

*Д. М. Дзлиева*

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В КОНТЕКСТЕ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ ОСЕТИН

Особое место в свадебной традиции осетин занимает народная хореография, отличающаяся богатством и разнообразием форм. Свообразные виды народной хореографии были описаны в различных исторических и этнографических источниках и получили отражение в фольклорных текстах, но в целом хореографическая традиция осетин в контексте свадебной обрядности не была в достаточной степени изучена исследователями. Вместе с тем музыкально-хореографические формы многообразно представлены в осетинской свадьбе, будучи включены в различные обрядовые ситуации.

Классификационным признаком, выделяющим группу инструментально-хореографических форм, является наличие инструментального сопровождения. Из осетинских инструментов в этой функции в исторических и этнографических источниках отмечаются *хъисын фæндыр* (осетинский двух- или трехструнный инструмент типа скрипки, держится вертикально) и *дыу-уадастæнон фæндыр* (двенадцатиструнный инструмент типа скифской арфы). С конца XIX в. в этой функции начинает использоваться *ирон хъандзал фæндыр* (осетинская гармоника).

В первые десятилетия XX в. к осетинам попадает *русская балалайка*, сменившая старинный традиционный осетинский музыкальный инструмент подобной конструкции, уже вышедший к этому времени из употребления, — *дала фæндыр*.

В последние годы расширяется тенденция приглашать на свадьбу профессиональные или полупрофессиональные инструментальные ансамбли с интернациональным или инонациональным составом музыкантов. Приоритет в их деятельности отдается установке быть интересными слушателям, в соответствии с чем выбирается инструментарий и репертуар, часто заимство-

ванный у других народов Северного Кавказа. Стремясь к более объемному, яркому и современному звучанию, подобные группы расширяют свой состав за счет использования электромузыкальных инструментов, что закономерно приводит к существенным изменениям как в культуре традиционного использования музыкальных орудий, так и в музыкальном содержании инструментальных наигрышей.

Сфера инструментально-хореографических форм в осетинской традиции представлена как коллективными плясками, так и парными. Они функционируют в различных контекстах, связанных с праздничными ситуациями, объединенными понятием *хъазт*.

Значение слова *хъазт* чаще всего переводится как ‘пляски’, но имеет и смежные значения — ‘шутить’, ‘играться’, ‘забавляться’, а в ряде словосочетаний приобретает эротический подтекст, свидетельствующий о брачной символике хореографического действия. Представляя свадебный ритуал как профанное воплощение мифа творения, В. Газданова пишет: «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» [1, с. 29].

В современной практике *хъазт* уже не отличается разнообразием танцев. Наиболее распространенным является интегрирование основных движений, характерных шагов, ритмов и общих рисунков различных видов танцевальных жанров в единую форму. В настоящее время можно выделить основные виды танцев:

- *симд*;
- *хонга-кафт*;
- *зилга-кафт*.

Одной из широко распространенных у осетин коллективных плясок является *симд*, название которой производно от глагола *симын*, означающего ‘танцевать, плясать’. О ритуальном значении этого вида хореографического движения свидетельствует лингвистический анализ слова *симын*. Так, В. Абаев соотносит его с арабским и персидским *sama* — ритуальным танцем дервишей, указывая, что «в практике суфийских мистиков *sama*’ как

сочетание музыки (вокальной, позднее инструментальной) с самозабвенной коллективной пляской получило ритуальное значение и служило средством для приведения участников в состояние мистического экстаза» [2, с. 109].

В основе хореографии *симда* лежало движение по кругу, выступающее в качестве опоры для построения более сложной хореографической композиции. Э. Л. Королева в своей работе «Ранние формы танца» отмечает: «Из спонтанно возникшей как наиболее удобной формы массового танца он [круг] становится символом Солнца и Луны, наделяется магическим значением. Имитация геометрической формы небесных тел привела к исполнению замкнутых круговых танцев с разнообразными видами соединения рук» [3, с. 141].

Ранее *симд* водили под мужское хоровое пение. Как следует из описаний, «песня состояла в многообразных формах сложного единства с обрядовыми действиями» [4, с. 186].

В процессе исторического развития хореографические особенности *симда* и *Хонга кафт* оказались наиболее устойчивыми, что также характерно для музыкальной организации сопровождающих их наигрышей.

Работая над темой, связанной с изучением народной инструментальной музыки, мы неоднократно задавали носителям традиции, народным музыкантам вопрос о том, как они различают ритмику *симда* и *хонге кафт*. Все затруднялись объяснить эти различия, но даже незнакомый им вариант легко атрибутировали по принадлежности к тому или иному виду хореографии. Представляется, что в этом случае «срабатывал» механизм приспособления хореографического шага к новой музыкальной составляющей.

Безусловно, манера исполнения наигрышей и появление значительной группы авторских образцов свидетельствуют о неизбежной динамике развития данных инструментально-хореографических форм в стилевом отношении, однако заметим, что характер плясовых движений, в целом, остается прежним как в быту, так и на сцене.

Наиболее специфичными и показательными для группы инструментально-хореографических форм являются парные танцы,

которые представлены двумя видами, объединенными в цикл, — *Хонга кафт* ('Танец приглашения') и *Зилга кафт* ('Круговой танец'). Они входят и в свадебный обряд, что обусловлено глубокой символикой этого действия, направленного на соединение мужского и женского начал. Некоторые исследователи указывают на брачную символику циклической композиции из двух плясок, имеющую функционально-семантические соответствия с охотой. «Танец *хонга кафт* — это та фаза, которая на языке охотников называется скрадыванием дичи <...> Следующий танец — это *зилга* — это уже преследование по кругу, это уже охотник заметил дичь <...> Исполняя этот танец, ясным доходчивым языком воспроизводился сюжет, который лежал в основе свадебной обрядности» [Личный архив автора. ЭВФ. Диск 2, № 002].

В процессе исторического развития традиционная хореография *зилга кафт* оказалась менее устойчивой, нежели хореография *симда* и *хонга кафт*, и с течением времени изменилась. Как отмечала К. Цхурбаева, «“Зилга” сходен с лезгинкой, широко распространенной у народов Кавказа. У каждого из этих народов имеются свои разновидности лезгинки со своими национально-своеобразными особенностями исполнения» [5, с. 4–5]. В настоящее время *зилга* заменяется лезгинкой, основывающейся на типовых хореографических движениях, представленных в различных этнических культурах Кавказа. Сообразно этому и музыкальное содержание лезгинки выходит за узконациональные пределы и соотносится с разнообразными наигрышами в быстром темпе, имеющими общекавказское распространение.

Если в прошлом в сознании народа существовала четкая грань между традиционным и заимствованным, то теперь она была почти стерта. Так, для усиления зрелищности в современном исполнении *зилга-кафт* уже нет четкого разграничения своего и чужого, часто в танце используются движения, более характерные для соседних кавказских народов. Эти формы хореографической традиции представлены в адаптированном виде, часто лишенном этнически своеобразных элементов пластики и шага, характерного этикета. Кроме того, сопровождающие их инструментальные наигрыши развиваются в направлении интеграции осетинских и общекавказских элементов,

с тенденцией к постепенному вытеснению последними сложившихся веками национальных явлений.

В прошлом осетинские инструментально-хореографические формы характеризовались соблюдением неписанных норм поведения участников, строго регламентированных традицией. Хореографический этикет был тесно связан с различными ролями мужчины и женщины в осетинском обществе. Р. Я. Фидарова писала по этому поводу: «Есть танцы, в которых юноша и девушка держатся за руки, образуя цепь. Но в большинстве танцев прикосновение не допускается» [6, с. 142]. Девушке категорически запрещалось смотреть в глаза партнеру по пляске (она должна была опустить глаза), так как это считалось неприличным.

В настоящее время принципы хореографического поведения уже практически неизвестны не только молодежи, но и представителям среднего поколения. Вытеснение традиционного осетинского репертуара и музыкального сопровождения общекавказскими элементами, гораздо более резкими, также негативно сказывается на облике современной хореографической традиции.

Коллективные и парные пляски, некогда практиковавшиеся на свадьбе в молодежном *хъазт*-е, ныне включаются в пространство свадебного пира, объединяя разные поколения участников обряда. В настоящее время происходит переосмысление их функций в культуре. В целом, можно говорить о том, что они утрачивают собственно ритуальное значение и выполняют преимущественно функции коммуникации внутри общины, составляя на сегодняшний день основное содержание свадебного веселья.

### Библиография

1. *Газданова В. С.* Традиционная осетинская свадьба: миф, ритуалы и символы. Владикавказ, 2003.
2. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.; Л., 1979.
3. *Королева Э. Л.* Ранние формы танца. Кишинев, 1977.
4. *Уарзиати В. С.* Избранные труды. Владикавказ, 2007. Кн. 1.
5. *Цхурбаева К. Г.* Предисловие // Грикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе, 1961.
6. *Фидарова Р. Я.* Художественная культура осетинского народа. М., 2007.