

УДК 784.4

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КЛАССИФИКАЦИИ И ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОСЕТИНСКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН

Дзлиева Д.М.

ФГБУН «Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В. И. Абаева» ВНЦ РАН и Правительства РСО-Алания, Владикавказ, e-mail: gegusa@gmail.com

В настоящей статье рассмотрены проблемы жанровой классификации, а также общие вопросы развития свадебного музыкального фольклора осетин. Особое внимание уделяется освящению взглядов различных исследователей, так или иначе касающихся проблем осетинского свадебного фольклора. Автором предлагается жанровая классификация свадебных песен, основанная на результатах типологического анализа значительного корпуса источников, а также структурирование корпуса обрядовых песен осетинской свадьбы по функциональным линиям. Схематично представлены координация свадебных песен со структурой ритуала. Подробно рассматриваются поэтические и музыкально-стилевые особенности, дается краткая характеристика функционирования, устойчивость в традиции и основные векторы преобразований осетинского свадебного фольклора. В выводах прослеживаются системные связи и характерные отличия осетинских свадебных песен на разных уровнях художественной организации.

Ключевые слова: осетинский свадебный фольклор, свадебные песни, жанровая классификация, историческое развитие

GENERAL CLASSIFICATION ISSUES AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE OSSETIAN WEDDING SONGS

Dzlieva D.M.

V.I. Abaev North-Ossetian Institute of Humanitarian and Social Studies of VSC and the Government of North Ossetia-Alania, Vladikavkaz, e-mail: gegusa@gmail.com

In this article we consider the problem of genre classification, as well as general issues of Ossetian musical wedding folklore. Particular attention is paid to the consecration of the views of various researchers, one way or another related to the problems of traditional Ossetian wedding folklore. In the article proposed, the author suggests a genre classification of wedding songs, based on the results of the typological analysis of a variety of sources large body of sources, as well as structuring housing Ossetian wedding ritual songs along functional lines. Schematically represented coordination wedding songs with the structure of the ritual. Details are considered poetic and musical style features a brief characterization of the operation, in the tradition of resistance and basic transformation vectors Ossetian wedding folklore. The findings can be traced systematic relationship and characteristic differences Ossetian wedding songs at different levels of artistic organization.

Keywords: Ossetian wedding folklore, wedding songs, genre classification, historical development

В современной культурной традиции осетин свадьба представляет собой наиболее полно сохранившийся фольклорно-этнографический комплекс, включающий в себя обрядовые песни, пляски, приговоры, молитвословия. Кроме основной функции – создание семьи для продолжения рода – свадьба решает и иные задачи. Например, на приуроченных к свадьбе молодежных танцевальных гуляньях осуществляется санкционированная традиционным сообществом коммуникация парней и девушек, складываются предбрачные отношения. Жизнеспособной средой для сохранения осетинского фольклора является также свадебное застолье, в рамках которого сохраняются и получают дальнейшее развитие молитвословия и некоторые песенные жанры.

Рассмотрим музыкальный код осетинской свадьбы подробнее. Песенная система включает обрядовые и необрядовые жанры. Среди обрядовых выделяются как

собственно свадебные песни (*Алай*¹, *Нанайы зарæг*² и *Чындзхæсджыты зарæг*³), так и ритуальные, функционирующие в различных ситуациях, в том числе – на

¹ Алай – до настоящего времени значение лексемы алай ни в одной работе, посвященной свадьбе, не было раскрыто. Однако по мнению Е. Бесоловой этимология слова восходит к тюркскому «процессия». См. об этом Бесолова Е. Осетинский обряд «Алай». Европейский журнал социальных наук. № 10, 2013. С. 302.

² Нанайы зарæг ('Песня матери') – песня, адресованная матери. Традиционный этикет и нормы поведения в обществе не позволяли матери и невесте выражать свои чувства и переживания на людях, эта песня была единственной возможностью передать эмоциональное состояние горя от расставания.

³ Чындзхæсджыты зарæг ('Песня поезжан'). Участниками свадебного поезда, главным образом были молодые люди, несколько девушек и молодых женщин во главе с посаженной матерью, дружками и старшими родственниками жениха. В задачу чындзхæсджыты входило участие в свадьбе в доме невесты и привоз ее в дом жениха.

свадьбе (*Уастырджийы зарæг*⁴). К необрядовым относятся приуроченные эпические (*кадджытæ*) и застольные, а также единичные образцы песен, не позволяющие однозначно судить об их жанровой принадлежности.

Первой на свадебном пиру звучала специальная **ритуальная песня**, которую запевал один из старших. Она была обращена к одному из высших божеств осетинского пантеона – *Уастырджийы*. «Старше [главнее – Д.Д.] этой песни на застолье не было, а тем более на свадебном застолье. И когда он уже спел ее, тогда уже разрешено было всем петь другие песни» (исп. У. Джатиев в г. Владикавказе 06.09.2007 г. зап. Д. Дзлиева, ир.д. перевод Д. Дзлиевой, архив автора статьи). *Уастырджийы зарæг* включается в различные обрядовые контексты календарного и жизненного циклов, звучит во время праздничных застолий. Характерными поэтическими мотивами являются просьбы о защите, покровительстве и ниспослании благ участникам ритуала. К числу традиционных образов-символов, характеризующих *Уастырджи*, относятся формулы обращения: *златокрылый; золотой; сидящий на вершине; тот, кто из жеребенка коня делает, а из мальчика мужчину* и т.д.

Поскольку в настоящее время далеко не каждый старший застолья знает традиционный репертуар, право начинать пение передается тому из присутствующих на свадьбе, кто владеет этим искусством. *Уастырджийы зарæг* звучит также не только в начале застолья, но и перед отправлением свадебного поезда из дома невесты, что получает отражение в текстах (просьбы о благословлении невесты, гостей и поезжан, о счастливом пути в новый дом).

Как поэтика, так и музыкальные особенности *Уастырджийы зарæг* обособляют ее в системе осетинского фольклора. Ф. Алборов относит ее к жанру мифологических песен, напевы которых весьма разнообразны [1, 36]. Музыкально-стилевые особенности *Уастырджийы зарæг*, характеризующиеся декламационной манерой исполнения, ярко выраженной повествовательностью и др., связывают ее с группой историко-героических песен.

К числу необрядовых песенных жанров, функционирующих в контексте свадебного пира, относятся **эпические песни** – *кадджытæ* (букв. ‘сказания’), однако

в современной традиции осетин этот пласт практически утрачен. В ходе полевой работы 2006–2013 годов на территории Осетии автору статьи не удалось зафиксировать фактов бытования эпоса в системе свадебного обряда. В публикациях представлены лишь несколько образцов текстов эпических песен на свадьбе, ключевым элементом поэтики которых является повествование о бракосочетании героев нартовского эпоса: Ацамаза и Агунды, Татаркана и Азаухан, Гудзун и Фатумы. Большая часть текстов приуроченных эпических песен завершается устойчивыми поэтическими мотивами, в которых реальная свадьба уподобляется бракосочетанию мифологических персон: «*Пусть Божья благодать той невесты снизойдет на эту невесту*» [7, 104]; «*Пусть эта девушка в счастье уподобится той [дочери Афсати. – Д.Д.], о которой сложены песни и сказания*» [7, 107].

Группа **застольных песен** на свадьбе тесно связана с принципами организации столования, а нормы исполнения песен на пиру определены традиционным этикетом. Порядок вкушения хмельного напитка осуществляется в строгой субординации – от старших к младшим; перед каждым бокалом произносятся молитвословия, после которых звучат застольные песни. Стилистические особенности застольных обладают ярко выраженным импровизационным началом. Как правило, тексты их достаточно лаконичны и не включают более одной–двух строф (по традиции пение возможно только в момент питья). Все застольные песни бессюжетны в общепринятом значении этого слова. В настоящее время наиболее широко распространена песня *Айс æй, аназ æй*. Строфика застольных песен организована по принципу ритмо-синтаксического параллелизма, многие строфы имеют шуточный характер. Своеобразным рефреном в тексте выступает призыв испить бокал, называемый «благословенным».

*У пастуха в сумке козлиная голень.
Возьми его и выпей!
Гостю в голову ударила арака.
Возьми его и выпей!*⁵

Музыкально-стилевые особенности застольных песен близки плясовым; им свойственен довольно быстрый темп исполнения, четко ритмизованное, декламационное произнесение текста, пропорциональность разделов композиции – сольного зачина и ансамблевого подхвата.

⁵ НА СОИГСИ ф. искусство оп.2, 05.

⁴ Уастырджийы зарæг (‘Песня Уастырджи’) – в осетинской мифологии Уастырджи покровитель мужчин, путников и воинов, один из самых почитаемых святых.

Ведущее положение в системе песенных жанров занимают собственно свадебные песни. Представим их краткую характеристику и жанрово-стилевую оценку с методологических позиций, разработанных Б.Б. Ефименковой на восточнославянском материале. Сложности структурирования корпуса обрядовых песен осетинской свадьбы по функциональным линиям и жанровая группировка обусловлена его не-

многочисленностью. Всего зафиксировано три свадебных песни: *Алай*, *Нанайы зарæг*, *Чындзхæсджыты зарæг*. Каждая из свадебных песен известна в вариантах из различных регионов проживания осетин, но их локальные отличия не прослеживаются.

В схеме 1 представлены свадебные песни в координации со структурой ритуала и распределением по функциональным линиям.

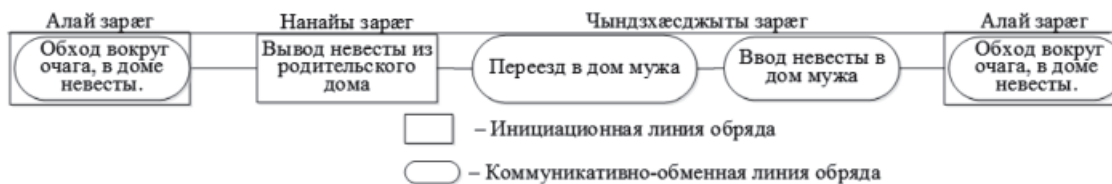


Схема 1

Каждая из двух функциональных линий свадебной обрядности представлена одной песней, концентрирующей в себе и в полной мере выражающей основные идеи ритуала. Песня *Алай* исполнялась во время обхода вокруг очага. Происхождение этого обряда связано с культом покровителя домашнего очага – *Сафа*. Цепь над очагом, на которую подвешивался котел для приготовления пищи считалась у осетин священной и называлась *Сафайы рæхыс*. В ходе обрядовых действий данный ритуал совершался дважды: первый раз – в отчем доме, второй раз – в доме жениха. В доме родителей невесты он имел характер прощания невесты с родным домом и его сакральным центром (очагом) и совершался после свадебного пира и обряда одевания невесты. В доме жениха, обряд обхода вокруг очага носил функцию приобщения невесты к новому дому и роду. Таким образом, песня *Алай* звучала в двух зеркально расположенных обрядовых ситуациях, обладающих раз-

личной функциональностью, и может быть рассмотрена как в составе инициационной (умирание невесты как девушки), так и коммуникативно-обменной линии (вхождение ее в новую семью). Вот как характеризовал семантику обряда обхода вокруг очага В.Ф. Миллер: «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» [5, 476]. Примечательно, что обряд обхода очага и песня, его сопровождавшая, настолько тесно связаны друг с другом, что Хамицаева считает возможным обозначить обряд по свадебной песне – как *Алай* [8, 147].

Песня *Алай* полифункциональна, что отчетливо прослеживается на уровне ее поэтической организации. С песнями инициационной линии ее сближает космо-

нический характер образов (уподобление невесты небесным светилам), упоминание святых и героев эпоса как покровителей молодоженов, с песнями коммуникативно-обменной линии связывает наличие величальных мотивов (обозначение статуса молодухи и хозяйки нового дома, будущей жены и матери), а также мотивов, направленных на регулирование отношений невестки с родственниками мужа.

В характеристике образа невесты в песне *Алай* используются традиционные символы, характеризующие женскую красоту и жизненное предназначение женщины как продолжительницы рода, будущей матери. Среди типичных метафор отметим упоминание в песнях точеной колыбели, воспевание невесты как источника небесной благодати. Невеста наделяется такими эпитетами, как *чудесная; сказочно прекрасная; любимица людей; живая и жизнерадостная; скромная, красная бусина* 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 [песня. – Д.Д.] с верой в словесную магию, которая должна вызвать в жизни то, о чем пели во время обряда “Алай”» [9, 145]. В более поздних вариантах поэтический текст «Алай» связан в основном с наставлениями и благопожеланиями в адрес невесты.

Песня *Нанайы зарæг* в прошлом звучала в строго регламентированной ситуации свадебного обряда – она была включена в цикл обрядов прощания невесты перед ее выводом из родного дома. Песня звучала непосредственно после обхода вокруг очага, обозначая начало перехода невесты в новый социальный статус – замужней женщины. «Завершив ритуал прощания, шафер медленным шагом выводил из *хадзара* [из дома – Д.Д.] невесту. При этом снова запевали свадебную песню» [4, 36], – отмечал А.Х. Магомедов.

По поэтическим особенностям (выражение скорби матери, теряющей дочь) и музыкальному стилю (нисходящее интонирование, короткое сбитое дыхание, глиссандирование, нечеткие переходы с тона на тон) *Нанайы зарæг* обнаруживает тесную связь с *хъарджытæ* – жанром причитаний. Несмотря на то, что в осетинской традиции существуют только похоронные плачи, интонационное родство *Нанайы зарæг* с оплакиваниями подтверждает принадлежность свадебной песни к инициационной линии. Как отмечает В. Газданова, «связь песни матери с плачами не случайна, ведь традиционно свадебные и похоронные обряды рассматривались как обряды перехода из

одной социальной категории в другую. Эта переходная фаза в мифологическом сознании уподоблялась смерти. Логически именно эта песня завершала линию обрядов отчуждения невесты от родного дома» [2, 26].

К коммуникативно-обменной линии обряда принадлежит *Чындзхæсджыты зарæг*. Эта песня исполнялась в двух ситуациях свадьбы: при выводе невесты из родительского дома и при введении ее в дом жениха; есть сведения о песни поезжан во время перемещения свадебного поезда с невестой. По сведениям, полученным от народных певцов Ю. Баева и С. Гетоева, свадебный поезд имел следующий вид: «Впереди шли певцы, за ними – гармонистка, потом шафер с невестой» (исп. Ю. Баева и С. Гетоева. в г. Владикавказе 05.09.2007 г. зап. Дзлиева Д., ир.д. перевод Д. Дзлиевой, архив автора статьи). *Чындзхæсджыты зарæг* упоминается в источниках и научной литературе с различными названиями: *Фарн фæцæуы* (букв. – ‘Фарн идет’) или *Фарны зарæг* (букв. – ‘песня о Фарне’). Упоминание *Фарна* встречается во многих свадебных песнях осетин, поскольку считается, что это способствует сохранению небесной благодати в том доме, из которого уходит невеста [3, 268]. В более ранних записях песни поезжан формульное восклицание *Фарн фæцæуы* в начале песни является обязательным, однако в поздних записях упоминание *Фарна* все чаще оно заменяется словом «амонд» (с ос. – счастье). Возможно, это связано с тем, что сакральный смысл понятия *Фарн* отчасти утрачивается, он начинает восприниматься более узко и утилитарно.

Жанровое своеобразие осетинских свадебных песен прослеживается на уровне структурно-композиционных и ладо-интонационных особенностей напевов, музыкального стиля. Специфичной чертой свадебных песен являются особенности корреляции текстов и напевов – довольно объемный корпус песенных сюжетов соотносится с весьма ограниченным кругом напевов. Так, например, все имеющиеся записи напевов *Алай* связаны с одним типом напева, который выявляется по совокупности композиционных, ритмических и интонационных свойств. Аналогичная картина складывается и в отношении *Нанайы зарæг*. Две самостоятельных группы напевов представлены в *Чындзхæсджыты зарæг*.

Своеобразие каждой разновидности свадебных песен определено генезисом жанра и проявляется на уровне средств музыкальной выразительности. Наиболее архаичными по интонационным истокам являются образцы песни *Алай*. Они принадлежат слою обрядово-магических напевов

и соотносятся с древнейшим пластом традиционной осетинской музыки, в частности, с календарно-обрядовыми и трудовыми песнями. *Нанайы зарæг*, что уже было отмечено выше, по стилистике близка причитаниям. Напевы *Чындзхæсджыты зарæг* обладают свойствами, сближающими их с музыкально-хореографическими жанрами фольклора.

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. 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» [6, 9]. Вторая обозначается термином *фæрсаг* (букв. – ‘побочный, второстепенный’, ‘подпевание’), в котором раскрываются функция одного из голосов фактуры.

Ладовое строение напевов свадебных песен обладает стилевым единством вне зависимости от их жанровой принадлежности. Для описания стилиевых свойств напевов нами была применена система описания лада, связанная с различием ладовых функций. Элементами лада в анализируемых музыкальных формах выступают тоны звукоряда, представленные как унисоном (в том числе октавным), так и созвучиями терцовой структуры с опорным значением крайних тонов (квинты), традиционными для осетинского многоголосия. Т – теза – обозначает основную опору; А – антitezа – фиксирует побочную опору, которая в осетинских песнях представлена двумя комплексами, дифференцируемыми на схемах посредством цифровых индексов: А1 отстоит от Т на большую секунду вниз, А2 расположена на малую терцию ниже от Т:



Схема 2

Свадебные песни характеризуются постоянством функций элементов лада и наличием одной основной опоры. При этом I ступень выступает как функционально многозначный тон, входящий как в состав А2, так и в Т, в зависимости от контекста. Представим сводную ладовую модель с учетом всех звуковысотных реализаций ладовых функций свадебных песен:

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

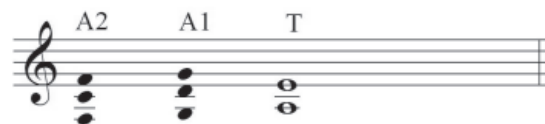


Схема 5

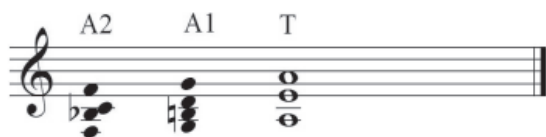


Схема 3

В наиболее архаичной по стилю *Алай зарæг* Т представлена унисоном, тогда как А1 и А2 – терцово-квинтовыми созвучиями.

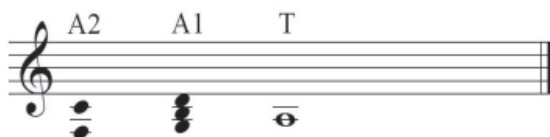


Схема 4

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 от баса, расположенного на терцию ниже Т, а вторая – строится вниз от октавной дублировки баса А2.

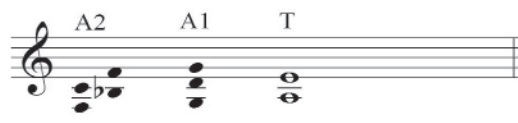


Схема 6

Итак, три музыкальных песенных жанра – *Алай*, *Нанайы зарæги* и *Чындзхæсджыты*

зарæг – являются смысловым ядром осетинского свадебного обряда. С одной стороны, они обнаруживают системные связи на различных уровнях художественной организации, с другой, в значительной степени дифференцированы (в основном по функциональному признаку). Как центр системы свадебные песни сохранились намного лучше, чем приуроченные жанры, отчасти они вобрала в себя функции жанров, утративших свои позиции в культуре. Например, эпические мотивы *кадджытæ* получили реализацию в *Алай зарæг*, а приуроченные к свадебному пиру песни были замещены обычными застольными. Историческая динамика фольклорной системы свадьбы прослеживается в общей редукции корпуса обрядовых и приуроченных песен, в функциональных и стилевых изменениях песенных форм. Представляется, что в прошлом каждый свадебный обрядовый жанр был представлен несколькими самостоятельными песнями в различных исполнительских вариантах и локальных версиях, но в ходе развития песенной традиции они были утрачены. В результате три центральных песни-жанра осетинской свадьбы обслуживают все значимые ритуалы. Это сказывается на структурных и стилевых особенностях свадебных песен – при довольно ограниченном круге напевов с ними связывается обширный комплекс сюжетов, обеспечивающих реализацию основных ритуальных идей.

Список литературы

1. Алборов Ф.Ш. Музыкальная культура осетин. – Владикавказ: Ир, 2004.
2. Газданова В.С. Традиционная осетинская свадьба: миф, ритуалы и символы. – Владикавказ: Ирстон, 2003.
3. Дзлиева. Д.М. К вопросу о семантике благопожелания «Фарн фæцæуы» в осетинской свадьбе // Лавровский сборник: материалы Среднеазиатско-Кавказских чтений 2008 – 2009 гг.: Этнология, история, археология, культуроло-

логия / отв. ред. Ю.Ю. Карпов, И.В. Стасевич. – СПб.: МАЭ РАН, 2009.

4. Магомедов А.Х. Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. – Орджоникидзе, 1962.
5. Миллер В.Ф. Осетинские этюды. – М., 1881.
6. Осетинские народные песни / сост. Б. Галаев. – М.: Музыка, 1964.
7. Памятники народного творчества осетин. – Владикавказ: Ир, 1992.
8. Хамицаева Т.А. Семейная обрядовая поэзия осетин // Вопросы осетинского литературоведения. Т. XXXIII. – Орджоникидзе, 1974.

References

1. Alborov F.Sh. Muzykalnaya kultura osetin. Vladikavkaz: Ir, 2004.
2. Gazdanova V.S. Tradicionnaya osetinskaya svadba: mif, ritualy i simvol'y. Vladikavkaz: Iryston, 2003.
3. Dзлиева. D.M. К вопросу о семантике благопожелания «Farn fæcæuy» v osetinskoy svadbe. Lavrovskiy sbornik: Materialy Sredneaziatsko-Kavkazskih chteniy 2008–2009gg.: Etnologiya, istoriya, arheologiya, kulturologiya / Otv. red. U.U. Karpov, I.V. Stasevich. SPb.: MAE RAN, 2009.
4. Magometov A.H. Semya i semeyny byt osetin v proshlom i nastoyaschem. Ordzhonikidze, 1962.
5. Miller V.F. Osetinskie etudy. Moskva, 1881.
6. Osetinskie narodnye pesni / sost. B. Galaev. Moskva: Muzyka, 1964.
7. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin. Vladikavkaz: Ir, 1992.
8. Namicaeva T.A. Semeynaya obryadovaya poeziya osetin // Voprosy osetinskogo literaturovedeniya. T. XXXIII. Ordzhonikidze, 1974.

Рецензенты:

Бесолова Е.Б., д.фил.н., ведущий научный сотрудник отдела осетинского языковедения, ФГБУН СОИГСИ им. В. И. Абаева ВЦ РАН и Правительства РСО-Алания; г. Владикавказ;

Денисов А.В., д.искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург.

Работа поступила в редакцию 02.06.2014.