

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
СЕВЕРО-ОСЕТИНСКИЙ ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ
И СОЦИАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ им. В. И. АБАЕВА
ВНЦ РАН И ПРАВИТЕЛЬСТВА РСО–АЛАНИЯ

Д. М. Дзлиева

**ДИНАМИКА ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
СВАДЕБНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОР
ОСЕТИН**

Владикавказ 2014

УДК 398.8 (= 915.6)
ББК 82.3 (2 Рос=Осет) – 43

Серия «Первая монография»

Печатается по решению Учёного совета
СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А

Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Сев.-Осет. ин-т гум. и соц. исслед. им. В. И. Абаева. — Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. — 362 с.: нот., ил.

ISBN 978-5-91480-230-8

Научный редактор:
кандидат искусствоведения **И. С. ПОПОВА**

Ответственный редактор:
кандидат искусствоведения **С. В. ПОДРЕЗОВА**

Рецензенты:
кандидат филологических наук **Ф. М. ТАКАЗОВ**
кандидат филологических наук **И. В. МАМИЕВА**

Монографическое научное издание представляет собой первый опыт комплексного исследования осетинского свадебного музыкального фольклора в динамике исторического развития. В работе рассматривается жанровый состав осетинской свадьбы, характеризуются обрядовые и необрядовые песни, музыкально-хореографический фольклор, определяются направления модификации музыкальной стилистики свадебных песен и инструментальных наигрышей, выявляются способы системного взаимодействия отдельных компонентов фольклорно-этнографического комплекса осетинской свадьбы в целом.

В основу работы положен обширный корпус архивных источников и полевых материалов разных лет, ряд которых впервые вводится в научный оборот.

Монография предназначена для этномузыкологов, музыковедов, этнографов, историков, искусствоведов, культурологов, всех, кто интересуется изучением осетинской традиционной народной культуры. Издание также может быть востребовано музыкантами-любителями и практиками.

В оформлении обложки использован фрагмент картины А. Джанаева «Вывод невесты»

ISBN 978-5-91480-230-8

ББК 82.3 (2 Рос=Осет) – 43

© Дзлиева Д. М. , 2014
© СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Фольклор в контексте свадебной обрядности. Свадебные песни.....	14
1.1. Общая характеристика фольклорных жанров	17
1.2. Проблемы жанровой классификации свадебных песен.....	36
1.2.1. Заклинательно-магические песни.....	47
1.2.2. Песни инициационной линии обряда.....	48
1.2.3. Песни коммуникативно-обменной линии обряда.....	59
Глава 2. Музыкально-хореографические жанры фольклора.....	77
2.2. Жанрово-стилевые особенности хороводов.....	87
2.2.1. Игровые хороводы	89
2.2.2. Орнаментальные хороводы.....	96
2.3. Жанрово-стилевые особенности цикла парных плясок.....	109
2.3.1. Пляска приглашение.....	111
2.3.2. Круговая пляска	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	130
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	130

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Перечень архивных материалов, использованных в работе.....	144
Приложение 2. Образцы напевов и текстов свадебных обрядовых песен.....	162
Приложение 3. Образцы музыкально-хореографических жанров.....	218
Приложение 4. Образцы напевов и текстов различных жанров осетинского фольклора	288
Приложение 5. Описание свадебного обряда	325
Приложение 6. Иллюстрации	349
Приложение 7. Карты	362

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, кто избегал чина 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

¹ Осетины — 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 — дигорский и иронский. 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.

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.

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 меняющийся в течение последних полутора столетий. Современная осетинская свадьба представляет собой развивающийся социально-культурный институт, в рамках которого сохраняются некоторые этнически маркированные явления 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.

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

⁵ Там же. С. 107.

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 // Обзорение российских владений за Кавказом, в статистическом, этнографическом, топографическом и финансовом отношениях*: В 4 ч. СПб: Тип. Департамента внешней торговли, 1836. Т. 2. С. 159–210. (Репринтное издание: *Яновский А. Г. Осетия*. Цхинвал, 1993. 27 с.)

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 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

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., вв. в. ст. 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.

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

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.

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 «Граммфон» были

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.

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.

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 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 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

²⁷ См.: Полный каталог пластинок кавказских записей Акционерного общества «Граммофон». Тифлис, 1911. Пластинки 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).

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.

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

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 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. Магомедова⁴⁹ и

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.

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

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

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

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/aechnaty-c.html> (дата обращения: 12.12.2009).

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

⁵⁴ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы. Владикавказ: Иростон, 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).

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.

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. Грикуровой, М. М. Шавлохова по осетинскому фольклору.

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

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

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).

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.).

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 исследования 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.

Основные положения данного исследования 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.

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 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 — *чызгэрвыст* [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

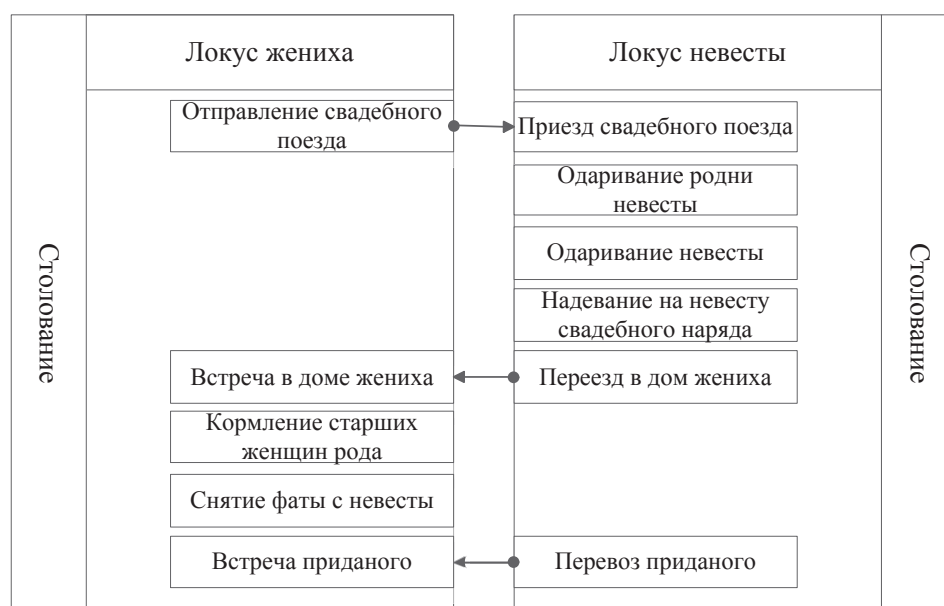
⁵⁷ Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; посл. Ю. В. Ивановой. М.: Восточная литература, 1999. 200 с.

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.

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



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 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 *к̆ухылхæцæг* [к̆ухылхэсэг] (первый шафер)⁶⁴, *æмдзуарджын* [эмзуарджын] (второй шафер)⁶⁵, *кæнгæ мад* [кэнгэ мад] (посаженная мать) и *чындзæмбал* [чынзэмбал] (родственник невесты, сопровождающий ее в дом жениха). В числе свадебных чинов выделяются также группы участников свадебного поезда — *чындзхæсджытæ* [чынзхэщджытэ] (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

⁶² См. об этом: ПРИЛ. 5.5.

⁶³ См. об этом: ПРИЛ. 5.1.

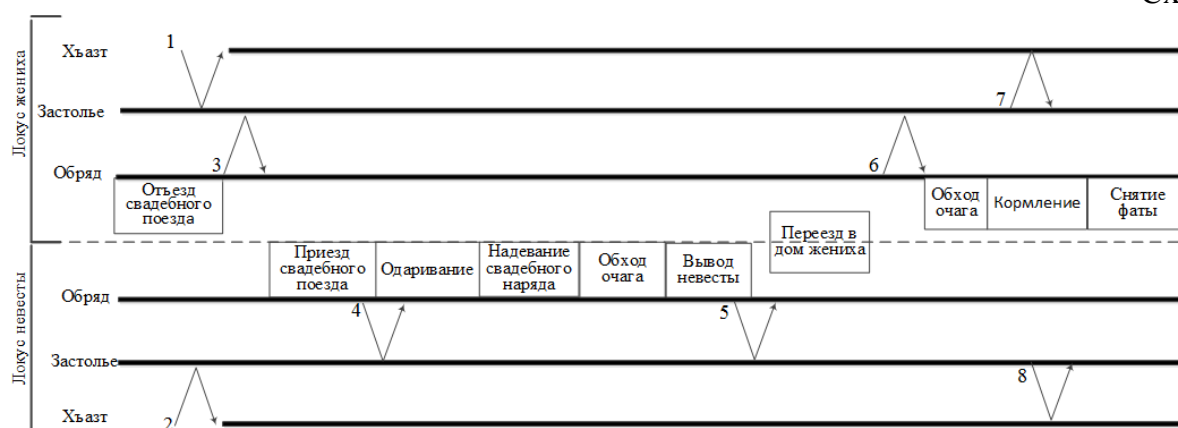
⁶⁴ Находится с правой стороны от невесты и держит ее под правую руку.

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

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 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 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

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

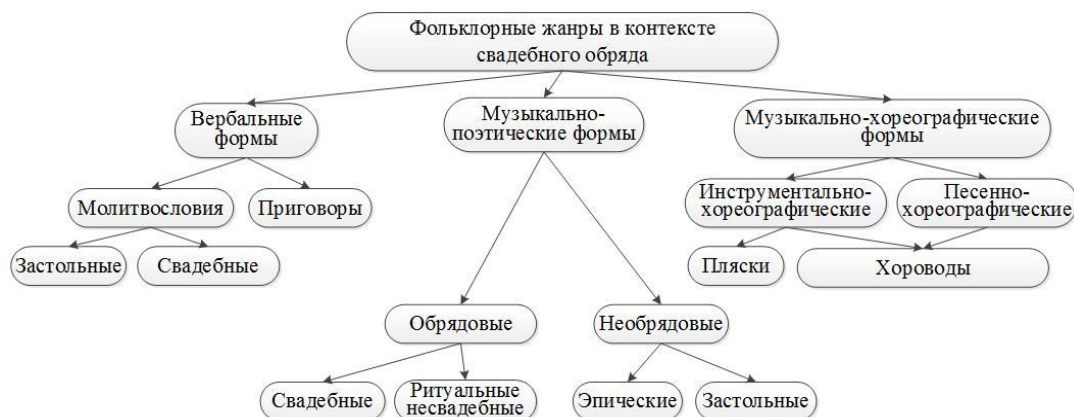
на регулирование обмена между участниками различных линий свадьбы (см. об этом ниже).

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).

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

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.

Молитвословия первой группы, исполняемые на общинном застолье, образуют цикл со строго регламентированной последовательностью текстов. На большей части территории Северной Осетии первой следует молитва к *Хуыцау* [хусáу] (букв. ‘Всевышнему’), вторая обращена к *Уастырдж* [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’), *къассертæ* [кэшэртэ] (букв. ‘за пороги’) и *Фæндагсар Уастырдж* [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):

Схема 4



⁶⁸ *Уастырдж* (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 после переезда свадебного поезда в дом супруга. Выполняет ритуал *хызисæг* [хыжйшæг] (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 этномузыкаловедческой работе и требуют проведения отдельного научного исследования.

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

⁶⁹ Тексты молитвословий см. в ПРИЛ. 4.1.

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.

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* [уáштырджийы жáрэг] (‘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.

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 Уастырджи»⁷⁷. Отчасти

⁷² Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–024.

⁷³ Тексты песен см. в ПРИЛ. 4.3.

⁷⁴ См. ПРИЛ. 4.3. № 1–3.

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. Ш. Музыкальная культура осетин... С. 36.

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* [ка́джытэ] (букв. ‘сказания’). Изучение 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 фэ́ндыр]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 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

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.

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

⁸³ Там же. С. 107.

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

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

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.

⁸⁸ ПРИЛ. 4.3. № 6.

⁸⁹ ПРИЛ. 4.3. № 6.

$\text{♩} = 100$
 Айс ай - а - на зай - хæ лар - дын уы дзæн уæ на - буц хис тæр - ой - - -
 Кæс тæр ты нуа - зæн - на буц - хис тæ рæн - хæ лар - куы уы дзæн ой
 Хис - тæр буц у кæс тæр - тæ о мае ду не - ой - - -
 цæй ма - кæс тæр - тæ ам дзæгъд-йын кæ - нем ам дзæгъд-йын кæ нем ой -
 $\text{♩} = 150$
 Ой - ри ра - о рай да - хæ лар - дын уы дзæн - - ой
 айс ай а наз ай - о нае - буц хис тæр - ой - - -

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 Гуальском 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.

$\text{♩} = 130$

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

Хе - таг рух - саг, ар - ба - уа, ма - хай, рух - саг ар - 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 об угощении: сначала певички 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.

⁹⁰ ПРИЛ. 4.3. № 7.

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.

*Если же малый кусок подашь,
То порезать тебе руку пополам.
Зула ведь тебе сказали,
А ты нам малый кусок подал*⁹⁵.

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 корневой основы *-зул-*, обозначающей ‘кривой, косо́й’ (например, *зулдзинад* — ‘кривизна’, *зулаив* — ‘слегка косо́й’, *зулдаст* — ‘косо́й’, *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* [ба́цилтэ]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 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

⁹⁵ Там же.

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





на угли, и он начинал вспыхивать. Тогда все понимали, что служило сигналом к началу веселья для младших и начинали петь песню *Гъэйтты рæгъ*»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. Уæрæйда ой уæрæйда ма!</i>
B R	B R	<i>Кто не хочет — тот зачем пришел? Уæрæйда ой уæрæйда ма!</i> ⁹⁹

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:

	ПРИЛ. 3.1. № 4
	ПРИЛ. 4.3. № 8
	ПРИЛ. 2.1. № 1
	ПРИЛ. 4.3. № 8

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.

⁹⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–024.

⁹⁸ См.: ПРИЛ. 4.3. № 8.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

1.2. Проблемы жанровой классификации свадебных песен

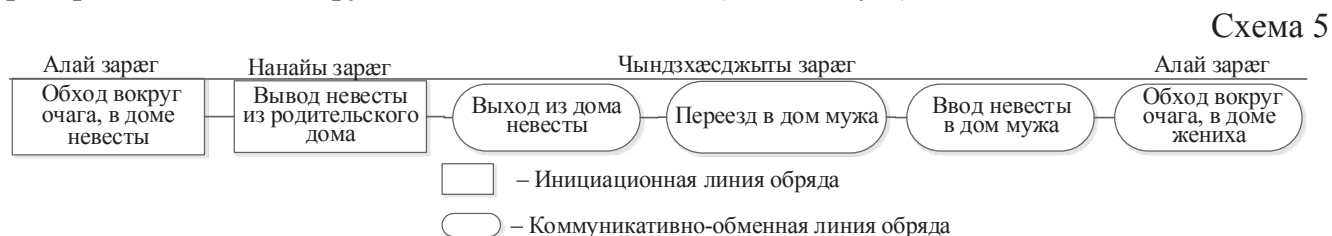
Свадебные песни являются значимым компонентом обряда и раскрывают комплекс народных представлений об одном из важнейших ритуалов жизненного цикла человека. Поскольку специальные работы, посвященные осетинским свадебным песням, отсутствуют, представим проведенную нами жанровую систематику, основанную 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 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).



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

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

¹⁰² Там же. С. 14.

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 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.

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.

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

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

¹⁰⁵ *Хадзар* [хазар] — 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 — *раехыс* [рахыш], 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.

Песня отражает древнейшие представления и верования осетин, связанные с очагом, покровителем которого осетины считают *Сафа* [Шафа́]. 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 зараг 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 приезде 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 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.

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.

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 æгъдауттæ (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.

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, 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 (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

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

¹²⁰ Там же.

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

¹²² Там же. С. 147.

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

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 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. 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 зарæг*. Две самостоятельные группы напевов представлены в *чындзхæсджыты зарæг* (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 зарæг*, что уже отмечалось выше, по стилистике близки причитаниям¹²⁴, напевы *чындзхæсджыты зарæг* 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 масштабнo-синтаксических объемов. Заглавными буквами обозначаются более крупные единицы песенной речи,

¹²⁴ См.: ПРИЛ. 4.2.

соотносимые со стиховой строкой; строчными буквами фиксируются элементы структуры, координирующиеся с полустипиями, например: **А/а, В/в**. Учитывая специфику исследуемого материала, при анализе композиционных структур мы сочли 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 ама ой* [ой ой ама ой]; *Ой, ой, уа ой, ой* [Ой, ой, уа ой, ой]; *Уарæйда, райда* [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* [фэршаг] (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. 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:

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

A — 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 — **A1** и **A2** соответственно (см. подробнее в разделах 1.2.1, 1.2.2 и 1.2.3).

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.

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.

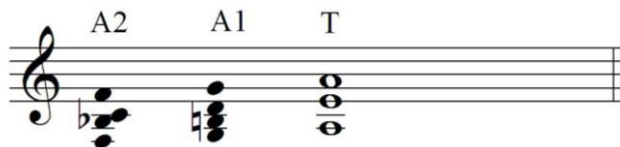
Общая логика ладообразования в напевах осетинских свадебных песен связана со сменой трех ладовых функций: основной — тезы (Т) и двух побочных, где первая антитеза (А1) всегда отстоит от Т по басу на большую секунду вниз, а вторая антитеза (А2) — на малую терцию вниз. При этом каждая из функций может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

Схема 6

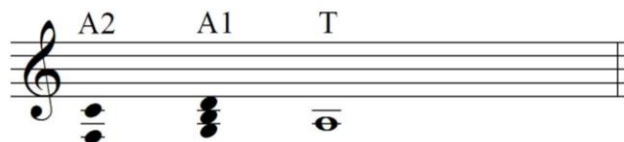


Единая логика ладообразования в напевах обеспечивает стилистическое единство свадебных песен вне зависимости от их жанровой принадлежности. Представим сводную модель с учетом всех звуковысотных реализаций ладовых функций в созвучиях:

Схема 7

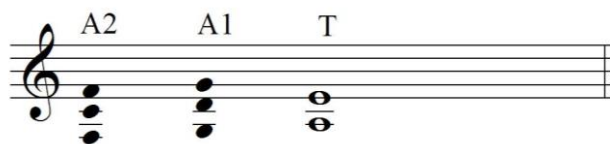


В наиболее архаичной по стилю песне *алай* Т представлена унисоном, тогда как А1 и А2 — терцово-квинтовыми созвучиями.



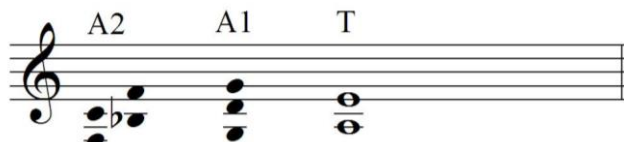
В отличие от *алай*, ладовая схема *нанайы зарæг* имеет А1 и А2 в квинтово-октавном воплощении:

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 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

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, 3, 4

¹³² См.: ПРИЛ. 2.2. № 1–3.

¹³³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 2; ПРИЛ. 2.2. № 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.

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 “чындызы 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 *Уастырджи*; 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 божества¹⁴³: *Мадаэ Майрæн* (диг.) [Мáда Мáйран] / *Мады Майрæм* (ир.) [Мáды Мáйрэм]¹⁴⁴, *Уаскерги* [Уáсгерги]¹⁴⁵; а также *Уацилла* [Уáсилла], или *Елиа* [Éлиа]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 —

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

¹³⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 1–3.

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

¹³⁸ См.: ПРИЛ. 2.2. № 2.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ См.: ПРИЛ. 2.2. № 1, 3.

¹⁴¹ См.: Там же.

¹⁴² См.: Там же.

¹⁴³ См.: ПРИЛ. 2.2. № 1, 3.

¹⁴⁴ Покровительница женщин и детей.

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

¹⁴⁶ *Уацилла* (ир.), *Елиа* (диг.) — громовежец, 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.

*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.

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-шествья 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 *цопнай*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.

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*

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

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

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 *Цопнай* (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 *Уацилла*.

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.

¹⁵⁸ Осетинский музыкальный фольклор... № 171.

сосредоточены в фондах 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 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! Фесгун æма нивгун алай! Фесгун æма нивгун алай!</i>	<i>Алай, алай скажите! Благостный, счастливый алай! 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

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.

¹⁶¹ См.: ПРИЛ. 2.2. № 3.

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>

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

Схема 12

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

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				
<i>Æ</i>	<i>дæл-</i>	<i>лаг</i>	<i>хъур</i>	<i>тæй</i>		<i>хор-</i>	<i>тæ</i>	<i>кæ-</i>	<i>суй</i>	
6						4				
<i>Ник-</i>	<i>ки</i>	<i>дæр</i>	<i>æ</i>	<i>мæ-</i>		<i>хуарз</i>	<i>æр-</i>	<i>цу-</i>	<i>дæй</i>	
7						4				
<i>Æ</i>	<i>цæ-</i>	<i>рæн</i>	<i>хæ-</i>	<i>дза-</i>		<i>фар-</i>	<i>нæ</i>	<i>хæс-</i>	<i>суй</i>	
7						5				
<i>Уо-</i>	<i>нæн</i>	<i>сæ</i>	<i>ра-</i>	<i>зæй</i>		<i>рæс-</i>	<i>ти</i>	<i>Уас-</i>	<i>гер-</i>	<i>ги</i>
7						5				

8	4
Уо- маен æ сә- ри ас- тәу ба	гьол- ав- дәен- тә

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

- первое полустипение заменяется дважды повторенным ключевым словом рефрена

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

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.

¹⁶⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 3.

¹⁶⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 1.

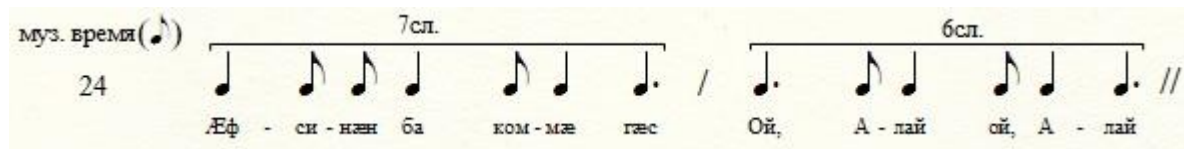
В публикациях представлены и другие варианты песенной строфики, к сожалению, не подкрепленные нотациями либо архивными аудиозаписями. В частности, в Антологии осетинского фольклора¹⁶⁸ зафиксирована структура строфы, где устойчиво повторяется второе полустишие, после которого следует возглас «ой, алай!». 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 полустишия и финальным рефреном:

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

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.

Схема 14¹⁷¹



Оба слогоритмических периода равны друг другу по объему музыкального времени и ритму слогапроизнесения. 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):

Схема 15¹⁷²



¹⁶⁸ См.: ПРИЛ. 2.2. № 4.

¹⁶⁹ Там же.

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.

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:

Схема 16¹⁷³

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.

Схема 17¹⁷⁴

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 слогапроизнесения, а вторая — константна. При этом в каждой стопе присутствует фигура синкопированного ритма.

Таблица 1


	ПРИЛ. 2.1. № 1 ПРИЛ. 2.1. № 3 ПРИЛ. 2.1. № 2
	ПРИЛ. 2.1. № 5
	ПРИЛ. 2.1. № 6

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 слогонота сменяется ритмической группой . Кроме принципа зеркальности, в организации рефрена прочитывается идея

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 3.

арки, где крупные слогоноты обрамляют пульсацию ритмической группы, состоящей из восьмой и четверти. Ритмическая фигура  имеет формульный характер и встречается в других свадебных песнях 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 *цопнай*, 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 *цопнай*, но в ином ритмическом воплощении, нежели в песне *алай*.

Схема 18¹⁷⁵



- наличие трехсложных групп с синкопированной ритмикой в *цопнай*

Таблица 2



ПРИЛ. 4.3. № 11

ПРИЛ. 4.3. № 10

ПРИЛ. 4.3. № 11

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

Таблица 3



ПРИЛ. 4.3. № 9

ПРИЛ. 2.1. № 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

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

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:

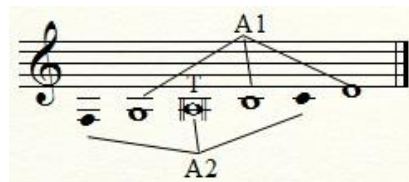
Схема 19



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

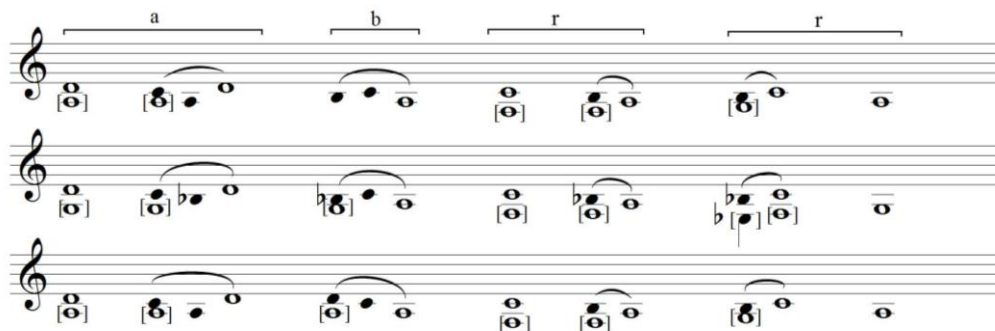
Сводный звукоряд напева разворачивается в объеме сексты. Звукорядная шкала напева с указанием на ладовую дифференциацию тонов, входящих в ее структуру, имеет следующий вид:

Схема 20



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

Схема 21



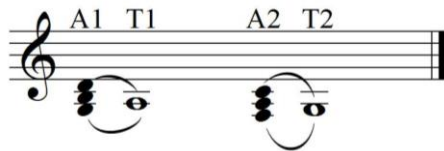
¹⁷⁶ Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура осетин... С. 41.

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

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 T.

Один из образцов *алай*, зафиксированный в исполнении женщины-запевалы, фольклорного ансамбля и осетинской гармонике¹⁷⁸, отличается по ладовым и интонационным особенностям от основного корпуса напевов этого 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 (T), т. е. функции T расслаиваются. Соотношение T1 и T2 в ходе развертывания напева выявляет главенство последнего — T2.

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



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

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



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 слоговки и даже некоторые ноты вписаны позже, другим почерком, чернилами светлого-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.

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

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

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

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



Несмотря на то, что в этом образце присутствуют неточности ритма слога произнесения (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 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

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

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

компонентом в структуре напевов *алай*, связывая свадебную песню с ритуалами и песенными формами, посвященными громовержцу (*Цоппай*).

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 [удхэщджытэ] (*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.

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 артæмбарзæг 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.

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* [бараштыра], 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.

¹⁹² См.: ПРИЛ. 2.2. № 7.

¹⁹³ См.: ПРИЛ. 2.2. № 5, 6, 8.

Один из поэтических мотивов песен матери (описание предстоящего ухода невесты из отчего дома) обнаруживает связи с песнями поезжан — *чындыхæсджыты 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 благословении 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 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 относится 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.

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.

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.

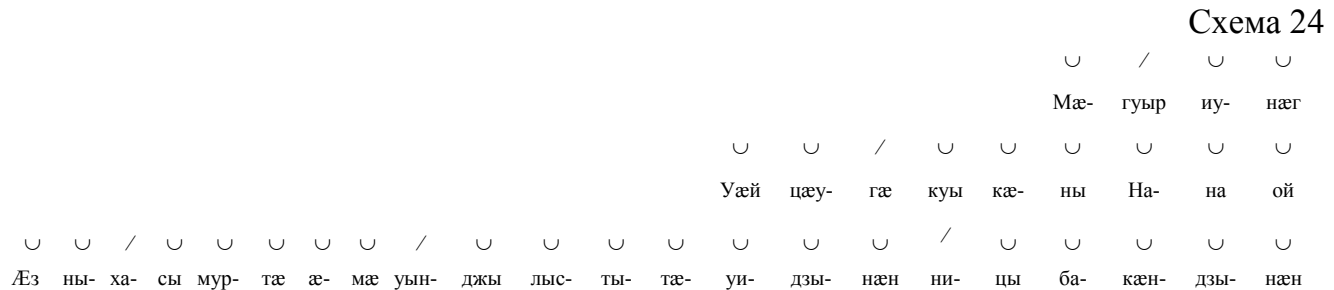
²⁰⁰ НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 145. ПРИЛ. 2.1. № 11.

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

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

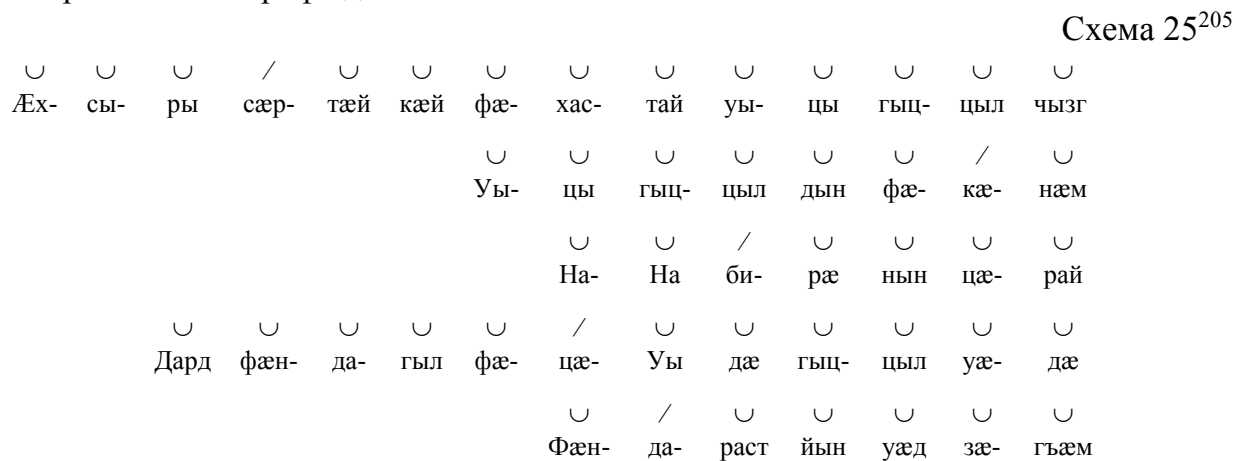
²⁰³ Дзлиева Д. М. АФ 001–001; 001–002. ПРИЛ. 2.1. № 9, 10.

В основе поэтических текстов песен матери лежит нецезурированный стих неупорядоченного слогового состава — тирада, характерная, как отмечают исследователи, также и для причетного стиха²⁰⁴. Размер тирады колеблется от 4 до 22 слогов, однако достаточно устойчивы показатели стиха, связанные с 12–14-ти слоговой нормой:



Как видно из Схемы 24, число фразовых акцентов в стиховой строке может быть различным, так же как и их местоположение. Отчасти число акцентов зависит от слогового состава стиховой строки и характера интонирования, поскольку в осетинских песнях (как и в русских) допускается перенос ударения в слове в соответствии с музыкальной акцентностью.

Каждая тирада в песнях матери имеет один фразовый акцент — центр, вокруг которого концентрируются неударные слоги. Местоположение фразового акцента в тираде не закреплено, оно подвижно и при сравнении различных вариантов напевов, и на уровне различных строф одной песни.



Жанрово-определяющее значение для песен матери имеет трехфазная структура песенной строфы. После начального обращения к матери *Гъей, Нана!*, *Ой, Нана!* или дважды повторенного *Ой, Нана! Ой, Нана!* (на схеме обозначено как рефрен — **R**), располагается последовательность трех стиховых строк — тирад: **ABC**.

В ряде случаев каждая из тирад обладает смысловой самостоятельностью и соотносена с определенным поэтическим мотивом. Так, в примере, зафиксированном от Ю. Бацазова в 2007 г., строфа состоит из трех тирад, первая из которых описывает образ

²⁰⁴ Бесолова Е. Б. Язык и обряд: Похоронно-поминальная обрядность осетин... С. 154.

²⁰⁵ Схема песни: Дзлиева Д. М. АФ 001–001. См.: ПРИЛ. 2.1. № 9.

идеальной дочери (А), вторая представляет собой благопожелание матери (В), а третья — благопожелание невесте (С).

- Р** *Ой, Нана!*
А *Дæ райсомæй артгæнæг, дæ 'зæр уатгæнæг.*
В *Гъæй, Нана, бирæ нын фæцæра.*
С *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:

- Р** *Ой, Нана!*
А *Хуырхы дын гуымбыл чи нæ уагъта, гъæй!*
В *Райсом æй куы нæ уал фенай,*
С *Ой, ныккæудзынæ, ой!*²⁰⁷

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

1 строфа А (12 сл.) В (8 сл.) С (13 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 10

1 строфа А (12 сл.) В (8 сл.) С (7 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 9
 2 строфа D (12 сл.) E (6 сл.) F (7 сл.)

1 строфа А (14 сл.) В (14 сл.) С (10 сл.) ПРИЛ. 2.1. № 11

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).

- Р** *Ой, нана!*
А(v) *Дард фæндагыл фæцæуы дæ гыццыл, уæдæ, ой уæрæйдæ ой!*
В *Ой фæндараст йын уæд зæгъæм.*
С *Ой, нана, бирæ нын цæрай ой!*²⁰⁹

²⁰⁶ ПРИЛ. 2.1. № 10.

²⁰⁷ ПРИЛ. 2.1. № 8.

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

²⁰⁹ ПРИЛ. 2.1. № 9.

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 да райсомæй уат исæг, гъæй*

B *Ой, хæсгæ дын æй куы кæнæм,*

V *Ой, ой гъе мардзæ ой²¹⁰.*

- 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 ой²¹¹.*

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 цауы!* [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, Да сæумон артгæнæг кизгæ Киндзи ку цауы!</i>	<i>Ой, нана, Твоя дочь, утром огонь разжигавшая Замуж выходит!</i>
<i>Уæй, нана, Да изæйрон уатгæнæг кизгæ Киндзи ку цауы!</i>	<i>Ой, нана, Твоя дочь, вечером тебе стелившая, Замуж выходит!</i>
<i>Уæй, нана, Да сæумон уатесæг кизгæ Киндзи ку цауы!</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

²¹⁰ ПРИЛ. 2.1. № 8.

²¹¹ ПРИЛ. 2.1. № 8.

²¹² ПРИЛ. 2.2. № 7.







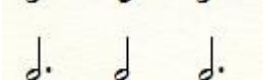
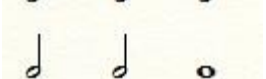
²¹³ ПРИЛ. 2.1. № 12, 14, 15.

одиначного возгласа и одной тирады **В**, третья строфа — из двух тирад **СД** 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.

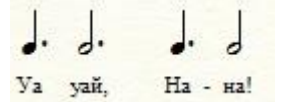
Рассмотрим варианты ритмизации каждого из разделов. Песенная строфа начинается с трехсложного рефрена-возгласа *Ой, Нана*, для ритмизации которого характерны начальная и конечная долготы, разделенные средним тоном (в основном — более кратким), что видно из следующей таблицы.

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

²¹⁴ ПРИЛ. 2.1. № 9.

одиночными возгласами *Ой, Гъэй*, 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 **A** 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 **B** и **C**, 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*).

Схема 29



ПРИЛ. 2.1. № 9

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

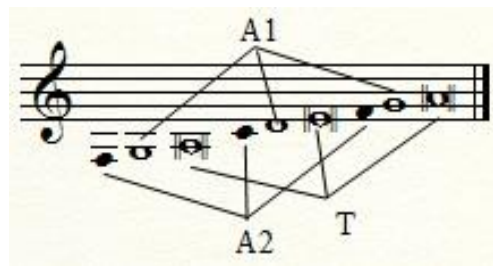
Лад песен матери типичен для свадебных песен и построен на взаимодействии основной опоры (Т) и двух побочных (А1 и А2). Схема развертывания лада согласована с разделами песенной композиции, где в начальном восклицании утверждается Т, в первой тираде осуществляется отклонение от Т к А2, во второй тираде 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. Квартвовый 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

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 А1, более лаконично.

В вариантах песенной строфики, включающей две тирады, редуцируется раздел А (зона ладовой функциональности связана с А2), а непосредственно после начального возгласа осуществляется движение к Т и ее утверждение в заключительном кадансе. Общую схему развертывания лада в этих вариантах можно представить следующим образом: Т→А1→А2→Т

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).

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line contains several phrases of music with notes and rests. The piano accompaniment consists of chords and some melodic fragments in the bass line.

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.

The image shows a handwritten musical score for Example 7. It is marked "Moderato." and features four systems of staves. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has three flats, and the time signature is 6/8. The lyrics are written in Ossetian script below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

²¹⁵ НА ПРИЛ. 2.1. № 14.

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

Песни матери существенно отличаются от других свадебных песен прежде всего генетической связью с похоронными причитаниями. Она прослеживается на различных уровнях песенной системы: в образах и поэтических мотивах, в тирадности как основном принципе структурной организации, в интонационном содержании²¹⁷.

Развертывание мелодической линии преимущественно в нисходящем движении, декламационность, короткая фразировка, прерывистое дыхание и другие особенности свидетельствуют о том, что плачевое начало является ведущим качеством *нанайы зарæг*, раскрывающим ее функции в обряде. Связь песни матери с плачами имеет смысловую обусловленность, так как свадьба и похороны принадлежат обрядам перехода²¹⁸. *Нанайы зарæг* логически завершала обряд отчуждения невесты от родного дома, что и получило многоаспектное выражение на всех уровнях художественной организации песни.

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 социо-культурного 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.

²¹⁷ См. ПРИЛ. 2.2.

²¹⁸ Об уподоблении лиминального состояния невесты и параллелях между свадебными и похоронными обрядами пишет В. С. Газданова, см.: *Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба...* С. 26.

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.

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, идём*²²⁶ и т. д. С этим же связано метафорическое уподобление невесты птицам: *вороне*²²⁷, *галке*²²⁸, *воробью*²²⁹.

Двигательные образы в песнях поезжан получают символическое воплощение в формульных поэтических выражениях: *Амондджын къах æрхæсса* [амонджын как эрхэша] (‘Пусть вступит счастливой ногой’) — о невесте, *Фæхæссæм, фæцæуæм* [фэхэшшэм, фэсэуэм] (‘Уходим, уводим’). Отметим полисемантическую последнюю формулу, неопределенной в отношении этапа перемещения свадебного поезда. В

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.

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.

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 фæхæссæм [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 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
Нæ	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-слоговой состава стиховой строки. В некоторых образцах длина строки достигает 12–16 слогов, как, к примеру, в песне из с. Верхний Дес Трусовского 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:

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

²³⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.

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

Схема 38

			Фæ	кæ-	на́м	æй	уæ-	да́	фæ-	ха́с-	са́м				
	Хъæ-	уы	кæ-	рон-	ма́-	ба-	ха́ц-	ца́	сты	уаз-	джы-	та́			
Уаз-	джы-	ты	хис-	та́р-	та́	ныз-	за-	ры-	дыс-	ты	хъæ-	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

			Фы-	сы́м	да́м	/	а-	монд-	джы́н	
			Фар-	ни-	ма́	фæ-	ца́-	уа́м		
	/	А-	монд-	джы́н	къа́х	куы́д	/	а-	ва́-	ра
Фæ-	кæ-	на́м	æй	уæ-	да́	фæ-	ха́с-	са́м		

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

Схема 40

/	Хъæ-	уы	кæ-	рон-	ма́	ба-	ха́ц-	ца́	сты-	/	уаз-	джы-	та́
---	------	----	-----	------	-----	-----	-------	-----	------	---	------	------	-----

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

												∇					
										Фæ-	ца́-	уа́м	фар-	ни-	ма́		
														∇			
										А-	монд-	джы́н	Къа́х	уа́м	фæ-	ха́с-	са́м
														∇			
/	Чындз-	ха́с-	джы-	та́	хъæ-	уа́й	фæ-	ца́-	уы́нц	ды́г-	как	хъæу-	ма́	/	уаз-	джы-	та́

Структура песенной строфы напевов песен поезжан первой типологической группы включает две стиховые строки: **АВ**. Характерной особенностью композиции

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

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

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

- возглас занимает место первой стиховой строки во второй строфе

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

- возгласное построение замещает часть стиховой строки во второй строфе

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

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.

²⁴⁶ См.: ПРИЛ. 2.1. № 20.

²⁴⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 22.

²⁴⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 21.

²⁴⁹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 22.

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 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 *Уэй, уа, уарэйдэ* на месте первого полустихия 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 одновременные музыкальные построения, которые складываются вне зависимости от количества распеваемых слогов, а в результате проявления свойств агогики. 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

муз время (♩)

22 24

О о ой а - ма уа - рай - да. Ой, а - монд-дзын кых аэр-хас - са

19 19

Сырц-тон цыну ба - ла - сэй ра - тах - ти, ба - ла - сэй ба - лас - ма ба - тах - ти.

Схема 43²⁵²

муз время (♩)

20 21

Ой ой уа ой ой Ой, фа - ка - нам ай уа - да фа - хас - сэм.


20 20

Ой ой уа ой ой Ой а - мон-дзын кых кудд а - ва - ра.

²⁵⁰ См.: ПРИЛ. 2.1. № 21.

²⁵¹ Там же.

²⁵² См.: ПРИЛ. 2.1. № 20.

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

3 .

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

Схема 44²⁵³



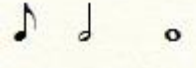
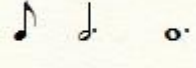
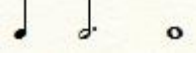


Гъэй чынлз-хэс-дзы-тэ фэн-да - раст. Чынлз-хэс-дзы-тэ хъэ-уэй фэ-цэ-уынц дыг-каг хъэу-мэ, уас-дзы - тэ.

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 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:


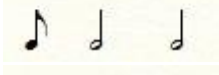
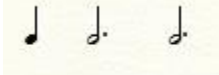
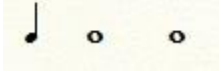
Таблица 6

	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:

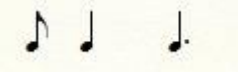
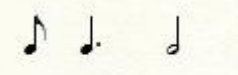
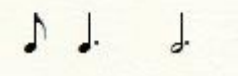
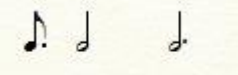
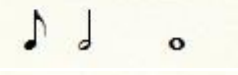
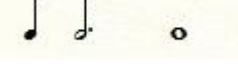
²⁵³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.

Таблица 7

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

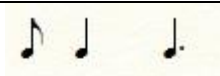

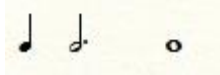
В некоторой части примеров встречаются неравные объемы музыкальных времен, приходящихся на второй и третий слоги соответственно. Образцы этой группы демонстрируют тенденцию к последовательному увеличению протяженности музыкальных времен к финалису — смысловому центру трехсложника и стиховой строки в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

Таблица 8

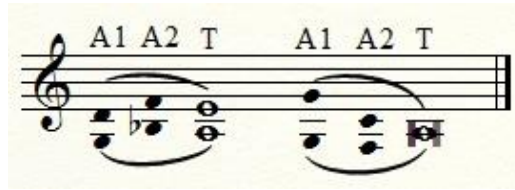
	ПРИЛ. 2. № 24 (1 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 22.
	ПРИЛ. 2. № 21 (3 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 24 (4 строфа)
	ПРИЛ. 2. № 21 (1, 2 строфы)
	ПРИЛ. 2. № 17 (3 строфа)

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:

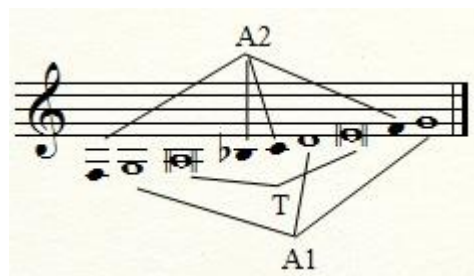
Таблица 9

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

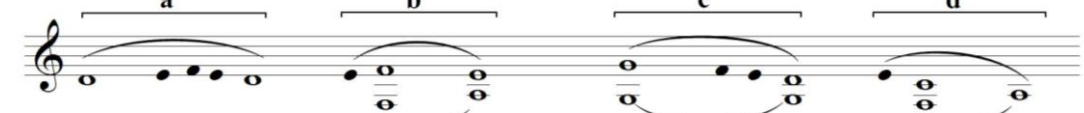
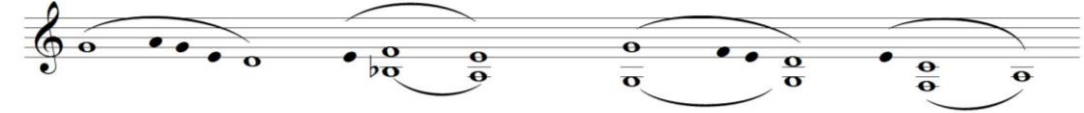


Приведем обобщенную модель ладового строения напевов песен поезжан первой музыкально-типологической группы:



Две фразы, соответствующие двум стиховым строкам, построены по принципу подобия. Музыкальная логика связана с движением от первой антитезы через вторую к обобщающей тезе (A1 → A2 → 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 ноты. Ладовая дифференциация тонов, входящих в структуру звукоряда, представлена ниже:



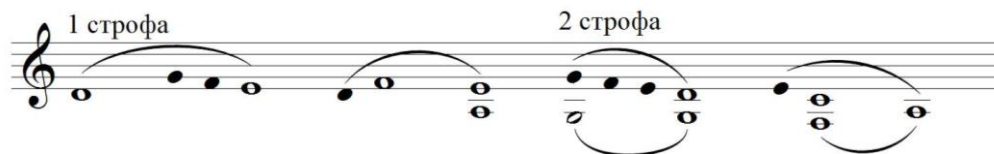
Ладовое развитие напева осуществляется в четырех попевочных звеньях, согласующихся со стиховым членением. Первая и третья попевки строятся как утверждение A1, симметричны вторая и четвертая попевки — в них получает выражение ладовая сущность A2, активно тяготеющей к T.

	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 *чындрхасджыты зараг* из села Верхний Дес Трусковского ущелья, где в первой строфе начальная попевка

завершается на секунду выше А1, 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 А2, 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	чындрз	фæ-	хæс-	сæм	
Фæ-	хæс-	сæм	æй	фæ-	цæ-	уæм	уæм
Фарн	фæ-	цæ-	уы	а-	цы	хæ-	дзар- ма

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

Схема 50

/	∪	∪	∪	/	∪	∪	∪	∪
Фарн	фæ-	цæ-	уы,	фарн	фæ-	цæ-	уы	
Фарн	фæ-	цæ-	уы,	а-	цы	хæ-	дзар-	ма
Фæ-	хæс-	сæм	æй	фæ-	цæ-	уæм	уæм	
Нæр-	тон	фынг	нын	æ-	ры-	вæ-	рут	
И-	рыс-	то-	наен	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 (*Уарæйда райда ой* [уарайда райда ой]²⁵⁸, *Ой уарæйда, уарæйда* [ой уарайда] или *Гъæй уæ, уарæйда гъæй!* [гей уа, уарайда гей!]²⁵⁹),

²⁵⁴ См.: ПРИЛ. 2.1. № 17.

²⁵⁵ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27–30.

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.

а также с тремя полустигмами. 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, уарейда, уарейда, рира, уарейда* [ой, уарайда, уарарй, рир, уарайда]
- *О, ра, гьей, ой, уарейда, ой, рейда, уарейда, рейда* [о, ра, егй, ой, уарайда, ой, райда, уарайда, райда]
- *Ой, уарейда, ой, рейда, уарейда, рейда* [ой, уарайда, ой, райда, уарайда, райда]
- *Ой, уарейда, гьей!* [ой, уарайда, гей]

В двух следующих примерах фиксируются по два варианта возгласных построений:

- *Уа, уарейда, о, уарейда!* [уа, уарайда, о, уарайда!] и *Уарейда рейда ой, уари да-да!»*²⁶¹ [уарайда райда ой, уари да-да];
- *Уай, уарейда, уарейда ма си уарейда!* [уай, уарайда, уарайда ма си уарайда!] и *Ой ама, уай уарейда гьей!* [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 полустигмами:

Схема 51

aav vva	<i>Фарн фæцæуы,</i>	<i>фарн фæцæуы</i>	<i>ой</i>	<i>Ой, уарейда,</i>	<i>Ой,</i>	<i>фарн фæцæуы</i>
abv vvb	<i>Фарн фæцæуы</i>	<i>ацы хæдзарма</i>	<i>ой,</i>	<i>Ой, уарейда</i>	<i>ой,</i>	<i>ацы хæдзарма</i>
cdv vvd	<i>Фæхæссæм æй</i>	<i>фæцæуæм уæм</i>	<i>ой</i>	<i>Ой, уарейда</i>	<i>о,</i>	<i>фæцæуæм уæм</i> ²⁶³
aav vva	<i>Фарн фæцæуы</i>	<i>фарн фæцæуы</i>	<i>ой, рира. ой!</i>	<i>Уарейда райда,</i>	<i>Ой</i>	<i>фарн фæцæуы</i> ²⁶⁴
abv V	<i>Ой, фæцæуæм</i>	<i>чындз фæхæссæм</i>	<i>гьей!</i>	<i>Уай, уарейда</i>	<i>уарейда ма</i>	<i>си уарейда</i>
V vvb	<i>Ой ама</i>	<i>уай уарейда</i>	<i>гьей!</i>	<i>Уай, уарейда</i>	<i>уарейда</i>	<i>чындз фæхæссæм</i>
vbv V	<i>Æй уæйта</i>	<i>чындз фæхæссæм</i>	<i>гьей!</i>	<i>Уай, уарейда</i>	<i>уарейда ма</i>	<i>си уарейда</i>
V vab	<i>Гьей, уа</i>	<i>уарейда</i>	<i>гьей!</i>	<i>Уай, уарейда</i>	<i>ой фæцæуæм</i>	<i>чындз фæхæссæм</i> <i>гьей!</i> ²⁶⁵
abv V	<i>Ой фæцæуæм</i>	<i>ой, фæхæссæм</i>	<i>гьей гьей!</i>	<i>Ой уарейда</i>	<i>о райда</i>	<i>рира уарейда.</i>
cdv vvc	<i>Фарн фæцæуы</i>	<i>фарн фæхæссæм</i>	<i>гьей гьей!</i>	<i>Ой уарейда</i>	<i>о</i>	<i>фарн фæцæуы</i> ²⁶⁶ .

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

²⁶⁰ См.: ПРИЛ. 2.1. № 28.

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.

В строении второго периода выделяются две устойчивые тенденции:

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

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 полустишием 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 \downarrow при метрономе 120. В третьем примере²⁶⁹, где хронос простос соответствует \downarrow , музыкально-временные характеристики также равны 12 при метрономе 80.

Схема 52²⁷⁰

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 \downarrow при метрономе 120. В третьем примере²⁶⁹, где хронос простос соответствует \downarrow , музыкально-временные характеристики также равны 12 при метрономе 80.

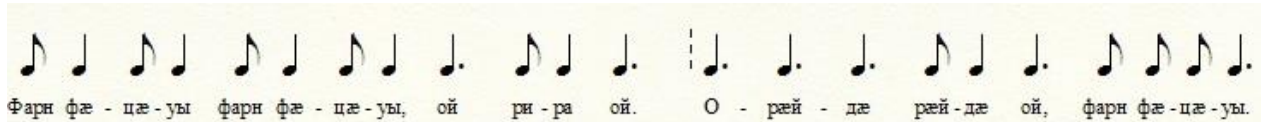
Наконец, существует еще один вариант напева, который при схожих структурных характеристиках реализуется в троичной системе счисления ритмики:

²⁶⁷ См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁶⁸ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27, 28.

²⁶⁹ См.: ПРИЛ. 2.1. № 30.

²⁷⁰ См. ПРИЛ. 2.1. № 27–29.



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-возгласения при равных объемах музыкального времени, что видно в таблице ниже:

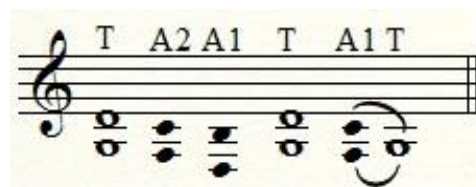
Таблица 10

	ПРИЛ. 2.1. № 27
	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).

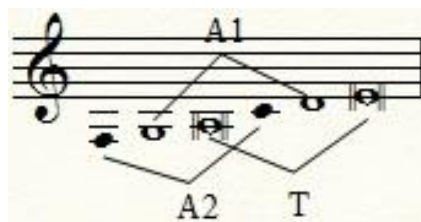
Схема 54



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

²⁷¹ См. ПРИЛ. 2.1. № 29.

Схема 55



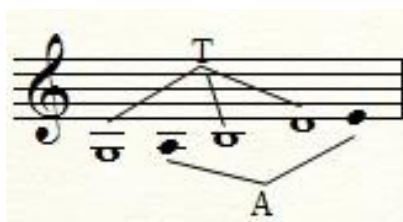
Вторая ладовая модель строится на сопряжении двух опорных созвучий. В первой фразе осуществляется движение от тезы через антитезу и обратно (Т→А→Т). Вторая фраза разворачивается от антитезы к завершающей тезе (А→Т). Отметим, что дифференциация антитезы в данной ладовой модели не прослеживается.

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.

²⁷² См.: ПРИЛ. 2.1. № 27–30.

$\text{♩} = 120$

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

Фарн фæ-цæ - уы, а - цы хæ-дзар - мæ о ой ой уæ-рæй - дæ о - рæй - дæ а - цы хæ-дзар - мæ.

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

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; внутрислофные, структурно обособленные — иногда замещают отдельные элементы песенного синтаксиса	начальные; внутрислофные, 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

²⁷³ См.: ПРИЛ. 2.1. № 27.

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 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.

²⁷⁴ См. описание этого обряда в ПРИЛ. 5.

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.

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

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.

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

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 *нэртон симд* [нэртон щимд]²⁸² и *чепена* [чепена]²⁸³, и женские, к числу которых 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.

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’. *Нэртон симд* исполнялся в два яруса — верхний ряд мужчин стоял на плечах нижнего.

²⁸³ *Чепена* — игровой хоровод шуточного содержания.

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.

К хореографическим формам осетинского фольклора применимы принципы жанровой группировки, разработанные российскими этномузыкологами. По классификации, предложенной А. М. Мехнецовым²⁹³, *симды*, *чепена* и *цопнай* отвечают понятию «хоровод», где *симды* представляют группу орнаментальных хороводов, *чепена* — игровых, а *цопнай* — хороводы-шествия. *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 околотке, 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 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.

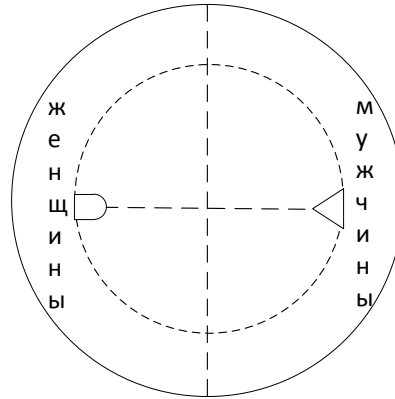
²⁹³ Мехнецов А. М. Архаические формы русской хореографии // Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 91–94.

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.

²⁹⁷ Дзлиева Д. М. ЭВФ 002–002.



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

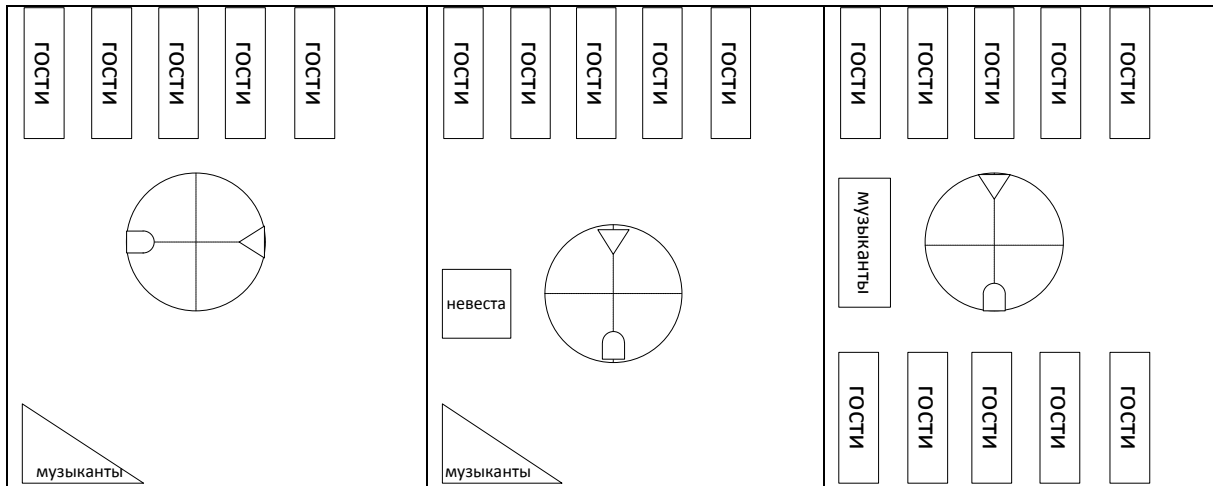
Некоторые параметры организации танцевального пространства *хъазта* подверглись существенным историческим изменениям. Например, в современной фольклорной ситуации положение пляшущих во многом зависит от типа и способа обустройства помещения, в котором происходит *хъазт*. Кроме того, расположение танцевального 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

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

²⁹⁹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–037.

³⁰⁰ Газыри — патроны на груди черкески.



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

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

³⁰² Там же.

(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 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 фандыр* [кысын фандыр]³⁰⁹ и двенадцатиструнный щипковый инструмент — *дыууадæстæнон фандыр* [дыууадаштанон фандыр]³¹⁰. Для отбивания ритма использовался *къæрцæнаг* [карцганан]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 вышедший из употребления — *дала фандыр* [дала фандыр]³¹².

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

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 адæмон 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.

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.

Важной вехой в истории развития осетинской музыки, в том числе в становлении музыкально-хореографических жанров фольклора, стало появление гармоника. 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 — гармоника, второй — музыка, передаваемая этим широко распространенным инструментом. До появления гармоника 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* [ирон канзъл фандыр]³¹⁵ (осетинская гармоника). Как отмечают исследователи «<...> заметное возрастание социальной части понятия "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 гармоника идентична аккордеонной. Возможности нового инструмента значительно расширились, что оказало существенное влияние на развитие инструментальной культуры осетин в целом.

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.

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.

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 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 гармоника 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 — мелизматика, 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, 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

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

³²² См.: ПРИЛ. 7.2.

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). 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* [рагон сахд] (букв. ‘давнишний’), т. е. ‘старинный наигрыш’ в значении ‘древний, старый’, с другой, *фæсивæды цагъд* [фэщивэды 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 аккомпанемента, сращиванием песенного и инструментального начал и последующего вытеснения песенного компонента. Подобные наигрыши сохранили связи с породившими их плясовыми песнями на уровне названий:

- под *хонгæ*: *Тар хъæды бæлас калын нæ комы* (‘В темной чаше дерево не цветет’) или *Цы сусæг кæнон* (‘Что мне скрывать’);
- под *зилгæ*: *Донæй кæсаг сурмæ схæудта* (‘Рыба из воды на сушу выпрыгнула’);
- под *симд*: *Æрсимут ма тымбыл симдæй* (‘Потанцуйте-ка круговым симдом’³²⁵) и т. д.

³²³ *Цагъд* (букв. ‘игра’) — наигрыш.

³²⁴ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–039.

³²⁵ См.: ПРИЛ. 3.2. № 8.

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, революционера и общественного деятеля Коста Хетагурова³²⁶ о тяжелой доле бедняка. В современной традиции *Хонга 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 хонга* 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 хонга*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 хонга*³³⁰

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 :

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.

³³¹ ПРИЛ. 3. № 7.

- *Хонга Хъубады*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**) применяется для фиксации изменений ладо-гармонического плана, верхний индекс (**a¹**, **b¹**) используется при мелодическом варьировании. Тождественными 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.

³³² ПРИЛ. 3. № 22, 23.

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



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” 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.

³³⁴ Там же.

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.

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.

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 веселым, то из массы танцующих кто-нибудь запевал о предложении сменить ведущего и хорошенько его

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

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.

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:

- *рахизырдаэм чепена* (‘вправо чепена’);
- *галиуырдаэм чепена* (‘влево чепена’);
- *кадзта-мадзта чепена* (‘зигзагообразно чепена’);
- *иугай къахыл чепена* (‘подскоками на одной ноге чепена’);
- *дзуццаг бадтаэй чепена* (‘вприсядку чепена’) и т. д.

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

- *къухта заххыл аерхойут* → *уа цасгомыл аерсарфут* (‘ударьте руки об пол → оботрите их о лицо’)³⁴⁵;
- *рахиз фарстыл аерххуссут* → *аема сын са пьол расарфут* → *са рыгта сын расарфут* → *се ‘фсинан аенцон дар уа* (‘ложитесь на правый бок → и вытрите им пол → и пыль оботрите, чтоб хозяйке легче было’)³⁴⁶ и др.

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.

³⁴³ Там же. С. 228.

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

³⁴⁵ См. ПРИЛ. 3. № 1.

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

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.

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...] головку³⁴⁸.*

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.

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

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

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

Ниже его – Ецъына,
Чтоб невестина [п...] смирчилась.

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.

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

³⁴⁹ См.: ПРИЛ. 3. № 1, 3.

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

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

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

*Ниже его – Сындысæр. 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.
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!
Левой 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 запеваля заменяет строки с эротической символикой распевом гласных «а» или «о». В рефрене она поет *алай-булай*, а подпевающий ей хор вторит — *уайра уайтау*.

³⁵² См.: ПРИЛ 3.1, № 4.

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. № 5.

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 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 +	A R	<i>Кто не спляшет чепена... Ой, ой, чепена!</i>
B R	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 +	A R	<i>Ложитесь на правый бок. Ой, ой, чепена!</i>
B R +	A R	<i>И вытрите им пол. Ой, ой, чепена!</i>
C R +	A R	<i>И пыль вытрите. Ой, ой, чепена!</i>
D R	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 адæмон 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, знатком песенной традиции, от его индивидуального исполнительского стиля в «распевании» текста во многом зависит облик песни в целом.

Пример 9³⁶¹

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)
	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:

³⁶¹ ПРИЛ. 3. № 2.

Тенор *Один*

1. Уай, ра, че, пе, на! Уай, че, пе, на!

Баритоны

Все

Уай, че, пе, на!

Один

2. Че, пе, на дер чи нае 'рка, ня... Уай, че, пе, на!

Все

Уай, че, пе, на!

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
	ПРИЛ. 3. № 4
	ПРИЛ. 3. № 5

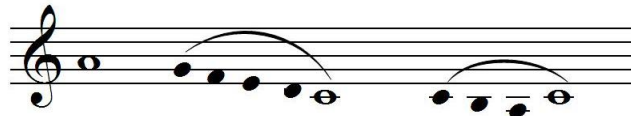
Устойчивость ритмического контура припевного раздела ярко проявляется в современных записях *чепена*, когда корифей говорком произносит текст, а остальные участники ансамбля коллективно скандируют припев, четко соблюдая нормы ритмизации, но без сохранения интонационного контура³⁶³. В ранних записях, 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

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

³⁶³ См.: ПРИЛ. 3. № 3.

относительной неразвитостью, скованностью. Вопросо-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.

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 *Нартон симд* [нартон симд] и *Тымбыл симд* [тымбыл симд], к переходным от общеродовых к парным — *Нагъуай симд* [нагъуай симд] и *Симд сандæрахъ* [симд шандэрахъ]. В описаниях Туганова дана историко-стилевая оценка различных вариантов *симда*.

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

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.

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.

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.

Старинный *симд* основан на двух базовых элементах, которые обозначаются на осетинском языке как *рæнхъ* [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. 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.

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

³⁷³ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–040.

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

Схему 61), волна (см. Схему 62), движение параллельными линиями (см. Схему 63) и т. д.

Схема 60³⁷⁵

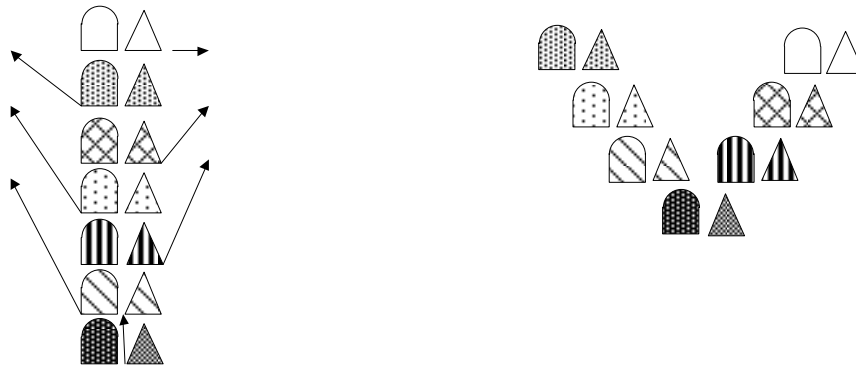
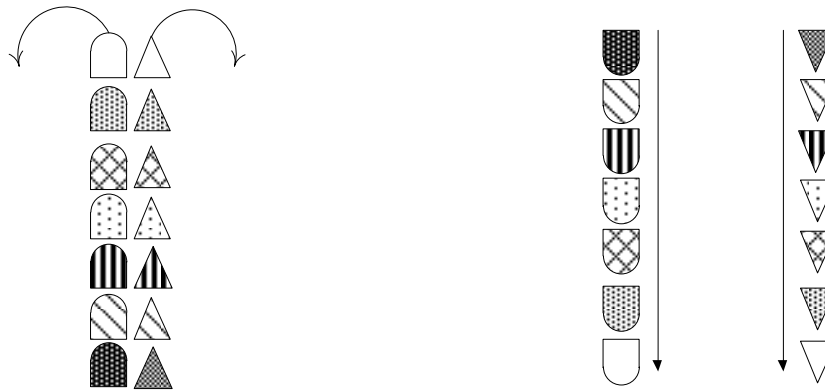


Схема 61



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:

*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*

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

³⁷⁶ См., например, некоторые источники: Памятники народного творчества осетин... С. 113–115; Ирон адамон сфалдыстад (Осетинское народное творчество)... С. 345, 351; *Гардантти М. К.* Рагон дигорон царди æгъдауттае: Уадзимистæ (Произведения) / сост. Э. Б. Скотдаев. Владикавказ: ИП, 2007. С. 33–34; Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 181.

*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 еллон*³⁷⁸ *юноша, для чего мне показывать свои две косы:
гриву шаулоха*³⁷⁹ *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* [рагон синди 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 *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!*

³⁷⁷ Ирон адæмон 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.

³⁸² Кудяев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 55–56.

³⁸³ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 80.

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 *нартон 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 разделов композиции прослеживается на разных уровнях художественной организации: соло / хор; смысловая часть текста / асемантические возгласы «уæрайда-райда» [уарайда-райда], «уæрайда» [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

	ПРИЛ. 3. № 8
	Дзлиева Д. М. АФ № 048
	Осетинские народ. песни. С. 180.

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 ($\text{♩}=170$).

³⁸⁴ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 45-1, п. 21, с. 18.

³⁸⁵ См.: ПРИЛ. 3. № 8.

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым... С. 180.

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 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.* Ауы- дон ыс- ты ну га- лы хуы- зан! Уай, уæ-рай- дæ; уæ-рай- дæ; уæ!

Один Двое

4. Аф- тæ лæн- ну- тæ би- ра- фа-цæ- рат! Уай, уæ-рай- дæ; уæ-рай- дæ; уæ!

³⁸⁸ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 73.

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

♩ = 70

Ар - си - мут ма тым - был сим - дай! О - рай - да о - рай - да.

О - рай - да о - рай - да.

5

Тым - был сим - дэй ан - том 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 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

³⁹¹ ПРИЛ. 3. № 8.

³⁹² Дзлиева Д. М. ЭВФ 021.

³⁹³ НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 15, п. 8/2, л. 128.

диалога, подыгрывая себе на *хъисын 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 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

³⁹⁴ ПРИЛ. 3. № 9.

³⁹⁵ Реконструкция: текст — НА СОИГСИ. Ф. фольклор, д. 45-1, п. 21; напев — Дзлиева Д. М. АФ 002-048.

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 подтекстовок данного наигрыша, существенно отличающихся от текста старинной песни.

Пример 15³⁹⁶

♩ = 170

Ой, Арг - ху - рон Арг - ху - рон! Ой, уае - рай - дае ой!

Хур - ты ху - рон Арг - ху - рон! Ой, уае - рай - дае 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

³⁹⁶ Дзлиева Д. М. АФ 002–050.

гармоника³⁹⁷. Наиболее представительные образцы инструментальных *симдов* приведены в Приложении к настоящей работе³⁹⁸.

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

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b} + \boxed{a^1_1 + a^1_1} + \boxed{b_1 + b_1}$$

Пример 16⁴⁰²

³⁹⁷ В типичный ансамбль, играющий на осетинской свадьбе, входят осетинская гармоника, *доули* и синтезатор.

³⁹⁸ См.: ПРИЛ. 3.

³⁹⁹ См., например: ПРИЛ. 3. № 7, 14, 17.

⁴⁰⁰ См., например: ПРИЛ. 3. № 6, 12, 10.

⁴⁰¹ ПРИЛ. 3. № 7.

⁴⁰² НА СОИГСИ ф. искусство оп. 2, 19.

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.

Схема 64⁴⁰⁵

$$\begin{array}{cccccc} \boxed{a + a} & + & \boxed{b + b} & + & \boxed{a^1 + a^1} & + & \boxed{b + b} & + & \boxed{a^2 + a^2} & + & \boxed{b^1 + b^1} \\ 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 \end{array}$$

Схема 65⁴⁰⁶

$$\begin{array}{cccc} \boxed{A + a} & + & \boxed{b + b} & + & \boxed{A^1 + a^1} & + & \boxed{b^1 + b^1} \\ 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 \end{array}$$

Схема 66⁴⁰⁷

$$\begin{array}{cccc} \boxed{A + a} & + & \boxed{b + b} & + & \boxed{A^1_1 + a^1_1} & + & \boxed{b_1 + b_1} \\ 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 & + & 4 + 4 \end{array}$$

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

$$\begin{array}{cccc} \boxed{a + a^1} & + & \boxed{B + b^1} & + & \boxed{a^1 + a^2 + a^3 + a^2} & + & \boxed{b^2 + b^3 + b^2 + b^3} \\ 4 & + & 4 & + & 8 & + & 8 \end{array}$$

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 показателей

⁴⁰³ См., например: ПРИЛ. 3. № 7, 9, 10.

⁴⁰⁴ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. С. 396.

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.

данного вида наигрыша, хотя расположение повторов и их музыкальное воплощение различаются.

Схема 68

$$\begin{array}{l}
 \begin{array}{cccccc}
 2 + 2 & + 2 & + 2 & + 2 + 2 & + 2 + 2 + 2 + 2 & + 2 + 2 \\
 \boxed{a + a} & + \boxed{b_1 + b_1} & + \boxed{a + a} & + \boxed{b + b + b + b} & + \boxed{a + a} & \\
 4 & 4 & 4 & 8 & 4 & \\
 \end{array} & \text{ПРИЛ. 3. №14} \\
 \\
 \begin{array}{cccccc}
 a + a & + & b + b + b + b + b + b & + & a + a & + & b + b \\
 4 & & 12 & & 4 & & 4 \\
 \end{array} & \text{ПРИЛ. 3. №13}
 \end{array}$$

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 соотносительность 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 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

⁴¹¹ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–039.

⁴¹² ПРИЛ. 3. № 7.

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.

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.

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* [хонга кафт] и *зилгæ кафт* [жилга 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* [хонын] — ‘приводить в жены’⁴²³.

⁴¹⁶ Джанайты С. Х. Три слезы Бога... С. 15.

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 [Киндзхонта] (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.

Вместе с тем, цикл из двух плясок имеет функционально-семантические соответствия не только с брачными играми, но и с охотой: «*Хонгæ кафт* может трактоваться как начальная фаза охоты, когда лучник подкрадывается к добыче, а голубка пытается 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, «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

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.

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 Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 61.

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*.

Характерный элемент первой из упомянутых плясок — приседания, семантику которых исследователи связывают с аграрными культами. Приведем описание *дæтæгуй 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 *дæтæгуй 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

⁴³¹ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

⁴³² Там же. С. 81.

⁴³³ Дзлиева Д. М. ЭФВ 003–027.

⁴³⁴ Там же.

разновидностей пляски. В настоящее время ее исполняют как одна, так и несколько пар одновременно.

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.

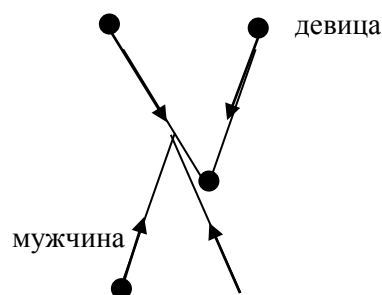
Танцевальный этикет *хонгае кафт* во многом обусловливается и возрастным составом исполнителей. Например, пожилые люди и сейчас могут себе позволить импровизировать, тогда как поведение молодежи в пляске строго регламентировано.

Хореографические особенности *хонгае кафт* характеризует наличие трех устойчивых орнаментальных элементов:

- стрелки,
- 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 вольные и сильные движения. Танцоры подвигались и отходили по линии»⁴³⁷. Сопровождая описание, Туганов приводит схему, которая нуждается в расшифровке и пояснении.

Рисунок 2⁴³⁸



⁴³⁵ См. сн. 24.

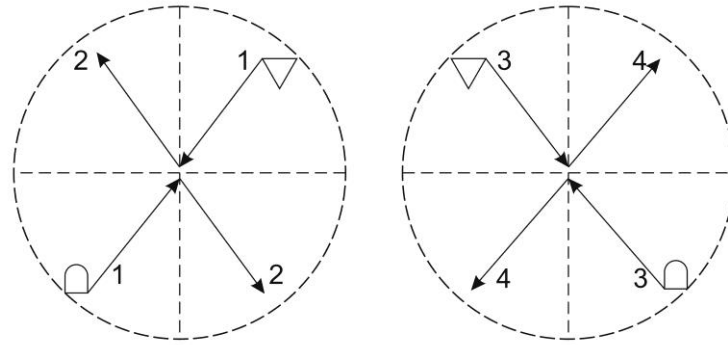
⁴³⁶ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–040.

⁴³⁷ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

⁴³⁸ Там же. С. 82.

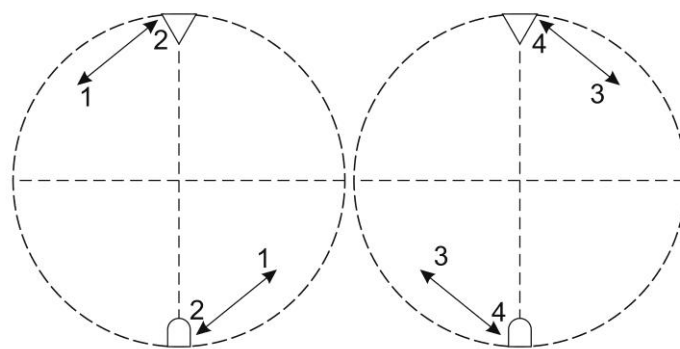
Поскольку на схеме Туганова стрелками обозначен лишь общий рисунок движения партнеров, без детализации, представим наиболее вероятную реконструкцию орнамента движения — сначала парень и девушка идут навстречу друг другу и расходятся вправо «по закрытому углу», а затем возвращаются на исходную позицию по той же траектории:

Схема 69



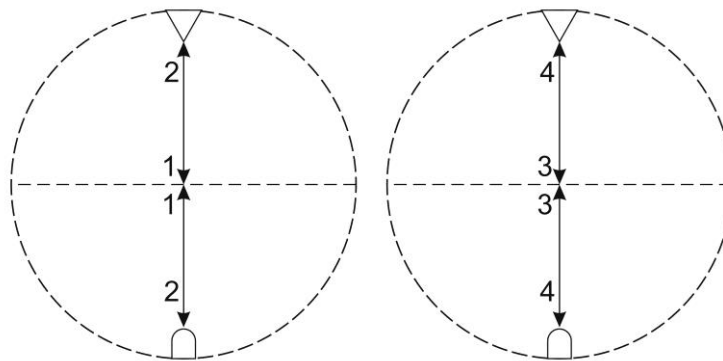
Стоит отметить, что осетинская диаспора Турции, проживающая там со второй половины XIX в., сохранила этот тип движения, у северных и южных осетин этот орнамент видоизменился. Способ исполнения *стрелок*, принятый на основной территории проживания осетин в настоящее время, можно увидеть на схеме ниже. Сначала партнеры двигаются вправо в параллельных плоскостях до 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.



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 *хонга 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 исторического 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. Антропология 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 осетинскому свадебному обряду (см. ПРИЛ. 5). Напомним, что образ стрелы является неперемнным атрибутом лучника, преследующего голубку в упоминавшемся выше эпическом сюжете о Яблоне нартов.

Второй тип орнаментального движения *хонга* — *переход*. Подробных описаний переходов в публикациях практически не представлено. При характеристике

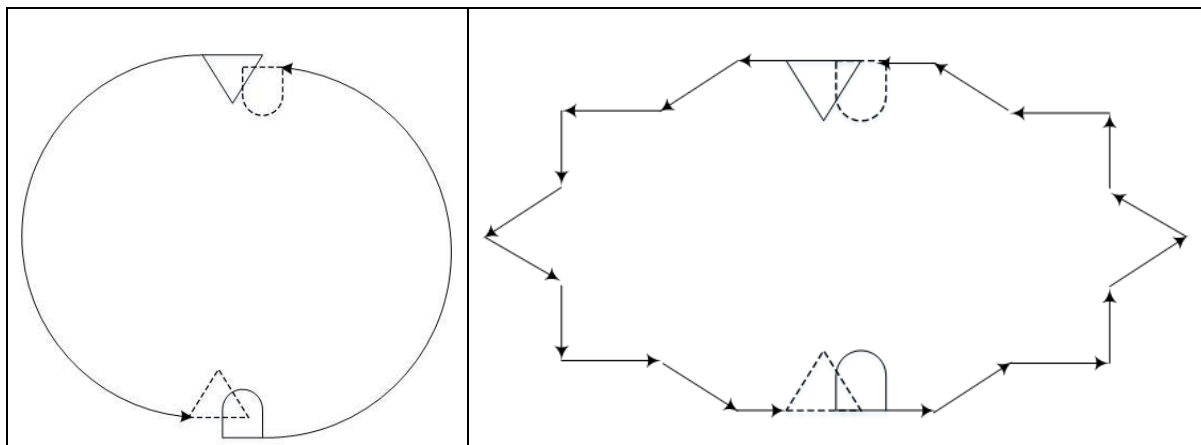
⁴³⁹ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 92.

танцевальных движений *хонга 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.

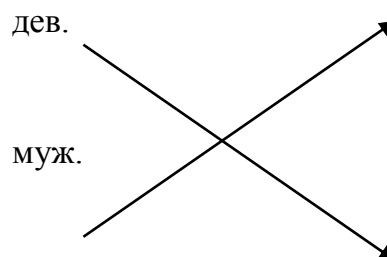
Схема 72



Л

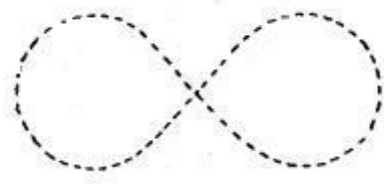
ине

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

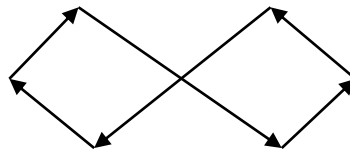
⁴⁴⁰ Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 82.

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, связанных с меандром, назвав его «восьмеркой» и приведя следующую схему движения:

Рисунок 4⁴⁴²

Орнаментальное движение «змейкой» отчасти напоминает *стрелки*, но в более мелком членении.

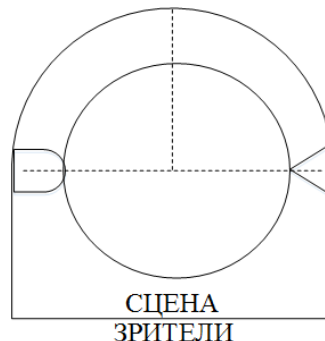
Рисунок 5



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



⁴⁴¹ Меандр — в античном искусстве — мотив орнамента геометрического стиля, образуемый ломаной под прямым углом линией либо спиральными завитками.

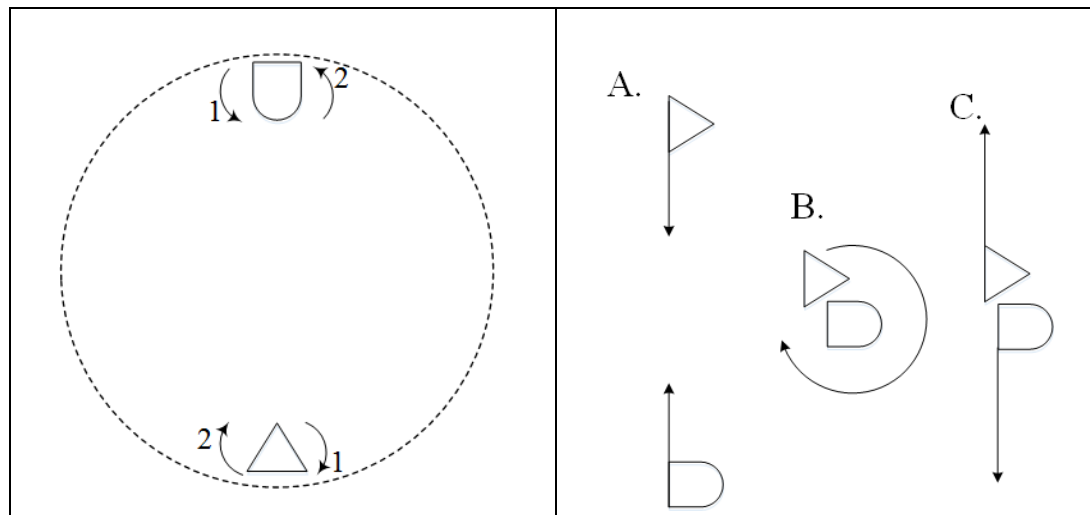
⁴⁴² Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 81.

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 построения композиции пляски как единого целого. Впервые на это обратил внимание Туганов. Он отметил, что круговой переход выступает в качестве начального и заключительного 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.

⁴⁴³ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 81.

⁴⁴⁴ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 82.

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* [хánты 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 “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 *хонга 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 *хонга кафт*. Среди них наиболее распространенными являются *Заманкульская*, *Ардонская*, *Алагирская* и *Ногирская хонга*, *Хонга Хъуыбады*, *хонга Замира* и *хонга Зарина*, *Ханты цагъд*. Кроме того, существует также значительное число вариантов наигрышей под *хонга*, не имеющих специальных названий.

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 // Фыдæлтæ мæсыг (Башня предков). Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2013. С. 325. Пер. с осет.

⁴⁴⁸ Нигер [Джанаев И. В]. Ирон кæфтытæ æмæ сæ фæндырзагъды 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.

Все наигрыши в музыкальном плане ощутимым образом отличаются друг от друга, однако в их основе лежит единый принцип формообразования. 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:

$$\boxed{a + a} + \boxed{b + b}$$

$$5 + 5 + 6 + 6$$

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.

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.

⁴⁶³ ПРИЛ. 3. № 18, 19.

⁴⁶⁴ ПРИЛ. 3. № 27.

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:

$$\begin{array}{ccccccc} \boxed{a} & + & \boxed{A} & + & \boxed{b} & + & \boxed{b} \\ 4 & + & 4 & + & 4 & + & 4 \\ 2+\underline{2} & & 2+\underline{2} & & 2+\underline{2} & & 2+\underline{2} \\ r & & r & & r & & r \end{array}$$

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;

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:

$$\begin{array}{ccccccc} \boxed{a} & + & \boxed{a} & + & \boxed{B} & + & \boxed{b} \\ 4 & + & 4 & + & 5 & + & 5(6-7) \end{array}$$

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

⁴⁶⁵ ПРИЛ. 3. № 22, 23, 28.

⁴⁶⁶ ПРИЛ. 3. № 22, 24.

⁴⁶⁷ ПРИЛ. 3. № 19.

⁴⁶⁸ ПРИЛ. 3. № 18, 20, 25.

⁴⁶⁹ ПРИЛ. 3. № 26, 27.

⁴⁷⁰ ПРИЛ. 3. № 29–32.

⁴⁷¹ ПРИЛ. 3. № 31.

начала, частое использование мелизматике, наличие двух самостоятельных мелодических голосов в фактуре⁴⁷².

Динамика исторических изменений *хонгæ 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 *хонгæ 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 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,

⁴⁷² ПРИЛ. 3. № 30.

⁴⁷³ Дзлиева Д. М. ЭВФ 003–039.

⁴⁷⁴ Там же.

⁴⁷⁵ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 367.

обратить на себя внимание. Темп все ускоряется. Что-то сильное, кошачье, опасное и хитрое появляется в движениях обоих танцующих»⁴⁷⁶.

Подробное описание *зилгае кафт* находим также у Туганова, который представил зарисовки движений двух разновидностей этого танца: *зилгае кафт* и *зилгае кафт с плеткой*⁴⁷⁷. Первый из них достаточно широко известен в современной традиции, вторая разновидность танца уже утрачена.

Представим последовательность движений в *зилгае кафт с плеткой*, основываясь на рисунках и комментариях Туганова. Начиналась пляска с движения пары по кругу (как и в обычном *зилгае*), 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 *зилгае 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 также у кабардинцев (с названием *шэт тыс*), у кумыков (как *суйдюм таякъ*), у карачаевцев и балкарцев (как *шинтик оюн*)⁴⁸⁰.

Особенностью *зилгае 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.

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.

⁴⁸⁰ Кудайев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы... С. 45.

⁴⁸¹ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 86.

⁴⁸² Там же.

Исполнение *зилга 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 *зилга 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 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 танцуетя 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 *зилга кафт* на несколько пар перемещения в кругу также осуществляются «восьмерками» (см. реконструкцию движений одного участника пары в правой части схемы, Рис. 6):

⁴⁸³ Там же.

⁴⁸⁴ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 368.

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.

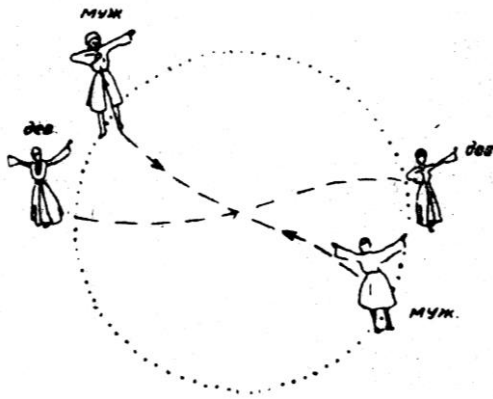
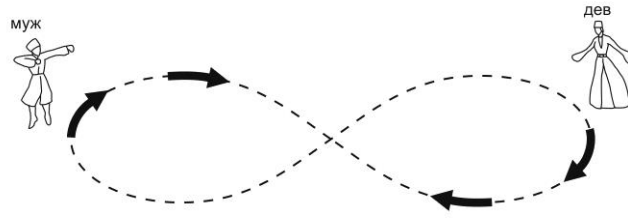
Рисунок 6а⁴⁸⁸

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 *зилга 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 *зилга 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 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 *зилга 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

⁴⁸⁸ Туганов М. С. Осетинские танцы... С. 87.

⁴⁸⁹ Исполняется на фалангах пальцев ног.

⁴⁹⁰ ПРИЛ. 6.2. № 1.

⁴⁹¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы. С. 26.

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 *зилгае* 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 *зилгае 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 *зилгае 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 на людях, в связи с чем, танцевальная ситуация *зилгае 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 *зилгае 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 *зилгае* становится нивелирование идеи избегания/преследования — пляска либо полностью превращается в соревнование, либо сводится к демонстрации удалства парня и покорности девушки. Пластика рук, а также основной шаг, называемый в народной традиции *сиргае*

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.

⁴⁹³ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы... С. 25.

⁴⁹⁴ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С.368

⁴⁹⁵ См.: ПРИЛ. 6.2. №3.

[щиргэ]⁴⁹⁶, некогда отличавшие *зилгæ 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 *хъысын 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 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

⁴⁹⁶ *Сиргæ* [щíргэ] от *сырын* [щíрын] (букв. ‘плясать’). Употребляется только по отношению к танцу *зилгæ кафт*.

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.

⁵⁰¹ ПРИЛ. 3. № 35, 36.

осетинской гармонике, применение короткого смычка — на *хъисын фæндыр'е*, использование кистевого боя при исполнении на *дала фæндыр'е* и *балалайке*.

Обособленное место в системе наигрышей *зилгæ* занимает *чындзхæсджыты цагъд* [чындзæшджыты 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 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	$a + a_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 \dots$
	$4 + 6 + 4 + 9 + 8 + 6 + 6 + 6 + 6 + 6 \dots$
ПРИЛ. 3. № 33	$a + a_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1 + a^1_1$
	$4 + 6 + 6 + 6 + 6 + 4 + 6 + 6 + 6 + 6 + 6 \dots$

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 четырёхтакту:

Схема 76

$a + a_1 + a^1_1 + a^2_1 + a^2_2 + a^3_3 + a^4_4 + a^3_3 + a^4_4$	
$4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4$	ПРИЛ. 3. № 34
$a + a_1 + a^1_1 + a^2_1 + A + a_1$	
$4 + 4 + 4 + 6 + 4 + 4$	ПРИЛ. 3. № 32

⁵⁰² Дзэлиева Д. М. ЭАФ 03–039.

⁵⁰³ ПРИЛ. 6.3. №1.

⁵⁰⁴ ПРИЛ. 6.3. № 2.

⁵⁰⁵ ПРИЛ. 3. № 30–34.

Подытоживая наблюдения о развитии *зилга 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 *зилга 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 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.

⁵⁰⁶ Алборов Б. А. Осетинские танцы... С. 369.

⁵⁰⁷ Там же.

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 процессе изучения свадебного фольклора осетин был выявлен достаточно равернутый корпус жанров, музыкально-типологический анализ которых обнаруживает их многочисленные связи на внутрисистемном и межсистемном уровнях. Посредством комплексного анализа стало возможным осуществление жанровой и внутрижанровой группировки музыкального кода осетинской свадьбы.

В исследовании устанавливаются жанрово-стилевые особенности свадебных песен. Так, песни — *алай* и песня поезжан — объединили в себе признаки нескольких некогда самостоятельных жанров. В случае с песней *алай*, это могли быть две различные песни, одна из которых была приурочена к обходу вокруг очага в доме невесты, другая — в аналогичной ситуации доме жениха. Значительная роль благопожеланий в текстах песен поезжан связывает их с группой заклинально-магических песен, а отождествление поезжан с духами потустороннего мира, забирающими невесту — с песней матери. Музыкально-типологический анализ песен поезжан показал, что возможно данный песенный жанр обслуживал две песенные группы: 1) приуроченные к началу/концу движения свадебного поезда, 2) связанные собственно с движением/перемещением поезжан из дома невесты в дом жениха. Подтверждением высказанной гипотезы служат напевы песен поезжан, обнаруживающие четкую дифференциацию на две группы, из которых первая в большей степени направлена на произнесение ритуального значимого слова, а вторая служит музыкальной поддержкой организованному движению.

В процессе исследования свадебных песен 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).

Особенности функционирования, структурно-семантические элементы музыкального и поэтического языка песни матери сохранили связи с похоронными причитаниями: вопросы-сетования, наказания матери — в текстах; декламационный характер пения, преобладание нисходящих интонаций, узкий диапазон мелодии, тирадный принцип организации — в напевах.

Обладая различиями в структурной и стилистическом отношении, свадебные песни, вместе с тем, обнаруживают и общие свойства, обособляющие их в контексте осетинского музыкального фольклора. В наибольшей степени это проявляется в их ладовом строении и отчасти в фактуре. 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.

Анализ динамики исторического развития фольклорных жанров, функционирующих в рамках осетинской свадьбы, выявил, что наилучшим образом в

ней сохранились традиционные молитвословия на застолье. Они вобрали в себя отдельные поэтические мотивы приговоров и даже строки песенных текстов. Значительно редуцирован корпус песенных жанров, приуроченных к свадебному обряду.

Изменения коснулись жанрового состава в целом: например, полностью утрачен пласт эпических песен на свадьбе, и некоторые застольные, существенно сократился репертуар плясовых песен, а регламентирующие функции ритуальной песни, посвященной *Уастырдж*, потеряли былую актуальность. 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.). В настоящее время только незначительная часть репертуара необрядовых песенных жанров (прежде всего, это застольные, отчасти плясовые и хороводные песни) исполняется на традиционных свадьбах.

Собственно свадебные песни, некогда полностью обслуживающие акциональную часть обряда, в современной ситуации оказались подвержены самым существенным структурным и стилевым деформациям. 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) звучит на современной осетинской свадьбе заклинательно-магическая полифункциональная песня *алай* — при этом часто подменяются смыслы и искажается ее ритуальная семантика, что проявляется в исполнении песни под аккомпанемент гармоники, в другом ладу и фактуре.

Только две свадебные обрядовые песни наименее подверглись историческим преобразованиям — это песня матери и песня поезжан. В целом, каждая из них сохранила чистоту жанра на функциональном, структурном, содержательном и стилевом 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, однородных свойств лада и интонационно-попевочного развития.

Говоря об основных тенденциях исторического развития, отметим, что некогда обширный пласт песенного фольклора, в том числе обрядового, в современной ситуации (например, во время свадебного пира) замещается обработками народных песен в исполнении приглашенных эстрадных певцов и музыкантов. Весьма распространена также практика использования подтекстовок популярных мелодий других кавказских народностей на осетинском языке.

В результате исследования было выявлено, что в современной осетинской свадьбе доминируют приуроченные жанры музыкально-хореографической традиции. С помощью института свадебного *хъазта*, в рамках которого функционируют народные танцы, в традиционном сообществе реализуются многообразные общественно-

коммуникативные функции — поддержание связей внутри родовой группы, субординация отношений старших и младших, общение родственников и гостей, а также осуществляется общение молодежи с целью создания новых брачных пар.

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, и 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 характер праздничного увеселения.

Изменения касаются и музыкального сопровождения хороводов и плясок. На сегодняшний момент инструментально-хореографические формы полностью вытеснили песенно-хореографические жанры. Одной из популярных тенденций современности становится приглашение вместо народных музыкантов профессионального диджея, в обязанности которого входит включать танцевальные мелодии в записи. Это установление полностью разрушает формы традиционного *хъазта*, все элементы которого исторически были детерминированы и соподчинены.

Таким образом, анализ динамики исторического развития фольклорных жанров 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. Ш.* 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. коспозитор, 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 Ш. 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. *Гаглоева 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. *Гардантис 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. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.,Л.: Музгиз, 1941. — Т. 1. — Ч. 1. — 595 с.
57. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. — М.,Л.: Музгиз, 1941. — Т. 1. — Ч. 2. — 514 с.
58. *Груббер 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 Гуытгыаты 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 — 655ф.
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 æгъдаутгæ. — 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. *Магоматов 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. Стиль, 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. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1981. Кн. 1. — 303 с.
115. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1982. Кн. 2. — 371 с.
116. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1987. Кн. 3. — 444 с.
117. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1989. Кн. 4. — 416 с.

118. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1989. Кн. 5. — 416 с.
119. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — Цхинвали: Ирыстон, 1991. Кн. 6. — 411 с.
120. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / сост. Л. А. Чибириков. — 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 горах. — 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.* Магомед 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 // Фыдæлты 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 русско-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.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Архивные материалы, использованные в работе

1.1. Опись личного архива Д. Дзлиевой

1.1.1 Аудиофонд (АФ)

Диск 001

№	НАЗВАНИЕ	ИСПОЛНИТЕЛЬ
001.	Нанайы зарæг	Исп. Баев Юрий, 1957 г. р., род. в г. Владикавказ СО Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 05.09.2007 г.
002.	Нанайы зарæг	Исп. Бацазов Магомед Заурбекович, 18.05.1938 г. р., род. в с. Заманкул СО осетин, ирон Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 05.09.2007 г.
003.	Чындзхæсджыты зарæг	Исп. Бацазов Магомед Заурбекович, 18.05.1938 г. р., род. в с. Заманкул СО осетин, ирон Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 05.09.2007 г.
004.	Чындзхæсджыты зараæг	Исп. Кайсинов Виктор Ципкоевич, 14.03.1950 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 05.09.2007 г.
005.	Чепена	Исп. Березов Таймураз, 28.11.1986 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 20.11.2012 г.
006.	Чепена	Исп. Плиев Георгий Зап. с. Джава ЮО 1961 г.
007.	Цоппай	Неизвестный исполнитель Зап. б/м, б/г
008.	Уастырджийы зарæг	Исп. Сабанти Хаджумар, 1929 г. р., род. в с. Нар Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. Д. Дзлиевой г. Владикавказ 05.09.2007 г.
009.	Уастырджийы зарæг	Исп. Ватаев Бимболат Заурбекович, 15.03.1939 г. р., род. в с. Новый Батако СО Зап. б/м, б/г
010.	Айс æй аназ æй	Исп. Мужской хор национальной песни Госфилармонии РСО – Алания Зап. г. Владикавказ, 2008 г.
011.	Цин æрцыди	Исп. Мужской хор национальной песни

		Госфилармонии РСО – Алания Зап. г. Владикавказ, 2008 г. Зап. б/м, б/г
012.	Цин æрцыди	Исп. Мужской хор государственной филармонии Зап. г. Владикавказ, б/г
013.	Хистæртæн нузæны зарæг	Исп. Джатиев Уагка, 20.09.1924–22.04.2012 род. в с. Сыбайы хъæу Кударского ущелья ЮО осетин, куыдайраг Зап. г. Владикавказ 06.09.2007 г.
014.	Цæрæнбоны зарæг	Исп. Каргаев Маирбек (Габо) Андреевич, 25.03.1948 г. р., род. в с. Коби, Грузия осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 28.06.2009 г.
015.	Æмдзæгъды зарæг	Исп. Джатиев Уагка 20.09.1924–22.04.2012, род. в сел. Сыбайы хъæу Кударского ущелья ЮО осетин, куыдайраг Зап. г. Владикавказ 06.09.2007 г.
016.	Рухсаг рухсаг	Исп. Хадзарагова Дарья 18.02.1938 г. р., род. в с. Гизель СО осетинка, ирон Зап. К. Дзлиев с. Гизель 18.02.2007 г.
018.	Гæйтты рæгъ	Исп. Джатиев Уагка, 20.09.1924–22.04.2012, род. в сел. Сыбайы хъæу Кударского ущелья ЮО осетин, куыдайраг Зап. г. Владикавказ 06.09.2007 г.
019.	Айс æй аназ æй	Фидæн: Валерий Нартиков, Аслан Датиев, Артур Чекоев Зап.б/м, б/г

Диск 002

№	НАЗВАНИЕ	ИСПОЛНИТЕЛЬ
ХОНГÆ		
001.	Хонгæ	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
002.	Ханты цагъд	Исп. Золоева Белла, 23.06.1948 г. р., род. в с. Дур-Дур Дигорского ущелья СО Зап. г. Владикавказ, 06.09.2009 г.
003.	Ханты цагъд	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
004.	Ханты цагъд	Исп. Хадикова Алла, 1965 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г

005.	Ханты цагъд	Исп. Хадарцев Эльбрус, 1920 г. р., род. в с. Дзуарикау Зап. б/м, 1981 г.
006.	Ханты цагъд	Исп. Мисиков Темболат, 29.06.1875 г. р., род. в с. Тменыхъау Зап. 1959 г.
007.	Ханты цагъд	Исп. Ревазова Сима 1928 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
008.	Хонга (Хъубады)	Исп. Золоева Белла, 23.06.1948 г. р., род. в с. Дур-Дур Дигорского ущелья СО Зап. Д.Дзлиевой, И.Поповой, г. Владикавказ, 06.09.2009 г.
009.	Хонга (Хъубады)	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
010.	Ардонская хонга	Исп. Дзуцев Сослан, 30.11.1974 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
011.	Заманкульская хонга	Исп. Хадикова Алла, 1965 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
012.	Ногирский хонгæ кафт	Исп. Золоева Белла, 23.06.1948 г. р., род. в с. Дур-Дур Дигорского ущелья СО Зап. Д.Дзлиевой, И.Поповой, г. Владикавказ, 06.09.2009
013.	Хонгæ Зарина	Исп. Ревазова Сима, 1928 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
014.	Хонгæ Зарина	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
015.	Батакаюртская Хонга	Исп. Шавтвалов Аслан, 19.07.1970 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
016.	Рагон хонгæ кафты цагъд	Исп. Ревазова Сима, 1928 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
017.	Рагон хонгæ	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
018.	Рагон хонгæ кафт	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
019.	Ольгинская хонгæ	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
020.	Ольгинская хонгæ	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.

021.	Хонгæ	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
ЗИЛГÆ		
022.	Зилга кафт	Б. Хатагова Зап. б/м, б/г
023.	Къах - къухтыл цагъд	Исп. Хадикова Алла, 1965 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
024.	Къах - къухтыл	Исп. Трио «Фæндыр» (Сослан Дзуцев, Светлана Елканова, Залина Гусалова) Зап. г. Владикавказ, 1998 г.
025.	Къах къухтыл	Исп. Хадарцев Эльбрус, 1920 г. р., род. в с. Дзуарикау Зап. б/м, б/г
026.	Къах - къухтыл цагъд	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
027.	Тымбыл кафт	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
028.	Чындзхæсджыты цагъд	Исп. Ансамбль «Фсати», соло – Дзуцев Сослан, 30.11.1974 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
029.	Чындзхæсджыты цагъд	Исп. Ходова Надя, 1905 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
030.	Чындзхæсджыты цагъд	Исп. Хадикова Алла, 1965 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
031.	Чындзхæсджыты цагъд	Исп. Царахов Батраз, 17.06.1978 г. р., род. в г. Владикавказ, Марат Сатцаев, 25.09.1989 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
032.	Зилгæ	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
033.	Зилгæ	Исп. Оркестр Радио СОАССР Зап. б/м, б/г
034.	Зилгæ	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
СИМД		
035.	Симд	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
036.	Заманкульский симд	Исп. Золоева Белла, 23.06.1948 г. р., род. в с. Дур-Дур Дигорского ущелья СО Зап. г. Владикавказ, 06.09.2009 г.

037.	Заманкульский симд	Исп. Шавтвалов Аслан, 19.07.1970 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
038.	Заманкульский симд	Исп. Хадикова Алла, 1965 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
039.	Заманкульский симд	Исп. Хутяева Ольга, 1920 г. р., род. в с. Дур-Дур Зап. г. Владикавказ 08.04.2002 г.
040.	Кударский симд	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
041.	Кударский симд	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. б/м, б/г
042.	Туальский симд	Исп. Лалиев Казбек, 1978 г. р., род. в с. Сунжа Зап. б/м, б/г
043.	Симд «Æрцагъдут фæсивæд»	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
044.	Дигорский симд	Исп. Ансамбль «Фсати» соло – Дзуцев Сослан, 30.11.1974 г. р., род. в г. Ардон Зап. б/м, б/г
045.	Симд	Исп. Дзеранов Олег, 12.08.1873 г. р., род. в с. Ногир Зап. б/м, б/г
046.	Симд	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
047.	Хъисын фæндыр	Исп. Гуриев Урусби 1927 г. р., род. в с. Фиагдон Зап. б/м, б/г
048.	Симд Дулаевых	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. б/м, б/г
049.	Маæ дзырдмаæ мын дзырд чи ссара	Исп. Таутиев Дрис Дахцыкоевич, 1893–1978, род. в с. Тменикау Зап. б/м, б/г
050.	Æртхурон Сл. А. Чеджемова, муз. народная	Исп Альбина Секинати Зап. б/м, б/г
051.	Нартон Симд	Исп. Мужской хор государственной филармонии РСО – Алания Зап. г. Владикавказ 05.09.2007 г.

1.1.2 Экспедиционный видеофонд (ЭВФ)
Диск 001

001.	Исп. Камболов Аркадий Таймуразович, 31.06.1955 г. р., род. в сел. Камболти Нарæ Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. сел. Камболти Нарæ, 06.07.2007 г.
002.	Исп. Текойти Славик Николаевич, 11.11.1944 г. р., род. в сел. Задалеск Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. сел. Задалеск, 06.07.2007 г.
003.	Съемки в доме музее Задалески Нана Зап. сел. Задалеск Дигорского ущелья СО, 06.07.2007 г.
004.	Исп. Гамаонти Виталик Викторович, 1966 г. р., род. в сел. Задалеск Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. 06.07.2007 г.
005.	Съемки в кувандоне Дигори Изæд Дигорское ущелье, 06.07.2007 г.
006.	Годизова– Темираева Залейка Николаевна, 1934 г. р., род. в сел. Галиат Дигорского ущелья СО осетинка, уаллагкоймаг Зап. сел. Къелди, 07.07.2007 г.
007.	Исп. Дзакоти Борес (Бидол) Сосланбекович, 05.06.1934 г. р., род. в сел. Махческ Дигорского ущелья СО осетин дигорон Зап. сел. Махческ, 07.07.2007 г.
008.	Казахова – Тавитова Верочка Дзамболатовна, 1923 г. р., род. в сел. Махческ Дигорского ущелья СО осетинка . дигорон Зап. сел. Махческ, 08.07.2007 г.
009.	Исп. Хадаев Ефим, 1936 г. р., род. в сел. Махческ Дигорского ущелья СО осетин. дигорон Зап. сел. Махческ, 08.07.2007 г.
010.	Исп. Езети (Хадати) Фариза Малиевна, 1926 г. р., род. в сел. Уæхъæц Дигорского ущелья СО осетинка, дигорон Зап. сел. Фаснал, 08.08.2007 г.
011.	Исп. Тавитти Раханат Дугусовна, 1928 г. р., род. в сел. Махческ Дигорского ущелья СО осетинка, дигорон Зап. сел. Махческ, 09.07.2007 г.

012.	Исп. Казахти (Габайрати) Таира Малиевна, 13.10.1929 г. р., род. в Сел. Фæрæскъæт Дигорского ущелья СО осетинка, дигорон Зап. сел Махческ, 09.07.2007 г.
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Диск 002

013.	Исп. Кайсинов Виктор Ципкоевич, 14.03.1950 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
014.	Исп. Баев Юрий, 1957 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
015.	Исп. Гетоев Сосланбек Дафаевич, 01.04.1948 г. р., род. в с. Устур Дигора Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
016.	Исп. Сабанти Хаджумар, 1929 г. р., род. в с. Нар Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
017.	Исп. Бацазов Магомед Заурбекович, 18.05.1938 г. р., род. в с. Заманкул СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
018.	Исп. Гусалов Григорий Сандроевич, 01.05.1937 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон. Зап. г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
019.	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 21.08.2007 г.
020.	Исп. Кантемиров Эльбрус, 06.02.1946 г. р., род. в сел. Октябрьское СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 16.08.2007 г.
021.	Обряд «Сой» на годик мальчику Зап. Кокаевых
022.	Исп. Гудиева Тамара Дзадзаговна, 14.08.1932 г. р., род. в сел. Гизель СО осетинка, ирон Зап. сел. Гизель, 21.02.2007 г.
023.	Исп. Хадзарагова Дарья, 18.02.1938 г. р., род. в сел. Гизель СО осетинка, ирон Зап. сел. Гизель, 21.02.2007 г.

024.	Исп. Джатиев Уагка, 20.09.1924–22.04.2012, род. в сел. Сыбайы хъæу Кударского ущелья ЮО осетин, кудайраг Зап. г. Владикавказ, 06.09.2007 г.
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Диск 003

025.	Исп. Майрамукаева-Сасиева Римма Джерихановна, 13.07.1939 г. р., род. в с. Даргавс Тагаурского ущелья СО осетинка, ирон Зап. с. Даргавс, 27.06.2009 г.
026.	Исп. Каргаев Маирбек (Габо) Андреевич, 25.03.1948 г. р., род. в с. Коби, ущелье Тырсыгом, Грузия осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 28.06.2009 г.
027.	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 21.08.2009 г.
028.	Исп. Караева (Абаева) Светлана Харитоновна, 03.05.1948 г. р., род. в с. Емаус СО осетинка, ирон Зап. г. Владикавказ, 08.07.2009 г.
029.	Исп. Фольклорный ансамбль «Фыдæлтты намыс»: Дзугоева Луиза Федоровна, Юрий Моргоев, Мурат Васильевич Тедеев, Темболат Васильевич Кокоев Зап. г. Владикавказ, 08.07.2009 г.
030.	Исп. Сабанти Хаджумар, 1929 г. р., род. в с. Нар Дигорского ущелья СО осетин, дигорон Зап. г. Владикавказ, 06.09.2009 г.
031.	Исп. Золоева Бэлла Мухаевна, 23.06.1948 г. р., род. в с. Дур-Дур Дигорского ущелья СО осетинка, дигорон Зап. г. Владикавказ 09.07.2009 г.
032.	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 26.08.2009 г.
033.	Исп. Хаутов Къоста Агубеевич, 13.08.1934 г. р., род. в с. Кадгарон СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 02.09.2009 г.
034.	Исп. Измаил Айларов, 22.08.1924 г. р., род. в сел. Кадисар Джавского р-на ЮО осетин, кудайраг Зап. г. Владикавказ, 28.08.2009 г.
035.	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 22.08.2009 г.

036.	Исп. Салбиев Тамир, 21.06.1969 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 18.09.2009 г.
037.	Исп. Гасинов Жорж, 20.03.1943 г. р., род. в с. Хохы Урсдон, осетин, ирон Зап. г. Владикавказ 15.09.2010 г.
038.	Исп. Джатиев Уагка, 20.09.1924–22.04.2012, род. в сел. Сыбайы хъæу Кударского ущелья ЮО осетин, куыдайраг Зап. г. Владикавказ 29.09.2011 г.
039.	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское осетин, ирон Зап. г. Владикавказ, 01.02.2013 г.
040.	Исп. Карсанова Тамара, 12.10.1948 г. р., род. в г. Владикавказ СО осетинка, ирон Зап. г. Владикавказ, 18.03.2013 г.

Диск 004

Копии записи свадьбы Алимбека Каллагова и Ирмы Айдаровой, г. Владикавказ, 05.12.2010 г.

Диск 005

Копии записи свадьбы Фатимы Каллаговой и Эдуарда Кадиева, г. Владикавказ, 08.09.2001 г.

Диск 006

Копии записи свадьбы Сослана Кокаева и Дианы Дзгоевой, г. Владикавказ, 08.12.2001 г.

Диск 007

Копии записи свадьбы Казбека Олисаева и Аланы Гокоевой, г. Владикавказ, 04.02.2006 г.

Диск 008

Копии записи обручения Казбека Олисаева и Аланы Гокоевой, г. Владикавказ, 27.01.2006 г.

Диск 009

Копии записи свадьбы Залины Калаевой г. Владикавказ, 26.08.2006 г.

Диск 010

Исп. Фольклорный ансамбль «Фарн» б/г

Диск 011

Копии записи свадьбы Марата Елоева и Дианы Габуевой,
г. Владикавказ, 21.04.2002 г.

Диск 012

Копии записи свадьбы Давида Тотикова и Мадины Зайтовой,
г. Санкт-Петербург, 23.08.2008 г.

Диск 013

Копии записи свадьбы Олега и Натии Дзлиевых,
г. Владикавказ, 25.11.2007 г.

Диск 014

Копии записи свадьбы Аслана и Бэлы Хинчаговых,
г. Владикавказ, 19.09.2009 г.

Диск 015

Копии записи свадьбы Заура Хуриева и Элины Аликовой,
г. Владикавказ, 26.06.2005 г.

Диск 016

Копии записи свадьбы Алана Мисостова и Индиры Дзлиевой,
г. Владикавказ, 05.12.2009 г.

Диск 017

Копии записи свадьбы Руслана Айдарова и Мадины Дзлиевой,
г. Владикавказ, 14.02.1999 г.

Диск 018

Копии записи свадьбы Николая Бедоева и Фатимы Зассеевой,
г. Владикавказ, 26.08.2010 г.

Диск 019

Копии записи свадьбы Андрея и Элины Магометовых,
г. Владикавказ, 30.08.2009 г.

Диск 020

Копии записи свадьбы Эрика Хубецова и Дзерассы Дзлиевой,
г. Владикавказ, 20.11.2010 г.

Диск 021

Запись праздника на святилище Реком, 20.07.2008 г.

Диск 022

Осетинские застольные молитвы
Исп. Дзлиев Майрам Афанасьевич, 27.07.1940 г. р.,
род. в г. Владикавказ
осетин, ирон
Зап. г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

Диск 023

Копии записи свадьбы Казбека Дзлиева и Елены Такоевой,
г. Владикавказ, 20.11.2004 г.

1.2 Перечень материалов из фондов СОИГСИ,
Архива ГТРК «Алания» и Национального музея РСО

1.	Алай	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А27	Исп. Хадаева Мисирхан, 82 г., род. в с. Уакац Ирафского р-на Зап. Т. Хамицаевой, 20.06.1969 г.
2.	Алай	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 144 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 476)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Махческ Ирафского р-на, 04.08.1928 г.
3.	Алай	Архив ГТРК «Алания»	Исп. Фольклорный коллектив «Хъубады» Муниципального молодежного центра г. Владкавказ Соло – Хадзарагова Дарья Зап. З. Газзаева г. Владикавказ, 1986 г.
4.	Алай булай	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 124	Исп. Гаджиева Маруся Агоровна, 43 г. Зап. г. Владикавказ 21.07.1960 г.
5.	Чепена	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 31	Исп. Плиев Борис, 1932 г. р. с. Дæллаг рук Зап. Джавский район, 1967 г.
6.	Нанайы зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 106	Исп. Гаджиева Маруся Агоровна, 43 г. Зап. г. Владикавказ, 31.07.1960
7.	Нанайы зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А19	Неизвестный исполнитель Зап. г. Цхинвал, 06.1964 г.
8.	Нанайы зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 145 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 482)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Синдзикау Дигорского р-на, 02.08.1928 г.
9.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А2	Исп. Каргаев Андро и Каргаев Петя Зап. В. Абаева с. Уæллаг Дес Трусовского ущелья, 1966 г.
10.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А31	Исп. Аким Джигкаев Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
11.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А32	Исп. Аким Джигкаев Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
12.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 04	Исп. Джигкаев Аким Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
13.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 139 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 441)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева г. Владикавказ, 22.08.1928 г.
14.	Чындзхæсджыты зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 141 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 456)	Зап. Б. Галаева с. Салугардан Дигорского р-на, 22.08.1928 г.
15.	Причитания	НА СОИГСИ,	Исп. Сухиева Тасо Александровна

		ф. искусство, оп. 2, А1	70 л. Зап. В. Абаева с. Мна Трусовского ущелья, 1966 г.
16.	Причитания	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А1	Исп. Касаева Наташа Михайловна 42 г. Зап. В. Абаева с. Четырс Трусовского ущелья, 1966 г.
17.	Причитания	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А1	Исп. Кокаева (Батаева) Раичка Томаевна, 63 г. Зап. В. Абаева с. Суарден Трусовского ущелья, 1966 г.
18.	Хонга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Билаонов Майрам Зап. А. Габисова г. Дигора, 1961 г.
19.	Хонга кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
20.	Хонга кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
21.	Хонга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
22.	Хонга кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
23.	Рагон хонга кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
24.	Ханты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 20	Исп. Замира Мамиева, 1914 г. р., род. в с. Эльхотово Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
25.	Хонга кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 20	Исп. Замира Мамиева, 1914 г. р., род. в с. Эльхотово Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
26.	Хонга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 20	Исп. Замира Мамиева, 1914 г. р., род. в с. Эльхотово Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
27.	Хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 21	Исп. Точиев Эльбрус, 1913 г. р., род. в с. Эльхотово Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
28.	Æрыдойнаг хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 27	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 28.12.1960 г.

29.	Хонга кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 27	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 28.12.1960 г.
30.	Хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 30 IV	Исп. Дзуцев Анатолий, 1945 г. р. Зап. г. Владикавказ, 1963 г.
31.	Ногираг хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 31	Исп. Самодеятельный оркестр Управления проф.тех.образования Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
32.	Хонгæ цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 33	Исп. Бекмурзова Фаризат, 1905 г. р., род. в с. Галиат Зап. г. Владикавказ, 1960 г.
33.	Рагон Хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 37	Исп. Газданов Булат, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
34.	Ногирский плавный танец	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 41	Исп. Самодеятельный оркестр Управления проф.тех.образования Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
35.	Батакаюрткий павный танец	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 41	Исп. Самодеятельный оркестр Управления проф.тех.образования Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
36.	Алагираг Хонгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 47	Исп. Дзеранова Венера, 1928 г. р. Зап. г. Владикавказ, 03.05.1961 г.
37.	Хъубады	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 49	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
38.	Рагон хонгæ кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 49	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
39.	Хонгæ кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 49	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
40.	Ханты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 79	Исп. Леков Таймураз, 1934 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
41.	Ханты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 101	Исп. Кануков Дзадте Зап. г. Владикавказ, 08.02.1961 г.
42.	Хъубады	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 109	Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р. Зап. г. Владикавказ 04.07.1960 г.
43.	Хонга Замира	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А6	Зап. В. Абаева г. Владикавказ, 1965 г.
44.	Заманкульская хонга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А6	Неизвестный исполнитель Зап. В. Абаева г. Владикавказ, 1965 г.
45.	Ханты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство,	Исп. Газданов Булат 1936 г. р., род. в с. Ольгинское

		оп. 2, А36	Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
46.	Ногирский хонгæ кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А36	Исп. Газданов Булат 1936 г. р. род. в с. Ольгинское Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
47.	Алагирская	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А54	Неизвестный исполнитель Зап. В. Абаева с. Зарамаг, 1960 г.
48.	Куртатаг хонга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А72	Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р. Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
49.	Мæздæккаг цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А72	Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р. Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
50.	Кабардинка	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 141, Галаев № 453	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Алагир, 28.08.1928 г.
51.	Тымбыл кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, д.171 № 39-1	Исп. Хайманов Аврам Касполатович, род. в с. Стур Дигора Зап. г. Владикавказ, 1970 г.
52.	Тымбыл кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, д. 171, № 39-2	Исп. Хайманов Аврам Касполатович, род. в с. Стур Дигора Зап. г. Владикавказ, 1970 г.
53.	Тымбыл	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А22	Исп. Плиев Борис, 1932 г. р., род. в с. Дæллаг рук Зап. Джавский р-н, 1967 г.
54.	Рог кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А63	Исп. Гиоев Георгий, 1929 г. р., род. в с. Коста Зап. г. Владикавказ, 1971 г.
55.	Тымбыл цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 57	Исп. Мисиков Темболат, 29.06.1875, род. в с. Тменныхъæу Зап. г. Беслан, 1960 г.
56.	Чындзхæсджыты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 30 IV	Исп. Дзуцев Анатолий, 1945 г. р. Зап. г. Владикавказ, 1963 г.
57.	Тымбыл кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 88	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
58.	Зилгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 109-3	Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р. Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
59.	Зилгæ	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 109-5	Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р. Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
60.	Тымбыл кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 112а	Исп. Билаонов Майрам Зап. А. Габисова г. Дигора, 01.09.1961 г.
61.	Зилга	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Билаонов Майрам Зап. А. Габисова г. Дигора 01.09.1961 г.

62.	Тымбыл кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
63.	Зилгæ кафт	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
64.	Тымбыл кафты цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 27	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р., род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 28.12.1960 г.
65.	Лезгинка	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 142 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева № 465)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Згид, 28.08.1928 г.
66.	Лезгинка	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 142 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 483)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Синдзикау, 02.08.1928 г.
67.	Лезгинка	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 145 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 492)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева с. Дзуарикау, 24.09.1928 г.
68.	Къах къухтыл	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, К22	Исп. Богъаты Ислам Зап. б/м, б/г.
69.	Зильга (круговая плясовая)	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5494-1)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти г. Орджоникидзе, 1939 г.
70.	Плясовая	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5506-1)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти г. Орджоникидзе, 1939 г.
71.	Кафыны цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 19	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисова с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
72.	Симды цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А22	Исп. Плиев Борис, 1932 г. р., род. в с. Дæллаг рук Зап. Джавский р-н, 1967 г.
73.	Симд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А54	Неизвестный исполнитель Зап В. Абаева с. Зарамаг, 1960 г.
74.	Симд (плясовая)	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 138 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 435)	Неизвестный исполнитель Зап. Б. Галаева г. Владикавказ, 24.07.1928 г.
75.	Симд (плясовая)	НА СОИГСИ, ф. искусство,	Неизвестный исполнитель

		оп. 2, 146 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 496)	Зап. В. Галаева с. Барзикау, 24.07.1928 г.
76.	Симд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 31	Исп. Самодеятельный оркестр Управления проф.тех.образования Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
77.	Массовый танец	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 21	Исп. Точиев Эльбрус, 1913 г. р., род. в с. Эльхотово Зап. г. Владикавказ, 1961 г.
78.	Симд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 70	Исп. Мистулова Ирина, 1943 г. р. род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 21.02.1961 г.
79.	Симд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 94	Исп. Мистулова Ирина 1943 г. р. род. в г. Владикавказ Зап. г. Владикавказ, 13.12.1961 г.
80.	Симд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 86	Исп. Хадиков Болат Кайсинович Зап. г. Владикавказ, 15.01.1963 г.
81.	Симды цагъд	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 88	Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох Зап. А. Габисов, с. Дарг-кох, 23.08.1961 г.
82.	Симд	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5495-4)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти, г. Орджоникидзе, 1939 г.
83.	Симд	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5496-1)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти г. Орджоникидзе, 1939 г.
84.	Симд	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5503-3)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти г. Орджоникидзе, 1939 г.
85.	Симд	Мультимедийная система «Музыкальная культура осетин» (копии ФА ИРЛИ, колл. Кокойти, № 5506-2)	Неизвестный исполнитель Зап. А. Кокойти г. Орджоникидзе, 1939 г.
86.	Уайра-уайтау (Чепена)	Архив ГТРК «Алания»	Исп. Ансамбль «Нарон» Соло – Хадзарагова Дарья Зап. ГТРК «Алания» г. Владикавказ, 1986 г.
87.	Уастырджийы зарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А 65	Неизвестный исполнитель Зап. с. Корниси Знаурского р-на ЮО, 1976 г.
88.	Айс æй аназ æй	НА СОИГСИ, ф. искусств о, оп. 2, 05	Исп. Квартет осетинской народной песни Зап. Д. Хаханова г. Владикавказ, 1973 г.
89.	Хъарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А1 № 3-1	Исп. Сухиева Тасо Александровна, 70 л., род. в с. Мна Зап. с. Суарден, 07.1966 г.

90.	Хъарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А1 № 3-2	Исп. Касаева Наташа Михайловна, 42 г., род. в с. Четырс Зап. с. Суарден 07.1966 г.
91.	Хъарæг	НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А1 № 3-3	Исп. Кокаева Раичка Томаевна, 63 г., род. в с. Уаллаг Ухат Зап. с. Суарден, 07.1966 г.

Приложение 2

2.1. Нотировки свадебных обрядовых песен

№ 1. Алай

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А27

Исп.: Хадаева Мисирхан, 82 года,

род. в с. Уакац

Зап.: Т. Хамицаева, 20.06.1969 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 80



Йа - лай а - лай фес - гун бон. Ой, а - лай, ой, а - лай.

Фес - гу - ун 'ма нив - гун бон. Ой, а - лай, ой, а - лай.

Йалай алай фесгун бон.
 Ой, алай, ой, алай.
 Фесгун 'ма нивгун бон.
 Ой, алай, ой, алай.
 Хецауэн ба æфсармджын.
 Ой, алай, ой, алай.
 Лефсинэн ба коммæгæс.
 Ой, алай, ой, алай.
 Адæмæн ба зæрбатуг.
 Ой, алай, ой, алай.

Йалай алай счастливый день.
 Ой, алай, ой, алай.
 Счастливый и благостный день.
 Ой, алай, ой, алай.
 Для свекра, чтоб скромна была.
 Ой, алай, ой, алай.
 Для свекрови — послушная.
 Ой, алай, ой, алай.
 Для соседей, чтоб ласточкой была.
 Ой, алай, ой, алай.

№ 2. Алай

Архив ГТРК Алания
Исп. Ансамбль «Хъубады».
Соло Д. Хадзарагова
Зап. г. Владикавказ, СО, 1991 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 80$

Ой, а-лай, ой, а-лай, ой, а-лай, ой, а-лай.

Чындз фа - ца - уы, фарн аер - цыд! О, а - лай, ой, а - лай.

А - цин ка - наем нае чын - дзыл! Ой, а - лай, о, а - лай.

Фа - рны кѣ - ах аѣ - ба - ваѣ! Ой, а - лай, о, а - лай.

о о о о о

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bass line features a melodic line with a long note value, and the treble line provides harmonic support with chords and moving lines.

Цаѣ дѣн ѣѣ - маѣ ба - баѣз - заѣд. Ой, а - лай, о, а - лай.

о о о о

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment maintain the same key signature and time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern in the bass line and harmonic accompaniment in the treble line.

Хѣс - таѣр - таѣн уаѣд ба - рын - хѣом. Ой, а - лай, о, а - лай.

о о о о о

The third system concludes the musical piece. The vocal line and piano accompaniment maintain the same key signature and time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern in the bass line and harmonic accompaniment in the treble line.

Кæс - тæр - ты та уар - зын хъом. Ой, а - лай, о, а - лай.

о о о о о

Ма - хæн нæ чындз хорз уы - дзæн. Ой, а - лай, о, а - лай.

о о - - - - - о о

Лæг - ты - дзуа - ры ба - фæн - дæд! Ой, а - лай, о, а - лай.

о о о о о

Ma - ды Май - ра-маёй фæ - дзæхст уæд! Ой, а - лай, о, а - лай.

o o o o o

Авд фыр - ты йын рай - гу рæд! Ой, а - лай, о, а - лай.

o o o o o

Иу хо ма сын ный - йа - рæд. Ой, а - лай, о, а - лай.

o o o o

Ой, а - лай, о, а - лай, ой, а - лай, о, а - лай!

o o o o o

Ой, алай, ой, алай,
 Ой, алай, ой, алай.
 Чындз фæцæуы, фарн æрцыд!
 Ой, алай, ой, алай.
 Ацин кæнæм нæ чындзыл.
 Ой, алай, о, алай.
 Фарны къах æрбавæр!
 Ой, алай, о, алай.
 Цард дын йемæ бабæззæд.
 Ой, алай, о, алай.
 Хистæртæн уæд барынхъом.
 Ой, алай, о, алай.
 Кæстæрты та уарзынхъом.
 Ой, алай, о, алай..
 Махæн нæ чындз хорз уызæн.
 Ой, алай, о, алай.
 Лæгтыдзуары бафæндæд!
 Ой, алай, о, алай.
 Мады Майрамæй фæдзæхст уæд!
 Ой, алай, о, алай.
 Авд фырты йын райгурæд,
 Ой, алай, о, алай.
 Иу хо ма сын ныййарæд.
 Ой, алай, о, алай.
 Ой, алай, о, алай,
 Ой, алай, о, алай.

Ой, алай, ой, алай,
 Ой, алай, ой, алай.
 Невеста идет, фарн пришел!
 Ой, алай, ой, алай.
 Порадуемся нашей невесте.
 Ой, алай, о, алай.
 Благостной ногой вступи в дом!
 Ой, алай, о, алай.
 Пусть жизнь будет тебе в радость.
 Ой, алай, о, алай.
 Чтоб могла прощать старших.
 Ой, алай, о, алай.
 Чтоб любила младших.
 Ой, алай, о, алай.
 Наша невеста будет хорошей.
 Ой, алай, о, алай.
 Пусть этого захочет покровитель мужчин!
 Ой, алай, о, алай.
 Пусть Мады Майрам хранит ее!
 Ой, алай, о, алай.
 Пусть родится у нее семеро сыновей,
 Ой, алай, о, алай.
 И пусть им еще одну сестру родит.
 Ой, алай, о, алай.
 Ой, алай, о, алай,
 Ой, алай, о, алай.

№ 3. Алай

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 144
 Исп. неизвестен (Неизветсный исполнитель?)
 Зап. Б. Галаев,
 с. Махческ Ирафского р-на, 04.08.1928 г.
 Расшифровка Д. Дзливой

А - ло - ло - ла ла - ла - ло. Уой, а - лай, уой, а - лай!

А - лай код - та кин - дза - бон. Уой, а - лай, уой, а - лай!

А - чи о - ни а - ла - лай! Уой, а - лай, уой, а - лай!

Е - ли - а ба, ар - цае - уа. Уой, а - лай, уой, а - лай!

А [...] чындэ-дзон [...] бон. Уой, а - лай, уой, а - лай!

Алолола лалало.
 Уой, алай, ой, алай!
 Алай кодта киндзэ бон!

Алолола лалало.
 Ой, алай, ой, алай!
 Алай делала невеста в свой день!

Уой, алай, ой, алай!
Ацы бони Алалай!
Уой, алай, ой, алай!
Елиа ба æрцæуа.
Уой, алай, ой, алай!
А [нрзб] чындздзон [нрзб]бон
Уой, алай, ой, алай!

Ой, алай, ой, алай!
В этот день Алалай!
Ой, алай, ой, алай!
Елиа пусть посетит.
Ой, алай, ой, алай!
А [нрзб.] невестин [нрзб.] день.
Ой, алай, ой, алай!

№ 4. Алай

Осетинский музыкальный фольклор. — М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 105. № 171
 Зап. В. Долидзе, село Ларс, 1926 г.
 Нотировка В. Долидзе



№ 5. Алай

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 53
 Зап. б/г, б/м
 Нотировка М. Бугоева

Musical score for № 5. Алай. The score is written in 4/4 time. The treble clef staff contains a melody of quarter and eighth notes. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The score is divided into two systems.

№ 6. Алай

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. Аликова
Зап. б/г, б/м
Нотировка А. Аликова

The musical score is presented in two systems, each containing three staves. The first system consists of a treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The music is written in 6/8 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties. The notation includes stems, beams, and clefs, with a key signature of one flat (B-flat) indicated by a flat symbol on the first line of the treble clef staff in the first system.

№ 7. Нанайы зарæг¹

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 106
Исп. Гаджиева Маруся Агоровна, 43 года
Зап. г. Владикавказ, 31.07.1960 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 80

Ой, на - на, ой, - - на - на!

Къæ-йыл дын къæ-бæр чи нæ уаг - та хур - хы гуым-был, уый цау - гæ куы кæ - ны, на - на! ой!

Уа уай, на - на, ма - гу-рæй дæ уалз-дзæ-ни, на-на, кæу-гæ-ниу-гæ-йæ, ма-гуы-рæй дæ уалз-дзæн, уа!

Хуыр-хы дын гуым-был куы нæ уагъ-та, уау! Уау, ма-гуы-рæй дæ уалз-дзæн, кæу-гæ-ниу-гæ-йæ, на-на, уау!

Ой, нана, ой, нана.
Къæйыл дын къæбæр чи нæ уагъта,
хуырхы – гуымбыл,
Уый цаугæ куы кæны, нана, уа!
Уæ-ууай, нана, магурæй дæ уадзæни, нана,
кæугæ ниугæйæ, магуырæй дæ уадзæн уа!
Хуырхы дын гуымбыл куы нæ уагъта, уау!
Уау, магуырæй дæ уадздзæн,
кæугæ – ниугæйæ, нана, уау.

Ой, нана, ой, нана.
Та, которая на плите кусочек хлеба не
оставляла, а в сыворотке — сыр,
Та уходит от тебя нана, уа!
Уай, Нана, бедную тебя оставляет, нана,
плачущую, воющую, бедную тебя отставит!
Которая в сыворотке сыр не оставляла, уау!
Уау, бедную тебя оставит,
плачущую, воющую, нана, уау.

¹ В силу специфики стиха и ритмики напева во всех образцах выставляется пунктирная тактировка на границах тирад.

№ 8. Нанайы зараг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А19

Зап. г. Цхинвал, 06.1964 г.

Расшифровка Д. Дзलिएвой

♩ = 130

Уой, на - на, де `эе-рай уат - га-наг дае рай - со-май уат и - сэг, гъэй,

уой, хэс - гае дын эй куы кэ - э - нынц, гъэйт, гъэйт, гае мар - джэ, йай.

Уэй, на - на, хуыр-хы дын гуыт-быт чи нэ - уах - та, гъэй,

рай - сом эй куы нэ уат фе - най, уэй, нык-кэу - дзы-нэ, - - - гъэй.

Уэй, на - на, цы кэн - дзы-нэ куыд кэн - дзы-нэ, гъэй,

гъэ-гъэйт мар - джэ-э гъа - ай - та, уэй, уэй э-мэ уэ.

Уой, нана,
де `эерэй уатгәнаг, дае райсомай
уатисаг, гъэй,

Ой, нана,
вечером тебе стелившая, а утром
заправлявшая твою постель

уой, хæсгæ дын æй куы кæнынц,
Ой, ой, гъе мардзæ, йай.

Уæй, нана,
хуырхы дын гуымбыл чи нæ уагъта, гъæй
райсом æй куы нæ уал фенай!
Уæй, ныккæудзынæ, гъæй.

Уæй, нана, цы кæндзынæ, куыд
кæндзынæ, гъæй?
Æй-æйтт мардзæ, хъайта,
Уæй, ой æмæ уæ!

ой, уводят у тебя ее,
ой, ой, гей марза, ой.

Ой, нана,
ту, что в сыворотке тебе сыр не оставляла,
завтра ты уже не увидишь!
Ой, заплачешь.

Ой, нана, что будешь делать, как будешь
делать?
Ай-айт мардза, хъайта
Ой, ой ама о!

№ 9. Нанайы зарæг

Дзлиева Д. АФ 001-001

Исп. Баев Юрий, 1957 г. р.,

род. в г. Владикавказ, СО

Зап. Д. Дзлиева, г. Владикавказ, 05.09.2007 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 80$

Ой, на - на! Лæх - сы - ры сæр - тæй кæй фæ - хас - тай, уы - цы гыц - цыл чызг,
 О о о о о

ой, уы - цы гыц - цыл дын фæ - кæ - наем, ой.
 о о о о о

Ой, на - на, би - рæ нын цæ - ра - ай, ой.
 о о о о о

Ой, на - на! Дард фæн - да - гыл фæ - цæ - уы да гыц - цыл, уæ - да, ой, уæ - рай - да, ой.
 о о о о о о о о

Ой, фæн - да - раст ын уæд за - - - - гæм.
 о о о о о

Ой, на - на, би - рæ нын цæ - рай, ой!
 о о о о о

Ой, нана!

Ой, нана!

Æхсырысæртæй кæй фæхастай, уыцы гыццыл чызг,
 Ой, уыцы гыццыл дын фæкæнæм, ой.
 Ой, нана, бирæ нын цæрай, ой.

Ой, нана!
 Дард фæндагыл фæцæуы
 дæ гыццыл, уæдæ, ой, уæрæйдæ, ой.
 Ой, фæндараст ын уæд зæгъæм.
 Ой, нана, бирæ нын цæрай, ой!

Ту, которую ты сметаной взрастила,
 Эту маленькую девочку мы уводим.
 Ой, Нана, долго живи.

Ой, нана!
 В дальний путь уходит
 твоя маленькая, ой, урайда, ой.
 Ой, пожелаем ей счастливого пути.
 Ой, нана, долго живи!

№ 10. Нанайы зарæг

Дзлиева Д. АФ 001–002

Исп. Бацазов Магомед Заурбекович, 18.05.1938 г. р.,

род. в с. Заманкул, СО

Зап. Д. Дзлиева, г. Владикавказ, 05.09.2007 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 80$

Гъæй, на - на, даæ рай - сом арт - гаæ - наæг даæ и - зæр уат гаæ - наæг.

О

Гъæй, на - на, би - раæ - нын фæ - цаæ - ра.

На - на. даæ иу - наæг хъæ - бул фæн - да - раст æр - ба - уа, ой!

Гъæй, нана, даæ райсом артгæнаæг
даæ изæр уатгæнаæг.

Гъæй, нана, бирæ нын фæцаæра.
Нана, даæ иунаæг хъæбул фæндараст æрбауа,
ой!

Гей нана, та, которая утром печь топила,
а вечером стелила тебе постель.

Гей нана, долго живи.
Нана, счастливого пути твой единственной,
ой!

№ 11. Нанайы зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 145
 Зап. Б. Галаев,
 с. Синдзикау Дигорского р-на, 02.08.1928 г.
 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 482)
 Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 80$

Уой, на - на! [.] куы ца - уы, на - на.

Уой, [.] ца уы.

[.] куы ца - уы, на - на, гъай!

Уой, нана! [нрзб.] куы цауы, нана.
 Ой, [нрзб.] цауы
 [нрзб.] куы цауы, нана, гъей.

Ой, нана! [нрзб.] уходит, нана.
 Ой, [нрзб.] уходит
 [нрзб.] уходит, нана, гей.

№ 12. Нанайы зарæг²

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 95
 Нотировка М. Бугоева

Цæу - гæ цау - гæ уа уæ - рай - дæ ра нив - гун - гун æ - маæ æ -

маæ цит - кин бо - ни уас - гер - ни 'ма Ник - ко - ла фин - дзи по - тæ фæс - тæ - маæ йи - маæ гъæ - уай гъæй!

Цæугæ цаугæ уа уæрайдæ ра
 Нивгун æмаæ циткин бони
 Уасгерги ма Никкола финдзи цотæ,
 Фæстæмаæ йын маæ гъæуай, гъæй!

Едем, едем, уа уарайда ра.
 Счастливый и славный день!
 Уасгерги и Никкола идут впереди,
 А сзади охраняют!

² Нотировка и текст приведены в авторской редакции. При этом текст не соответствует подтекстовке.

№ 13. Нанайы зараг

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 346, с. 135
 Нотировка М. Бугоева

Ой, на - на, да сау-мон арт-гæ-наг киз-гæ, кин-дзи куы цае-уй, уой, йæ-мае, да и - зæ-рæй арт-гæ-

наг киз-гæ, кин-дзи куы цае-уй, ой, на-на, да сау-мон уат и-саг киз-гæ кин-дзи куы цае - уй!

Уæй, Нана,
Дæ сæумон артгæнæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ изæйрон уатгæнæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ сæумон уатесæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ изæйрон артæмбæрзæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ æхсидзги адгор кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ сæумон зæнхсæрфæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ сæумон донхæссæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ къохдонгæнæг кизгæ
Киндзи ку цæуй!

Уæй, Нана,
Дæ комидзагæй ке фæххастай,
Ой, хъал лæхъуæн, алайбулайгæнгæ,
Абони сæхемæ ку хæссуй!

Ой, Нана,
Утром огонь разжигавшая, дочь
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Вечером тебе стелившая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Утром постель убиравшая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Вечером огонь в очаге золой
прикрывавшая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Твоя быстрая на посылках дочь
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Утром двор подметавшая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Утром воду носившая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
На руки тебе воду лившая, дочь,
Замуж выходит!

Ой, Нана,
Ту, что ты своим последним кусочком
вскармливала,
Гордый юноша с пением «алайбулай»
Сегодня в свой дом увозит!

№ 14. Нанайы зарæг

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. Аликова.
Нотировка А. Аликова

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The first system contains four measures. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4 and G4. The piano accompaniment features a steady bass line of chords: G2-B2-E3, F2-A2-C3, G2-B2-E3, and F2-A2-C3. The second system also contains four measures. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4 and G4. The piano accompaniment continues with chords: G2-B2-E3, F2-A2-C3, G2-B2-E3, and F2-A2-C3. The score concludes with a double bar line.

№ 15. Нанайы зараг

Осетинский музыкальный фольклор. — М.; Л.: Музгиз, 1948. № 121. С. 78

Исп. Байцаев

Зап. Е. Колесников, с. Дигора, 1940 г.

Ой, на-на! Да сәу-мон арт-гә-наг киз - гә кин - дзи ку ца - уй, ой!

гъай, гъай, гъай, ой

Ой, на-на. да и - зәй-рон уат - гә - наг киз - гә кин - дзи дин куы ца - уй, гъей.

гъай, гъей!

Ой, нана!

Дә сәумон артгәнаг кизгә,
киндзи куы цауы, ой!

Ой, нана!

Утром огонь разжигавшая дочь твоя,
замуж выходит ой!

Ой, Нана,

Дә изәйрон уатгәнаг кизгә
киндзи дин куы цаууы, гъей.

Ой, нана,

Вечером тебе постель стелившая
дочь твоя замуж выходит, гей.

№ 16. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 129

Исп. Гаджиева Маруся Егоровна

Зап. 21.08.1960 г.

Расшифровка Д. Дзливой

$\text{♩} = 60$

Ой, фарн фæ-цæ-уы фарн-джын ой.
О о

Ой, фарн фæ-цæ-уы а-мон-джын уаз-джы-тæ, а
о о

Гъай, а-лæ-ба-ба фæ-цæ уынд.
о о

Гъай, уе 'хсæв хорз уа нæ буц кæс-тæр-тæ, а.
о о

Уай, р-цæ-уа нæ буц уаз-джы тæ.
о о

Уай, бы-нат уа фарн, уаз-джы-тæ, ой.
о о

Ой, фарн фæцæуы фæрнджын [...]
Ой, фарн фæцæуы амонджын уазджытæ, уа.

Ой, фарн идет.
Ой, фарн идет, счастливые гости.

Гъай, ала баба фæцæуынц.
Гъай, уе 'хсæв хорз уа нæ буц кæстæртæ, уа.

Ой, ала баба идут.
Ой, доброго вам вечера, наши младшие.

Уай, [...] æрцæуа нæ буц уазджытæ.
Уай, бынат уа фарн уазджытæ Ой.

Ой, [...] придут наши уважаемые гости.
Пусть фарн будет в этих местах, ой.

№ 17. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А2
 Исп. Каргаев Андро и Каргаев Петя,
 род. в с. Уæллаг Дес Трусовского ущель
 Зап. В. Абаев, 1966 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 120

Гъæй, чындз-хæс - джы - тæ фæн - да - раст!
 О - о - о

Чындз-хæс - джы - тæ хъæ-уæй фæ - цæ-уынд дык-каг хъæу-мæ - уаз - джы - тæ.
 О - о - о

Уæй, - хъæ-уы кæ-рон-мæ ба - хæц-цæ сты уаз - джы - тæ,
 О - о - о

уаз - джы-ты хис-тæр - тæ ныз - за - ры - дыс - ты - хъæ - уы кæ - ро - нæй. -
 О - о

Уе 'хсæв хорз уа, буц хъæу - бæс - - - тæ.
 О - о - о

Уе 'хсæв хорз уа, буц хъæу-бæс - тæ, куы загъ - той.
 О - о - о

Гъæй чындзхæсджытæ, фæндараст.
 Чындзхæсджытæ хъæуæй фæцæуынц
 дыккаг хъæумæ уазджытæ.

Гей, поезжанам счастливого пути.
 Поезжане едут из одного села
 в другое.

Уай хъæуы кæронмæ бахæццæ сты уазджытæ,
 Уазджыты хистæртæ низзарыдысты
 хъæуы кæронæй.

Ой, доехали до окраины села гости,
 Старшие из гостей запели на окраине
 села.

Уе 'хсæв хорз уа, буц хъæубæстæ.
 Уе 'хсæв хорз уа, буц хъæубæстæ,
 куы загътой.

Доброго вам вечера, дорогие сельчане.
 Доброго вечера вам, сказали, дорогие
 сельчане.

№ 18. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство. оп. 2, 139
 (копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 441)
 Зап. Б. Галаев,
 г. Владикавказ, 22.08.1928 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 60$

Уæй, фæ - ца - уæм - уæм, фæ - хæс - сæм
 О - о - о - о - о - о

Гъæй, уой уой - ра,
 О о о о о о

Гъæй, уой уой - ра,
 О о о о о о

Уой, а - монд фæ - хæс - сæм, а - монд, уой, а - монд фæ - хæс - сæм, гъæй, гъæй!
 О о о о о о

Уæй фæцæуæм, фæхæссæм
 [нрзб.]

Ой, едем, везем
 [нрзб.]

Гъæй, уой, уойра
 [нрзб.]

Ой, ой, ойра
 [нрзб.]

Гъæй, уой, уойра
 [нрзб.]

Гей, ой, ойра
 [нрзб.]

Уой, амонд фæхæссæм, амонд,
 уой, амонд фæхæссæм, гъæй, гъæй!

Ой, счастье везем, счастье,
 Ой, счастье везем, гей, гей!

№ 19. Чындзхасджыты зараг

Дзлиева Д. АФ 001–003

Исп. Бацазов Магомед Заурбекович, 18.05.1938 г. р.,

род. в с. Заманкул, СО

Зап. Д. Дзлиева,

г. Владикавказ, 05.09.2007 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 90$

Сыр - дон цью ба - ла - сэй ра - тах - тис,

ба - ла - сэй ба - ла - смаэ ба - тах ти.

Чындз - дзон чызг хэ - дза - раэй ра - раст ис,

хэ - дза - раэй хэ - дзар - маэ ба - раст и.

Сырдонцьиу баэласэй ратахтис,
Баэласэй баэласмаэ батахти.

Воробей с дерева слетел,
На другое дерево сел.

Чындздзон чызг хэдзарэй рараст ис,
Хэдзарэй хэдзармаэ бараст и.

Невеста из дому отправилась,
В другой дом пришла.

№ 20. Чындзхæсджыты зарæг

Дзлиева Д. АФ 001–004

Исп. Кайсинов Виктор Ципкоевич,
14.03.1950 г. р., род. в г. Владикавказ, СОЗап. Д. Дзлиева,
г. Владикавказ, 05.09.2007 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 80$

Ой, ой, уæ, о - ой. Ой, фæ-кæ-наем æй, уæ-дæ, фæ-хæс - сæм.

О - - - о - - - - - - - - - - о - о -

Ой, ой, уæ, о - ой. Ой, а - монд-джын къах куыл а - вæ - ра.

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

Ой, ой, уæ, о - ой. Ой, хор-зæй баз - за - йут, фы-сым - тæ!

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

Ой, ой, уæ, ой.
Ой, фæкæнаем æй, уæдæ, фæхæссæм.

Ой, ой, уа, ой.
Ой, увозим ее, уводим.

Ой, ой, уæ, ой.
Ой, амондджын къах куыл авæра.

Ой, ой, уа, ой.
Ой, пусть счастливой ногой ступает.

Ой, ой, уæ, ой.
Ой, хорзæй баззайут, фысымтæ!

Ой, ой, уа, ой.
Ой, оставайтесь в здравии, хозяева!

№ 21. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А 32
 Запись с этнографического концерта
 Соло Аким Джигкаев
 Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 60$

Ой, фæ-хæс - сæм æй, фæ ца - уæм, ой, фар-ни-мæ - [. . .]

О - о ой æ-мæ уæ-рæй - дæ, ой, а-мондд-джын къах - æр - хæс - са.

Сыр-дон-цъиу бæ-ла-сæй - ра - тах - ти, бæ - ла - сæй бæ-лас-мæ ба тах - ти.

Чындз-дзон чызг хæ-дза-рæй ра-раст и, хæ - дза - рæй хæ - мæ ба - уа - ди.

Ой, фæхæссæм æй, фæцауæм,
 Ой, фарнимæ [...]

Ой, уводим ее, уходим, ой,
 С фарном [...].

Ой æмæ уæрæйдæ,
 Ой, амондджын къах æрхæсса.

Ой, ама уарайда,
 Ой, счастливой ногой пусть вступит в дом.

Сырдонцъиу бæласæй ратахти,
 Бæласæй бæласмæ батахти.

Воробей с дерева слетел,
 На другое дерево сел.

Чындздзон чызг хæдзарæй рараст и,
 Хæдзарæй хæдзармæ бауади.

Невеста из дому отправилась,
 Из одного дома в другой пришла.

№ 22. Чындзхæсджыты зарæг

Осетинская народная музыка. — М.; Л., 1964. С. 178. № 75
 Нотировка Б. Галаева³

$\text{♩} = 69$

Один
 Уæй, фæ-цæ-уæм, дам фæ-цæ - уæм! Уæ-уæй фæ-цæ-уæм фар-ни - ма!

Все

Уæй а-монд-джын кях уæм фæ-хæс - сæм! Ой, уæ, уæ-рæй дæ, фар-ни - ма!

Ой, фы³сым, дам, а-монд - джын! Уæ-уæй фар-ни - ма фæ-цæ - уæм!

1. Уæй, фæцæуæм, дам, фæцæуæм!
 Уæ-уæй, фæцæуæм фарнимæ!

1. Уай, едем, едем
 Уа-уай едем с миром!

2. Уæй, амондджын кях уæм фæхæссæм!
 Ой, уæ, уæрæйдæ, фарнимæ!

2. Уай, вносим в дом счастье!
 Ой, уа, уарайда, с миром!

3. Ой, фысым, дам, амондджын!
 Уæ-уæй, фарнимæ фæцæуæм!

3. Ой, счастливый хозяин!
 Уа-уай, входим с миром!

4. Фæрнджын бинойнаг уын æрхастам!
 Уæй амондджын æрбауа!

4. Привезли Вам счастливую невестку
 Уай, да будет она счастлива!

5. – Ей, æгас нæм фæцæуат, уазджытæ!
 Уæуæй, æгас нæм фæцæуат уазджытæ!

5. – Ей, добро пожаловать, гости!
 Уауай, добро пожаловать, гости!

6. Амондджын сылыстæг æрхонат,
 Уæуæй æмæ, не ‘уазджытæ!

6. Да будет счастлива невеста!
 Уауай, добро пожаловать гости!

7. Ой, арфæгонд уæнт бæлцæттæ!
 Уæй, хъæлдзæг уат уазджытæ!

7. Ой, благодарим вас поезжане!
 Уай, будьте веселы, гости!

³ В нотировке сохранена нумерация строф, предложенная автором.

№ 23. Чындзхæсджыты зарæг

Осетинская народная музыка. — М.; Л., 1964. С. 179. № 76
Нотировка Б. Галаева

$\text{♩} = 84$

Уæ лæ цъи-ах бæ - ла - сы сæр фæ-уæл - гом маæ.

Уæ, уæй, æ - маæ, фæ - пæ - уæм, фæ - хæс - сæм!

Уæ, уæй, фæ - пæ - уæм, дам, фæ-хæс сæм!

Уæ, - уæй, чындз - хæс-сæг, дам, уд - хæс - сæг!

Уæлæ цъиах бæласы сæр фæуæлгомма.
Уæ-уæй, æмаæ, фæцæуæм, фæхæссæм!

Вон галка с дерева упала.
Уа-уай æмаæ, уходим, уводим!

Уæ-уæй, фæцæуæм, дам, фæхæссæм!
Уæ-уæй, чындзхæссæг, дам, удхæссæг!

Уа-уай, уходим, уводим!
Уа-уай, поезжане, говорят, душегубы!

№ 24. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. 124, д. 269

Неизвестный исполнитель, б/м, б/г

Нотировка М. Бугоева

Гъей, нæ уз - джы - тæ, фæн - да - раст. Гъей, фы - сым - тæ хæр - зæ бон.

Гъей, уæ лæ - вар нын хæ - лар уа. Гъей, а - монд - джын æр - ба - уа!

Гъей, нæ узджытæ, фæндараст.
Гъей, фысымтæ, хæрзæбон.

Гей, гости, счастливого пути.
Гей, хозяйева, до свидания.

Гъей, уæ лæвар нын хæлар уа,
Гъей, амондджын æрбауа.

Гей, пусть ваш подарок будет нам впрок,
Гей, пусть будет счастлива!

№ 25. Чындзхæсджыты зарæг

Осетинский музыкальный фольклор. — М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 91. № 146

Исп. Алдатов

Зап. с. Ольгинское, 1940 г.

Нотировка А. Тотиева

Гъей, нæ уз - джы - тæ, фæн-да - раст. Гъей, фы - сым - тæ хæр-зæ - бон.

Гъей, уæ-лæ - вар нын хæ-лар уа. Гъей, а - монд-джын æр-ба - уа!

Гъей, нæ узджытæ, фæндараст.
Гъей, фысымтæ, хæрзæбон.

Гей, гости, счастливого пути.
Гей, хозяйева, до свидания.

Гъей, уæ лæвар нын хæлар уа,
Гъей, амондджын æрбауа.

Гей, пусть ваш подарок будет впрок,
Гей, пусть будет счастлива!

№ 26. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. фольклор, п. Аликова.

Нотировка А. Аликова

№ 27. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 04

Исп. Джигкаев Аким

Зап. г. Владикавказ, 1973 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

Фарн фæ-цæ - уы, фарн фæ-цæ - уы, о - ой, уой, уæ-рæй - дæ, ой, фарн, фæ - цæ - уы.

О - - - - - о - - - - - о - - - - -

Фарн фæ-цæ - уы, а - цы хæ-дзар - мæ. о - ой, ой, уæ-рæй - дæ, уæ - рæй - дæ, а - цы хæ-дзар - мæ.

Ой, уæ - ри - дæ-рæй - дæ, ой, ой, ой, уæ-рæй - дæ, ой, уæ-рæй - дæ-рæй - дæ.

о - - - - - о - - - - - о - - - - -

Фæ - хæс сæм æй, фæ - цæ - уæм уæм, о - ой, ой, уæ-рæй - дæ, о, фæ - цæ-уæм уæм.

Ой, уæ - ри - дæ-рæй - дæ, ой, ой, ой, уæ-рæй - дæ, ой, уæ-рæй - дæ-рæй - дæ.

о - - - - - о - - - - - о - - - - -

Нæр - тон фынг нын æ - ры - вæ - рут о - ой, ой, уæ-рæй дæ, уæ - рæй - дæ, æ - ры-вæ - рут.

Ой, уæ - ри - дæ-рæй - дæ, ой, ой, ой, уæ-рæй - дæ, ой, уæ-рæй - дæ-рæй - дæ.

о - - - - - о - - - - - о - - - - -

И - рыс - то - нан сау ба - га - ны, о - ой, ой, уае-раей - дае, уае - раей - дае, ард хае - ран у.

Ой, уае-ри-дае-раей-дае, ой, ой, ой, уае-раей-дае, ой, уае-раей-дае-раей-дае.

Ра-хае-сут нын сау ба - га - ны, о - ой, ой, уае-раей-дае, уае - раей - дае, сыр - сыр - гаен - гае ой

Ой, уае-ри-дае-раей-дае, ой, ой, ой, уае-раей-дае, ой, уае-раей-дае-раей-дае. о

Фарн фæцæуы фарн фæцæуы ой,
уой, уæрæйдæ, ой, фарн фæцæуы.

Фарн идет, фарн идет, ой
ой уарайда, ой, фарн идет.

Фарн фæцæуы, ацы хæдзармæ, ой,
ой уæрæйдæ, уæрæйдæ, ацы хæдзармæ.

Фарн идет, в этот дом, ой
ой уарайда, уарайда, в этот дом.

Фæхæссæм æй, фæцæуæм уæм ой,
ой, уæрæйдæ, о, фæцæуæм уæм.

Ведем ее, идем к вам, ой
ой уарайда, о фæцæуæм йæм.

Нæртон фынг нын æрæвæрут, уой
ой, уæрæйдæ, уæрæйдæ, æрæвæрут.

Накройте нам Нартовские столы ой
ой уарайда, уарайда, накройте.

Ирыстонæн сау бæгæны, ой,
ой, уæрæйдæ, уæрæйдæ ардхæрæн у.

Для Осетии черное пиво, ой
ой уарайда, уарайда, клятвенный напиток.

Рахæссут нын сау бæгæны ой,
ой, уæрæйдæ, уæрæйдæ сырсыргæнгæ, ой.

Принесите нам черного пива, ой,
ой уарайда, уарайда пенящегося, ой.

№ 28. Чындзхæсджыты зарæг

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А31
 запись с этнографического концерта б/м, б/г
 Соло Аким Джигкаев
 Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

Ой, фæ-цæ уæм, ой, фæ-хæс - сæм, гъæ - æй. Ой, уæ-рæй - дæ, о - рæй - дæ - ри-рæ, уæ-рæй - дæ.

о о гъæ - æй о.

Ой, - ра - а - а - а, гъæ - æй, ой, уæ-рæй - дæ, уæ, - рæй - дæ, уæ-рæй - дæ-рæй - дæ.

Фарн фæ-цæ - уы, фарн фæ-хæс - сæм, гъæ - æй. Ой, уæ-рæй - дæ, о - рæй - дæ - ри-рæ, уæ-рæй - дæ.

Ой, уæ-ри-да, рæй - да, гъæ - æй. ой, уæ-рæй - дæ, уæ, - - - уæ-рæй - дæ-рæй - дæ.

о, ой, гъæ - æй, о.

Ой, о, уæ-рæй - дæ, гъæ - æй. ой, уæ-рæй - дæ, ой, рæй - дæ, уæ-рæй - дæ-рæй - дæ, ой.

Ой, фæцæуæм, ой, фæхæссæм, гъæй!
 Ой, уæрæйдæ, орæйдæ-рирæ, уæрæйдæ.
 Ой, ра, гъæй, ой уæрæйдæ, ой, рæйдæ

уæрæйдæ-рæйдæ.

Фарн фæцæуы, фарн фæхæссæм, гъæй!
 Ой, уæрæйдæ, уæрæйдæ-рирæ, уæрæйдæ!
 Ой, о уæрæйдæ, гъæй, ой, уæрæйдæ, ой,

рæйдæ уæрæйдæ-рæйдæ, ой.

Ой, едем, ой, везем, гей!

Ой, уарайда уарайда-рира уарайда.

Ой, ра, гей, ой, уарайда, ой, райда

уарайда-райда.

Ой, уарайда, ой райда уарайда райда

Фарн идет, фарн ведем, гей!

Ой, о уарайда, гей, ой, уарайда, ой, райда

уарайда-райда, ой.

№ 31. Чындзхæсджыты зарæг

Осетинский музыкальный фольклор. — М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 79. № 122
Зап. В. Долидзе,
с. Ногир, 1926 г.

Moderato con anima

Гъей, гъей, гъей фæ-хæс-сæм æй, гъей. О - рай - дæ, гъей.

piu mosso

ра Би - ра, гъей, уæ - рай - дæ би - ра ца - ра, гъей.

Би - ра ца

Гъей, гъей, гъей фæхæссæм æй, гъей.
Уæрайдæ, гъей.
Бирæ, гъей, уæрайдæ бирæ цæра, гъей.

Гей, гей, гей возем ее, гей.
Орайда, гей.
Долго, гей, уарайда, долго пусть живет, гей.

2.2. Тексты свадебных обрядовых песен

№ 1. Алай

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 91. №. 95.
Исп. К. Кубагиев
Зап. Г. Дзагуров, 14.03.1926 г.

Æ, маенæ хуарз æрцудæй!
Никкидæр æ, маенæ хуарз æрцудæй!
Фæстун бони киндзæ цæуй!
Ауæхæн дессаг киндзæ некæд фæууиндæй!
Æ фиди хæдзари фарнæ ниууагъта,
Æ цæрæн хæдзарæмæ фарнæ хæссуй;
Æ киндзæ'мбал — рохс Тæгæртупп,
Æ кизгæ'мбал — кизгайги кизгай;
Мадæ Майрæн ин — унафгæнæг;
Æ рахез фарсæй — зурнæй айдæнтæ,
Æ галеу фарсæй — зурнæй авдæнтæ,
Ауæхæн киндзæ некæд фæууиндæй!
Æ дæллагхъуртæй хортæ кæсуй!
Æ цæстигæ — стьалутæ;
Æ тæрнихæй дæр фарнæ кæсуй;
Æ сæри астæуæй мæйтæ кæсуй.
Ауæхæн дессаг киндзæ некæд фæууиндæй!
Уæхæн дессаг киндзхонтæ дæр некæд фæууиндæй!
Нарти Урузмæг син — къуарди хæстæр;
Уæхæн рæсугъд къуард некæд фæууиндæй!
Дессаг киндзæхсæвæр дæр аразунцæ!
Хæсгæ галтæ си фæхсунгондæй!
Хæсгæ нæлфустæ си фæхсунгондæй!
Стур дугъосгута си сау бæгæни;

Вот счастье пришло!
Еще скажем: вот счастье пришло!
В счастливый день невеста отправляется!
Такой чудесной невесты никто никогда не видывал!
В родительском доме фарн оставила,
В постоянный свой дом фарн несет.
Шафер ее — светлый Татартуп,
Подруга ее — красавица из красавиц,
Мада Майран — ее советница,
С ее правой стороны — точеные зеркала,
С ее левой стороны — точеные колыбели,
Такой чудесной невесты никто никогда не видывал!
С груди ее солнца сияют,
Глаза ее — звезды,
Со лба ее смотрит фарн,
С макушки головы луны светят.
Такой чудесной невесты никто никогда не видывал!
Таких чудесных поезжан никто никогда не видывал!
Нарт Урузмаг — старший среди гостей,
Таких красивых гостей никто никогда не видывал!
Чудесный свадебный ужин готовят!
Целые туши там откормленных быков,
Целые туши там откормленных баранов,
Огромные там котлы пива черного.

Нарти Сатана син фæрзеугæнæг;
Нарти фæсвæд син урдугистæг;
Нарти Сослан син унафгæнæг.
Некæд фæууиндæй уæхæн рæсугъд къуард!

Нартовская Сатана — хозяйка их,
Нартовская молодежь прислуживает им,
Нарт Сослан — распорядитель.
Таких красивых гостей никто никогда не видывал!

№ 2. Алай

Фæстун æма нивгун бон,
Уæй, алай, уæй, алай!
Дæнæ уадæ фæлмæн хор,
Уæй, алай, уæй, алай!
Адæмлимæн зæрбатуг.
Уæй, алай, уæй, алай!
Мах фæххонæн хæдзарæн,
Уæй, алай, уæй, алай!
Хæстæр, кæстæр зонагæ,
Уæй, алай, уæй, алай!
Медхæдзарæ — сойнæ, муд,
Уæй, алай, уæй, алай!
Синхи æхсæн — дзиуарæ,
Уæй, алай, уæй, алай!
А ба уæхæн уодзæнæй,
Уæй, алай, уæй, алай!
Мах фæххæссæн хæдзарæн,
Уæй, алай, уæй, алай!
Фæстун æма нивгун уод,
Уæй, алай, уæй, алай!
Авд авди — гобæнттæ,

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 91. №. 96
Зап. М. Гарданов

В счастливый и благостный день,
Уай, алай, уай, алай!
Ласковое солнышко, как в безветренную погоду,
Уай, алай, уай, алай!
Ласточку, любимицу людей,
Уай, алай, уай, алай!
Мы ведем в дом.
Уай, алай, уай, алай!
Почитающая старшего, угождающая младшему,
Уай, алай, уай, алай!
В доме она — масло, мед,
Уай, алай, уай, алай!
Для соседей — ангел,
Уай, алай, уай, алай!
Будет она такой,
Уай, алай, уай, алай!
Мы введем в дом
Уай, алай, уай, алай!
Счастливую и благостную душу,
Уай, алай, уай, алай!
Семью семь матрацев,

Уай, алай, уай, алай!
 Аст асти — гъæддзæлтæ,
 Уай, алай, уай, алай!
 Ности кири уодзæнæй,
 Уай, алай, уай, алай!
 Æфсийнаг æма хецайуаг,
 Уай, алай, уай, алай!
 Уорс зæлдагæй курæттаг,
 Уай, алай, уай, алай!
 Тинтикыæй цохъайаг,
 Уай, алай, уай, алай!
 И кæстæртæн дессæгтæ,
 Уай, алай, уай, алай!
 Дæлфадбæстæ, астæубос,
 Уай, алай, уай, алай!
 Сæхъе гъунæй гъунконбос,
 Уай, алай, уай, алай!
 Æ данбацайæн зæринбос,
 Уай, алай, уай, алай!

№ 3. Алай

Алай, алай зæгъетæ!
 Фæстун æма нивгун алай!
 Фæстун æма нивгун алай!

Уай, алай, уай, алай!
 Восемью восемь одеял
 Уай, алай, уай, алай!
 Будет в сундуке невесты,
 Уай, алай, уай, алай!
 Подарок свекрови и подарок свекру,
 Уай, алай, уай, алай!
 Белый шелк на бешмет,
 Уай, алай, уай, алай!
 Тонкая шерсть на черкеску.
 Уай, алай, уай, алай!
 Для младших — чудеса,
 Уай, алай, уай, алай!
 Штрипки, учкуры,
 Уай, алай, уай, алай!
 Из грубой шерсти — учкур,
 Уай, алай, уай, алай!
 Для револьвера — золотой шнур,
 Уай, алай, уай, алай!

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 92. №. 97
 Исп. Т. Туганов
 Зап. Г. Дзагуров, 01.02.1921 г.

Алай, алай скажите!
 Благостный, счастливый алай!
 Благостный, счастливый алай!

Адил Адилгэй ба киндзæ исцæуй.
 Уа, уæхæн киндзæ ба ку некæд фæууиндгэй!
 Уомæн æ рахез усхъæбæл — хори тунгæ,
 Уомæн æ галеу усхъæбæл ба — зурнæ айдæнтæ,
 Уомæн æ сæри астæу ба — гъолавдæнтæ.
 Уæхæн киндзæ некæд фæууиндгэй!
 Алай, алай зæгъетæ,
 Фесгун æма нивгун алай!
 Фесгун æма нивгун алай!
 Уомæн æ киндзæ 'мбал — Мадæ Майрæн.
 Уомæн æ киндзхонтæ — саумон изæдтæ æма изæйрон идаугутæ,
 Уомæн æ къохбæлхуæцæг — и уорс Елиа!
 Алай, алай зæгъетæ!
 Фесгун æма нивгун алай!
 Фесгун æма нивгун алай!
 Уонæн сæ разæй цæуæг — рæсти Уасгерги,
 Уонæн сæ къерегæнæг — нарти Сатана,
 Уонæн сæ къерековæг — нарти Созурухъо æма Уорæзмæг.
 Алай, алай зæгъетæ!
 Фесгун æма нивгун алай!
 Фесгун æма нивгун алай!
 Аци гъудтаг, йе куд нивгун разиндтгэй,
 Уотæ нивгун æй Хуцау фæккæнæд!

Из Адил¹, Адила невеста едет,
 Такой невесты никто не видел!
 На правом ее плече — солнечные лучи,
 На левом ее плече — точеные зеркала,
 На голове ее — точеные колыбели.
 Такой невесты никто не видел!
 Алай, алай скажите!
 Благостный, счастливыый алай!
 Благостный, счастливыый алай!
 Подруга ее — Мадæ Майран,
 Поезжане ее — утренние ангелы и вечерние духи,
 Шафер ее — белый Елиа!
 Алай, алай скажите!
 Благостный и счастливый алай!
 Благостный и счастливый алай!
 Впереди их едет праведный Уасгерги,
 Пирогы для них готовят нартовская Сатана,
 Пирогы для них освящают нартовские Созуруко и Уоразмаг.
 Алай, алай скажите!
 Благостный, счастливый алай!
 Благостный, счастливый алай!
 Эту свадьбу да уподобит Бог
 Той счастливой свадьбе!

¹ Адил (вар. Едил, Едила) встречается в осетинском Нартовском эпосе как название р. Волги; сравни Игиль древнерусских источников.

№ 4. Алай

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамацаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С.93. №. 98.

Исп. Кайтыко Бесолов
Зап. Каурбек Бесолов, б/г

Ой, алай, ой, алай, ой, алай, ой, алай!
Ой, алай, чындзалай, чындзалай, ой, алай!
Мах ахæм чындз фæхонæм, фæхонæм, ой, алай!
Нæртон хорз æй ысхонæм, ысхонæм, ой, алай!
Урсцъар æмæ тымбылрус, тымбылрус, ой, алай!
Уæнтрог æмæ зæрдæрухс, зæрдæрухс, ой, алай!
Хъазхъуыр æмæ фæтæнриу, фæтæнриу, ой, алай!
Дгъдауимæ куыстæн — зиу, куыстæн — зиу, ой, алай!
Сауцæст æмæ зылдæрфыг, зылдæрфыг, ой, алай!
Ахæм рæсугъд — сырхфæрдыг, сырхфæрдыг, ой, алай!
Йæ бакастæй сæрджын саг, сæрджын саг, ой, алай!
Йæ дæлæвзаг — мыдæй дзаг, мыдæй дзаг, ой, алай!
Уæд кафынмæ куыд тасы, куыд тасы, ой, алай!
Йæ зæрин хил æрфасы, æрфасы, ой, алай!
Йæ астау уæд нылвасы, нылвасы, ой, алай!
Дардыл уæнгтæ куы айсы, куы айсы, ой, алай!
Уæларвонау æрсимы, æрсимы, ой, алай!
Сахъ зæрдæ йæм нырризы, нырризы, ой, алай!
Йæ иу уæхскыл — зырн авдæн, зырн авдæн, ой, алай!
Уым хъæбул ис йæ мадæн, йæ мадæн, ой, алай!
Рухс уыдзæнис йæ уалдзæг, йæ уалдзæг, ой, алай!
Рухс уыдзæнис йæ фæззæг, йæ фæззæг, ой, алай!

Ой, алай, ой, алай, ой, алай, ой, алай!
Ой, алай, невестин алай, невестин алай, ой, алай!
Мы такую невесту ведем, ведем, ой, алай!
Сказочно прекрасной [нартовской] ее назовем, назовем, ой, алай!
Кожа белая, щечки пухлые, щечки пухлые, ой, алай!
Живая и жизнерадостная, жизнерадостная, ой, алай!
С лебединой шей и широкой грудью, с широкою грудью, ой, алай!
Скромная, в работе проворная, в работе проворная, ой, алай!
Черноглазая, кругобровая, кругобровая, ой, алай!
Такая красивая — красная бусина, красная бусина, ой, алай!
Как олень с гордо поднятой головой, гордо поднятой головой, ой, алай!
Под языком у нее мед, у нее мед, ой, алай!
А как она гибка, гибка в танце, ой, алай!
Золотые волосы расчесывает, расчесывает, ой, алай!
Стан свой затягивает, затягивает, ой, алай!
Руки широко отводит, отводит, ой, алай!
Как небесное создание, танцует, танцует, ой, алай!
Молодецкое сердце при ее виде трепещет, при ее виде трепещет, ой, алай!
На ее плече точеная колыбель, точеная колыбель, ой, алай!
В ней есть дитя для матери, для матери, ой, алай!
Светлой будет ее весна, ее весна, ой, алай!
Светлой будет ее осень, ее осень, ой, алай!

№ 5. Нанайы зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 83. №. 81.

Исп. Б. Марзаганов

Зап. Х. Плиев, с. Харисджын, 21.09.1936 г.

Гъей, нана, дæ райсом бонырдаæм, уæрæйдæ!
Гъей, нана, чындзхæссæг удхæссæг куы у.
Ныр дын дæ рæсугъд хъæбулы хæсгæ куы кæнæм.
Ой, нана, дæ райсомæй раджы бадаг цæугæ куы кæны.
Йæ фæстæ ма цы хуртæ уындзынæ!
Дæ тæнæг фæрстæ байхæлой, нанайы зæронд!
Хурау дын худгæ чи кодта, стъалыйау æртгивгæ,
Уый дын дард балцы цæуынваенд куы скодта,
Уæд дын цæй фæрсты фидар ис, уой!
Райсом дæе дуармæ куы ракасай,
Дæ райсомæй раджы стаг,
Дæ 'зæрæй æрагмæ хуыссаг буц чызгæн
Йæ лыстæг куыстыгæ дæ зæрдыл куы стыхсой,
Уæд ма цы кæндзынæ, уæ, нана!
Дæ 'зæрæй уатгæнаг, дæ райсомæй уатисæг
Дард балцы куы цæуы,
Ныр дын абон хæрзбон куы загъта.
Усгур лæппутæ дæ дуæртты нал ауайдзысты, нанайы зæронд!
Ой, нана, дуарæй къæсæрмæ кæуыл не 'ууæндыдгæ,
Уый дын æцæгæлон мыггаг хæсгæ куы кæнынц.
Ой, нана, къуыммæ ма кæмæ кæсдзынæ?
Бонрæфты дæ тагъд цума, дæ 'нæзивæг дондзау
Дари къабаты чындзы куы цæуы,
Мах дын дæ 'нæзивæг чызджы куы хæссæм,
Рацæттæ-ма кæн буц хæринагтæ.
Рахæсс-ма нын, нана, иу авджы дзаг цъæх арахъхъ

Гей, нана твоё утро близится, уарайда!
Гей, нана, увозящий невесту, увозит душу.
Ведь мы теперь увозим твоё прекрасное дитя.
Ой, нана, та, что вставала рано утром, уходит от тебя.
Какую радость ты еще увидишь без нее!
Разорваться бы твоим хрупким бокам, старая нана!
Та, что улыбалась тебе, как солнце, и сияла, как звезда,
Теперь собралась в дальнюю дорогу.
Как же выносливы твой бока, уой!
Когда ты выглянешь утром за дверь,
Когда вспомнишь усердную работу
Твоей спозаранку встававшей,
Твоей поздно ложившейся нежной доченьки,
Что ты тогда станешь делать, о нана?!
Вечером тебе постель стелившая, утром твою постель убиравшая
В далекий путь уходит,
Сегодня она попрощалась с тобой.
Женихи не будут больше ходить мимо твоих ворот, старая нана!
Ой, нана, ту, которую боялась ты за порог выпустить,
Теперь уведят чужие люди.
Ой, нана, на кого ты еще будешь смотреть?
Твоя быстрая, проворная, носившая тебе воду
В шелковых одеждах замуж выходит.
Твою работящую дочь в невестки увозим.
Приготовь-ка праздничное угощение.
Вынеси-ка нам, нана, полную бутылку чистой араки,

Сау бӕгӕны, куысийы мидӕг сӕрсӕргӕнгӕ.
Уой, нана, ныр де 'хсӕв артнуӕрдӕг,
Дӕ райсом артгӕнӕг, ой, нана,
Г'ьей, г'ьей, ныр дын ӕй хӕсгӕ куы кӕнӕм.
Г'ьей, г'ьей, магуыр дӕ бон кӕндзӕнис,
Ныр бон ивайын байдыдта, —
Бацӕттӕ кӕн дӕ буц хъӕбулы.

№ 6. Нанайы зарӕг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 84. №. 82

Исп. А. Уртаев

Зап. А. Цагаева, с. Каккадур, 27.07.1959 г.

Уӕй, нана, дӕ буц чызг, зӕггы,
Чындзы фӕцӕуы.
Уӕй, нана, мӕнӕ уазджытӕ, зӕггы,
уазджытӕ фӕцӕуындз.
Уӕ, дӕ рын бахӕрон.
Уӕй, нана, дӕ райсомы уатисӕг,
Дӕ изӕр уатгӕнӕг фӕцӕуы, зӕггы,
Уӕй-уӕрӕйда-рӕйда-ра!
Уӕй, нана, райсом ма дын дӕ хуыссӕн
Чи бафснӕйдзӕн,
Изӕры ма дын дӕ хуыссӕн
Чи бакӕндзӕн?
Уӕрӕйда-рида-рида!
Г'ьей, нана, дӕ райсом ӕфснайӕг,
Дӕ изӕр артгӕнӕг фӕцӕуы.
Уӕрӕйда-мӕ-рӕйда!
Г'ьей, нана, уымӕй ма фӕтгӕрс —

Черного пнва, в чаше пенящегося.
Ой, Нана, ту, что вечером огонь [в очаге] золой прикрывала,
Что утром огонь разводила,
Эй-эй, — теперь мы ее увозим,
Эй-эй, горе тебе, горе, нана!
Скоро рассвет наступит!
Собирай свое любимое дитя!

Ой, нана, тобой взлелеянная дочь, говорят,
Замуж, выходит.

Ой, нана, вот гости, говорят,
гости уезжают,

Взять бы мне твои болезни.

Ой, нана, та, что по утрам постель твою убирала,

Та, что вечерами тебе стелила, уходит, говорят.

Уай-уарайда-райда-ра!

Ой, нана, а завтра твою постель

Кто уберет?

Вечером тебе постель твою

Кто постелит?

Уарайда-рида-рида!

Гей, нана, та, что по утрам приборала,

Что по вечерам огонь разводила, уходит.

Уарайда-ма-райда!

Гей, нана, не бойся за нее, —

Мах ын аендэр йае бынатмæ æрдавдзыстæм.
 Уаей, нана, уазджытæ, уазджытæ!
 Гъаей, уыдон уазджытæ куы не сты,
 Фæлае удхæсджытæ сты.
 Хуыцау, ды æххуысгæнæг у!

Мы на ее место другую доставим.
 Уой, нана, гости, гости!
 Ой, ведь не гости это —
 Это душегубы.
 Боже, помоги ты нам!

№ 7. Нанайы зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 85. №. 83
 Исп. Ш. Абаев
 Зап. М. Гарданов, б/г

Уаей, нана, дæ сæумон артгæнæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ изаейрон уатгæнæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ сæумон уатесæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ изаейрон артæмбæрзæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ æхсидзги адгор кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ сæумон зæнхсæрфæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ сæумон донхæссæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ къохдонгæнæг кизгæ
 Киндзи ку цауй!
 Уаей, нана, дæ комидзагæй ке фæххастай,
 Уой, хъал лæхуаен, алайбулайгæнгæ,
 Абони сæхсæмæ ку хæссуй!

Ой, нана, твоя дочь, утром огонь разжигавшая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, вечером тебе стелившая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, утром постель убиравшая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, вечером огонь в очаге золой прикрывавшая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя быстрая на посылках дочь
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, утром двор подметавшая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, утром воду носившая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, твоя дочь, на руки тебе воду лившая,
 Замуж выходит!
 Ой, нана, ту, что ты своим последним кусочком вскармливала,
 Гордый юноша с пением «алай-булай»
 Сегодня в свой дом увозит!

№ 8. Нанайы зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 85. №. 84

Исп. Дарчиев

Зап. Х. Плиев, б/г

Ой, нана, дæ бæрзонд мæсыг дын абон хæрзбон куы зæгъты,
Уæд цы уыдзынæ, цæй фæрсты фидар дын ис?!

Изары дæ бинонты нымайын куы райдайай

Æмæ дæ худгæ хуры дæ цæст куы нал уына,

Уæд дыл цæй фæрсты фидар уыдзæн,

Уæд ма цы кæндзынæ?!

Г'ьей-уæуæй, уæуæй, нана,

Хурау дын худгæ чи кодта,

Стъальйау æрттивгæ чи кодта,

Уый дын æнæрцæугæ дард балцы куы цæуы,

Уæд дын цы фæрсты фидар ис, нанайы зæронд!

Дæ буц хъæбул дын хæрзбон куы загъта,

Дæ райсомæй раджы стаг,

Дæ 'зарæй æрæгмæ хуыссаг.

Ныр райсом раджы дæ дæртгæм куы ракасай,

Уæд йæ лыстаг сыгъдæгдзинадтæ

дæ зæрдыл куы стыхсой,

Уæд цы кæндзынæ, цы ма уыдзынæ?!

Дæ 'зарæй уалгæнæг,

Дæ райсомæй уатисæг

Дард балцы куы цæуы, нана,

Ныр дын абон хæрзбон куы загъта.

Ой, нана, устур лæшпутæ дæ дæртгыл нал ауайдзысты, нана,

Сæ хъзаг бæхтыл дæ чызджы цæстмæ нал схъаздзысты

Дæ рæсугъд дæр сæм фæндырæй нал æрцæгъддзæни.

Ой, нана, сегодня с тобой прощается твоя высокая башня
Что же будет с тобой, до чего же ты терпелива?!

Вечером, когда ты начнешь пересчитывать свое семейство

И взглядом не уловишь сменяющегося солнышка своего, —

Как же крепки должны быть твой бока, —

Что же ты тогда будешь делать?!

Гей-уоуой, уоуой, нана!

Та, что подобно солнцу, улыбалась тебе,

Что сверкала, подобно звезде,

Невозвратно уходит в далекий путь,

Так до чего же крепки твои бока, старая нана!

Ведь твое любимое дитя уже попрощалось с тобой, —

Твоя спозаранку встававшая,

Твоя поздно вечером ложившаяся дочь.

Теперь, когда рано утром ты выглянешь за дверь

И воспоминания о том, как аккуратно она убирала,

опутают твое сердце,

Что станешь ты делать, что с тобой будет?!

Вечером тебе постель стелившая,

Утром твою постель убиравшая,

В далекий путь уходит, нана,

Вот сегодня она с тобой попрощалась.

Ой, нана, юноши-женихи не будут ходить в твои двери, нана,

Не будут гарцевать на ретивых конях перед глазами твоей дочери,

И красавица твоя уже не сыграет им на гармонике.

№ 9. Нанайы зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 86. №. 85

Исп. Т. Гадаев

Зап. Г. Дзагуров, 02.09.1930 г.

Цæугæ, цæугæ, уæ, æрауа-райд-уа,
Рауа-уарайда-уай!
Уасгерги 'ма и Никкола, финдзи цотæ!
Фæстæмæ йимæ гъæуай кæнтæ!
Гъей, нана, дæ боцхаст кизгæ киндзи ку цæуй!
Де 'зæрон уатгæнæг, де 'зæрон артгæнæг,
Дæ сæумон артгæнæг киндзи ку цæуй!
Хуарз «фæндарастбæл» баковæ!
Фæндагбæл фæндараст!
Аци адæми кувд дин ибæл æрцæудзæнæй!
Бууати цардамондагй бацæрдзæнæй!

Уезжæм, уезжæм, уа-ара-а!
Райд-уа, рауа-уарайда, уай!
Уасгерги и Никкола, впереди нас поезжайте!
Но и сзади ее [невесту] охраняйте!
Гъай, нана, взлелеянная тобой дочь замуж выходит!
Вечером постель тебе стелившая, вечером огонь [в очаге] разводившая
И утром огонь разводившая, замуж выходит.
Помолись о добром пути!
О благополучной дороге!
Пожелания гостей пусть сбудутся!
На /новом/ месте счастливо она заживет!

№ 10. Нанайы зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 86. №. 86
Запись Б. Кусова. Автограф
г. Орджоникидзе, 12.1963 г.

Уæ, нана, дæ райсомы уат æфснайæг,
Дæ изæры уат кæнæг, дæ уазæджы
Фынг аразæг, дæ кæрт фæлгонцæнæг,
Дæ гæрстæ æхсæг, дæ иту æвæрæг,
Дæ лыстаг хуыйаг, дæ кæрты фидауц.
Чындзы куы цауы.
Ратт-ма нын фæндаг йæ райгуыраен хæдзарæй
Йæ цæрæн хæдзармæ.
Зæгъ-ма нын зæрдæбынæй «фæндараст»!
Йæ акъахдзæф йæ райгуыраен хæдзарæн
Фæуыдзæн амонды хос, йæ бакъахдзæф,
Цы бинонтæм цауы, уыдонæн фæуыдзæн царды хос.

О нана, та, что утром убирает твою постель,
Та, что стелет тебе вечером постель,
Накрывает стол твоим гостям, убирает двор,
Та, что стирает и гладит,
Та, что мелкими стежками вышивает — украшение твоего дома
Замуж выходит.
Дай нам теперь дорогу из дома, где она родилась,
В дом, где ей жить!
От всего сердца пожелай нам доброго пути!
Ее уход для родного дома
Станет источником счастья,
Ее приход для той семьи, куда она идет,
станет источником жизни!

№ 11. Чындзхæсджыты зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 90. №. 93

Ой, фæцæуæм уæм, фæцæуæм,
Ой, амонджын къах фæхæссæм!
Ой, уæ 'хсæв хорз уа, нæ фысымтæ,
Ой, æгас фæцæуой уазджытæ!
Ой, арфæгонд уæнт бæлцæттæ,
Ой, хъæлдзæг нын уой уазджытæ!
Ой, фарнимæ уæм фæцæуæм.
Ой, амонд немæ фæхæссæм!
Хъуыддæгтæ амонджын æрбауой,
Ой, рæствæндæгтыл фæцæуой!
Ой, хорз æмбæлæг ныл сæмбæла,
Ой, хорз арфæгæ нын ракана!
Ой, не 'мбæлæг — хæрзæмбæлæг!
Уæлæ хъæды давонджын!
Ой, нæ хъуыддæгтæ — амонджын!
Цæй, уазджытæ, рæствæндаг,
Уæ фæндонæй фысымтæ — хæрзæхсæв!
Махæн хорз æмæ не 'мбæлæг
Амонджын бон араст уæд,
Амонджын къахдзæф акæнæд!
Сырдонцъиу бæласæй ратахти,
Бæласы къалиуыл абадти.
Чындздзон чызг хæдзарæй рараст и,
Иннæ хæдзармæ бацыди.
Фарн фæцæуы, не 'фсинтæ,
Хæрзæмбæлæг æрбаут!
Уазджыты хæдзармæ бакæнут,
Дзæбæх цæстæй сæм ракæсут!

Ой, идем к вам, идем,
Ой, счастье несем с собой!
Ой, добрый вечер, наши хозяева,
Ой, добро пожаловать, гости!
Ой, да будут благословенны путники,
Ой, пусть веселы будут гости!
Ой, с фарном к вам идем,
Ой, счастье с собой несем!
Пусть счастливо идут наши дела [свадебные],
Счастливых дорог [им]!
Ой, пусть добрый человек нам встретится,
Ой, пусть нам добра пожелает!
Ой, встречный — добрый встречный!
Вон в лесу пирог с листьями черемши!
Ой, наши дела счастливые!
Ну, гости, счастливого пути!
Хозяевам пожелаем доброй ночи!
Пусть того, кто нам встретится,
Удача ждет в пути,
Пусть делает счастливый шаг!
Воробей с дерева слетел,
На ветку [другого] дерева сел.
Девушка [на выданье] из дому отправилась,
В другой дом вошла.
Фарн идет, наши хозяйки,
Будьте добрыми встречными!
Введите гостей в дом,
Приветливо встречайте их!

№ 12. Чындзхæсджыты зарæг

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 90. №. 94
Запись Б. Кусова. Автограф
г. Орджоникидзе, 12.1963 г.

Ацы хæдзармæ фарн æрцыди,
Ой, уæрæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Ай бинонтæн царды хос фæуыдзæн,
Ой, уæрæ-дæ-рæ, уæ-рæ-дæ!
Ай ацы бинонтæн цардамонд æрхаста,
Ой, ораæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Ай бинонтæн уарзон уыдзæни:
Ой, ораæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Йæ сыгъдæгдзинад сыл фæбæрæг уыдзæни,
Ой, ораæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Йæ уазæджы фынгарæзт сыл фæбæрæг уыдзæни,
Ой, ораæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Йæ гæрсты ахсад сыл фæбæрæг уыдзæни,
Ой, уæ-рæ-дæ-рæ, ораæдæ!
Йæ иту æвæрд сыл фæбæрæг уыдзæн.
Ой, ораæ-дæ-дæ, ораæдæ!

Фарн пришел в этот дом!
Ой, уара-да-ра, орада!
Она [невеста] для семьи станет источником жизни,
Ой, уара-да-ра, орада!
Она этой семье счастье принесла,
Ой, уара-да-ра, орада!
Она будет семьей любима:
Ой, уара-да-ра, орада!
Ее опрятность они почувствуют на себе,
Ой, уара-да-ра, орада!
Стол для гостей она накроет по-особому,
Ой, уара-да-ра, орада!
Стирать она будет для них старательно,
Ой, уара-да-ра, орада!
И гладить будет усердно.
Ой, уара-да-ра, орада!

№ 13. Чындзхæсджыты зарæг

Ирон адæмон сфлдыстад / сост. З. М. Салагаева. —
Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1961. С. 373–374.

Исп. А. Уртаев
Зап. А. Цагаева, с. Каккадур, 27.07.1959 г.

Хъæмæ цауæм, хъæмæ цауæм
Уæри, уæри-рарæ.
Кæдæм цауæм, хъæмæ цауæм,
Гъей-уæрæйдæ, рира, уæри-рæ.
Бынагы хицаумæ бакувæм
Уæри, уæри-рарæ.
Уæй, фарн фæцæуы, зæгъы, амондимæ,
Уæри-уæри-рарæ, уæрæйдæ.
Уæ уе 'хсæв хорз уа, нæ фысымтæ,
Уæри, уæри-рарæ.
Уæ, фарн фæцæуы амондимæ,
Уæри-уæрида-дæ.
Уæй фарн фæцæуы уæдæ амондимæ,
Уæри-уæри-дадæ.
Уæлæ халон бæласыл фæдæлгом,
Уай, уæрæйдæ-рæйдæ.
Рауай, чызгай, нæ уæрдонмæ,
Уæрæйдæ-ридæ, ридæ-да.
Уай, нана, дæ буц чызг, зæгъы,
Чындзы фæцæуы.
Уæй, нана, мæнæ уазджыгæ, зæгъы, уазджыгæ.
Уай, нана, дæ райсомы уатисæг,
Дæ изæр уатгенæт фæцæуы, зæгъы,
Уæй-уæрæйдæ-рæйдæ-ра.

Домой едем, домой едем.
Уари, уари-рара
Куда едем, домой едем,
Гей-уарайда, рира, уари-ра.
Помолимся покровителю дома.
Уари, уари-рара.
Уай, фарн идет, говорят, с счастьем,
Уари-уари-рара, уарайда.
Доброго вам вечера, хозяйва,
Уари, уари-рара.
Уай, фарн идет с счастьем,
Уари-уарида-да.
Уай, фарн идет, вон с счастьем,
Уари-уари-дада.
Вон ворона упала на дерево.
Уай, уарайда-райда.
Иди, девушка, к нам в арбу.
Уарайда-рида, рида-да.
О мать, твоя избалованная дочка, говорят,
Замуж выходит.
Уай, мать, вот гости, говорят, гости.
Уай мать, та, которая утром постель твою убирала.
А вечером застилала, уходит, говорят.
Уай-уарайда-райда-ра.

Уай, нана, райсом ма дын дае хуыссан
 Чи фелвасдзан,
 Изар ма дын дае хуыссан
 Чи бакендзан.
 Уарайда-рида-рида.
 Гъей, нана, дае райсом афснайаг,
 Дае изар артагнаг фæцауы,
 Уарайда-мае райда.
 Гъей, нана, уымай ма фæгаерс —
 Мах ын аендаер йае бынагмае аердавдзыстаем.
 — Уай, нана, уаджыгае, уаджыгае!
 — Гъей, уыдон уаджыгае куы нæ сты,
 Фæлае удхæсджыгае сты.
 Хуыцау, Ды аеххуыстагнаг у.

Уай, мать, завтра твою постель
 Кто уберет?
 А вечером твою постель
 Кто постелит?
 Уарайда-рида-рида.
 Гей мать, твоя утром убирающая,
 А вечером разводящая костер уходит
 Уарайда-ма райда.
 Гей, мать, ты не бойся —
 Мы ее доведем до другого дома.
 — Уай, мать, гости, гости!
 — Гай, это же не гости —
 А ангелы смерти
 Бог, будь помощником.

Приложение 3

Музыкально-хореографические жанры свадебного фольклора

№ 1. Чепена

Дзлиева Д., ЭВФ 020
Соло Березов Таймураз, 28.11.1986 г. р.,
род. в г. Владикавказ, СО
Зап. г. Владикавказ, 20.11.2012 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

Ой ри - ра Че - пе - на Че - пе - на - нын чи на рка - на

Ой ой Че - пе - на

Уы-ман йае хьуг рба мае - ла.

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Йае ус хьад - мае а - ли - дза Гае - ды куым - мае ба - уа - ди

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Худ - гае худ - гае ра - уа ди

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Ра - хиз кьа - хай Че - пе - на. Га - лиу кьа - хай Че - пе - на.

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Сим - гае си - мын Че - пе - на. - - - -

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Лау - уае лау-уын Че - пе - на Ой ри - ра Че - пе - на

Ой ой Че - пе - на Каф - кае ка - фын Че - пе на. Ой ой Че - пе - на

Дзуц - шае - джы ма ае - ба дут. Дзуц - шае бад - таеи Че - пе - на. Ой ой Че - пе - на

Ой ой Че - пе - на Кбух - тае пьо - лыл ае - хо - йут. Ой ой Че - пе - на

Уае пас-гаем-тыл ае - сар - фут. Ныр уае - лае - мае фес - тут. Ой ой Че - пе - на

Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на Ой ой Че - пе - на

Ой, рира, чепена.
 Ой, ой, чепена.
 Чепена нын чин нæ 'ркаæна.
 Ой, ой, чепена.
 Уымæн йæ хъуг 'рбамаæла.
 Ой, ой, чепена.
 Йæ ус хъæдмæ алидза.
 Ой, ой, чепена.
 Гæды куммæ бауади.
 Ой, ой, чепена.
 Худгæ, худгæ рауади
 Ой, ой, чепена.
 Рахиз къахæй чепена
 Ой, ой, чепена.
 Галиу къахæй Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Симгæ симын Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Лæугæ лæууын Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Кафгæ кафын Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Дзуццаджы ма æрбадут
 Ой, ой, Чепена.
 Дзуццаг бадтæй Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Къухтæ полыл æрхойут.
 Ой, ой, Чепена.
 Уæ цагсгæмттыл æрсæрфут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ныр уæлаæмæ фестут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.

Ой, рира Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Кто не спляшет Чепена,
 Ой, ой, Чепена.
 Пусть у того сдохнет корова,
 Ой, ой, Чепена.
 Пусть жена сбежит в лес.
 Ой, ой, Чепена.
 Кошка зашла в угол,
 Ой, ой, Чепена.
 Вышла оттуда смеясь.
 Ой, ой, Чепена.
 Правой ногой Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Левой ногой чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Танцуя чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Стоя Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Спляшите Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Присядьте на корточки.
 Ой, ой, Чепена.
 На корточках Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Постучите руками об пол,
 Ой, ой, Чепена.
 Протрите их об лицо,
 Ой, ой, Чепена.
 А теперь встаньте.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.

№ 2. Чепена

НА СОИГСИ. ф. искусство, оп. 2, 31

Исп. Борис Плиев, 1932 г. р.,

род. в с. Даллаг Рук

Зап. Джавский р-н, ЮО, 1967 г.

Расшифровка Д. Дзलिएвой

$\text{♩} = 120$

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

Ой, ой, Че - пе - на.

Ра - хиз - рлаем ай ра - и - вут

Ой, ой, Че - пе - на. Ой ой Че - пе - на.

Аен - пад ма мын аер - лау - ут

Ой, ой, Че - пе - на.

Дзун - цаг бад - ты аер - ба - дут

Ой, ой, Че - пе - на. Ой, ой, Че - пе - на.

Къух - тае пьо - лыл ры - вае - рут.

Уае цаес - го - мыл аер - сар - фут

Ой, ой, Че - пе - на

Ой ри - рае Че - пе - на.

Ой, ой, Че - пе - на. Ой, ой, Че - пе - на.

Уа - лар - ды - гай Ду - да - ры - хьо га - лиу - ыр - ды - гай Лев - за - ры - хьо

Ой, ой, Че - пе - на.

Ой ри - раэ Че - пе - на.

Ой, ой. Че - пе - на. Ой, ой, Че - пе - на.

Ар - дам ма мам ра - уа - йуг Уа - чы - зы - таэ рәс - сугд ыс - ты.

Ой, ой, Че - пе - на. Ой, ой, Че - пе - на.

Ой, ри - раэ Че - пе - на. Га - лиу кыа - хай Че - пе - на

Ой, ой, Че - пе - на. Ой, ой, Че - пе - на.

Ой, ри - раэ, Че - пе - на

Ой, ой. Че - пе - на.

Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Галиу к̄ях̄ай Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Рахизырда̄м раивут
 Ой, ой, Чепена.
 Ёнцад ма мын а̄рла̄уут
 Ой, ой, Чепена.
 Ёнцад ла̄уд̄ай Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Дзуцца̄г бадты а̄рбадут
 Ой, ой, Чепена
 К̄ьухт̄а полыл рыв̄а̄рут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ӯа ца̄сгом̄ыл а̄рс̄а̄рфут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Ӯа̄ла̄рдыг̄ай Дударых̄о.
 Ой, ой, Чепена.
 Галиурдыг̄ай Ёвзарых̄о
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Арда̄м ма ма̄м рауайут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ӯа чызыт̄а ра̄ссуг̄д ысты
 Ой, ой, Чепена.
 Ӯа̄ха̄да̄г нын на̄ ба̄ззут.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Галиу к̄ях̄ай Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Рахиз к̄ях̄ай раивут
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.

Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Лево̄й ного̄й Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Поменяйте на правую.
 Ой, ой, Чепена.
 Станьте спокойно.
 Ой, ой, Чепена.
 Стоя спокойно Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Присядьте на корточки.
 Ой, ой, Чепена.
 Положите руки на пол.
 Ой, ой, Чепена.
 Вытрите их об лицо.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 С верхней стороны Дударых̄о.
 Ой, ой, Чепена.
 Слева Авзарыко
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Подойдите ко мне.
 Ой, ой, Чепена.
 Ваши девушки красивые.
 Ой, ой, Чепена.
 А сами вы не годитесь.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Лево̄й ного̄й Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Поменяйте на правую.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, рира, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.

№ 3. Чепена

Дзлиева Д. АФ 001-006
Исп. Георгий Плиев
Зап. с. Джава, ЮО, 1961 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

Уа - дае мын Че - пе - на чи нае а - кае - на.

Ой, ой, Че - пе - на.

Уы-ман йае хьуг рба мае - ла. Йае ус хьаед - мае а - ли - дза

Ой ой Че - пе - на

Йае - хае - даг сае - гы - сар ба - хае ра

Ой ой Че - пе - на

Ой уае - раей - дае Че - пе - на Уае - лае па - ры наел гае ды

Ой ой Че - пе - на

Ра - хаес - суг нын бае - гае ны

Ой ой Че - пе - на

Уае - лае кьу - лыл ди - ди - тае Ра - хаес - суг нын Чи - ри - тае.

Ой ой Че - пе - на

Нæ фы-сым-тæ чъын-ды ыс-ты

Ой, ой, Че - пе - на

Сæ бæ-гæ-ны æс-туаг и - - - - - Сæ фи - зо - наг ба - сыгъ-ди

Ой, ой, Че - пе - на

Сæ уæ-ли-бæх ныл-дур и.

Ой, ой, Че - пе - на

Нæ фы-сым-тæ ра-дау æс-ты. Сæ сау бæ-гæ-ны сыр сыр кæ-ны.

Ой, ой, Че - пе - на

Сæ бур фи - зо - наг цъыс - цъыс кæ - ны.

Ой, ой, Че - пе - на

Сæ уæ - ли - бæх - тæ лæш лæш кæ - ны.

Ой, ой, Че - пе - на

Уæдæ мын Чепена чин æ акæна.
 Ой, ой, Чепена.
 Уымæн йæ хъуг 'рбамаëла.
 Ой, ой, Чепена.
 Йæ ус хъæдмæ алидза.
 Ой, ой, Чепена.
 Йæхæдæг сæгъы сæр бахæра.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, уæрайда, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Уæлæ цары нæл гæды.
 Ой, ой, Чепена.

Кто не спляшет Чепена,
 Ой, ой, Чепена.
 Пусть у того сдохнет корова.
 Ой, ой, Чепена.
 Пусть у него жена в лес убежит.
 Ой, ой, Чепена.
 Пусть сам съест голову козы.
 Ой, ой, Чепена.
 Ой, уарайда, Чепена.
 Ой, ой, Чепена.
 Вон на крыше кот.
 Ой, ой, Чепена.

Рахæссут нын бæгæны.
 Ой, ой, Чепена.
 Уæлæ къулыл дидитæ.
 Ой, ой, Чепена.
 Рахæссут нын чъиритæ.
 Ой, ой, Чепена.
 Нæ фысымтæ чъынды ысты
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ бæгæны æстуаг и.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ физонæг басыгъди.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ уæлибæх ныддур и.
 Ой, ой, Чепена.
 Нæ фысымтæ рæдау ысты
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ сау бæгæны сыр-сыр кæны.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ бур физонæг цъыс-цъыс кæны.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ уæлибæхтæ лæпп-лæпп кæнынц.
 Ой, ой, Чепена.

Принесите нам пива.
 Ой, ой, Чепена.
 Вон у стенки игрушки.
 Ой, ой, Чепена.
 Принесите нам пироги.
 Ой, ой, Чепена.
 Наши хозяйева скряги
 Ой, ой, Чепена.
 И пиво скисло.
 Ой, ой, Чепена.
 Их шашлык сгорел.
 Ой, ой, Чепена.
 Их пирог с сыром высох.
 Ой, ой, Чепена.
 Наши хозяйева щедрые.
 Ой, ой, Чепена.
 Их черное пиво пенится.
 Ой, ой, Чепена.
 Их поджаристый шашлык.
 Ой, ой, Чепена.
 Их пироги с сыром с пылу с жару
 Ой, ой, Чепена.

№ 4. Уайра-уайтау (Чепена)

Архив ГТРК Алания
Исп. Ансамбль «Нарон»
Зап. г. Владикавказ, 1991 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

Уæ - ле уæ - ле сир - над. Уай - - - ра уай - тау

Сæ хос æр - цыд сир - ваг. Уай - - - ра уай - тау

Уый дæ - ле - йы Сын - дзы сæр. Уай - ра уай - тау

ныф - фа - сут ма чын - дзы сæр. Уай - ра уай - тау

Уæле уæле Сирнад. Уайра уайтау.
Сæ хор ырцыд сирваг Уайра уайтау.

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

Уый дæлейæ Сындысæр. Уайра уайтау.
Ныффасут ма чынды сæр. Уайра уайтау

Ниже его — Шынзышэр. Уайра уайтау.
Расчешите волосы невесте. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Ецына. Уайра уайтау.
Сæ хос æрцыд иу цына. Уайра уайтау.

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

Уый дæлейæ Тæбæгъæу. Уайра уайтау.
Кæддæр уыдис дзæбæх хъæу.
Уайра уайтау.

Ниже его — Тæбæхæу. Уайра уайтау.
Раньше это было хорошее село. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Сахсат. Уайра уайтау.
Чынды фынаъæ бафсад. Уайра уайтау.

Ниже него — Сахсат. Уайра уайтау.
Невеста бы насытилась сном. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Елгона. Уайра уайтау.
Чындзæн йæ сæр фегом уа. Уайра уайтау.

Ниже его — Елгона. Уайра уайтау.
У невесты голова чтобы открылась.
Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Зæриса. Уайра уайтау.
Чындзæн йæ сæр куы рисса. Уайра уайтау.

Ниже его Зариса. Уайра уайтау.
Вдруг у невесты голова болеть будет.
Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Гуыркъуымтæ. Уайра уайтау.
Дысон федтон фыд фынтæ. Уайра уайтау.

Ниже его — Гуыркумта. Уайра уайтау.
Вчера я видел ужасные сны. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Æскæн. Уайра уайтау.
Чындз æрбацыд æдкæсæн. Уайра уайтау.

Ниже его Эшкашан. Уайра уайтау.
Невеста пришла с зеркалом. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Семса. Уайра уайтау.
Чындзæн радтут йæ хца. Уайра уайтау.

Ниже его — Семса. Уайра уайтау.
Отдайте невесте ее деньги. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Нары хъæу. Уайра уайтау.
Уарзон дын у ацы хъæу. Уайра уайтау.

Ниже его Нар. Уайра уайтау.
Любимое это селение. Уайра уайтау.

Уый дæлейæ Зæрæмæг. Уайра уайтау.
Бирæ цæрой уæ зæнæг. Уайра уайтау.

Ниже его Зарамаг. Уайра уайтау.
Пусть долго живут ваши потомки.
Уайра уайтау.

№ 5. Алай-булай (Чепена)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А27

Соло: Мисирхан Хадаева, 82 года,
род. в с. Уакац, СО

Зап. Т. Хамицаева, 20.06.1969 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 200$

А - лай бу - лай нык - кә - нәм! Ой, а - ай - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

лы лы ла ла лы лы ла уай - - - - - уа

Уай - - - - ра уай - тау.

О, а - лай о бу лай. Ой, а - ай - - бу - лай.

Уай - - - - ра уай - тау.

Уыр - ды - гәй дам Ел - го - на. Ой, а - ай - - бу - лай.

Уай - - - - ра уай - тау.

Уый уә - ле - йә Сын - дзы - сәр. Ой, а - ай - - бу - лай.

Уай - - - - ра уай - тау.

А - лай бу - лай нык - кә - нәм! Ой, а - ай - - бу - лай.

Уай - - - - ра уай - тау.

Чын - дзы [быч - чы джы - лы] сар

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

А - лай бу - лай нык - кә - нам!

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

Уый дæ - лæ - йы Тæ - бæ гъæу.

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

А - лай бу - лай нык - кә - нам!

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

Уыр-ды-гæй дæ ле-йæ Ел - го - на.

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

Чын - дзы [быкк]-мын фе - гом уа.

Ой, а - ай - - - бу - лай.

Уай - - - ра уай - тау.

№ 6. Симд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002-045
Исп. Олег Дзеранов, 12.08.1973 г. р.,
род. в с. Ногир
Зап. г. Владикавказ, 2010 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 140$

The musical score is presented in seven systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 140. The piece is in 6/8 time. The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line features more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The third system includes triplet markings over the treble staff. The piece concludes with a final chord in the seventh system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The bass clef part consists of chords and single notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes in the final measure. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff provides a steady accompaniment with chords.

Third system of musical notation. The treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues with harmonic support.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a series of chords and rests. The bass staff maintains the accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line. The treble staff has chords and rests, while the bass staff provides accompaniment.

№ 7. Симд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 19
Исп. Гусалов Бимболат, 1903 г. р., род. в с. Дарг-кох
Зап. А. Габисов, с. Дарг-кох, СО, 1961 г.
Расшифровка Д. Дзलिएвой

$\text{♩} = 160$

The image displays a musical score for a piece titled 'Simd' (Ирон фæндыр). The score is written for piano and consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 160. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is arranged in a vertical layout, with each system containing two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and triplet markings.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets and a quarter note. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

Seventh system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with triplet markings (three '3's) over groups of three notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with triplet markings (three '3's) over groups of three notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with triplet markings (three '3's) over groups of three notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with triplet markings (three '3's) over groups of three notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes.

№ 8. Симды зарæг

Дзлиева Д. АФ 002-051

Исп. Мужской хор государственной филармонии РСО – Алания.

Зап. г. Владикавказ 05.09.2007 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 70$

Ар - си - мут ма тым - был сим - дай! Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.
Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.

Тым - был сим - дай æн - гом сим - дай! О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.
О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.

Ма-хæн нæ хис - тæр Уы - рыз - маг у! Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.
Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.

Ма-хæн нæ кæс - тæр А - цæ - мæз у! О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.
О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.

Нæ хис - тæр - тæ хох къæ - дзæх - тæ! Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.
Уæ - рай - дае, уæ - рай - дае.

Нæ - кæс - тæр - тæ саг, сæ - гут - тæ! О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.
О - ри о - ри - о - ри, уæ - рай - дае.

№ 9. Мæ дзырдмæ мын дзырд чи ссара
(Хъысын фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002-049

Исп. Дрис Дахцыкоевич Таутиев, 1893–1978, род в с. Тменикау.

Зап. б/м, б/г

Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 120

Та - ла бæ-лас куы фест-дзы-наен хо - хы цъуп-пыл æр-зай-дзы-наен уæд та ма мын цы кæн-дзы-нае гъæй?

Зил-гæ дым-гæ куы фест-дзы-наен ал-лы хих дын æр-цагъ-цы-наен, уæд та ма мын цы кæн-дзы-нае гъæй?

Æз дзæ-би-дыр куы фест-дзы-наен хо хы цъуп-мæ æс-сау-дзы-наен уæд та ма мын цы кæн-дзы-нае гъæй?

Æз цу-а-нон куы фест-дзы-наен уыр-ды-гæй дæ æр-тул-дзы-наен уæд та ма мын цы кæн-дзы-нае гъæй?

Тала бæлас куы фестдзынæн
хохы цъуппыл æрзайдзынæн,
уæд та ма мын цы кæндзынæ, гъæй?
Зилгæ дымгæ куы фестдзынæн,
аллы хих дын æрцагъцынæн,
уæд та ма мын цы кæндзынæ, гъæй?
Æз дзæбидыр куы фестдзынæн,
хохы цъуппымæ æссаудзынæн,
уæд та ма мын цы кæндзынæ, гъæй?
Æз цуанон фестдзынæн
уырдыгæй дæ æртулдзынæн,
уæд та ма мын цы кæндзæнæ, гъæй?<...>

Если я превращусь в молодое
деревце и вырасту на вершине горы,
что ты мне еще скажешь?
А я превращусь в вихрь и каждую твою
веточку отрясу,
что ты мне еще скажешь?
Если я превращусь в тура
и поднимусь вершину горы
что ты мне еще скажешь?
Я стану охотником
и сгоню тебя оттуда,
что ты мне еще скажешь?<...>

№ 10. Туальский симд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002-042

Исп. Лалиев Казбек, 15.04.1978 г. р., род. в с. Сунжа

Зап. б/м, б/г

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 150$

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and a bass staff. The tempo is marked as quarter note = 150. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets, and rests. The bass line is primarily composed of chords and single notes, while the treble line has more complex rhythmic patterns.

№ 11. Кударский симд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–040
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
род в с. Ольгинское.
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 130$

The musical score is presented in seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 130$. The key signature contains one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, chords, and triplets. The first system shows a simple eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Subsequent systems introduce more complex textures with chords and triplets in both hands.

№ 12. Кударский симд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–041
Исп. Ирина Мистулова, 1943 г. р.
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

Adagio $\text{♩} = 130$

The musical score is presented in seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked Adagio with a quarter note equal to 130 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and triplets. The first system shows a simple rhythmic pattern. The second system introduces triplets in the treble. The third system continues with triplets and some sixteenth-note patterns. The fourth system features more complex rhythmic patterns with triplets. The fifth system has a similar structure to the fourth. The sixth system introduces a new rhythmic motif with triplets. The seventh system concludes with a final triplet figure.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated three times, with a bracket and the number '3' underneath each group. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each consisting of a triad of notes (G4, B4, C5) with a sharp sign (#) above the G4, repeated four times.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated three times, with a bracket and the number '3' underneath each group. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each consisting of a triad of notes (G4, B4, C5) with a sharp sign (#) above the G4, repeated four times.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated three times, with a bracket and the number '3' underneath each group. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each consisting of a triad of notes (G4, B4, C5) with a sharp sign (#) above the G4, repeated four times.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated three times, with a bracket and the number '3' underneath each group. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each consisting of a triad of notes (G4, B4, C5) with a sharp sign (#) above the G4, repeated four times.

№ 13. Заманкульский симд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А54
Неизвестный исполнитель
Зап. В. Абаев,
с. Зарамаг, 1960 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as quarter note = 120. The score is characterized by the frequent use of triplets in both hands, creating a rhythmic complexity. The bass line often provides a harmonic foundation with chords and single notes, while the treble line features more intricate melodic patterns, including runs and triplet figures. The overall texture is light and rhythmic, typical of a piano accompaniment for a vocal or instrumental piece.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The treble staff features eighth-note triplets and chords. The bass staff contains chords and eighth notes. Trills are indicated by a '3' with a slur.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The treble staff continues with eighth-note triplets and chords. The bass staff contains chords and eighth notes. Trills are indicated by a '3' with a slur.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The treble staff continues with eighth-note triplets and chords. The bass staff contains chords and eighth notes. Trills are indicated by a '3' with a slur.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The treble staff concludes with eighth-note triplets and chords. The bass staff contains chords and eighth notes. Trills are indicated by a '3' with a slur. The system ends with a double bar line.

№ 14. Заманкульский симд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–036.
Исп. Белла Золоева, 1948 г. р.,
род. в с. Дур-Дур
Зап., г. Владикавказ, 2006 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 130$

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system includes a tempo marking of quarter note = 130. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets, and block chords in the bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef staff contains a steady accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some moving bass lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff features several triplet markings over groups of three notes. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment of chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bass clef staff maintains the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a series of triplet markings over eighth notes. The bass clef staff continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a mix of triplet markings and sixteenth-note passages. The bass clef staff concludes the piece with a final chord in the accompaniment.

№ 15. Ардонская хонгæ
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–010.
исп. Сослан Дзуцев, 30.11.1974 г. р.,
род. в г. Ардон
Зап. г. Владикавказ, 2010 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

The musical score is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece is in 3/4 time and features a complex melodic line in the treble with frequent triplets and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplet markings throughout.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music, each starting with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of chords and single notes. The first measure of the bass staff has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, each starting with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of chords and single notes. The first measure of the bass staff has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, each starting with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of chords and single notes. The first measure of the bass staff has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

№ 16. Моздокская хонгæ
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–049
Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р.
Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 140$

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 140. The key signature is one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, featuring frequent triplet patterns. The bass line provides a steady accompaniment with some harmonic support. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter rest and a quarter note (C4). The second measure has a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a quarter note (F4) and a quarter note (G4). The third measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). The fourth measure has a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a half note (A4). The bass staff has a bass clef and contains four measures. The first measure has a whole note (C3). The second measure has a whole note (F2). The third measure has a whole note (C3). The fourth measure has a whole note (F2).

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). The second measure has a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a quarter note (F4) and a quarter note (G4). The third measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). The fourth measure has a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a half note (A4). The bass staff has a bass clef and contains four measures. The first measure has a whole note (C3). The second measure has a whole note (F2). The third measure has a whole note (C3). The fourth measure has a whole note (F2).

№ 17. Заманкульская хонгæ
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ 002–011
Исп. Алла Хадикова, 1965 г. р.,
род. в г. Владикавказ
Зап. г. Владикавказ, 2010
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 135$

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 135$. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The notation includes numerous triplets and sixteenth-note passages, particularly in the treble clef. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and single notes. The score concludes with a final chord in the bass staff of the sixth system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth-note triplets. The first four measures each begin with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note. The fifth measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a slur over the triplet. The sixth and seventh measures each begin with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note. The eighth measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The final two measures of the system are whole notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords. The first four measures each begin with a chord, followed by a quarter note. The fifth measure contains a chord followed by a quarter note. The sixth and seventh measures each begin with a chord, followed by a quarter note. The eighth measure contains a chord followed by a quarter note. The final two measures of the system are whole notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth-note triplets. The first two measures each begin with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note. The third measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a slur over the triplet. The fourth and fifth measures each begin with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note. The sixth measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The seventh measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The final two measures of the system are whole notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords. The first two measures each begin with a chord, followed by a quarter note. The third measure contains a chord followed by a quarter note. The fourth and fifth measures each begin with a chord, followed by a quarter note. The sixth measure contains a chord followed by a quarter note. The seventh measure contains a chord followed by a quarter note. The final two measures of the system are whole notes.

**№ 18. Ольгинская хонгæ
(Ирон фæндыр)**

Дзлиева АФ, 002-019.

Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р., род. в с. Ольгинское

Зап. Д. Дзлиевой. г. Владикавказ 05.09.2007 г.

Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

The musical score is presented in seven systems, each containing a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is indicated as quarter note = 120. The score is characterized by frequent triplet markings in both the treble and bass staves. The treble staff often features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic foundation with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The first system of music consists of two staves. The treble clef staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by another triplet (C5, B4, A4). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords, including a D4-F4-A4 triad and a D4-F4-A4 triad with a sharp sign over the F4.

The second system continues the piece. The treble clef staff features a series of chords, some with triplets of eighth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of chords, including a D4-F4-A4 triad and a D4-F4-A4 triad with a sharp sign over the F4.

The third system concludes the piece. The treble clef staff has a more active melodic line with many triplets of eighth notes. The bass clef staff provides a final accompaniment with chords, including a D4-F4-A4 triad and a D4-F4-A4 triad with a sharp sign over the F4.

№ 19. Хонгæ Хъубады
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 109
Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р.,
Зап. г. Владикавказ 04.07.1960 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 140$

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 140. The score begins with a treble staff containing a series of chords and eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment of chords. The piece features several triplet markings in the treble staff. The final system ends with a chord in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff features a sequence of chords with a triplet of eighth notes above the first measure. The bass clef staff contains a single whole note chord in the first measure, followed by rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes chords with a triplet of eighth notes and a 'V' marking above the first measure. The bass clef staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by rests.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by rests. The system concludes with a double bar line.

№ 20. Хонгæ (Хъубады)
(Ирон фæндыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–009.
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзливой

$\text{♩} = 130$

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 130. It consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The piece is characterized by frequent triplet patterns in the right hand and block chords in the left hand. The first system includes a tempo marking $\text{♩} = 130$. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The bass line provides a steady accompaniment with chords and occasional eighth-note patterns. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

№ 21. Хонгæ Замира
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А6
Зап. В. Абаев,
г. Владикавказ, 1965 г.
Расшифровка Д. Дзलिएвой

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 180. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is characterized by frequent triplet patterns. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

№ 22. Зарина
(Ирон фандыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–014.
Исп. Ирина Мистулова, 1943 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is indicated as $\text{♩} = 120$. The piece is in 2/4 time. The bass line is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of chords and single notes. The treble line features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and triplet markings.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes with a slur above it. The third measure has a triplet of eighth notes with a slur above it. The fourth measure has a triplet of eighth notes with a slur above it. The lower staff is in bass clef and contains four measures. The first measure has a chord of two eighth notes. The second measure has a chord of two eighth notes. The third measure has a chord of two eighth notes. The fourth measure has a chord of two eighth notes.

The second system of music is identical to the first system, consisting of two staves with the same musical notations. It ends with a double bar line.

№ 23. Ногирская хонгæ
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А36
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
род. в с. Ольгинское
Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by frequent triplet patterns in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

The first system of music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff consists of eighth notes, with the first two measures containing triplets. The third measure features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The final measure contains a whole note chord. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure and rests in the second and third measures.

The second system of music continues the melody from the first system. The treble clef staff features a sequence of eighth notes with triplets, ending with a whole note chord. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure and rests in the second and third measures.

№ 24. Хонга
(Ирон фæндыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–001
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

The first system of the musical score is in 6/8 time, with a tempo marking of quarter note = 70. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and triplets, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the piece with a tempo marking of quarter note = 130. It features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes in the treble staff, and a steady accompaniment in the bass staff.

The third system maintains the 130 bpm tempo and continues the melodic and harmonic development of the piece, with prominent triplet figures in the treble staff.

The fourth system shows a continuation of the rhythmic motifs, with a focus on eighth-note patterns and triplets in the treble staff, supported by the bass staff.

The fifth and final system concludes the piece, featuring a final melodic phrase in the treble staff and a sustained accompaniment in the bass staff.

№ 25. Алагирская хонгæ
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 47
Исп. Дзеранова Венера, 1928 г. р.
Зап. г. Владикавказ, 03.05.1961 г.
Расшифровка Д. Дзलिएвой

The image displays a musical score for the piece 'Алагирская хонгæ' (Iron fæндыр). The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 132. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the treble clef, characterized by frequent triplets and slurs. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

№ 26. Ханты цагъд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А36
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
Зап. г. Владикавказ, 1973 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 132$

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 132. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and chords. The bass line is generally more rhythmic and chordal, while the treble line features more melodic and rhythmic complexity, including many triplet patterns.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures of eighth-note triplets. The lower staff is in bass clef and contains six measures of chords. The first three measures feature a triad (B-flat, D, F) over a bass note (B-flat), and the last three measures feature a dyad (B-flat, F) over a bass note (B-flat).

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains six measures of eighth-note triplets. The lower staff is in bass clef and contains six measures of chords. The first three measures feature a triad (B-flat, D, F) over a bass note (B-flat), and the last three measures feature a dyad (B-flat, F) over a bass note (B-flat). The final measure of the bass staff includes a fermata over the chord.

№ 27. Ханты цагъд
(Хъисын фандыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–005.
Исп. Эльбрус Хадарцев, 1920 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 130$

The musical score is written on seven staves. It begins with a tempo marking of quarter note = 130. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is characterized by rhythmic complexity, including many triplets and trills. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. The piece ends with a double bar line.

№ 28. Ханты цагъд
(Хъисын фандыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–006.
Исп. Темболат Мисиков, 29.06.1875 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 150$

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in common time. It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked as quarter note = 150. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The first system shows a melody of quarter and eighth notes. The second system continues the melody with some sixteenth-note passages. The third system shows a change in the bass line with a fermata. The fourth system continues the melody and bass line. The fifth system shows a change in the bass line with a fermata. The sixth system continues the melody and bass line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a '0' under the first measure, indicating a fretted note. The system concludes with a double bar line.

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a '0' under the first measure, indicating a fretted note. The system concludes with a double bar line.

№ 29. Ханты цагъд
(Ирон фæндыр)

Д. Дзлиева. АФ, 002–003.
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 132$

The musical score is presented in five systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 132. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of a steady sequence of chords, while the treble line contains melodic lines with frequent triplet markings. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a slur) over eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords, including a prominent F#m chord in the first measure, and some triplet markings.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of triplet eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of chords, primarily F#m and C#m, with some triplet markings.

The third system concludes the piece. The treble staff has triplet markings over eighth notes. The bass staff features chords and a final triplet marking. The system ends with a double bar line.

№ 30. Чындзхæсджыты цагъд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 88
Исп. Бимболат Гусалов, 1903 г. р.,
Зап. с. Дарг-кох, 23.08.1961
Расшифровка Д. Дзलिएвой

$\text{♩} = 180$

The musical score is presented in seven systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 180$. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of a steady accompaniment of chords and single notes, while the treble line is characterized by rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score concludes with a final chord in the bass staff.

№ 31. Чындзхæсджыты цагъд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 88
 Исп. Анатолий Дзуцев, 1945 г. р.
 Зап. г. Владикавказ, 1963 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 180$

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 180. The music is characterized by a consistent bass line of chords and a treble line featuring eighth-note triplets and sixteenth-note runs. The piece ends with a final chord in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with triplets, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic patterns from the first system.

Third system of musical notation, featuring similar triplet-based melodic lines and accompaniment.

Fourth system of musical notation, maintaining the established musical structure.

Fifth system of musical notation, showing the progression of the piece.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase and accompaniment.

№ 32. Чындзхæсджыты цагъд
(Ирон фæндыр)

Дзлиева Д. АФ, 002–030.
Исп. Алла Хадикова, 1965 г. р.
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 180

The score is written for piano in 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 180. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Trills are marked with 'V' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

№ 33. Чындзхæсджыты цагъд
(Ирон фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 109-5
 Исп. Серафима Икаева, 1909 г. р.
 Зап. г. Владикавказ, 04.07.1960 г.
 Расшифровка Д. Дзलिएвой

$\text{♩} = 180$

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 180. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 180. The score is written for piano, with the right hand playing chords and melodic lines, and the left hand playing a steady bass line with occasional chords.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble clef part features a series of eighth-note triplets, with some notes beamed together. The bass clef part has a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with eighth-note triplets, some marked with a 'V' above them. The bass clef part continues with quarter notes.

Third system of musical notation. The treble clef part features eighth-note triplets and chords, with 'V' markings above some notes. The bass clef part continues with quarter notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef part continues with eighth-note triplets and chords, including 'V' markings. The bass clef part continues with quarter notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features eighth-note triplets and chords, with 'V' markings. The bass clef part continues with quarter notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef part continues with eighth-note triplets and chords, including 'V' markings. The bass clef part continues with quarter notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of chords and eighth notes, with several triplets indicated by a '3' and a slur. The bass staff provides a simple accompaniment with a few notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has more complex rhythmic patterns with triplets. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the melodic and harmonic material with triplets. The bass staff remains accompanimental.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final chord in the treble staff and a few notes in the bass staff.

№ 34. Чындзхæсджыты цагъд
 (Ирон фæндыр, синтезатор, къæрцгæнæн)

Д. Дзлиева. ЭАФ, 002–031.
 Исп. Батраз Царахов, 17.06.1978 г. р.,
 Марат Сатцаев, 25.09.1989 г. р.,
 Зап. б/м, б/г
 Расшифровка Д. Дзливой

$\text{♩} = 180$

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) for a synthesizer. The middle staff is a bass clef staff for a keyboard instrument. The bottom staff is a single-line staff with a common time signature 'C' for a drum set. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets. The first system consists of six measures. The second system consists of four measures. The third system consists of four measures. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and rests.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains a complex melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a slur) and slurs. The middle staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing block chords and a simple melodic line. The bottom staff is a single bass clef staff containing a simple melodic line.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, continuing the complex melodic line with triplets and slurs. The middle staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing block chords and a simple melodic line. The bottom staff is a single bass clef staff containing a simple melodic line.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, continuing the complex melodic line with triplets and slurs. The middle staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing block chords and a simple melodic line. The bottom staff is a single bass clef staff containing a simple melodic line.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff features a treble clef with a melodic line containing three triplet markings and a bass clef with a chordal accompaniment. The separate bass staff contains a simple bass line.

Second system of musical notation, identical in structure to the first system. It features a grand staff with a treble clef melodic line containing three triplet markings and a bass clef chordal accompaniment, and a separate bass staff with a simple bass line.

Third system of musical notation. It features a grand staff with a treble clef melodic line containing six sixteenth-note chords, each marked with a 'V' (accents), and a bass clef accompaniment. Below the grand staff is a separate bass staff with a simple bass line.

System 1 of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex melodic line with many beamed notes and slurs, and several 'v' markings above it. The middle staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The system ends with a double bar line.

System 2 of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex melodic line with many beamed notes and slurs, and several 'v' markings above it. The middle staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The system ends with a double bar line.

System 3 of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a complex melodic line with many beamed notes and slurs, and several 'v' markings above it. The middle staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a simple melodic line. The system ends with a double bar line.

№ 35. Лезгинка
(ирон хъандзал фæндыр)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, 145
(копии ФА ИРЛИ, колл. Галаева, № 492)

Неизвестный исполнитель

Зап. Б. Галаев,

с. Дзуарикау, 24.09.1928 г.

Расшифровка Д. Дзलिएвой

♩ = 140

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with triplets, followed by chords and a melodic line with triplets. The bass clef staff features a long, low note with a slur underneath, followed by a few notes.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features eighth notes with triplets in the treble clef and a long, low note with a slur in the bass clef.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues with eighth notes and triplets. The bass clef staff has a long, low note with a slur, followed by a few notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with eighth notes and triplets. The bass clef staff has a long, low note with a slur, followed by a few notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues with eighth notes and triplets. The bass clef staff has a long, low note with a slur, followed by a few notes. The system ends with a double bar line.

№ 36. Зилгæ
(ирон хъандзал фæндыр)

Дзлиева Д. АФ, 002–034.
Исп. Булат Газданов, 22.06.1936 г. р.,
Зап. б/м, б/г
Расшифровка Д. Дзлиевой

$\text{♩} = 140$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of 140. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is primarily in the treble clef, featuring many triplet rhythms. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with triplets, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes and triplets, and the bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a mix of chords and eighth notes with triplets, and the bass clef staff continues with accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows eighth notes with triplets and chords, while the bass clef staff provides accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth notes with triplets and chords, and the bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features eighth notes with triplets and chords, and the bass clef staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Приложение 4 Образцы текстов различных жанров осетинского фольклора

4.1. Молитвословия, приговоры

№ 1. Хуыцауы кувьд чындзæхсæвы (‘Молитва Всевышнему во врем свадьбы’)

Ирон æгъдауттæ / сост. Г. Агнаев. — Владикавказ: Урсдон, 1999. С. 146.

- Хуыцау, табу Дауæн!
– Оммен, Хуыцау!
– Хуыцау, ахъаз нын бакæн!
– Оммен, Хуыцау!
– Дунескæнæг Хуыцау, Заеххыл Дын зын ницы ис, Дæ быны ницы фæусæг уыззæни. Кувьд раст стæм, кувьд сыгъдæгзæрдæйæ Дæм кувæм, афтæ сыгъдæг æмæ нын раст цард ратт.
– Оммен, Хуыцау!
– Ацы кувинагтæ Дæу тыххæй сты, æмæ хуыздæр кæй кувинаг æмæ курдиат райстай, уый æмбал нæ фæкæн.
– Оммен, Хуыцау!
– Дæ кувæг адæм стæм, æмæ нын нæ зæрдæйы маст макуы бауадз. Хъæлдзæг, амондджын, æнæниз цы уæм, уыцы хорзæх нын ракæн!
– Оммен, Хуыцау!
- Хуыцау¹, табу Тебе!
– Оммен, Хуыцау!²
– Хуыцау, смилуйся над нами!
– Оммен, Хуыцау!
– Хуыцау, Ты создал Землю, Ты все можешь, как на земле, так и на небе. Так дай нам такую чистую и праведную жизнь, как чисты и праведны наши молитвы к Тебе.
– Оммен, Хуыцау!
– Этот кувинаг³ мы принесли Тебе: так уподобь нас тем, чьим молитвам Ты внял и чей кувинаг был Тебе угоден.
– Оммен, Хуыцау!
– Не омрачай души верующих в Тебя несчастьями. Пошли нам такую милость, чтобы мы были радостны, счастливы и здоровы!
– Оммен, Хуыцау!

¹ Хуыцау — ‘Бог’ (осет.)

² Эти слова каждый раз произносят все присутствующие мужчины.

³ Кувинаг — яства на праздничном столе.

– Адæмæн бирæ, махæн нæ фаг ратт алцы дæр. барст Дын
фауæнт не ‘ртаг чырийы.⁴
– Оммен, Хуыцау!

№ 2. Хистæры куывд Уастырджимæ чызг æрвитыны (‘Молитва старшего к Уастырджи при отправлении невесты’)

Ирон æгъдауттæ / сост. Г. Агнаев. — Владикавказ: Урсдон, 1999. С. 147.

– Уастырджи, кæм дæ! Сызгъæрин табæгты дын фæкуывдæуа,
табу дын уæд!
– Оммен, Хуыцау!
– Хистæрты Уастырджи! Кæстæрты схъомыл кæн æнаениз æмæ
фадатджынæй, хорз хистæртæ сæ цы рауайа, ахæм арфæ сын
ракæн.
– Оммен, Хуыцау!
– О кæстæрты Уастырджи! Кæстæрарæх æмæ
хистæрзондджынæй куыд цæраем, ахæм арфæ нын ракæн.
– Оммен, Хуыцау!
– О фæндаджы Уастырджи! Фидаруæраг æмæ зондджынсæрæй
цы цæуой нæ кæстæртæ, ахæм арфæ сын ракæн.
– Оммен, Хуыцау!
– Уæ, тыхджын, кадджын Уастырджи! Ахæм арфæ сын ракæн,
æмæ, цы фысыммæ æрцæуой, цы фысымæй здæхой, уыдон
къæсæртæ амондджын куыд уой.
– Оммен, Хуыцау!

– О Уастырджи⁵, табу тебе! И да будут услышаны молитвы наши
с приношениями на золотых блюдах!

– Оммен, Хуыцау!

– О Уастырджи старших! Пусть твоим благоволением вырастут
наши младшие сильными и удачливыми и да снищут они себе
твое высокое покровительство.

– Оммен, Хуыцау!

– О Уастырджи младших! Пожелай нам жизни, обильной
младшими и мудрой разумом старших!

– Оммен, Хуыцау!

– О Уастырджи, охраняющий путников! Благоволи к нашим
младшим, чтобы они ступали по дорогам жизни твердой стопой,
руководствуясь крепким разумом.

– Оммен, Хуыцау!

– О могучий и славный Уастырджи! Будь к ним столь
благосклонен, Чтобы они достойно возвращались под кров,
который покидают.

– Оммен, Хуыцау!

⁴ Три пирога в традиционной культуре осетин принято готовить только на праздничные мероприятия.

⁵ Уастырджи — самое почитаемое божество в осетинской мифологии, покровитель мужчин, путников и воинов.

– О Уастырджи! Нæ сæрыхъуынтæ дæр дæуæн нымад сты, æмæ-
иу цы уазджытæ араст уой нæ хæдзарæй, уыдон-иу сæ
хæдзæрттыл дзæбæхæй сæмбæлын кæн!
– Оммен, Хуыцау!

№ 3. Бæркады куывд (‘Молитва об изобилии’)

– О Хуыцау, табу Дæхицæн! Ацы бынæгты бæркад, фарн
амонд куывд уа, ахæм арфæ нын ракæ!
– Оммен, Хуыцау!
– Нæ бæркад уæле исгæ, бынæй ахадгæ куывд уа, ахæм арфæ нæ
уæд!
– Оммен, Хуыцау!
– О Хуыцау, хæрамы фæллой нæм куывд никуы рбахауа. Цы
фæллой кусæм уый куывдты, чындзæхсæвты æмæ рæсугъд
хъуыддæгты æртыгай чъиритыл куывд хардз кææм, ахæм арфæ
нын ракæ!
– Оммен, Хуыцау!
– Фосы Фæлвæра, Хоры Уацилла, уæ дæгтинагтæй нæ
бынæгтæ бæркаджын æмæ амонджын куывд уой, æмæ сæ
куывдты æмæ чындзæхсæвты куывд хардз кæнæм, ахæм арфæ
нæ уæд!

⁶ Фосы Фæлвæра — в осетинской мифологии покровитель мелкого скота.

⁷ Уацилла — один из самых популярных святых в осетинской мифологии, громовержец, покровитель хлебных злаков и урожая, часто упоминается с эпитетом «могущественный». В качестве покровителя урожая назывался также Хоры Уацилла (хлебным Уацилла).

– О Уастырджи всеведающий! /Тот/, у которого даже волосы на
головах наших сочтены, обереги каждого гостя, покидающего дом
этот, чтобы он невредимым вернулся к родному очагу.
– Оммен, Хуыцау!

Дзалиева Д. ЭВФ 022

Исп. Дзалиев М. А., 1940 г. р.

Зап. Дзалиева Д. М., г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

– О Хуыцау, слава Тебе! Пусть в этом доме всегда будет изобилие
и благополучие!

– Оммен, Хуыцау!

– Пусть изобилие у нас будет неиссякаемым!

– Оммен, Хуыцау!

– О Всевышний, пусть к нам никогда не попадет нечестивое
добро. То добро, которое нами нажито, пусть трагится только на
свадьбы, праздничные мероприятия, и молитвы с тремя пирогами!

– Оммен, Хуыцау!

– Фосы Фалвара⁶, Хоры Уацилла⁷ пусть ваши дары будут для нас
счастливыми и обильными, чтоб устраивались пиршества и
свадьбы!

- Оммен, Хуыцау!
- Тбау Уацилла фыдбылыз сафаг дае, амае нае бынагты, нае бинонты фыдбылызай бахъахъае!
- Оммен, Хуыцау!
- Бæркадхæсджытае анæниз, анæмастæй куыд кусой, рæсугъд фæндæгтыл куыд цауой, амае сæ бæркадæй сæ зæрдагтае рухс куыд уой, амонджын хъуыддæгтыл йæ куыд хардз кæной, уыцы арфæ сæ уæд!
- Оммен, Хуыцау!
- Афтамæй бынагты бæркад амонджын уæд!

- Оммен, Хуыцау!
- Тбау Уацилла⁸, ты оберегаешь от несчастий, так защити нас и наши дома от зла и бед!
- Оммен, Хуыцау!
- Те, благодаря кому в доме изобилие, пусть будут здоровы и счастливы, пусть их дороги будут открыты и пусть их сердца будут светлы, чтоб это богатство они трагили только на праздничные мероприятия!
- Оммен, Хуыцау!
- Пусть изобилие в этом доме приносит счастье!

№ 4. Кæсæртæ (‘Молитва о порогах’)

- О Хуыцау, табу Дæуæн! Къæсæртæ Де уазæг куыд уой, ахаем арфæ нын ракæ!
- Оммен, Хуыцау!
- Куывдды, чындзæхсæвты къæсæртæ куыд уой, фыдгул æмае фыдзæрдæ, анæмонд уазæг, знаг ацы къæсæртыл куыд никуы рбахизой, уыцы арфæ нае уæд!
- Оммен, Хуыцау!

- О Хуыцау, слава Тебе! Пусть пороги этого дома будут благословлены Тобой!
- Оммен, Хуыцау!
- Пусть это будут пороги свадёб и пиршеств, пусть ненавистники, враги и недоброжелатели никогда не переступают эти пороги!
- Оммен, Хуыцау!

⁸ Уацилла, как покровитель урожая и божество природы, имел несколько посвященных ему святилищ, самое известное из которых – Тбау Уацилла — находится на горе Тбау в Даргавском ущелье.

–Ацы къасæртыл мидæмæ чи хизы, уый фарн, амонд куыд хæсса. Фарн, амонд бынагты куыд уадза! Æддæмæ та чи хизы, уый йæ хæдзарыл æнæниз, æнæмастæй, фарн, амондимæ куыд æмбæла, ахæм арфæ йæ уæд!
– Оммен, Хуыцау!

№ 5. Фæндагсар Уастырджы (‘Молитва Уастырджы на дороге’)

– О Фæндагсар Уастырджы, табу дæхицæн!
– Оммен, Хуыцау!
– Нæ бæлцæгтæ, нæ кæстæртæ дæ уазæг! Фыдбылызæй хызт куыд уой, амондæй уæлахиз куыд уой, царды рæсугъд фæндæгтыл куыд цæуой æмæ нæ адæмæн фарн æмæ амонд куыд хæссой, ахæм арфæ сæ уæд!
– Оммен, Хуыцау!
– Йæ сызгъæрин бызырджын Уастырджы, нæ фыдæлтæ дæуыл фæдзæхстой бæлцæгты, æмæ дæ рахиз къабазы бын сæ бакæ!
Дæ уазæг, дæ фæдзæхс куыд уой, æхæм арфæ сæ уæд!
– Оммен, Хуыцау!

№ 6. Хистæры куыд чындзæсджыты размæ (‘Молитва при встрече свадебного поезда’)

– Пусть те, кто приходит в этот дом, принесят с собой счастье и благодать! А те, кто выходят, пусть доберутся до своих жилищ без неприятностей, здоровыми и счастливыми!
– Оммен, Хуыцау!

Дзалиева Д. ЭВФ 022
Исп. Дзалиев М. А., 1940 г. р.
Зап. Дзалиева Д. М., г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

– О, покровитель дорог, Уастырджы, слава тебе!
– Оммен, Хуыцау!
– Пусть наши младшие и путники будут под твоим покровительством! Огради их от зла, пусть они будут счастливы, пусть идут по красивому жизненному пути и пусть несут людям добро и благо!
– Оммен, Хуыцау!
– О, златокрылый Уастырджы, наши предки тебе поручали путников, так укрой их своим правым крылом! Пусть они будут под твоим покровительством!
– Оммен, Хуыцау!

Дзалиева Д. ЭВФ 022
Исп. Дзалиев М. А., 1940 г. р.
Зап. Дзалиева Д. М., г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

- О Хуыцау, табу Дæхицæн! Де сконд зæдты хорзæх нæ уæд!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Сæмбæлдысты нæм цыгджын уазджытæ, æмæ амонджын кых куыд æрбавæрой, фарн, амонд семæ куыд æрбахæссой, уыцы арфæ нын рака!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Абон сæ цард дыууæ кæстæры баиу кодтой æмæ царды рæсугъд фæндагтыл æмуæхск зæронды бонгæм куыд фæцæуой кæрæдзи уарзгæйæ, ахæм арфæ сæ уæд!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Дыууæ мыгаджы кæрæдзиуыл фарн амонд æмæ кæстæргæй куыд бæгтой, уыцы арфæ сæ уæд!
 – Оммен, Хуыцау!
- О Хуыцау, слава Тебе! Да снизойдет к нам благодать твоих ангелов!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Мы встречаем почетных гостей, так пусть они ступят счастливой ногой, пусть принесут с собой счастье и благодать!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Сегодня соединились двое младших, так пусть они идут плечом к плечу дорогой счастья и живут в любви до самой старости!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Пусть свяжут две фамилии, /они/ будут благодатью, счастьем и большим потомством!
 – Оммен, Хуыцау!

№ 7. Куывд разгæмтгæ скаеныны размæ (‘Молитва перед надеванием невестой свадебного костюма’)

Дзалиева Д. ЭВФ 022
 Исп. Дзалиев М. А., 1940 г. р.
 Зап. Дзалиева Д. М., г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

- О Хуыцау, табу Дæхицæн! Де сконд зæдты хорзæх нæ уæд!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Абон нæм рæсугъд хъуыддаджы фæдыл уазджытæ æрбацыдысты æмæ арфæгонд уæнт!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Къухылхæцæг æмæ æмдзуарджын курынц, цæмæн сæ хойæн
- О Всевышний, слава Тебе! Да снизойдет к нам благодать твоих ангелов!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Сегодня мы встречаем гостей по прекрасному поводу, и пусть они будут благословенны Тобой!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Къухылхæцæг и амдзуарджын просят разрешения надеть на

йæ чындздзон дзаумæттæ скæной, æмæ сæ цæрæнбон бирæ уæд! Сæ хойы къухыл рахæцдзысты, æмæ сын амонджын хо кувд уа, æмæ бирæ адæм ма сæ кувд бацагурой, ахæм хъуыддаджы фæдыл, ахæм арфæ сæ уæд!

– Оммен, Хуыцау!

– Абон сæ хо æмæ æфсымæрæн цы рæсугъд куывдтæ ракодтой æмæ сæхи зæрдæгы цы рæсугъд фæндтæ ис, уыдон дыууæ кæстæрыл кувд æххæст кæной, ахæм арфæ сæ уæд!

– Оммен, Хуыцау!

– Афтæмæй уын бар дæттæм æмæ уæ хойæн йæ чындздзон дзаумæттæ скæнут!

свою сестру свадебный наряд. Они будут вести свою сестру под руки, пусть это будет для них счастьем, пусть еще не раз их будут приглашать на свадьбы в таком же качестве!

– Оммен, Хуыцау!

– Те красивые молитвы, которые сегодня произнесли их сестре и брату, а также то прекрасное, о чем они мечтают, пусть осуществится!

– Оммен, Хуыцау!

– Мы даем вам разрешение, так пусть одевают вашу сестру в свадебный наряд!

№ 8. Хистæры куывд чызг акæныны размæ.

(‘Молитва старшего перед выводом невесты из родного дома’)

Ирон æгъдæуттæ / сост. Г. Агнаев. — Владикавказ: Урсдон, 1999. С. 149

– Дунерафæлдисæг Иунаг Кадджын Хуыцау, Дæумæ кувæм, æмæ нын Дæ хорздзинæдтæй Дæ цæст бауарзæд!

– Оммен, Хуыцау!

– Хуыцау, абон дыууæ мыггаджы бахæстæг кодтой, æмæ сæ æнустæм амонджын хæстæджытæ фæкæн!

– Оммен, Хуыцау!

– Хуыцау, абон цы дыууæ кæстæрыл цин кæнæм, уыдон амонджын, уарзонæй фæцæрæнт.

– Оммен, Хуыцау!

– Уастырджи, уæларвæй зæхмæ Хуыцауы минавар дæ æмæ нæ дæ хорзæх уæд!

– О Единственный почитаемый Хуыцау, сотворивший Вселенную, услышь наши молитвы и одари нас Своей милостью!

– Оммен, Хуыцау!

– О Хуыцау, пошли счастья двум породнившимся фамилиям!

Пусть родство их крепнет из года в год!

– Оммен, Хуыцау!

– О Хуыцау, пусть молодые, счастьем которых мы сегодня радуемся, проживут в любви и согласии.

– Оммен, Хуыцау!

– О Уастырджи, ты являешься посланником Бога на земле, так пошли нам свою благодать!

- Оммен, Хуыцау!
 – Ацы дыууæ кæстæры сæ царды стыр фаандагыл æрлаууыдысты, Уастырджи, æмæ сæ дæ рахиз базыры бын бакаен.
 – Оммен, Хуыцау!
 – Бынаты дæр, балцы дæр, кæдæм цауой, кæцæй цауой, сæ ацъдæй се 'рбацыд рæсугъдæр куыд уа, уыцы хорзæх сын ракен!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Хæтæджы Уастырджи, дæ бынты дæр сæ цауын хъæудзæн æмæ сæ рæствæндаг фæкен!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Мады Майрам, дæ хорзæх сæ уæд!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Тбау Уацилла, фыдбылыз сафæг дæ, фыдбылызæй сæ бахиз!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Нæ ирон фæсивæд ахуыры уой, æфсады уой, кæцæйдæриддæр дзæбæхæй бынатыл куыд æмбæлой æмæ сын æртыгæй чъиритæй куыд кувæм, уыцы хорзæх нæ уæд
 – Оммен, Хуыцау!
 – Бынаты Хицау, дæ бынатæй цауы саби æмæ ам амонд ныууадзæд, йæ цæрæн бынатмæ амонд ахæссæд!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Абон ын йæ райгуырæн къæсæрыл йæ къухыл чи рахæца, йæ цæрæн бынатмæ йæ чи бахона, уыцы æфсымæргимæ иу мады зæнагау фæцæрæнт!
- Оммен, Хуыцау!
 – О Уастырджи, двое молодых стали на главную дорогу своей жизни, так возьми их под свое правое крыло!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Яви им такую милость, чтобы, где бы они ни находились, куда бы ни направлялись, возвращение их было счастливей ухода!
 – Оммен, Хуыцау!
 – О Уастырджи Хетага, им нужно будет пройти мимо твоего подножия, так пусть их дорога будет благополучной!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Мады Майрам⁹, пошли им свою благодать!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Тбау Уацилла защити их от несчастий и бед!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Пусть наша молодежь, где бы она ни была: на службе, учебе или в дальней дороге, благополучно переступает порог отчего дома, а мы будем возносить тебе молитвы с тремя пирогами!
 – Оммен, Хуыцау!
 – Бынаты хицау¹⁰, из дома, которому ты покровительствуешь, уходит дитя, пусть она оставит счастье в отчем доме и привнесет его в свой истинный дом¹¹.
 – Оммен, Хуыцау!
 – Пусть это дитя в дружбе и согласии живет с братьями, которые ее выведут из родительского дома и приведут в дом, который отныне станет для неё родным.

⁹ Мады Майрам — покровительница женщин, прежде всего женского плотородия, особо почитавшаяся молодыми девушками и женщинами детородного возраста.

¹⁰ Бынаты хицау — покровитель дома, домашний дух, домовый.

¹¹ Так буквально называется дом мужа.

- Оммен, Хуыцау!
- Бæркаддæттæг Мыкалгабыртæ, дыууæ мыггаджы, абон ам цы адæм æрæмбырд, уыдоны сæ фæллой, сæ бæркад куывдтæн куыд хъæуа, æртыгай чыриртæ куыд кæной, уыцы хорзæх ракæн!
- Оммен, Хуыцау!
- Хохæй быдырмае цы зæд, цы дауджытæ ис, сæ ‘пшæты хорзæх дæр нæ уæд! Чи аахода, уый цæраёнбон бирæ!
- Оммен, Хуыцау

№ 9. Чындзы хæдзармæ куы арбахонынц, уыцы куывд.

(‘Молитва старшего при вступлении невесты в дом жениха’)

Ирон æгъдæуттæ / сост. Г. Агнаев. — Владикавказ: Урсдон, 1999. С. 152.

- Уæ Хуыцау, табу Дæуæн!
- Оммен, Хуыцау!
- Хуыцау, Дæ рафæлдистæ адæмаен хорздзинадтæ Дæ цæст бауарзæд!
- Оммен, Хуыцау!
- Уæ, Дунерафæлдисæг Хуыцау, абон цы дыууæ мыггаджы æмæ дыууæ кæстæры амонды тыххæй кувæм, уый рæстмæ фæкæн! Кæрæдзи уарзгæйæ куыд фæцæрой, сæ хæстæгдзинад
- Оммен, Хуыцау!
- О Хуыцау, табу Тебе!
- Оммен, Хуыцау!
- Пожелай добра сотворенным Тобой людям!
- Оммен, Хуыцау!
- О, Создатель Вселенной, пошли удачу двум фамилиям и двум младшим, за счастье которых мы сегодня молимся! Чтобы жили любя друг друга, чтобы их родство укреплялось из поколения в

¹² Мыкалгабырта — в осетинской мифологии покровитель плодородия.

¹³ Бæркад — ‘изобилие’ (осет.).

¹⁴ Кувд — ‘пиршество’ (осет.).

¹⁵ Дзуар — в осетинской мифологии дух, святой.

¹⁶ Дæуæг — дух, покровитель.

- мыггагæй мыггагæ фидардæр куыд уа, Дыууæ кæстæрæ
æмзай-æмзаронд куыд бауой æмæ дыууæ мыггаджы
каерæдзиуыл куыд бæгтой!
– Оммен, Хуыцау!
– Уастырджы, табу дæхицæн! Байраджы – бæхгаенæг, лæппуйы
– лæггаенæг Уастырджы, ацы саби-чызджы амондджын фæкæн,
йæ райгуыраен хæдзарæй йæ цæрæн хæдзармæ амондджындæр
къах чи æрбаваæрдта, уый æмбал уæд!
– Оммен, Хуыцау!
– Бинонтæн аджын куыд фæуа, сыхбæстæн – уарзон, дыууæ
кæстæрæн сæ хорз фæллой æмæ сæ ‘гъдау адамы æхсаен нымад
куыд уой!
– Оммен, Хуыцау!
– Уæ Мады Майрæм, уæдæ йæ авд лæппуйы мад фæкæн, йæ
авд лæппуйæн авд авдæны куыд ауа. Цы бинонтæм æрцъид,
уыдонмæ лæппуйы кæхцыгæ куыд фæхæссой!
– Оммен, Хуыцау!
– Хоры Уацилла, Фосы Фалвæра, уæ раттæггаг хор æмæ
фосæй æфсæст куыд уæм æмæ сæ чындзæхсæвтæ æмæ
куыдтæ куыд кæнæм!
– Оммен, Хуыцау!
– Тбау Уацилла, фыдбылызæй нæ бахиз, дуне сабыр куыд уа,
æмæ нæ кæстæрты чындзæхсæвты абонау куыд бадæм!
– Оммен, Хуыцау!
– Хетæджы Уастырджы, табу дæуæн дæр! Ирыстон
æнæфыдбылызæй куыд баззайа, ахæм арфæ ракæн!
– Оммен, Хуыцау!
- поколение!
– Оммен, Хуыцау!
– Уастырджы, табу тебе! Уастырджы, превращающий жеребенка в
коня, мальчика в мужчину, дай счастья нашей молодой, уподобь
ее судьбу судьбе той, что оказалась самой счастливой, переступив
порог своего истинного дома.
– Оммен, Хуыцау!
– Пусть она будет любима семьей и соседями, и пусть люди
уважают молодых за их труд и агъдау¹⁷.
– Оммен, Хуыцау!
– О Мады Майрам, сделай ее матерью семи сыновей, чтобы она
начала семь колыбелей. Чтобы в семье, куда она пришла,
устраивали кувды в честь мальчиков!
– Оммен, Хуыцау!
– Хоры Уацилла, Фосы Фалвара, пусть то, что вы нам даете,
пойдет на пиры и свадьбы!
– Оммен, Хуыцау!
– Тбау Уацилла, избавь нас от несчастий, пусть везде будет мир,
чтобы мы могли, как сегодня, собраться на свадьбы наших
младших!
– Оммен, Хуыцау!
– Уастырджы Хетага, табу тебе! Благослови Осетию, чтобы она
жила в мире с соседями.
– Оммен, Хуыцау!

¹⁷ Агъдау — обычай, социальная норма, установленное традицией обязательное поведение стереотипного поведения индивида или всего этноса в конкретной жизненной ситуации.

- Бынаты Хицау, дае бынмæ цы кæстæр æрбахызт, уый амондджын фæкæн!
- Оммен!
- Афгæ ма чи зæгъга зæдтæй, мæ ном куы ссардтаиккой, уæд æз хуыздæр баххуыс кодтаин, зæгъгæ, уымæн дæр нæ кувинагтæ барст уæнт!
- Оммен, Хуыцау!

№ 10. Куывд мыдыккъусы размае (‘Молитва перед кормлением старших женщин рода смесью меда и масла’)

- Гъæйда мадта, нивгун къах æрбахæссæд хадзарæмæ!
- Амменæ!
- Нæуæг адæймаг æрбацудæй æмæ устур нивæ куд æрбахæсса, уоми дæр фарнæ куыд ниууалза, уæхаен амонди къахдзæф æрбакæнæд!
- Амменæ!
- Арсау хъæболгун, каркау бæдолгун, гъе, уотæ нæ мутгаг нин куд нибберæ кæна, гъе уохаен амонд æй уæд!
- Амменæ!
- Зæрæндти куд фæххæсса, фуддзурдмæ къæртгъос куд нæ уа, тухдзурдмæ ба фæразон куд уа, гъе, уотемæй нивгун къах æрбахæссæд!
- Амменæ!
- Берæ ковун нæ зонун, берæ хуæртзæ Хуыцау рагтæд! Гъе, уотемæй нæмæ æгас цæуæд æмæ нивгун къах æрбахæссæд!

- Бынаты Хицау! Дай счастья молодой, которая пришла под твоё покровительство.
- Оммен, Хуыцау!
- Пусть наш кувинаг будет угоден и тому ангелу, который скажет: «вспомнили бы мое имя – я бы лучше помог».
- Оммен, Хуыцау!

Дзлиева Д. ЭВФ 007
Копия видеозаписи свадьбы
Олисава Казбека и Гокоевой Аланы
г. Владикавказ, 04.02.2006 г.

№ 11. Куынд хуындзауагтгаен

(‘Молитва при встрече родственников невесты, перевозящих приданое’)

Дзлиева Д. ЭВФ 022
Исп. Дзлиев М. А., 1940 г. р.
Зап. Дзлиева Д. М., г. Владикавказ, 12.08.2013 г.

- О Хуыцау, табу Дæхицæн!
- Оммен, Хуыцау!
- Уазджыгæ наем сæмбæлди, æмæ алы бон æгас цауæнт!
- Оммен, Хуыцау!
- Рæсугъд хъуыддаджы фæдыл æрбацылдысты æмæ амондджын фæндæгтыл куыд цæуой, фарн, амонд куыд æрбахæссой, уыцы арфæ нæ уæд!
- Оммен, Хуыцау!
- Цы лавар нын бакодтой, уый амондджын куыд уа! Бинонтæн, мыггагæн сыхбæстæн уарзон куыд уа, йæ сæрыхицауимæ æнæниз, æнæмастæй, кæрæдзи уарзгæйæ æмзай – æмзæронд куыд бауой, ахæм арфæ йæ уæд!
- Оммен, Хуыцау!
- Мады Майрæм, табу дæхицæн! Дæ дæттинагтæ бынагтты бæзджын куыд уой! Дыууæ кæстæры сæ цард бау кодтой æмæ дыууæ мыггаджы кææрæдзиуыл фарн, амонд æмæ кæстæрæй куыд бæгтой, ахæм арфæ сæ уæд!
- Оммен, Хуыцау!

- О Хуыцау, слава Тебе!
- Оммен, Хуыцау!
- К нам приехали гости, так пусть здравствуют!
- Оммен, Хуыцау!
- Они приехали по красивому поводу, и пусть их дороги всегда будут так же красивы, пусть принесут с собой счастье и благодать!
- Оммен, Хуыцау!
- Их подарок нам пусть будет счастливым подарком! Семей, фамилий, соседями чтоб была любима, чтобы с мужем прожила долгуо счастливую жизнь, состарились рядом без болезней, в любви и согласии!
- Оммен, Хуыцау!
- Мады Майрам, слава тебе! Пусть твои дары будут обильны! Двое младших соединили свои судьбы, так пусть они объединят две семьи своим счастьем, благодатью и здоровыми младшими!
- Оммен, Хуыцау!

№ 12. Хызысәәны куывд
(‘Приговор снятия фаты’)

Дзलिएва Д. ЭВФ 023
Копия видеозаписи свадьбы
Дзलिएва Казбека и Такоевой Елены.
2004 г.

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with frequent triplets indicated by a '3' above a bracket. The lyrics are: Фарн, фарн, фарн! Авд, лап - пу - йы 'мае ну шъах - цест чызг! Фарн, фарн, фарн! Кар-кау бә - дул - джын! Фарн, фарн, фарн! Ар - сау хъае бул - джын! Фарн, фарн, фарн! Фы - рау кае - бут - джын! Фарн, фарн, фарн! Би - нон-тан уар - зон! Фарн, фарн, фарн! Хъау-баес - тан ад - джын! Фарн, фарн, фарн! Авд лап-пу-йы мае ну шъах-цест чызг!

Фарн, фарн, фарн!
 Авд ләшпуйы әмәе иу цъәхцәст чызг!
 Фарн, фарн, фарн!
 Каркау бәдулджын!
 Фарн, фарн, фарн!
 Арсау хъәбулджын!
 Фарн, фарн, фарн!
 Фырау кьәбутджын.
 Фарн, фарн, фарн!
 Бинонтән уарзон!
 Фарн, фарн, фарн!
 Хъәубәстән адджын!
 Фарн, фарн, фарн!
 Авд ләшпуйы әмәе иу цъәхцәст чызг!
 Фарн, фарн, фарн!⁷
 Семь сыновей и одну голубоглазую дочь!
 Фарн, фарн, фарн!
 Как наследка — многодетна!
 Фарн, фарн, фарн!
 Как медведица — плодовица!
 Фарн, фарн, фарн!
 Как баран — крепкошея!
 Фарн, фарн, фарн!
 Семей — любима!
 Фарн, фарн, фарн!
 Соседями — уважаема!
 Фарн, фарн, фарн!
 Семь сыновей и одну голубоглазую дочь!

⁷ Значение слова *фарн* связано с небесной благодатью, обозначением мира, благополучия, изобилия, счастья. В ритуальной символике изображается в виде рогов барана.

№ 1. Хъарæг (причитание)

4.2. Причитания

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А1 № 3-1
Исп. Сухиева Тасо Александровна, 70 лет
род. в с. Мна
Зап. с. Суарден, 07.1966 г.
Расшифровка Д. Дзлиевой

♩ = 130

да - хи тæ ри - гъæ - дыл æр - тæ ко - мы куы [-] .

Уа - а - а а да - ду - æр - ттæ го - май æс - ты ныр - та дын [-] æх - кæн - дæн ба - кæн - дæн

фæл - тау На - дя - йы хъæ - ды би - регъ - тæ ба - хæ - рик - кой.

Ныр цау - гæ Ла - ди, цау - гæ! Ныр - дын æл - пын - дæр, За - ри - нæ а - шы хæ - дзæ - ры куы ни - шы уал - и.

[Нрзб.] дæхи тæригъæдыл æртæ комы куы [дзынадзынц. — Д. Д.].

Уа, дæ дуæрттæ гомæй æсты, ныр та дын [нрзб.] æхкæнгæ ничи
бакæндæн.

[Нрзб.] от жалости к тебе три ущелья [плачут. — Д. Д.].

Уа, твои ворота открытыми остались, [нрзб.] кто теперь их закроет

[Нрзб.] фæлтау Надйы хъæды бираегътæ бахæриккой.

[Нрзб.] уж лучше бы Надю в лесу волки съели.

Ныр цаугае Лади, цаугае!

Ныр дын апындар, Заринае, ацы хадзары куы ницы уал и.

Теперь отправляйся в путь, Лади!

Теперь, Зарина, у тебя в этом доме совершенно ничего

ведь не осталось.

№ 2. Хъарæг (причитание)

НА СОИГСИ. Ф. искусство, оп. 2, А1 № 3-2
 Исп. Касаева Наташа Михайловна, 42 года,
 род. в с. Четгырс
 Зап. с. Суарден, 07.1966 г.
 Расшифровка Д. Дзлиевой.

[Нрзб.] цы кæнон, куыд кæнон?!
 Уæд сын ис - ты бах - хус код - та - йын куыд бах - хус бах - хус зынг а - хуыс - са
 Уæу, мæ бон [чи фæз - джы куыс - ты - тем йæ - хи цæт - тæ куы кæ ны.
 Ал фæз - дæ маæ - гуыр фæз - зæг [фæ - код - тай.
 Ды та дæ маæ - гуыр фæз - зæг [фæ - код - тай.

[Нрзб.] цы кæнон, куыд кæнон?!

Уæд сын исты баххуыс кодтаин, куыд баххуыс кæнон?!

Уæу, мæ бон [нрзб] кæна Лади, дæ зынг ахуысса.

[Нрзб.] что и как теперь мне делать?!

Я бы как-то им помогла, но как им помочь?!

О, мой свет, Лади, да погаснет твой огонь в очаге.

Алчи фæззæджы куыстыгæм йæхи цæттæ кæны,
Ды та дæ мæгуыр фæззæг [фалгæрон. — Д. Д.] фæкодтай

Каждый готовится к осенним работам,
А ты [отдалил. — Д. Д.] свою несчастную осень.

Ой, цагаанбон, цагаанбон, Уастырджиджи!
Чи цин кааны уйдон цагаанбон бирае уа!
Хо 'мае фсымаарай иумаа хорзай куыд царой!
О, Уастырджиджи!

Ой, долгих лет, долгих лет, Уастырджиджи!
Пусть живут долгие годы те, кто сегодня радуется!
Пусть проживут так хорошо, как брат с сестрой!
О Уастырджиджи!

Ой,
Ой,
о.

Баях ба - раг баях ка каянуй, бич - чсу лаг ка каянуй, е - чи суз - гья-рин Уйс-гер - ги

Баях ба - раг баях ка каянуй, бич - чсу лаг ка каянуй, е - чи суз - гья-рин Уйс-гер - ги

о.

1. Гъай, абони – Хуыцауибони цамаан нæ низзаран?!
Ой, маанæ нæ рæсугъд кæстæр цаугæ куы кæнуй.
Ой, Уасгерги!
Табу дин æрбауа дæ хорзæх нæ уа,
бæрзондæй ныллæгмæ ка кæсуй!
Бæх барæг бæх ка кæнуй, биччеуи лаг ка кæнуй,
ечи сузгъарин Уасгерги!
1. Почему бы сегодня в день Божий не спеть нам?
О, вот прекрасная младшая, уходит!
Ой, Уасгерги!
Слава тебе, тому, который смотрит с высоты в низину,
и да будет с нами твоя благодать!
Тот, который делает из жеребенка коня, а из мальчика
мужчину, ты, золотой Уасгерги!
2. Гъæ, базарæм, лапугæ, базарæм, гъей.
Гъай, Уасгерги, нæ кæстаргæ де уазæг,
ой, нæ хестæргæ.
Гъай, сæ кæстæртæй сæ зæрдæ рохс куыд уа,
ахæм амонд чин рагт!
2. Эй, споем ребята, споем!
Ой, наши младшие и наши старшие пусть будут под
твоим покровительством!
Пусть будет им такая благодать, чтоб старшие
радовались своим младшим!

№ 3. Уасгергий зар (‘Песня Уастырджи’)

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С.88. № 91.

Цæй, Уасгергимæ баковæн, базарæн,
Йе ‘уазæг ан, йе ‘уазгег, лæхъуæнтæ!
Бæрзондæй ракæсæ, рафæлгæсæ,
Нæ сугъæринабазургин!
Маенæ дæ магур иуазгутæ
Де ‘уазæг, Уасгерги!
Иуазæг дæр де ‘уазæг, Уасгерги!
Фусун дæр дæ фæдзæхст, бæрзондбæл бадæг!
Финдзи ку цауай,
Фæстæмæ нæ багъæуай кенæ!
Фæстеккай ку уай,
Дæ базури буннæ бакæна!
Цæй, фæндаграст, фæндаграст,
Нæ сугъæринабазургин, рæсти Уасгерги!
Бæрзондæй нæмæ ракæсæ,
Ниллæгмæ нæ бафæдзæхсæ, бæрзондбæл бадæг,
Де ‘уазæг ан!

Ну, помолимся, воспоем к Уасгерги,
Мы под его защитой, под его защитой, ребята!
Посмотри с высоты, взгляни,
Наш золотокрылый!
Вот бедные твои гости
Под твоей защитой, Уасгерги!
И гость под твоей защитой, Уасгерги!
И хозяин под твоей охраной, сидящий на вершине!
Если будешь идти впереди,
То охраняй нас сзади!
Если будешь позади,
То накрой нас своим крылом!
Ну, счастливый путь, счастливый путь,
Золотокрылый наш, праведный Уасгерги!
Посмотри на нас с высоты.
На равнине нас сохрани, сидящий на вершине,
Мы под твоей защитой!

№ 4. Тәтәәртүпши фурт Тәтәәрхъани уосә коруни зар (‘Песня о том, как женился сын Татаргүпша Татаркан’)

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 103. № 109.

Изадтә ратахтәнцә Уәхъәци сәрәй,
‘Ма Курпи бәрзондбәл рамбурдәенцә,
Уоми унаффә кодтонцә,
Тәтәәртүпши фурт Тәтәәрхъанән, ке ин ракорән, зәгъгә.
Уәд ин нийаккаг кодтонцә
Уазай бадәг Азаухан-рәсугъди,
Уазай бадәг Азаухан-рәсугъд имә нә бакундта.
Уәд унаффә кәнунцә,
Кәми ин ракорән, зәгъгә,
Сә зәрди аерәфтүйүй;
Сау денгизи бадаг сау рәсугъд,
‘Ма йимә баминәвар кодтонцә,
Йе дәр имә нә бакундта.
Тәтәәртүпши фурт Тәтәәрхъан дәр имә дзоруй,
Нә дәмә ирайун, зәгъгә,
Мәхе зәрдәмә дәр нә цудтә, —
Кәсалгзауән кәнәг дә.
Уәд бабәй унаффә кәнунцә,
Мадта ма ин кәми ракорән, зәгъгә,
Сә зәрди аерәфтүйүй,
Дзулати бадәг, Дзулати рәсугъди ин ракорән, зәгъгә,
Дзулати бадәг хәццә кайес разагътонцә,
Уомән ә минәвәртгә Уасәргий ‘ма Никкола адтәенцә
Ә киндзонхтә сәумон изәдтә ‘ма изәйрон идаугутә адтәенцә,

С [вершины] Уакаца изэды¹⁸ вылетели,
И собрались они на вершине Курппа,
Там совет держали:
Сыну Татаргүпша Татаркан кого сосватать?
Достойной его посчитали
Живущую на вершине Уаза Азаухан-красавицу.
Живущая на вершине Уаза Азаухан-красавица отказала ему.
Стали [снова] совет держать,
Кого сосватать ему.
Вспомнили они в Черном море живущую
Чудесную красавицу.
Послали к ней сватов,
И отказала она.
И тогда сын Татаргүпша Татаркан сказал ей:
— Не волнуешь ты меня.
И никогда ты мне не нравилась,
Любишь ты рыбу ловить.
И вновь стали совет держать,
Где же еще сосватать ему [невесту],
И решили они
Живущую в крепости Дзулат красавицу ему сосватать.
С живущей в крепости Дзулат породнились.
Сватами были Уасерги и Никкола,
Поездками были утренние изэды и вечерние идауаги¹⁹.

¹⁸ Изэд — ‘ангел’ (осет.)

Йегэ ци бони фарни бахæстæг кодтонцæ,
Йеци бони фарнæ сумахбæл дæр æркæнæд!

В какой день фарна они породнились,
Пусть фарн такого дня снизойдет и на вас!

¹⁹ Идауæг — 'дух-покровитель' (осет.).

№ 5. Фæлвæрай фургт Гудзуна (‘Сын Фалвары Гудзуна’)

Памятники народного творчества осетин / сост. Т. А. Хамицаева. — Владикавказ: Ир, 1992. С. 103. № 109

Фæлвæрай фургт Гудзуна се фонси къуард раскъардта;
Тæгорсмæ сæ баскъардта.
Рафтбадт уоми никкæнуй,
Æртæ дугъди æркæнуй,
Æртæ калди йин æй никкæнунцæ:
Æзнæнгæ йин кодтонцæ.
Уазамаæ фенгаст æй,
Æрттевагай си цудæй Узай рæнтгæй.
У арцтæ байдайуй Узай рæнтги,
Сæдæ зилди й æрцæуй.
— Гъей, Фæлвæра, Фæлвæра,
Дæ фонсæй ма байрайай!
Æрæгийæу ку æруинуй:
Уазай сау рæсугъд æ цонг ку дардта,
Уой æрттеваентæ ку адтæй,
Уомæн ин æзнæнгæ ку кодтонцæ,
Бæстабæл морзмæкъустæг
Фæлвæрай фургт Гудзуна!
Кæрæдзей йетæ æруинцунцæ,
У арзон фæдуд йетæ никкæнунцæ!

Сын Фалвары Гудзуна погнал свое стадо,
Повернул его в Таторс,
Присел там пополдничать,
Трижды подоил [овец],
Трижды молоко они пролили.
Стадо волновалось.
Тут взглянул он на Уаза,
Сиянье разливалось вокруг Уаза,
То там, то тут дождь начинался.
Сто раз он обошел вокруг Уаза.
— Эй, Фалвара, Фалвара,
Не порадоваться тебе своему стаду!
Наконец заметил он:
Смуглая красавица горы Уаза руку протянула —
Это же от нее сиянье исходило,
Потому и стадо волновалось.
Самый мощный, коренастый сын
Фалвары Гудзуна!
Они друг друга увидели,
К согласью полубовному пришли!

Айс аей, аназ аей, хæлар дын уыдзæн, уæ нæ буц хистæр, о.
Кæстæрты нуазæн нæ буц хистæрæн хæлар куы уыдзæн.

Хистæр буц у, кæстæртæ, о мæ дуне, ой.
Цæй-ма, кæстæртæ, амдзæгъд ын кæнæм, амдзæгъд ын кæнæм, ой

Ой рираæ уæрæйдæ, хæлар дын уыдзæн, ой.
Айс аей, аназ аей, о нæ буц хистæр, ой

Хистæр кæстæртæн адджын куы вæййы, адджын куы вæййы, ой.
Ох, мæ дуне, о уæртæ 'мæ, о.

Кæстæр буц у хистæртæн, о мæ дуне, ой.
Г'ъа, уæдæ, ныр ма цы кæнæм, о мæ дуне, ой!

О- рираæ уæрæйдæ, о уæртæ 'мæ о!
Айс аей, аназ аей, о нæ буц хистæр, ой.

О-рираæ уæрæйдæ, о, о.
Айс аей, аназ аей, ох, мæ дуне, о.

Возьми и выпей, будет тебе впрок, о, наш уважаемый старший!
Бокал, который подает младший старшему, как может быть не впрок?!

Старший избалован, мои дорожке младшие, о, мой свет, о.
Давайте младшие, похлопайте ему.

О-рира уарайда, будет тебе впрок.
Возьми и выпей, о наш уважаемый старший.

Старший для младших приятен.
Ох, мой свет, о уарга ма о.

Старшие балуют младших, о мой свет.
А что теперь нам делать, о, мой свет, ой!

О-рира уарайда, о уарга ма о!
Возьми и выпей, о, наш уважаемый старший!

О-рираæ уарайда, о, о.
Возьми и выпей, ох, мой свет, о.

**№ 7 . Рухсаг
(‘Царствие небесное’)**

Дэлиева Д. АФ 001–016
Исп. Дарья Хадзарагова, 18.02.1938 г. р.,
род. в с. Гизель, СО
Зап. К.Дэлиев, с. Гизель, 18.02.2007 г.

$\text{♩} = 130$

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

Хе - таг рух - саг,
аэр - ба - уа,
ма - хай, рух - саг,
аэр - ба - уа,
ма - хай, рух - саг,
аэр - ба - уа.

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

Дза - най рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.
 Дза - най рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.

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

Го - цьи рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.
 Го - цьи рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.

Го - цьи рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.
 Го - цьи рух - саг, аэр - ба - уа, ма - хэй, рух - саг, аэр - ба - уа.

Хетаг рухсаг! Ой рухсаг, ой рухсаг. Ой рухсаг, ой рухсаг. Хетаг рухсаг аэрбауа, махэй, рухсаг аэрбауа.	Хетагу царстvie небесное! Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Да будет Хетагу царстvie небесное, желаем ему царстvia небесного.
Дзанай рухсаг! Ой рухсаг, ой рухсаг. Ой рухсаг, ой рухсаг. Дзанай рухсаг аэрбауа, махэй, рухсаг аэрбауа.	Дзанаю царстvie небесное! Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Да будет Дзанаю царстvie небесное, желаем ему царстvia небесного.
Гоцъи рухсаг! Ой, рухсаг, ой, рухсаг. Ой рухсаг, ой рухсаг. Гоцъи рухсаг аэрбауа, махэй, рухсаг аэрбауа.	Гоцъи царстvie небесное! Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Ой, царстvie небесное, ой, царстvie небесное. Да будет Гоцъи царстvie небесное, желаем ему царстvia небесного.

Цин әрцыди 'мә цәл әрцыди!
Ой, уәраәйдә, ой, уәраәйдә 'мә!

Радость пришла, пир начался!
Ой, уарайда, ой, уарайда ма!

Чи наә наә уарзы цәмә 'рцыди?
Ой, уәраәйдә, ой, уәраәйдә 'мә!

Кто не любит пировать, зачем пришел?
Ой, уарайда, ой, уарайда ма!

Уәлә к'упшыл уәд Сиук'атә!
Ой, уәраәйдә, ой, уәраәйдә 'мә!

Вон на холме Сиукаевы!
Ой, уарайда, ой, уарайда ма!

Рахәссут нын уә ськ'атә!
Ой, уәраәйдә, ой, уәраәйдә 'мә!

Поднесите нам свои бокалы!
Ой, уарайда, ой, уарайда ма!

№. 9 Цоппай

Дзлизева Д. АФ, 001–007.
Неизвестный исполнитель, б/м, б/г

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система начинается с темпа $\text{♩} = 80$. В начале первой системы есть пометка $\text{—} \text{—} \text{—}$ над нотой. Под нотами даны русские транслитерированные слова: Ой, ой, цоп - пай, уой, а - лай! Цоп - пай, - а - лай! Цоп - пай, а - лай! Цог - пай, а - лай бес - тен хуарз ай, ой, а - лай. Цог - пай, а - лай бес - тен хуарз ай, - ой, а - лай. Вторая система начинается с ноты А - лай, а - лай, а - лай за - гьут, бес - тен хуарз ай, ой, а - лай. А - лай за - гьут, бес - тен хуарз ай, уей а - лай.

Ой, ой, цоппай, уой, алай!
Цоппай, алай бастаен хуарз ай, ой, алай!
Цоппай, алай бастаен хуарз ай, ой, алай!

Алай, алай,
Алай заэгьут, бастаен хуарз ай, ой, алай!
Алай заэгьут, бастаен хуарз ай, ой, алай!

Ой, ой, цоппай, уой, алай!
Цоппай, алай для всего мира хорош, ой, алай!
Цоппай, алай для всего мира хорош, ой, алай!

Алай, алай,
Алай скажите, для всего мира хорош, ой, алай!
Алай скажите, для всего мира хорош, ой, алай!

№ 10. Цоппай

Осетинский музыкальный фольклор. — М., Л.: Музгиз, 1948. С. 111. № 183.
Зап. А. Тотиев, с. Гизель, 1938 г.

Andante

Цоп - пай, та - бу, ой, цоп - пай, га - лыз - ты, цоп - пай, га - лыз - ты, цоп - пай, га - лыз - ты, цоп - пай!

Цоппай, цоппай, табу, о ой, цоппай,
галазты цоппай, галазты цоппай!

Цоппай, цоппай, табу, о ой, цоппай,
галазтых цоппай, галазты цоппай!

№ 11. Цоппай

Осетинский музыкальный фольклор. — М., Л.: Музгиз, 1948. С. 112. № 184.
Зап. Г. Кокойти, с. Дигора, 1941 г.

Andante

Ой, цоп - пай, ой, а - лай, цоп - пай, а - лай, а - лай, цоп - пай, а - лай, цоп - пай, та - бу!

Ой, цоппай, ой, алай, цоппай, алай, цоппай, табу! Ой, цоппай, ой, алай, цоппай, алай, цоппай, слава!

Приложение 5 Свадебный обряд¹

Осетинский свадебный обряд представляет собой длительный по времени процесс, включающий в себя множество ритуальных действий. Его можно разделить на три этапа, в целом типичных для всех локальных традиций осетинской свадьбы:

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

В настоящей части работы будет предпринят опыт описания основных структурных элементов свадебной обрядности, каждый из которых будет исследован в аспекте исторической динамики на двух основных срезах существования традиционной культуры осетин — на рубеже XIX и XX вв. и в социо-культурной ситуации настоящего времени. Наше внимание будет сосредоточено на выявлении принципов исторической жизни свадебной традиции на пути ее адаптации к современным условиям.

5.1. Предсвадебный период

У осетин существует и строго соблюдается традиция экзогамных браков, т. е. запрещается бракосочетание внутри определенной общности, в которую входят однофамильцы, члены родственных фамилий² и фамилия матери с родственными фамилиями с ее стороны. Категорически также запрещается также заключать браки в случае, если жених или невеста происходят из рода бабушки. Эти представления о степенях родства остаются актуальными в культуре и поныне.

Выбор невесты, как, впрочем, и жениха, у осетин в средневековье осуществлялся на основе брачной политики. Как указывал М. М. Ковалевский, «постыдным считалось женить сына на девушке низшего с ним общественного положения, почему алдары³, как общее правило, женились только на дочерях алдаров или иноплеменных князях»⁴. Мотив выбора невесты по ее родовой принадлежности, восходящий к архаическим верованиям, нашел широкое отражение в осетинском фольклоре: «Дочь наглого, бесчестного человека <...> в жены не бери, испортишь свою породу, но отдай свою дочь такому человеку, чтоб его порода улучшилась»⁵, в том числе, в пословицах: «По роду выбирают деву (невесту)»⁶.

¹ Описание обряда дается по полевым записям автора, архивным и опубликованным источникам.

² Родственные фамилии *Æрвадæлтæ* — термин, обозначающий в осетинском языке широкий круг родственников, являющихся членами различных фамилий, но ведущих свое происхождение от одного общего предка, сведения о которых передаются изустно.

³ Алдар — высшее сословие у осетин.

⁴ Ковалевский М. М. Современный обычай и древний закон: Обычное право осетин в историко-сравнительном освещении. Владикавказ: Алания, 1995. Т. 1. С. 288–289.

⁵ Ирон æмбисæндтæ. Æрымбырд сæ кодта Гуытыаты Хъ. Орджоникидзе: Ир, 1976. С. 31. Перевод с осетинского языка во всех случаях, не оговоренных особо, сделан автором настоящей работы.

⁶ Осетинские тексты, собранные Д. Чонкадзе и В. Цораевым. СПб., 1868. С. 10: № 67.

Подобно некоторым другим народам Кавказа, до революции у осетин существовал обычай обручать детей, находившихся еще в колыбели. Причиной, побуждавшей родителей к обручению малолетних детей, следует считать стремление обеих сторон укрепить уже существующие между обеими семьями взаимоотношения путем установления свойственных связей.

Подтверждение этих данных находим в материалах нашей полевой работы:

«Вот например двое соседей, и у одного родилась дочка, а у другого — мальчик. И буквально сейчас же договариваются — вот так, в колыбели. В колыбели договариваются, готовят калым, а потом уже приводят ее в дом [т. е. играют свадьбу. — Д. Д.]»⁷.

Иногда девочку забирали в дом будущего мужа в совсем юном возрасте, чтобы девочка привыкала к новой семье и ее укладу, к будущему мужу, однако она не общалась со своим женихом до тех пор, пока не повзрослеет.

«В Уахъаце [название села в Дигорском ущелье Северной Осетии. — Д. Д.] моя хозяйка [жена. — Д. Д.] Дз[укити] — и вот у них в фамилии Газанову девочку замуж взяли. <...> К тому времени ей 12 исполнилось. Уже к ней начали ходить сваты. И вот с кем они договорились, они ее забрали к себе. И через год, через два, или сколько лет не знаю, а потом уже поженились там у них»⁸.

В старые времена в повседневной жизни осетинские девушки вели довольно замкнутый образ жизни, поэтому единственным местом, где можно было выбрать себе невесту, был *хъазт*, который устраивали на всех праздниках. Дж. Шанаев писал: «Обычай позволяет девушкам в это время нарушать свою обычную затворническую жизнь, и своим соучастием оживлять общественные увеселения; но это допускается только девушкам, но никак не женщинам. На хъазт сходитесь 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, слывущая скромною в своем околке, мастерицею в рукоделии, да еще с задатками доброй и опытной хозяйки, составляет идеал невесты»⁹.

В фольклорной традиции на рубеже XIX–XX вв. возраст девушек, готовых к замужеству, составлял 14–16 лет, а для мужчин — 17–18 лет, хотя в действительности большинство пар сочетались браком значительно позднее. Это было связано с необходимостью уплаты *ирæд* (*калыма*) — обязательного условия свадебного договора. Калым как элемент предсвадебных ритуалов упоминается в сказках, легендах и эпосе в качестве награды герою для достижения желанной. В. С. Газданова отмечает, что в

⁷ Исп. Дзакоти Борес (Бидол) Сосланбекович. 1934 г.р., род в с. Махческ СО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-001. № 007. (пер. с осет.).

⁸ Исп. Дзакоти Борес (Бидол) Сосланбекович. 1934 г.р., род в с. Махческ СО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-001. № 007. (пер. с осет.).

⁹ Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Издательство Кавказского Горского управления, 1870. Вып. 4. С. 2.

одном из сюжетов нартовских сказаний «в более поздних вариантах брак Ацамаза с Агундой обусловлен трудной задачей, связанной с брачным выкупом — калымом»¹⁰.

Размер калыма определялся социальным статусом рода невесты. Действовало общее правило: чем ниже сословие, тем меньше калым. Один из корреспондентов газеты «Терские ведомости» в № 88 за 1895 г. сообщал: «По рассказам стариков в древние времена калым этот был небольшим, хотя в шутку громко считали его тысячами и тысячи эти понимали в переносном смысле, т. е. говорили тысяча, а брали сотню»¹¹. Обычно калым брали утварью и домашними животными, а также деньгами.

Необходимость уплаты калыма могла привести к разорению и без того небогатых семей. Кроме того, этот обычай способствовал более поздним бракам и приводил к существенной разнице в возрасте между женихом и невестой. «Обычай калыма является особенно вредным в том отношении, что он в свою очередь рождает более вредный и дикий обычай похищения невесты. Зависимость обычая похищения невесты от калыма становится ясной из того факта, что похищение большею частью совершается бедными осетинами. Эти последние, не имея достаточных средств для уплаты калыма, принуждены бывают или навсегда остаться холостыми, что считается у осетин делом весьма позорным, или прибегают к приобретению невесты путем похищения»¹². Обычай умыкания невест у осетин также существовал, но к нему прибегали только в особых случаях. «Хотя умыкание и имело место на протяжении веков (но отнюдь не как массовая форма брака), каждый факт похищения девушки проходил очень болезненно для родовых коллективов, втягиваемых в это событие. Каждый такой случай вызывал ожесточенные столкновения и нередко приводил к кровной мести между родами»¹³.

Интересно, что в настоящее время умыкание очень популярно среди осетинской молодежи. Обычно это связано с невозможностью сыграть пышную свадьбу по экономическим причинам, либо с отказом родителей невесты на ее вступление в брак. Хотя в большинстве случаев умыкание проходит с согласия девушки, встречаются и случаи насильственной кражи невесты. Собственно выбор пары в современной действительности осуществляется свободно по обоюдному согласию жениха и невесты, вне зависимости от их возраста и общественного положения. Молодые люди могут находиться в общественных местах вместе, без присутствия третьих лиц, не остерегаясь общественного осуждения.

У осетин существовала практика, согласно которой, молодой человек, желавший вступить в брак, должен был получить разрешение родителей на женитьбу. После этого парень строил себе пристройку (комнату) в родительском доме и начинал приглядывать себе невесту, посещая *хъазт* в соседних селах.

Если жениху удавалось найти себе достойную пару, о намерении жениться он давал знать своим родителям, через близкого друга либо родственника. «Сообщение это

¹⁰ Газданова В. С. Золотой дождь: Исследования по традиционной культуре осетин: Сб. науч. трудов / ред. Р. С. Бзарова. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2007. С. 93.

¹¹ Цаллагов Ч. Т. Корреспонденция «Селения Унал» // Терские ведомости. 1895. № 88. Цит. по: Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах. Цхинвали: Ирыстон, 1987. Кн. 3. С. 30.

¹² Корреспонденция Христианца «Похищение девицы» // Терские Ведомости. 1901. № 199. Цит. по: Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах... С. 378–379.

¹³ Магомедов А. Х. Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1962.

делается не им самим [женихом. — Д. Д.], как следовало бы ожидать, а через посредство третьего лица, обыкновенно его хорошего друга. Этот поверенный, ведет за него переговоры с его же родителями и передает ему об их согласии или не согласии на его брак, на такой-то. В случае несогласия родителей, молодой человек в большинстве случаев подчиняется решению родителей и оставляет мысль о женитьбе; случаи неповиновения весьма редки»¹⁴.

Если выбор сына устраивал его родителей, то они также в свою очередь наводили справки о семье и самой девушке. При положительных результатах родители будущего жениха посылали *минавэрттæ* [минавартта]¹⁵ — сватов в дом невесты. «Сватать положено ехать троим мужчинам: один из фамилии парня, другой из фамилии матери жениха, а третий не родственник, уважаемый человек — как свидетель»¹⁶. Сватовство всегда проходило вечером, когда стемнеет, под воскресенье.

«Первый раз они [сваты. — Д. Д.] приходят просто как гости. <...> Даже если семья девушки не хочет выдавать дочь замуж, их все равно принимают как гостей. Гость — гость от Бога [осетинская пословица. — Д. Д.] Им что-нибудь зарежут, приготовят. Сваты потом говорят: “Добрые люди, извините, но я сюда пришел по делу” [букв. ‘искать голову’. — Д. Д.]. И они начинают расспрашивать друг у друга»¹⁷.

Мотивы приговоров сватов достаточно типизированы и связаны с высказыванием желания породниться с фамилией невесты. «Посредники говорили, к примеру: <...> “Темыр [отец жениха. — В. Г.] хочет породниться с вами, а вы как хотите? У них неплохая фамилия, парень не без доблестей, среди ровесников не худший, а дом их как чаша с медом”. Отец девушки или ее брат отвечали: <...> Перевод: “Сейчас мы не можем дать вам ответ, и у нас есть родня, родственники и мы должны с ними встретиться”. Назначали срок, когда встретятся вновь и будет готов ответ»¹⁸.

По обычаю, сваты должны прийти в дом невесты от трех до пяти раз, поэтому с первого раза согласие выдать дочь замуж никогда не давалось. Если же семья невесты изначально была настроена против жениха, то говорили о том, что у них нет девушки на выданье. «При всех обстоятельствах отец девушки прямо не отказывал, а мягко отговаривался всякими уважительными причинами»¹⁹. Бывали случаи, когда настойчивые сваты уговаривали родню невесты годами, и их усилия оказывались успешны.

Последнее посещение сватов уже являлось непосредственно *сговором* — *фидаугæ* [фидауга]. В старину сваты не соглашались трапезничать, пока не будет решен вопрос о калыме. Когда размер калыма был обсужден, и обе стороны находили его приемлемым,

¹⁴ Кавказ. 1887. № 340. Цит. по: Периодическая печать Кавказа об Осетии и Осетинах. Цхинвали: Ирыстон, 1981. Кн. 1. С. 242.

¹⁵ Здесь и далее в квадратных скобках указывается фонетическая транскрипция наименования.

¹⁶ *Гардантти М. К.* Рагон дигорон царди æгъдауттæ: Уадзимистæ (Произведения) / сост. Э. Б. Скодтаев. Владикавказ: ИР, 2007. С. 28. (пер. с осет.)

¹⁷ НА СОИГСИ. Ф. литературы, 19, оп. 1, д. 189, с. 62. (пер. с осет.)

¹⁸ *Газданова В. С.* Традиционная осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы. Владикавказ: Ирыстон, 2003. С. 45.

¹⁹ *Дзуцев Х. В., Смирнова Я. С.* Жизнь осетинской семьи. Владикавказ: Газетно-журнальная типография, 1993. С. 110.

совершали обряд рукопожатия. Вслед за тем старший гость со стороны жениха оставлял *залог* — *мысайнаг* [мышайнаг]. В качестве залога обычно фигурировала какая-нибудь ценная вещь, в основном, оружие. «К брачному залогу обе стороны относились очень серьезно. Отказаться после этого от брака — значило бы нанести тяжкую обиду, которая нередко влекла за собой кровную месть»²⁰. Только после передачи залога начиналась совместная трапеза, которая в некоторых случаях продолжалась до утра.

В целом, описанные выше каноны организации сватовства и норм поведения сватов и родителей будущих молодоженов, сохранившиеся в достаточно архаической форме, продолжают жить и в современной свадебной традиции. Исключение составляет калым, на сегодняшний день полностью вышедший из употребления в свадебной церемони. Более свободно трактуются возможные варианты залога — сейчас это может быть уже и не оружие, а деньги.

Изменения, которые достаточно типичны для хода сватовства в настоящее время, связаны с возможным сокращением количества посещений сватами родственников невесты, а также перемещениями отдельных элементов ритуала. Так, например, в современных версиях свадьбы сговор, включающий в себя рукопожатие и передачу залога, иногда происходит уже в свадебный день.

Как известно из этнографических источников и художественной литературы, опирающейся на изустное предание, еще в XIX–нач. XX вв. период между сговором и свадьбой продолжался до года, а иногда и дольше. Он получил название *куырдуаты бадын* [курдуаты бадын] — *сидеть засватанной*. «Но так как сватовство могло состояться, когда девушка была еще ребенком, то “курдуат” мог длиться много лет, пока девушка не достигала совершеннолетия»²¹.

В течение *куырдуат* жених с родственниками собирал калым, а сторона невесты готовила приданное. Ежедневно в доме просватанной девушки собирались подруги и близкие родственницы, которые помогали ей в приготовлении свадебных даров и одежды.

После сватовства поведение, как парня, так и девушки, кардинально менялось. Традиционный этикет предписывал следующее:

- Парень избегал встреч с родителями невесты, а также старшими мужчинами из ее рода. Если жених проезжал мимо дома будущих родственников, он должен был слезть с коня и идти пешком. Лишь после того, как минует усадьбу будущей жены, он вновь седлал коня и продолжал поездку.
- Засватанная девушка не имела права появляться в общественных местах без особой на то причины и без сопровождения кого-либо из младших родственников, как правило, братьев, а если таковых не было, то подруг. Если ей случалось проходить мимо дома жениха, она опускала на лицо платок и старалась затеряться в толпе, чтобы остаться не узнаваемой.

Согласно старинному обычаю, жених и члены его рода могли *навещать дом невесты и ее родню*. Наиболее распространенным вариантом являлось посещение

²⁰ Дзуцев Х. В., Смирнова Я. С. Жизнь осетинской семьи... С. 111.

²¹ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.;Л.: Наука, 1958. Т. 1. С. 610.

невестиной родни женихом, но известны также сведения о гощении брата жениха. Возможным был и проезд в дом невесты родственников жениха в один из дней сватовства, чтобы ознакомиться с уровнем достатка в ее семье. Такой визит устраивался в том случае, если родители жениха и невесты не были знакомы.

Посещение женихом дома невесты в предсвадебный период имело целый ряд особенностей, архаических по своему происхождению. Например, жениху было категорически запрещено видаться и общаться со своей избранницей. Подобные посещения всегда совершались в темное время суток, чтобы никто из старших мужчин рода невесты не видел жениха. В дом суженой молодому человеку положено было являться вместе с друзьями, которые выбирались преимущественно из числа его родственников. Невесту при этих визитах мог видеть только будущий *къухылхæцæг*. Если с женихом приезжало 7–10 друзей, то родня невесты готовила им угощение и устраивала *хъазт*. Обычно сюда приглашали соседскую молодежь, но жених не имел права принимать участие в плясках.

В ряде ранних этнографических источников упоминается, что жених должен был сделать специальные дары для будущей тещи, чтобы последующая семейная жизнь была удачной. Дж. Шанаев свидетельствовал, что жених «прежде всего должен был приобрести лошадь для матери невесты — “*Фаты бæх*” (досл. конь стрелы). У осетин говорили “Дело наше сделалось прямым, подобно стреле”, т. е., нужно понимать, что дело приняло благополучный оборот. Поэтому, говорят осетины, *фаты бæх* отдавался как бы в знак совершения благополучного направления дела»²².

Известны описания, что у осетин ранее существовала традиция, согласно которой жених не только навещал дом невесты, но и оставался в нем жить в течение нескольких недель. «Находясь постоянно в обществе членов семьи — мужчин и женщин, он лишался возможности (да и не мел он на это право) иметь даже мимолетных встреч с невестой. Эти встречи для них бывали неожиданными, без предупреждения их. Ночевал он обычно в комнате брата или родственника невесты где-нибудь на крыше, под каким-нибудь навесом, а зимой в башне, в хлеву, если другого свободного помещения не имелось в доме»²³. К. Хетагуров называет обряд посещения женихом дома невесты *сгæрст* [шгэршт] — *разведка* и приводит следующее его описание: «сопровождают его обыкновенно несколько сверстников-друзей и кто-нибудь из неблизких родственников; идет он не с пустыми руками, а с бурдюком араки²⁴, бараном и шестью пшеничными хлебами, три из которых должны быть величиною с жернов осетинской мельницы (3/4 или целый аршин в диаметре). Кроме того, специально предназначены подарки: невесте шелковый грузинский платок и материя на платье, матери ее тоже что-нибудь на платье»²⁵. После этого жених мог свободно входить в дом тестя, хотя, как указывал

²² Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин... С. 2.

²³ Магомедов А. Х. Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем... С. 30.

²⁴ Арака — осетинский самогон; обязательный напиток любого осетинского застолья, изготавливать араку осетин научили, согласно преданиям, черти

²⁵ Хетагуров К. Л. Особа: Этнографический очерк. Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1999. С. 34.

К. Хетагуров, «частые посещения и долгие пребывания там не в правилах хорошего тона»²⁶.

На протяжении XX в. этот обычай трансформировался и постепенно стал носить характер краткосрочного посещения женихом дома невесты. Теперь он назывался **сиахсы цыд** [шиахшы сыд] — *посещение жениха* и представлял собой приход жениха и его друзей к родителям засватанной девушки в один из предсвадебных дней. При этом, так же как и в старину, жених был обязан преподнести подарки невесте и ее родителям. Родители невесты, в свою очередь, угощали будущего зятя и его друзей, а на застолье приглашались молодые мужчины из числа родственников невесты. Этот обряд способствовал более тесному знакомству будущих родственников, а жених после этого приобретал статус мужа.

В настоящее время **Сиахсы цыд** обычно переносится на вечер или ночь свадебного дня. Жених с близкими друзьями приезжает в дом невесты, где к их приезду собирают застолье. После трапезы жених с друзьями с тремя пирогами и ритуальным напитком посещает **æвсинтæ** [эфшинта] — *хозяек* (т. е. женщин, готовивших свадебные угощения) и мать невесты. После вручения почетных бокалов²⁷, жених дарит матери невесты ценный подарок.

Самостоятельный вариант обряда, сложившийся к настоящему времени и выполняющий функцию обручения, **сусаг цыд** [шушаг сыд] — *тайное посещение*. Жених приходит в дом невесты вечером, в последнюю субботу перед свадьбой *с конфетами, которые раздает молодежи* **сиахсы къафеттæ** [шиахшы кафетта] — конфеты жениха. Считается, что, положив их под подушку, во сне можно увидеть суженного. После застолья жених вместе с друзьями посещает помещение, в котором находится невеста в окружении подруг. С тремя пирогами и обрядовым напитком, старший из его друзей произносит молитвословие, после которого молодые обмениваются кольцами. Вслед за тем начинается всеобщее веселье и устраивается **хъазт** (пляски).

В прежние годы предсвадебные ритуалы завершались *приездом за калымом* — **ирæсджытæ** [ирэщджыта]. Этот день назначала родня жениха, она же оповещала родню невесты. За калымом ехали специально приглашенные для этих целей известные, уважаемые люди и старики. После чего происходило приглашение на свадьбу.

Когда обе семьи были готовы к свадьбе, родственники невесты уведомляли об этом родителей жениха, а те, в свою очередь, извещали своих родственников и соседей. Для этого также выбирался специальный человек — близкий родственник жениха или ближайший сосед, преимущественно молодого возраста, который на коне объезжал родню, приглашая на предстоящее торжество. Несмотря на то, что приглашение на свадьбу в обязательном порядке получала каждое родственное семейство, злоупотреблять этим не полагалось. Как правило, из числа семей ближайших родственников, друзей и соседей шли взрослые мужчины и женщины, из других семей — обычно только мужчины.

²⁶ Там же. С. 13.

²⁷ Наполненный бокал, преподнесенный кем-либо, считается именовым, почетным.

В настоящее время подобной сложно выстроенной системы ритуальных гощений в виде посещения домов представителями двух родов и их доверенными лицами в предсвадебный период уже не существует. Следуя по пути упрощения этикетных норм, семьи молодоженов, вступающих в брак, не знакомятся до свадьбы. Зачастую родственники видят избранника своего сына или дочери лишь в день свадьбы. Теперь принято оговаривать дату свадьбы заранее, преимущественно в последнее посещение сватов. Этикет, связанный с посещением свадебного торжества, остается прежним, т. е. близких родственников приглашают целыми семьями, других — выборочно. Число гостей на свадебном торжестве в современной действительности соизмеримо по масштабу с традицией начала XX в. — и достигает от 500 до 1000 человек, как со стороны жениха, так и со стороны невесты.

5.1. Свадьба

Осетинская свадьба справляется в течение двух дней, параллельно и в достаточной степени изолированно в двух домах: у невесты — *чызгæрвыст* (букв. ‘отправление невесты’) и у жениха — *чындзхаст* (букв. ‘привод невесты’). Обращают на себя внимание названия свадебных торжеств по действиям, направленным на ключевой персонаж ритуала — невесту.

Рассмотрим общую последовательность действий в свадебные дни, соотнося современную фактологию с этнографическими данными рубежа XIX–XX вв. Предварительно охарактеризуем чрезвычайно важную для осетинской свадебной традиции, причем как в прошлом, так и современности, детально разработанную систему свадебных чинов — персонажей, наделяемых в свадебные дни определенными полномочиями. Все они сохраняют традиционные наименования на осетинском языке и присущие им специфические функции, без понимания которых картина свадебной обрядовой системы будет неполной.

Главными распорядительными чинами на осетинской свадьбе являются три персоны: *къухылхæцаг*, *æмдзурджын* и *кæнгæ мад*.

- *къухылхæцаг* [къухылхэсэг] (букв. ‘державший за руку’)

По статусу *къухылхæцаг* ближе всего располагается к *шаферу*. Он выступает лицом, наделенным в осетинской свадебной традиции наибольшими полномочиями, и пользуется относительной свободой. *Къухылхæцаг* не принимает активного участия в застолье, но от его распорядительности и знания свадебных ритуалов зависит ход обряда. Связь *къухылхæцага* с женихом и невестой не ограничивается рамками свадьбы. Являясь, как правило, одним из близких друзей или родственников жениха, *къухылхæцаг* становится, по народным представлениям, названным братом невесты, т. е. вступает в отношения символического родства с семьей невесты. Ему отводится значительная роль в урегулировании отношений обеих семей. В прошлом, *къухылхæцага* был для невесты единственным советчиком и, в случае надобности, заступником в семейных отношениях.

- *æмдзурджын* [эмзуарджын] (букв. ‘имеющий одного святого’)

Æмдзурджын выступает помощником шафера, вступая, так же как и *къухылхæцаг*, в отношения символического родства с невестой. Он был правой рукой шафера, помогая ему во многих свадебных ритуалах, а иногда выступал самостоятельно.

- *кæнгæ мад* [кэнгэ мад] (букв. ‘названная мать’)

Этот свадебный чин встречается локально в ряде районов Осетии (таких, как Куртатинское и Тагаурское ущелья), где в составе участников свадебного поезда обязательно должна была присутствовать посаженная мать. Как правило, ею становилась жена *къухылхæцага* либо одна из женщин со стороны родственников или близких соседей жениха. В ее обязанности входило ознакомление молодой невестки с основами интимной жизни в семье, о чем с матерью, а тем более со свекровью или другими невестками, говорить не позволялось.

Кроме обозначенных выше свадебных персонажей, выполняющих ключевые функции в ритуале, в осетинской традиции существуют и другие чины, ряд которых маркирует статус участника свадьбы и обозначает специфические функции, актуальные в контексте определенных обрядовых обстоятельств:

- *чызгæрвитджытæ* [чызгæрвитджытэ] (букв. ‘отправляющие девушку’) — общее наименование гостей на свадьбе со стороны невесты;
- *чынзхæссæг* [чынзхэшшэг] (букв. ‘уводящий невесту’) — общее наименование каждого члена свадебного поезда со стороны жениха;
- *хистæр уазæг* [хиштэр уажэг] — обозначение старшего гостя из числа поезжан;
- *нымæттухæг* [нымэттухэг] (букв. ‘заворачивающий войлок’) — обозначение человека, забирающего и перевозящего приданое невесты;
- *хызисæг* [хыжишэг] (букв. ‘снимающий фату’) — обозначение человека, выполняющего обряд снятия фаты с невесты; обычно его выбирают из числа молодых и красноречивых юношей, близкой родни жениха или соседей.
- *хуындзау* [хунзау] (букв. ‘посланец с подарками’) — наименование группы женщин из числа поезжан, отвечающих за подарки; на одну из активных участниц этой группы, обычно невестки фамилии жениха, возлагали обязанности перечислять подарки, присланные со стороны жениха родне невесты и ей самой.

Некоторые из гостей, приглашенных на свадьбу, также принимают на себя выполнение особых обязательств в ходе свадебного обряда, что закрепляется в специальных терминах. Так, например, группа молодых парней, которым поручалось обслуживание гостей во время застолья, назывались *уырдыглæуджытæ* (букв. ‘вертикально стоящие’). Съестными запасами, приготовленными для свадебной трапезы и хранящимися в специально выделенной для этих целей кладовой, распоряжается *къæбицы хицау* (‘кладовщик’). Женщины, которых приглашали готовить угощение на свадьбу, назывались *æвсинтæ* (‘хозяйки’) и др.

Вспоминая ритуал приглашения на свадьбу, носители традиции рассказывали, как осуществлялся выбор свадебных чинов для осуществления тех или иных обрядовых функций:

«Раньше приглашали так...

Вот я как помню с детства. Старшего приглашали, допустим, на застолье, или старшего..., чтоб поехал как старший гость из поезжан. Женщин тоже приглашали. Без приглашения никто не ходил!

Женщин приглашали на обряд мыдыкъус, а молодежь ждала приглашения на свадебный хъазт. <...>

Соседскую молодежь тоже обязательно приглашали, например, помочь поухаживать за столами, или помочь зарезать бычка, или еще что-то»²⁸.

В современной обрядовой практике основные изменения касаются *нымæттухæг*, который в старину должен был забирать и перевозить приданое невесты в дом жениха. Теперь эти функции перепоручаются *хуындзау*, и перевозка подарков от жениха родне невесты объединяется с перевозкой приданого на второй или третий день свадьбы.

В первый день свадьбы в доме жениха при участии *къухылхæцæга* и *æмдзуарджына* готовится свадебный поезд. Во главе поезжан находится *хистæр уазæг*, хорошо знающий осетинские обычаи, уважаемый человек из числа родственников или ближайших соседей, в функции которого входит контроль за соблюдением свадебного этикета. Он участвует в формировании свадебного поезда и заранее уведомляет всех, кто удостоивается чести войти в его состав. Перед выездом для участников свадебного поезда накрывают стол: они молятся и просят благословения у святого *Уастырджы*²⁹, затем отправляются за невестой. Во время движения поезда раньше исполнялись свадебные песни, которые теперь заменяются любым музыкальным сопровождением. Одновременно с этим в доме невесты начинаются приготовления к встрече гостей и свадебному пиру.

Традиционным для осетинской свадьбы является время приезда свадебного поезда — в первой половине дня, что обусловлено необходимостью возвращения поезжан с невестой в дом жениха в тот же день, к вечеру. В прежние времена, если невеста жила далеко, поезжане могли заночевать в ее доме и лишь на следующий день отправиться в обратный путь. В этом случае переезд невесты в дом будущего мужа приходился на второй свадебный день.

По обычаю, встречать свадебный поезд выходят старшие мужчины рода невесты, а кто-либо из молодых представителей рода несет три ритуальных пирога и пиво, сваренное специально ко дню свадьбы. Старший мужчина с невестинной стороны воздает хвалу *Уастырджы*, и начинается церемония обмена взаимными приветствиями и пожеланиями. Со стороны рода невесты высказываются пожелания, чтобы отныне этот дом посещали только уважаемые гости, и чтобы свадебное торжество было угодно Богу и его *дзуарам*³⁰. *Хистæр уазæг* в ответ благодарит представителей рода невесты за прием, желает счастья и благополучия молодым и двум породнившимся фамилиям. После развернутых ритуальных диалогов гостей приглашают в дом.

²⁸ Инф. Газданов Булат Гаппоевич, 1936 г. р., род в с. Ольгинское СО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-002. № 019. (пер. с осет.).

²⁹ *Уастырджы* — в осетинской мифологии покровитель мужчин, путников и воинов.

³⁰ *Дзуар* — в осетинской мифологии дух, святой.

В противовес чинным приветствиям мужчин, совершенно иначе себя вели девушки — подружки невесты. Есть свидетельства о том, что в прежние времена при входе поезжан в дом либо в момент их выхода они активно препятствовали движению свадебного поезда:

«Так было, что когда заходили в дом [поезжане. — Д. Д.], они же пели. И их вот так [показывает. — Д. Д.] били по шее, девушки — поезжан. <...> И у кого был кинжал, тот его доставал и держал у затылка вот так [показывает. — Д. Д.], и их тогда не били. Потому они кричали: “Где ваши кинжалы?”»³¹.

Сходные сведения обнаруживаются и в этнографической литературе: «Девушки, присутствующие при невесте, большею частью ее подружки, бросаются на шафера и обрывают на нем черкеску или бешмет, вообще верхнюю одежду, как бы в отместку, что их лишают одной подружки»³².

Существует определенный регламент поведения гостей на традиционной осетинской свадьбе. В застолье принимают участие только старшие члены рода, в прежние времена — по преимуществу мужчины, а для молодежи устраивается *хъазт* (пляски). В настоящее время за столами сидят все приглашенные на свадьбу: в доме невесты — ее родственники, друзья и знакомые, в доме жениха — представители его родни. Совместные столования двух родов в осетинской свадебной традиции отсутствуют.

Когда участники свадебного поезда входят в дом невесты, их приглашают к трапезе, накрытой отдельно от праздничных столов; там располагаются гости с невестинной стороны. Вместе с ними в качестве старшего на застолье находится один из мужчин рода невесты. «После того, как столы уже накрыты, старшим должны поднести берцовую кость от имени жениха, а так же ритуальный напиток и обрядовый шашлык из бараньих внутренностей, обернутых во внутренний жир, для вознесения молитвы»³³.

В современной осетинской традиции именно в этот момент обряда принято одаривание родни невесты. В отдельном помещении собираются старшие женщины с невестинной стороны и уже упоминавшиеся выше представители свадебного поезда *хуындзау*, которые сначала рассказывают о каждом подарке, поступившем в адрес родственников невесты, и вручают их, а потом направляются к невесте и одаривают ее. Нам не удалось найти описаний этого ритуала в этнографических источниках начала XX в. Вероятно, он является поздней трансформацией обмена подарками, совершавшегося некогда еще во время сватовства. В целом, это отвечает общей тенденции развития свадебной системы на современном этапе, связанной с перекомпоновкой отдельных элементов ритуала и их временными смещениями, приводящими к изменению функциональности.

Центральный компонент ритуалов в доме невесты связан с надеванием на нее свадебного платья, привезенного поезжанами. Сигналом к нему служило обращение *къухылхæцæга* и *æмдзуарджына*, которые с тремя пирогами и ритуальным напитком в

³¹ Инф. Дзаттиаты Уагка, 1922 г.р., род. в с. Сба ЮО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-002. № 024. (пер. с осет.)

³² Шанаев Дж. Свадьба у северных осетин... С. 24.

³³ Гардантти М. Рагон дигорон царди æгъдæутгæ // Уадзмистæ. Дзæугъигъæу: ИР, 2007. С. 35. (пер. с осет.).

руках спрашивали у брата невесты или другого близкого родственника позволения приступить к переодеванию.

У осетин строго соблюдается этикетная норма, связанная с тем, что невесту должны одевать две особы женского пола — незамужняя девушка и молодая замужняя женщина из благополучных, счастливо живущих семей из окружения невесты, имеющих обоих родителей. Как удалось зафиксировать в ходе нашей полевой работы, в Уаллагкомском ущелье Северной Осетии после надевания на невесту свадебного наряда кому-либо из мужчин ее рода полагается произносить благопожелания в адрес девушки и покрывать ее голову фатой.

«Вот если бы отсюда невеста выходила замуж, скажем... Тогда тут будет много мужчин, женщин, и один из мужчин помолится [произнесет ей благопожелания. — Д. Д.], тот, который ей очень близкий.

И вот он помолится, а потом он же оденет на нее фату. <...> Так она уже одета была, свадебное платье, все такое, а вот фаты еще не было.

И вот когда молитва была закончена, вот тогда кто-то из своих (или брат отца, или сын брата отца) накидывал фату»³⁴.

Когда невеста полностью готова, *къухылхæцæг* и *æмдзурджын* благодарят тех, кто одевал невесту: дарят конфеты, другие подарки, реже — деньги. Сейчас в большинстве случаев дают денежное вознаграждение, а само одаривание приобретает характер шуточного торга. В заключение ритуала облачения невесты в свадебную одежду шафер произносит тост, благословляющий невесту в дорогу, и выводит ее под руки вместе с одним из своих помощников — *æмдзурджын* или *кæнгæ мад*.

На следующем этапе обряда невесту вели в помещение, где располагался очаг, — сакральное место в традиционном жилище осетин. Здесь совершался один из центральных ритуалов осетинской свадьбы — *Сафайы рæхыс*, или *прощание невесты с родным очагом*. Он входил в число обязательных компонентов свадьбы еще в середине XX вв., но в настоящее время в связи с полным переустройством жизненного уклада и сменой типа домостроительства полностью утратил свое значение.

Обряд обхода очага некогда существовал в Осетии повсеместно и имел в целом сходную структуру. Варианты обряда по различным местностям были связаны с числом совершаемых обходов (от одного до трех), а также с составом ритуальных действий и их распределением между участниками обряда. Например, прикасаться к цепи над очагом мог как *къухылхæцæг* (шашкой либо рукой), так и невеста (рукой или губами).

«Раньше так было: перед тем как невесту уводили [из родного дома. — Д. Д.], ее вели в помещение, где висела надочажная цепь, и давали ей до нее дотронуться. И также уже в новом доме ее приобщали к очагу, чтоб она жила счастливо, с семьей жила в любви и согласии»³⁵.

Приведем некоторые описания этого старинного обряда традиционной осетинской свадьбы по этнографической литературе. По свидетельствам Б. Каргиева,

³⁴ Инф. Годизова Залейка Николаевна, 1934 г. р., род. в с. Галиат СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-001. № 006 (пер. с осет.).

³⁵ Инф. Гудиева Тамара Дзадзаговна 1928 г.р., в с. Гизель СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-002. № 022 (пер. с осет.).

относящимся к традициям Куртатинского общества, невеста обходила очаг один раз, после чего целовала надочажную цепь. По описаниям Дж. Шанаева, у жителей Тагаурского общества до 60-х гг. XIX в. невеста в сопровождении шафера обходила очаг трижды, после чего шафер читал молитву, а невеста должна была дотронуться до цепи, которая висела над очагом.

В публикациях встречается свидетельства о том, что сама невеста произносила молитву. «При оставлении родительского жилища, невеста, обошедши три раза очаг, слегка отталкивает рукою спускающуюся над ним цепь. Это выражает разрыв ее с культом своих отцов, культом, все проявления которого неразрывно связаны с фамильной цепью. Входя впервые в дом мужа, обыкновенно месяц спустя после свадьбы, невеста снова проделывает тот же обряд тройного обхождения очага и, подошедши к цепи, на этот раз прикладывает к ней свою руку, как бы ухватываясь за нее»³⁶. Однако все информанты, с которыми нам приходилось работать, утверждали, что подобный стиль поведения для невесты не характерен:

*«Чтоб невеста говорила?! Я такого не встречала!
Невесте положено было молчать!»*³⁷.

После обряда прощания невесты с очагом *къухылхæцаг* вел невесту из дома, держа под левую руку, а *чындзхæсджытæ* увозили невесту к жениху. Рассказывали, что «новой невесте принято бросать что-нибудь под ноги, вплоть до выхода с ворот. <...> Балованная ребятня кидала под ее ноги палки, бревнышки, цветы или что-то такое»³⁸.

В нашей полевой практике удалось зафиксировать рассказ о том, как впереди невесты несли зеркало, которое впоследствии переходило в ее пользование.

*«Когда невесту выводили из родительского дома, впереди несли зеркало <...>. Еще камнями кидались маленькие мальчики, а надо было, чтоб оно не сломалось. <...> Не так, чтоб она видела себя, нес дружок — къухылхæцаг или æмдзурджын»*³⁹.

Отметим, что в работе В. С. Газдановой описан вариант этого обряда; он интерпретирован следующим образом: «Когда невесту выводили из дома и сажали в повозку, зеркало держали *лицом к невесте*, что является позицией, аналогичной позиции зеркала в похоронной обрядности. Таким образом, невеста, как лиминальное существо, существо, находящееся в переходном состоянии, могло, согласно мифологическому мышлению, представлять опасность для окружающих»⁴⁰.

Использование зеркала в свадебной процессии имеет древние мифологические истоки, в частности, фиксируется в некоторых сюжетах нартовского эпоса. Газданова упоминает, что образ зеркала представлен в свадебной песне *Алай*, приуроченной к

³⁶ Ковалевский М. М. Современный обычай и древний закон: Обычное право осетин в историко-сравнительном освещении: В 2 т. Москва: Типография В. Гатцук, 1886. Репринтное издание: Владикавказ, 1995. Т. 1. С. 252.

³⁷ Инф. Тавитти Раханат Дугусовна, 1928 г. р., род в с. Махческ СО. Дзлиева Д. М. Личный архив., ЭАФ-001. № 011 (пер. с осет.).

³⁸ Гардантти М. Рагон дигорон царди æгъдауттæ // Уадзмистæ. Дзæугъыгъæу: ИР, 2007. С. 38. (пер. с осет.).

³⁹ Инф. Текойти Славик Николаевич, 1944 г.р. г. р., род. в с. Задалеск СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-001. № 002. (пер. с осет.).

⁴⁰ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 61.

обряду обхода очага: «Зеркало присутствует как в обряде (его несет *андзиуаргин*⁴¹), так и в обрядовой песне. Но если в обряде и старший шафер (*къухылхацагг*) и второй шафер (*æмдзурджын*) — мужчины, то в обрядовой песне *къухылхацаггом* невесты выступает Уасгерги⁴², а *æндзиуаргин мада* — Мады Майраем⁴³, из чего можно предположить, что и зеркало могло находиться у последней. Ведь Мады Майрам в текстах часто накладывается на образ Шатаны⁴⁴, которая, собственно, и является, согласно Нартовскому эпосу, владелицей “волшебного зеркала”»⁴⁵.

Вероятно, в традиции могли существовать оба варианта использования зеркала в свадебном обряде, каждый из них имел свое обоснование. К сожалению, в современной практике обрядовые шествия с зеркалом не сохранились.

Уже на улице, непосредственно перед отправлением свадебного поезда, невесту выводили к месту, где плясала молодежь:

«И должны были вывести [ее. — Д. Д.] из дома и поплясать с ней на хъазт. <...> В отцовском доме должна была [стоять. — Д. Д.] <...> Когда приезжали поезжане, они тоже там же стояли [на танцах. — Д. Д.] и приглашали ее на пляску. И из своих кто-нибудь один, и из поезжан (кто приехал) — из них один, двое, трое с ней плясали и одаривали, деньги обычно давали»⁴⁶.

К этому же этапу обряда был приурочен вынос и выкуп свадебного флага — осетински *тырыса*. Приведем развернутое описание этого ритуала, составленное В. Уарзиати: «После вывода невесты ее подруги выносили во двор флаг (тырыса) — кусок хорошей ткани белого, розового или красноватого цветов, укрепленный на тщательно обработанном древке. На полотнище флага были пришиты разнообразные вещи мужского туалета: сафьяновые чувяки, платки носовые, учкур, тесьма для карманных часов, курительные принадлежности, расшитые кобуры, шнур для пистолета и прочее. Подруги невесты предлагали чындзхæсджытæ-м выкупить его. При этом сумма значительно превышала номинальную стоимость всех пришитых к нему подарков. Несмотря на эти условия, флаг выкупали. Однако этого было не достаточно, флаг надо было в целости и сохранности доставить вместе с невестой в дом жениха. Эта задача усложнялась тем, что молодежь данного квартала или села заранее была извещена о флаге и готовилась, чтобы отобрать его. Со всей округи собирали лучших лошадей и готовили их, как это бывало при подготовке к большим скачкам»⁴⁷.

В процессе полевой работы нам удалось зафиксировать описание данного обряда с комментарием информанта о том, что традиция изготовления и выкупа флага уже давно не соблюдается.

⁴¹ То же, что и *æмдзурджын*, — дигорский диалект.

⁴² Вариант написания имени святого *Уастырджы*.

⁴³ *Мады Майраем* [Мады Майрам] — имя древнего осетинского божества женского рода, которому особенно поклонялись женщины и девушки.

⁴⁴ *Шатана* — одна из главных героинь Нартовского эпоса.

⁴⁵ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 56.

⁴⁶ Инф. Годизова Залейка Николаевна, 1934 г. р., род. в с. Галиат СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-001. № 006. (пер. с осет.).

⁴⁷ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / сост. В. А. Цагараев, Е. М. Кочиева. Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. С. 232.

*«Тот из поезжан, который быстрее всех, тот его, флаг, выкрадывал.
<...>*

Флаг готовили родные со стороны невесты. Тот, кто невесту готовил, тот и флаг готовил. Кто ей ближе был — сестра матери или кто-то такой, — и вот она делала флаг. И на него вешали потом что-нибудь: платочек носовой, носки...

И вот так вот выносили, впереди невесты выносили. И всадники же скакали наперегонки. “Я буду первый! Я буду первый и выкраду его!”, — думая вот так. <...>

Я еще маленькая была, и наши соседи невесту с Кадгарона [село в Северной Осетии. — Д. Д.] привели. И вот у нее был такой флаг, а вот что там дальше было — я не знаю. В мое время уже флага не было»⁴⁸.

В старые времена не сохранить флаг и не доставить его в дом жениха считалось большим позором для поезжан. Если флаг удавалось отбить, то родственники жениха вновь выкупали его и на этот раз беспрепятственно увозили в дом жениха. Там он сначала демонстрировался вместе с приданым невесты, а после поступал в ее пользование.

В представлениях осетин *тырыса* наделялся магическими свойствами и в связи с этим широко использовался в семейной обрядности. В частности, им покрывали женщину при трудных родах или ребенка во время болезни. Однако магические свойства свадебного флага распространялись только на его «хозяйку» и ее детей. Этот обряд бытовал вплоть до 1930–1940-х гг., но в настоящее время уже не функционирует в осетинской культурной традиции.

Завершением ритуальной части в доме невесты является отправление свадебного поезда в дом жениха. На дорогу поезжанам положено поднести три осетинских пирога, три ребра жертвенного животного и ритуальный напиток. Если путь к дому жениха пролегает рядом со святыми местами, свадебная процессия посещает их, а поезжане возносят молитвы, прося у Бога счастья и благополучия для молодых.

После отъезда свадебного поезда свадебный пир в доме невесты продолжается.

Наиболее подробное описание встречи свадебного поезда с невестой в доме жениха составлено Б. Каргиевым:

«Подъезжая к дому жениха, дружки начинают стрелять из винтовок, тем самым возвещая о своем возвращении. Несколько всадников вырываются вперед и, прискакав в дом жениха, стараются верхом прорваться в *хæдзар*⁴⁹. Хорошо, когда *хæдзар* с земляным полом и находится на уровне земли, но бывает и так, что к порогу ведут высокие ступеньки. Но даже и тогда бывают случаи, когда всадники прорываются в *хæдзар*. Это бывало своего рода спортивным соревнованием, и победитель получал три пирога и графин араки. Свою добычу он выносил во двор, сидя на коне, и отдавал ее стоявшим во дворе товарищам. Те его благодарили за отвагу и мужество, желали ему долгих счастливых лет жизни, среди своих любимых сверстников.

⁴⁸ Инф. Гудиева Тамара Дзадзаговна 1928 г.р., в с. Гизель СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-002. № 022. (пер. с осет.).

⁴⁹ *Хæдзар* — главное жилое помещение традиционного осетинского жилища.

К приезду невесты в дом жениха собираются все пожилые соседи и родственники, вся молодежь села, собирается полный двор радостно возбужденных людей. Сопровождающие невесту стреляют из винтовки. Заехав во двор, невесте помогают сойти с арбы, всадники тоже спешиваются. Шафер и кум берут невесту под руки с двух сторон, и торжественное шествие во главе с невестой направляется в *хадзар*; сопровождающие поют свадебную песню»⁵⁰.

Заведя невесту в дом жениха, ее ставили в правый дальний угол комнаты, лицом к востоку, что было связано с древнейшими мифологическими представлениями об устройстве дома-жилища. «В осетинской традиции зафиксирован священный столб, стоящий в западном углу сакли и украшенный рогами домашних и диких животных. Согласно поверьям, в нем живет “ангел головы” всего семейства (т. е. дух предка-родоначальника и покровителя, коллективная душа членов данной семьи). Такая расшифровка представлений, связанных с этим столбом, вытекает уже из самого его названия “сарызад”, что как раз и означает “ангел головы”»⁵¹.

Согласно традиционным верованиям осетин, девушка-невеста, вступающая в новый дом как будущая жена и мать, приносила в него *Фарн*⁵² и сама отождествлялась с этим символическим образом. Стоя в западном углу центрального помещения, сакральном центре традиционного осетинского дома, невеста соприкасалась с духами-покровителями жилища, которые охраняли и защищали ее.

Функцию приобщения будущей хозяйки к роду жениха выполнял и обход очага в доме жениха невестой в сопровождении шафера — зеркальное отражение обряда *Сафайы рэхыс* в доме невесты. После обхода старшие женщины рода жениха кормили невесту тщательно растертой смесью меда и масла⁵³, изготовленной в доме девушки и переданной поезжанами вместе с флагом и другими ритуальными предметами. Название этого блюда породило и наименование ритуала кормления в целом — *Мыдыкъус* (букв. ‘чаша с медом’). По сведениям, полученным нами в ходе экспедиционной работы, вкушение *мыдыкъус* должно было способствовать благополучной жизни молодоженов:

«Чтоб жили так сладко, каков мёд, и сплоченно как пчелиный улей»⁵⁴.

В отличие от обряда обхода вокруг очага, *Мыдыкъус* не только прекрасно сохранился в ритуальной практике, но и является наиболее стабильным и обязательным компонентом свадебной обрядности осетин в современности. Он проходит следующим образом: вначале невестка и свекровь угощают друг друга *мыдыкъус*, свекровь желает невестке сладкой жизни, а та в знак благодарности кивает головой; затем невеста кормит по очереди всех старших женщин рода жениха. По имеющимся сведениям, в

⁵⁰ Каргиев Б. Как справляется свадьба в доме жениха и невесты. URL: www.anaharsis.ru/etno/Karg_1.htm. (дата обращения: 15.10.2009).

⁵¹ Потеня А. А. Этимологические заметки // Живая старина. 1891. Вып. 3. С. 127.

⁵² Фарн — символический термин, обозначающий в традиционной культуре осетин всё лучшее, исходящее от «неба-солнца»: мир, благополучие, изобилие, счастье. Часто изображался в виде рогов животных.

⁵³ Похожий обряд существовал также у Абазин. Подробнее об этом см. Абазины (историко-этнографический очерк). Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1989. С. 167.

⁵⁴ Инф. Гудиева Тамара Дзадзаговна 1928 г.р., в с. Гизель СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-002. № 022. (пер. с осет.).

старину невеста смазывала медовой смесью или бараньим жиром основание очага и обувь свекрови.

Проведя параллели с мифологической системой индоевропейских народов, Газданова приходит к выводу: «Невеста, приходя в дом мужа, привозит с собой напиток бессмертия — *мыдыкъус*, символ бессмертия рода. Смазывание основания очага, в таком случае, символизирует неугасимость огня, а, следовательно, жизни в этом доме»⁵⁵. Лишь после того, как невеста окажет знак внимания свекрови и склонится перед ней, она приступает к угощению. Весь характер поведения девушки в новом доме демонстрировал ее покорность и смиренность.

«Самая старшая, которая была хозяйка в доме [все делала. — Д. Д.]. Новую невесту заводили в комнату, и хозяйка садилась на стул. И она [невеста. — Д. Д.] ей [хозяйке. — Д. Д.] бараньим жиром мазала обувь. <...> Это делалось в знак того, чтобы невеста её [свекровь. — Д. Д.] любила очень»⁵⁶.

Дж. Шанаев в работе «Свадьба у северных осетин» пишет: «По совершении этого обряда, присутствующие мальчики выхватывают чашку смеси из руки свекрови и, выбежав на двор, делят смесь между собой»⁵⁷. При этом сама чаша доставалась тому, кому удалось ее украсть. На свадьбе, которая состоялась летом 2009 г. во Владикавказе и была нами исследована методом включенного наблюдения, наличествовали все элементы этого обряда.

Сразу после *Мыдыкъус* происходил обряд снятия фаты с невесты — *Хызисаен*, хотя, как следует из анализа этнографических источников, в разные годы и в различных ущельях эти ритуалы могли меняться местами.

Одним из обязательных атрибутов этого обряда является *саерызаед* [шэрыжэд] (букв. ‘ангел головы’) — специальный флажок, с помощью которого с головы невесты снимали фату. Глубоко символично, что свадебный флажок и западный угол дома имели идентичные названия. По свидетельству Б. Гатиева, обряд снятия фаты с невесты проводится именно там⁵⁸.

Свадебный флажок изготавливается родственниками невесты и представляет собой тонкую палочку небольшого размера с заостренным концом, к которой крепится ткань белого, иногда голубого цвета. Есть свидетельства об архаических технологиях изготовления *саерызаед*. Считалось, например, что его нельзя было изготавливать при помощи ножниц, ткань должна была быть намотана и привязана к палочке. В настоящее время старинные приемы изготовления *саерызаед* уже не соблюдаются — по периметру свадебный флажок обшивается шелковой лентой в традиционной цветовой гамме (красной, розовой или голубой). Об устойчивости показателя цвета в связи с традиционными представлениями и верованиями осетин высказывался В. Уарзиати:

⁵⁵ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 74.

⁵⁶ Инф. Дзаттиаты Уагка, 1922 г.р., род. в с. Сба ЮО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-002. № 024. (пер. с осет.).

⁵⁷ Шанаев Дж. Свадьба у северных осетин... С. 28.

⁵⁸ Гатиев Б. Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд-е Кавказского Горского управления, 1886. Вып. 9. С. 20.

«Выбор цветов флажка связан с мировоззрением народа, так, красный и розовый цвета тесно связаны с понятиями плодородия, а белый и голубой — с понятиями чистоты»⁵⁹.

В научной литературе описана традиция, согласно которой «от *сæрызæд* отрывали лоскуток и с тремя пирогами отправляли на святилище *Уастырджы*; и там этот лоскут привязывали на рога оленя⁶⁰, после того, как помолятся»⁶¹. Чаще всего, однако, свадебный флажок долгие годы хранили на видном месте женской половины дома считая, что он символизирует чистоту невесты:

«“*Сæрызæд*” хранили над печкой долгое время, а потом его относили на чердак. Для этого специально делали три пирога, поднимались с ними, молились и помещали “*сæрызæд*” на потолочную балку — так, чтобы он был высоко»⁶².

Этнограф М. М. Ковалевский привел сведения о том, что в случае, если невеста оказывалась нецеломудренной, на утро после брачной ночи флажок, которым накануне снимали фату и открывали лицо невесте, выбрасывался на улицу⁶³.

Имеются свидетельства о том, что в обряде снятия фаты вместо флажка могли использовать обнаженную шашку, штык винтовки, кинжал, шомпол или же просто остро отточенную палочку. Как отмечает Газданова, «обряд снятия фаты символизировал брак между невестой и громовержцем», поскольку «символом громовержца могла выступать стрела, шашка, кинжал или какое-либо другое металлическое оружие, имевшее острие»⁶⁴.

Прежде чем начать обряд снятия фаты, самый старший из присутствующих произносит *молитвословие*, прося у Бога и святых благословения для молодой, желая ей всяческих благ. Вслед за тем, *хызисæг* водит над головой невесты флажком, произнося текст заклинательного *приговора-благопожелания*, адресованного будущей жене и матери.

Дж. Шанаев так описывал этот ритуал в публикации 1870 г.: «Шафер, приподняв сзади шаль, выдергивает острой палочкой из-под нея кисею, заносит ее над головой молодой и, описывая ею круги, торжественно произносит: “Благоденствие! Благоденствие! Благоденствие! Девять мальчиков и одну голубоглазую девочку!” Женщины и девушки принимают из рук шафера эту палочку с кисеею. Сняв с нея предварительно кисею, вместо которой надевается на нее небольшой кусок коленкора или бязи, они вколачивают ее с этим куском материи в переднем углу, почти у самого потолка»⁶⁵.

Яркое описание этого ритуала приводит в своей работе Газданова: «Еще один вариант обряда снятия фаты происходил у дерева. Для этого невесту выводили во двор, обязательно к плодоносящему дереву, и там *хызисæг* трижды обносил флажок вокруг

⁵⁹ Уарзиати В. С. Народные игры и развлечения осетин. Орджоникидзе: Ир, 1987. С. 120.

⁶⁰ В осетинских святилищах хранятся рога жертвенных животных: оленей, баранов и др.

⁶¹ Кайтов С. Осетинские мотивы. Владикавказ: Ир, 2009. С. 262. (пер. с осет.).

⁶² Инф. Гудиева Тамара Дзадзаговна 1928 г.р., в с. Гизель СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-002. № 022. (пер. с осет.).

⁶³ Ковалевский М. М. Семейное право осетин // Современный обычай и древний закон. Владикавказ: Алания, 1995. Т. 1. С. 262—263.

⁶⁴ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 98.

⁶⁵ Шанаев Дж. Свадьба у северных осетин... С. 29.

головы невесты с известной нам словесной формулой, затем поднимал фату и проводил флажком по ветвям дерева, и только потом флажок заносился в хадзар. К этому моменту из дома невесты в состав комплекса ритуальной пищи и предметов “Сæрыздæды хуын” присылались семь *губæртæ* (небольших круглых пирожков с сыром), разложенные на одном круглом подносе, которые по совершении обряда мальчики старались утащить»⁶⁶.

Более детализированный вариант обряда, связанный с ритуальными кормлениями высших божественных сил, святых и домашних покровителей, находим в описаниях М. Гарданти, относящихся к концу XIX–началу XX вв.: «Готовят 9 пирогов и 3 лепешки: — Богу три пирога; — Домовому три пирога; — Майрæнæн⁶⁷ три пирога; — Сæризæдæн⁶⁸ три лепешки. К ним положено так же приношение: вата, кусочек белой ткани и золотая нить. <...> Къухылхæцæг должен помолиться и посвятить Богу три пирога, после чего снимается фата. <...> Оттуда къухылхæцæг с девушками и парнями выводит невесту к дереву — Сæризæд. Если во дворе есть дерево, то самое красивое плодоносящее дерево принято считать Сæризæд. <...> Там къухылхæцæг посвящает пироги, предназначенные домовому, Мады Майрам и Сæризæд. Приношения кладет под ветки дерева и заводит невесту в комнату»⁶⁹.

В нашей полевой практике нам удалось зафиксировать своеобразный вариант этого обряда, связанный с участием в ритуале женщины из рода невесты (приурочен ко второму дню свадьбы):

«В этот же день [второй день свадьбы. — Д. Д.] снимают ей фату. Заводят ее в хадзар, снимают фату. Внутри на ней две накидки [две фаты. — Д. Д.] бывает. И внутренняя больше, а внешняя, которую снимают, она меньше. И снимают ее, и три раза крутят, а сбоку сидят женщины. И той, которая старшая была, на голову завязывали. <...> И накидка остается у нее»⁷⁰.

Приведенное выше свидетельство имеет аналогии с ритуалом, описанным в работе Б. Калоева. Обращает на себя внимание тот факт, что косынка, снятая с невесты, так же как и в предшествующем описании, передавалась пожилой женщине из невестинной родни. «После молитвы шафера или кого-нибудь из присутствующих мужчин, один из ближайших родственников жениха, называемый “хызисаг” (“снимающий косынку”), брал шомпол или штык винтовки и кончиком вынимал из-под косынки невесты небольшой белый кусок коленкора или бязи, который невеста привозила с собой. Хызисаг, считающийся третьим “братом” невесты, поднимал высоко над головой невесты шомпол с куском материи, обводил им три раза вокруг ее головы и произносил при этом: “Фарн, фарн, фарн, фараст лаппуйы æмæ иу цъæхцæстчызг” (“Счастье, счастье, счастье, девять мальчиков и одна голубоглазая девочка”). После этого он сбрасывал материю на одну из пожилых женщин родственниц. Та повязывала

⁶⁶ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 81.

⁶⁷ См. сн. 19.

⁶⁸ Опорный столб традиционного жилища осетин, украшенный рогами жертвенных животных.

⁶⁹ Гарданти М. Рагон дигорон царди æгъдæуттæ // Уадзмистæ. Дзæугъигъæу: ИР, 2007. С. 38–39. (пер. с осет.)

⁷⁰ Инф. Тавитти Раханат Дугусовна, 1928 г. р., род в с. Махческ СО. Дзлиева Д. М. Личный архив, ЭАФ-001 № 011. (пер. с осет.)

ей голову и танцевала со своим мужем, если он присутствовал. Кусок материи старуха брала с собой»⁷¹. Обряд передачи косынки с головы невесты на старшую из присутствующих родственниц до сих пор бытует среди турецких осетин, свидетельствуя о древних исторических корнях этого элемента свадьбы.

Сроки совершения обряда снятия невестинной фаты колебались в значительном временном интервале. Это могли делать и на второй, и на третий день свадьбы, но всегда перед первой брачной ночью. В настоящее время, как правило, эта обрядовая акция осуществляется в день приезда родственников невесты и привоза приданого.

5.4. Ритуалы первой брачной ночи

В конце XIX в. существовала традиция, согласно которой жених в день свадьбы, а также первое время после нее не должен был появляться в отчем доме, а гостить у *къухылхацага*. Функциональные отношения, возникающие в этот момент между женихом и шафером, закрепились на уровне народной терминологии: шафер по отношению к жениху называется в данном контексте **фысым** [фышым] (букв. ‘хозяин’), а жених по отношению к шаферу — **хъан** (букв. ‘воспитанник’).

«Неделю после свадьбы жених не показывался перед родными и близкими. Только когда стемнеет, он заходил в свою комнату. Это недолго длится, где-то пять дней»⁷².

По этнографическим источникам, датированным началом и первой четвертью XX в. известно, что молодой человек мог скрываться от родственников в течение достаточно длительного периода времени и посещать супругу тайно: «В традиционном обществе молодожен должен был жить в “чужом доме»⁷³ до года или до рождения ребенка, со временем этот срок сокращался»⁷⁴.

Согласно традиционному этикету, в первую брачную ночь молодоженам надлежало проявлять сдержанность в отношениях. Для этих целей в старину изготавливали специальный элемент свадебного наряда невесты — **халынкæрц** (‘корсет невесты’), плотно зашнурованный на чрезвычайно мелкие узелки: «Даже сейчас иногда подруги невесты натирают шнурок мылом или крепко затягивают узелки, так что невесте тяжело дышать становится. Они это делают для того, чтоб в первую ночь парню было тяжело снять *халынкæрц*. Потом смотрят, как он его развязал — руками или порезал кинжалом»⁷⁵.

Жених не имел права притрагиваться к супруге, пока не развяжет корсет. Ему строго запрещалось использовать какие-либо острые предметы для развязывания шнура или тесьмы. Если становилось известно, что шнур всё-таки порезан или разорван, это было большим позором для мужчины. «И если он [жених. — Д. Д.] не сможет развязать

⁷¹ Калоев Б. А. Моздокские осетины. — М.: Наука, 1995. С. 166.

⁷² Инф. Годизова Залейка Николаевна, 1934 г. р., род. в с. Галиат СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-001. № 006 (пер. с осет.).

⁷³ Т. е., в доме шафера жениха — *къухылхацаг*.

⁷⁴ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 120.

⁷⁵ ОРФ СОИГСИ. Ф. литературы, оп. 1, д. 190, с. 4. (пер. с осет.).

его [*хæлынкæриц. — Д. Д.*] за одну ночь, все равно нельзя порезать»⁷⁶. После того, как корсет будет снят, все детали полагалось вернуть изготовившей его мастерице, приложив подарок. Если принять во внимание тот факт, что новобрачные в традиционном сообществе действительно могли быть совершенно незнакомы, подобный обычай выполнял функцию психологической адаптации и привыкания супругов друг к другу.

После свадьбы корсет принято было возвращать в дом невесты:

«Через пару недель жених посещал дом невесты и относил с собой корсет, чтобы показать, как он его развязал аккуратно. И обязательно — с подарком для той, которая его шила. Например, колготки и платочек, ну или еще что-нибудь...

Наверное, были и такие, которые не смогли развязать. Но это было стыдно. Почет был тем, которые не порезали, а смогли аккуратно развязать корсет»⁷⁷.

В свадебной практике, зафиксированной на рубеже XIX–XX вв., существовал также обычай, согласно которому, в первую брачную ночь молодежь затаивалась в укромных уголках для того, чтобы подслушивать и подсматривать за новобрачными или устроить шумную обструкцию. Считалось, что тем самым они мешали темным силам воздействовать на новобрачных.

В современной социокультурной ситуации из свадебной обрядности полностью исключены ритуалы первой брачной ночи. Между тем, традиция, по которой жених должен скрываться и отсутствовать на свадьбе, довольно строго соблюдается в наши дни. Жених не приходит к невесте только в первую ночь, и то, лишь в том случае, если свадьба играется в течение двух дней. После завершения основных ритуалов свадьбы и окончания застолья дружки заводят жениха в комнату к невесте и с пожеланиями благополучной жизни и здорового потомства оставляют молодых наедине.

5.5. Послесвадебный период

Утром после первой брачной ночи начинался цикл послесвадебных обрядов, направленных, в целом, на испытания молодичи и ее приобщение к родовым культам. Начиная с этого времени, поведение молодой невестки в доме мужа было строго регламентировано — ей не позволялось разговаривать со старшими мужчинами рода и садиться в их присутствии. Желательно было, как можно меньше попадаться им на глаза.

Самой первой обязанностью молодой жены было затемно подмести улицу, т. е. выполнить ту работу, которую традиционно выполняла каждая хозяйка дома. Начиная с первого утра замужней жизни, молодича должна была ежедневно прибираться на улице, и раньше, чем это могла бы сделать ее свекровь.

⁷⁶ ОРФ СОИГСИ. Ф. литературы, оп. 1, д. 189, с. 43. (пер. с осет.).

⁷⁷ Инф. Гудиева Тамара Дзадзаговна 1928 г.р., в с. Гизель СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-002. № 022. (пер. с осет.).

«А еще так бывало — каждое утро невеста должна была подмести улицу с одного угла до другого. А одна же не могла она это делать, вот девочки собирались и ей помогали. И надо было пока еще темно закончить подметать, а у кого были ставни, тем открывали ставни»⁷⁸.

В послесвадебный период могли осуществляться некоторые акции, местоположение которых в структуре свадьбы на протяжении XX в. достаточно мобильно — например, перевоз приданого.

Приданым невесты называются чаще всего подарки от лица невесты родне жениха, а также ткани, постельное белье и личная одежда молодой женщины. Существуют свидетельства о том, что сундук с добром невесты могли перевозить поезжане, а также специально приглашенные для этих целей доверенные представители рода жениха. «На третий день свадьбы открывают сундук невесты и раздают подарки тем, для кого они приготовлены»⁷⁹. Позже подарки стали раздавать во второй день свадьбы, во время приезда *Хуындзаутæ* — родственников невесты, перевозящие дары с невестиным приданым для жениха и его рода. Среди них, по обычаю, не должно было присутствовать отца и матери невесты. «В этот день собираются женщины и открывают ее [невесты — Д. Д.] сундук. Тот из присутствующих, кто первым успеет закинуть свой головной убор, в сундук невесты, тому причитается подарок»⁸⁰.

В настоящее время перевоз приданого и его раздаривание осмысляются как целостный самостоятельный обряд. Из близких родственниц выбирается замужняя женщина средних лет, которая по приезду в дом жениха «читает» (т. е. называет и характеризует) все привезенные дары. Обязательными среди них являются подарок свекру, свекрови, старшему фамилии мужа и основным свадебным чинам, среди которых *къухылхæцæг*, *æмдзуарджын* и *хызисæг*.

Наиболее архаичным компонентом послесвадебных ритуалов является **посещение святылища Мады Майрам**. Сведения об этом обряде чрезвычайно важны в свете задач, стоящих перед молодой супружеской парой. «Через три дня, после того, как невесту приводили в дом, фату отправляли к святылищу Мады Майрам [женское святылище. — Д. Д.] с тремя пирогами, которые должны были нести девочки. Те женщины, которых они встречали, должны были освятить пироги молитвой, в которой они просили счастливого потомства для молодой невесты. При этом во время произнесения молитвы фату трижды подбрасывали вверх, или девочки кидали фату между собой. Пироги должны были быть съедены, в святылище оставлялись ритуальные приношения, а фату относили обратно домой»⁸¹.

Нередко и сама невеста должна была посещать ритуальное святылище: «В тот день, во второй день невесту вели в святылище Мадымайрæм, с тремя пирогами, графином, миской пива. Там молились и поручали невесту Мадымайрæм. Там же оставляли приношение, бусины в шелковом лоскуте или вате, или то, что было»⁸².

⁷⁸ Инф. Газданов Булат Гаппоевич., 1936 г.р., род в с. Ольгинское СО. Дзлиева Д. М. ЭАФ-002. № 019. (пер. с осет.).

⁷⁹ НА СОИГСИ. Ф. литературы, 19, оп. 1, д. 189, с. 100.

⁸⁰ НА СОИГСИ. Ф. литературы, 19, оп. 1, д. 189, с. 80. (пер. с осет.)

⁸¹ Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба... С. 82.

⁸² Кайтов С. Осетинские мотивы. С. 270. (пер. с осет.)

К числу весьма интересных послесвадебных обрядов, мало освещенных в научной литературе, относится обряд вывода невесты к воде.

«Одетую в свадебный наряд, ее [невесту. — Д. Д.] вели к воде. Играли на гармошке, пели, хлопали, а невеста миской набирала воду в ведро. Но ей не разрешали полное ведро набирать, ну, потому что невеста в свадебном наряде, чтоб не несла тяжелое ведро, где-то половину. И возвращались, и тогда молодежь начинала танцевать»⁸³.

К воде несли три пирога и ритуальный напиток, шли с песнями и плясками. Сначала старшая женщина возносила молитву, после чего устраивался *хъазт* (пляски). Сроки исполнения обряда варьировались, исходя из потребностей семьи. Если в доме супруга хозяйка была пожилой и ей тяжело было носить воду, то ритуал совершался на второй или третий день после свадьбы. Если же в доме имелись старшие невестки или золовки, то вывод молодницы к воде мог осуществляться и через месяц после свадьбы.

«Ведут невесту к воде, а она набирает воду другим женщинам. <...> Это чтоб она уже могла выходить за водой. Ее специально ведут к воде, ну где-то через неделю после свадьбы. Три пирога с собой приносят к ручью, и старшие женщины молятся»⁸⁴.

В некоторых местах обряд вывода молодой невестки к воде имел характер общинного действия и был приурочен, например, к празднику *Касутæ*⁸⁵. Во время этого празднества с утра до вечера продолжалась уличная трапеза, люди возносили Богу молитвы, веселились, пели, танцевали. Невестка в сопровождении девушек и других молодых женщин, а также шафера и дружки шли к реке. Участники процессии брали с собой специально приготовленные к празднику три традиционных пирога с сыром и ритуальный напиток. Старшая из сопровождающих женщин возносила молитву, обращенную к Богу, и просила, чтобы молодая была обильна чревом и чтобы род, в который она пришла, множился. У реки возносили молитвы *Доны чызытсен* (букв. — ‘водяные девушки’, *русалки*), чтобы они оберегали людей от бед и наводнений и не обделили молодую невестку своей благодатью. После моления молодая зачерпывала воды и в том же сопровождении несла ее домой. В ответ *æфсин* (хозяйка дома, *свекровь*) благодарила всех, кто сопровождал невесту, приговаривая: «Да будет вам благодать русалок, да покровительствует вам Донбеттыр и да будет ваша жизнь так же привольна, как воды, текущие к морю»⁸⁶.

В процессе поисковой работы в архиве СОИГСИ нам удалось зафиксировать сведения о том, что вывод невесты к воде мог быть приурочен и к празднику *Доныскъæфæн*⁸⁷: «Невеста за водой не ходила, пока во время праздника *доныскъæфæн* ее

⁸³ Инф. Годизова-Темираева Залейка Николаевна. 1934 г.р., род в с. Галиат СО. Дзлиева Д. М. Личный архив. ЭАФ-001. № 006. (пер. с осет.).

⁸⁴ Инф. Текойти Славик Николаевич. 1944 г.р., род в с. Задалеск СО. Дзлиева Д. М. Личный архив ЭАФ-001. № 002. (пер. с осет.).

⁸⁵ Касутæ — весенний праздник, обрядовое шествие к реке молодых женщин селения, вышедших в течение минувшего года или ранее замуж, но еще не родивших детей.

⁸⁶ Агнаев Г. А. Ирон æгъдау. URL: <http://ironau.ru/aehnaty-c.html>. (дата обращения: 12.12.2009)

⁸⁷ Доныскъæфæн (букв. ‘хватание воды’) — один из праздников новогоднего цикла, день обрядового хождения по воду. Устраивался на шестой день после Нового года; заключался в том, что ранним утром из каждого дома к реке шла замужняя женщина и приносила жертву доны чызджыта — дочерям водного

не отведут. Во время праздника *доньскъæфæн* невесту выводят к реке, и устраивают танцы. С собой уносят воду в кувшинах. После этого невеста начинает ходить за водой»⁸⁸. В этот день невеста в последний раз надевала свадебный наряд.

Как показывают наши наблюдения, в современной осетинской традиции послесвадебные ритуалы практически полностью вышли из употребления, лишь в большей или меньшей степени действуют каноны поведения молодой невестки в доме мужа. Вместе с тем, обряд перевоза приданого, в ранних этнографических источниках описываемый преимущественно в обыденном плане, получает новую жизнь, благодаря зрелищности и игровому началу, отвечающему облику свадебной традиции в настоящем.

владыки *Донбеттыра*. В качестве жертвоприношения выступали обрядовый хлеб — *дедатæ*, испеченный в виде фигурок людей, животных, предметов домашнего обихода и т. п., куски сыра, жира, хлебные и кукурузные зерна. Принесенная в этот день с реки вода считалась святой, целебной; на этой воде замешивали тесто для выпечки обрядовых пирогов. По мере расходования этой воды ее разбавляли в новой воде так, чтобы хватило до следующего праздника *Доньскъæфæн*.

⁸⁸ НА СОИГСИ Ф. литературы, 19 оп. 1, д. 189, с. 61. (пер. с осет.)

Приложение 6 Иллюстрации

6.1. Осетинские музыкальные инструменты и народные музыканты

№ 1. Хъисын фæндыр.

Из фондов национального музея РСО – Алания.



№ 2. Вано Гуриев.

Из фондов национального музея РСО – Алания.



№ 3. Дыуадæстæнон фæндыр.
Из фондов национального музея
РСО – Алания. КМСО 10939.



№ 4. Сказитель Гаха Сланов.
Из фондов национального музея
РСО – Алания. КМСО 10191/33в.



№ 5. Къарцгәнәг.
Работа мастера Тамерлана Ужегова.



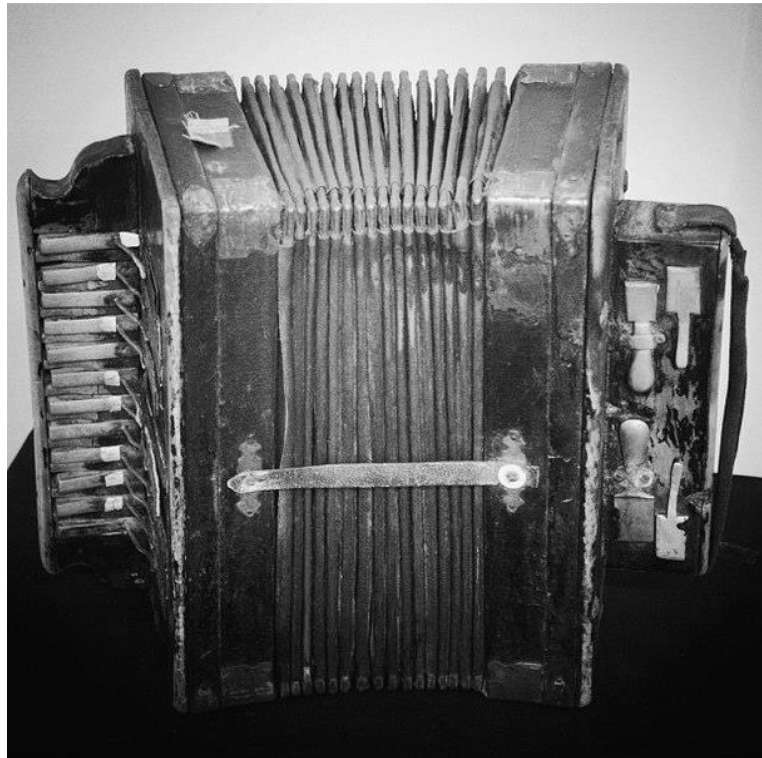
№ 6. Дала фәндыр.
Работа мастера Тамерлана Ужегова.



№ 7. Кусов Борис, сел. Заманкул
Из фондов национального музея
РСО – Алания. КМСО 10191/69



№ 8. Ирон хъандзал фæндыр.
Из фондов национального музея
РСО – Алания.



№ 9. Ирон хъандзал фæндыр.
Работа мастера Тамерлана Ужегова



№ 10. Ирон фæндыр.
Работа мастера Тамерлана Ужегова.



№ 11. Автор и исполнитель на ирон фæндыр
Булат Гаппоевич Газданов



6.2. Осетинские танцы

№ 1. Танец на носках



№ 2. Симд



№ 3. М. Туганов. Стрельба у ног девушки во время танца.
Из фондов национального музея РСО – Алания. КМСО 2713.



№ 4. М. Туганов Свадьба у осетин.
Из фондов национального музея
РСО – Алания. КМСО 4353.



6.3. Осетинская свадьба

№ 1. Свадьба Маликиева Давида и Беслекоевой Заремы.
16.08.2009



№ 2. Ансамбль с синтезатором



№ 3. Обряд *хызисен*



№ 4. Обряд *мыдыкъус*



№ 5. Реконструированный обряд обхода очага



№ 6. Вывод невесты из родного дома.



№ 7. Танец невесты



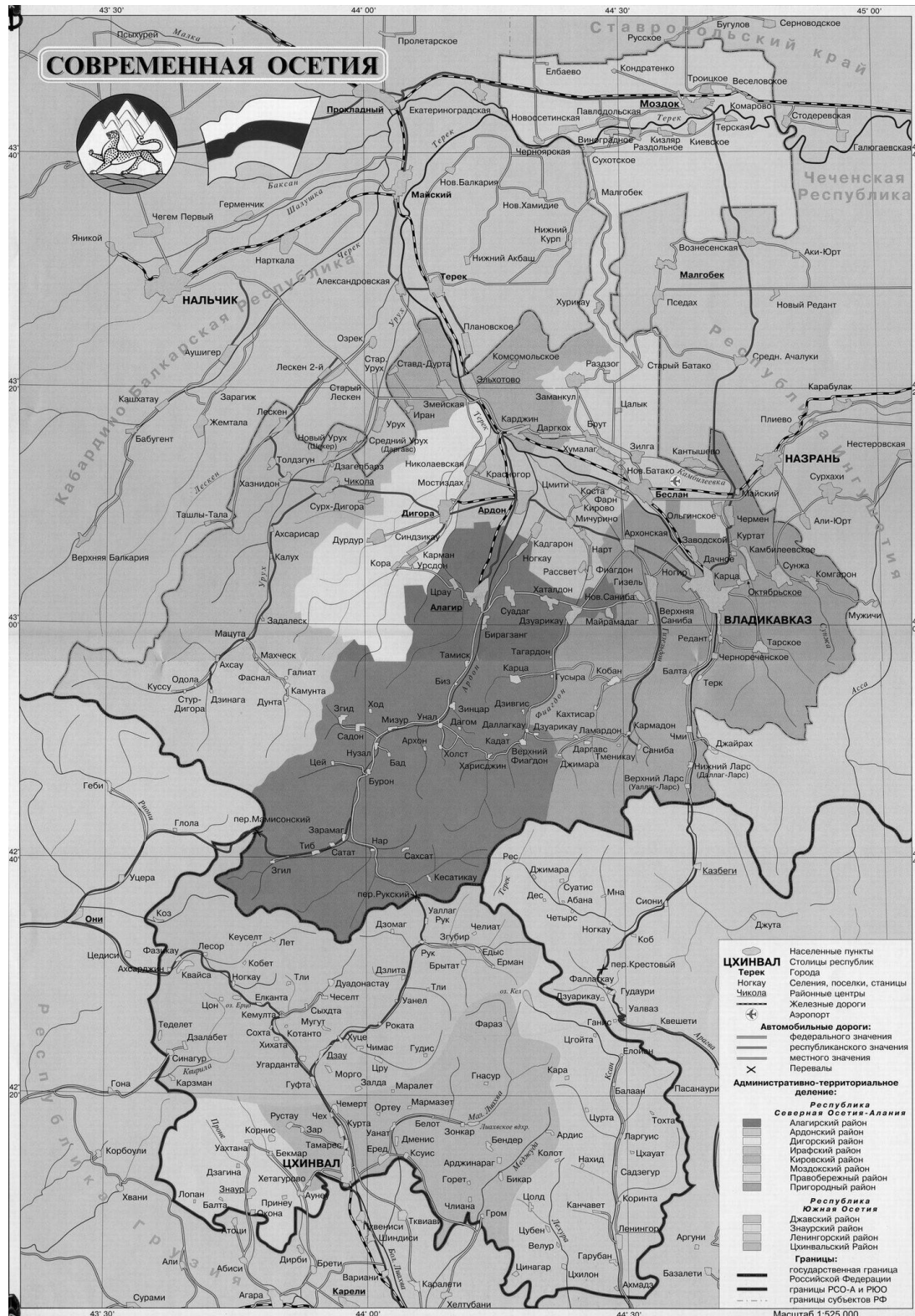
№ 8. Обряд одаривания невесты



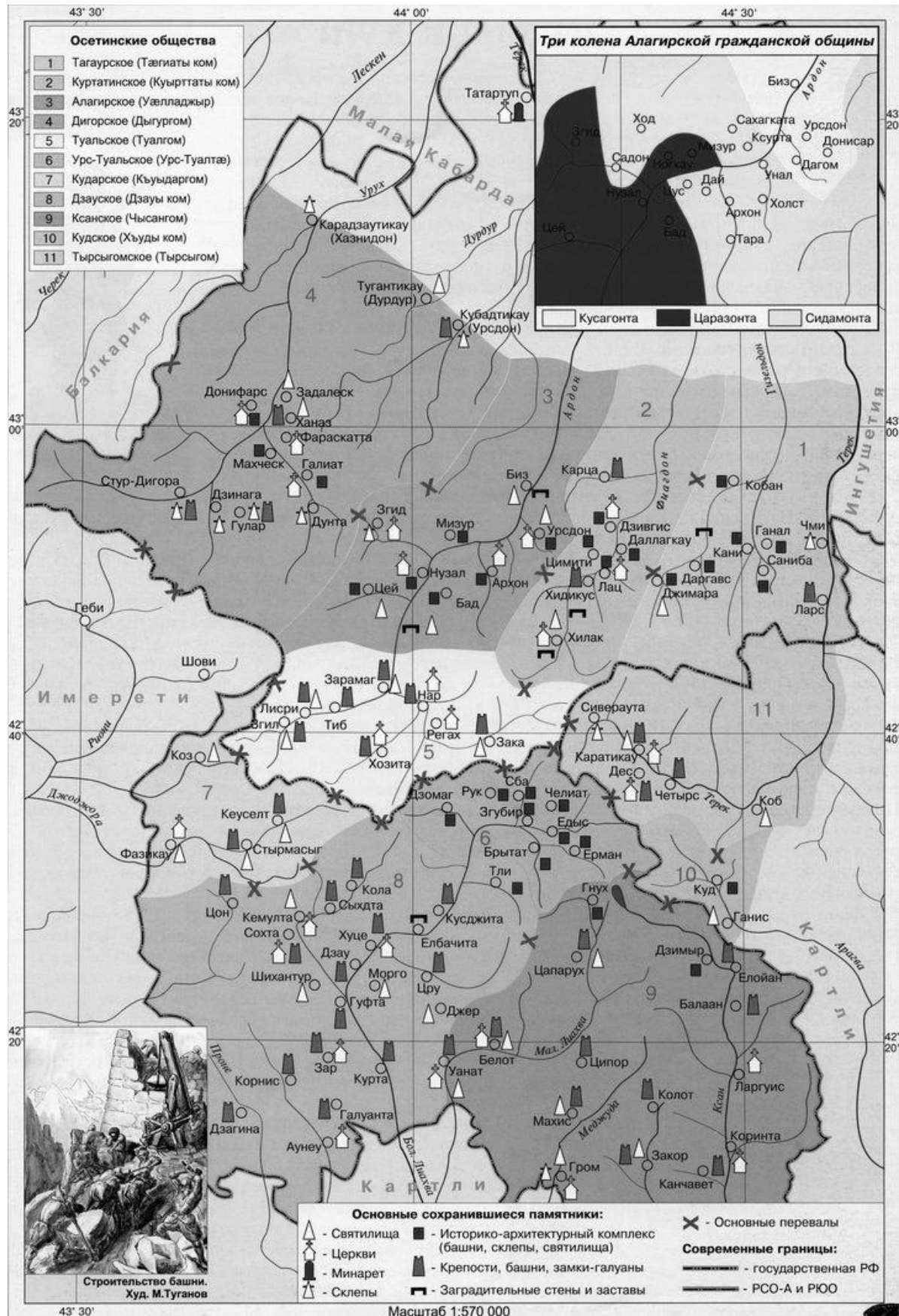
Приложение 7

Карты

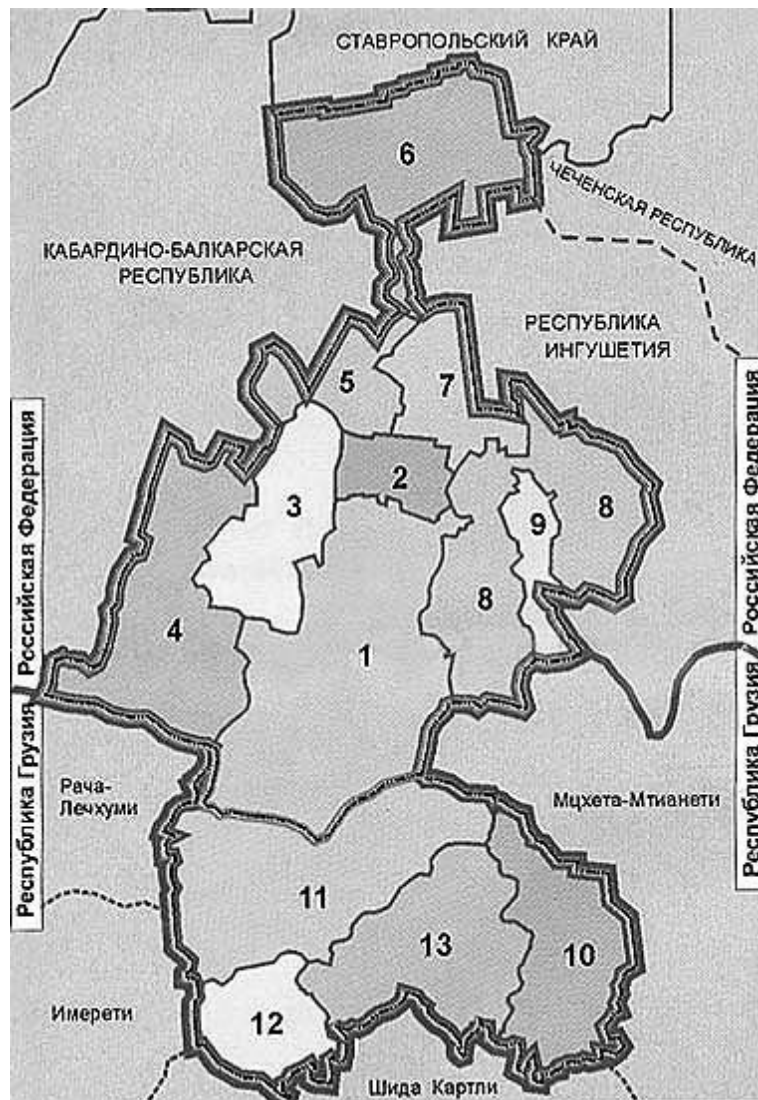
7.1. Карта современного расселения этнических осетин на территории Северной Осетии, Южной Осетии и Грузии



7.2. Карта исторического расселения осетинских обществ (по ущельям)



7.3. Карта районов Северной и Южной Осетии с указанием пограничных территорий



1. Алагирский район
2. Ардонский район
3. Дигорский район
4. Ирафский район
5. Кировский район
6. Моздокский район
7. Правобережный район
8. Пригородный район
9. г. Владикавказ
10. Ленингорский район
11. Джавский район
12. Знаурский район
13. Цхинвальский район

Научное издание

Дзлиева Дзерасса Майрамовна

**ДИНАМИКА ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СВАДЕБНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА ОСЕТИН**

Книга издана в авторской редакции

Технический редактор *Е.Н. Маслов*
Компьютерная верстка *А.В. Черная*
Дизайн обложки *Е.Н. Макарова*

Подписано в печать 25.12.14
Формат бумаги 60×84 1/16. Печать цифровая.
Гарнитура «Times». Усл. п.л. 17,75
Тираж 100 экз. Заказ № 201.

Издательско-полиграфический центр СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А
362040, РСО-Алания, г. Владикавказ, пр. Мира, 10
e-mail: rio-soigsi@mail.ru

Отпечатано ИП Цопановой А.Ю.
362002, Владикавказ, пер. Павловский, 3