья). Все застольные песни бессюжетны в общепринятом значении этого слова. В настоящее время наиболее широко распространена песня *Айс æй аназ æй*. Песенный рефрен строится на призыве испить бокал, называемый «благословенным»:

*Возьми его [бокал. — Д. Д.] и выпей, глотни его,
Возьми его и выпей!
Благословенный бокал осуши.
Возьми его и выпей!*⁸⁴

Строфическая структура застольных песен организована по принципу ритмо-синтаксического параллелизма. При этом строфы достаточно автономны по содержанию, что позволяет атрибутировать композицию каждой песни как монострофическую⁸⁵. Для застольных характерно наличие строф шуточного плана. Такова, например, насмешка над сильно опьяневшим гостем:

*У пастуха в сумке козлиная голень.
Возьми его [бокал. — Д. Д.] и выпей!
Гостю в голову ударила арака⁸⁶.
Возьми его и выпей!*⁸⁷

⁸² Памятники народного творчества осетин... С. 104. Пер. с осет.

⁸³ Там же. С. 107.

⁸⁴ См.: ПРИЛ. 4.3. № 6.

⁸⁵ О монострофической композиции см.: Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 165.

⁸⁶ Арака — самогон у осетин.

⁸⁷ См.: ПРИЛ. 4.3. № 6.

К окончанию трапезы были приурочены тексты игрового плана, задача которых состояла в том, чтобы «разогнать застольицу»:

*Вот у нас на стене висит веревка.
Возьми его [бокал. — Д. Д.] и выпей!
Уходите по домам, мы вам больше не дадим.
Возьми его и выпей!*⁸⁸

Музыкально-стилевые особенности застольных песен близки плясовым. Им свойственен довольно быстрый темп исполнения, четко ритмизованное, декламационное произнесение текста, пропорциональность композиционных единиц песенной строфы.

Пример 1⁸⁹

Музыкальный пример 1, состоящий из шести систем нотного записи. Каждая система включает две системы стaves (верхнюю и нижнюю). Темп задан как $\text{quarter note} = 100$ для первых четырех систем и $\text{quarter note} = 150$ для последних двух. Мелодия записана на верхней системе стaves, а басовая линия — на нижней. Текст песни (лирика) размещен под нотами. В музыке используются тройные ритмы (triplets) и различные виды пауз. Стиль музыки — застольный, близкий к плясовым.

Литературный текст, соответствующий музыке (лирика):

Айс ай - а - на заей - хе лар - дын уы дзеи уае нае - буц хис таер - ой - - -

Касе таер ты нуа - заи - нае буц - хис тае раи - хе лар - куы уы дзеи ой

Хис - таер буц у касе таер - тае о мае ду не - ой - - -

пей ма - касе таер - тае ам дзагыл-йын кае - наем ам дзагыл-йын кае наем ой -

Ой - ри ра - о рай да - хе лар - дын уы дзеи - ой

айс ай а наз ай - о нае - буц хис таер - ой - - -

⁸⁸ ПРИЛ. 4.3. № 6.

⁸⁹ ПРИЛ. 4.3. № 6.

В ситуацию застолья были включены и некоторые другие приуроченные песни, ныне из употребления вышедшие. Все они в той или иной степени связаны с представлениями о покровительстве предков и отличаются локальным характером распространения на территории Осетии.

В Туальском ущелье на свадебном пиру исполнялась поминальная песня *Рухсаг* [рúхшаг] (букв. ‘Царствие небесное’ или ‘Светлая память’), в которой перечислялись имена всех мужчин — предков рода. В тексте поминальной песни, записанной З. Газаевой в 1990 г. от представителей рода Джанаевых, упоминались только представители рода невесты (возможно, что данная песня была приурочена именно к застолью в доме девушки). Своеобразие музыкальной формы этой песни заключается в прихотливом чередовании сольных и ансамблевых фрагментов, изложенных в манере декламационного скандирования.

Пример 2⁹⁰

♩ = 130

Хетæг рухсаг! Ой, рух - саг, о - ой, рух - саг. Ой, рух - саг, о - ой, рух - саг.

Хе - таг рух - саг, æр - ба - уа, ма - хæй, рух - саг æр - ба - уа.

Дзанай рухсаг Ой, рух - саг, о - ой, рух - саг. Ой, рух - саг, о - ой, рух - саг.

В 1927 г. в Дигорском ущелье собирателем А. Толасовым от 105-летнего старика Ц. Макиева была зафиксирована песня девушек *Зула*, приуроченная к свадебному пиру. Она звучала во время обхода застолья девушками с просьбами

⁹⁰ ПРИЛ. 4.3. № 7.

об угощении: сначала певицы обращались к старшему гостю, потом — ко всем остальным.

*Ой, Зула, Зула, Зула!
Три девицы сидят,
Среднюю бранят.
Похитит ее тот, кого она достойна.
Зула, скажем тебе:
– Угости нас, не задумываясь⁹¹.*

Как свидетельствуют архивные материалы, если подаяние было невелико, то гостя укоряли:

*– Твоя борода — гудунмарзан⁹²,
Из шерсти семи овец — твой учкур⁹³,
Из шерсти одной овцы — тесемка на твоей войлочной шапке⁹⁴.*

Исполнение песни завершалось просьбами об одаривании, сопряженными с формулами ритуальных угроз жадным гостям и благопожеланиями — в адрес щедрых:

*– Зула, тебе говорим:
Лопатка [баранья. — Д. Д.] нам нужна.
Если ты подашь большой кусок,
То в руках твоих будет обилие.
Если же малый кусок подашь,
То порезать тебе руку пополам.
Зула ведь тебе сказали,
А ты нам малый кусок подал⁹⁵.*

Поскольку по традиционному этикету холостым парням и незамужним девушкам было запрещено сидеть за столами вместе со старшими, участие в данном ритуале предоставляло редкую возможность молодежи увидеть свадебное пированье.

Приведенная выше песня названа по рефрену, звучащему после каждой смысловой строки текста. Рефрен строится на троекратном повторении лексемы *зула*, смысл которой утрачен. В современном осетинском языке нет самостоятельного слова *зула*, но известны слова, образованные с помощью

⁹¹ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, № 15, п. 8, с. 2–3. Пер. с осет.

⁹² Гудунмарзан — кусок холста, которым вытирают хлеб, выпекаемый в золе.

⁹³ Учкур — ремешок, шнурок, поддерживающий штаны.

⁹⁴ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, № 15, п. 8, с. 2–3. Пер. с осет.

⁹⁵ Там же.

корневой основы -зул-, обозначающей ‘кривой, косой’ (например, *зулдзинад* — ‘кривизна’, *зулаив* — ‘слегка косой’, *зулдаст* — ‘косой’, *зулдых* — ‘криворотый’ и т. д.). Как известно, в традиционной культуре эпитеты, связанные с обозначением кривизны, характеризуют образы предков, что, тем самым, раскрывает представление о присутствии на свадебном застолье умерших покровителей рода. Напев песни, к сожалению, остался неизвестен, а осуществить повторные записи на современном этапе существования традиции не удалось. Возможно, что по стилистике песня *Зула* могла примыкать к календарно-обрядовому фольклору, а именно к песням новогодних обходов дворов. Жанр этих песен, так же как и календарный период их исполнения, в осетинской традиции обозначается как *басилтæ* [бáщилтэ]⁹⁶.

В ходе полевой работы нам посчастливилось обнаружить ранее не представленные в публикациях и архивных материалах сведения о самостоятельной песне, приуроченной к свадебному пиру, и зафиксировать развернутое описание контекста ее функционирования. Песня исполнялась во время передачи пивной чаши по кругу каждому участнику застолья. Этот обряд, как и песня, его сопровождающая, получили название *Гъæйтты рæгъ* [эйтты рэх] (букв. ‘побуждающий к веселью тост’).

Ритуал начинался с игровой интермедии ряженого, в образе которого нашли воплощение представления о мире предков: «Это призыв к побуждению к началу веселья. Когда младшие хотели начать веселиться [петь, танцевать. — Д. Д.], чтобы *гъæйтты рæгъ* пустили, для этого тулуп выворачивали наизнанку. Это был знак для старших, что младшие хотят начать веселиться, и один из парней засовывал туда руки. Его [парня. — Д. Д.] подводили к ним [старшим. — Д. Д.], и вот сколько они ему говорили *пустить рогов*. Это не от младших зависело, сколько можно *пустить рогов*, сколько они [старшие. — Д. Д.] им скажут. <...> Они [младшие. — Д. Д.] говорили так: “Холодная зима наступила, сколько вы нам дадите животных?” Это имелось в виду — сколько тостов вы нам дадите, чтобы *гъæйтты рæгъ* начать. Те [старшие. — Д. Д.] им говорили, должно было быть

⁹⁶ См. *Уарзиати В. С.* Избранные труды... С. 44.

нечетное количество: либо три, пять, либо семь, либо девять. А когда они [младшие. — Д. Д.] подходили к старшим, у одного из парней была в руках шумовка, и на нее клали угли. И когда уже договорились — тогда порох клали на угли, и он начинал вспыхивать. Тогда все понимали, что служило сигналом к началу веселья для младших и начинали петь песню *гъсейты рагъ*»⁹⁷.

Архитектоника песенного текста *Гъэйтты рæгъ* близка застольным; в ней используются принцип ритмико-синтаксического параллелизма и вопросо-ответные конструкции⁹⁸. Музыкально-поэтическая строфа представляет собой структуру рефренного типа:

текст	напев	
A R	A R	<i>Радость пришла, пир начался. Уæрæйдæ ой уæрæйда мæ!</i>
B R	B R	<i>Кто не хочет — тот зачем пришел? Уæрæйдæ ой уæрæйда мæ!⁹⁹</i>

В интонационном отношении *Гъэйтты рæгъ* строится как нисходящая волна от верхнего опорного тона к нижнему в диапазоне октавы¹⁰⁰.

Ритмическая организация напева весьма устойчива и характеризуется равенством объемов музыкального времени, приходящихся на каждый композиционный элемент песенной строфы. Приведем варианты типовой ритмоформулы зачина, указывающие на родство *Гъэйтты рæгъ* с музыкально-хореографическими жанрами, в частности, с плясовыми песнями и инструментальными наигрышами:

Musical notation for 'ПРИЛ. 3.1. № 4' on a single staff. It consists of two measures. The first measure contains four quarter notes. The second measure contains two quarter notes followed by a half note.	ПРИЛ. 3.1. № 4
Musical notation for 'ПРИЛ. 4.3. № 8' on a single staff. It consists of two measures. The first measure contains four quarter notes. The second measure contains four quarter notes.	ПРИЛ. 4.3. № 8
Musical notation for 'ПРИЛ. 2.1. № 1' on a single staff. It consists of two measures. The first measure contains a pair of eighth notes followed by two quarter notes. The second measure contains four quarter notes.	ПРИЛ. 2.1. № 1
Musical notation for 'ПРИЛ. 4.3. № 8' on a single staff. It consists of two measures. The first measure contains three quarter notes followed by a pair of eighth notes. The second measure contains four quarter notes.	ПРИЛ. 4.3. № 8

⁹⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–024.

⁹⁸ См.: ПРИЛ. 4.3. № 8.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

Таким образом, корпус жанров, функционирующих в контексте традиционной осетинской свадьбы, довольно обширен. На современном этапе лучше сохранились, хотя и в несколько деформированном виде, вербальные тексты, в частности, молитвословия. Большие потери характеризуют песенную систему свадебного обряда. Так, полностью или частично вышли из употребления многие приуроченные песни, в частности эпические и поминальные. Вместе с тем, ряд песенных жанров, например застольные, продолжает существовать в традиционной культуре, хотя и в сильно редуцированном виде.

На следующем этапе исследования рассмотрим комплекс собственно свадебных песен с позиций его жанровой характерности.

1.2. Проблемы жанровой классификации свадебных песен

Свадебные песни являются значимым компонентом обряда и раскрывают комплекс народных представлений об одном из важнейших ритуалов жизненного цикла человека. Поскольку специальные работы, посвященные осетинским свадебным песням, отсутствуют, представим проведенную нами жанровую систематику, основанную на разработках отечественных ученых в области восточнославянского фольклора с учетом подходов осетинских исследователей.

Для жанрово-стилевой оценки свадебных песен перспективно рассмотреть музыкальный код осетинской свадьбы с методологических позиций, сформулированных Б. Б. Ефименковой¹⁰¹. По мнению исследователя, весь свадебный музыкальный фольклор делится на две группы: одна реализует инициационную функциональную линию, другая — коммуникативно-обменную. К инициационной линии восточнославянской свадьбы Ефименкова относит причитания, прощальные девичьи песни и др. Коммуникативно-обменная линия

¹⁰¹ *Ефименкова Б. Б.* Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику / РАМ им. Гнесиных. М., 2008. 62 с.

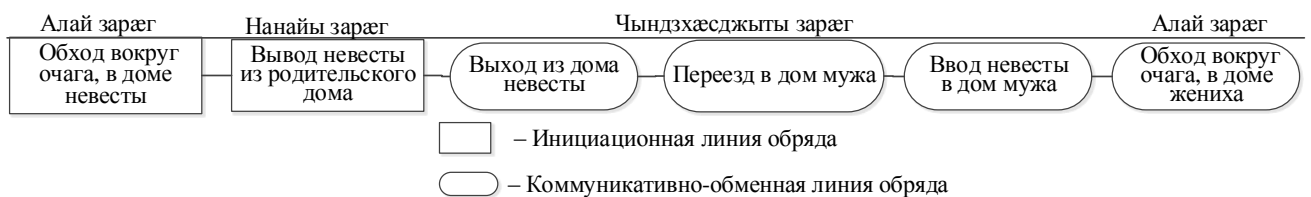
ритуала, согласно ее концепции, раскрывается в корильных и величальных песнях, а также песнях, приуроченных к передвижению свадебного поезда и др.¹⁰²

Каждый из песенных жанров в рамках выделенных функциональных линий представлен на русском фольклорном материале многообразием сюжетов и типовых напевов, в том числе — в региональных и локальных разновидностях. Особенностью осетинской традиции является немногочисленность группы свадебных обрядовых песен. Этим обстоятельством обусловлены сложности структурирования корпуса обрядовых песен осетинской свадьбы по функциональным линиям и их жанровая группировка.

На протяжении XX в. у осетин были зафиксированы разновидности всего лишь трех обрядовых песен, включенных в свадебные ритуалы: песня *алай* [алай]; песня матери — *нанайы зарæг* [нанайы жарэг]; песня поезжан — *чындзхæсджыты зарæг* [чынзхэшджыты жарэг]. Каждая из песен известна в вариантах, записанных в различных районах проживания осетин, но их локальные отличия по имеющимся источникам прослеживаются лишь отчасти.

Представим корпус свадебных песен в координации со структурой ритуала и распределении их по функциональным линиям (см. Схему 5).

Схема 5



Инициационную линию ритуала представляет *нанайы зарæг* — песня, адресованная матери. У осетин отсутствует жанр свадебных причитаний. Традиционный этикет и нормы поведения в обществе не позволяли матери и дочери выражать свои чувства и переживания на людях, и исполнение песни являлось единственной возможностью передать их эмоциональное состояние. По поэтике и музыкальному стилю *нанайы зарæг* обнаруживает родство с осетинскими погребальными оплакиваниями *хъарджытæ*, исполняющимися

¹⁰² Там же. С. 14.

женщинами¹⁰³, что подтверждает ее принадлежность обрядово-инициационной линии¹⁰⁴. *Нанайы зарæг* включалась в цикл обрядов прощания невесты с родным домом — она исполнялась после обхода очага, обозначая начало перехода невесты в социальный статус замужней женщины. «Завершив ритуал прощания, шафер медленным шагом выводил из *хадзара*¹⁰⁵ невесту. При этом снова запевали свадебную песню»¹⁰⁶, — отмечал А. Х. Магомедов. По сведениям, полученным от народных певцов Ю. Баева и С. Гетоева, песня матери также звучала перед выходом из дома свадебного поезда: «*Нанайы зарæг* поют, когда ее [невесту. — Д. Д.] уже к старшим ведут, чтоб они благословили ее перед выходом из дома. Тогда ее [песню. — Д. Д.] поют»¹⁰⁷.

К коммуникативно-обменной линии обряда принадлежит песня поезжан — *чындзхæсджыты зарæг*, которая исполнялась в трех ситуациях свадебного обряда: на уход невесты из родного дома, во время передвижения свадебного поезда и в момент прибытия невесты с поезжанами в дом жениха. Как уточняет А. Х. Магомедов, «при приближении к населенному пункту, куда держали путь, возвещали о себе выстрелами из пистолетов или ружей. Девушки активизировали свою игру, мужчины тоже старались петь более громко и слаженно»¹⁰⁸. Несмотря на то, что *чындзхæсджыты зарæг*, также как и другие свадебные песни, исполняются представителями рода жениха, песенные тексты содержат скрытую диалогичность в приветствиях и благопожеланиях, которыми поезжане обмениваются с родней невесты при прощании и с родней жениха при встрече¹⁰⁹.

¹⁰³ Некоторые образцы погребальных причитаний см. в ПРИЛ. 4.2.

¹⁰⁴ Плачи, по классификации Ефименковой, принадлежат инициационной линии свадьбы.

¹⁰⁵ *Хадзар* [хазár] — главное жилое помещение традиционного осетинского жилища. Оно представляет собой просторное помещение с очагом, разделявшим жилище на две половины — мужскую и женскую. Важнейшей принадлежностью *хадзара* был очаг с неугасающим огнем и спускающаяся над ним цепь — *рæхыс* [рахы́ш], считавшиеся в осетинской семье священными предметами.

¹⁰⁶ Магомедов А. Х. Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. Орджоникидзе, 1962. 72 с.

¹⁰⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ-002 № 015.

¹⁰⁸ Магомедов А. Х. Культура и быт осетинского народа. Орджоникидзе: Ир, 1968. С. 352.

¹⁰⁹ См. ПРИЛ. 2.1. № 16, 17 и 22; ПРИЛ. 2.2. № 11.

Тем самым, каждая из двух функциональных линий свадьбы представлена одной песней, концентрирующей в себе и в полной мере выражающей основные идеи ритуала. Обе песни обладают своеобразием на уровне средств художественной выразительности. Наименования песен — *нанайы зарæг* и *чындзхæсджыты зарæг* — обозначают самостоятельные жанры свадебного обрядового песенного фольклора.

Более сложная ситуация складывается в отношении песни *алай*, получившей название по характерному слову в рефрене песенной строфы. Как будет показано ниже, песня *алай* принадлежит к категории заклинательно-магических песен, отсутствующих в классификации Б. Б. Ефименковой, но отвечающих специфике свадебного фольклора осетин.

Песня отражает древнейшие представления и верования осетин, связанные с очагом, покровителем которого осетины считают *Сафа* [Шафá]. По словам Б. М. Гатиева, *Сафа* «дал первый образец для существующих на земле цепей и продолжает творить их на небе и в настоящее время»¹¹⁰. Примечательно, что этнографы, например Т. А. Хамицаева, называют обряд обхода очага по названию свадебной песни, сопровождающей этот обряд¹¹¹.

Алай зарæг функционирует в двух зеркально расположенных обрядовых ситуациях осетинской свадьбы. В тех случаях, когда данная песня звучит в доме невесты, она входит в состав инициационной линии ритуала (обход очага с пением *алай* проходил после надевания на невесту свадебной одежды). При исполнении в доме жениха эта песня вписывается в коммуникативно-обменную линию обряда (по приезду в дом родителей мужа девушку первым делом вели к очагу и обводили вокруг него)¹¹². В. Ф. Миллер писал: «Переходя из родной семьи в чужую, осетинская девушка оставляет духа-покровителя родного домашнего очага и поступает под ведение такого же домашнего патрона дома мужа. Поэтому

¹¹⁰ Гатиев Б. П. Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд-во Кавказского Горского управления, 1876. Вып. 9. С. 19.

¹¹¹ Хамицаева Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 147.

¹¹² Обряд обхода очага зафиксирован также у абхазов. Подробнее см.: Инал-Ипа Ш. Д. Очерки по истории брака и семьи у абхазов. Сухуми: Абгиза, 1954. С. 93, 139.

она должна проститься с родным очагом и получить от домашнего патрона благословение на уход»¹¹³.

Приведем наиболее интересные описания этого старинного обряда по этнографической литературе. По свидетельствам Б. Каргиева из Куртатинского общества¹¹⁴, невеста обходила очаг один раз, после чего целовала надочажную цепь¹¹⁵. Д. Шанаев, опираясь на сведения, полученные в Тагаурском обществе в конце XIX в., описал вариант обряда, в котором невеста в сопровождении шафера трижды обходила очаг, после чего шафер читал молитву, а невеста дотрагивалась до цепи¹¹⁶. Локальные варианты обряда различались числом совершаемых обходов (от одного до трех раз), а также составом ритуальных действий, их распределением между участниками: например, прикасаться к цепи над очагом мог как шафер (шашкой либо рукой), так и невеста (рукой или губами). Варьировалось и место песни в обряде: в некоторых ущельях она звучала при вводе невесты в помещение, где находилась надочажная цепь¹¹⁷, иногда звучала непосредственно во время обхода, в ряде случаев — после совершения ритуала¹¹⁸.

Интересны замечания Д. Шанаева, касающиеся изменений в свадебном обряде, произошедшие в конце 1860-х гг. Как указывает исследователь, по мнению некоторых участников обряда обхода очага, он был «выражением патриархальности»¹¹⁹, вследствие чего было решено значительно его сократить: «исполнение этого обряда ограничили только прикосновением к надочажной цепи, придав забвению делание оборотов вокруг очага»¹²⁰. Вероятнее всего,

¹¹³ Миллер В. Ф. Религиозные верования осетин // Миллер В. Ф. Осетинские этюды. Ученые записки императорского Московского университета. М., 1881–1887. Ч. 2. С. 476.

¹¹⁴ В XV–XVI вв. в горах сложились осетинские общества. Каждое из них занимало определенную территорию. Границей между соседними обществами чаще всего служили горные хребты. Некоторые общества располагались в отдельных больших ущельях. Другие занимали по несколько малых ущелий и горных долин, разделенных невысокими перевалами. Карту исторического расселения осетинских обществ по ущельям см. в ПРИЛ. 7.2.

¹¹⁵ Каргиев Б. М. Ирон æгъдæуттæ (Осетинские обычаи и обряды). Владикавказ: Рухс, 1991. С. 72.

¹¹⁶ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин... С. 25.

¹¹⁷ Там же. С. 24.

¹¹⁸ Хамицаева Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 142.

¹¹⁹ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин... С. 25.

¹²⁰ Там же.

обрядовые песни, некогда сопровождавшие обход очага, тогда же частью населения стали восприниматься как пережиток прошлого, не обязательный, факультативный компонент традиции.

Очевидно, что процесс разделения некогда нерасторжимого единства песни и обряда шел постепенно. Вероятно, сначала *алай* стали исполнять в близких по семантике, месту и роли в обряде, но все же иных обрядовых ситуациях. Например, известно, что *алай* пели во время ввода невесты в дом жениха¹²¹.

Вместе с тем, в 1940–1950-х гг. обряд обхода очажной цепи существовал в Осетии повсеместно. Еще в 1970-е гг. Т. А. Хамицаева описывала его как реальный компонент фольклорной системы: «Заключается современный обряд “алай” в том, что шафер ведет невесту в “хæдзар” (кухню), где находится печь. Здесь происходит прощание невесты с домом, с близкими, родными, во время которого старший или старшая из родственников произносит традиционную речь, с наставлениями и пожеланиями»¹²².

Однако к концу XX в. данный обряд был полностью утрачен. Отчасти это можно объяснить сменой типа построения жилища — традиционный жилое помещение (дом-двор), созданное по традиционным технологиям, уступило место европеизированным формам домостроения, в которых не стало очага, выполняющего не только прагматические, но и сакральные функции. В ходе самостоятельной полевой работы нам встречались сведения о том, что в конце XX в. обряд мог выполняться в подсобных помещениях (летних кухнях, сараях), т. е. местах, где родовая святыня — надочажная цепь продолжала сохраняться, хотя и без практического использования.

Бытование песни *алай* возможно реконструировать следующим образом. В первый раз она сопровождала ритуал обхода очага в доме невесты, символизируя «умирание» невесты как девушки (инициационная линия). Во второй раз звучала в доме мужа в ситуации обхода молодухой очага в новом для нее жилище, что обозначало ее статус замужней женщины, вошедшей в новую семью

¹²¹ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин... С. 28.

¹²² Там же. С. 147.

(коммуникативно-обменная линия). Как отмечает Ефименкова, «в коммуникативном плане свадьбы просматривается тот же “сюжет”, что и в инициационном: разрушение объекта ритуала и его возвращение в новом состоянии. Но объектом выступает здесь коллектив, община, а не отдельные индивиды. Вначале вторжением “чужого” разрушается ее единство, однородность, с завершением свадьбы обновленный социум восстанавливает свою гомогенность»¹²³. В связи с этим, песню *алай* можно считать полифункциональной и вместе с тем самостоятельной в жанровом отношении свадебной обрядовой песней, объединяющей признаки каждой из двух функционально-семантических линий ритуала на различных этапах его развертывания.

Полифункциональность песни *алай* прослеживается и на уровне средств художественной выразительности. Некоторые особенности поэтической организации (космогонический характер образов — уподобление невесты небесным светилам, упоминание святых и героев нартского эпоса как покровителей девушки, готовой к супружеству) выявляют принадлежность *алай* песням инициационной линии обряда. Другие свойства поэтики (наличие величальных мотивов, связанных с обозначением статуса молодухи как хозяйки нового дома, будущей жены и матери, а также мотивов, направленных на регулирование ее отношений с родственниками мужа) связывают песню *алай* с коммуникативно-обменной линией свадьбы. Возможно, что некогда существовали две различные песни *алай*, включенные соответственно в комплекс самостоятельных обрядов в доме невесты и в доме жениха, которые со временем составили единый фольклорный жанр. Одновременно с этим, типологическое родство напевов *алай* с хороводами, исполняемыми над пораженным молнией, позволяет определить основной жанровый статус песни как заклинательно-магической.

Жанровое своеобразие осетинских свадебных песен в значительной степени определяется в сфере средств музыкальной выразительности — на уровне

¹²³ Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение... С. 12.

структурно-композиционных и ладо-интонационных особенностей напевов. Специфика свадебных песен также связана с особенностями корреляции напевов с поэтическими текстами. Так, довольно объемный корпус различных песенных текстов соотносится с весьма ограниченным кругом напевов. Так, например, все имеющиеся записи напевов *алай* являются вариантами одного типа напева, определяемого по совокупности композиционных, ритмических, ладовых и интонационных свойств. Аналогичная картина складывается и в отношении *нанайы зараг*. Две самостоятельные группы напевов представлены в *чындзхæсджыты зараг* (см. типологический анализ напевов каждой свадебной песни в разделах 1.2.1, 1.2.2 и 1.2.3).

Своеобразие каждой разновидности свадебных песен определено генезисом жанра и проявляется на уровне средств музыкальной выразительности. Наиболее архаичными по интонационным истокам являются образцы *алай*. Они принадлежат слою обрядово-магических напевов и соотносятся с самыми древними пластами традиционной музыкальной культуры осетин, в частности, с календарно-обрядовыми и трудовыми жанрами (см. об этом подробнее в разделе 1.1.1.). *Нанайы зараг*, что уже отмечалось выше, по стилистике близки причитаниям¹²⁴, напевы *чындзхæсджыты зараг* обладают свойствами, сближающими их с музыкально-хореографическими жанрами фольклора.

При решении вопросов структурно-типологического анализа напевов свадебных песен нами рассматриваются композиция и песенный синтаксис, особенности организации музыкально-поэтической строфики, характер согласования текста и напева. С этой целью в ходе анализа применяется буквенная система обозначений элементов песенного синтаксиса с дифференциацией их масштабно-синтаксических объемов. Заглавными буквами обозначаются более крупные единицы песенной речи, соотносимые со стиховой строкой; строчными буквами фиксируются элементы структуры, координирующиеся с полустихиями, например: **А/а**, **В/в**. Учитывая специфику исследуемого материала, при анализе композиционных структур мы сочли

¹²⁴ См.: ПРИЛ. 4.2.

необходимым различать проявление свойств *рефренности* материала. **Рефреном** в узком значении этого слова называются «жанровые маркеры», ключевые припевные слова определенной свадебной песни, предваренные кратким междометием — например *Ой, нана* или *Ой, алай*. **Возгласами** считаются развернутые построения, имеющие обособленное положение в форме и состоящие из ряда сложных или составных междометий, лексическое значение которых в языке утрачено. Такие возгласы, как *Ой ой æмæ ой* [ой ой ама ой]; *Ой, ой, уæ ой, ой* [Ой, ой, уа ой, ой]; *Уæрæйда, рæйда* [Уарайда, райда] и др. характерны для широкого круга песенных жанров осетинского фольклора. И рефрены, и возгласы могут быть представлены в различных масштабах, что обозначается соответственно как **R/r, V/v**.

Все свадебные песни обладают общностью музыкально-стилевых признаков на уровне формы многоголосия и ладового строения. Так, для свадебных песен характерна фактура, типичная для народно-песенного многоголосия осетин в целом. Как отмечает Б. Галаев, эти песни «представляют собою мелодические речитации солиста, (высокого тенора или баритона) на фоне хора, который тянет в унисон нижний басовый голос в чередуемых интервалах октавы, кварты и квинты к верхнему солирующему голосу. Каждую строфу песни оба голоса заканчивают последовательностью квинты-кварты, причем кварта звучит всегда на последнем опорном звуке мелодической строфы — на тонике лада»¹²⁵. Втора обозначается народным термином, раскрывающим функции одного из голосов фактуры: *фæрсаг* [фэршáг] (букв. ‘подпевание’; ‘побочный, второстепенный’).

Ладовое строение напевов свадебных песен также обнаруживает стилистическое единство — это простые ладовые системы, которые характеризуются постоянством функций элементов лада и наличием одной центральной опоры¹²⁶. Для описания стилиевых свойств напевов нами была применена система описания лада, связанная с различением ладовых функций.

¹²⁵ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 9.

¹²⁶ Опорные тоны лада определяются, исходя из их звуковысотных (ладовых) и временных (метро-ритмических и структурных) функций.

Элементами лада в анализируемых музыкальных формах являются тоны звукоряда, представленные как унисоном, так и созвучиями терцовой структуры с опорным значением крайних тонов (квинты), что традиционно для осетинского многоголосия:

Т — теза — обозначает основную опору (обычно выражена унисоном, в том числе октавным, реже — квинтой).

А — антитеза — фиксирует побочную опору (получает воплощение в терцово-квинтовых или октавных созвучиях)¹²⁷. Функция антитезы в напевах свадебных песен может быть представлена как одним, так и двумя различными созвучиями — А1 и А2 соответственно (см. подробнее в разделах 1.2.1, 1.2.2 и 1.2.3).

Общая логика ладообразования в напевах осетинских свадебных песен связана со сменой трех ладовых функций: основной — тезы (Т) и двух побочных, где первая антитеза (А1) всегда отстоит от Т по басу на большую секунду вниз, а вторая антитеза (А2) — на малую терцию вниз. При этом каждая из функций может быть выражена различными созвучиями:

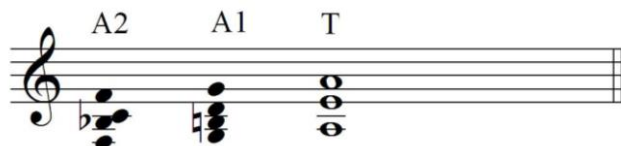
Схема 6



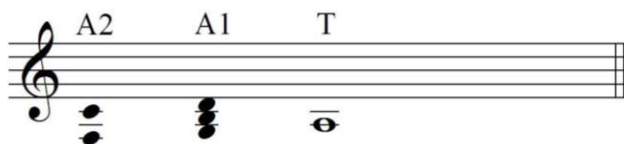
Единая логика ладообразования в напевах обеспечивает стилистическое единство свадебных песен вне зависимости от их жанровой принадлежности. Представим сводную модель с учетом всех звуковысотных реализаций ладовых функций в созвучиях:

Схема 7

¹²⁷ Система описания ладовых функций теза/антитеза была предложена в работе: Коргузалов В. В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора // Русский фольклор. Т. 15: Социальный протест в народной поэзии. Л.: Наука, 1975. С. 240–273.

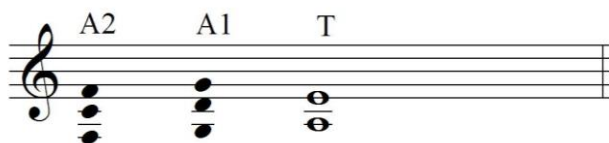


В наиболее архаичной по стилю песне *алай* Т представлена унисоном, тогда как А1 и А2 — терцово-квинтовыми созвучиями.



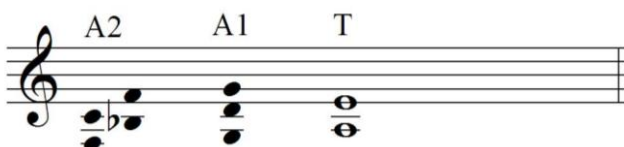
В отличие от *алай*, ладовая схема *нанайы зарæг* имеет А1 и А2 в квинтово-октавном воплощении:

Схема 8



Наиболее сложен в сравнении с другими лад *чындзхæсджыты зарæг*, где А1 представлена унисоном, квинтовым или октавным созвучием, А2 — двумя однородными созвучиями — квинтами, одна из которых отстраивается вверх от баса, расположенного на терцию ниже Т, а вторая — строится вниз от верхней октавной дублировки баса А2.

Схема 9



Сводные звукоряды напевов свадебных песен (с указанием на субординацию тонов между собой) представлены в схемах, приведенных в соответствующих разделах главы. Заштрихованными нотами на схемах отмечены звуки антитез А2 и А1, целыми — тоны, относящиеся к Т. Тяготения А1 (самые

динамичные) направлены к Т, а ладовые тяготения А2 осуществляются опосредованно — через А1.

На следующем этапе анализа представим подробную характеристику трех жанров свадебных песен в единстве функционального критерия (характер бытования в обряде, способы актуализации), поэтики и музыкальной стилистики, что позволит проследить характер исторических изменений в данной сфере осетинского свадебного фольклора.

1.2.1. Заклинательно-магические песни

Изменение условий исторической жизни народа привели к тому, что уже к середине XX в. обряд обхода вокруг очага, а также песня *алай*, сопровождавшая его, полностью выходят из употребления¹²⁸. Поэтому наши суждения о жанрово-стилевых особенностях *алай* основываются исключительно на архивных и опубликованных источниках¹²⁹. Все имеющиеся в нашем распоряжении образцы были записаны в Северной Осетии, шесть — на дигорском диалекте, два — на иронском.

Ведущим свойством поэтики *алай* является величание невесты¹³⁰. В характеристике образа девушки используются традиционные символы, описывающие красоту и ее жизненное предназначение как продолжательницы рода, будущей матери. Среди типичных метафор отметим образы точеной колыбели¹³¹, уподобление девушки небесным светилам¹³², воспевание невесты как

¹²⁸ В настоящее время, в связи с ростом общественного интереса к наследию национальной культуры, предпринимаются попытки возродить обряд в городской среде. В последние годы на свадьбах проводятся реконструкции обряда обхода очага — как в залах торжеств, так и в современных жилищах к потолку подвешиваются сделанные на заказ цепи, вокруг которых происходит действие, имеющее в большей степени символический, нежели ритуальный характер.

¹²⁹ Образцы песни см. в ПРИЛ. 2.

¹³⁰ Величальные песни, в том числе и сопровождающие обряд приобщения невесты к новому роду/дому, зафиксированы также у адыгов. Подробнее об этом см. в работе: Хакунова Э. Х. Мотив величания невесты в свадебной поэзии адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 3. С. 133–136.

¹³¹ См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 1, 3, 4

Фарн приносящей¹³³; эпитеты — *чудесная, сказочно прекрасная, любимица людей, живая и жизнерадостная, скромная, красная бусина*¹³⁴ и т. д. Как отмечает Хамицаева, «основная идея во всех вариантах одна — воспевание идеальной невесты, такой, о которой мечтал и жених, и его родня. Пелась она с верой в словесную магию, которая должна вызвать к жизни то, о чем пели во время обряда “Алай”»¹³⁵. Характерны также наставления невесте о жизни в новой семье, пожелания ей послушания и уважительного отношения к старшим, любви к младшим¹³⁶.

Т. Хамицаева также отмечает те особенности поэтики песни *алай*, что обусловлены изменением контекстов ее бытования: «Не во все времена невеста приносила в дом жениха подарки. И вот с появлением “чындзы чырын” (сундука невесты) в песню “Алай” вошли строки, в которых поется о щедрости невесты, о том, кому и что она принесет в своем сундуке»¹³⁷ (обычно *подарок свекрови и подарок свекру*¹³⁸, для младших — *чудеса*¹³⁹ и т. д.).

Ключевое значение для поэтической системы песен *алай* имеют образы эпических героев и святых покровителей. Из числа персонажей нартовского эпоса в поэтических текстах упоминаются *Сатана* [шатана]¹⁴⁰, дочь *Уастырджы*; ее брат и супруг *Урузмаг* [урузмаг]¹⁴¹; их сын, эпический герой *Сослан* [сослан]¹⁴². В текстах свадебных песен эти персоны выступают в качестве распорядителей происходящего действия. Избирательны и упоминаемые в свадебной песне

¹³² См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 1–3.

¹³³ См.: ПРИЛ. 2.1.1 № 2; ПРИЛ. 2.2.1 № 1.

Фарн [фарн] — термин, обозначающий в осетинском языке все хорошее, источником чего предки осетин считали «небо-солнце». Подробнее об этом образе см.: Дзлиева Д. М. К вопросу о семантике благопожелания «Фарн фæцауы» в осетинской свадьбе // Лавровский сборник: Материалы Среднеазиатско-Кавказских чтений 2008–2009 гг.: Этнология, история, археология, культурология / отв. ред. Ю. Ю. Карпов, И. В. Стасевич. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 265–269.

¹³⁴ См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 1.

¹³⁵ Хамицаева Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 145.

¹³⁶ См.: ПРИЛ. 2.1.1 № 1–3.

¹³⁷ Хамицаева Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 147.

¹³⁸ См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 2.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 1, 3.

¹⁴¹ См.: Там же.

¹⁴² См.: Там же.

божества¹⁴³: *Мада Майраен* (диг.) [ма́да ма́йран] / *Мады Майраем* (ир.) [ма́ды ма́йрэм]¹⁴⁴, *Уаскерги* [уа́сгерги]¹⁴⁵; а также *Уацилла* [уа́силла], или *Елиа* [э́лиа]¹⁴⁶, подаривший людям надочажную цепь. Упоминание мифологических персон из числа божеств и героев эпоса придает акту величания космогонический характер.

Значение слова *алай* и его этимология не вполне ясны. На забвение смысла слова сетовали уже собиратели, работавшие в конце XIX в. Так, Д. Шанаев в работе «Свадьба у северных осетин» писал: «Алай, алай! Уой алай, алай! Алай булай, уой алай, алай ! <...> Это, кажется, припев, не имеющий значения. По крайней мере, я не знаю смысла этих слов»¹⁴⁷.

Первой, кто предпринял попытку объяснения этимологии *алай*, стала Т. Хамицаева. Она сопоставила значение слова с осетинским *ала* [ала] (в значении — ‘копоть’)¹⁴⁸, отметив, что культ огня у предков осетин — алан, а также у иранских народов, к чьей языковой группе относятся осетины, существовал издревле. Позже В. Абаев соотнес осетинское *ала* с арабским *алау* — букв. ‘пламя’¹⁴⁹, а Б. Алборов указал на родство покровителя домашнего очага с божеством грома и молнии — *Сафа*¹⁵⁰. Развивая идеи Б. Алборова, В. Газданова пришла к выводу о том, что «Сафа соотносится с ведийским Рудрой, божеством грома и молнии. <...> Рудра, согласно гимнам Ригведы, владеет силой изобилия, покровительствует домашнему очагу. К нему обращались с просьбой о возрождении через потомство. <...> Итак, Сафа — патрон надочажной цепи — имеет прямое отношение к сотворению мира на уровне строительных ритуалов. Выступая специализированным божеством Неба, он является громовержцем, соединяет Небо и Землю, покровительствует плодородию»¹⁵¹.

¹⁴³ См.: ПРИЛ. 2.2.1 № 1, 3.

¹⁴⁴ Покровительница женщин и детей.

¹⁴⁵ *Уаскерги* (диг.) — вар. Уастырджи в дигорском диалекте осетинского языка.

¹⁴⁶ *Уацилла* (ир.), *Елиа* (диг.) — громовержец, покровитель хлебных злаков и урожая.

¹⁴⁷ *Шанаев Д. Т.* Свадьба у северных осетин... С. 24.

¹⁴⁸ *Хамицаева Т. А.* Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 147.

¹⁴⁹ *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 43.

¹⁵⁰ Развивая эту мысль, В. Абаев считал *Сафа* прототипом скифской богини Табиты, которую Геродот, в свою очередь, отождествлял с греческой богиней домашнего очага Гестией.

¹⁵¹ *Газданова В. С.* Традиционная осетинская свадьба... С. 108–109.

Другой версии происхождения *алай* придерживается Е. Бесолова: она связывает его происхождение с тюркскими языками, в частности, с тюркским *алай* — ‘процессия’¹⁵². Отчасти подтверждением этого тезиса служат этнографические материалы.

Кроме свадебной песни слово *алай* было включено в рефрен обрядового хоровода-шествия вокруг человека, пораженного молнией¹⁵³. Б. Гатиев отмечает: «Во время этого пения, присутствующие, образовав цепь, ходят вокруг покойника в продолжение трех дней. Поют они в той надежде, что Илья¹⁵⁴, услышав их вопль, воскресит мертвого»¹⁵⁵. Текст песен над пораженным молнией включает величания *св. Ильи / Елиа — Уацилла* и благопожелания. Рефренный раздел строится на многократном варьированном повторе возгласов *алай* и *цоппай*¹⁵⁶. Примечательно, что и на свадьбе песня *алай* также сопровождалась хореографическим движением по кругу: «Пожилые мужчины и женщины брались под руки и, замкнув круг, в котором у очажной цепи находилась невеста с шафером, танцевали и пели песню с припевом: “Алай, ой алай, алай-булай”»¹⁵⁷.

Таким образом, разнообразные по приуроченности песни (свадебная и хороводная) имели общее строение рефренного раздела (использование слова *алай*), что обусловлено единством религиозно-мифологических представлений осетин.

¹⁵² Бесолова Е. Б. Осетинский обряд «Алай» // Европейский журнал социальных наук. 2013. № 10, С. 302.

¹⁵³ Обрядовые шествие и пение вокруг пораженного молнией, обращенное к «грозовому» божеству Уацилла, обозначаются в народной терминологии и научной литературе термином *Цоппай* (по устойчивому возгласу в припеве песни). Исполнение песни предполагает наличие хореографического компонента: «Если пораженный молнией не убит наповал, то его этим “цоппай” всегда можно спасти. Процедура эта происходит следующим образом: первые, прибежавшие на тревогу, торопливо становятся вокруг пораженного и, держа друг друга за руки, образуют живую цепь и, быстро вращаясь, выкрикивают “цоппай” для более равномерного вращения. <...> через два-три часа такой манипуляции [человек. — Д. Д.] совершенно оправляется». Хетагуров К. Л. Помощь пораженному молнией // Полное собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1999. С. 257.

¹⁵⁴ Описывая обряд, Гатиев отождествляет *св. Илью* (у осетин *Елиа*) с *Уациллой*.

¹⁵⁵ Гатиев Б. П. Суеверия и предрассудки у осетин... С. 30.

¹⁵⁶ См. ПРИЛ. 4.3. № 9, № 10, № 11.

¹⁵⁷ Хамицаева Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин... С. 142.

Если образцы поэтических текстов *алай* представлены в публикациях в достаточном объеме, то музыкальный материал не введен в научный оборот за исключением единственного образца, опубликованного в 1948 г.¹⁵⁸ Нотации песни *алай* сосредоточены в фнрдах СОИГСИ, один пример представлен в фонде ГТРК «Алания»¹⁵⁹. Все записи музыкального материала сделаны на территории Северной Осетии: два образца — в Дигорском ущелье (села Вакац и Махческ), два — в с. Ларс Дарьяльского ущелья, один — во Владикавказе (от выходцев из с. Нар Нарского ущелья)¹⁶⁰. Привлекаемые к анализу источники были зафиксированы на нескольких хронологических срезах: в 1926–28 гг., в 1960 и 1969 гг. и в 1990-е гг. (точные данные отсутствуют).

Типы нотаций *алай* разноплановы: это слуховые записи (В. Долидзе, М. Бугоева), композиторская обработка народной мелодии, сделанная М. Бугоевым, а также нотные расшифровки фонограмм собирателей разных лет, выполненные автором настоящей работы. Не все материалы в равной степени могут считаться достоверными в передаче музыкальных особенностей *алай*. Анализ рукописных композиторских нотаций, данных без подтекстовки, в объеме одной строфы и с гармонизацией требуют критического подхода, основанного на результатах типологического анализа всего комплекса данных, поэтому характеристика ранних слуховых записей будет предложена после изучения основного корпуса источников — расшифровок полевых записей разных лет.

Еще одна проблема, встающая перед исследователем при характеристике песни *алай*, связана с тем, что число поэтических текстов примерно в два раза превышает объем нотаций, а особенности фиксации текстов явно не однородны. В частности, не во всех текстах присутствует один из основных маркеров этой группы песен — слово *алай*. Его отсутствие, однократное или нерегулярное появление обусловлены особенностями работы собирателей, которые могли

¹⁵⁸ Осетинский музыкальный фольклор... № 171.

¹⁵⁹ Авторами рукописных нотаций, хранящихся в НА СОИГСИ, являются композиторы В. Долидзе и М. Бугоев, аудиозаписи сделаны Б. Галаевым, В. Абаевым и Т. Хамицаевой, запись фольклорного коллектива «Нарон» на ГТРК «Алания» осуществлена хормейстером О. Джанаевой и звукооператором З. Газзаевой.

¹⁶⁰ Карту см. в ПРИЛ. 7.1.

записывать тексты не во время исполнения, а в ходе беседы с носителями традиции, фактически пересказывающими содержание песни в свободной форме.

В опубликованных записях ранних лет выявлен единственный образец с композицией песенной строфы, включающей рефрен со словом *алай* в качестве развернутого и структурно обособленного раздела:

<i>Алай, алай зæгъетæ!</i> <i>Фесгун æма нивгун алай!</i> <i>Фесгун æма нивгун алай!</i>	<i>Алай, алай скажите!</i> <i>Благостный, счастливый алай!</i> <i>Благостный, счастливый алай!</i> ¹⁶¹
--	---

Все известные образцы напевов *алай* принадлежат одной музыкально-типологической группе, характеризующейся идентичными показателями в отношении структуры музыкально-поэтической строфы, ритмической организации и интонационного строения.

В основе всех поэтических текстов лежит цезурированный стих. Основной корпус текстов представляет собой семисложник 4+3.

Схема 10

4				3		
<i>Цард</i>	<i>дын</i>	<i>йæ-</i>	<i>мæ</i>	<i>Ба-</i>	<i>бæз-</i>	<i>зæд</i>
<i>Хис-</i>	<i>тæр-</i>	<i>тæн</i>	<i>уæд</i>	<i>ба-</i>	<i>рын</i>	<i>хъом</i>
<i>Кæс-</i>	<i>тæр-</i>	<i>ты</i>	<i>та</i>	<i>уар-</i>	<i>зын</i>	<i>хъом</i>
<i>Ма-</i>	<i>хæн</i>	<i>нæ</i>	<i>чындз</i>	<i>хорз</i>	<i>уы-</i>	<i>дзæн</i>
<i>Лæг-</i>	<i>ты-</i>	<i>дзуа-</i>	<i>ры</i>	<i>ба-</i>	<i>фæн-</i>	<i>дзæн</i>
<i>Авд</i>	<i>фыр-</i>	<i>ты</i>	<i>йын</i>	<i>рай-</i>	<i>гу-</i>	<i>рæнт</i>

В стихе наличествует один акцент, располагающийся в конце строки. Однако его позиционное закрепление отсутствует — ударение может приходиться как на второй, так и на третий слоги от концовки.

Схема 11

∪	∪	∪	∪	/	∪	∪
<i>Цард</i>	<i>дын</i>	<i>йæ-</i>	<i>мæ</i>	<i>ба-</i>	<i>бæз-</i>	<i>зæд</i>
<i>Хис-</i>	<i>тæр-</i>	<i>тæн</i>	<i>уæд</i>	<i>ба-</i>	<i>рын</i>	<i>хъом</i>
∪	∪	∪	∪	∪	/	∪
<i>Мах</i>	<i>а-</i>	<i>хæм</i>	<i>чындз</i>	<i>фæ-</i>	<i>хо-</i>	<i>нæм</i>
<i>Нæр-</i>	<i>тон</i>	<i>хорз</i>	<i>æй</i>	<i>ыс-</i>	<i>хо-</i>	<i>нæм</i>

¹⁶¹ См.: ПРИЛ. 2.2. № 3.

Реже встречаются шести- или восьмисложники с идентичной акцентуацией — в обоих случаях в них разрастается или сжимается только начальная часть стиха.

Схема 12

5					3		
⊔	⊔	⊔	⊔	⊔	/	⊔	⊔
Æф-	сий-	наг	æ-	ма	хе-	цай-	уаг
⊔	⊔	⊔	⊔	⊔	⊔	/	⊔
Æ	дан-	ба-	ца-	йæн	зæ-	рин	бос
Ма-	ды-	май-	рæ-	мы	фæ-	дзæхст	уæд
3					3		
	⊔	⊔	⊔		⊔	/	⊔
	Фар-	ны	къах		æр-	ба-	вæр
	Аст	ас-	ти		гъæд-	дзæл-	тæ

Тексты *алай*, зафиксированные без напевов, значительно отличаются по своему строению от проинтонированных образцов, что не позволяет сделать окончательные выводы об их стиховом строении. Отметим, что в ряде примеров при разрастании слогочислительных показателей стиха фиксируется устойчивое местоположение цезуры перед последней стиховой группой. Начальная часть включает в себя 5–8 слогов, тогда как заключительная — 4(5) слогов.

Схема 13

5						4					
Æ	дæл-	лаг	хъур	тæй		хор-	тæ	кæ-	суй		
6						4					
Ник-	ки	дæр	æ	мæ-	нæ	хуарз	æр-	цу-	дæй		
7						4					
Æ	цæ-	рæн	хæ-	дза-	рæ-	мæ	фар-	нæ	хæс-	суй	
7						5					
Уо-	нæн	сæ	ра-	зæй	цæ-	уæг	рæс-	ти	Уас-	гер-	ги
8						4					
Уо-	мæн	æ	сæ-	ри	ас-	тæу	ба	гъол-	ав-	дæн-	тæ

Во многих поэтических текстах, представленных без напевов, стих принципиально нестабилен — отмечается увеличение слогового состава, как в первой, так и во второй частях строки. В начале стиховой строки часто возникает дополнительный второй акцент. Это позволяет высказать два предположения: 1) текст настолько искажен, что не допускает реконструкции песенной формы; 2) текст связан с иной типологической группой напевов, ныне в традиции уже утраченной.

Песенная строфа проанализированных вариантов напевов состоит из двух текстовых компонентов — **AR**. Первое построение представляет собой смысловую часть текста, соотносимую с первой музыкальной фразой и цезурированным стихом **ab**. Второе построение — припевный раздел **R**, включающий вторую музыкальную фразу и дважды повторенное слово *алай*.

Варианты припевов незначительны и связаны с краткими междометиями, оформляющими повтор слова *алай*:

- «Ой, алай, ой, алай» [Ой, алай, ой, алай]¹⁶²;
- «Ой, алай, уә, алай» [Ой, алай уа, алай]¹⁶³;
- «Уәй, алай, уәй, алай» [Уай, алай, уай, алай]¹⁶⁴.

В некоторых образцах в начальных строфах песни происходит замещение смысловой части фрагментом рефрена (для удобства сравнения приведем две первые строфы):

- первая стиховая строка заменяется рефреном

R R	rrrr	<i>Ой, алай, уә алай, Ой, алай, уә алай. Чындз фәцәуы, фарн әрцәд Ой, алай, уә алай</i> ¹⁶⁵ .
A R	abbr	

- первый стих представляет собой распевание слова *алай*

R'R	R'rr	<i>А-ло-ло-ла ла-ла-ло. Ой алай, ой алай!</i>
------------	-------------	---

¹⁶² См.: ПРИЛ. 2.1. № 3.

¹⁶³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 1, 2.

¹⁶⁴ См.: ПРИЛ. 2.2. № 2.

¹⁶⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 2.

A R	abrr	<i>Алай кодта киндза бон. Ой алай, ой алай!</i> ¹⁶⁶
------------	-------------	--

- первое полустишие заменяется дважды повторенным ключевым словом рефрена

A R	r'arr	<i>(Й)алай алай фесгун бон. Ой, алай, уæ алай. Фесгун ма нивгун бон. Ой, алай, уæ алай!</i> ¹⁶⁷ .
B R	abrr	

В публикациях представлены и другие варианты песенной строфики, к сожалению, не подкрепленные нотациями либо архивными аудиозаписями. В частности, в Антологии осетинского фольклора¹⁶⁸ зафиксирована структура строфы, где устойчиво повторяется второе полустишие, после которого следует возглас «ой, алай!». Однако в первой строфе построение, соответствующее первой стиховой строке, заменяется рефреном. Во второй строфе замена касается только первого полустишия, что способствует возникновению арочной композиции: **raar**. И только начиная с третьей строфы, устанавливается композиция с повтором второго полустишья и финальным рефреном:

R R	rrrr	<i>Ой, алай, ой, алай, Ой, алай, ой, алай! Ой, алай, чындзалай. Чындзалай, ой, алай! Мах ахæм чындз фæхонæм. Фæхонæм, ой, алай!</i> ¹⁶⁹
	raar	
	bccr	

Фактически этот вариант песенной строфики можно считать производным от тех форм музыкально-поэтической строфы, в которых осуществляется замена первой части рефрена повтором второго полустишия.

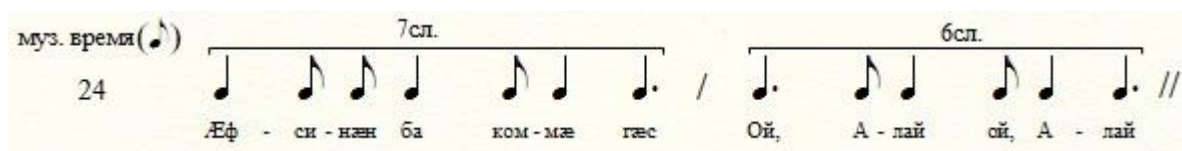
Музыкально-ритмическая форма песни *алай* состоит из двух слогоритмических периодов¹⁷⁰, первый из которых совпадает со смысловой частью стиха, второй — с рефреном.

¹⁶⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 3.

¹⁶⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 1.

¹⁶⁸ См.: ПРИЛ. 2.2. № 4.

¹⁶⁹ Там же.



Оба слогоритмических периода равны друг другу по объему музыкального времени и ритму слоγοпроизнесения. Поскольку в первом периоде слоговая норма больше, чем в припеве (4 вместо 3), в этой части строфы осуществляется дробление первой слогоноты (в сравнении с рефреном):



В тех вариантах напева, где число слогов в первом слоговой группе меньше (3 вместо 4), происходят иные процессы — здесь распевается последний слог, например, как в слове *фесгун* [фесгун] ('счастливый') в Схеме 16:



В сделанной нами расшифровке песни *алай* по записи Б. Галаева 1928 г. ритмическое воплощение первого слогоритмического периода обладает некоторыми особенностями, обусловленными исполнительской агогикой. Вторая трехсложная группа имеет более прихотливый рисунок, построенный на сочетании дуольной и триольной ритмической пульсации, сопровождающейся ритмической оттяжкой второго слога трехсложника.

¹⁷⁰ Здесь мы пользуемся терминами, введенными А. А. Баниным, см.: Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 109.

¹⁷¹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 1.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Там же.



Все напевы данной группы опираются на троичную систему счисления ритмической пульсации в обоих слогоритмических периодах.

Рассмотрим более подробно организацию второго слогоритмического периода, соотносимого с рефреном. Он состоит из двух ритмических стоп, из которых первая допускает варианты расхождения в ритме слоγοпроизнесения, а вторая — константна. При этом в каждой стопе присутствует фигура синкопированного ритма.

Таблица 1

			ПРИЛ. 2.1. № 1
Ой	А - лай,	ой А - лай.	ПРИЛ. 2.1. № 3
			ПРИЛ. 2.1. № 2
			ПРИЛ. 2.1. № 5
			ПРИЛ. 2.1. № 6
Чындз	а - лай	ой, А лай! ой.	

Ритмическая организация второй стопы обладает высокой степенью символичности. Она представляет собой последовательное увеличение единиц слогового ритма, где сумма музыкальных времен первых двух слогов (восьмая—четверть) равна третьей — суммирующей и обобщающей (четверть с точкой).

В большинстве вариантов напевов *алай* первая стопа является инверсией по отношению ко второй, т. е. начальная длинная слоговота сменяется ритмической группой . Кроме принципа зеркальности, в организации рефрена прочитывается идея арки, где крупные слоговоты обрамляют пульсацию ритмической группы, состоящей из восьмой и четверти. Ритмическая фигура имеет формульный характер и встречается в других свадебных песнях

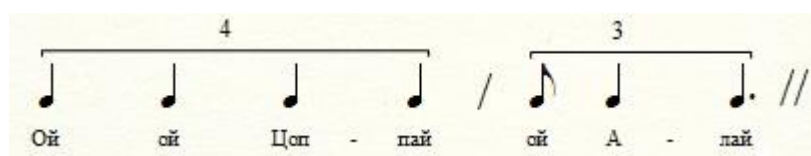
¹⁷⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 3.

осетин (см. 1.2.2 и 1.2.3). Способ ритмизации рефрена, включающего слово *алай*, его устойчивость в разных вариантах напева определяют статус припевного раздела как семантического ядра музыкально-поэтической строфы в целом.

Наличие описанных выше ритмических стоп сближает *алай* с хороводной песней *цоппай*, исполняющейся над человеком, пораженным молнией. Сравнение ритмических стоп двух песен показывает, что, несмотря на очевидные различия, в них совпадает ряд показателей:

- организация стиха 4+3 в песне *цоппай*, но в ином ритмическом воплощении, нежели в песне *алай*.

Схема 18¹⁷⁵



- наличие трехсложных групп с синкопированной ритмикой в *цоппай*

Таблица 2



ПРИЛ. 4.3. № 11

ПРИЛ. 4.3. № 10

ПРИЛ. 4.3. № 11

- наличие трехсложных групп при распевании *ой, алай* в песне *цоппай*

Таблица 3



ПРИЛ. 4.3. № 9

ПРИЛ. 2.1. № 1

¹⁷⁵ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 126. № 1.

Таким образом, четкость ритмо-композиционной структуры *алай* обусловлена ее заклинательно-магической функцией в обряде. Сходные закономерности прослеживаются также и в некоторых трудовых песнях: «Онай» (Песня, сопровождавшая валяние войлока), «Рувьны зарæг» (Песня прополки) и т. д., «в многократно повторяющихся ритмоинтонационных оборотах и примитивных мелодических формулах которых, — по мнению Ф. Алборова, — легко читаются наиболее ранние стадии становления мелодического мышления народа»¹⁷⁶. Вместе с тем, особенности ритмики *алай* отсылают и к закономерностям музыкально-хореографических жанров фольклора. Тем самым, на музыкально-аналитическом уровне подтверждаются сведения о том, что песня *алай* сопровождалась хореографическим движением, а именно — ритуальным обходом очага невестой (сначала в родном доме, потом — в доме мужа).

Несмотря на то, что основной корпус образцов *алай* зафиксирован в многоголосной фактуре, типичной для осетинской народной песни, ряд материалов представлен в одноголосных записях и нуждается в реконструкции, связанной с восстановлением бурдона¹⁷⁷.

Напевы *алай* в целом идентичны в интонационно-ладовом отношении. Приведем схему ладового развития напева:

Схема 19



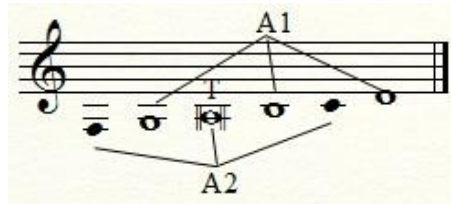
Первая фраза, совпадающая со смысловой частью стиха, воплощает идею перехода от первой антитезы к тезе (A1 → T). Вторая фраза, на которую приходится рефрен, представляет собой движение от второй антитезы через первую антитезу к завершающей тезе (A2 → A1 → T).

¹⁷⁶ Алборов Ф. III. Музыкальная культура осетин... С. 41.

¹⁷⁷ На схемах ниже реконструированный бурдонный голос взят в квадратные скобки.

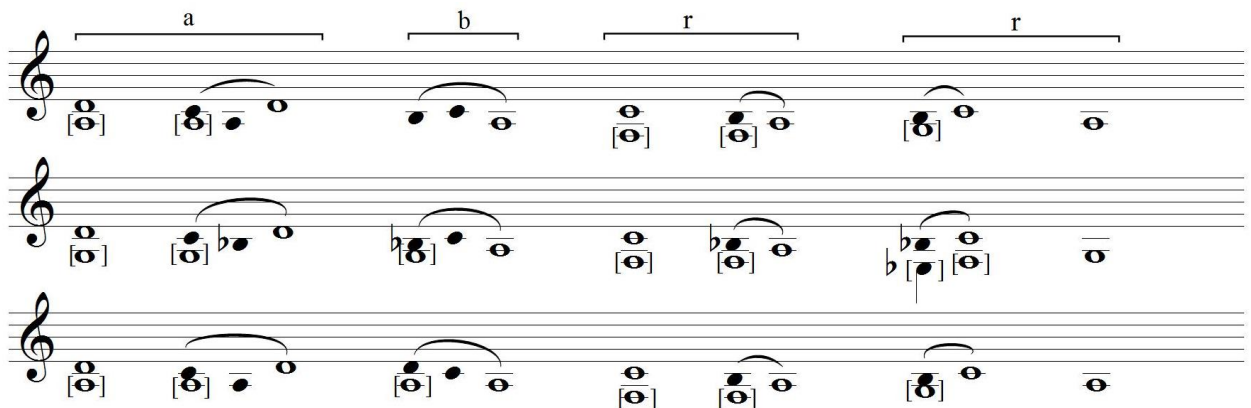
Сводный звукоряд напева разворачивается в объеме сексты. Звукорядная шкала напева с указанием на ладовую дифференциацию тонов, входящих в ее структуру, имеет следующий вид:

Схема 20



В рамках данного звукоряда образуются характерные попевочные звенья, согласующиеся со стиховым членением. Каждая попевка координируется с полустихием. Приведем сводную схему попевочного развития верхнего голоса в напевах *алай*:

Схема 21



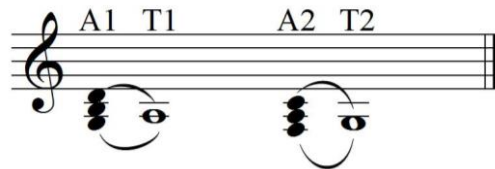
Положение попевки в форме определяет ее функции. Так, начальная попевка первой фразы строится как утверждение верхнего тона звукоряда путем отклонения и возврата к A1. Начальная попевка второй фразы представляет собой утверждение ладовой антитезы A2. Попевки, завершающие первую и вторую фразы, очень близки по мелодическому оформлению; они выполняют функцию кадансирования — утверждения Т.

Один из образцов *алай*, зафиксированный в исполнении женщины-запевалы, фольклорного ансамбля и осетинской гармонии¹⁷⁸, отличается по ладовым и интонационным особенностям от основного корпуса напевов этого

¹⁷⁸ Записан от фольклорного коллектива «Хъубады» муниципального молодежного центра. ГТРК «Алания», 1986 г. См.: ПРИЛ. 2.1. № 2.

жанра. Общая логика мелодического развертывания данного примера остается прежней, но финальная основная опора сдвигается на секунду вниз. Это формирует лад, в котором каждая фраза тяготеет к своему ладовому центру (Т), т. е. функции Т расслаиваются. Соотношение Т1 и Т2 в ходе развертывания напева выявляет главенство последнего — Т2.

Схема 22



Изменение ладовых свойств напева, связанное во многом с особенностями его бытования (исполнение вне обрядового контекста и в сопровождении гармонике), свидетельствуют о системных и в достаточной степени характерных стилевых изменениях, произошедших с песней *алай* в ходе исторического развития.

Данные проведенного музыкально-типологического анализа напевов *алай* позволяют дать объективную оценку рукописным нотациям разного времени. Запись песни *алай*, сделанная В. Долидзе, — самая ранняя из известных в науке (1926). Она представлена в объеме одной строфы и без подтекстовки, достаточно убедительна в интонационно-мелодическом, ладовом и фактурном отношениях. Об этом свидетельствует характер координации голосов (квинтовое согласование баса и мелодии в начале фраз, унисонное — в кадансах), плавно-поступенное возвратное движение вниз/вверх от основной опоры нижнего голоса.

Пример 3¹⁷⁹

¹⁷⁹ Осетинский музыкальный фольклор... С.105.



Более дискуссионным представляется вопрос о музыкально-временной организации напева, поскольку стабильность метра (размер 6/8) и нетипичная ровность ритмического рисунка в обеих музыкальных фразах, скорее всего, являются следствием редакторской работы В. Долидзе.

Проблемными представляются и две нотации М. Бугоева (Примеры 4 и 5). Несмотря на то, что одна из них не атрибутирована, очевидно, что обе записи сделаны одним лицом, так как идентичны по почерку и графическим приемам (самый очевидный из них — художественное оформление финальной тактовой черты).

Пример 4¹⁸⁰



¹⁸⁰ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 53.

Вероятнее всего, первая нотация Бугоева была сделана после однократного прослушивания им копии записи Галаева из собрания фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом), хранящейся в СОИГСИ¹⁸¹. Об этом свидетельствует соответствие оригинального номера фонограммы по описи фонда Б. Галаева «№ 476-3» и этого же номера, обозначенного в рукописи М. Бугоева¹⁸². В нотной строке видны многочисленные потертости, исправления, касающиеся звуковысотного контура и ритмики. Название, обозначение темпа, знаки агогики, подтекстовка, отдельные слиговки и даже некоторые ноты вписаны позже, другим почерком, чернилами светло-голубого цвета.

Сравнивая эту нотацию М. Бугоева со слуховой записью В. Долидзе, обнаруживаем, что их музыкально-ритмическое строение в целом идентично. Объем записи Бугоева составляет две поэтические строфы. В музыкальном отношении первая строфа имеет ритмическое и мелодическое содержание, сходное с другими образцами песен *алай*, хотя в отношении координации текста и напева очевидны несогласования слогового состава и числа музыкальных времен. Вторая строфа демонстрирует явные искажения, в частности, нарушение принципа просодии осетинского языка. Нотировщик стремился вместить прихотливые ритмические фигуры в жесткую такто-метрическую сетку, в силу чего появились такие несуразности, как ферматы на шестнадцатых в фигурах обращенного пунктирного ритма.

Вторая нотация М. Бугоева, представляющая собой обработку народной мелодии *алай* для голоса с фортепиано, далека от типичного для осетинской народной музыки многоголосия, но более убедительна в мелодическом отношении.

Пример 5¹⁸³

¹⁸¹ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 144.

¹⁸² НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 53.

¹⁸³ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 54.



Несмотря на то, что в этом образце присутствуют неточности ритма слогопроизнесения (в первом периоде вставлено дополнительное междометие «Ой», а во втором периоде не указано распевание конкретного слога), реконструкция позволяет привести запись Бугоева к выявленной выше типовой форме слогоритмического периода.

Схема 23¹⁸⁴



Обобщая аналитические наблюдения над песней *алай*, отметим, что она являлась одной из составляющих обряда обхода очага как *символического центра дома-мира* и выполняла ритуально-магические функции. Назначение песни в свадебном обряде можно определить, как *возобновление жизни в новом качестве*. Об этом свидетельствуют особенности поэтической организации, в которых отражается статус свадебного обряда как космогонического акта. На уровне

¹⁸⁴ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 53.

музыкальных закономерностей обрядовой песни выявляются черты ритмической формульности, особенно в связи с точной и инверсионной ритмической повторяемостью трехсложной группы *ой, алай*. Рефрен, построенный на этом образе-символе, становится важнейшим компонентом в структуре напевов *алай*, связывая свадебную песню с ритуалами и песенными формами, посвященными громовержцу (*Цопнай*).

С течением временем угасание культа домашнего очага приводит к утрате свадебных песен данной группы. Еще некоторое время отдельные строки песни *алай*, как отголоски, включались в свадебные молитвословия и благопожелания, о чем свидетельствуют архивные материалы¹⁸⁵.

В ходе полевой работы, проведенной автором настоящей работы лично и в составе экспедиций факультета осетинской филологии СОГУ в течение 2007–2013 гг., выяснилось, что песня полностью вышла из употребления. Работа в 2009 г. в Дигорском ущелье по следам экспедиции В. Абаева, показала, что забыта не только сама свадебная песня, но и контекст ее исполнения, хотя еще в 1969 г. здесь были зафиксированы весьма ценные фольклорные материалы¹⁸⁶. В настоящее время предпринимаются попытки возрождения песни *алай* в свадебном обряде силами фольклорных коллективов. Отдельные строки песенного текста инкорпорируются также в свадебные молитвословия и приговоры.

¹⁸⁵ НА СОИГСИ. Ф. Г. Дзагурова, д. 13, л. 14; НА СОИГСИ. Ф. фольклор, 33, п. 21, л. 102; НА СОИГСИ. Ф. Г. Дзагурова, д. 21, л. 52; НА СОИГСИ. Ф. фольклор, 23 /3/, п. 15, л. 19; НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 67, л. 363.

¹⁸⁶ Экспедиция в составе студентов и преподавателей филологического факультета Северо-Осетинского государственного университета им. К. Хетагурова.

1.2.2. Песни инициационной линии обряда

Для анализа образцов напевов и текстов песен матери были использованы как опубликованные, так и архивные данные, в том числе — собранные при участии автора настоящего исследования¹⁸⁷.

Все поэтические тексты *нанайы зарæг* имеют схожую структуру и образное содержание. Примечательна трактовка в этой свадебной песне образа поезжан, которые обозначаются как *удхæсджытæ*¹⁸⁸ [удхэшджытэ] (*удхæссæг* — букв. ‘забирающие душу’) — персонажи низшей демонологии, забирающие душу умершего в день его кончины¹⁸⁹. Тем самым, в поэтике песен матери реализуется идея замужества как символического умирания девушки (реализация инициационной линии свадебного обряда).

В текстах *нанайы зарæг* раскрывается образ девушки-невесты как идеальной дочери, помощницы матери во всех домашних делах. Тем самым, через образ матери, теряющей дочь, получает воплощение идея отчуждения девушки от своего рода-племени. Поэтические обороты, характеризующие образ невесты как помощницы матери, имеют формульный характер: утром огонь разводила, вечером постель стелила, утром постель убирала, воду носила, двор подметала¹⁹⁰ и т. д.

Корпус поэтических мотивов песен матери обнаруживает тесную связь с *хъарджытæ* [кърджытэ], *хъарæг* [кърэг] — похоронными причитаниями, имевшими в осетинской традиции как сольную (индивидуальную), так и хоровую (групповую) исполнительскую форму¹⁹¹.

¹⁸⁷ Образцы песен этой группы см. в ПРИЛ. 2.1. № 7–15.

¹⁸⁸ См.: Приложение 2.2. № 5, 6.

¹⁸⁹ По поверьям осетин, *удхæссæг* является беспощадным и непобедимым посланником повелителя подземного мира *Барастыра* [барáштыра], от которого целиком зависит жизнь человека. См. об этом: *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. Л.: Наука, 1989. Т. 4. С. 10.

¹⁹⁰ См.: ПРИЛ. 2.2. № 5, 7, 9, 10.

¹⁹¹ *Бесолова Е. Б.* Язык и обряд: Похоронно-поминальная обрядность осетин в аспекте ее текстуально-вербального выражения. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2008. С. 155.

В примере ниже причетные корни песен матери подчеркиваются инициальной рифмой, свойственной *хъарджытæ* (в примере ниже эти фрагменты выделены графически):

<i>Уæй, нана, дæ сæумон артæнæг кызгæ, Уæй, нана, дæ изæйрон уатгæнæг кызгæ, Уæй, нана, дæ сæумон уатесæг кызгæ, Уæй, нана, дæ изæйрон артæмбæрзæг кызгæ.</i>	<i>Ой, нана, твоя дочь, утром огонь разжигавшая, Ой, нана, твоя дочь, вечером тебе стелившая, Ой, нана, твоя дочь, утром постель убиравшая, Ой, нана, твоя дочь, вечером огонь в очаге золой прикрывавшая¹⁹².</i>
---	--

Связь песен матери с похоронными причитаниями прослеживается в формульных мотивах-сетованиях о потере дочери, выраженных в форме риторических вопросов: *Что будешь делать?; На кого будешь смотреть?; Кто будет убирать?; Кто будет постель стелить?*¹⁹³ и т. д.

Один из поэтических мотивов песен матери (описание предстоящего ухода невесты из отчего дома) обнаруживает связи с песнями поезжан — *чындзхæсджыты зарæг* (см. очерк 1.1.3)¹⁹⁴. Вероятно, наличие общих мотивов в двух самостоятельных жанрах свадебного фольклора обусловлено контекстом — обе песни звучат перед уходом невесты из родительского дома. Ситуация прощания с родственниками актуализирует просьбы о благословлении невесты с поезжанами в путь (эти мотивы также родственны песням поезжан). Особенностью воплощения данного поэтического мотива в *нанайы зарæг* является обращение к матери с различными наказами: *приготовить угощение; вынести араку (или пиво); собрать свое дитя; помолиться о добром пути*¹⁹⁵ и т. д.

Еще одну группу поэтических мотивов образуют пожелания счастливого пути, долгой и счастливой жизни девушке-невесте в новой семье¹⁹⁶. Являясь поэтическими формулами, эти мотивы присутствуют и в других свадебных

¹⁹² См.: ПРИЛ. 2.2. № 7.

¹⁹³ См.: ПРИЛ. 2.2. № 5, 6, 8.

¹⁹⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 8, 9; ПРИЛ. 2.2. № 5, 8.

¹⁹⁵ См.: ПРИЛ. 2.2. № 5, 9, 10.

¹⁹⁶ См.: ПРИЛ. 2.2. № 9, 10.

обрядовых песнях¹⁹⁷. Примечательно, что пожелания счастья в *нанайы зарæг* могут быть адресованы как невесте, так и ее матери.

Наблюдения, полученные в ходе изучения поэтических текстов песен матери, во многом подтверждаются при анализе музыкальных особенностей.

Первая нотация песни матери была опубликована в 1948 г. в антологии «Осетинский музыкальный фольклор»¹⁹⁸, тогда как сделана она была в 1940 г. В числе основных источников по изучению песен матери выделяются материалы НА СОИГСИ: Б. Галаева (1928), Е. Колесникова и А. Аликова (конец 1930-х – начало 1940-х), В. Абаева (1960-е), М. Бугоева (1970–1980-е), а также записи неустановленного собирателя, осуществленные в 1960-х гг. Несколько образцов песен матери было записано в фольклорной экспедиции Северо-Осетинского государственного университета в 2007 г. и нотировано автором.

В территориально-географическом аспекте к анализу были привлечены напевы из Южной (Цхинвал) и Северной Осетии (Владикавказ, Дзуарикау), а также из Дигорского ущелья Северной Осетии (села Синдзикау, Дигора). Чуть больше половины имеющихся записей относятся к дигорскому диалекту, оставшиеся — к иронскому. Лишь один напев невозможно атрибутировать (он представлен в слуховой записи без подтекстовки)¹⁹⁹. Примерно те же пропорции характеризуют форматы исходных данных: чуть меньше половины образцов имеется в нотациях, большая же часть доступна в фонографических записях. Расшифровки аудиозвукозаписей 1928²⁰⁰, 1960²⁰¹, 1964²⁰² и 2007²⁰³ гг. наиболее убедительны в музыкально-типологическом отношении.

В основе поэтических текстов песен матери лежит нецезурированный стих неупорядоченного слогового состава — тирада, характерная, как отмечают

¹⁹⁷ ПРИЛ. 2.1. № 2, 9, 10.

¹⁹⁸ Осетинский музыкальный фольклор... С. 78. № 121. См. также: ПРИЛ. 2.1. № 15.

¹⁹⁹ ПРИЛ. 2.1. № 14.

²⁰⁰ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 145. ПРИЛ. 2.1. № 11.

²⁰¹ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 106. ПРИЛ. 2.1. № 7.

²⁰² НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А19. ПРИЛ. 2.1. № 8.

²⁰³ Дзлиева Д. М. АФ 001–001; 001–002. ПРИЛ. 2.1. № 9, 10.

как рефрен — **R**), располагается последовательность трех стиховых строк — тирад: **ABC**.

В ряде случаев каждая из тирад обладает смысловой самостоятельностью и соотнесена с определенным поэтическим мотивом. Так, в примере, зафиксированном от Ю. Бацазова в 2007 г., строфа состоит из трех тирад, первая из которых описывает образ идеальной дочери (**A**), вторая представляет собой благопожелание матери (**B**), а третья — благопожелание невесте (**C**).

R *Ой, Нана!*

A *Дæ райсомæй артгæнæг, дæ 'зæр уатгæнæг.*

B *Гъæй, Нана, бирæ нын фæцæра.*

C *Нана, дæ иунæг хъæбул фæндараст æрбауа! Ой!²⁰⁶*

В других образцах трехфазность стихового членения производна от первоначального деления на две смысловые тирады, как в примере ниже, где первая тирада описывает образ дочери, а вторая, разделенная на два сегмента, посвящена высказыванию сожаления матери:

R *Ой, Нана!*

A *Хуырхы дын гуымбыл чи нæ уагъта, гъæй!*

B *Райсом æй куы нæ уал фенай,*

C *Ой, ныккæудзынæ, ой!²⁰⁷*

В песенных строфах сопрягаются тирады различной протяженности. Приведем слогочислительные параметры нескольких напевов:

1 строфа A (12 сл.) B (8 сл.) C (13 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 10

1 строфа A (12 сл.) B (8 сл.) C (7 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 9

2 строфа D (12 сл.) E (6 сл.) F (7 сл.)

1 строфа A (14 сл.) B (14 сл.) C (10 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 11

²⁰⁶ ПРИЛ. 2.1. № 10.

²⁰⁷ ПРИЛ. 2.1. № 8.

Трехфазность песенного текста подчеркивается краткими возгласами, обозначающими границы тирад. Это могут быть как одиночные возгласы: *Ой, Гъæй уау, Уай*, так и дважды повторенные: *Ой-ой, Уау-уау, Уа-уай*. Возгласы могут открывать тираду, стимулируя музыкальное движение, и завершать ее, фиксируя ритмическую остановку. В примере, записанном в 2007 г. от Ю. Баева, присутствует возгласная вставка в конце первой тирады второй строфы: *Ой, уæрæйдæ, ой!*²⁰⁸ [ой, уарайда, ой!] (ниже она показана буквенным обозначением **v** в структуре песенной строфы и отмечена подчеркиванием в тексте).

R *Ой, нана!*

A(v) *Дард фæндагыл фæцæуы дæ гыццыл, уæдæ, ой уæрæйдæ ой!*

B *Ой фæндараст йын уæд зæгъæм.*

C *Ой, нана, бирæ нын цæрай ой!*²⁰⁹

В некоторых примерах развернутые возгласные построения *Ой-ой гъе мардзæ, æй æй мардзæ гъайта* [ой-ой е мърза, ай ай мърза гайта] замещают словесные тирады как самостоятельные разделы песенной композиции:

- третью тираду — в первой строфе

R *Ой, нана!*

A *Де `зæрæй уат гæнæг дæ райсомæй уат исæг, гъæй*

B *Ой, хæсгæ дын æй куы кæнæм,*

V *Ой, ой гъе мардзæ ой!*²¹⁰

- вторую и третью тирады — в третьей строфе

R *Ой, нана!*

A *Цы кæндзынæ куыд кæндзынæ, гъæй.*

V *Гъæй, æйт – мардзæ, гъайта.*

V' *Ой, ой, æмæ ой!*²¹¹

²⁰⁸ Подробнее об асемантических возгласах см.: *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 4. С. 90.

²⁰⁹ ПРИЛ. 2.1. № 9.

²¹⁰ ПРИЛ. 2.1. № 8.

²¹¹ ПРИЛ. 2.1. № 8.

Филологические публикации текстов песен матери, в целом, совпадают по структуре с типом песенной композиции, характеристика которой была представлена выше. Образец, опубликованный в антологии «Памятники народного творчества осетин», содержит припевный раздел, завершающий все песенные строфы, кроме последней: *Киндзи ку цаууй!* [киндзи ку цауй] (‘Замуж выходит!’). Возможно, что этот устойчивый компонент структуры замещает собой третью тираду. В тексте ниже графика изложения поэтического текста при публикации меняется в соответствии с трехфазной структурой песенной строфы.

<i>Уæй, нана, Дæ сæумон артгæнæг кизгæ Киндзи ку цаууй!</i>	<i>Ой, нана, Твоя дочь, утром огонь разжигавшая Замуж выходит!</i>
<i>Уæй, нана, Дæ изæйрон уатгæнæг кизгæ Киндзи ку цаууй!</i>	<i>Ой, нана, Твоя дочь, вечером тебе стелившая, Замуж выходит!</i>
<i>Уæй, нана, Дæ сæумон уатесæг кизгæ Киндзи ку цаууй!</i>	<i>Ой, нана, Твоя дочь, утром постель убиравшая, Замуж выходит!²¹²</i>

Некоторая часть образцов имеет иную композицию. Например, несколько песен строятся на сочетании начального возгласа с двумя тирадами²¹³. Один пример имеет тирадно-строфическую композицию, где первая строфа состоит из дважды повторенного начального возгласа *Ой, Нана* и одной тирады **A**, вторая строфа — из одиночного возгласа и одной тирады **B**, третья строфа — из двух тирад **CD** без начального возгласа²¹⁴. Вероятно, некогда в фольклорной традиции существовали различные типы песенной композиции песен матери, в том числе тирадно-строфические, которые с течением времени были вытеснены более устойчивыми трехтирадными структурами.

Музыкально-ритмическая форма песен матери состоит из четырех разделов, каждый из которых отличается своеобразием структуры и нестабильными временными объемами.

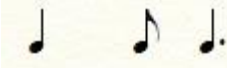
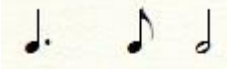




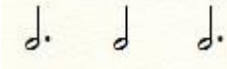
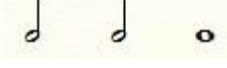
²¹² ПРИЛ. 2.2. № 7.

²¹³ ПРИЛ. 2.1. № 12, 14, 15.

²¹⁴ ПРИЛ. 2.1. № 9.



Рассмотрим варианты ритмизации каждого из разделов. Песенная строфа начинается с трехсложного рефрена-возгласа *Ой, Нана*, для ритмизации которого характерны начальная и конечная долготы, разделенные средним тоном (в основном — более кратким), что видно из следующей таблицы.

Таблица 4

	ПРИЛ. 2. № 14
	ПРИЛ. 2. № 15
	ПРИЛ. 2. № 12, 13
	ПРИЛ. 2. № 7
	ПРИЛ. 2. № 8
	ПРИЛ. 2. № 11
	ПРИЛ. 2. № 10
	ПРИЛ. 2. № 9

В одном из вариантов напева облик начального возгласа нестабилен — в первой строфе он повторяется дважды в незначительно ритмически варьированном виде, во второй строфе приобретает вид четырехсложника:

Таблица 5

1 строфа		ПРИЛ. 2.1. № 7
2 строфа		

Ритмическое решение второго раздела (тирады А) связано с декламационным произнесением протяженного фрагмента текста, завершающегося одной или двумя долготами. Последние могут координироваться как со смысловыми слогами, так и с одиночными возгласами *Ой, Гъаей*,

выполняющими функцию ритмического торможения (пропорции отношения к хронос протос составляют 1:2, 1:4, 1:6, 1:8).

Для ритмизации зоны декламации характерен принцип равномерного слогапроизнесения, реализованный, в основном, просодическими восьмыми.

Схема 26



ПРИЛ. 2.1. № 9

Встречаются также образцы ритмизации тирады А как восьмыми, так и четвертями, вне зависимости от протяженности этого раздела.

Схема 27



ПРИЛ. 2.1. № 8

Более сложный принцип ритмического прочтения раздела наблюдается в примере, зафиксированном от Ю. Бацазова во Владикавказе, где прихотливый рисунок создается с помощью использования различных ритмических единиц. В пульсации сочетаются двоичная и троичная системы счисления ритма, а финальный акцентный слог выделяется музыкальной долготой.

Схема 28



ПРИЛ. 2.1. № 10

Третий и четвертый разделы песенной композиции, соответствующие тирадам В и С, обнаруживают те же тенденции ритмизации, что были определены выше — декламация с утяжелением в конце. В ряде случаев в начало второй и третьей тирад включен краткий возглас, фиксирующийся музыкальной долготой (в первой тираде он отсутствовал, поскольку его функции выполняло начальное возгласение *Ой, Нана*).



ПРИЛ. 2.1. № 9

Несмотря на структурно-композиционные различия, все напевы песен матери имеют общую логику ладообразования и развертывания музыкальной линии.

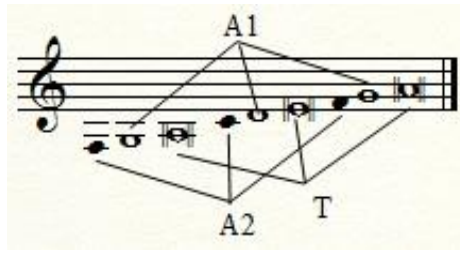
Лад песен матери типичен для свадебных песен и построен на взаимодействии основной опоры (Т) и двух побочных (А1 и А2). Схема развертывания лада согласована с разделами песенной композиции, где в начальном восклицании утверждается Т, в первой тираде осуществляется отклонение от Т к А2, во второй тираде господствует зона А1 и, наконец, в третьей тираде реализуется переход от А2 к финальной тезе. Таким образом, на обобщенной схеме ладообразования прослеживается принцип зеркальной симметричности разделов А и С по отношению к В:

Схема 30



Сводный звукоряд *нанайы зарæг* — самый развернутый среди свадебных песен. Он охватывает дециму за счет дублирования каждого из значимых в ладовом отношении тонов квинтово-октавными созвучиями и активного мелодического распевания.

Схема 31



Диапазон развертывания мелодической линии ведущего голоса достаточно широк. Общая логика его развития связана с нисходящей ступенчатой волной, которая достигает нижнего интонационного уровня в конце строфы. В структуре песенной строфики образуются многочисленные перекрестные связи, обеспечивающие ей стилевое единство и смысловую целостность.

Так же как и в *алай*, попевочное членение в песнях матери согласуется с элементами песенной строфики. Начальная попевка представляет собой устойчивый мелодический оборот, направленный от верхнего к квинтовому тону тезы. Квартовый перепад с участием промежуточного звука, прилегающего к верхнему или нижнему тону квартовой ячейки (плачевая интонация), инициирует все последующее музыкальное развитие:

Схема 32



Каждая следующая попевка координируется с тирадами как композиционными единицами песенной строфы, что видно на Схеме 32.

Схема 33

Прил. 2.1. № 11

Прил. 2.1. № 10

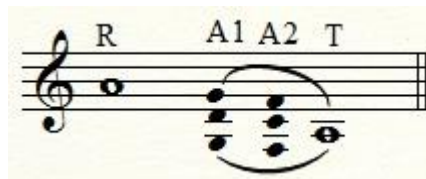
Прил. 2.1. № 9

Музыкальное развитие разделов А и С отличается значительной свободой и наибольшей мелодической активностью, связанной с захватом верхних тонов звукоряда; используется принцип орнаментирования; присутствуют развернутые

нисходящие рулады. Мелодическое содержание раздела **В**, построенного на утверждении побочной ладовой опоры A1, более лаконично.

В вариантах песенной строфики, включающей две тирады, редуцируется раздел **А** (зона ладовой функциональности связана с A2), а непосредственно после начального возгласа осуществляется движение к Т и ее утверждение в заключительном кадансе. Общую схему разворачивания лада в этих вариантах можно представить следующим образом: $T \rightarrow A1 \rightarrow A2 \rightarrow T$

Схема 34



Выявление типических закономерностей в сфере звуковысотной организации песен матери позволяет оценить некоторые слуховые нотации, являющие собой композиторские обработки. Так, весьма спорной представляется обработка песни матери, сделанная А. Аликовым — она не подтекстована и идентифицировать песню можно лишь по заглавию. Будучи руководителем хорового коллектива, Аликов выполнил множество обработок народных песен. В сделанной им аранжировке вместо традиционных для осетинской песенности унисонных басов выписаны мощные квинтово-октавные созвучия. Кроме того, композитор выровнял ритмический рисунок и выставил регулярный размер, в соответствии с которым сменяются ладовые опоры (на сильных и относительно сильных долях такта).

Пример 6²¹⁵

²¹⁵ НА ПРИЛ. 2.1. № 14.



Самые существенные недостатки нотировки М. Бугоева (Пример 7) связаны с подтекстовкой — она была вписана позже, светло-голубыми чернилами и иным лицом. Редакторским компромиссом можно считать и размер, и ритмические особенности варианта напева в записи Бугоева, противоречащие нормам осетинской просодии.

Пример 7²¹⁶

²¹⁶ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 56.

Нисходящая плачевая интонация начального возгласа *Ой, нана* сближает данную свадебную песню также с героическими и историческими песнями осетин. Цхурбаева, в частности, отмечает: «Анализируя музыкально-поэтические особенности осетинских героических песен, приходишь к выводу, что героическая песня как форма народного творчества многими сторонами смыкается с причитаниями. Это позволяет предполагать, что они ведут начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они были, по-видимому, мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась все “менее отчетливой”»²¹⁹.

Песенный стиль *нанайы зарæг* не претерпел существенных изменений с течением времени. Судя по архивным материалам и полевым данным, в том числе современным, мелодика песен данной группы обладает устойчивостью и интонационной узнаваемостью.

Функциональность песен матери и их принадлежность инициальной линии свадебного обряда в целом сохраняется. Несмотря на изменения социокультурного контекста современной жизни, песня продолжает жить и развиваться в традиционной культуре осетин. Если в прошлом *нанайы зарæг* была строго приурочена к обряду обхода очага и исполнялась вслед за песней *алай*, образуя с ней своеобразный микроцикл, то в настоящее время песня исполняется на отъезд невесты из отчего дома и сближается отчасти с другой группой свадебных песен, принадлежащей коммуникативно-обменной линии обряда, — песнями поезжан.

²¹⁹ Цхурбаева К. Г. Об осетинских героических песнях... С. 38.

1.2.3. Песни коммуникативно-обменной линии обряда

Песни поезжан — наиболее представительная по количеству записей группа свадебных песен. Образцы этих песен широко представлены в публикациях и архивных источниках, в том числе — в современных полевых записях²²⁰. Аналитические обобщения в настоящей работе сделаны на материалах из Северной и Южной Осетии, а также по записям из осетинских сел Грузии²²¹.

Чындзхæсджыты зарæг известны в научной литературе и с другими названиями: *Фарн фæцæуы* [фарн фэцэуы] (букв. ‘Фарн идет’) или *Фарны зарæг* (букв. ‘песня о фарне’). Образ *фарна* (букв. ‘небесная благодать’; ‘счастье’) имеет ключевое значение в поэтике песни поезжан. Благопожелания в адрес всех участников свадебного обряда являются характерной чертой данного жанра²²².

В текстах велико значение *образа поезжан*, но понимание его ритуальных функций весьма различно. Родня невесты воспринимает их как разрушителей родовых и социальных связей, поэтому, как и в *нанайы зарæг*, поезжане называются *удхæсджытæ* (букв. ‘уносящими душу невесты’)²²³. Для родни жениха поезжане являются желанными гостями, приводящими в дом продолжательницу жизни и источник благодати — *фарн*²²⁴.

Несмотря на то, что *чындзхæсджыты зарæг*, также как и другие свадебные песни, исполняются представителями рода жениха (собственно поезжанами), песенные тексты содержат скрытую диалогичность. Тексты *чындзхæсджыты зарæг* начинаются с приветствий, которыми поезжане обмениваются с родней невесты, когда приезжают за девушкой в свадебный день, а также с родственниками жениха — при встрече свадебного поезда в его доме²²⁵.

²²⁰ ПРИЛ. 2.1. № 16–31.

²²¹ Имеется в виду Трусовское ущелье, где находятся около 30 сел, в которых проживают этнические осетины.

²²² См.: ПРИЛ. 2.1. № 16, 17, 22, 24, 25; ПРИЛ. 2.2. № 12, 13.

²²³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 22; ПРИЛ. 2.2. № 13.

²²⁴ См.: ПРИЛ. 2.2. № 12, 13.

²²⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 16, 17, 22; ПРИЛ. 2.2. № 11.

Большое значение в поэтике песен поезжан имеет тема движения, отмечающая изменения в жизни молодоженов и двух родовых групп в целом. В песенных текстах передвижение свадебного поезда описывается при помощи глаголов: уводим, увозим, уходим, повезём, едем, идём²²⁶ и т. д. С этим же связано метафорическое уподобление невесты птицам: вороне²²⁷, галке²²⁸, воробью²²⁹.

Двигательные образы в песнях поезжан получают символическое воплощение в формульных поэтических выражениях: *Амондджын къах æрхæсса* [áмонджын ках эрхэша] ('Пусть вступит счастливой ногой') — о невесте, *Фæхæссаем, фæцæуæм* [фэхэшшэм, фэсэуэм] ('Уходим, уводим'). Отметим полисемантичность последней формулы, неопределенной в отношении этапа перемещения свадебного поезда. В зависимости от контекста данное выражение может обозначать различные стадии перехода: фиксацию процесса движения как такового, встречу/уход из дома невесты/жениха.

Образы движения в песнях поезжан часто смыкаются с образом *фарна*, образуя следующие поэтические формулы:

Фарн фæцæуы [фарн фэцэуы] — 'Фарн идет'
Фарн фæхæссаем [фарн фэхэшшэм] — 'Фарн уводим'
Фарн æрцыди [фарн эрцыди] — 'Фарн пришел'

Подытоживая сказанное, отметим, что поэтическая система *чындзхæсджыты зарæг* направлена на утверждение изменений социальной структуры общества, которым посвящен свадебный обряд. Ведущей функцией песен этой группы является обрядово-процессуальная, их исполнение способствует максимальной безопасности перехода невесты из своего рода в род жениха (контактно-коммуникативная линия).

Образцы песен поезжан наиболее полно представлены в публикациях, что объясняется их лучшей сохранностью в традиционной культуре осетин. Первые

²²⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 20, 21, 22, 23, 25 и 28; ПРИЛ. 2.2. № 12.

²²⁷ См.: ПРИЛ. 2.2. № 13.

²²⁸ См.: ПРИЛ. 2.2. № 23.

²²⁹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 19, 21; ПРИЛ. 2.2. № 11.

три нотированных образца песни были введены в научный оборот Б. Галаевым²³⁰, затем были опубликованы напевы в записях В. Долидзе и А. Тотиева²³¹. По типу фиксации музыкального материала песни поезжан представлены слуховыми нотациями²³², в том числе композиторскими обработками²³³, а также расшифровками аудиозаписей, опубликованными в песенных сборниках²³⁴ и сделанными автором исследования²³⁵. В работе нами были учтены также ранее не введенные в научный оборот рукописные нотировки из НА СОИГСИ, расшифровки аудиозаписей из этого же фонда, в том числе копий записей Б. Галаева, сделанные автором настоящей работы, а также нотации собственных полевых материалов, зафиксированных в ходе экспедиции 2007 г.²³⁶

В результате проведенного анализа песен поезжан было выявлено две музыкально-типологические группы напевов.

В рамках **первой музыкально-типологической группы** *чындзхæсджыты зарæг* объединены напевы с однородными структурными признаками. Различия напевов внутри данной группы связаны с типами организации стиха. Здесь представлены силлабические цезурированные стихи, объем которых колеблется от шести до восьми слогов с наиболее нормативными вариантами строк в виде семисложника 4+3 (аналогично строению стиха в рефрене заклинательно-магической песни *алай*):

²³⁰ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 176–179.

²³¹ Осетинский музыкальный фольклор... С. 79. № 122, 146.

²³² Там же. № 122, 146.

²³³ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. Аликова; НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 269.

²³⁴ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 176–179.

²³⁵ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А2; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А31; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А32; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 04; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 129; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 140; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 141; Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–013; Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–017.

²³⁶ ПРИЛ. 2.1. № 19; 20.

4				3		
Фæ-	цæ-	уæм	дам	фæ-	цæ-	уæм
чындз-	хæс-	сæг	дам	уд-	хæс-	сæг
наæ	уаз-	джы-	тæ	фæн-	да-	раст
Уæ	лæ-	вар	нын	хæ-	лар	уа
фæ-	цæ-	уæм	дам	фæ-	хæс-	сæм
фæ-	хæс-	сæм	æй	фæ-	цæ-	уæм
чындз	хæс	джы-	тæ	фæн-	да-	раст

Некоторое число вариантов также связано с шестисложной (3+3), и — реже — восьмисложной стиховой строкой (5+3):

3			3		
Фы-	сым-	тæ	хæр-	зæ-	бон
А-	монд-	джын	æр-	ба-	уа
Фы-	сым-	дам	а-	монд-	джын
Фæ-	цæ-	уæм	фар-	ни-	мæ
Фар-	ни-	мæ	фæ-	цæ-	уæм

5					3		
А-	монд-	джын	къах	уæм	фæ-	хæс-	сæм
Æ-	мæ	фæ-	цæ-	уæм	фæ-	хæс-	сæм

Недостаточный слоговой объем стиховой строки компенсируется его достраиванием с помощью вставных слогов, происхождение которых связано с огласовкой согласных в песенной речи. В примере ниже пятисложник приводится к шестисложнику путем распевания первого слога после цезуры: *хæрзбон* — *хæрз(æ)бон*:

3			3		
Фы-	сым-	тæ	хæр-	зæ-	бон

Ряд поэтических текстов организован по принципу тирады, слоговой состав которой принципиально нестабилен. В основном, здесь встречаются образцы со значительным увеличением количественно-слогового состава стиховой строки. В

²³⁷ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 269. ПРИЛ. 2.1. № 24.

некоторых образцах длина строки достигает 12–16 слогов, как, к примеру, в песне из с. Верхний Дес Трусковского ущелья²³⁸.

Стабилизация стиха тирадного типа затрагивает зону цезуры, после которой обособляется заключительная слоговая группа, отграничивающая «большую часть тирады от ее каданса-клаузулы»²³⁹. В основном, это трехсложник, однако показатели стиха после цезуры могут разрастаться и до пяти слогов. Приведем образцы стихов с указанием на цезуру в порядке возрастания слогочислительного показателя:

Схема 38

				Фæ	кæ-	на́м	а́й	уа́-	да́		фа́-	ха́с-	са́м	
	Ха́е-	уы	кæ-	рон-	ма́-	ба́-	ха́ц-	ца́	сты		уаз-	джы-	та́	
Уаз-	джы-	ты	хис-	та́р-	та́	ныз-	за́-	ры́-	дыс-	ты		ха́е-	уы	кæ- ро- на́й

Важный аспект стиховой организации песен поезжан связан с числом и местоположением акцентов. Встречаются различные варианты: в одноакцентных ударение располагается после цезуры — в завершении строки, в двухакцентных — как до цезуры, так и после нее.

Схема 39

				У	У	У		/	У	У	
				Фы́-	сы́м	да́м			а́-	монд́-	джы́н
				У	У	У		У	/	У	
				Фар́-	ни́-	ма́			фа́-	ца́-	уа́м
			/	У	У	У	У		/	У	У
			А́-	монд́-	джы́н	къя́х	куы́д		а́-	ва́-	ра́
У	/	У	У	У	У	У		У	/	У	
Фǽ-	кǽ-	на́м	а́й	уа́-	да́				фа́-	ха́с-	са́м

При увеличении слоговой нормы стиховой строки закономерно появление дополнительного — третьего ударения.

Схема 40

/	У	У	У	У	/	У	У	У		/	У	У
Ха́е-	уы	кǽ-	рон́-	ма́	ба́-	ха́ц-	ца́	сты́-		уаз́-	джы́-	та́

²³⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.

²³⁹ Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха... С. 109.

Формообразующее значение в подобных видах стиховой организации приобретает фразовый акцент. Опираясь на разработки В. Абаева в области осетинского языка, отметим, что пословные ударения в поэтической речи нивелируются, подчиняясь фразовому²⁴⁰. Местоположение фразового акцента устойчиво соотносится с финальной частью стиховой строки. Его размещение возможно на первом и втором слогах заключительного трехсложника:

Схема 41



Структура песенной строфы напевов песен поезжан первой типологической группы включает две стиховые строки: **АВ**. Характерной особенностью композиции песен является наличие возгласов. Наиболее устойчивы краткие начальные возгласы. Они представлены во всех образцах напева, за исключением одного²⁴¹. Довольно часто структурно необособленный возглас в начале первой стиховой строки повторяется в точном или варьированном виде и во второй. В напевах фиксируются как одиночные, так и дважды повторенные междометия в возгласениях:

- «Уæй!» [Уай]²⁴²
- «Ой!» [Ой]²⁴³
- «Гъæй!» [Гэй]²⁴⁴
- «Уæ-уæй!» [Уа-уай]²⁴⁵

²⁴⁰ См об этом: Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. М.; Л.: АН СССР, 1949. 603 с.

²⁴¹ ПРИЛ. 2.1. № 19.

²⁴² См.: ПРИЛ. 2.1. № 22.

²⁴³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 16, 18, 21.

²⁴⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17, 24, 25,

²⁴⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 23.

Встречаются и другие, более сложные по структуре и различные по функции в песенной строфе виды возгласных построений. Некоторые из них представляют собой нанизывание нескольких простейших вариантов восклицаний:

- «Ой, ой, уæ ой!» [Ой, ой, уа, ой!]²⁴⁶

Другие строятся по принципу сцепления кратких возгласов с устойчивым общекавказским рефреном *уæрæйдæ*:

- «Ой, уæ уæрæйдæ!» [Ой, уа, уарайда]²⁴⁷
- «Ой, ой, æмæ уæрæйдæ» [Ой, ой, ама уарайда]²⁴⁸

Особенность композиционного строения этой группы песен поезжан состоит в том, что развернутые возгласные построения могут замещать отдельные элементы песенной строфики, что видно на следующих примерах:

- возгласом заменена первая стиховая строка в первой и второй строфах (в схемах ниже отмечен подчеркиванием)

V A	<i><u>Ой, ой, уæ ой, ой!</u> Ой, фæкæнæм æй, уæдæ, фæхæссæм</i>	ПРИЛ. 2.1. № 20
V B	<i><u>Ой, ой, уæ ой, ой!</u> Ой, амондджын къах куыд авæра!</i>	

- возглас занимает место первой стиховой строки во второй строфе

A B	<i>Ой, фæхæссæм æй, фæцæуæм, Ой Фарнимæ <...></i>	ПРИЛ. 2.1. № 21
V C	<i><u>О ой, æмæ уæрæйдæ!</u> Ой, амондджын къах æрхæсса.</i>	

- возгласное построение замещает часть стиховой строки во второй строфе

A B	<i>Ой, фæцæуæм дам, фæцæуæм. <u>Уæй, уæй, фæцæуæм фарнимæ.</u></i>	ПРИЛ. 2.1. № 22
C D	<i>Ой, амондджын къах уæм фæхæссæм. <u>Уæй, уæ, уæрæйдæ, фарнимæ</u>²⁴⁹.</i>	

В первом из обозначенных выше образцов замена первого стиха структурно обособленным возгласным построением является стабильной. Этот факт можно рассматривать как возможный путь образования песенной композиции **RA**, где

²⁴⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 20.

²⁴⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 22.

²⁴⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 21.

²⁴⁹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 22.

возглас фактически выступает в функции рефрена: $V=R$, хотя и не содержит ключевого слова, типичного для рефренов других жанров свадебных песен: заклинательно-магических (песня *алай*) и принадлежащих инициационной линии обряда (песня матери). В третьем примере общекавказский возглас *Уæй, уæ, уæрæйдаæ* на месте первого полустишия второй строфы подчеркивает значение стиховой цезуры в формообразовании и, вместе с тем, создает предпосылки для достаточно свободного перемещения элементов песенной речи внутри строфы. Переходя из одной строфы в другую, возгласные построения различной протяженности способствуют формированию мобильной песенной композиции песен поезжан.

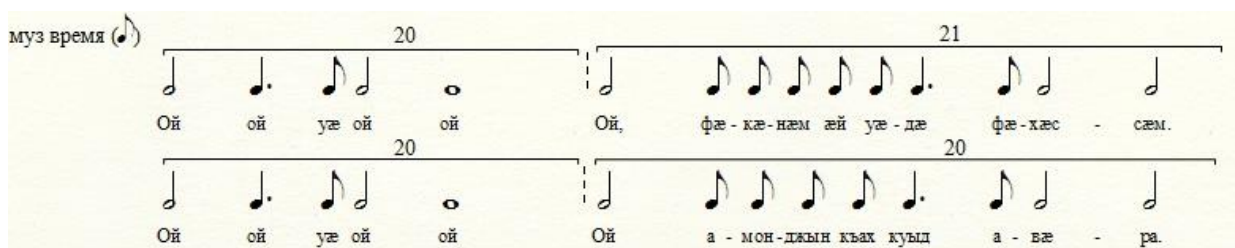
Своеобразие слоговой музыкально-ритмической формы связано с принципиальной нестабильностью музыкального времени каждого из двух слогоритмических периодов. Объем музыкального времени, приходящийся на первый и второй периоды, колеблется в диапазоне от 12 до 34 счетных единиц, что лишь в определенной степени обусловлено количеством слогов распеваемого поэтического текста. Эта особенность ярко прослеживается в напевах, зафиксированных Галаевым в 1927–1929 гг. В одном из опубликованных им примеров²⁵⁰ строфы включают разновременные музыкальные построения, которые складываются вне зависимости от количества распеваемых слогов, а в результате проявления свойств агоики. Отметим, что аналогичные особенности фиксируются и в записях 1970-х гг., и в современных полевых материалах, что позволяет их рассматривать как стилевую черту анализируемой группы песен.

Приведем несколько примеров, разделенных значительной временной дистанцией, но стабильных в проявлении музыкально-ритмических свойств:

Схема 42²⁵¹

²⁵⁰ См.: ПРИЛ. 2.1. № 21.

²⁵¹ Там же.

Схема 43²⁵²

Особенности музыкального произнесения поэтического текста в песнях поезжан связаны с фиксацией начального взгласа долготой, протяженность которой превышает минимальную ритмическую единицу (хронос протос) в два, три и даже четыре раза. В дважды повторенных начальных взгласах наблюдается принцип ритмизации ямбического типа, где количественное соотношение музыкальных времен — 1: 2 ♩ и 1: 3 ♩.

Сокращение начального взгласа характеризует те образцы песен поезжан, в которых поэтический текст существенно разрастается.

Схема 44²⁵³

Наибольшей устойчивостью в песенной форме отличается музыкально-ритмическое воплощение трехсложника, завершающего как первую, так и вторую стиховые строки.

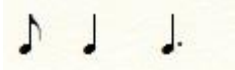
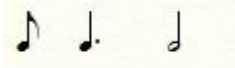
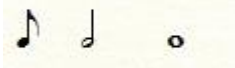
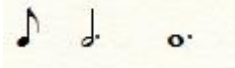
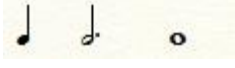
Из шестнадцати зафиксированных вариантов ритмизации трехслоговой группы удалось выявить следующие закономерности. Первый слог из трех всегда самый краткий и противопоставлен двум долгим. Его длительность равна хронос

²⁵² См.: ПРИЛ. 2.1. № 20.

²⁵³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.


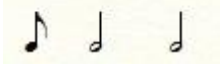
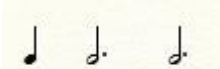
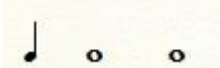
протос напева и обычно выражена восьмой или четвертью. Долгие длительности, приходящиеся на второй и третий слоги, в несколько раз превосходят первое музыкальное время: минимум — в два, максимум — в двенадцать (!) раз:

Таблица 6

	ПРИЛ. 2. № 18
	ПРИЛ. 2. № 22
	ПРИЛ. 2. № 21
	ПРИЛ. 2. № 24
	ПРИЛ. 2. № 17

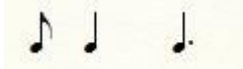
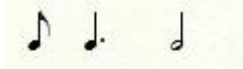

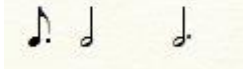

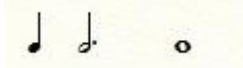
Второй и третий слоги трехсложной группы находятся между собой в различных соотношениях. В примере ниже они представлены равными музыкально-ритмическими единицами:

Таблица 7

	ПРИЛ. 2. № 22
	ПРИЛ. 2. № 20
	ПРИЛ. 2. № 17 (2 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 17 (1 строфа)

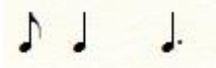
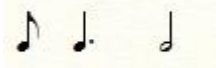
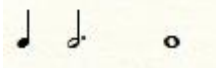
В некоторой части примеров встречаются неравные объемы музыкальных времен, приходящихся на второй и третий слоги соответственно. Образцы этой группы демонстрируют тенденцию к последовательному увеличению протяженности музыкальных времен к финалису — смысловому центру трехсложника и стиховой строки в целом, что отражено в Таблице 8 (ср. также с данными в Таблице 6).

Таблица 8

	ПРИЛ. 2. № 24 (1 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 22.
	ПРИЛ. 2. № 21 (3 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 24 (4 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 21 (1, 2 строфы)
	ПРИЛ. 2. № 17 (3 строфа)

В ряде случаев объем музыкального времени, приходящийся, с одной стороны, на первый и второй слоги, с другой стороны, на третий слог, оказывается равным, что формирует еще один уровень проявления ритмических закономерностей:

Таблица 9

	ПРИЛ. 2. № 18
	ПРИЛ. 2. № 22
	ПРИЛ. 2. № 17

Приведем обобщенную модель ладового строения напевов песен поезжан первой музыкально-типологической группы:

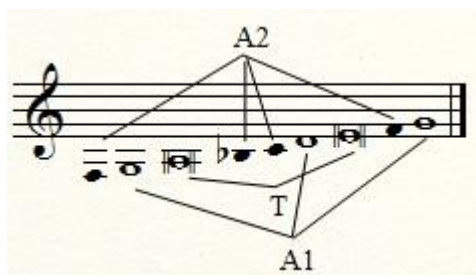
Схема 45



Две фразы, соответствующие двум стиховым строкам, построены по принципу подобия. Музыкальная логика связана с движением от первой антитезы через вторую к обобщающей тезе ($A1 \rightarrow A2 \rightarrow T$). При этом идентичные ладовые

функции представлены различными вариантами строения вертикали. Первая фраза кадансирует на квинтовом созвучии, представляющем тезу, а унисон завершает песенную строфу в целом. Сводный звукоряд напева разворачивается в объеме ноны. Ладовая дифференциация тонов, входящих в структуру звукоряда, представлена ниже:

Схема 46



Ладовое развитие напева осуществляется в четырех попевочных звеньях, согласующихся со стиховым членением. Первая и третья попевки строятся как утверждение A1, симметричны вторая и четвертая попевки — в них получает выражение ладовая сущность A2, активно тяготеющей к T.

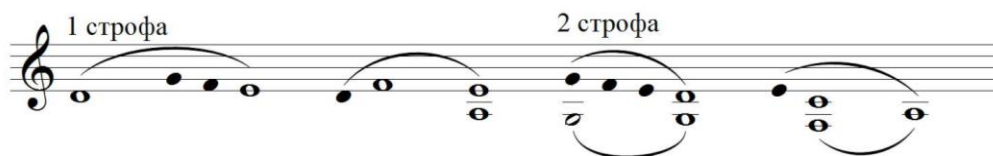
Схема 47

	ПРИЛ. 2.1. № 21
	ПРИЛ. 2.1. № 16
	ПРИЛ. 2.1. № 17
	ПРИЛ. 2.1. № 18

Идея музыкального развития достигается посредством обновления ладовых функций разнообразными интонационными средствами. Поскольку солирующий голос постоянно варьирует мелодию, то в некоторых песенных строфах допускаются сдвиги опорных тонов. Приведем ладовые схемы первой и второй

строф *чындзхæсджыты зараг* из села Верхний Дес Трусовского ущелья, где в первой строфе начальная попевка завершается на секунду выше A1, а первая попевка второй строфы опирается на выявленные выше закономерности.

Схема 48²⁵⁴



Вариативность музыкального содержания напева связана также с различными зонами хорового подхвата партии солиста. Наиболее типичен вариант вступления певцов в конце первой музыкальной фразы — либо в зоне A2, либо на Т, что способствует выявлению ладовых функций напева.

Вторая музыкально-типологическая группа песен поезжан объединяет немногочисленные напевы, характеризующиеся иными структурными показателями. В нее входят четыре образца песни поезжан, записанных в 1928, 1935 и 1970-х гг.²⁵⁵.

Тексты этой группы связаны с сегментированным силлабическим стихом, в который при распевании включаются развернутые и структурно обособленные возгласные построения. Объем стиха колеблется от шести до девяти слогов с нормативными вариантами строк в виде восьмисложника 4(3) + 4(5):

Схема 49

	Фæ-	цæ-	уæм	фæ-	хæс-	сæм		
Фæ-	цæ-	уæм	чындз	фæ-	хæс-	сæм		
Фæ-	хæс-	сæм	æй	фæ-	цæ-	уæм	уæм	
Фарн	фæ-	цæ-	уы	а-	цы	хæ-	дзар-	мæ

В песнях этого типа местоположение стиховых акцентов довольно устойчиво — они располагаются на первом слоге каждого полустиха, как показано в примере ниже. Это способствует формированию «шаговой» парной

²⁵⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.

²⁵⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27–30.

метрической акцентуации, как, например, в варианте, записанном в 1973 г. в г. Владикавказе²⁵⁶:

Схема 50

/	У	У	У	/	У	У	У	У
Фарн	фæ-	цæ-	уы,	фарн	фæ-	цæ-	уы	
Фарн	фæ-	цæ-	уы,	а-	цы	хæ-	дзар-	мæ
Фæ-	хæс-	сæм	æй	фæ-	цæ-	уæм	уæм	
Нæр-	тон	фынг	нын	æ-	ры-	вæ-	рут	
И-	рыс-	то-	нæн	сау	бæ-	гæ-	ны	
Ра-	хæс-	сут	нын	сау	бæ-	гæ-	ны	

Значительная часть текстов принадлежит возгласам, которые в структурном плане могут быть соотнесены с сегментами стиха различной протяженности: с одним (*Ой, рира, ой* [ой рира ой]²⁵⁷ и др.), с двумя (*Уæрæйда рæйда ой* [уарайда райда ой]²⁵⁸, *Ой уæрæйда, уæрæйда* [ой уарайда] или *Гъæй уæ, уæрæйда гъæй!* [гей уа, уарайда гей!]²⁵⁹), а также с тремя полустипами. Последняя группа возгласов представлена наиболее широко, причем в одной песне могут встречаться различные виды построений, состоящие из цепи связанных между собой междометий. Например, в песне поезжан, записанной в г. Владикавказе в 1971 г.²⁶⁰, зафиксированы три варианта возгласов: в первой строке у запевалы и во второй, третьей и четвертой строках у вторы соответственно:

- *Ой, уæрæйда, уæрæйда, рира, уæрæйда* [ой, уарайда, уарай, рир, уарайда]
- *О, ра, гъей, ой, уæрæйда, ой, рæйда, уæрæйда, рæйда* [о, ра, егй, ой, уарайда, ой, райда, уарайда, райда]
- *Ой, уæрæйда, ой, рæйда, уæрæйда, рæйда* [ой, уарайда, ой, райда, уарайда, райда]
- *Ой, уæрæйда, гъæй!* [ой, уарайда, гей]

В двух следующих примерах фиксируются по два варианта возгласных построений:

²⁵⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 28.

²⁵⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 29.

²⁵⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 29.

²⁵⁹ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А31. См. ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁶⁰ См.: ПРИЛ. 2.1. № 28.

- *Уа, уаерæйдаæ, о, уаерæйдаæ!* [уа, уарайда, о, уарайда!] и *Уаерæйдаæ рæйдаæ ой, уæри да-да!*²⁶¹ [уарайда райда ой, уари да-да];
- *Уæй, уаерæйдаæ, уаерæйдаæ маæ си уаерæйдаæ!* [уай, уарайда, уарайда маæ си уарайда!] и *Ой æмаæ, уæй уаерæйдаæ гъæй!* [ой, ама, уай уарайда, гей!]²⁶².

Песенная строфа данного образца состоит из двух периодов по три сегмента в каждом. На Схеме 50 они обозначаются маленькими буквами, поскольку соотнесены с полустипиями:

Схема 51

aav vva abv vvb cdv vvd	Фарн фæцæуы, Фарн фæцæуы Фæхæссæм æй	фарн фæцæуы ацы хæдзармæ фæцæуæм уæм	ой ой, ой	Ой, уаерæйдаæ, Ой, уаерæйдаæ Ой, уаерæйдаæ	Ой, ой, о,	фарн фæцæуы ацы хæдзармæ фæцæуæм уæм ²⁶³
aav vva	Фарн фæцæуы	фарн фæцæуы	ой, рира. ой!	Уаерæйда рæйда,	Ой	фарн фæцæуы ²⁶⁴
abv V V vvb vbv V V vab	Ой, фæцæуæм Ой æмаæ Æй уæйта Гъæй, уа	чындз фæхæссæм уæй уаерæйдаæ чындз фæхæссæм уаерæйдаæ	гъæй! гъæй! гъæй! гъæй!	Уæй, уаерæйда Уæй, уаерæйда Уæй, уаерæйда Уæй, уаерæйда	уаерæйдаæ маæ уаерæйдаæ уаерæйдаæ маæ ой фæцæуæм	си уаерæйдаæ чындз фæхæссæм си уаерæйдаæ чындз фæхæссæм гъæй! ²⁶⁵
abv V cdv vvc	Ой фæцæуæм Фарн фæцæуы	ой, фæхæссæм фарн фæхæссæм	гъæй гъæй! гъæй гъæй!	Ой уаерæйдаæ Ой уаерæйдаæ	о рæйдаæ о	рираæ уаерæйдаæ. фарн фæцæуы ²⁶⁶ .

Первый период, как правило, состоит из двух сегментов — смысловой части и возгласного построения: **abv** или **aav**.

В строении второго периода выделяются две устойчивые тенденции:

- после двух возгласных построений в объеме двух полустипий повторяется одно из полустипий смысловой части первого периода — **vva** или **vvb**;
- весь второй период представляет собой развернутое возгласное построение в объеме стиха — **V**.

²⁶¹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 29.

²⁶² См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁶³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27.

²⁶⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 29.

²⁶⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁶⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 28.

Исключение составляет лишь один пример песни поезжан из антологии «Осетинские народные песни»²⁶⁷, где в первом периоде, наряду с использованием типовых структур, происходит замещение либо первого сегмента **abv** возгласом **vbv**, либо всего периода в целом развернутым возгласом **V**. В строении второго периода последней строфы этого примера происходит замена второго возгласного построения первым полустушием из смысловой части первой строфы. Галаев, автор записи и расшифровки, обнаруживает в этом примере сложный характер согласования элементов песенной композиции и говорит о более крупном членении формы. Единицей периодичности он считает форму второго порядка — сдвоенную музыкально-поэтическую строфу, состоящую из 12 сегментов (дважды по 6).

Подводя итоги, заметим, что самым стабильным компонентом структуры второй типологической группы напевов песен поезжан является расположение возгласов: в первом периоде — на месте третьего сегмента стиха, а во втором периоде — на месте первого и второго сегментов стиха. Остальные сегменты обнаруживают тенденцию к достаточно свободному чередованию смысловых элементов текста и возгласов. В сравнении с напевами первой типологической группы здесь еще более масштабно проявляет себя качество мобильности песенной строфики.

Музыкально-ритмическая форма песен поезжан представляет собой период, состоящий из двух предложений с устойчивыми временными параметрами, где каждый сегмент развертывается в равных временных объемах. В двух образцах, зафиксированных в 1970-е гг.²⁶⁸, музыкально-временной показатель идентичен и равен 12 ♩ при метрономе 120. В третьем примере²⁶⁹, где хронос простос

²⁶⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁶⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27, 28.

²⁶⁹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

соответствует ♩, музыкально-временные характеристики также равны 12 при метрономе 80.

Схема 52²⁷⁰

Музыкальная схема 52, состоящая из трех строк нот с текстом на русском языке. Первая строка: ♩=120 муз. время (♩) 12+12. Текст: Фарн фæ-цæ - уы фарн фæ - цæ - уы ой ой ой уæ-рей - дæ ой фарн фæ - цæ - уы. Вторая строка: ♩=120 муз. время (♩) 12+12. Текст: Ой фæ-цæ - уæм ой фæ-хæс - сæм гъæй гъæй ой уæ-рей - дæ о - райæ ри-ра уæрей - дæ. Третья строка: ♩=80 муз. время (♩) 12+12. Текст: Ой фæ - цæ - уæм чындз фæ - хæс - сæм ей! Уæй уæ-рей - дæ уæ-рей-дæ мæ, си уæ - рей - дæ.

Наконец, существует еще один вариант напева, который при схожих структурных характеристиках реализуется в троичной системе счисления ритмики:

Схема 53²⁷¹

Музыкальная схема 53, состоящая из одной строки нот с текстом на русском языке. Текст: Фарн фæ - цæ - уы фарн фæ - цæ - уы, ой ри - ра ой. О - рай - дæ рай-дæ ой, фарн фæ-цæ-уы.

Каждый из 6-ти сегментов песенной строфы *чындзхæсджыты зарæг* (по 3 в каждом предложении), будучи соотнесен как со смысловой частью стиха, так и с возгласами, обладает своеобразием ритмического воплощения. Поскольку текстовое выражение возгласов варьируется, отметим, что их ритмизация в напеве может представлять собой пульсацию мелкими длительностями или протянутые тоны-возглашения при равных объемах музыкального времени, что видно в таблице ниже:

Таблица 10

Музыкальная таблица 10, состоящая из двух строк нот с текстом на русском языке. Первая строка: Ой, уæ-рей - дæ.

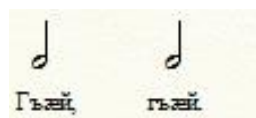
ПРИЛ. 2.1. № 27

²⁷⁰ См. ПРИЛ. 2.1. № 27–29.

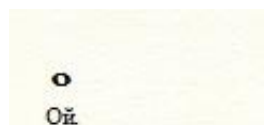
²⁷¹ См. ПРИЛ. 2.1. № 29.



ПРИЛ. 2.1. № 28



ПРИЛ. 2.1. № 28

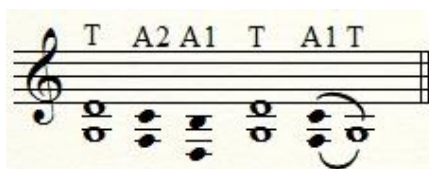


ПРИЛ. 2.1. № 27

Немногочисленные образцы второй музыкально-типологической группы напевов песен поезжан в ладовом отношении сводятся к двум различным моделям, каждая из которых представлена двумя образцами.

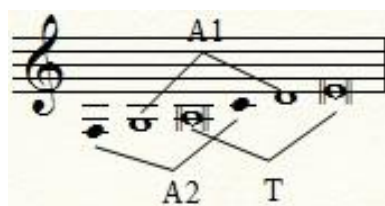
Первая ладовая модель строится на типичном для осетинских свадебных песен чередовании ладовых функций — двух антитез (A1 и A2), направленных к финальной тезе (Т). В ладовом развитии первой фразы реализуется принцип движения от Т к А2 через А1 (Т→А1→А2). Вторая фраза строится как закрепление Т посредством отхода и последующего возвращения к ней в зоне каданса (Т→А1→Т).

Схема 54



Сводный звукоряд напевов, реализуемых в рамках второй ладовой модели, имеет следующий вид:

Схема 55



Вторая ладовая модель строится на сопряжении двух опорных созвучий. В первой фразе осуществляется движение от тезы через антитезу и обратно (Т→А→Т). Вторая фраза разворачивается от антитезы к завершающей тезе (А→Т).

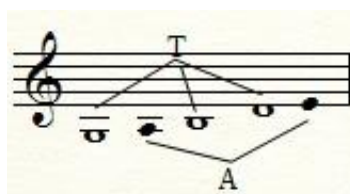
Отметим, что дифференциация антитезы в данной ладовой модели не прослеживается.

Схема 56



Сводный звукоряд напевов этой группы шире тонового состава напева в целом, поэтому на Схеме 55 приведены только ладово-значимые звуки:

Схема 57



Несмотря на отличия напевов, песни поезжан, принадлежащие второй музыкально-типологической группе, обладают общностью в отношении попевочного строения с образцами из первой типологической группы²⁷².

Основной корпус образцов песен поезжан зафиксирован в типичной для осетинской традиции многоголосной фактуре. Обращает на себя внимание вариант напева из НА СОИГСИ, записанный в 1973 г. во Владикавказе от А. Джигкаева. Помимо опорного двухголосия бурдонного типа здесь обнаруживается еще один фактурный элемент — функционально несамостоятельный средний голос, который попеременно в унисон поддерживает то верхний мелодический голос, то бурдонный бас. Хор также весьма активен в поддержке запевалы — в его партии временами появляется терцовая втора к ведущему мужскому голосу.

Пример 8²⁷³

²⁷² См.: ПРИЛ. 2.1. № 27–30.

²⁷³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27.

$\text{♩} = 120$

Фарн фæ-цæ - уы фарн фæ-цæ - уы о ой ой уæ-рæй - дæ ой фарн фæ - цæ - уы

Фарн фæ-цæ - уы, а - пы хæ-дзар - маæ о ой ой уæ-рæй - дæ о - рæй - дæ а - пы хæ-дзар - маæ.

Ой уæ - ри - да рай - да о ой ой уæ-рæй - да ой уæ-рæй - дæ рай - дæ

о - - - о - - - о - - - о - - - о - - - о - - - о - - - о - - -

Сопоставление результатов анализа двух групп напевов песен поезжан показывает их отличия по одним параметрам и родство по другим:

Таблица 11

	<i>первая группа напевов</i>	<i>вторая группа напевов</i>
стих	силлабический цезурированный или тирадный	сегментированный силлабический
положение акцента	в финальной части стиховой строки	в каждом стиховом сегменте
структура строфы	двухстиховая	шестисегментная (два периода по три сегмента в каждом)
возгласы	начальные; внутрistroфные, структурно обособленные — иногда замещают отдельные элементы песенного синтаксиса	начальные; внутрistroфные, структурно обособленные; часто замещают крупные разделы внутри строфы
музыкальное время	неравенство объемов музыкального времени частей строфы	равенство объемов музыкального времени частей строфы
ритмика	наличие ритмоформул	ритмическая пульсация в двоичной и троичной системах счисления
лад	сопряжение основной опоры Т с двумя антитезами: А2 – на секунду ниже от Т; А2 – на терцию (кварту) ниже от Т	две ладовые модели: 1) сопряжение основной опоры Т с двумя антитезами (А1 и А2); 2) Т и А в секундовом сопряжении

Сравнение музыкально-типологических особенностей двух групп напевов песен поезжан позволяет сделать вывод о том, что каждая из них сложилась и функционировала в различных обрядовых контекстах, которые на определенном этапе развития песенной системы образовали один жанр.

Предположительно, *напевы первой группы* звучали, когда представители рода жениха увозили невесту из отчего дома или вводили ее в дом жениха. Основное значение в них придавалось произнесению ритуально значимого текста, включавшего наставления, благопожелания в адрес невесты, представителей ее рода и рода жениха. Некоторые стилевые особенности, такие как например принцип ритмизации трехсложной группы, связывают песни поезжан с заклинательно-магической песней *алай*. Качество повествовательности, присущее песне поезжан, и наличие в поэтических текстах обращений к божествам и героям осетинского эпоса, придавая песням гимническое звучание, отчасти сближает эту группу с эпическими и мифологическими песнями.

Напевы второй группы исполнялись, скорее всего, во время перемещения свадебного поезда с невестой из ее дома в дом будущего мужа. Тем самым, функция напевов была связана с организацией свадебной процессии как шествия и акцентировала в них моторно-двигательное начало. Этим обстоятельством определены и средства музыкальной выразительности: принцип равномерного сегментирования, постоянство объемов музыкального времени, достаточно подвижный темп, единая ритмическая пульсация, отсутствие остановок в конце отдельных музыкальных фраз и строфы в целом. Все эти черты указывают на генетическую связь этой группы песен поезжан с жанрами песенно-хореографического фольклора. Возможно также, что некогда именно эти напевы координировались с ныне уже не существующим обрядом *шествия с Фарном*²⁷⁴.

* * *

Итак, оценивая динамику развития осетинских свадебных песен, отметим, что на протяжении XX в. в музыкальном коде обряда произошли существенные изменения. Налицо общая редукция песенных жанров фольклора, нарушения в

²⁷⁴ См. описание этого обряда в ПРИЛ. 5.

балансе вербального и музыкального компонентов (по-прежнему актуальны молитвословия, тогда как песни постепенно утрачивают свои позиции в традиционной культуре), а также в соотношении приуроченных и обрядовых жанров (лучшая сохранность категории необрядовых песен и стремительное сокращение обрядового репертуара).

В ходе исторического развития свадебного фольклора изменилось место и роль песен в обряде. Так, например, в выборе репертуара исполнители стали опираться не на каноны традиционного опыта, а на собственный вкус. С течением времени оказались неактуальны и многие гендерные установки. Если в прошлом ритуальные песни исполнялись исключительно мужчинами, то в настоящее время значительное количество образцов было зафиксировано от смешанных ансамблей и сольно — от женщин старшего поколения.

Активность динамических процессов в осетинской свадьбе обусловила изменения, касающиеся функционирования и разной степени сохранности трех основных песенных жанров. Поскольку необратимые процессы, связанные с угасанием форм традиционной культуры, начались в осетинской свадьбе более столетия назад, многие компоненты песенной системы оказались безвозвратно утрачены.

Являясь смысловым ядром обряда, свадебные песни в прошлом могли быть представлены несколькими самостоятельными песнями различных типов, бытовавшими в многообразных исполнительских и локальных вариантах. Три центральных жанра, которые были рассмотрены в настоящей главе, вобрали в себя функции утраченных жанров. Возможно так же, что некогда монофункциональные жанры на определенном этапе исторического развития стали полифункциональными. Последнее относится прежде всего к песне *алай*, функционирующей в двух различных обрядовых ситуациях (в локусе невесты и локусе жениха).

Редукция корпуса свадебных обрядовых песен привела к объединению текстов различной природы в более крупные жанровые комплексы. С большой долей вероятности можно сказать, что в ходе исторической эволюции в один жанр

были сведены как минимум две различные песни, но даже это обстоятельство не позволило *алай* устоять в историческом процессе — и песня перестала существовать в осетинской культуре в аутентичном виде.

Аналогичные процессы имели место и в отношении группы песен поезжан. Наличие двух типологических групп напевов свидетельствует о том, что песни, некогда различающиеся по функции, объединились в один жанр относительно недавно, что подкрепляется особенностями их поэтики и стилистики.

Свадебные песни осетин обнаруживают единство на различных уровнях художественной организации. Наблюдаются многочисленные пересечения в поэтике и музыкальной стилистике трех песенных жанров, которые так же можно рассматривать как результат исторического развития фольклорной системы. Среди свадебных песен в настоящее время продолжают активно функционировать два песенных жанра, один из которых принадлежит инициационной линии обряда (песни матери), а другой — коммуникативно-обменной (песни поезжан).

Основной тенденцией развития песенных жанров становится замещение обрядового репертуара приуроченными песнями, исполняемыми во время свадебного пира. Если в старину приуроченные песни должны были исполняться исключительно участниками столований (представителями рода жениха или невесты, гостями, поезжанами), то теперь эта задача поручается специально приглашенным музыкантам. Важной тенденцией последних лет становится приглашение на свадьбу фольклорных ансамблей, исполняющих обрядовые песни в определенном ритуальном контексте. В связи с данной тенденцией в значительной степени меняется и репертуар свадебных застолий, который становится достаточно разнообразным. Например, он включает образцы современной национальной эстрады, что обусловлено запросами социальной среды, и оттесняет собственно свадебный фольклор на периферию. Это приводит к тому, что народные песни, порожденные древнейшими представлениями и верованиями осетин, полностью прекращают существование, а другие теряют присущее им обрядовое значение и живут в традиции лишь во вторичных формах.

Вместе с тем, включение в свадебную традицию фольклорных коллективов может стать решающим фактором в вопросе сохранения песенно-обрядового компонента осетинской свадьбы. Например, песня *алай*, которая исполняется на современных свадьбах исключительно силами приглашенных творческих коллективов, в совокупности с попыткой реанимации обряда обхода очага позволяет надеяться, что процесс возрождения обрядовой песни в новом качестве принесет в будущем свои плоды. Позитивное влияние городской музыкальной традиции прослеживается и во все усиливающемся музыкально-хореографическом компоненте осетинской свадьбы, который будет рассмотрен в Гл. 2 настоящей работы.

ГЛАВА 2.

Музыкально-хореографические жанры фольклора в контексте свадебного обряда

Танцевальная культура осетин развивалась под влиянием различных факторов: географических, исторических, экономических и социально-бытовых. Традиции осетинской хореографии уходят корнями в массовые народные игрища и обрядовые практики. Как пишут исследователи, «на начальной стадии своего развития танец не представлял собой самостоятельного рода искусства. Он входил в состав смежных действий — процессов игровых, обрядовых и других, с которыми был слит в одно синкретическое целое»²⁷⁵. Народная культура осетин включает разнообразные виды музыкально-хореографических форм, значительная часть которых функционирует в контексте праздничных гуляний молодежи, в том числе и свадебных.

2.1 Проблемы классификации. Основные векторы развития музыкально-хореографических жанров

Несмотря на представительность корпуса хореографических форм осетинского фольклора, этот пласт культуры не изучен исследователями в достаточной степени. Приведем краткий обзор исследований, посвященных музыкально-хореографическим жанрам осетинского фольклора.

Первым документальным источником изучения народной хореографической традиции осетин в контексте свадебного обряда являются кадры кинохроники, отснятой во время экспедиции на Кавказ в 1927 г.²⁷⁶ Основными обобщающими исследованиями являются работы М. Туганова²⁷⁷ и Б. Алборова²⁷⁸.

²⁷⁵ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика. С. 180.

²⁷⁶ Киноэкспедиция 1921–1946 гг. Сборник редких кадров 1921–1946 гг. (Кавказ, Тибет, Сибирь, Дальний Восток). Канал «Культура», 2007. URL: <http://tvkultura.ru/> (дата обращения: 18.02.2012).

²⁷⁷ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 68–94.

²⁷⁸ Алборов Б. А. Осетинские танцы // Некоторые вопросы осетинской филологии. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. С. 359–383.

Историческое значение очерка художника Туганова состоит в комплексной характеристике многообразных форм народной хореографии, где приводятся краткие описания, представлены схемы движения участников и зарисовки. Обладая огромной научной ценностью, эти материалы, вместе с тем, не всегда могут быть поняты читателем однозначно и требуют реконструкции.

Ведущей работой советского периода является публикация Б. Алборова, формирующая представление о состоянии фольклорной традиции осетин в первой половине XX в. Автор приводит описания хореографических форм, в том числе утраченных к концу XIX в., высказывается об их исторической динамике. В недавней работе В. Уарзиати «Праздничный мир осетин»²⁷⁹ раскрыта семантика некоторых форм народной хореографии, однако вопросы типологии и проблемы классификации, в том числе применительно к свадебной традиции, остались за рамками данного труда.

Исследователи сходятся в том, что со свадебным обрядом связано более широкое, чем было принято в традиционной культуре осетин, участие в плясках женщин. Так, характеризуя половозрастной аспект хореографической традиции начала XX в., К. Хетагуров писал: «Девушки танцевали очень редко, а женщины совершенно не принимали участия в танцах, исключая разве расходившейся на свадьбе своего внука старушки»²⁸⁰.

Один из примечательных опытов эмпирической классификации хореографического фольклора приведен в работе М. Туганова²⁸¹, который выделяет в качестве определяющего **половозрастной критерий**. В классификации М. Туганова обособлены мужские пляски, представленные *нæртон симд* [нэртон щимд]²⁸² и *чепена* [чепена]²⁸³, и женские, к числу которых

²⁷⁹ Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин // Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика. С. 12–255.

²⁸⁰ Хетагуров К. Л. Особа: Этнографический очерк. Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1999. С. 33.

²⁸¹ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 68–94.

²⁸² Букв. 'симд, который исполняли нарты'. *Нæртон симд* исполнялся в два яруса — верхний ряд мужчин стоял на плечах нижнего.

²⁸³ *Чепена* — игровой хоровод шуточного содержания.

относится *устыты кафт* [уштытыт кафт]²⁸⁴. Третья группа хореографических форм связана со смешанным составом исполнителей. К этой категории исследователь отнес *цопнай*²⁸⁵ и *тымбыл симд* [тымбыл щимд]²⁸⁶.

Из работ, затрагивающих вопросы классификации хореографического фольклора, отметим также вступительную статью Б. Галаева к антологии «Осетинские народные песни»²⁸⁷. Ученый подразделяет виды народной хореографии **по характеру исполнения**: на медленные (*симд*, *чепена*, *цопнай*) и стремительно быстрые (*хонгæ кафт*²⁸⁸, *зилга кафт*²⁸⁹ и их варианты), а также **по составу участников**: на парные (*хонгæ кафт*, *зилга кафт*) и массовые танцы (*симд*, *чепена*, *цопнай*)²⁹⁰.

Отдельного комментария заслуживает терминологический аппарат, применяющийся в научной литературе по отношению к формам народной хореографии. Например, Галаев пользуется термином *пляска*, хотя в настоящее время для обозначения всего многообразия хореографических форм осетинского фольклора чаще используется понятие *танец*²⁹¹. Некоторые исследователи определяют *чепена* как *хоровод*²⁹², однако четкости в разграничении понятий *пляска*, *танец* и *хоровод* в осетинской фольклористике не существует.

К хореографическим формам осетинского фольклора применимы принципы жанровой группировки, разработанные российскими этномузыкологами. По классификации, предложенной А. М. Мехнецовым²⁹³, *симды*, *чепена* и *цопнай*

²⁸⁴ *Устыты кафт* (букв. 'танец, пляска женщин').

²⁸⁵ См.: Гл. 1. С. 52.

²⁸⁶ Букв. 'круговой симд'.

²⁸⁷ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым...

²⁸⁸ *Хонгæ кафт* (букв. 'танец хонга') — пляска приглашения.

²⁸⁹ *Зилга кафт* (букв. 'танец зилга') — круговая пляска.

²⁹⁰ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 13–15.

²⁹¹ Туганов М. С. Осетинские танцы // Литературное наследие. Орджоникидзе: Ир, 1977. С. 68–94; Дзуцев Х. В., Смирнова Я. С. Жизнь осетинской семьи. Владикавказ: Газетно-журнальная типография, 1993; Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба...; Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии. Цхинвал: Полиграфическое производственное объединение РЮО, 2010.

²⁹² Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин... С. 12–255; Хадикова А. Х. Осетинский этикет. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2006. 104 с.

²⁹³ Мехнецов А. М. Архаические формы русской хореографии // Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории

отвечают понятию «хоровод», где *симды* представляют группу орнаментальных хороводов, *чепена* — игровых, а *цоппай* — хороводы-шествования. *Хонгæ* и *зилгæ* принадлежат плясовой культуре и относятся к категории парных плясок.

Значительная часть хореографических форм бытовала в разнообразных праздничных ситуациях, объединенных понятием *хъазт*. Значение этого слова чаще всего переводится как ‘пляски’²⁹⁴. Кроме того, *хъазт* имеет смежные значения — ‘шутить’, ‘играться’, ‘забавляться’ и содержит эротическую коннотацию. Данным термином обозначается и организация пространства для гуляний, а также само плясовое действие. Рассматривая свадебный ритуал как профанное воплощение мифа о творении, В. Газданова связывает значение слова с идеей совокупления: «Исходя из лингвистического анализа и обрядовой стороны праздничной и свадебной хореографии, слово “хъазт” можно соотнести с понятием “пахтатъ”, имея в виду космологический миф о пахтании океана и сотворении мира»²⁹⁵.

В традиционной культуре осетин *хъазт* был единственным местом, где можно было выбрать себе невесту. Д. Шанаев писал: «Обычай позволяет девушкам в это время нарушать свою обычную затворническую жизнь, и своим соучастием оживлять общественные увеселения. <...> На хъазт сходится вся молодежь, не связанная еще брачными узами, причем само собою является возможность для всяких наблюдений, делаемых молодыми людьми, с целью выбора себе подруг жизни. Девушка, при всех своих телесных достоинствах, слывающая скромною в своем околоте, мастерицею в рукоделии, да еще с задатками доброй и опытной хозяйки, составляет идеал невесты»²⁹⁶. Как в ранних этнографических источниках, так и современных полевых материалах значится, что *хъазт* устраивался на свадьбе для холостой молодежи. Гармонист Б. Газданов

/ сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 91–94.

²⁹⁴ Обычно это слово переводится с осетинского как «танцы». Этим же термином обозначаются разнообразные виды осетинской народной хореографии, которые, как нам представляется, более уместно обозначать как «плясовые». В связи с этим мы придерживаемся перевода термина *хъазт* как *пляски*, что отлично от общепринятого в осетинской фольклористике.

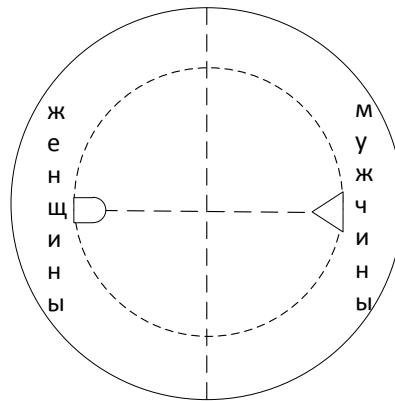
²⁹⁵ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 29.

²⁹⁶ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин... С. 2.

вспоминал, что взрослые и старики находились в отдалении, чтобы не смущать младших²⁹⁷.

Танцевальное пространство *хъазта* обрисовывает символический танцевальный круг, для которого характерна регламентация положения участников, связанная с устойчивым подразделением на «мужскую» и «женскую» половины.

Схема 58²⁹⁸



Особой символической нагрузкой в танцевальном круге были наделены также категории «правое» и «левое».

«Стоят парни справа, а девушки слева, потому что движение должно было быть против солнца! Поэтому когда парень подходил к девушке, он брал ее под левую руку, и они двигались дальше»²⁹⁹.

Регламентированы были и другие аспекты танцевального поведения участников *хъазта*. Так, девушке не полагалось поднимать во время пляски глаза выше газырей³⁰⁰ парня, считалось также неприличным повернуться к партнеру спиной.

Руководителем плясок был *чегъре* [чехрэ] (букв. ‘проводник’, ‘посредник’) — мужчина, обладавший хорошим знанием ритуала и имевший организационные навыки. Символом его власти была плетъ или особым образом украшенная палка

²⁹⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–002.

²⁹⁸ Здесь и в последующих схемах женщины обозначаются знаком □, мужчины — △.

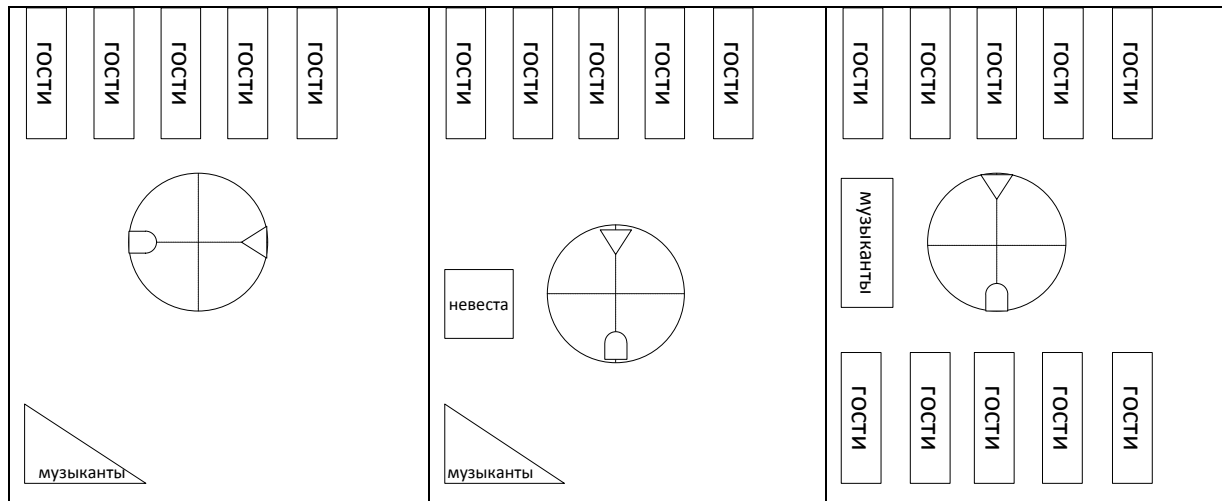
²⁹⁹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–037.

³⁰⁰ Газыри — патроны на груди черкески.

(фаллическая символика), по указаниям которой выходила плясать та или иная пара. По преимуществу, руководитель находился в центре танцевального круга.

Некоторые параметры организации танцевального пространства *хъазта* подверглись существенным историческим изменениям. Например, в современной фольклорной ситуации положение пляшущих во многом зависит от типа и способа обустройства помещения, в котором происходит *хъазт*. Кроме того, расположение танцевального круга в помещении для гулянья задается организаторами и может быть ориентировано на гостей, невесту или музыкантов. Установка на зрительское восприятие, в свою очередь, способствует формированию сценического поведения пляшущих.

Схема 59



В дальнейшем при характеристике форм народного танца мы будем пользоваться некоторыми специальными понятиями профессиональных хореографов, а также народной терминологией. По возможности кратко охарактеризуем основные средства пластической выразительности осетинской хореографической традиции.

Уарзиати отмечает, что «основным средством выразительности в женском танце являются плавные движения руками. В этом смысле женские танцы осетин перекликаются с женскими танцами Востока, где движения рук в танце весьма

пластичны, разнообразны и что самое главное — многозначны»³⁰¹. Как отмечает Уарзиати, отличительной особенностью различных видов народной хореографии является шаг. Автор обозначает следующие их разновидности: «шаги на полупальцах (къахæлгътыл), на носках (къахфындзтыл), шаги со скользящим движением с переменным акцентом левой и правой ног (сиргæ), переменное выбрасывание легким кругообразным движением правой ноги вправо, левой — влево (симгæ), пружинящие подскоки с переменным касанием земли «пятка-носок» и правой, и левой ног (къахгæ гæпп), такие же подскоки — «ножницы» с нарочитым выворачиванием пятки (дзуарвæрд гæпп), переменные прыжки на полупальцах или носках одной ноги (иу къахыл гæпп)»³⁰².

На сегодняшний день характер танцевальных шагов заметно различается у представителей старшего поколения и у молодежи. Исполнение пожилых людей, которые учились танцевать в 1950-е–1970-е гг., отличается большой творческой свободой, включает частые импровизации. Стиль исполнения молодежи, осваивающей ныне осетинскую народную хореографию в формах организованного самодеятельного творчества (танцевальных ансамблях и кружках), более схематичен. Примечательно, что каждая возрастная группа имеет и оригинальный, и общий репертуар.

Значительные отличия прослеживаются на уровне музыкального сопровождения плясок. Б. Галаев обозначает два основных способа координации хореографии с музыкальным компонентом: «Традиционные народные пляски исполняются в быту либо под мужскую хоровую песню, либо под инструментальные плясовые наигрыши (вариации на темы традиционных плясовых напевов)»³⁰³. Развивая идеи Галаева, мы также выделяем два типа форм — обозначим их как *песенно-хореографические* и *инструментально-хореографические*, — обладающих единством жанрово-стилевых характеристик, исходящих из их функции — организации и поддержки движения. Общая

³⁰¹ Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин... С. 179.

³⁰² Там же.

³⁰³ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 13.

функциональность отмечается также В. Газдановой, которая считает, что «свадебные танцы и песни карнавального характера имели в своей основе элементы магии плодородия и выполняли важную роль психо-эмоциональной релаксации участников обрядовых игр»³⁰⁴.

Удельный вес песенно-хореографических форм в осетинской культуре невелик: отдельные образцы встречаются в источниках раннего времени³⁰⁵, в том числе в публикациях³⁰⁶, изредка — в современных полевых записях³⁰⁷. Инструментально-хореографические формы демонстрируют мощную динамику в ходе исторического развития. К концу XX в. они практически полностью вытесняют хороводные и плясовые песни, тогда как еще в конце XIX в. по преимуществу были распространены пляски под мужское пение³⁰⁸.

Отметим две взаимосвязанные тенденции исторического развития музыкального компонента осетинских хороводов и плясок: 1) переход от сугубо вокальной поддержки хореографического движения к инструментальной; 2) изменения в составе музыкального инструментария, связанные с вытеснением старинных музыкальных орудий инструментами новой формации.

Из осетинских народных музыкальных инструментов, сопровождавших хороводы и пляски, в исторических и этнографических источниках конца XIX — начала XX в. выделяются два: осетинский двух- или трехструнный смычковый инструмент — *хъысын фæндыр* [кысын фандыр]³⁰⁹ и двенадцатиструнный

³⁰⁴ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 150.

³⁰⁵ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 17, п. 9, л. 64; Ф. фольклор, д. 133, п. 345, т. VII, л. 31; Ф. фольклор, д. 15, п. 8/2, л. 128.

³⁰⁶ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 73; Ирон адамон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество). С. 351.

³⁰⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–029.

³⁰⁸ Галаев Б. А. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 12–13; Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 368; Уарзиати В. С. Народные игры и развлечения осетин. Орджоникидзе: Ир, 1987. С. 40.

³⁰⁹ По классификации Хорнбостеля-Закса он относится к хордофонам, индекс 321.211. См. иллюстрации в ПРИЛ. 6.3, № 1, 2.

щипковый инструмент — *дыууадæстæнон фæндыр* [дыууадаштанон фандыр]³¹⁰. Для отбивания ритма использовался *къæрцæнæг* [карцгáнан]³¹¹.

В первые десятилетия XX в. через военизированную среду казачьих поселений в осетинскую культуру проникла русская балалайка, усовершенствованная В. В. Андреевым. Балалайка сменила старинный традиционный осетинский инструмент близкой конструкции, к тому времени уже выходивший из употребления — *дала фæндыр* [дáла фандыр]³¹².

Важной вехой в истории развития осетинской музыки, в том числе в становлении музыкально-хореографических жанров фольклора, стало появление гармоники. Уже в конце XIX в. в функции инструмента, сопровождавшего хороводы и пляски, используется гармоника. Об этом в середине 1880-х гг. свидетельствовал этнограф С. Кокиев: «Эти [старинные. — Д. Д.] музыкальные инструменты сейчас изгоняются гармоникой»³¹³. Ученый счел этот факт настолько важным, что осуществил на его основе периодизацию развития народной музыки осетин: «Нужно в истории танцевальной музыки осетинского народа различать два периода: первый период — музыка до появления инструмента — гармоники, второй — музыка, передаваемая этим широко распространенным инструментом. До появления гармоники танцевальная музыка выражалась в пении ритмических песен хором, при этом отбивали такт палками или камнями наподобие испанских кастаньет»³¹⁴.

Гармоника настолько органично вошла в состав народного инструментария осетин, что получила статус «народной» и стала называться *ирон хъандзал фæндыр* [ирóн канзál фандýр]³¹⁵ (осетинская гармоника). Как отмечают исследователи «<...> заметное возрастание социальной части понятия

³¹⁰ По классификации Хорнбостеля-Закса — хордофон, индекс 321.322. См. ПРИЛ. 6.3. № 3, 4.

³¹¹ По классификации Хорнбостеля-Закса — идиофон, индекс 111. См. ПРИЛ. 6.3. № 5.

³¹² По Хорнбостелю-Заксу — хордофон, индекс 321.321. См. ПРИЛ. 6.3. № 6, 7.

³¹³ Кокиев С. В. Записки о быте осетин... С. 87.

³¹⁴ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 311, п. 110, с. 7.

³¹⁵ По Хорнбостелю-Заксу — свободный аэрофон, индекс 41.

”народный“ по отношению к гармонике неизбежно вызывало усиление интереса государства к обучению на ней»³¹⁶.

В традиционной культуре осетин получила широкое распространение разновидность вятской однорядной тальянки, известной под названием «азиатская гармоника». Гармонь имела диатонический звукоряд: 18 клавиш в правой руке, звучащие идентично на разжим и сжим, и 4 — в левой, которые на разжим и сжим звучали по-разному³¹⁷. С течением времени ее сменила гармонь «Казань», конструктивные особенности которой связаны также с диатоническим строем: один ряд из 18 клавиш в правой клавиатуре и два ряда по 6 кнопок — в левой, с различной высотой звучания на разжим и сжим³¹⁸.

С 1960-х гг. в Осетии при содействии известного гармониста Б. Газданова распространилась так называемая «хроматическая гармоника»³¹⁹. Опорной моделью для нее послужил аккордеон. Правая клавиатура этого инструмента включает звукоряд в объеме трех полных октав — от С малой октавы до С третьей, а левая клавиатура отличается по своему строению. Тоны первого (вспомогательного³²⁰) ряда отстоят от тонов второго (основного) ряда на малую терцию ниже, тогда как в стандартной раскладке аккордеона — на малую секунду. Раскладка остальных рядов осетинской хроматической гармоники идентична аккордеонной. Возможности нового инструмента значительно расширились, что оказало существенное влияние на развитие инструментальной культуры осетин в целом.

Прослеживая динамику развития танцевальной музыки под *ирон хъандзал фæндыр*, отметим, что в наигрышах, зафиксированных в 1920-е гг., представлен, в основном, бурдонный тип фактуры, характерный также и для традиционных осетинских песен — мелодический голос сопровождается выдержанным басом

³¹⁶ Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: Учеб. пособие по курсу «История исполнительства на народных инструментах» для высших и средних учебных заведений искусств и культуры / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2006. С. 199.

³¹⁷ См. иллюстрации в ПРИЛ. 6.3. № 8.

³¹⁸ См.: ПРИЛ 6.3. № 9.

³¹⁹ См.: ПРИЛ 6.3. № 10

³²⁰ В скобках приводится терминология, принятая в среде профессионалов-аккордеонистов.

при полном отсутствии гармонической поддержки. В музыкальных записях, выполненных во второй половине XX в., когда в Осетии повсеместно распространилась хроматическая гармонь Газданова, фактура принципиально иная: мелодия получает гармоническую поддержку с использованием отклонений и модуляций в тональности первой степени родства, фактура сопровождения — бас–аккорд. Изменения касаются и других параметров организации музыкальной ткани, обусловленных возможностями гармоники хроматического строя. Для инструментального сопровождения хороводов и плясок характерно ритмическое дробление отдельных тонов мелодической линии, достигаемое за счет артикуляции — работы гармонными мехами, а также активное использование приемов орнаментации — мелизматике, способствующей интонационному варьированию/обновлению мелодики. Характерная стилистическая особенность инструментальных наигрышей в современном бытовании связана с широким использованием приемов, сложившихся в инонациональных музыкальных культурах, заимствованных и адаптированных осетинским фольклором. Народные музыканты применяют некоторые своеобразные исполнительские приемы, сложившиеся в кабардинской и вайнахской музыке, у ингушей и чеченцев³²¹.

Поскольку основным инструментом современной фольклорной традиции является гармоника, и большая часть танцевальных мелодий исполняется на этом инструменте, характеристике музыкальных образцов на осетинской хроматической гармонике отводится основное место, а наигрыши на других инструментах приводятся в качестве сопоставительного материала.

В фольклорной традиции осетин определенный хореографический вид обслуживается обширной группой наигрышей, каждый из которых представлен в системе вариантов.

Первая группа наименований наигрышей объединяется по принципу локальности. Более ранние по происхождению наигрыши носят названия ущелий,

³²¹ К подобным приемам относятся: активная мелизматика, синкопированные ритмы и резкая акцентировка на слабых долях такта.

в которых достаточно изолированно проживали общества средневековой Осетии (Куртатинское общество — в Куртатинском ущелье, и т. д.)³²². Отсюда произошли названия наигрышей: *Куртатинская хонгæ*, *Дигорская хонгæ*, *Дигорский симд*, *Уалладжирькомская хонгæ*, *Кударский симд*, *Туальский симд* и т. д.

В начале XIX в. в результате массового переселения осетин из ущелий на равнины, санкционированного властями в связи с необходимостью укрепления российского влияния на Северном Кавказе, на территории Осетии возникают новые поселения (деревни, села, города). Это порождает формирование пласта новых наигрышей, что получает отражение в их названиях: *Ногирская хонгæ* (от селения Ногир СО), *Ардонская хонгæ* (от города Ардон СО), *Заманкульская хонгæ* (от селения Заманкул СО), *Заманкульский симд* (от селения Заманкул СО), *Батакаюртская хонгæ* (от селения Батакаюрт СО), *Алагирская хонгæ* (от города Алагир СО), *Эльхотовская хонгæ*, *Эльхотовский симд* и *Эльхотовская зилга* (от селения Эльхотово СО), *Гизельский симд* (от селения Гизель СО) и т. д.

На этапе формирования жанровой системы в течение XIX в. каждый из наигрышей функционировал на довольно ограниченной территории, но с усилением экономических и культурных контактов населения разных регионов на рубеже XIX–XX вв. некогда локальные версии наигрышей получили распространение по всей Осетии. Таким образом, в настоящее время в репертуаре практически каждого народного исполнителя присутствуют наигрыши из различных местностей, и их локальная специфика по большей части нивелирована.

Вторая группа наименований инструментальных наигрышей использует обозначение по имени или фамилии выдающегося исполнителя, чья игра в фольклорной традиции считалась эталоном — т. н. «именные наигрыши»: *Хонгæ Зарина*, *Хонгæ Замира*, *Кайсыны цагъд*³²³ и т. д. (производны от имен исполнителей); *Симд Точиевых* (произведен от одной из осетинских фамилий).

³²² См.: ПРИЛ. 7.2.

³²³ *Цагъд* (букв. 'игра') — наигрыш.

Существующие легенды о происхождении названий наигрышей свидетельствуют, что роль исполнителя в создании музыкального материала весьма значительна.

В названиях наигрышей третьей группы отражаются их историко-стилистические особенности. Для обозначения широкого круга плясовых мелодий используется принцип оппозиции: с одной стороны, это термин *рагон цагъд* [ра́гон сахд] (букв. ‘давнишний’), т. е. ‘старинный наигрыш’ в значении ‘древний, старый’, с другой, *фаэсивады цагъд* [фэщíвэды сахд] – ‘наигрыш молодежи’.

«Это для того, чтобы как-то различать разные наигрыши, их называли, их же много было. Наигрыши, которые уже не помнили от кого остались, называли старинными, а это уже более поздние, их молодежными называли»³²⁴.

Наконец, четвертую группу составляют инструментальные наигрыши, предполагающие наличие текстового компонента. Происхождение данной группы наигрышей объясняется активно идущими процессами ассимиляции вокальной музыки инструментальной. Ведущая тенденция здесь связана с введением в песенные формы аккомпанеента, сращиванием песенного и инструментального начал и последующего вытеснения песенного компонента. Подобные наигрыши сохранили связи с породившими их плясовыми песнями на уровне названий:

- под *хонга*: *Тар хъады баелас калын наэ комы* (‘В темной чаще дерево не цветет’) или *Цы сусаг каенон* (‘Что мне скрывать’);
- под *зилга*: *Донай касаг сурма схаудта* (‘Рыба из воды на сушу выпрыгнула’);
- под *симд*: *Арсимут ма тымбыл симдаей* (‘Потанцуйте-ка круговым симдом’³²⁵) и т. д.

Другая тенденция связана с подтекстовкой сложившихся в традиции инструментальных форм. Ярким примером здесь может служить знаменитая *Хонга Хъуыбады*, которая возникла в начале XX в., когда на одну из самых известных в народе мелодий *хонга кафт* были положены слова народного поэта,

³²⁴ Дзлияева Д. М. ЭВФ 003–039.

³²⁵ См.: ПРИЛ. 3.2. № 8.

революционера и общественного деятеля Коста Хетагурова³²⁶ о тяжелой доле бедняка. В современной традиции *Хонгæ Хъуыбады* может исполняться как с текстом, так и без него, хотя в сознании народных музыкантов наигрыш соотносится именно с этим названием. Практика написания поэтических текстов к старинным наигрышам существует и в настоящее время. Например, профессиональные поэты по заказу создают тексты для эстрадных певцов, выступающих с инструментальными ансамблями во время *хъазта* на свадебном застолье.

Наигрыши, объединенные одним оригинальным названием (например: *Туальский симд*; *Алагирская хонгæ* и т. д.), имеют идентичные музыкально-типологические особенности и представляют один тип. В выявлении типологии инструментальных наигрышей нами учитывались ладо-гармонические и структурные показатели³²⁷.

Наиболее стабильным показателем в рамках одного типа наигрыша является ладо-гармоническая основа. Более архаические ее варианты связаны со сменой двух функций — созвучий I и VII_{нат.} ступеней лада в миноре. Такой ладо-гармонический принцип встречается, например, в *Ногирской хонгæ*³²⁸:

1–6 такты I – I | I – I | VII – VII :||
7–12 такты VII – VII | VII – VII | VII – I :||

Для ряда наигрышей типичны переменнo-ладовые соотношения:

- *Туальский симд*³²⁹

1–8 такты I – I | I – I | IV – IV | VII – I :||
9–16 такты I – IV | VII – II | II – VII | V – I :||

- *Ольгинская хонгæ*³³⁰

³²⁶ Коста Леванович Хетагуров (1859–1906) — крупнейший осетинский деятель культуры и искусства, поэт и прозаик, художник и скульптор, просветитель. Вошел в историю как основоположник литературного осетинского языка. Писал также на русском языке, был популярен не только на Кавказе. Известен своим самоотверженным характером и искренней любовью к родному краю.

³²⁷ Анализ структурных особенностей представлен в соответствующих разделах Гл. 2.

³²⁸ ПРИЛ. 3. № 26.

³²⁹ ПРИЛ. 3. № 10.

³³⁰ ПРИЛ. 3. № 21.

Вступл. 1–8 такты I – VII | III – III | VI – V | I – I :||
 9–16 такты IV – VII | III – III | VI – V | I – I :||

Еще одна группа наигрышей реализуется в рамках функциональных ладо-гармонических тяготений мажоро-минорной системы:

- *Симд*³³¹

1–8 такты I – IV | V – I :||
 9–16 такты IV – IV | VII – I :||

- *Хонгæ Хьубады*³³²

Вступл. 1–8 такты V – V | I – I | V – V | I – I :||
 9–16 такты IV – IV | I – I | V – V | I – I :||

Отметим, что, в целом, каждый тип наигрыша имеет глубоко своеобразное ладо-гармоническое строение, на основе которого возникает огромное количество вариантов, выявление типологических особенностей которых выходит за рамки данной научной работы и требует специального исследования.

Различия в рамках одного типа наигрыша незначительны и могут проявляться лишь на уровне варьирования основного тематического материала. К числу наиболее распространенных способов варьирования, показательных для уровня исполнительского мастерства музыканта, относятся: широкое использование приемов орнаментации мелодической линии, применение синкопированных и пунктирных ритмов, сочетание разнообразных видов ритмических дроблений — в четных и нечетных ритмах (в триолях восьмых и четвертей), выразительное паузирование.

Для анализа музыкально-типологических особенностей нами была разработана система обозначений уровней проявлений тождества и различий, позволяющая осуществлять наблюдения над процессами музыкального развития. Тождество и различие основных показателей проявляется на уровне тематизма (мелодико-гармонической целостности) и фиксируется латинскими буквами: **a**, **b**. Внутренняя дифференциация свойств музыкального материала раскрывается путем выставления нижнего и верхнего индексов: нижний индекс (**a₁**, **b₁**)

³³¹ ПРИЛ. 3. № 7.

³³² ПРИЛ. 3. № 22, 23.

применяется для фиксации изменений ладо-гармонического плана, верхний индекс (\mathbf{a}^1 , \mathbf{b}^1) используется при мелодическом варьировании. Тожественными будут считаться все варианты, где осуществляется переизложение материала в иной тональности, незначительное фактурное и интонационно-ритмическое варьирование.

2.2. Жанрово-стилевые особенности хороводов

В современную свадебную традицию осетин включены две разновидности хороводов: *чепена* и *симд*. Общая черта этих хороводов заключалась в том, что мужчины держали женщин под руки, в то время как руки женщин оставались опущенными вниз — согласно М. Туганову, это «обычное положение рук» для данной группы танцев³³³.

Рисунок 1³³⁴



При типологическом исследовании народной хореографии осетин нами было выявлено две группы хороводов.

К первой группе относятся *игровые хороводы*, объединенные понятием *чепена*. Игровое начало подчеркивают такие элементы структуры, как ведущая роль корифея — *чегъре*, наличие игрового сценария, применение атрибутики, сообразной игровому контексту, использование имитаций как характерного приема игрового поведения и др. *Чепена* является строго ритуальным жанром осетинского фольклора и функционирует в контексте обрядов жизненного цикла, к числу которых относится свадьба. Музыкальное воплощение *чепена* связано исключительно с песенно-хореографическими формами.

Ко второй группе принадлежат *орнаментальные хороводы*, объединенные понятием *симд*. Как считают исследователи, основной идеей *симда* является воспроизведение космогонических мифов. Наиболее образно утверждение С. Джанайты: «Красивым и величественным танцем молитвой “Симд”

³³³ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 79.

³³⁴ Там же.

воспроизводилась самая возвышенная из когда-либо известных моделей мироздания — своеобразная живая мандала, которая со всеми магическими схемами движения (линиями, перекрещиваниями, кругами, разворотами) воссоздавала, грациозно и грандиозно, последовательность сотворения Вселенной, Земли и Солнца, соединение духа и материи, зарождения жизни и человечества»³³⁵.

На значение *симда* в народной культуре осетин указывают многочисленные упоминания его в пословицах, сказках, эпических сказаниях Нартов. В частности, В. Абаев отмечает: «Кульминации своей достигало пиршество, когда начинался знаменитый нартowski пляс — “Симд”. Этот старинный своеобразный и стильный массовый танец даже сейчас, при хорошем исполнении, производит впечатление внушительное. Помноженный на нечеловеческую мощь и темперамент нартowski титанов, он, по уверению сказаний, сотрясал землю и горы и являл из ряда вон выходящее зрелище»³³⁶.

Музыкальная поддержка *симда* связана как с песенно-хореографическими, так и с инструментально-хореографическими формами.

2.2.1. Игровые хороводы

Этимология слова *чепена* в полной мере не ясна. Убедительна точка зрения Б. Алборова: «Что означает “*Кепена*”³³⁷ трудно сказать. Судя по характеру танца — подпрыгивания и приседания — можно понимать, что корень слова восходит к “*гæпп*” — “прыжок”»³³⁸. Подобная хореография с родственным наименованием зафиксирована также и у балкарцев: «Народный танец *Тепана* популярен во всех селах Балкарии. <...> Он известен в двух вариантах: трудовом и свадебном»³³⁹.

³³⁵ Джанайты С. Х. Три слезы Бога. Владикавказ: Издательско-полиграфический центр СОИГСИ, 2007. С. 15.

³³⁶ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Л.: Наука, 1990. Т. 3. С. 227.

³³⁷ *Кепена* — аналог *чепена* в дигорском диалекте осетинского языка.

³³⁸ Алборов Б. А. Осетинские абречьи песни // Некоторые вопросы осетинской филологии. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. С. 360.

³³⁹ Кудиев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик: Эльбрус, 1984. С. 69.

В ранних источниках отмечается ритуальное значение *чепена*, когда хоровод с текстами эротического содержания исполнялся на третий день свадебного пиროвания в темное время суток стариками, взявшимися под руки, в кругу³⁴⁰. В более поздних свидетельствах раскрываются иные контексты исполнения этой группы хороводов. Так, в работе Алборова, опубликованной в 1947 г., отмечается: «Еще сравнительно недавно в том доме, в котором была новобрачная, молодежь, а в прошлом и старшее поколение, танцевали подряд три дня с утра до вечера. По окончании обычных танцев старшие из танцоров и просто гостей собирались в хоровод — круг, брали друг друга под руки или же опирались руками на плечи друг друга и, раскачиваясь медленно, запевали в такт песню <...>. Танец продолжался до тех пор, пока участникам хороводного танца “Чепена” хозяева не вынесут съестного и выпивку. Выпив и закусив, участники высказывают с прибаутками добрые пожелания новобрачным, обычно — рождение у них 7 сыновей и одной синеокой девушки, и расходятся»³⁴¹.

Во второй половине XX в. начался процесс постепенного структурного обособления *чепена* от свадебной обрядности, который привел к тому, что в современной ситуации хоровод исполняется на молодежных гуляньях, довольно часто — во вторичных формах.

Основной массив данных позволяет довольно подробно описать структуру данного хоровода: его участники стояли по кругу, а *чегъре* (ведущий) — в центре. Обычно в функции распорядителя хоровода выступал «один из лучших певцов, танцоров и балагуров. Он задавал общий тон хороводу: запевал импровизируемый текст песни, которую подхватывали участники танца»³⁴².

Чегъре играл ключевую роль в организации танцевального пространства — все игровые задания ведущего требовалось беспрекословно исполнять всем участникам. Уарзиати отмечает, что «роль руководителя [речь идет о *чегъре*. — Д. Д.] можно было оспаривать. Если он был слишком строгим или недостаточно

³⁴⁰ Галаев Б. А. Осетинская народная музыка... С. 7–20.

³⁴¹ Алборов Б. А. Осетинские абречьи песни... С. 360–361.

³⁴² Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика... С. 227.

веселым, то из массы танцующих кто-нибудь запевал о предложении сменить ведущего и хорошенько его проучить: бросить в воду или поколотить, что незамедлительно приводилось в исполнение»³⁴³.

В научной литературе специфика *чепена* как фольклорного жанра не определена. Хореография *чепена* включает в себя как игровые элементы, так и орнаментальные (движение по кругу), однако более выражено в нем игровое начало.

«Раньше *чепена* только мужчины делали. А потом уже поменяли из-за того, что в ансамблях исполняли, уже и женщин приобщили. Свадьба заканчивалась на *чепена*. Выбирали *чегъре*, он брал длинную палку и начинал: [поет. — Д. Д.] “Ой рира чепена, ой, ой чепена. Кто нам чепена не сделает, ой, ой чепена. Пусть у того корова сдохнет, ой, ой чепена!” <...> Были и балованные тексты»³⁴⁴.

Хореографические особенности *чепена* до некоторой степени определяются содержанием текстов, которые включают в себя игровые команды танцующим:

- *рахизырдаем чепена* (‘вправо чепена’);
- *галиуырдаем чепена* (‘влево чепена’);
- *кадзтае-мадзтае чепена* (‘зигзагообразно чепена’);
- *иугай къахыл чепена* (‘подскоками на одной ноге чепена’);
- *дзуццæг бадтæй чепена* (‘вприсядку чепена’) и т. д.

Команды могут приобретать вид сложноорганизованных конструкций, объединяющих в последовательности два или более игровых действия:

- *къухтае зæххыл æрхойут* → *уæ цæсгомыл æрсæрфут* (‘ударьте руки об пол → оботрите их о лицо’)³⁴⁵;
- *рахиз фæрстыл æрххуссут* → *æмае сын сæ нъол расæрфут* → *сæ рыгтае сын расæрфут* → *се ‘фсинаен æнцон дæр уа* (‘ложитесь на правый бок → и вытрите им пол → и пыль оботрите, чтоб хозяйке легче было’)³⁴⁶ и др.

³⁴³ Там же. С. 228.

³⁴⁴ Записано от Б. Газданова. Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–024.

³⁴⁵ См. ПРИЛ. 3. № 1.

³⁴⁶ Ирон адамон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество). С. 347.

В тексте хороводной песни, приведенной собирателем М. Берзеновым, игровое начало проявляется в особенностях построения поэтической композиции по принципу кумуляции в средней части сюжета (вопросы и ответы, связанные с темой брака, представлениями о жизни и смерти):

*В эту ночь чем накормили нашу новобрачную?
Чем, как не красным шашлыком из мяса зайца.
На небе летит ворона, у ней во рту солома
– К чему эта солома?
<...>
– К тому, чтобы устроить гнездо и вывести в нем пташек.
Кони наши быстры, мечи остры – ломай их о грудь врагов!*³⁴⁷.

В песнях данной группы представлены также сюжеты эротического плана, отражающие идею свадьбы как соединения мужского и женского начал. Маркером этой группы сюжетов является применение своеобразной лексики, на символическом уровне описывающей коитус.

*Ой, чепена, чепена,
Давайте (поведем) совершим чепена!
<...>
Вот на чердаке суконный ковшик.
В невестину [п...] моего [х...] головку*³⁴⁸.

Вероятно, и само слово *чепена* некогда принадлежало кругу табуированной лексики, обладавшей особой символической нагрузкой. Недаром слово *чепена* входит в рефрен песенной строфы, обязательно произносится в зачинном разделе текста и в его завершении. Особый статус песням придавали и ритуальные угрозы в адрес того, кто отказывается плясать:

*Кто не спляшет чепена,
У того пусть сдохнет корова!*³⁴⁹

Один из вариантов текста *чепена* построен как корреляция географических названий осетинских деревень и сел с поэтическими мотивами, развивающими тему соития. Приведем данный текст, сгруппировав строки попарно, что нагляднее продемонстрирует способ вербальной организации.

³⁴⁷ Берзенов М. Н. Очерки об Осетии. Чиндз–ахсав. Сой–сой // Кавказ. 1850. № 95. Цит. по: Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах / сост. Л. А. Чибиров. Цхинвали: Ирыстон, 1981. Кн. 1. С. 117.

³⁴⁸ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 15, п. 8, с. 25.

³⁴⁹ См.: ПРИЛ. 3. № 1, 3.

*Ой, чепена, чепена,
Давайте (поведем) совершим чепена!*

*Вот на чердаке суконный ковшик.
В невестину [п...] моего [х...] головку.*

*Выше – Сындзысær,
В невестину [п...] моего [х...] голову.*

*Ниже его – Ецъына,
Чтоб невестина [п...] сморицилась.*

*Ниже его – Сахсат,
Эта невеста говорит: – Насыть меня ночью! <...>³⁵⁰*

Игровой по форме сюжет, безусловно, выполнял ритуальные функции в контексте свадебного обряда. Еще один вариант данного песенного сюжета был зафиксирован ГТРК «Алания» — эротическая символика в нем затушевана, что связано с авторедакцией, осуществленной народными певцами во время студийной записи³⁵¹. Изменения коснулись не только содержательной части текста, но и рефрена.

*Выше-выше – Сирнад. Уайра уайтау.
Их зерна хватило на мамалыгу. Уайра уайтау.*

*Ниже его – Сындзысær. Уайра уайтау.
Расчешите волосы невесте. Уайра уайтау.*

*Ниже его – Ецына. Уайра уайтау.
Их сена хватило на один стог. Уайра уайтау.*

*Ниже его – Тъæбæгъæу. Уайра уайтау.
Когда-то это было хорошее село. Ууайра уайтау. <...>³⁵²*

Свободное замещение слов одного семантического поля в рефренах песенных сюжетов представляется достаточно характерным. В образце, приводимом ниже, функционируют два вида рефрена: в начале текста — *алай-булай*, в конце — *чепена*.

*Алай-булай сделаем!
Вот косарь [работает. – Д. Д.] посменно.
У него его смена, его излишек.
Девушка на его деньги обиделась.*

³⁵⁰ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 15, п. 8, с. 22.

³⁵¹ Сообщено одним из авторов записи — О. Г. Джанаевой.

³⁵² См.: ПРИЛ 3.1, № 4.

Ей ее “вспахивание” для нее особенное

Ой, алай-булай сделаем!
 У нас на чердаке мышинная бичевка,
 У новой невесты дырка широкая.
 У нас на чердаке деревянная терка,
 Новой невесте натрём.
 <...>
 О, чепена, чепена!
 Лево́й ногой чепена!³⁵³

Рефрен, включающий словосочетание *алай-булай*, также указывает на ритуальные функции песни, ее связь с центральным обрядом осетинской свадьбы — обходом очага³⁵⁴. По сведениям, полученным от Б. Газданова, песни *алай* могли координироваться с эротическими сюжетами и исполняться в кругу, взявшись под руки и пританцовывая³⁵⁵.

В настоящее время зафиксировать песни эротического содержания на осетинской свадьбе непросто. В ряде записей *чепена* карнавально-эротические элементы поэтики снимаются или замещаются более нейтральными. Например, в записи 1963 г.³⁵⁶ запева́ла заменяет строки с эротической символикой распевом гласных «а» или «о». В рефрене она поет *алай-булай*, а подпевающий ей хор вторит — *уайра уайтау*.

Подводя итоги анализа текстов, отметим, что вектор исторических изменений текстов *чепена* связан с нивелировкой его обрядовых функций, наиболее четко проявляющих себя на уровне эротического содержания и наличия особого рода рефренов. Цепочку преобразований можно выстроить следующим образом — от табуированных припевов *чепена* и *алай-булай* к общекавказскому возгласу, не обладающему глубинной семантикой — *уайра уайтау*.

Музыкально-стилевые особенности хороводных песен *чепена* однородны в типологическом отношении, что обусловлено единством их функций. Необходимость поддержки хоровода и наличие игрового начала делает музыкально-ритмические и композиционные особенности ведущими в

³⁵³ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 15, п. 8, с. 28.

³⁵⁴ См. об этом подробнее в Гл. 1.

³⁵⁵ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–002.

³⁵⁶ См.: ПРИЛ. 3.1, № 5.

организации песенной формы. Темп исполнения всегда довольно быстрый и имеет тенденцию к постепенному ускорению к концу (соотношение начального и конечного темпа звучания часто достигает пропорций 1:2).

Музыкально-поэтическая строфа складывается из двух разделов, которые и по тексту, и по напеву имеют структуру **AR**:

текст	напев	
A R	A R	<i>Вприсядку чепена. Ой, ой, чепена!</i> ³⁵⁷

Для зачина и концовки песни традиционно замещение смысловой части строфы вариантом рефрена, при этом музыкальное содержание обоих разделов композиции соответствует типовой песенной строфе:

- первая (ненормативная) и вторая (нормативная) строфы песни:

текст	напев	
R R	A R	<i>Ой, рирæ чепена. Ой, ой, чепена!</i>
A R	A R	<i>Правой ногой чепена. Ой, ой, чепена!</i> ³⁵⁸

В ряде случаев происходит объединение нескольких соседних строф, в которых на поэтическом уровне единица периодичности оказывается в несколько раз крупнее песенной строфы. В примере ниже содержание ритуальной угрозы занимает объем двух музыкальных строф:

текст	напев	
A R + B R	A R	<i>Кто не спляшет чепена... Ой, ой, чепена!</i>
	A R	<i>У того пусть сдохнет корова! Ой, ой, чепена!</i> ³⁵⁹

Другой пример связан со смысловым укрупнением единицы периодичности на уровне текстового единства вчетверо:

текст	напев	
A R + B R + C R + D R	A R	<i>Ложитесь на правый бок. Ой, ой, чепена!</i>
	A R	<i>И вытрете им пол. Ой, ой, чепена!</i>
	A R	<i>И пыль вытрете. Ой, ой, чепена!</i>
	A R	<i>Чтоб хозяйке легче было. Ой, ой, чепена!</i> ³⁶⁰

³⁵⁷ Дзлиева Д. М. АФ 001–005.

³⁵⁸ Дзлиева Д. М. ЭВФ 020.

³⁵⁹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 020.

³⁶⁰ Ирон адамон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество)... С. 347.

Для строфики *чепена* характерно вопросо-ответное соотношение двух разделов музыкальной композиции, а также их равенство по музыкально-временным объемам.

Первая, запевная часть строфы, представляет собой свободно ритмизованную декламацию с гибкими переходами к речевому произнесению текста. Поскольку запевная часть исполняется корифеем, знатоком песенной традиции, от его индивидуального исполнительского стиля в «распевании» текста во многом зависит облик песни в целом.

Пример 9³⁶¹

Ой, ри - рае, Че - пе - на. Га - лиу къя - хай Че - пе - на

Ой, ой, Че - пе - на.

Ра - хиз - рдаем аей ра - и - вут

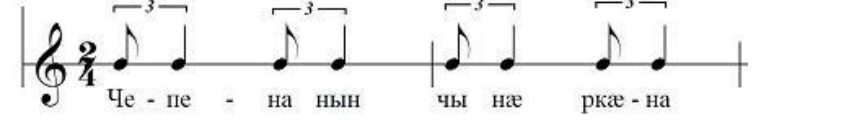
Ой, ой, Че - пе - на

Вариативность первой части строфы проявляется в мобильности стиховых показателей, в том числе, в разрастании слогового состава, при распевании которого запевала никогда не выходит за пределы заданного объема музыкального времени.

Таблица 12

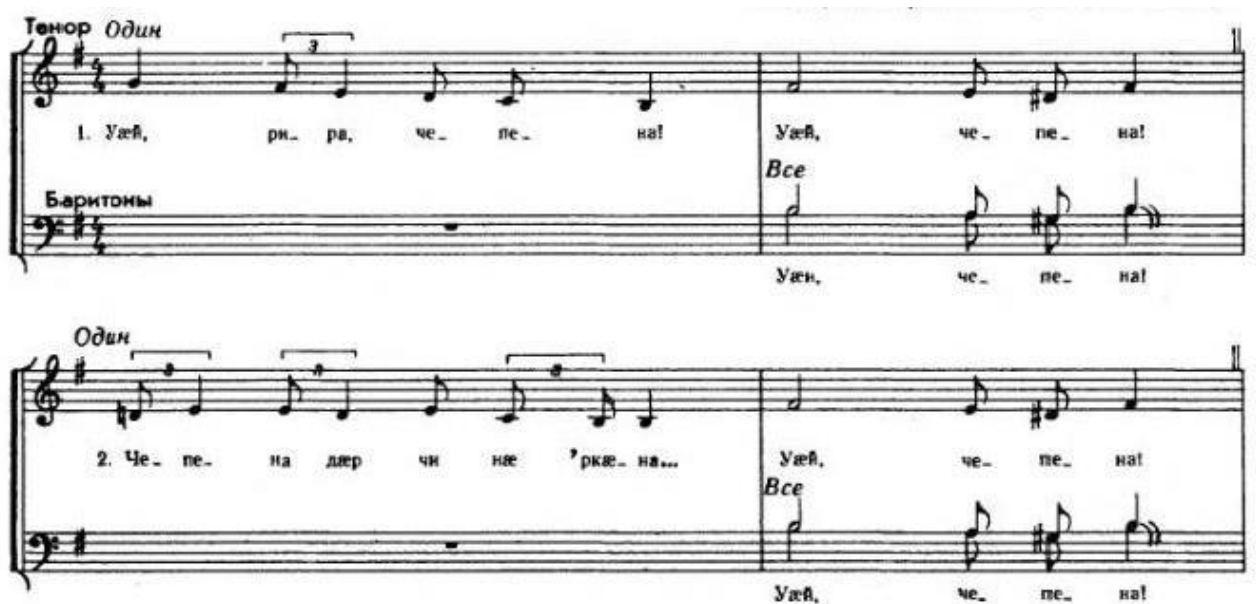
	ПРИЛ. 3. № 2
	ПРИЛ. 3. № 1 (4 строфа)

³⁶¹ ПРИЛ. 3. № 2.

	ПРИЛ. 3. № 1 (2 строфа)
--	-------------------------

Сравнивая полевые записи последних лет с нотациями, выполненными в 1920-е гг., обнаруживаем, что в ранних фиксациях более отчетливо проявляет себя принцип орнаментации мелодии в запеве. В образце ниже это проявляется как свободное сочетание парных и троичных ритмических ячеек при распевании поэтического текста:

Пример 10³⁶²

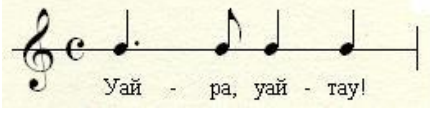
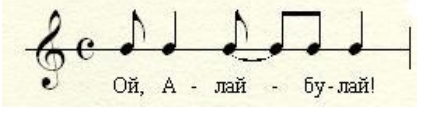


Ритмическая организация второй части — рефрена — напротив, чрезвычайно устойчива, что, прежде всего, объясняется ансамблевым интонированием. Характер соотношения разделов музыкальной композиции обнаруживает их согласование по вопросу-ответному принципу, в котором припев играет роль магической закрепки. В реализации данной задачи используются следующие типовые ритмоформулы и их варианты:

Таблица 13

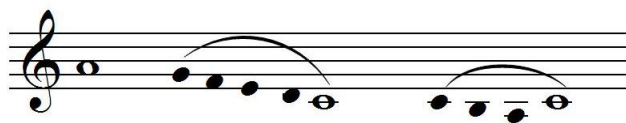
	ПРИЛ. 3. № 1
---	--------------

³⁶² Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 182.

 <p>Уай - ра, уай - тау!</p>	ПРИЛ. 3. № 4
 <p>Ой, А - лай - бу-лай!</p>	ПРИЛ. 3. № 5

Устойчивость ритмического контура припевного раздела ярко проявляется в современных записях *чепена*, когда корифей говорком произносит текст, а остальные участники ансамбля коллективно скандируют припев, четко соблюдая нормы ритмизации, но без сохранения интонационного контура³⁶³. В ранних записях, напротив, многоголосие *чепена* включает все типичные для осетинской песенной традиции способы построения вертикали, где главенствуют квинтовые параллелизмы с унисонными или октавными схождениями голосов к главной ладовой опоре.

В интонационном отношении группа напевов *чепена* также обладает едиными характеристиками: довольно узким диапазоном развертывания мелодической линии, ее относительной неразвитостью, скованностью. Вопросы-ответный принцип соотношения разделов композиции проявляется на уровне ладового сопряжения двух опорных тонов каждого из разделов песенной строфы — движение от побочной к основной опоре (в запеве), ее утверждение как главенствующей (в рефрене).



В образце, нотированном Б. Галаевым (см. Пример 10), восходящий ход на последнем слоге слова *чепена* (типичный пример интонации вопроса) получает развитие в запеве, построенном на вариантах нисходящего хода-утверждения. Тем самым, вопросо-ответная модель согласования разделов композиции песенной строфы приобретает здесь зеркальное отражение.

³⁶³ См.: ПРИЛ. 3.1. № 3.

Итак, музыкально-стилевые особенности *чепена*, проявляющиеся в ведущем значении музыкально-временных параметров организации, тесно связаны с хореографической составляющей фольклорного текста. Все они принадлежат одному типу строфики и обнаруживают принципиальное сходство вариантов, зафиксированных на разных исторических срезах осетинской музыкальной культуры.

Таким образом, песенно-хореографические формы, объединенные понятием *чепена* (включая песни с другими видами припевов), сформировались в системе свадебного обряда, но на определенном этапе исторического развития их ритуальные функции были утрачены, а на первый план вышло игровое начало. В настоящее время игровые хороводы получают жизнь во вторичных формах — за пределами свадьбы, во время различных молодежных гуляний.

Несмотря на современные контексты функционирования *чепена*, структурно-типологические особенности хороводных песен этой группы оказываются достаточно стабильными — сохранены песенная строфика, ритмика, общий характер интонирования, декламационная подача поэтического текста, принцип соотношения разделов (запев / хоровой рефрен). Бóльшим изменениям подвергаются тексты, где происходит подмена исходных смыслов, купирование семантически значимых элементов поэтики (прежде всего, эротических), упрощение текстов в целом, что в совокупности приводит к утрате обрядовой функциональности игрового хоровода.

2.2.2. Орнаментальные хороводы

В осетинском фольклоре представлены различные типы *симдов*, первая и единственная классификация которых осуществлена М. Тугановым³⁶⁴. К древнейшим видам народной хореографии общинно-родового строя исследователь относит *Нæртон симд* [нартон симд] и *Тымбыл симд* [тымбыл симд], к переходным от общеродовых к парным — *Нагъуай симд* [нагъуай симд]

³⁶⁴ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 68–94.

и *Симд сандæрахъ* [симд шандэрахъ]. В описаниях Туганова дана историко-стилевая оценка различных вариантов *симда*. Описывая каждый из видов, автор обособляет формы хореографии по историко-стилевому принципу: «Симд старинный»³⁶⁵, «Симд старинный, более сложный»³⁶⁶, «Сандрак № 2, более поздний»³⁶⁷. Кроме того, Туганов делает наблюдения о динамике исторического развития *симдов* во второй половине XIX — начале XX вв. Ссылаясь на объяснения носителей традиции — Цыппу Байматова и Левана Бегизова, Туганов указывает, что старинные *симды* бытовали в 1860–1870-е гг., но уже в 1880–1890-е гг. в хореографии *симда* произошли значительные изменения, когда в результате «ускорения темпов и сокращения сложных “па” народ переходит к самому простому рисунку — прямолинейному танцу»³⁶⁸.

В нашей полевой практике также были зафиксированы упоминания некоторых разновидностей орнаментальных хороводов:

«Были разные виды <...> Есть еще *Иу къахыл симд* [‘Симд на одной ноге’. — Д. Д.], а еще — простым ходом танцевали»³⁶⁹.

Кроме того, нам встретились описания *симда*, в литературе не представленные:

«Вот, например, “Хромой симд” в народе [наигрывает мелодию. — Д. Д.]. И это на полу-плие³⁷⁰ идет: садится человек, одна нога вперед [показывает, напевая мелодию голосом. — Д. Д.]. Это массовый танец — берут друг друга под руки. “Хромой” — это под характер шага, по-осетински — *Къуылых симд*»³⁷¹.

Оценивая преобразования *симда* на протяжении XX в., отметим, что некогда самостоятельные виды этого хоровода оказались утрачены, отдельные орнаментальные элементы получили новую жизнь в сценической практике танцевальных коллективов, откуда вновь вернулись в естественную среду бытования и заметно фольклоризировались.

³⁶⁵ Там же. С. 76.

³⁶⁶ Там же. С. 78.

³⁶⁷ Там же. С. 80.

³⁶⁸ Там же. С. 79.

³⁶⁹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–027.

³⁷⁰ Русифицированный вариант термина *demi-plié* (фр.), который обозначает полуприседание.

³⁷¹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–027.

Ведущая тенденция исторического развития *симда* связана с объединением хореографических элементов из различных видов хоровода в один. Поскольку основной контингент свадебного *хъазта* составляет молодежь, прошедшая школу ансамблей народного танца, их сценический опыт оказывает сильное влияние на облик современной фольклорной традиции в целом. Особенностью *симда* является неустойчивость последовательности основных орнаментальных элементов, тогда как в сценической хореографии предполагаются жестко заданные координаты композиционной структуры. Решение о выборе того или иного хореографического элемента осуществляется первой парой, которая одновременно является и ведущей. Тем самым, в структуре *симда* новой формации в большей степени, нежели раньше, проявляется игровое начало.

Старинный *симд* основан на двух базовых элементах, которые обозначаются на осетинском языке как *раенхъ* [рэнк] — ‘ряд’ (все стоят в линию — «один за одним») и *тымбыл* [тымбыл] — ‘круг’. Современный *симд* включает в себя множество разнообразных хореографических элементов: некоторые из них имеют устоявшееся название, другие — нет. В активном бытовании находятся русифицированные наименования французских балетных терминов (например, *шен*, *до за до* и др.) и русские обозначения орнаментальных элементов (*волна*, *птичка*, *крест*, *поворот* и др.).

Оценивая хореографическую традицию осетин в динамике ее исторического развития, отметим, что в прошлом танцевальный этикет *симда* был каноничен. Главным свойством *симда* было взаимодействие танцующих в паре. По свидетельствам информантов, в народной традиции существовал кодекс правил и запретов, которые требовалось неукоснительно соблюдать. В современной фольклорной традиции этикетные формы поведения танцующих уже не так значимы.

«Нам говорили так — когда уже взял под руку свою пару, отпускать ее нельзя, нельзя и пару менять. Раньше симд долго танцевали, и даже делали перерыв. Однажды девушка попала в пару с парнем, а в перерыве ей брат сказал, что он кровник³⁷² с их фамилией.

³⁷² Кровник — человек, находящийся с кем-либо в отношениях кровной мести.

Девушка, чтоб больше не выходить с ним танцевать, спряталась, но парень добился своего, и заставил выйти опять с ним, потому что это оскорбление было бы для него»³⁷³.

Наиболее стабильным элементом *симда* остается *тымбыл*. Круговое движение может осуществляться в обе стороны, попеременно. Это подтверждается наблюдениями Туганова: «танец начинался медленным поступательным движением — вправо, затем влево»³⁷⁴. Однако в современной хореографической практике сакральное значение кругового движения во многом утрачивается. Круг может быть разбит на два (например, малый и большой), каждый из которых, в свою очередь, может быть сформирован по определенному поло-возрастному признаку (мужской и женский, молодежный и взрослый).

Рæнхъ и *тымбыл* в современной хореографической практике также преобразовываются, составляя более сложные орнаментальные композиции. *Рæнхъ* может не только передвигаться по одной линии, как было отмечено в работе Туганова, но и совершать кружения, перестраиваться в *тымбыл*, а также двигаться вперед/назад. Размыкая обязательное в недалеком прошлом соединение рук, танцующие могут двигаться обособленно, осуществляя, таким образом, перемену позиций (*до за до*) либо проходы (*шен*).

Самой динамичной фигурой современной орнаментальной композиции *симда* становится шеренга из пар, которая легко трансформируется, сменяется другими элементами. Одна из тенденций развития композиции *симда* состоит в том, что место простых переходов занимают более сложные орнаментальные рисунки: *птичка* (см. Схему 61), *волна* (см. Схему 62), движение параллельными линиями (см. Схему 63) и т. д.

Схема 60³⁷⁵

³⁷³ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–040.

³⁷⁴ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 71.

³⁷⁵ В данной и последующих схемах штриховка используется для обозначения порядка следования пар.

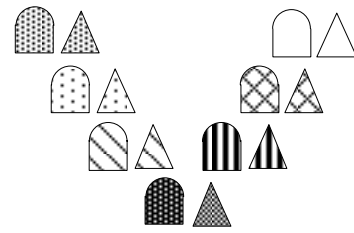
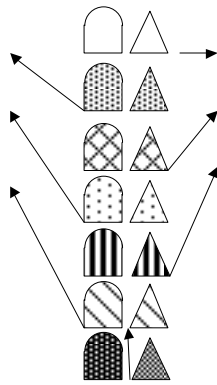
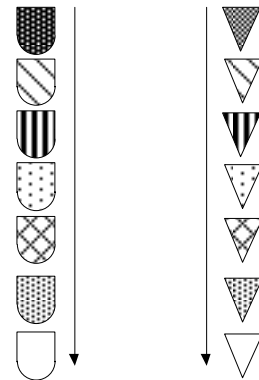
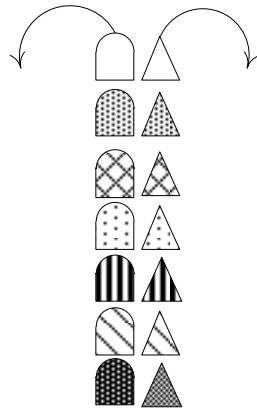


Схема 61



Схема 62



В музыкальном оформлении *симда* зафиксированы **хороводные песни и инструментальные наигрыши**. Как было отмечено выше, песенные *симды* весьма немногочисленны и представлены в публикациях поэтическими текстами, без напевов. Поскольку в современной традиции пласт плясовых песен практически утрачен, определить с каким именно видом *симда* они были связаны, можно только гипотетически.

Среди текстов *симда*³⁷⁶ выделяются образцы с брачной тематикой. Приведем один из текстов, включающий мотивы благопожелания, приглашение к танцу и финальный заздравный тост:

³⁷⁶ См., например, некоторые источники: Памятники народного творчества осетин... С. 113–115; Ирон адæмон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество)... С. 345, 351; *Гарданти М. К. Рагон дигорон царди æгъдæуттæ: Уадзимистæ (Произведения)* / сост. Э. Б. Скодтаев.

Вон туман стелется,
 Уæй, уæй, уæй, станцуйте симд, хорошие друзья.
 Вот к нам счастье пришло!
 Дорогие друзья, порадитесь этому счастью,
 <...>
 Давайте-ка мы спляшем симд все вместе
 Ради нашего друга по одному разу
 И выпьем по одной!
 Уæ, ура, уæй дæла-рупп!³⁷⁷

Тема брачной игры прослеживается и в других песенных текстах. Группа вариантов одного сюжета построена по принципу диалога и словесной игры-соревнования между парнем и девушкой. В тексте ниже вопросы задает юноша, а девушка отвечает на них в символической форме:

Юноша: Девушка, отчего ты не показываешь свои две косы?
 Девушка: О еллон³⁷⁸ юноша, для чего мне показывать свои две косы:
 гриву шаулоха³⁷⁹ ты никогда не видел?
 Юноша: Девушка, отчего ты не показываешь свои две брови?
 Девушка: О еллон юноша, для чего мне показывать свои две брови:
 дохлых щенят ты никогда не видел?³⁸⁰

В другом варианте текста, обозначенном при публикации как *рагон синди зар* [ра́гон сýнди зар] (букв. ‘песня старинного симда’), девушка задает юноше трудные задачи (как в волшебной сказке) и интересуется тем, как он собирается их решать. Диалог между участниками состоит исключительно из вопросов, когда вопросы одного собеседника являются одновременно и ответами на вопросы другого собеседника. Примечательно, что каждый из участников диалога задает один и тот же вопрос — «что ты мне еще скажешь?», который выступает в качестве своеобразного рефрена песенной композиции³⁸¹.

Идея диалога-соревнования между парнем и девушкой находит соответствия символике хореографических движений балкарского танца

Владикавказ: ИР, 2007. С. 33–34; Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 181.

³⁷⁷ Ирон адамон сфæлдыстад (Осетинское народное творчество)... С. 345–346.

³⁷⁸ Этнический термин, встречается в фольклоре, этимологически означает ‘аланский’, в современном языке употребляется как “благородный, наделенный всеми добродетелями”. См. об этом подробнее: Таказов Ф. М. Дигорско-русский словарь. Владикавказ: Алания, 2003. С. 263.

³⁷⁹ *Саулох* — название высоко ценимой в старину породы лошадей.

³⁸⁰ Памятники народного творчества осетин... С. 270.

³⁸¹ См.: ПРИЛ. 3. № 9.

сандыракъ. «Движение девушки означает: “Хотя я нахожусь на земле (левая рука показывает на землю), я полечу вверх (правая рука указывает на небо) и превращусь в журавля”. Парень говорит своим движением: “Крепко обниму тебя своими руками. <...> Когтями зацеплюсь, чтобы схватить журавля”»³⁸². Вероятно, и в осетинской традиции подобные тексты могли координироваться с *симдом сандæрахъ*³⁸³.

Ряд поэтических текстов песенных *симдов* связан с корильными мотивами. Например, известны корильные тексты, относящиеся к роду Дулаевых:

Запевала: Вон, Дулаевы!
Хор: Ой орайда ой!
Запевала: Их курицы многодетны!
Хор: Ой, орайда ой.
 <...>
Запевала: Парни [е...] их девушек!
Хор: Ой орайда ой!
Запевала: В корыте деревянная чаша!
Хор: Ой орайда ой!
Запевала: А их девушкам в теплой спальне объятья!
*Хор: Ой орайда ой!<...>*³⁸⁴

Из числа плясовых песен, связанных с хореографией *симда*, в современной традиции осетин сохранился один величальный сюжет³⁸⁵. Как было отмечено выше, Туганов связывает этот текст с *тымбыл симдом*, однако в ходе полевой работы нам удалось зафиксировать факт исполнения этой песни под *наертон симд*. Возможно, что в данном случае речь идет о «вторичной» приуроченности песни к определенному виду хореографического движения, поскольку в поэтическом тексте упоминаются герои Нартовского эпоса³⁸⁶.

Напевы под *симд* весьма разнообразны в музыкально-типологическом отношении.

К первой группе относятся напевы, идентичные по структурным и интонационным показателям *чепена*, чему отчасти способствует наличие игровых элементов и широко трактованная диалогичность. Вопросо-ответное соотношение

³⁸² Кудяев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 55–56.

³⁸³ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 80.

³⁸⁴ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 45-1, п. 21, с. 18.

³⁸⁵ См.: ПРИЛ. 3. № 8.

³⁸⁶ Там же.

разделов композиции прослеживается на разных уровнях художественной организации: соло / хор; смысловая часть текста / асемантические возгласы «уæрæйдæ-рæйдæ» [уарайда-райда], «уæрæйдæ» [уарайда]; отклонение от основной ладовой опоры / утверждение основной тональности. С напевами этой группы связаны как корильные, так и величальные сюжеты.

Для всех напевов данной группы орнаментальных хороводов характерна члененность песенной композиции и равенство объемов музыкального времени, приходящихся на обе части строфы.

Таблица 14

	<p>ПРИЛ. 3. № 8</p> <p>Дзлиева Д. М. АФ № 048</p> <p>Осетинские народ. песни. С. 180.</p>
--	---

Вместе с тем, темповые характеристики напевов весьма различны. Самый медленный темп звучания ($\text{♩}=50$) относится к *симду* в нотации Галаева³⁸⁷, что вероятнее всего объясняется записью образца без хореографического компонента. Чуть более подвижный темп зафиксирован в двухъярусном *нартовском симде* ($\text{♩}=70$), что связано с условиями реализации данного хореографического движения. Наконец, третий образец имеет самый быстрый темп исполнения ($\text{♩}=170$).

В отношении прочтения двухчастной структуры песенной строфы напевов орнаментальных хороводов Туганов отмечает, что смысловая часть текста исполняется солистом, а рефрен — хором³⁸⁸. В нотации Галаева двухчастная структура строфы сохраняется, однако ее фактура организована несколько иначе. Смысловая часть (запев) исполняется солирующим голосом на фоне выдержанного хорового бурдона, отстоящего на квинту вниз от опорного тона

³⁸⁷ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 180.

³⁸⁸ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 73.

мелодии. В зоне рефрена происходит смещение опорного созвучия на малую терцию вверх. Здесь вступает второй солирующий голос, а запевающий переходит в средний пласт фактуры, который отчасти дублирует линию баса, фрагментарно образуя терцовую или квинтовую втору новому голосу. Таким образом, принцип фактурной оппозиции сохраняется, но приобретает иной вид: в смысловой части — первый солирующий голос / хор, в рефрене — два солирующих голоса / хор.

Наличие двух солирующих голосов, находящихся между собой в некоем соревновании / оспаривании главенства, типично для различных жанров осетинского фольклора, иногда встречается в свадебных песнях³⁸⁹.

Пример 11³⁹⁰

Один Двое

2. Уай, Кæ- сæ- би-тæм, дам фа-раст га- лы! Уай, уæ-рай- дæ; уæ-рай- дæ; уæ!

Один Двое

3. Ау- дон ы- ты ну га- лы хуы- зан! Уай, уæ-рай- дæ; уæ-рай- дæ; уæ!

Один Двое

4. Аф- тæ лæн- пу- тæ би- ра- фæ-цæ- рат! Уай, уæ-рай- дæ; уæ-рай- дæ; уæ!

³⁸⁹ Например в Чындзхæсджыты зарæг. См.: Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 184.

³⁹⁰ Там же. С. 180.

В современных записях песенных *симдов* происходит значительное упрощение фактуры. Теряется характерное для осетинской народной песни квинтовое соотношение опорных тонов партии солиста и хора, исчезает и выдержанный бурдон — один из самых стабильных компонентов песенной фактуры. Как видно на примере ниже, и запев, и рефрен исполняются всеми участниками певческой группы в октавный унисон. При этом двухчастная структура строфы — один из типических признаков песенных *симдов* — остается стабильной.

Пример 12³⁹¹

$\text{♩} = 70$

Ар - си - мут ма тым - был сим - дай! О - рай - да о - рай - да.
О - рай - да о - рай - да.

Тым - был сим - дэй ан - гом сим - дай! О - ри о - ри - о - ри о - рай - да.
О - ри о - ри - о - ри о - рай - да.

В ходе полевой работы нами было выявлено, что каждому из разделов композиции песенных *симдов* соответствует определенный тип хореографического поведения (статика — в запеве, движение по кругу — в зоне рефрена³⁹²), что характерно для песен, организующих хореографическое движение.

Ко второй группе относятся напевы, связанные с брачными текстами диалогической структуры и обладающие иными структурно-типологическими характеристиками. Есть сведения, что «в давнее время, танцуя симд, <...> сначала пел парень, потом девушка»³⁹³. Если в записях 1920–1930-х гг. фиксировались

³⁹¹ ПРИЛ. 3. № 8.

³⁹² Дзлияева Д. М. ЭВФ 021.

³⁹³ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 15, п. 8/2, л. 128.

сугубо песенные формы, то в настоящее время те же поэтические тексты представлены в песенно-инструментальных версиях.

Вопросо-ответный принцип построения текстов приводит к формированию единицы периодичности более крупного масштаба — сдвоенной музыкально-поэтической строфе, в которой объединены два построения, соответствующие высказываниям участников диалога — девушки и юноши. Идея укрупнения поддерживается и другими, собственно музыкальными средствами, где инструментальный проигрыш между сдвоенными строфами в два раза крупнее, нежели после каждой обычной строфы (см. Пример 13).

Приведем наши наблюдения, касающиеся двух образцов песенно-инструментальных орнаментальных хороводов, зафиксированных на современном этапе развития осетинской традиции. В первом примере солист поет за обоих участников диалога, подыгрывая себе на *хъысын фæндыр'е*. Инструментальная партия представляет собой ритмизованный бурдонный бас, тогда как мелодическая линия полностью отдана мужскому голосу.

Пример 13³⁹⁴

Во втором образце сохранен диалогический принцип изложения в сопровождении осетинской гармонике, в партии которой дублируются мелодические линии солистов и представлена басовая линия с гармонизацией. Стилиевые особенности второго образца приближаются к лирическому

³⁹⁴ ПРИЛ. 3. № 9.

высказыванию, что, возможно, связано с разрывом с этнографическим контекстом и изменениями характера функционирования — песня исполнялась участинками фольклорного ансамбля со сцены, без хореографического компонента, т. е. она фактически перестала быть плясовой.

Пример 14³⁹⁵

♩ = 170

Ой Ду - ла тае Ду - ла тае! Ой, уае - рай - дае ой!

Сае чы - зы - тае кьу - да тае! Ой, уае - рай - дае ой!

Развитость инструментальной партии, где представлены все голоса фактуры и тщательно разработана гармоническая поддержка мелодии, создает предпосылки для вытеснения собственно песенного компонента. На данном примере можно проследить процесс перехода от изначально песенных через песенно-инструментальные к сугубо инструментальным формам сопровождения орнаментальных хороводов.

Из числа хороводных песен, ныне функционирующих в рамках свадебного *хъазта* в инструментальной версии, отметим *Симд Дулаевых*. Его структурные особенности в целом соответствуют песенным образцам, однако наблюдаются и специфические приемы инструментального орнаментирования. Откликом на запросы современности можно считать и возникновение новых авторских

³⁹⁵ Реконструкция: текст — НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 45-1, п. 21; напев — Дзлиева Д. М. АФ 002-048.

подтекстовок данного наигрыша, существенно отличающихся от текста старинной песни.

♩ = 170

Ой, Ёрт - ху - рон Ёрт - ху - рон! Ой, уæ-рæй-дæ ой!

Хур - ты ху - рон Ёрт - ху - рон! Ой, уæ-рæй-дæ ой!

Инструментальные наигрыши образуют самый обширный пласт музыкального сопровождения орнаментальных хороводов. Записи инструментальной музыки представлены значительным объемом фактов, зафиксированных на различных этапах осетинской фольклористики — они относятся к 1920–1930-м, 1960–1990-м и 2000-м гг. Основной свод наигрышей записан на осетинской гармонике: самые ранние материалы относятся к 1936 г., а последняя запись сделана автором настоящей работы в ходе полевой работы в 2013 г. Кроме того, имеются записи на *хъысын фæндыр’е*: 1928, 1936, 1990-х, 2010 гг. Несколько образцов были зафиксированы в исполнении на балалайке — в 1967 и 1990-е гг. Современные записи, в том числе, во время *хъазта*, выполнены от инструментальных ансамблей, где солирующим инструментом является осетинская гармоника³⁹⁷. Наиболее представительные образцы инструментальных *симдов* приведены в Приложении к настоящей работе³⁹⁸.

³⁹⁶ Дзлиева Д. М. АФ 002–050.

³⁹⁷ В типичный ансамбль, играющий на осетинской свадьбе, входят осетинская гармоника, *доули* и синтезатор.

³⁹⁸ См.: ПРИЛ. 3.

В современной фольклорной традиции на свадебном *хъазте* особенно популярны *Туальский симд*, *Заманкульский симд*, *Кударский симд*, *Дигорский симд*, а также широко исполняются авторские версии традиционных наигрышей, в частности, созданные Б. Газдановым.

Несмотря на разнообразие наигрышей в музыкально-типологическом отношении, все они обладают жанровым единством, которое прослеживается на уровне формообразования.

Для всех инструментальных наигрышей под *симд* характерен общий принцип строения композиции — многократное повторение пары периодичностей типа **(a+a) + (b+b)**. Их масштабы соотнесены как равновеликие, составляют четырехтакты или восьмитакты. Наиболее распространены структуры, где периодичность равна четырем тактам — по два двутакта³⁹⁹, реже встречаются восьмитактовые периодичности — по два четырехтакта⁴⁰⁰.

Определим структуру приводимого ниже фрагмента инструментального *симда* (Пример 16, в нотации соответствующие разделы обозначены квадратными скобками):

Схема 63⁴⁰¹

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b} + \boxed{a^1_1 + a^1_1} + \boxed{b_1 + b_1}$$

³⁹⁹ См., например: ПРИЛ. 3. № 7, 14, 17.

⁴⁰⁰ См., например: ПРИЛ. 3. № 6, 12, 10.

⁴⁰¹ ПРИЛ. 3. № 7.



Примерами композиций, построенных по принципу строгого повторения пар периодичностей, являются несколько *симдов*, представленных в Приложении 3⁴⁰³. Как отмечают исследователи, «периодичность получила широчайшее распространение вследствие ее простоты. В частности, она в высшей степени свойственная народной музыке самых различных народов. <...> При этом количество повторений, масштабы повторяемого построения и его внутреннее строение могут быть весьма различными»⁴⁰⁴.

На примере схем строения наигрышей легко проследить второй план развития музыкальной формы, связанный с вариационным развитием материала каждой пары периодичностей.

⁴⁰² НА СОИГСИ ф. искусство оп. 2, 19.

⁴⁰³ См., например: ПРИЛ. 3. № 7, 9, 10.

⁴⁰⁴ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. С. 396.

Схема 64⁴⁰⁵

$$\begin{array}{|c|c|} \hline a & + & a \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline a^1 & + & a^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline a^2 & + & a^2 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b^1 & + & b^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array}$$

Схема 65⁴⁰⁶

$$\begin{array}{|c|c|} \hline a & + & a \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline A^1 & + & a^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b^1 & + & b^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array}$$

Схема 66⁴⁰⁷

$$\begin{array}{|c|c|} \hline a & + & a \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline A^1_1 & + & a^1_1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b_1 & + & b_1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array}$$

Однако для большинства инструментальных *симдов* характерно более свободное композиционное строение. Примечательно, что при идентичности музыкального материала, сохранении приема чередования тематизма (**a** и **b**) и обязательности их сдвоенного изложения (**a+a** или **b+b**), во многих *симдах* нестабильным оказывается количество повторов каждого тематического материала⁴⁰⁸. Приведем в пример структуру *Кударского симда*, где после первого проведения объем каждой пары периодичностей возрастает вдвое⁴⁰⁹, а в финале осуществляется возврат к материалу **a** и к принципу чередования, реализованному в начальной части наигрыша:

Схема 67⁴¹⁰

$$\begin{array}{|c|c|} \hline a & + & a^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b^1 \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline a^1 & + & a^2 & + & a^3 & + & a^2 \\ \hline 8 & + & 8 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b^2 & + & b^3 & + & b^2 & + & b^3 \\ \hline 8 & + & 8 \\ \hline \end{array}$$

Аналогичная картина складывается и в отношении некоторых других инструментальных *симдов*. Сравнивая две различные исполнительские версии *Заманкульского симда* в записях 1960 (ПРИЛ. 3. № 13) и 2006 гг. (ПРИЛ. 3, № 14), отметим, что принцип структурного варьирования, приводящий к увеличению числа повторений материалов **a** и **b**, является одним из самых устойчивых

⁴⁰⁵ ПРИЛ. 3. № 9.

⁴⁰⁶ ПРИЛ. 3. № 10.

⁴⁰⁷ ПРИЛ. 3. № 7.

⁴⁰⁸ ПРИЛ. 3. № 6, 12.

⁴⁰⁹ ПРИЛ. 3. № 11, 12.

⁴¹⁰ ПРИЛ. 3. № 12.

показателей данного вида наигрыша, хотя расположение повторов и их музыкальное воплощение различаются.

Схема 68

$$\begin{array}{c}
 \frac{2+2}{a+a} + \frac{2+2}{b_1+b_1} + \frac{2+2}{a+a} + \frac{2+2+2+2}{b+b+b+b} + \frac{2+2}{a+a} \quad \text{ПРИЛ. 3. №14} \\
 4 \qquad 4 \qquad 4 \qquad 8 \qquad 4 \\
 \frac{2+2}{a+a} + \frac{2+2+2+2+2+2}{b+b+b+b+b+b} + \frac{2+2}{a+a} + \frac{2+2}{b+b} \quad \text{ПРИЛ. 3. №13} \\
 4 \qquad 12 \qquad 4 \qquad 4
 \end{array}$$

Возможно, что определенная свобода композиции наигрышей связана с идеей построения танца и является музыкально-хореографической особенностью *симда* в целом. Одним из главных принципов взаимодействия музыки и хореографии становится соотнесенность между собой всех структурных элементов. Как свидетельствуют народные исполнители, каждый новый рисунок хореографической композиции «принято начинать с новой фразы»⁴¹¹. Если переход пар в *симде* требует большего времени, то это закономерно приводит к увеличению числа повторов идентичного музыкального материала.

В некоторых случаях общая композиция наигрышей зависит и от ряда иных условий. Образцы, зафиксированные в отрыве от хореографического компонента, специально по просьбе собирателя, обладают признаками формы высшего порядка. К примеру, один из наигрышей под *симд*⁴¹² имеет черты трехчастной формы, где средний раздел выделяется благодаря интенсивному музыкальному развитию, связанному с ладо-гармоническим обновлением, тональными сдвигами и модуляциями, тогда как в репризе осуществляется возвращение к начальному изложению.

Специфическим свойством музыкального содержания *симдов*, функционирующих в рамках свадебного *хъазта*, является объединение различных видов наигрышей в цикл. Данную тенденцию отмечали и другие исследователи. Цхурбаева пишет, что «в 1937 году композитор <...> Ахболат Аликов записал в селении Дур-Дур исполнение Тугановым Нартовских

⁴¹¹ Дзलिएва Д. М. ЭВФ 003–039.

⁴¹² ПРИЛ. 3. № 7.

танцевальных мелодий под общим названием “Нæртон симд”. Музыка нартон симд представляет собой четырехчастную танцевальную сюиту»⁴¹³. Опираясь на сведения, полученные от А. Аликова, Цхурбаева фиксирует различные темпы звучания частей цикла *симдов*⁴¹⁴. О темповой динамике, присущей *симдам*, рассуждает и Абаев: «в сказаниях нередко встречается выражение: “simd ystyng i” ‘симд усилился, стал напряженным’. Это выражение дает основание думать, что пляска начиналась в медленном темпе, и, постепенно ускоряясь, приобретала стремительный и бурный характер»⁴¹⁵.

Обобщая наблюдения, касающиеся исторического развития *симда*, заметим, что с течением времени значительно меняются его функции. В прошлом это был ритуальный хоровод, исполняемый при священнодействиях: «“Симд”-у придавалось огромное идеологическое значение, поэтому для исполнения его все древние осетинские святилища оформлялись рукотворными площадками “Симды фæз” (‘Площадка для симда’), и размеры их достигали больших, иногда гигантских, масштабов»⁴¹⁶. Потеряв ритуальное значение, *симд* переходит в разряд бытовых танцев и начинает функционировать в рамках *хъазта*, в том числе свадебного.

В настоящее время орнаментальные хороводы отнюдь не всегда включаются в свадебный обряд. Лишь в одной четверти проанализированных нами свадебных церемоний было зафиксировано исполнение *симда*, что связано не столько с угасанием традиции, сколько со сложностью танца, требующего скоординированности и синхронности движений всех участников — для присутствующих на свадьбе гостей это является практически невыполнимой задачей.

⁴¹³ Цхурбаева К. Г. Предисловие // Грикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1961. С. 34.

⁴¹⁴ Там же. С. 34.

⁴¹⁵ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 3... С. 449.

⁴¹⁶ Джанайты С. Х. Три слезы Бога... С. 15.

2.3. Жанрово-стилевые особенности цикла парных плясок

Наиболее сохранившуюся группу хореографических форм составляют парные пляски. Они объединяются в цикл, состоящий из двух самостоятельных плясок: *хонгæ кафт* [хóнга кафт] и *зилгæ кафт* [жílга кафт]. Первая — «это медленный, плавный танец приглашения», вторая — «быстрый, энергичный»⁴¹⁷. М. М. Шавлохов характеризует *хонгæ кафт* как «глубоко лирический танец», который «отличается от других своей умеренностью. Основным содержанием “Хонгæ кафт” является приглашение юношами девушек»⁴¹⁸.

Некоторые исследователи усматривают в сочетании *хонгæ кафт* — *зилгæ кафт* черты сюитности и указывают, что «лишь в редких случаях их танцуют порознь»⁴¹⁹. Многие исследователи высказывали различные гипотезы о генезисе *хонгæ кафт* и *зилгæ кафт*. В частности, Уарзиати связывает их происхождение с древними осетинскими плясками, посвященными культу плодородия⁴²⁰. Т. Салбиев выявляет этимологическую связь наименований этих плясок с брачной символикой: «Глагол *хонын*, помимо значения ‘приглашать’, имеет также и другое значение, которое могло бы прояснить семантику танца»⁴²¹. Ссылаясь на В. И. Абаева, который опирается на примеры из дигорского диалекта⁴²², ученый отмечает значение глагола *хонын* [хóнын] — ‘приводить в жены’⁴²³.

Вместе с тем, цикл из двух плясок имеет функционально-семантические соответствия не только с брачными игрищами, но и с охотой: «*Хонгæ кафт* может трактоваться как начальная фаза охоты, когда лучник подкрадывается к добыче, а

⁴¹⁷ Цхурбаева К. Г. Предисловие... С. 2.

⁴¹⁸ Шавлохов М. М. Симд: [Юго-Осетинский государственный ансамбль песни и танца]. Цхинвали: Ирыстон, 1980. С. 17.

⁴¹⁹ Цхурбаева К. Г. Предисловие... С. 2.

⁴²⁰ Уарзиати В. С. Этнокультурные встречи в народной хореографии осетин // Молодые ученые Осетии к 70-летию Великого Октября: Сб. науч. трудов. Орджоникидзе, 1988. С. 187.

⁴²¹ Салбиев Т. К. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ) // Вопросы истории и культуры народов России. Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2010. С. 51.

⁴²² Киндзхонтæ [Киндзхóнта] (букв. ‘зовущие/приглашающие невесту’). См. об этом: Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1. ... С. 214.

⁴²³ Салбиев Т. К. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ)... С. 214.

голубка пытаться от него укрыться, сделать так, чтобы остаться незамеченной. На языке охотников эта фаза называется “скрадыванием дичи”»⁴²⁴. Для *хонгæ кафт* характерны диагональные перемещения танцоров относительно друг друга при неизменном сохранении дистанции между ними. Следующая за ней *зилгæ кафт* «представляет собой уже непосредственно охоту. Обычно он состоял из трех частей. <...> Это композиционное построение со сменой темпа и поведения танцоров вполне соответствует описанному общему плану охоты»⁴²⁵. Впервые идея о связи *хонгæ* и *зилгæ* с символикой охоты была высказана М. Тугановым: «Идея этого танца [*хонгæ*. — Д. Д.] заключалась в том, что ястреб ловит голубку. Голубка (девица) ловкими поворотами проскакивает мимо ястреба (парня), который неожиданными, резкими поворотами становится лицом к лицу с девицей, преграждает ей путь к дальнейшему движению, она как бы попадает ему прямо в когти»⁴²⁶.

Некоторые исследователи справедливо высказывают предположение о мифологической основе *хонгæ кафт*, проводя параллели с известным эпическим сюжетом о Яблоне нартов⁴²⁷. Его идея заключается в соединении трех миров — верхнего (небо), среднего (земля) и нижнего (вода), в результате которого рождается род Нартов. *Хонгæ кафт* может быть трактован как воплощение одного из центральных сюжетных мотивов этого сказания — преследования голубки (Дзерассы) лучником Ахсартагом⁴²⁸. Как считает В. Газданова,

⁴²⁴ Салбиев Т. К. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ). ... С. 51.

⁴²⁵ Там же. С. 51.

⁴²⁶ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 86.

⁴²⁷ Сказание о женитьбе Ахсартага на Дзерассе, дочери владыки водного царства Донбеттыра. Каждую ночь, превратившись в голубку, Дзерасса воровала целительное яблоко нартов. Подстрелив голубку, Ахсартаг пошел по следу, который привел его в подводное царство Донбеттыра. Собрав все капли крови Дзерассы, он наложил их на рану, излечил Дзерассу, и получил ее в жены. Именно от Дзерассы и Ахсартага берет свое начало нартовский род воинов Ахсартагата.

⁴²⁸ Салбиев Т. К. Этиология социума... С. 55.

«свадебная и праздничная хореография имели одну и ту же основу — различные варианты мифа творения»⁴²⁹.

И *хонгæ*, и *зилгæ* имеют типологически родственные музыкально-хореографические формы в культуре других народов Кавказа. Несмотря на отличия танцев в культуре разных народов, между ними есть и много общего. Например, у карачаевцев и балкарцев отмечается, что «в танце девушка и юноша олицетворяют собой различных птиц: она подражает голубке, а он соколу или орлу»⁴³⁰. Отметим схожие виды народной хореографии: *узын* — у ногойцев, *зафак* — у адыгейцев, *тюз теңсеу* — у карачаевцев и балкарцев; *хонгæ* также близка *кафе* у кабардинцев. Быстрая часть осетинской *зилгæ* аналогична *лезгинке* у вайнахов и дагестанцев, *исламею* у адыгов, *кошемеку* у ногойцев, *тёгерек теңсеу* у карачаевцев и балкарцев. Общность прослеживается не только в сфере хореографии, но и в музыкальном содержании плясок. Существует целый ряд танцевальных инструментальных наигрышей, общих для народов Кавказа, однако изучение этого вопроса выходит за рамки проблематики настоящего исследования.

Рассмотрим хореографические и музыкальные особенности каждой из плясок этого своеобразного цикла подробнее.

2.3.1. Пляска приглашение

Первое описание пляски приглашения — *хонгæ кафт* — было представлено в работе М. Туганова «Осетинские народные танцы»⁴³¹, где исследователь охарактеризовал хореографические движения и привел рисунки трех разновидностей этой пляски: *дæтæгуй кафт* [дэтэгуй кафт], *хонгæ кафт старинный* и *хонгæ кафт старинный в две пары*.

⁴²⁹ Газданова В. С. Золотой дождь: Исследования по традиционной культуре осетин: Сб. науч. трудов / ред. Р. С. Бзарова. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2007. С. 284–285.

⁴³⁰ Кудавев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 61.

⁴³¹ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

Характерный элемент первой из упомянутых плясок — приседания, семантику которых исследователи связывают с аграрными культами. Приведем описание *дагæгуй кафт*, предложенное Тугановым: «Сделав один круг с приседанием, мужчина и женщина занимали позицию друг против друга. Причем, когда девица поворачивалась налево, мужчина поворачивался направо, все время приседая оба. Так раза 4 или 5. Затем, кружась и приседая, танцующие менялись местами до 3-х раз»⁴³².

В настоящее время как самостоятельный хореографический вид *дагæгуй кафт* не сохранился, однако, несмотря на это, приседания вошли в *хонгæ* как показатель индивидуального исполнительского стиля танцора. Носители традиции комментируют:

«И сейчас так некоторые танцуют. Это не прямо сильно приседая, а так, слегка. Вот Маир [про мужа. — Д. Д.] так танцует»⁴³³.

По словам информантов, в прошлом существовала еще одна разновидность — *хонгæ-симд*. Судя по приводимому ниже описанию, связь с *симдом* прослеживается на уровне орнамента хореографического движения — по кругу, как во всех хороводах.

«Там идет так: парень танцует без остановки как *Ханты цагъд хонгæ*, на восемь, а девушка вокруг три круга делает. Девушка как *симд* идет, а парень туда-сюда стрелки делает без остановки. Как девушка первый круг идет, доходит до парня — отворачивается, также второй раз. А когда они местами меняются, как в *хонгæ*, то почему-то спиной поворачиваются друг к другу. Это в Турции [так танцуют. — Д. Д.]. <...> Несмотря на то, что у осетин нельзя поворачиваться спиной»⁴³⁴.

Из множества хореографических версий *хонгæ кафт* в современной практике сохранилась только одна, вобравшая в себя ряд характерных особенностей прежних разновидностей пляски. В настоящее время ее исполняют как одна, так и несколько пар одновременно.

⁴³² Там же. С. 81.

⁴³³ Дзлиева Д. М. ЭФВ 003–027.

⁴³⁴ Там же.

Общий характер пляски связан с плавными и мягкими движениями каждого партнера. На уровне танцевального этикета ярко прослеживается брачная символика — это своеобразная любовная игра между парнем и девушкой. Если в других хореографических ситуациях партнерше не разрешалось смотреть в глаза молодому человеку, то в *хонгае кафт* это было допустимо.

«Когда по кругу танцевали, девушка могла поднять взгляд и посмотреть в глаза парню, чтобы встретиться взглядом. Так она проявляла свою симпатию. Весь остальной танец, девушка не могла поднять глаза выше газырей⁴³⁵ на черкеске парня»⁴³⁶.

Ведущим в паре всегда является представитель мужского пола — в частности, он определяет последовательность орнаментальных элементов и форму их исполнения; женщина же должна чутко реагировать на поведение партнера и следовать за ним.

Танцевальный этикет *хонгае кафт* во многом обуславливается и возрастным составом исполнителей. Например, пожилые люди и сейчас могут себе позволить импровизировать, тогда как поведение молодежи в пляске строго регламентировано.

Хореографические особенности *хонгае кафт* характеризует наличие трех устойчивых орнаментальных элементов:

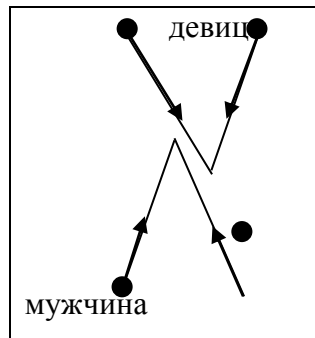
- стрёлки,
- переходы,
- кружения.

Самый динамичный компонент пляски, определяющий ее специфику, — *стрелки*. Данный термин употребляется в настоящее время в народной среде, с середины XX в. он используется и в профессиональной лексике хореографов. В работе М. Туганова есть описание этого движения: «девица становится на месте и, не раскидывая руками в стороны, двигает их в сторону своего поворота. Парень поворачивается в ту же сторону, куда и девица. Парню разрешались более

⁴³⁵ См. сн. 24.

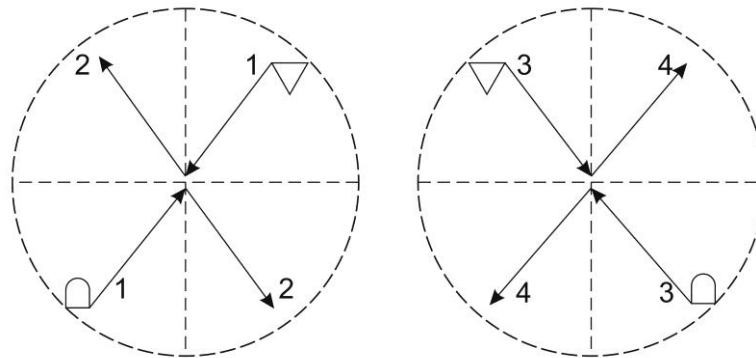
⁴³⁶ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–040.

вольные и сильные движения. Танцоры подвигались и отходили по линии»⁴³⁷. Сопровождая описание, Туганов приводит схему, которая нуждается в расшифровке и пояснении.

Рисунок 2⁴³⁸

Поскольку на схеме Туганова стрелками обозначен лишь общий рисунок движения партнеров, без детализации, представим наиболее вероятную реконструкцию орнамента движения — сначала парень и девушка идут навстречу друг другу и расходятся вправо «по закрытому углу», а затем возвращаются на исходную позицию по той же траектории:

Схема 69



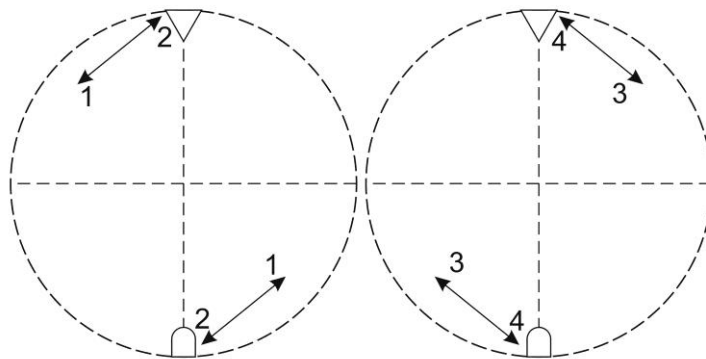
Стоит отметить, что осетинская диаспора Турции, проживающая там со второй половины XIX в., сохранила этот тип движения, у северных и южных осетин этот орнамент видоизменился. Способ исполнения *стрелок*, принятый на основной территории проживания осетин в настоящее время, можно увидеть на схеме ниже. Сначала партнеры двигаются вправо в параллельных плоскостях до

⁴³⁷ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

⁴³⁸ Там же. С. 82.

символической оси танцевального круга, разделяющего его на «мужскую» и «женскую» части; после возвращения на исходную позицию аналогичное движение осуществляется в левую сторону. Тем самым, рисунок движения каждого из партнеров представляет собой «открытый угол»:

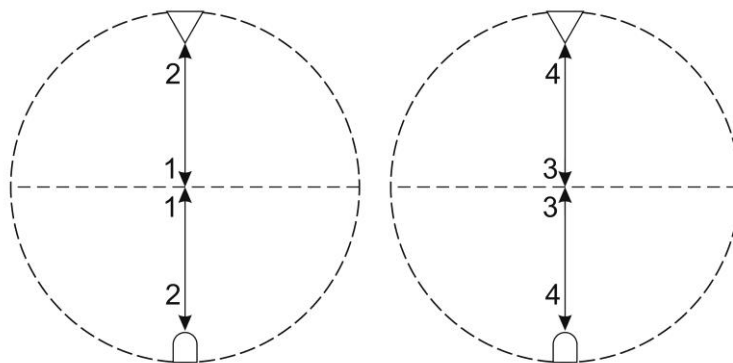
Схема 70



Сравнивая две разновидности орнамента, отметим, что в обоих случаях движение осуществляется по принципу сближения/отдаления партнеров друг от друга, при этом каждый из них существует в строго регламентированном пространстве, разделенном на мужскую/женскую и правую/левую части.

Кроме того, в современном культурном контексте возникла еще одна разновидность *стрелок*, которые исполняются как движение партнеров навстречу друг другу из исходной позиции и обратно по прямой линии.

Схема 71



Отчасти здесь наблюдаются аналогии с орнаментом, приведенным Тугановым, однако отсутствует вторая часть движения «по закрытому углу».

Вместе с тем, присутствует связь и с прямым возвратным движением, но реализованным в одной плоскости (см. Схему 70). Чаще всего этот орнаментальный элемент завершает *стрелки* (рисунок движения: *вправо* → *влево* → *в центр*), но также может применяться и самостоятельно — как редукция более сложно организованного традиционного орнамента. Отметим, что в последнем случае сохраняется традиционный принцип деления пространства на мужскую/женскую части, тогда как субординация на правую/левую части становится нерелевантной. Предположительно, данный вид *стрелок* проник в традиционные формы *хонгæ кафт* из сценической практики. С большой долей уверенности можно считать, что в прошлом могли существовать и другие разновидности орнаментального движения, которые подверглись процессу унификации и были утрачены в ходе историческое развития пляски.

Не исключено, что происхождение *стрелок* восходит к образно-символическому восприятию орнамента и в какой-то степени указывает на его семантику, связанную с культом громовержца и брачной символикой. Ср. рассуждения В. Газданова: «Основной индоевропейский миф о громовержце имел множество реализаций в разных традициях, как на уровне мифа, так и на уровне ритуала. В индоевропейской мифологии громовержец зачастую выступает как устроитель первой космической свадьбы. Антропогония и соответствующий ей аспект плодородия громовержца проявились у разных народов в специализированных божествах, обладавших различными видами железного оружия, и в первую очередь стрелами, символизирующими молнию: Амур (у римлян), Эрот (у греков), Рудра (у ведических ариев), Шива (у древних индийцев), Сафа (у осетин). Громовержец оплодотворяет Мать-Землю, метая свои стрелы-молнии и орошая ее плодоносящим дождем»⁴³⁹. Использование стрелы неоднократно отмечено в источниках конца XIX — начала XX в., посвященных осетинского свадебному обряду (см. ПРИЛ. 5). Вспомним, что образ стрелы является непрямым атрибутом лучника, преследующего голубку в упоминавшемся выше эпическом сюжете о Яблоне нартов.

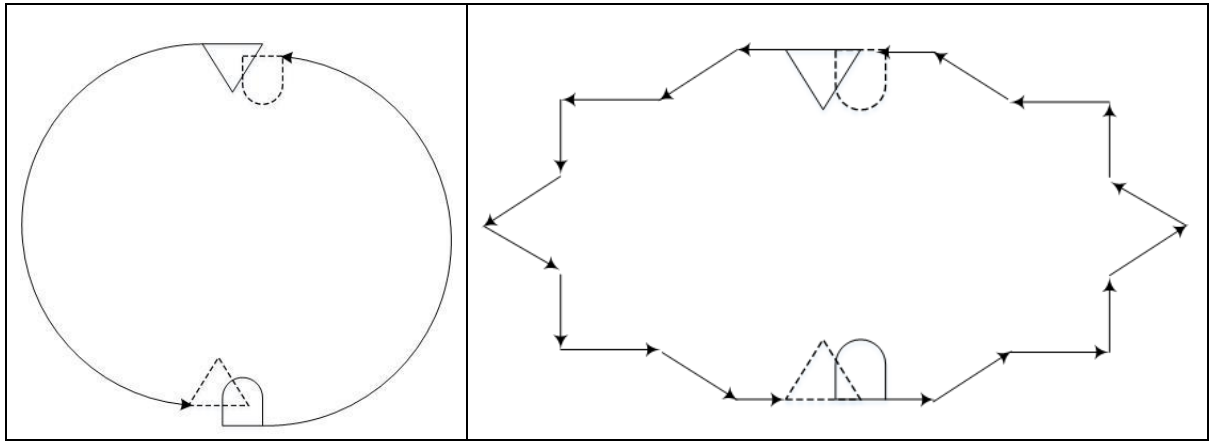
⁴³⁹ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 92.

Второй тип орнаментального движения *хонгæ* — *переход*. Подробных описаний переходов в публикациях практически не представлено. При характеристике танцевальных движений *хонгæ кафт* М. Туганов отмечает лишь факт перемены исходных позиций партнеров (векторную направленность), не обозначая ни траекторию перемещений, ни их зональное соотношение.

Семантика переходов определена пересечением символической линии, разделяющей мужскую и женскую части круга. В настоящее время встречаются движения двух видов: 1) партнеры проходят полкруга и меняются местами; 2) партнеры проходят полный круг и возвращаются на исходную позицию (этот рисунок находится в сфере индивидуального исполнительского стиля танцующих). Позволим себе высказать предположение о том, что переходы, связанные со сменой положения танцующих (женщина → мужчина, мужчина → женщина), являются новообразованием в осетинском фольклоре, поскольку в этом случае пляшущие поворачиваются спинами к зрителям противоположного пола, что было абсолютно недопустимо по традиционному танцевальному этикету.

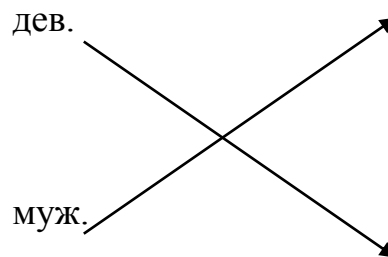
По рисунку движений *переходы* делятся на круговые и линейные. Круговые переходы всегда исполняются против часовой стрелки, т. е. в правую сторону, как непосредственно по кругу, так и путем усложнения орнаментальной линии. Встречаются танцоры, которые меняют исходное положение на новое, двигаясь по кругу *стрелками*. Тем самым, обрисовывается фигура восьмигранника, символическое воплощение которого часто встречается в народной резьбе и вышивке.

Схема 72



Линейные переходы впервые были описаны Тугановым. В представленной им схеме парень и девушка не только менялись исходными позициями — мужская/женская зона, но и осваивали новое пространство — правую/левую стороны танцевального круга.

Рисунок 3⁴⁴⁰

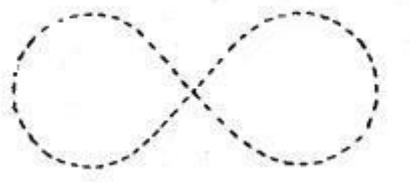


В современной хореографической практике встречаются два типа линейных *переходов* — с возвращением на исходные позиции и со сменой позиций партнеров. В обоих случаях главным критерием является взаимодействие танцующих в центре танцевального круга, что проявляется в бесконечно многообразных исполнительских интерпретациях. Общие закономерности организации переходов прослеживаются достаточно четко: партнеры двигаются навстречу друг другу по прямой линии либо «змейкой» (т. наз. меандровый орнамент⁴⁴¹). Примечательно, что еще Туганов отмечал наличие элементов,

⁴⁴⁰ Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 82.

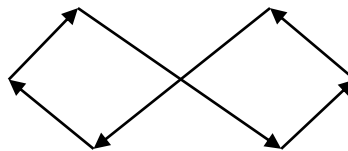
⁴⁴¹ Меандр — в античном искусстве — мотив орнамента геометрического стиля, образуемый ломаной под прямым углом линией либо спиральными завитками.

связанных с меандром, назвав его «восьмеркой» и приведя следующую схему движения:

Рисунок 4⁴⁴²

Орнаментальное движение «змейкой» отчасти напоминает *стрелки*, но в более мелком членении.

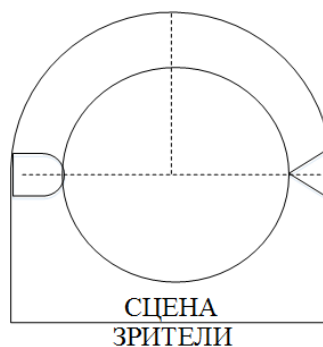
Рисунок 5



Возвращаясь к новой/исходной позиции, партнеры пятятся, но находятся лицами друг к другу.

Вместе с тем, в современную традицию осетин проникают и элементы сценической хореографии, на что указывают данные типологического анализа. Так, один из достаточно популярных видов перехода связан с игнорированием зонального деления танцевального круга в связи с ориентировкой на зрителя.

Схема 73



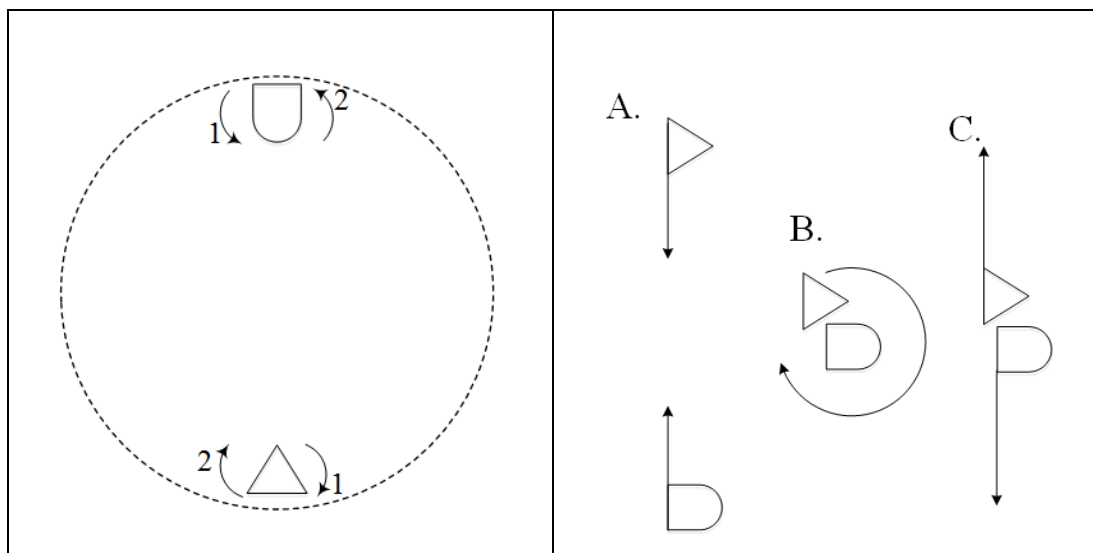
⁴⁴² Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 81.

Третий орнаментальный элемент *хонга* представляет собой *кружения*. Туганов привел всего лишь одно описание этого движения в *датагуй кафе*⁴⁴³, в то время как в других плясках этой группы упоминания о кружениях отсутствуют.

Семантика кружений связана с маркированием значимых точек в пространстве. Такими местами выступают: 1) исходное положение партнеров на мужской и женской половинах соответственно; 2) центр круга — точка соприкосновения всех важнейших семиотических сфер (мужское/женское, правое/левое). В тех случаях, когда партнеры позиционно противопоставлены, они совершают два полных оборота — сначала вправо, затем влево. Когда они кружатся в паре в центре круга, осуществляется одинарный оборот в правую сторону.

Будучи более статичным элементом композиции, *кружение*, как правило, не является вполне самостоятельным, а включается в различные виды *переходов*. Например, кружение может начинать или завершать круговой переход, а также интегрироваться во внутреннюю структуру линейных переходов.

Схема 74



В каждом конкретном случае хореографическая композиция *хонга* (порядок элементов, количество их повторов, время и форма исполнения и т. д.) существенно варьируется, при этом существуют некоторые устойчивые

⁴⁴³ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 81.

построения композиции пляски как единого целого. Впервые на это обратил внимание Туганов. Он отметил, что круговой переход выступает в качестве начального и заключительно элемента *хонга*, что подтверждается и нашими полевыми материалами: «Девушка и парень описывают круг. Девушка впереди, а парень за ней. <...> Заканчивался танец кругом, и девушка отходила на место, а парень — к группе мужчин»⁴⁴⁴.

Завершая характеристику хореографии *хонга*, отметим, что инициатива выбора партнерши всегда принадлежит мужчине. В прошлом, эти функции осуществлял специально приглашенный распорядитель, в настоящее время — сам танцующий. Выходя первым, мужчина проделывает круг, после чего останавливается около девушки и кивком головы приглашает к пляске.

Для каждого из орнаментальных элементов *хонга* характерен определенный танцевальный шаг и пластика движений рук, которые подробно описаны в литературе⁴⁴⁵.

Особое положение в хореографической системе *хонга* занимает *ханты цагъд* [х́анты сахд] (букв. 'наигрыш ханов'), — один из наиболее популярных в современной осетинской фольклорной традиции танцев. Хореографические особенности *ханты цагъд* касаются единиц периодичности некоторых композиционных элементов. При сохранении основных способов организации композиционной структуры пляски орнаментальные фигуры *стрелки* и *кружения* осуществляются в два раза медленнее.

Согласно легенде, записанной от сказителя Асланджери Баликоева, наигрыш получил название *ханты цагъд*⁴⁴⁶, потому, что этот «благородный и красивый наигрыш» был исполнен для знати⁴⁴⁷. Описание пляски оставил осетинский писатель Нигер (Иван Джанаев): «Вот послушай, что говорят про

⁴⁴⁴ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

⁴⁴⁵ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 68–94; Грикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное изд-во, 1961; Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии. Цхинвал: Полиграфическое производственное объединение РЮО, 2010.

⁴⁴⁶ *Ханты цагъд* — наигрыш, исполняемый представителями высшего сословия.

⁴⁴⁷ Цгоев Х. Ф. Ханты цагъд // Фыдæлты маъсыг (Башня предков). Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2013. С. 325. Пер. с осет.

“ханты цагъд“. Когда среди крестьян устраивали хъазт, и кто-то из представителей знати посещал его, гармонистка внезапно прерывала игру и начинала исполнять ханты цагъд. Представитель знати без дополнительного приглашения выходил на танец (потому что знал, что эта мелодия относится именно к нему). Когда он заканчивал танцевать, ему приводили коня, помогали сесть на него, и он продолжал свой путь. Гармонистка же прерывала “Ханты цагъд” и хъазт продолжался. Знатные девушки могли танцевать только под мелодию Ханты цагъд, потому что считали не достойным танцевать под другие мелодии»⁴⁴⁸.

Музыкальное сопровождение *хонгæ кафт* весьма разнообразно. Имеющиеся источники связаны исключительно с инструментальными наигрышами. Подавляющее большинство фольклорных материалов записано на осетинской гармонике, единичные примеры зафиксированы на *дала фæндыр’е* и *хъысын фæндыр’е*. Самые ранние образцы музыки на осетинской гармонике, сделанные Галаевым, относятся к 1928 г.⁴⁴⁹, существуют также архивные записи СОИГСИ периода 1930–1990-х гг. и полевые материалы автора работы 2008–2010 гг. Записи на *хъысын фæндыр’е* датируются 1959 и 1981 гг. соответственно⁴⁵⁰.

В настоящее время в активном обиходе народных музыкантов функционирует более двадцати различных наигрышей, сопровождающих *хонгæ кафт*. Среди них наиболее распространенными являются *Заманкульская*, *Ардонская*, *Алагирская* и *Ногирская хонгæ*, *Хонгæ Хъуыбады*, *хонгæ Замира* и *хонгæ Зарина*, *Ханты цагъд*. Кроме того, существует также значительное число вариантов наигрышей под *хонгæ*, не имеющих специальных названий.

Все наигрыши в музыкальном плане ощутимым образом отличаются друг от друга, однако в их основе лежит единый принцип формообразования.

⁴⁴⁸ *Нигер* [Джанаев И. В.]. Ирон кæфтытæ æмæ сæ фæндырдзагъды кълассон уавæрты тыххæй // Уацмысты æххæст æсбыргонд. [Полное собрание сочинений]. Орджоникидзе: Ир, 1968. Т. 3. С. 114. Пер. с осет.

⁴⁴⁹ ПРИЛ. 1.2. № 50.

⁴⁵⁰ ПРИЛ. 3. № 30, 31.

Структура наигрышей, сопровождающих *хонгæ*, также как и в *симде*, представляет собой пару периодичностей: **(a + a) + (b + b)**.

Повторяемые элементы структуры в наигрышах под *хонгæ* различаются, прежде всего, по масштабу. К числу наиболее распространенных относятся *равновеликие периодичности*, в каждой из которых масштабы всех составляющих ее элементов равны⁴⁵¹. В этой группе представлены квадратные построения, музыкально-временной объем которых составляет 16 тактов — по 4 четырехтакта в каждом:

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b}$$

$$4 + 4 + 4 + 4$$

Такие структуры, например, типичны для *Ардонской*⁴⁵², *Моздокской*⁴⁵³, *Заманкульской*⁴⁵⁴ и *Ольгинской хонгæ*⁴⁵⁵, встречаются в *Хъуыбады*⁴⁵⁶, *Замире*⁴⁵⁷ и *Зарине*⁴⁵⁸.

Кроме того, зафиксированы равновеликие структуры, в которых каждое звено периодичности увеличено в 1,5 раза и составляет 6 тактов (всего — 24 такта). К этой группе относится *Ногирская хонгæ*⁴⁵⁹ и *Хонгæ кафт*⁴⁶⁰.

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b}$$

$$6 + 6 + 6 + 6$$

Отдельную группу составляют структуры, в которых «периодичности <...> могут быть не равны по масштабам»⁴⁶¹, назовем их *неравновеликие периодичности*. Такая особенность композиционного строения зафиксирована в *Алагирской хонгæ*⁴⁶²:

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b}$$

⁴⁵¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений... С. 405.

⁴⁵² ПРИЛ. 3. № 18.

⁴⁵³ ПРИЛ. 3. № 19.

⁴⁵⁴ ПРИЛ. 3. № 20.

⁴⁵⁵ ПРИЛ. 3. № 21.

⁴⁵⁶ ПРИЛ. 3. № 23.

⁴⁵⁷ ПРИЛ. 3. № 24.

⁴⁵⁸ ПРИЛ. 3. № 25.

⁴⁵⁹ ПРИЛ. 3. № 26.

⁴⁶⁰ ПРИЛ. 3. № 27.

⁴⁶¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений... С. 404.

⁴⁶² ПРИЛ. 3. № 28.

$$5 + 5 + 6 + 6$$

Примечательно, что внутри каждой пары периодичностей музыкально-временные объемы стабильны. При наличии внутренней цезуры ее местоположение в форме также строго закреплено. Приведем некоторые образцы членения одной из периодичностей в парах на более мелкие сегменты:

1) четырехтакты делятся на 2 двутакта $(4: 2+2)^{463}$;

2) шеститакты — на 2 трехтакта $(6: 3+3)^{464}$.

Значение цезур подчеркивается тем, что тематический материал завершающих сегментов каждой периодичности может повторяться, образуя, тем самым, подобие рифмы⁴⁶⁵. Наличие рефренного раздела указывает на песенные корни тематизма:

a	+	a	+	b	+	b
4	+	4	+	4	+	4
$2+\underline{2}$		$2+\underline{2}$		$2+\underline{2}$		$2+\underline{2}$
г		г		г		г

Особенности формы $(a + a) + (b + b)$ прослеживаются и на уровне тонально-гармонического строения. Фиксируются следующие формы соотношения двух периодичностей:

1) обе периодичности имеют одну тональность и идентичный гармонический план⁴⁶⁶;

2) обе периодичности имеют одну тональность и различный гармонический план⁴⁶⁷;

3) обе периодичности имеют различные тональности и идентичный гармонический план⁴⁶⁸;

4) обе периодичности имеют различные тональности и различный гармонический план⁴⁶⁹;

⁴⁶³ ПРИЛ. 3. № 18, 19.

⁴⁶⁴ ПРИЛ. 3. № 27.

⁴⁶⁵ ПРИЛ. 3. № 22, 23, 28.

⁴⁶⁶ ПРИЛ. 3. № 22, 24.

⁴⁶⁷ ПРИЛ. 3. № 19.

⁴⁶⁸ ПРИЛ. 3. № 18, 20, 25.

Особое положение в системе *хонга* занимает *Ханты цагъд*. При сохранении общей идеи построения формы в ней обнаруживаются и специфические черты. Показатели масштабно-временного объема во второй паре периодичностей принципиально нестабильны, что создает возможности для проявления индивидуального начала исполнителя. Так, даже в рамках одного наигрыша при варьированном повторе части **b** может осуществляться структурное разрастание⁴⁷⁰:

$$\begin{array}{|c|c|} \hline a & + & a \\ \hline 4 & + & 4 \\ \hline \end{array} + \begin{array}{|c|c|} \hline b & + & b \\ \hline 5 & + & 5(6-7) \\ \hline \end{array}$$

Историческое развитие плясовых наигрышей под *хонга* прослеживается на примере образцов *Ханты цагъд*, зафиксированных на *хъисын фæндыр'е* в 1960 и 2009 гг. Для ранней записи⁴⁷¹ характерны нестабильность и свобода композиционного строения формы, обилие длиннот (протянутых звуков), практически полное отсутствие орнаментики, а также четкое разделение функций мелодии и сопровождения (инструментальный бурдон дублируется голосом музыканта). Более поздний вариант демонстрирует четкую композиционную структуру, большую активность ритмического начала, частое использование мелизматике, наличие двух самостоятельных мелодических голосов в фактуре⁴⁷².

Динамика исторических изменений *хонга кафт* проявляется и на уровне соотношения музыки и хореографии.

«Раньше все же по-разному танцевали, и хороший музыкант должен был следить, как танцуют, и под них подстраиваться»⁴⁷³.

По традиции, все компоненты структуры *хонга кафт* были четко скоординированы между собой — каждой хореографической составляющей соответствовали определенные элементы музыкального синтаксиса в заданных объемах времени. Так, простые орнаментальные движения, например, переход по

⁴⁶⁹ ПРИЛ. 3. № 26, 27.

⁴⁷⁰ ПРИЛ. 3. № 29–32.

⁴⁷¹ ПРИЛ. 3. № 31.

⁴⁷² ПРИЛ. 3. № 30.

⁴⁷³ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–039.

кругу со сменой мест, соответствовали паре периодичностей $(a + a) + (b + b)$, тогда как полный переход по кругу с возвращением на исходные позиции — двум ее проведениям:

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b} : ||$$

В настоящее время музыка и хореография часто оказываются не вполне согласованы друг с другом. Это объясняется рядом факторов, но прежде всего неумелостью танцующих:

«Не у всех же есть слух, не все слышат начало и конец фразы, чтоб каждое новое движение начинать с новой фразы. Но раньше такие [люди. — Д. Д.] не выходили танцевать. Тот, кто не умел, стоял и смотрел. Это сейчас все кому не лень танцуют»⁴⁷⁴.

Подытоживая наблюдения, отметим, что в современной традиции *хонгæ кафт* является одним из самых востребованных и стабильных компонентов хореографической системы осетин, и чаще других исполняется во время свадебного *хъазта*. Основные преобразования этой пляски касаются танцевальной лексики и этикета, а также аспектов взаимодействия музыки и хореографии.

2.3.2. Круговая пляска

Второй в цикле парных плясок является круговая пляска *тымбыл кафт*, известная в традиции также как *тымбыл зилгæ кафт*⁴⁷⁵ (букв. ‘круговая вращательная пляска’) или *зилгæ кафт* (букв. ‘пляска вращение’). Первое упоминание о *зилгæ кафт* содержится в записках путешественника Янушевича, который сделал ценные наблюдения, касающиеся ее хореографических особенностей. Например, он описал, как танцор «в непрерывном движении <...> не отстает ни на мгновение от девушки. Она быстро плывет вперед, отворачивается, закрывается рукой, а он [парень. — Д. Д.] ее догоняет, опережает, старается опять и опять встать перед ней, заставить, наконец, обратить на себя

⁴⁷⁴ Там же.

⁴⁷⁵ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 367.

внимание. Темп все ускоряется. Что-то сильное, кошачье, опасное и хитрое появляется в движениях обоих танцующих»⁴⁷⁶.

Подробное описание *зилгæ кафт* находим также у Туганова, который представил зарисовки движений двух разновидностей этого танца: *зилгæ кафт* и *зилгæ кафт с плеткой*⁴⁷⁷. Первый из них достаточно широко известен в современной традиции, вторая разновидность танца уже утрачена.

Представим последовательность движений в *зилгæ кафт с плеткой*, основываясь на рисунках и комментариях Туганова. Начиналась пляска с движения пары по кругу (как и в обычном *зилгæ*), в середине которого находился стул. Затем один из партнеров садился на стул, а второй начинал танцевать вокруг него, прикасаясь рукояткой плетки к сидящему. После этого партнеры менялись местами, и игровые движения с плетью повторялись. В завершении танца партнеры опять танцевали по кругу, как и в начале. Следом выходила новая пара⁴⁷⁸.

Нам также удалось зафиксировать описание этой пляски по воспоминаниям Б. Газданова:

«Круговой идет, просто круговой танец. Они начинают. Кому ремень закинешь — тот должен взять его, а другой сидит на стуле. Парень ты или девушка — руки вот так должен держать [показывает — перед собой ладонями вверх. — Д. Д.]. А когда ударит — тогда вот так [показывает — убирает ладони в разные стороны. — Д. Д.]. И должен был попасть по рукам во время танца. <...> И вот когда попадает по рукам, начинает танцевать [другой]»⁴⁷⁹.

В настоящее время *зилгæ кафт с плеткой* полностью вышла из употребления как у северных, так и у южных осетин. Вместе с тем, подобные формы народной хореографии продолжают функционировать у осетин, проживающих на территории Турции. Близкие по хореографии пляски известны

⁴⁷⁶ Янушевич Н. Военно-Осетинская дорога на Кавказе. Очерк. М.: Студенческое изд-во, 1914. С. 26.

⁴⁷⁷ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 85–88.

⁴⁷⁸ Там же. С. 87–88.

⁴⁷⁹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–019.

также у кабардинцев (с названием *шэт тыс*), у кумыков (как *суйдюм таякъ*), у карачаевцев и балкарцев (как *шинтик оюн*)⁴⁸⁰.

Особенностью *зилгæ кафт* является проявление ловкости и внимательности по отношению к партнеру. Туганов пишет о том, что «известные танцорки и танцоры строго держались предписанных правил и дорожили своей славой умелых танцоров»⁴⁸¹. Он перечисляет такие «правила танца», как:

- «1. Не дать девице провести себя на поворотах.
2. Не наступить ей в порыве танца на подол.
3. Не поворачиваться к девице спиной, а держаться на полуобороте.
4. Не упускать из виду ни одного движения партнерши»⁴⁸².

Исполнение *зилгæ кафт* требовало от танцоров особого мастерства и умения. «Неумелой танцорке ничего не остается, как идти назад к шеренге своих подруг. Но ловкая и легкая как дикая голубка, танцорка предчувствует малейшее движение партнера и в самые опасные минуты проскакивает легко мимо него и доводит его до полного истомления. <...> Показать плохой танец — значит направить на себя поток насмешек со стороны девиц и парней, которые завтра же сочинят на тебя такую язвительную частушку, что хоть из села уходи»⁴⁸³.

Самыми искусными исполнительницами *зилгæ кафт* считались девушки, которые во время пляски подыгрывали себе на гармонике. «Делая обычную плавную поступь перед мужчиной, она [девушка. — Д. Д.] изящно подымает гармошку то вверх, то выше головы перед собой, то опускает в уровень с головой, прикрывая лицо ею, то отводит гармошку обеими руками вправо, то влево»⁴⁸⁴.

Несмотря на быстрый темп, движения девушки в пляске должны были быть плавными и сдержанными. Уарзиати отмечает: «Для женской роли в танцах как медленного, так и быстрого темпа характерны предельная плавность танцевального шага, выразительность и мягкость движения рук. Подчеркнутая

⁴⁸⁰ Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 45.

⁴⁸¹ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 86.

⁴⁸² Там же.

⁴⁸³ Там же.

⁴⁸⁴ Алборов Б. А. Осетинские абречьи песни... С. 368.

строгость и одновременно с этим тонкая грациозность исполнения — отличительные черты женского танца»⁴⁸⁵.

Рассмотрим структуру традиционной пляски и ее танцевальный этикет подробнее. По свидетельству исследователей, «танец “Зилга кафт” состоит из трех частей: первая часть — парный танец, исполняется в умеренном темпе. <...> Вторая часть — сольный танец юноши. Исполняется в очень быстром темпе. Третья часть танцуется девушкой вместе с юношей в убыстренном темпе»⁴⁸⁶.

В первой части пляски движение пары осуществляется по кругу — парень преследует девушку, старается внезапно преградить ей путь, а та, в свою очередь, ускользает от него, стыдливо прикрывая лицо ладонью. Особым мастерством для танцора считалось обхватить девушку вокруг талии, при этом, не дотрагиваясь до нее. Прикосновение к девушке во время пляски считалось непристойным и могло привести к конфликту между родами партнеров.

Все хореографические элементы первой части связаны с движением по меандровому орнаменту или «восьмерками»⁴⁸⁷. В приведенной М. Тугановым схеме *зилгæ кафт* на несколько пар перемещения в кругу также осуществляются «восьмерками» (см. реконструкцию движений одного участника пары в правой части схемы, Рис. 6):

⁴⁸⁵ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика... С. 179.

⁴⁸⁶ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы... С. 26.

⁴⁸⁷ Термин «восьмерками» используется при обучении танцоров — как объяснение рисунка движения в ходе танца.

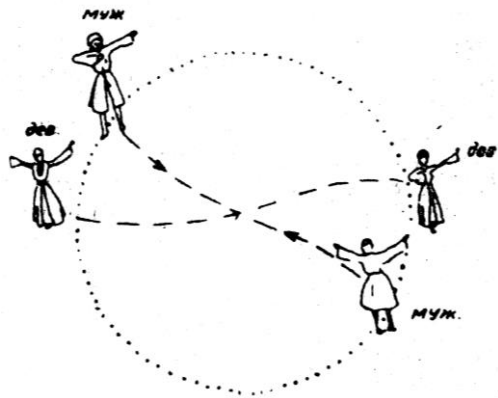
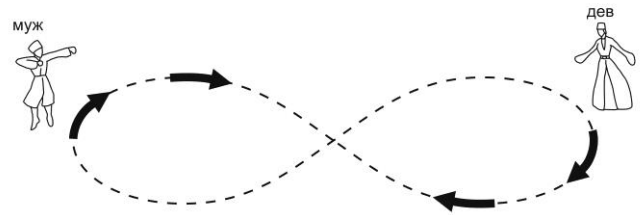
Рисунок 6а⁴⁸⁸

Рисунок 6б



Приведем реконструкцию последовательности наиболее характерных композиционных элементов пляски, динамично сопряженных между собой (начальное и конечное положение партнеров — друг напротив друга):

1. Парень и девушка проходят полный круг.
2. Парень резко изменяет траекторию движения — идет навстречу девушке и преграждает ей путь.
3. Девушка уворачивается от парня, продолжает движение в противоположную сторону.
4. Парень догоняет девушку, движется за ней следом.
5. Девушка резко меняет направление движения, парень преследует ее.
6. Девушка вновь меняет траекторию, а парень продолжает движение по кругу. Партнеры снова оказываются в положении друг против друга.

Вторая, центральная часть *зилгае кафт* — мужской сольный выход, в которой парень демонстрирует перед девушкой свою удаль, ловкость, темперамент и мужественность. Смысл этой части пляски заключается в привлечении внимания девушки. В отличие от остальных осетинских танцев, движения в этой части *зилгае кафт* наиболее экспрессивны и динамичны. Танцевальная лексика бесконечно разнообразна — здесь встречаются такие элементы, как активные махи руками в стороны, сгибания/разгибания рук; прыжки, в том числе с одновременным поворотом вокруг себя; энергичные

⁴⁸⁸ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 87.

движения ногами: подскоки, поочередное выкидывание ног вперед, а также варианты танцевальных па, известных в сценической хореографии как «ножницы» и «ковырялочка»⁴⁸⁹. Особым проявлением искусства танцора считалось исполнение ряда элементов танца «на носках»⁴⁹⁰.

В этой части традиционного *зилгæ кафт* девушка, «стоя на месте, мягко хлопает в ладоши»⁴⁹¹. На современном этапе развития хореографической традиции регламент поведения партнерши кардинально меняется — она столь же активна, как и партнер. Фактически центральная часть танца в современном его бытовании представляет собой соревнование, где девушка использует ту же танцевальную лексику, что и мужчина. Похожая пляска *Ерысы кафт* [Ерышы кафт] (букв. ‘пляска соревнование’) была описана в ряде работ, посвященных осетинской традиционной хореографии⁴⁹², но ныне утрачена. Возможно, в структуру *зилгæ* в нынешнем его облике инкорпорирован некогда самостоятельный вид *ерысы кафт*.

Третья часть пляски построена как совместное передвижение пары по кругу в гораздо более быстром темпе. Обычно пляска заканчивается после прохождения двух–трех кругов — партнеры благодарят друг друга кивком головы и расходятся.

Таким образом, общая структура *зилгæ кафт* связана с тремя фазами развертывания символических действий. Первая — избегание/преследование партнера, вторая — демонстрация удали мужчины как способа завоевания внимания партнерши, наконец, третья часть символизирует соединение пары в совместном движении по кругу. Тем самым, в композиции *зилгæ кафт* получают воплощение брачные мотивы, также присущие танцевальному циклу в целом.

Столетие назад в традиционной культуре осетин весьма строги были нормы общественной морали. Они не позволяли молодым демонстрировать свои чувства

⁴⁸⁹ Исполняется на фалангах пальцев ног.

⁴⁹⁰ ПРИЛ. 6.2. № 2.

⁴⁹¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы. С. 26.

⁴⁹² См.: Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 68–94; Алборов Б. А. Осетинские танцы. С. 359–383; Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика. С. 201.

на людях, в связи с чем, танцевальная ситуация *зилгæ кафт* была одной из немногих, когда парень мог выразить свое чувство к девушке и понять ее отношение к себе. Интересное описание взаимоотношений молодых людей в пляске находим у Грикуровой: «Танцуя, юноша пытается заглянуть девушке в глаза, она же наоборот, отводит взгляд в сторону. Тогда юноша выхватывает из ножен кинжал и бросает его девушке под ноги. Если она прекращает пляску, это означает, что девушка не принимает предложения; если же она продолжает танцевальное движение, значит предложение юноши принято»⁴⁹³.

Упоминание о холодном оружии в данном контексте неслучайно. В источниках начала XX в. неоднократно отмечается использование предметов вооружения в танцевальной практике. Как отмечает Б. Алборов, «иные ловкие танцоры позволяют себе для создания повышенного настроения и для того, чтобы похвалиться своими способностями меткой стрельбы, заскочить вперед девушки и выстрелить из пистолета перед ногами танцующей особы»⁴⁹⁴. Обрисовка этой ситуации представлена и в работе Туганова, в частности в рисунке «Стрельба у ног девушки во время танца»⁴⁹⁵. В настоящее время холодное оружие используется лишь в качестве декоративного элемента сценического костюма и не применяется в традиционной хореографии.

В современной культурной традиции *зилгæ кафт* сильно трансформируется, сохраняя лишь отдельные элементы некогда существовавшей пляски. Отсутствует разделение хореографической композиции на три раздела и закрепление поведения партнеров в танце. Одной из главных черт современного облика *зилгæ* становится нивелирование идеи избегания/преследования — пляска либо полностью превращается в соревнование, либо сводится к демонстрации удальства парня и покорности девушки. Пластика рук, а также основной шаг, называемый в народной традиции *сиргæ* [щиргэ]⁴⁹⁶, некогда отличавшие *зилгæ*

⁴⁹³ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы... С. 25.

⁴⁹⁴ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С.368

⁴⁹⁵ См.: ПРИЛ. 6.

⁴⁹⁶ *Сиргæ* [щиргэ] от *сырын* [щырын] (букв. 'плясать'). Употребляется только по отношению к танцу *зилгæ кафт*.

кафт, на современном этапе развития танцевальной культуры оказываются неактуальны.

Процессы трансформации *зилгæ кафт* прослеживаются и в его музыкальном содержании, которое претерпевает значительные изменения. Зафиксировать традиционные наигрыши, сопровождающие пляску в рамках свадебного обряда, нам не удалось. В качестве источников используются архивные аудиозаписи разных лет и полевые материалы автора, зафиксированные в отрыве от хореографии, что делает актуальной реконструкцию соотношения музыки и движения.

Большая часть записей осуществлена от исполнителей на осетинской гармонике. Это материалы Фонограммархива ИРЛИ — 1936–39 гг.; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2 — 1960–1980 гг.; Дзлиева Д. М. ЭАФ — 2010–2013 гг. Среди архивных материалов встречаются образцы, записанные на русской балалайке⁴⁹⁷, на *уадындз'е*⁴⁹⁸, *дала фæндыр'е*⁴⁹⁹ и *хъисын фæндыр'е*⁵⁰⁰.

Во всех наигрышах под *зилгæ кафт* преобладает вариационный тип развития. Степень вариативности колеблется от весьма незначительных изменений до существенного преобразования тематизма. Этой группе наигрышей свойственен фигуративный принцип развития музыкального материала, а также его переизложение в новой тональности, соотношение которой с основной тональностью может быть различным.

Проследить динамику исторического развития наигрышей под *зилгæ кафт* позволяет сравнение одного типа наигрыша на осетинской гармонике в записях 1927 и 2013 гг. Оно показывает, что при сохранении мелодико-гармонической основы изменения касаются характера вариационного развития — более скупого

⁴⁹⁷ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А 22; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А 22.

⁴⁹⁸ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, К 22.

⁴⁹⁹ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 71.

⁵⁰⁰ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А63; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 57; НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, дело 171, № 39.

в ранней версии и, напротив, развитого в интонационно-ритмическом плане в записи 2013 г.⁵⁰¹.

В настоящее время музыкальное оформление *зилгæ кафт* может включать как один, так и несколько наигрышей, однако имеются сведения, что в прошлом наигрыши четко координировались с трехфазной хореографической структурой танца. Предположительно, цикл *зилгæ кафт* включал три наигрыша, из которых лишь один — *къах-къухтыл* [ках-кúхтыл] (букв. ‘на носках’) — можно соотнести со средней частью некогда четкой хореографической композиции.

Будучи связанным с мужской сольной пляской, *къах-къухтыл* выделяется на фоне других разновидностей *зилгæ*. Несмотря на то, что с этим танцевальным фрагментом могут быть соотнесены типологически различные наигрыши, все они характеризуются общностью исполнительских параметров. Наигрышам под пляску на носках свойственны более быстрые темпы исполнения, прихотливая акцентуация, синкопированность и специфическая артикуляция: резкие смены движений меха — на осетинской гармонике, применение короткого смычка — на *хъысын фæндыр’е*, использование кистевого боя при исполнении на *дала фæндыр’е* и *балалайке*.

Обособленное место в системе наигрышей *зилгæ* занимает *чындзхæсджыты цагъд* [чынзхэщджыты сáхд] (‘наигрыш поезжан’), который исполняется под сольную мужскую пляску кого-либо из представителей рода жениха перед невестой в ситуации ухода ее из родительского дома или в момент ввода в дом мужа. В настоящее время этот наигрыш может также функционировать на свадебном *хъазте* — в том числе как составная часть наигрышей под *зилгæ кафт*.

«Это тоже *зилгæ* — и когда невесту выводят, перед ней парень под нее [под наигрыш *зилгæ*. — Д. Д.] танцует»⁵⁰².

В отличие от всех остальных наигрышей данной группы, наиграш поезжан традиционно представлен сольным звучанием на осетинской гармонике. Этот

⁵⁰¹ ПРИЛ. 3. № 38, 39.

⁵⁰² Дзлиева Д. М. ЭАФ 03–039.

факт определен обстоятельствами функционирования в обряде — наигрыш исполняет гармонистка, идущая во главе свадебной процессии⁵⁰³. Однако в современной практике этот наигрыш можно услышать и во время *хъазта* в исполнении приглашенных музыкантов. В этих случаях наигрыш поезжан, как правило, звучит в форме аранжировки для инструментального ансамбля, в составе которого находятся как традиционные фольклорные, так и электромузыкальные инструменты⁵⁰⁴.

Все образцы *чындзхæсджыты цагъд* относятся к одному типу наигрыша — они имеют идентичные ладо-гармонические и мелодические особенности⁵⁰⁵. Для музыкальной стилистики вариантов, зафиксированных 1960–1970-е гг., характерна большая исполнительская свобода, проявляющаяся в мобильности масштабно-синтаксических структур наигрыша, что видно на схеме ниже:

Схема 75

ПРИЛ. 3. № 31	a	+	a ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	...
	4	+	6	+	4	+	9	+	8	+	6	+	6	+	6	+	6	...
ПРИЛ. 3. № 33	a	+	a ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	+	a ¹ ₁	...
	4	+	6	+	6	+	6	+	4	+	6	+	6	+	6	+	6	...

В игре современных музыкантов, получивших по большей части профессиональное музыкальное образование, ярко выражена тенденция к унификации структурных показателей. Так, в записях последнего десятилетия заметно стремление исполнителей к выравниванию музыкально-временных объемов элементов структуры, каждый из которых в большинстве случаев, равен четырехтакту:

Схема 76

a	+	a ₁	+	a ¹ ₁	+	a ² ₁	+	a ² ₂	+	a ³ ₃	+	a ⁴ ₄	+	a ³ ₃	+	a ⁴ ₄	ПРИЛ. 3. № 34
4	+	4	+	4	+	4	+	4	+	4	+	4	+	4	+	4	
a	+	a ₁	+	a ¹ ₁	+	a ² ₁	+	A	+	a ₁	ПРИЛ. 3. № 32						
4	+	4	+	4	+	6	+	4	+	4							

⁵⁰³ ПРИЛ. 6.1. №1.

⁵⁰⁴ ПРИЛ. 6.3. № 2.

⁵⁰⁵ ПРИЛ. 3. № 33–37.

Подытоживая наблюдения о развитии *зилгæ кафт* на протяжении XX в., отметим, что исторически обусловленные изменения прослеживаются на всех уровнях художественной организации пляски.

Одной из актуальных тенденций современного бытования является замещение *зилгæ кафт* быстрым танцем общекавказского распространения — *лезгинкой*, особенности которой связаны с быстрой пляской, интегрировавшей типовые хореографические движения различных этносов региона. Согласимся с высказыванием Б. Алборова, который отмечал, что «круговые танцы все принято называть “лезгинками”, происходящими от лезгинского кругового танца. На самом деле это неправильное мнение: эти круговые движения, напоминающие по магическому первобытному мышлению “круговые” движения солнца, зародились у горцев независимо друг от друга и имеют свои характерные национальные особенности. Грузинская, осетинская, чечено-ингушская и дагестанская лезгинка во многом отличаются друг от друга в деталях выполнения, в рисунках, в темпе и т. д.»⁵⁰⁶. Для мужской пластики в осетинской *лезгинке* характерны попеременные поднятия плеч, резкие раскрытия пальцев, сжатых в кулак с обращением их вверх, разнообразные угловатые движения, выпады на колени и т. д. Женская хореография включает частые кружения, покачивания корпусом, характерные волнообразные раскачивания рук, опущенных вниз, и т. д.

В результате отмеченных тенденций, музыкальное содержание быстрой пляски также выходит за пределы узко-национального репертуара: «пляски-лезгинки и их мелодии делаются интернациональными»⁵⁰⁷.

Характеризуя музыкально-хореографические жанры в контексте традиционной культуры осетин, отметим многообразие их видов и форм, а также включение в свадебный *хъазт*. К сожалению, на сегодняшний день сохранилась лишь малая толика некогда существовавших хороводов и плясок, а многие из них перестали функционировать в традиционной культуре вовсе или только в пределах свадебного обряда. Хороводы и парные пляски, некогда

⁵⁰⁶ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 369.

⁵⁰⁷ Там же.

сосредоточенные исключительно в молодежном гулянье, ныне включаются в свадебный пир, по традиции объединяющий разные поколения. Таким образом, функции музыкально-хореографических форм переосмысляются — на первый план выступает задача обеспечения внутриобщинной коммуникации, составляющая на сегодняшний день основное содержание свадьбы.

Утрата многих социально-общественных функций, семантическое переосмысление музыкально-хореографических форм привели к историческим изменениям в их строении. В сфере хореографии со временем модифицировался состав элементов, их названия, виды пластического воплощения, а также порядок следования. К концу XX в. становятся неактуальными многие запреты и предписания, на протяжении длительного времени определявшие регламент поведения участников в хороводе или пляске. Очевидная тенденция развития состоит в упрощении хореографического рисунка, утрате канонических принципов построения общей композиции.

Танцевальная музыка чутко реагирует на динамику общественных потребностей и запросов: значительно уменьшается удельный вес хороводных и плясовых песен, в противовес которым растет значение инструментальных наигрышей. Что касается песенно-хореографических жанров осетинского фольклора, то их бытование в современной осетинской свадьбе минимизировано (из песен данного круга лишь изредка встречается *чепена*). Инструментально-хореографические формы становятся доминирующим жанром в рамках свадебного молодежного гулянья и развиваются как один из ведущих компонентов действия современной свадьбы.

Одна из важнейших тенденций развития музыкально-хореографических жанров связана с инонациональными влияниями, заимствованием и адаптацией форм, сложившихся у других народов, вытеснением национально-характерных особенностей традиционной культуры. Исторически обусловленная интеграция осетинских и общекавказских элементов в танцевальной культуре, а также тенденция к постепенному вытеснению сложившихся веками национальных явлений, дают основание констатировать, что танцевальная культура осетин на

современном этапе ее развития стремительно теряет свое этническое своеобразие. Это прослеживается и на уровне музыкального содержания, в частности, в составе инструментария, в организации системы наигрышей, а также в стиле (темпо-ритмика, приемы игры, артикуляция, мелизматика и др.).

Существенно видоизменяется состав музыкальных инструментов, задействованных в практике *хъазта*. Ведущую тенденцию здесь можно обозначить в следующих динамических соответствиях:

от акустических → к электромузыкальным,

от аутентичных → к усовершенствованным,

от национальных → к заимствованным,

от солирующих → к ансамблевым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования в работе был выделен жанровый состав свадебного фольклора в целом, представлена общая характеристика всех входящих в структуру свадьбы форм, осуществлена жанровая классификация свадебных обрядовых и приуроченных песен, выявлены общие тенденции исторического развития фольклорного компонента обряда на протяжении последних полутора столетий. Музыкально-типологическое изучение корпуса напевов обрядовых песен, а также песенно-хореографических и инструментально-хореографических жанров обнаружило их многочисленные связи на внутрисистемном и межсистемном уровнях.

Анализ музыкально-этнографических материалов кон. XIX – нач. XX вв. показал, что в прошлом свадебный обряд был полностью обеспечен разработанной системой фольклорных жанров — вербальных, вербально-музыкальных (песенных) и музыкально-хореографических. Каждый из фольклорных компонентов в различной степени отреагировал на изменения, происходящие в общественной и культурной жизни.

Анализ динамики исторического развития фольклорных жанров продемонстрировал, что наилучшим образом на свадьбе сохранились молитвословия; они вобрали в себя отдельные поэтические мотивы приговоров и даже строки песенных текстов. Одним из наиболее устойчивых песенных компонентов свадьбы стала специальная ритуальная песня, посвященная главному персонажу осетинской мифологии — покровителю мужчин, путников и воинов.

В наибольшей степени подверглась деформации система приуроченных песенных жанров. Эпические песни на свадьбе полностью вышли из употребления, хотя отдельные поэтические мотивы, связанные с упоминанием героев Нартовского эпоса и персонажей осетинского религиозного пантеона, были инкорпорированы в тексты свадебных обрядовых песен. Поминальные и празднично-поздравительные песни сохраняются по большей части в пассивной

памяти носителей традиционной культуры (сведения о некоторых из них впервые были зафиксированы фольклорными экспедициями в XXI в.). Вместе с тем, на современной осетинской свадьбе продолжают звучать застольные, реже — плясовые и хороводные песни, а на традиционных застольях до сих пор произносятся молитвословия, что обеспечивает баланс стабильных и мобильных компонентов свадебного фольклора в целом.

Ядро осетинской свадьбы образуют свадебные обрядовые песни, включающие три самостоятельных жанра.

Песни заклинательно-магической направленности объединены припевом *алай*, они связаны с древнейшими представлениями осетин, культами покровителя домашнего очага и громовержца. Это подтверждается результатами музыкально-типологического анализа — свадебные песни этой группы родственны хороводам, исполняемым над человеком, пораженным молнией. Высокая степень символизации музыкального языка свадебных песен с припевом *алай* проявляется в формульности ритмических структур (особенно — в ритмизации рефрена) и в композиционном строении (арочный принцип построения песенной строфы и др.).

Песни инициационной линии свадьбы представлены вариантами песни матери (адресованы невесте и исполняются перед уходом девушки из родного дома). В генезисе жанра и его стилистических особенностях своеобразно проявляются черты, свойственные погребальным причитаниям: вопросы-сетования, наказания матери — в текстах; декламационный характер пения, преобладание нисходящих интонаций, узкий диапазон мелодии, тирадный принцип организации — в напевах.

Песни коммуникативно-обменной линии обряда связаны с песнями поезжан. Песни этой группы звучат в момент передвижения свадебного поезда, в силу чего образы движения приобретают ключевое значение в поэтике жанра. Музыкально-типологическое изучение песен поезжан выявило две группы напевов, одна из которых обнаруживает генетические связи с эпическими

жанрами, а вторая — с музыкально-хореографическими жанрами осетинского фольклора.

В процессе исследования было установлено, что песня матери (инициационная линия ритуала) и песня поезжан (коммуникативно-обменная линия) — монофункциональны, а песня *алай* — полифункциональна (соединяет в себе признаки двух ритуальных линий свадьбы, принадлежит группе заклинательно-магических песен).

Обладая различиями в структурном и стилистическом отношении, свадебные песни, вместе с тем, обнаруживают и некоторые общие свойства. Например, в поэтике песен первой жанровой группы (заклинательно-магические) достаточно четко проявляются черты, свойственные песням инициационной линии, поскольку их объединяет идентичный контекст исполнения (перед отправлением девушки в дом мужа). Значительная роль благопожеланий в текстах песен поезжан коммуникативно-обменной линии связывает их с группой заклиналино-магических песен, а отождествление поезжан с духами потустороннего мира, забирающими невесту, — с песней матери.

Наиболее ярко родство всех свадебных песен проявляется в ладовом строении и в организации песенной фактуры; этот же фактор способствует обособлению свадебных песен в контексте музыкального фольклора осетин в целом. С течением времени свадебные песни претерпевают значительные изменения, что проявляется в трансформациях исполнительского состава (мужской состав певцов сменяется смешанным, экспедиционные записи осуществляются от женщин, допускается инструментальная поддержка песен игрой на гармонике и т. д.), что, в свою очередь, приводит к трансформациям формы многоголосия, фактуры, лада, интонационного содержания.

Свадебные песни, некогда полностью обслуживающие акциональную часть обряда, оказались в различной степени устойчивы к изменениям общественной жизни и традиционного уклада; они оказались подвержены существенным структурным и стилевым деформациям в современной действительности. Прежде всего, это проявилось в принципиальной смене аутентичных форм бытования на

вторичные и привело к деформациям контекста исполнения обрядового фольклора. В последнее десятилетие значительно вырос интерес молодежи к традиционной музыкальной культуре, и многочисленные фольклорные коллективы приглашаются на свадьбу для придания ей статуса традиционного действия. Исключительно в виде реконструкций (по публикациям, реже — по архивным звукозаписям) звучат на современной осетинской свадьбе заклинательно-магические песни.

В меньшей степени подверглись модификации два других жанра свадебных песен. Песни инициационной и коммуникативно-обменной линий обряда в определенной степени сохранили чистоту жанра на функциональном, структурном, содержательном и стилистическом уровнях. Вместе с тем, бытование этих песен в однородных обрядовых контекстах (приуроченность к определенным ситуациям свадьбы) привело к известному смешению их жанровых признаков и проявилось в существовании общего фонда поэтических мотивов и образов, наличии идентичных ритмоформул и приемов распевания, единых принципов соотношения текста и напева, однородности интонационно-попевочного развития. Самым жизнеспособным жанром современной свадебной традиции выступают песни поезжан, вбирающие в себя все значимые элементы поэтического и музыкального языка свадебного фольклора.

Некогда обширный пласт песенного фольклора, в том числе обрядового, в современной ситуации в большинстве случаев замещается приуроченными жанрами музыкально-хореографической традиции. Благодаря свадебному молодежному танцевальному гулянию в традиционном сообществе до сих пор реализуются многообразные общественно-коммуникативные функции — поддержание связей внутри родовой группы, субординация отношений старших и младших, общение родственников и гостей, контакты молодежи с целью создания новых брачных пар.

В системе музыкально-хореографических жанров осетинской традиции выделяются игровые и орнаментальные хороводы, а также цикл парных плясок. Музыкальный компонент игровых хороводов представлен исключительно

песнями, тогда как орнаментальные хороводы и пляски исторически могли иметь сопровождение в виде сугубо песенных, промежуточных песенно-инструментальных или исключительно инструментальных форм.

На сегодняшний момент в сфере музыкально-хореографических жанров фольклора произошло практически полное вытеснение хороводных песен инструментальной музыкой. Взамен в осетинской культуре сформировалась развитая система хороводных и плясовых наигрышей. Их жанровые признаки концентрируются в сфере формообразования и связаны со структурой пары периодичностей (равновеликих или неравновеликих). Музыкально-типологические особенности наигрышей, объединенных одним названием, проявляются в их ладо-гармоническом строении и весьма разнообразны в фактурном воплощении.

Важной тенденцией развития музыкального инструментария в традиционной культуре осетин является замещение старинных струнных щипковых и смычковых инструментов заимствованными (например, русской балалайкой, усовершенствованной В.В.Андреевым; инструментами других кавказских народов), более технологичными пневматическими (осетинской гармоникой), на последнем этапе — электромузыкальными (синтезатор). Одной из популярных тенденций современности становится приглашение на свадьбу вместо народных музыкантов профессионального диджея, в обязанности которого входит включать танцевальные мелодии в записи. На современных свадьбах широко распространена также практика исполнения обработок народных песен приглашенными эстрадными певцами и музыкантами, а также подтекстовка популярных мелодий других кавказских народов на осетинском языке. Все это нивелирует этикет традиционного танцевального гулянья, элементы которого исторически были детерминированы и соподчинены.

В современной традиции освоение осетинской хореографии осуществляется на базе различных танцевальных студий, где разучивается разноплановый репертуар народов Кавказа. Это создает предпосылки для заимствования танцевальной лексики общекавказского типа и размывания национально-

специфических форм осетинской хореографии. С течением времени инонациональные влияния усиливаются, происходит вытеснение исторически сложившихся форм традиционной культуры осетин заимствованиями. Кроме того, музыкально-хореографические жанры, исходно связанные с символическим воплощением брачной тематики, в настоящее время стремительно теряют свои сакральные функции и приобретают развлекательный характер.

Вместе с тем, очевидна и другая тенденция: в последние 3–4 года в Северной Осетии заметно активизируется молодежное фольклорное движение, цель которого состоит в воссоздании старинного пласта народной музыки в новых условиях. Анализ динамики исторического развития фольклорной системы свадьбы позволяет сделать вывод, что современная осетинская свадебная традиция в значительной степени подверглась изменениям, которые невозможно охарактеризовать в терминах угасания, исчезновения, умирания. Представляется, что обрядовый фольклор может вернуться в структуру свадебной обрядности на новом витке ее исторического развития и в формах, адекватных природе фольклора. В этом видится возможная практическая ценность разработок, осуществленных в настоящем исследовании.

Список используемой литературы

1. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. — М.;Л.: Наука, 1958. Т. 1. — 655 с.
2. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. — Л.: Наука, 1973. Т. 2. — 448 с.
3. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. — Л.: Наука, 1979. Т. 3. — 358 с.
4. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. — Л.: Наука, 1989. Т. 4. — 325 с.
5. *Абаев В. И.* К этимологии samaia // Избранные труды: в 4 т. / [отв.ред. и сост. В. М. Гусалов]. Т. 1: Религия, фольклор, литература. — Владикавказ: Ир, 1990. — С. 448–456.
6. *Абаев В. И.* Краткий грамматический очерк осетинского языка. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. — 168 с.
7. *Абаев В. И.* Нартовский эпос осетин // Избранные труды: в 4 т. / [отв.ред. и сост. В. М. Гусалов]. Т. 1: Религия, фольклор, литература. — Владикавказ: Ир, 1990. — С. 142–242.
8. *Абаев В. И.* Осетинская традиционная героическая песня // Осетинские народные песни / сост. Б. Галаев. — М.: Музыка, 1964. — С. 21–28.
9. *Абаев В. И.* Осетинский язык и фольклор. — М.; Л.: АН СССР, 1949. — Т. 1. — 601 с.
10. *Абазины (историко этнографический очерк).* — Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1989. — 240 с.
11. *Агнаев Г. А.* Осетинские обычаи. — Владикавказ: Урсдон, 1999. — 346 с.
12. *Алборов Б. А.* Изучение и гармонизация осетинских народных песен // Некоторые вопросы осетинской филологии / ред. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. С. 7–62.

13. *Алборов Б. А.* Ингушское «Гальерды» и осетинское «Аларды» — Владикавказ, 1928. — 84 с.
14. *Алборов Б. А.* Осетинские абречьи песни // Некоторые вопросы осетинской филологии. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. — С. 63–130.
15. *Алборов Б. А.* Осетинские танцы // Некоторые вопросы осетинской филологии. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2005. — С. 359–383.
16. *Алборов Ф. III.* Музыкальная культура осетин. — Владикавказ: Ир, 2004. — 192 с.
17. *Алексеев Э. Е.* Нотная запись народной музыки: Теория и практика. — М.: Музыка, 1990. — 165 с.
18. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада: На материале якутской народной песни. — М.: Музыка, 1976. — 288 с.
19. *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. — М.: Сов. композитор, 1986. — 288 с.
20. *Аракишвили Д. И.* Народные песни // Пламя. — 1923. — № 12. — С. 29–31.
21. *Аракишвили Д. И.* О грузинских музыкальных инструментах из собраний Москвы и Тифлиса // Труды Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1911 — Т. 2. — С. 185–203.
22. *Аракчиев Д. И.* Народное музыкальное творчество Юго-Осетии // На рубеже Востока. — 1929. — № 1. — С. 83–91.
23. *Асафьев Б. В.* О народной музыке / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.
24. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2 / ред., вступ. ст. и комм. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с., нот.
25. *Асланишвили III. С.* Гармония в народных хоровых песнях картли и кахети / ред. Х. А. Аракелова. — М.: Музыка, 1978. — 191 с.

26. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М., 1963. — 275 с.
27. *Ашхотов Б. Г.* Адыгское народное многоголосие: Автореферат диссертации на соискание учёной степени д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Ашхотов Беслан Галимович. — М., 2005. — 44 с.
28. *Ашхотов Б. Г.* Припевное слово «Орайда» как артефакт в межэтническом фольклорном сознании // Кавказ сквозь призму тысячелетий: Парадигмы культуры: Материалы Первой международной научно-практической конференции. — Нальчик : СКГИИ. 2004. С. 58–63.
29. *Баев Г. В.* Из жизни Осетии. Калым // Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах.— Цхинвали: Ирыстон, 1987. — Кн. 3. — С. 319–324.
30. *Банин А. А.* К изучению русского народно-песенного стиха: Методологические заметки // Фольклор: Поэтика и традиция. — М.: Наука, 1982. — С. 94–139.
31. *Банин А. А.* Метод морфологического описания произведений фольклора // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов / отв. ред. В. Е. Гусев. Л.: Лениздат, 1983. — С. 80–95.
32. *Банин А. А.* О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии // Памяти К. В. Квитки: Сб. статей / ред.-сост. А. Банин. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 165–179.
33. *Банин А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1977. — 248 с.
34. *Батагова Т. Э.* Композиторы Осетии. — Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева Комитета РСО – Алани по печати и делам издательств, 2000. — 235 с.
35. *Берзенов М. Н.* Очерки об Осетии. Чиндз–ахсав. Сой–сой // Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах. — Цхинвали: Ирыстон, 1981. — Кн. 1. — С. 113–117.
36. *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет: Сб. ст. / ред.-сост. О. В. Руднева. — СПб.: Союз художников, 2004. — 320 с.

37. *Бесолова Е. Б.* Язык и обряд: Похоронно-поминальная обрядность осетин в аспекте ее текстуально-вербального выражения. — Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2008. — 406 с.
38. *Блаева Т. А.* Традиционное песенное искусство адыгов: автореф. дис... канд. искусств.: 17.00.02 / Блаева, Тамара Адильевна. — М., 1990. — 17 с.
39. *Борисевич К. И.* Черты нравов православных осетин и ингушей Северного Кавказа // Этнографическое обозрение. — М., 1899. — Вып. 1–2. — С. 225–266.
40. *Вертков К. А., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музгиз, 1963. — 434 с.
41. *Виноградов В. С.* Об осетинском музыкальном фольклоре // Советская музыка, 1949. — № 6. — С. 111.
42. *Гаглыева Ф. Х.* О свадебной обрядности осетин в прошлом (Свита жениха) // Известия Южно-Осетинского Научно-исследовательского института. — Тбилиси, 1985. — Вып. 29 — С. 39–48.
43. *Газданова В. С.* Золотой дождь: Исследования по традиционной культуре осетин: Сб. научных трудов / ред. Р. С. Бзарова. — Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2007. — 438 с.
44. *Газданова В. С.* Традиционная осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы. — Владикавказ: Иростон, 2003. — 152 с.
45. *Гакстгаузен А. фон.* Закавказский край. Заметки о семейной и общественной жизни народов, обитающих между Чёрным и Каспийским морями. — СПб.: Типография Главного Штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям, 1857. — Ч. 2. — 215 с.
46. *Галаев Б. А.* 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.

47. *Гарданти М. К.* Рагон дигорон царди æгъдæуттæ: Уадзимистæ / сост. Э. Б. Скодтаева. — Дзæугъигъæу: ИР, 2007. — 415 с.
48. Гармоника: История, теория, практика // Материалы Международной научно практической конференции. Майкоп: Изд-во АГУ, 2000. — С.....
49. *Гатиев Б. П.* Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. — Тифлис: Издание Кавказского Горского управления, 1886. Вып. 9. — С. 1–83.
50. *Гиппиус Е. В.* Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии / ред.-сост. Можейко З. — Минск: Тэхналогія, 2004. —285 с.
51. *Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики / отв. ред. В. Е. Гусев.— Л.: Музыка, 1980. —С. 23–36.
52. *Гиппиус. Е. В.* От редактора // 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. 3–6.
53. *Гогина Е. Л.* Становление профессионального хорового искусства в Адыгее: Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. 17.00.02 / Гогина Елена Леонидовна. — Ростов-на-Дону, 2008. — 19 с.
54. *Гостиев К. И.* Комсомол Северной Осетии в борьбе за Советскую власть. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1968. — 118 с.
55. *Грикурова Л. Н.* Осетинские танцы. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1961. — 216 с.
56. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.,Л.: Музгиз, 1941. — Т. 1. — Ч. 1. — 595 с.
57. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.,Л.: Музгиз, 1941. — Т. 1. — Ч. 2. — 514 с.
58. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.: Музгиз, 1953. — Т. 2. — Ч. 1.— 414 с.

59. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.: Музгиз, 1959. — Т. 2. — Ч. 2. — 492 с.
60. *Дашиева Л. Д.* Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. — Улан-Удэ: БЦН СО РАН, 2009. — 210 с.
61. *Джагарова Е. А.* Закономерности фонизма в осетинских героических песнях: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Джагарова Елена Алексеевна. — Новосибирск, 2008. — 265 с.
62. *Джанайты С. Х.* Три слезы Бога. — Владикавказ: Издательско-полиграфический центр СОИГСИ, 2007. — 158с.
63. *Дзуцев Х. В., Смирнова Я. С.* Жизнь осетинской семьи. — Владикавказ: Газетно-журнальная типография, 1993. — 213 с.
64. *Доливо А. Л.* Народная песня и культура певца // Литература и искусство. — М.: Музгиз, 1943. — С. 3–12.
65. *Долидзе В. И.* Осетинская народная музыка // Известия Северо-Осетинского научно-исследовательского института. — Орджоникидзе, 1960. — Т. 12. — Вып. 2. — С. 36–48.
66. *Дорохова Е. А.* Ночные свадьбы: когда день и ночь меняются местами // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М.,СПб.: Нестор-История, 2012. — Вып. 3. С. 183–195.
67. *Ефименкова Б. Б.* Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику / РАМ им. Гнесиных. — М., 2008. — 62 с.
68. *Жордания И. М.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. — Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1989. — 377 с.
69. *Имханицкий М. И.* История баянного и аккордеонного искусства: Учебное пособие по курсу «История исполнительства на народных инструментах»

- для высших и средних учебных заведений искусств и культуры / РАМ им. Гнесиных. — Москва, 2006. — 520 с., с ил.
70. Ирон æмбисæндтæ. Æрымбырд сæ кодта Гуытыаты Хъ. — Орджоникидзе: Ир, 1976. — 355 с.
 71. Ирон адæмон сфæлдыстад. / чиныг сарæзта Сæлæгаты З. — Дзæуджыхъæу: Ир, 2007. — Т. 1 — 721 ф.
 72. Ирон адæмон сфæлдыстад. / чиныг сарæзта Сæлæгаты З. — Дзæуджыхъæу: Ир, 2007. — Т. 2 — 655 ф.
 73. *Кайтов С. Т.* Осетинские мотивы. — Владикавказ: Ир, 2009. — 593 с.
 74. *Калоев Б. А.* Моздокские осетины. М.: Наука, 1995. — 245 с.
 75. *Кануков И. Д.* В осетинском ауле // Сборник сведений о кавказских горцах. — Тифлис: Издание Кавказского горского управления, 1870. — Вып. 3. — С. 13–21.
 76. *Каргиев Б. М.* Старинные и современные осетинские обычаи. — Владикавказ: Аланыстон, 2008. — 240 с.
 77. *Карпов Ю. Ю.* Женское пространство в культуре народов Кавказа. — Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2001. — 416 с.
 78. *Квитка К. В.* О постановке тактовой черты // Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. — М.: Музыка, 1973. — Т. 2. — С. 40–46.
 79. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. — М.: Сов. Энциклопедия, 1966. — 376 с.
 80. *Клапрот Г. Ю.* Путешествие по Кавказу и Грузии, предпринятое в 1807–1808 гг. // Осетины глазами русских и иностранных путешественников (XVIII—XIX вв.). — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1967. — С. 105–170.
 81. *Кобахидзе Е. И.* «Необходимы решительные административные меры...» Переписка с управляющими Мамисонского, Дигорского, Тагаурско-Куртатинского и других участков об обязательном браке в церкви, о запрещении двоеженства, запрещении магометанам жениться на

- христианках.// Известия СОИГСИ. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2012. № 7 (46), С. 113–118.
82. *Ковалевский М. М.* Современный обычай и древний закон: Обычное право осетин в историко-сравнительном освещении: в 2 т. — Владикавказ: Алания, 1995. — Т. 1. — 342 с.
 83. *Ковалевский М. М.* Современный обычай и древний закон: Обычное право осетин в историко-сравнительном освещении: в 2 т. — Владикавказ: Алания, 1995. — Т. 2. — 412с.
 84. *Когониа В. А.* Абхазская народная песня: Жанры и их поэтика. — Сухум: Алашира, 1995. — 163 с.
 85. *Кокиев С. В.* Записки о быте осетин // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее. — М., 1885. — Вып. 1. — С. 67–112.
 86. *Коргузалов В. В.* Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. // Русский фольклор. Т. 15: Социальный протест в народной поэзии. — Л.: Наука, 1975. — С. 240–273.
 87. *Королева Э. А.* Ранние формы танца. — Кишинев: Штиинца, 1977. — 215 с.
 88. *Королькова И. В.* Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. — 360 с.
 89. Корреспонденция Христианца «Похищение девицы» // Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах. — Цхинвали: Ирыстон, 1987. — Кн. 3. — С. 378–379.
 90. *Косвен М. О.* Материалы по истории этнографического изучения Кавказа в русской науке // Кавказский этнографический сборник. — М.; Л., 1962. — Т. 3. — С. 158–288 .
 91. *Кудаев М. Ч.* Карачаево-балкарские народные танцы. —Нальчик: Эльбрус, 1984. — 115 с.
 92. *Къарджиаты Б.* Ирон æгъдæуттæ. — Дзæуджыхъæу, 1991. —107 с.

93. *Лобанов М. А.* Фольклор народов РСФСР в фонограммархиве ИРЛИ АН СССР // Фольклористика Российской Федерации: Материалы конф., посвященной итогам и проблемам изучения нар. творчества союзных республик (обл.) РСФСР, Ленинград, ноябрь 1972 / [отв. ред. О. Б. Алексеева]. — Л.: Наука, ЛО, 1975. — С. 175–187.
94. *Магомедов А. Х.* Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. — Орджоникидзе, 1962. — 72 с.
95. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.
96. *Мамулов П. В.* Осетинская народная музыка // Вопросы осетинского искусства. — Орджоникидзе: , 1983. — С. 14–27.
97. *Меретуков М. А.* Семья и брак у адыгских народов. — Майкоп: Адыгейское отделение краснодарского книжного издательства, 1987. — 367 с.
98. *Мехнецов А. М.* Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // Русская народная песня. Стилъ, жанр, традиция: Сб. научных статей / ред.-сост. А. М. Мехнецов. — Л.: Изд-во Ленинградской государственной консерватории, 1985.— С....
99. *Мехнецов А. М.* Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы Международной научной конференции памяти А. В. Рудневой. — М., 1999. — С. 178–183.
100. *Миллер Вс.* Осетинские этюды // Ученые записки императорского Московского университета. — Москва, 1881. Репринтное издание: Владикавказ, 1992. — Вып. 1. — 717 с.
101. *Мисиков М. А.* Этнографические сведения об осетинах. — Владикавказ: Арвасин, 2011. — 155 с.
102. Народное музыкальное творчество: учебник / Государственный институт искусствознания; отв. ред. О. А. Пашина. — СПб.: Композитор, 2005. — 565 с.

103. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 1: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам / сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев; под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Советский композитор, 1980. — 241 с.
104. Нартские сказания: Осетинский народный эпос / пер. В. Дынник; под ред. Н. Тихонова, В. Казина, С. Бритаева; предисл. С. Битиева. М.: Гослитиздат, 1949. — 482 с.
105. *Нигер (Джанаев И. В.)*. Ирон кæфтытæ æмæ сæ фæндырдзагъды кълассон уавæрты тыххæй // Уацмысты æххæст æсбыргонд. — Орджоникидзе: Ир, 1968. Т. 3. — 368 с.
106. 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. — 249 с.
107. Осетинские тексты, собранные Д. Чонкадзе и В. Цораевым. Издал Академик А. Шифнер // Приложение к XIV т. Записок Императорской Академии наук. № 4. — СПб., 1868. — 104 с.
108. Осетинский музыкальный фольклор / отв. ред. А. С. Тотиев; Управление по делам искусств при Совете Министров Северо-Осетинской АССР. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 127 с.
109. Памяти Сергея Ивановича Танеева: Сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения / ред. В. Протопопов. — М.; Л.: Музгиз, 1947. — 275 с.
110. Памятники народного творчества осетин: Трудовая и обрядовая поэзия осетин / сост. Т. А. Хамицаева; пер. Г. А. Дзагурова, Т. А. Саламова, Д. Г. Тменовой, А. А. Хадарцевой и Т. А. Хамицаевой. — Владикавказ: Ир, 1992. — 438 с.
111. *Пашина О. А., Дорохова Е. А., Никитина И. А.* Фольклорные архивы в эпоху интернета // Русский фольклор: материалы и исслед. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). Т. 34 / [редкол.: А. А. Горелов и др.]. — СПб.: Наука, 2011. — С. 478-481.

112. Пашина О.А. 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.
113. *Пашина О. А.* Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии: Сб. ст. / ред-сост. Э.Е. Алексеев и Л.И. Левин. — М.: ВНИИИ, 1990. — С. 101–136.
114. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1981. Кн. 1. — 303 с.
115. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1982. Кн. 2. — 371 с.
116. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1987. Кн. 3. — 444 с.
117. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1989. Кн. 4. — 416 с.
118. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1989. Кн. 5. — 416 с.
119. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Цхинвали: Ирыстон, 1991. Кн. 6. — 411 с.
120. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибиров. — Владикавказ: Ир, 2006. Кн. 7. — 487 с.
121. Песни Кавказа / сост. Г. Лобачев. — М.: Музгиз, 1935. — 33 с.
122. *Петросян Э. Х., Хачатрян Ж. К.* Армянский народный танец — М.: Искусство, 1980. — 150 с.
123. *Потебня А. А.* Этимологические заметки // Живая старина. — СПб., 1891. — Вып. 3 — С. 117–130.
124. Проблемы этнографии осетин / ред. колл. В. Х. Тменов, В. А. Кузнецов, А. Г. Кучиев, В. С. Уарзиати. — Орджоникидзе: СОНИИ, 1989. — 203 с.

125. *Пфафф В. Б.* Путешествия по ущельям Северной Осетии // Сборник сведений о кавказских горцах. — Тифлис, 1871. — Т. 1. — С. 127–176.
126. *Рахаев А. И.* Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. — Нальчик: Эль-Фа, 2002. — 147 с.
127. *Рахаев А. И.* Фольклор как один из каналов межэтнической трансмиссии в современном информационном пространстве // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: Тезисы докладов научно-теоретической конференции. — Нальчик: Каб.- Балк. ун-т, 2001. — С. 89–91.
128. *Руднева А. В.* О расстановке тактовых черт в русских народных песнях // Музыкальная фольклористика. — М.: Музыка, 1986. — Вып. 3. — С. 5–77.
129. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. — М.: Композитор, 1994. — 224 стр.
130. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: Учебник для музыкальных вузов / общ. ред. О. В. Коловского. — Л.: Музыка, 1988. — С. 5–77.
131. *Салбиев Т. К.* Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ) // Вопросы истории и культуры народов России. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2010. — С. 48–66.
132. Сказания о нартах: Осетинский эпос / пер. с осет. Ю. Либединского; [предисл. В. И. Абаева, комм. Б. А. Калоева; ил. М. С. Туганова]. — 4-е изд. — Цхинвали: Ирыстон, 1981. — 400 с., илл.
133. *Соколова А. Н.* Магомет Хагаудж и адыгская гармоника. — Майкоп: Изд-во АГУ, 2000. — 224 с.
134. *Такоева Н. Ф.* К вопросу о браке и свадебных обрядах у северных осетин в XIX – начале XX в. // Краткие сообщения Института этнографии АН СССР. — М., 1959. — Т. 32. — С. 53–55.
135. *Толстой В. С.* Сказание о Северной Осетии. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1997. — 127 с.

136. Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1913. — Т. 4. — 482 с.
137. *Туганов М. С.* Осетинские народные танцы // Туганов М. С. Литературное наследие. — Орджоникидзе: Ир, 1977. — С. 68–94.
138. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Т. 1: Основные проблемы гармонии / под ред. Б. А. Фингерта, А. А. Адамяна. — Л.: Музгиз, 1937. — 191 с.
139. *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: учебное пособие для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов: в 2 т. Т. 1: Музыкальная фактура. — М.: Музыка, 1976. — С. 6.
140. *Уарзиати В. С.* Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / сост. В. А. Цагараев, Е. М. Кочиева. — Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. — 861 с.
141. *Уарзиати В. С.* Народные игры и развлечения осетин. — Орджоникидзе: Ир, 1987. — 160 с.
142. *Уарзиати В. С.* Этнокультурные встречи в народной хореографии осетин // Молодые ученые Осетии к 70-летию великого октября. — Орджоникидзе, 1988. — С 175–189
143. *Фидарова Р. Я.* Художественная культура осетинского народа. — М.: Наука, 2007. — 363 с.
144. *Фрейнденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 1997. — 449 с.
145. *Хадикова А. Х.* Осетинский этикет. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2006. — 104 с.
146. *Хамицаева Т. А.* Историко-песенный фольклор осетин. — Орджоникидзе: Ир, 1973. — 259 с.

147. *Хамицаева Т. А.* Предисловие // Памятники народного творчества осетин: Трудовая и обрядовая поэзия осетин / сост. Т. А. Хамицаева; пер. Г. А. Дзагурова, Т. А. Саламова, Д. Г. Тменовой, А. А. Хадарцевой, Т. А. Хамицаевой. — Владикавказ: Ир, 1992. — С. 5–27.
148. *Хамицаева Т. А.* Семейная обрядовая поэзия осетин // Вопросы осетинского литературоведения. — Орджоникидзе, 1978. — Т. 33. — С. 140–179.
149. *Хамицаева Т. А.* Сказители осетинского нартовского эпоса // Нарты: Осетинский героический эпос: в 3 кн. — М.: Наука, 1991. — Кн. 3. — С. 135–153.
150. *Хетагуров К. Л.* Особа: Этнографический очерк. — Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева, 1999. — 66 с.
151. *Хетагуров К. Л.* Помощь пораженному молнией // Хетагуров К. Л. Полное собрание сочинений: в 5 т. — Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1999. — Т. 4. — С. 257–258.
152. *Цаллагов Ч. Т.* Корреспонденция «Селения Унал» // Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах. — Цхинвали: Ирыстон, 1987. — Кн. 3. — С. 329–340.
153. *Цгоев. Х. Ф.* Ханты цагъд // Фыдаелты маъсыг. — Владикавказ, 2013. — С. 351–353.
154. *Цекоева Л. К.* Художественная культура региона: Генезис, особенности формирования. — Владикавказ, 2000. — 132 с.
155. *Цхурбаева К. Г.* Музыкальная культура осетин: Краткий очерк — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1957. — 24 с.
156. *Цхурбаева К. Г.* Некоторые особенности осетинской народной музыки. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. — 77 с.
157. *Цхурбаева К. Г.* О напевах осетинских нартовских сказаний // Сказания о нартах — эпос народов Кавказа. — М., 1969. — С. 3–16.

158. *Цхурбаева К. Г.* Об осетинских героических песнях. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1965. — 199 с.
159. *Цхурбаева К. Г.* Осетинские народные танцы и танцевальная музыка // Из истории русской и советской музыки. — М.: Музыка, 1978. — С. 16–35.
160. *Цхурбаева К. Г.* Предисловие // Грикурова Л. Н. Осетинские танцы. — Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1961. — С. 3–6.
161. *Чёнг Д.* Очерки исторического развития осетинского вокализма / пер. с англ. Т. К. Салбиева; под ред. и с примеч. Ю. А. Дзицойты. — Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2009. — 496 с.
162. *Шавлохов М. М.* Об осетинской хореографии. — Цхинвал: Полиграфическое производственное объединение РЮО, 2010. — 242 с.
163. *Шавлохов М. М.* Симд: [Юго-Осетинский государственный ансамбль песни и танца]. — Цхинвали: Ирыстон, 1980. — 144 с.
164. *Шанаев Д. Т.* Свадьба у северных осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. — Тифлис: Изд-во Кавказского Горского управления, 1870. — Вып. 4. — С. 2–30.
165. *Шёгрэн А. М.* Осетинская грамматика с кратким словарем осетино-русским и российско-осетинским. — СПб: типография Имп. Академии Наук, 1844. Ч. 1. — 560 с.; Ч. 2. — 297 с.
166. *Штедер Л. Л.* Дневник одного путешествия из пограничной крепости Моздок в центр Кавказа в 1781 году // Осетины глазами русских и иностранных путешественников (XIII—XIX вв.): [Сборник] / сост., вводная статья и примеч. Б. А. Калоева. — Орджоникидзе: Государственное изд-во Северо-Осетинской АССР, 1940. — С. 27–69.
167. Экспедиционные открытия последних лет: Статьи и материалы. Вып. 2: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1982–2006 гг. / сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — 296 с.
168. *Яновский А. Г.* Осетия / Министерство информации и печати Республики Южная Осетия. — Цхинвал, 1993. — 26 с.

169. *Янушевич Н.* Военно-Осетинская дорога на Кавказе: Очерк. М.: [Студенческое изд-во], 1914. — 70 с.