

# Парные пляски в традиционной культуре осетин

*Статья посвящена исследованию парных плясок как компонента традиционной хореографической культуры осетин. На их примере прослеживается динамика исторического развития народного танца, трансформация отдельных его элементов: принципа расположения танцевального круга, типов танцевального шага. Автор исследует современное бытование музыкально-хореографических форм и танцевальный этикет, характеризует музыкальное сопровождение плясок.*

Ключевые слова: народная хореография осетин, парные пляски, хъазт, хонгæ кафт (танец приглашения), зилгæ кафт (круговой танец).

Музыкально-хореографическая культура осетин — весьма представительная часть национальной культуры, которая до сих пор недостаточно исследована. Изучению народной хореографии посвящены работы М. С. Туганова<sup>1</sup>, Б. А. Алборова<sup>2</sup> и В. Уарзиати<sup>3</sup>, имеющие этнографическую направленность. Вопросы, связанные с соотношением фольклорных и сценических версий народных танцев, затрагиваются в трудах профессиональных хореографов — Л. Грикуровой<sup>4</sup> и М. М. Шавлохова<sup>5</sup>. Однако единственным изданием, где представлены музыкальные материалы (плясовые наигрыши, напевы, под которые водили хороводы, а также

---

<sup>1</sup> Туганов М. С. Осетинские народные танцы. Сталинир: Государственное издательство Южной Осетии, 1957.

<sup>2</sup> Алборов Б. А. Осетинские танцы // Некоторые вопросы осетинской филологии. Владикавказ, 2005. С. 359–382.

<sup>3</sup> Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культура. Семиотика / Сост. В. А. Цагараев, Е. М. Кочиева. Владикавказ, 2007.

<sup>4</sup> Грикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе, 1961.

<sup>5</sup> Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии. Цхинвал, 2010.

их тексты), является антология осетинского фольклора под редакцией Б. А. Галаева<sup>6</sup>.

Задачей настоящей статьи является комплексная характеристика осетинских парных плясок, сопровождаемых игрой на музыкальных инструментах, как одной из составляющих жанровой системы осетинского фольклора и выявление основных тенденций развития некоторых видов плясок в единстве хореографического и музыкального компонентов.

В осетинском фольклоре существуют две разновидности музыкально-хореографических форм. В основе одной лежат инструментальные композиции, в основе другой — песенные. В решении вопроса о соотношении двух этих ветвей осетинской хореографической традиции исследователи склоняются в пользу первичности песенных форм. Так, Б. А. Галаев отмечает: «Традиционные народные пляски исполняются в быту либо под мужскую хоровую песню, либо под инструментальные плясовые наигрыши». Исследователь определяет инструментальные формы как «вариации на темы традиционных плясовых напевов»<sup>7</sup>.

В исторических и этнографических источниках названы музыкальные инструменты, сопровождавшие хороводы и пляски: *хъысын фæндыр* (осетинский двух- или трехструнный инструмент типа скрипки, исполнитель держит его вертикально) и *дыуадæстæнон фæндыр* (двенадцати-струнный инструмент типа скифской арфы). С конца XIX века в той же функции выступает *ирон хъандзал фæндыр* (осетинская гармоника), что зафиксировал один из осетинских бытописателей уже в середине 1880-х годов: «Эти [старинные. — Д. Д.] музыкальные инструменты сейчас изгоняются гармоникой»<sup>8</sup>.

В первые десятилетия XX в. к осетинам попадает русская балалайка, усовершенствованная В. В. Андреевым; она сменяет старинный традиционный осетинский музыкальный инструмент подобной конструкции, практически вышедший к этому времени из употребления, — *дала фæндыр*. В настоящее время под пляски применяется только *ирон хъандзал фæндыр*, либо инструментальный ансамбль, включающий, наряду с осетинской гармоникой как традиционные фольклорные, так и современные электромузыкальные инструменты.

Среди многообразия форм народной хореографии выделяются парные пляски. Они образуют цикл, состоящий из двух самостоятельных ком-

---

<sup>6</sup> Галаев Б. А. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни / Сост. Б. А. Галаев. М., 1964. С. 7–20.

<sup>7</sup> Там же. С. 13.

<sup>8</sup> Кокиев С. В. Записки о быте осетин // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее. М., 1885. Вып. 1. С. 87.

позиций: *хонгæ кафт* («танец приглашения») и *зилгæ кафт* («круговой танец», букв. «вращательный танец»). Первый — «это медленный, плавный танец приглашения „Хонгæ кафт“», второй — «быстрый, энергичный „Зилгæ“»<sup>9</sup>. М. М. Шавлохов характеризует *хонгæ кафт* как «глубоко лирический танец», который «отличается от других своей умеренностью. Основным содержанием „Хонгæ кафт“ является приглашение юношами девушек»<sup>10</sup>. Главная идея второй пляски связана с реализацией идеи брачной игры, приводящей в итоге к соединению пляшущих в пару.

Некоторые исследователи связывают происхождение парных плясок с культурами плодородия<sup>11</sup>. Другие ученые обращают внимание на этимологию слова *хонын*, которое «помимо значения „приглашать“, имеет также и другое значение, <...> „приводить в жены“»<sup>12</sup>. Связь парных плясок со свадьбой прослеживается и на уровне мифологических архетипов. Многие исследователи указывают на функционально-семантические соответствия цикла охоте. «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»<sup>13</sup>. Идея охоты лежит в основе эпического сказания *Яблоня нартов*, основной сюжетной линией которого является преследование Дзерассы-голубки лучником Ахсартагом и последующая их женитьба. «По сути, это первый случай заключения брака в эпосе. Однако этим дело не ограничивается. Затем Дзерасса вторично выходит замуж — за своего свекра, а после смерти становится женой небожителя Уастырджи. Представляется, что эти три замужества задают три мифологических уровня как эпического сюжета, так и танца»<sup>14</sup>.

Типологически родственны осетинским парные пляски других народов Кавказа, в основе которых лежит мотив преследования. Как отмечает М. Ч. Кудав, у карачаевцев и балкарцев «в танце девушка и юноша олицетворяют собой различных птиц: она подражает голубке, а он соколу или орлу»<sup>15</sup>. Первая пляска цикла известна у кабардинцев (*кафа*), ногайцев

<sup>9</sup> Цхурбаева К. Г. Предисловие // Трикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе, 1961. С. 2.

<sup>10</sup> Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии. С. 17.

<sup>11</sup> См.: Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культура. Семиотика. С. 187.

<sup>12</sup> Салбиев Т. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ) // Вопросы истории и культуры народов России. Владикавказ, 2010. С. 51.

<sup>13</sup> Туганов М. С. Осетинские народные танцы. С. 20.

<sup>14</sup> Салбиев Т. Этиология социума... С. 56.

<sup>15</sup> Кудав М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. С. 61.

(узын), адыгейцев (*зафак*), карачаевцев и балкарцев (*тюз теңсеу*). Вторая, быстрая пляска, аналогична *лезгинке* у вайнахов и дагестанцев, *исламею* у адыгов, *кошемеку* у ногайцев, *тёгерек теңсеу* у карачаевцев и балкарцев.

Цикл парных плясок функционирует в различных контекстах, объединенных понятием *хъазт* (значение этого слова чаще всего переводится как «пляски»<sup>16</sup>). В ранних этнографических источниках и свидетельствах, полученных во время полевой работы, значителен, что *хъазт* устраивался только для холостой молодежи. Носители традиции вспоминали, что во время гулянья взрослые и старики находились в отдалении, чтоб не смущать младших<sup>17</sup>.

В традиционной культуре осетин *хъазт* — единственное место, где можно было выбрать себе невесту. Бытописатель конца XIX века Дж. 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»<sup>18</sup>.

Пространство *хъазта* обустраивалось в зависимости от особенностей места проведения. «Если он [хъазт. — Д. Д.] дома был, тогда парни стояли со стороны двери, а девушки напротив, а если на улице, то парни были ближе ко входу в дом. Но всегда строго: девушки с одной стороны, а парни — с другой»<sup>19</sup>.

В прошлом танцевальное пространство *хъазта* представляло собой символический круг с подразделением его на *мужскую* (правую) и *женскую* (левую) части. «Стоят парни справа, а девушки — слева, потому что движение должно было быть против солнца! Поэтому [в хороводах. — Д. Д.] когда парень подходил к девушке, он брал ее под левую руку, и они двигались дальше»<sup>20</sup>. Дифференциация пространства затрагивала всех участников *хъазта* — как пляшущих, так и зрителей (*ил. 1*):

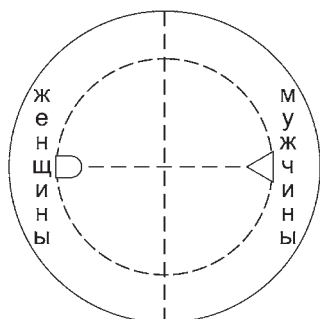
<sup>16</sup> Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка Т. 1. Л., 1989. С. 276.

<sup>17</sup> Записано автором статьи от Газданова Булата, 1936 г. р., в г. Владикавказе 01.02.2013 г.

<sup>18</sup> Шанаев Дж. Свадьба у северных осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис, 1870. Вып. IV. С. 2.

<sup>19</sup> Записано автором статьи от Газданова Булата, 1936 г. р., в г. Владикавказе 01.02.2013 г.

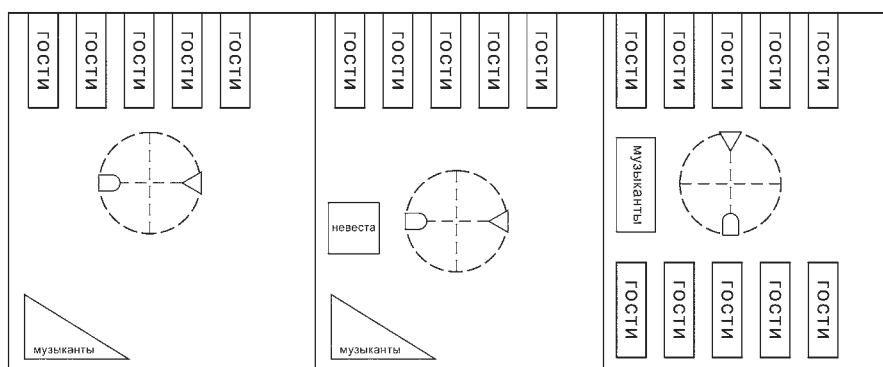
<sup>20</sup> Записано автором статьи от Гасинова Жоржа, 1943 г. р., в г. Владикавказе 15.09.2010 г.



Ил. 1. Схема традиционного расположения пляшущих и зрителей на *хъазт*

Регламентированы были и другие аспекты танцевального поведения на *хъазте*. Так, во время танца девушке не полагалось поднимать глаза выше газырей<sup>21</sup> парня, считалось также неприличным повернуться к партнеру спиной.

Некоторые параметры организации танцевального пространства оказались подвержены историческим изменениям. Например, в современной фольклорной ситуации положение танцующих во многом зависит от особенностей помещения, где проходит *хъазт*. Кроме того, положение танцевального круга с его традиционным делением на мужскую/женскую, правую/левую части задается организаторами и может быть ориентировано на гостей свадьбы, невесту или музыкантов. Приведем возможные примеры расположения танцевального круга на праздничном застолье (ил. 2):



Ил. 2. Схемы возможного расположения танцевального круга на современных праздничных застольях

<sup>21</sup> Газыри — патроны на груди черкески.

В настоящее время *хъазт* отчасти сохраняет свои функции, воплощая идею коммуникации в молодежной среде. Однако теперь на него не приглашается распорядитель плясок, инициатива выбора девушки принадлежит партнеру.

В хореографической традиции осетин представлены различные типы танцевальных шагов. Уарзиати приводит наиболее полный их перечень: «шаги на полупальцах (*къахæлгътыл* [здесь и далее курсив мой. — Д. Д.]), 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 «пятканосок» и правой и левой ног (*къахгæ гæтт*), такие же подскоки-„ножницы“ с нарочитым выворачиванием пятки (*дзуарвард гæтт*), переменные прыжки на полупальцах или носках одной ноги (*иу къахыл гæтт*)»<sup>22</sup>.

Особенностью осетинской хореографии является соотношение конкретного вида танца с определенным набором танцевальных шагов. Так, например, шаг *сиргæ* и различные виды подскоков и прыжков характерны для мужской быстрой круговой пляски *зилгæ*. Отличительной чертой хоровода *симд* является особый тип шага — *симгæ* и т. д.

В современной культурной практике происходит утрата некоторых видов шагов (например, *сиргæ*), чрезвычайно редко используется в бытовых ситуациях шаг *къахфындзтыл*, в большинстве случаев не соблюдаются принцип соответствия определенного шага той или иной пляске.

В прошлом существовало несколько разновидностей *хонгæ кафт*, первой пляски цикла. Так, в работе М. Туганова приводятся три ее вида: *дæтæгуы кафт*, *хонгæ кафт старинный* и *хонгæ кафт старинный в две пары*. Каждой из плясок соответствует определенный этикет и оригинальная хореографическая композиция.

В ходе работы нами был выявлен еще один вид парной пляски — *хонгæ-симд*: «Там идет так: парень танцует без остановки <...> на восемь, а девушка вокруг три круга делает. <...> Как девушка первый круг идет, доходит до парня, отворачивается. Так же 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»<sup>23</sup>.

К сожалению, со временем многообразие хореографических форм *хонгæ кафт* было утрачено. В современной традиции осетин сохранил-

<sup>22</sup> Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культура. Семиотика. С. 179.

<sup>23</sup> Записано автором статьи от Газданова Булага, 1936 г. р., в г. Владикавказе 01.02.2013 г.

ся только один вид пляски, общий характер которой связан с плавными и мягкими движениями каждого из партнеров.

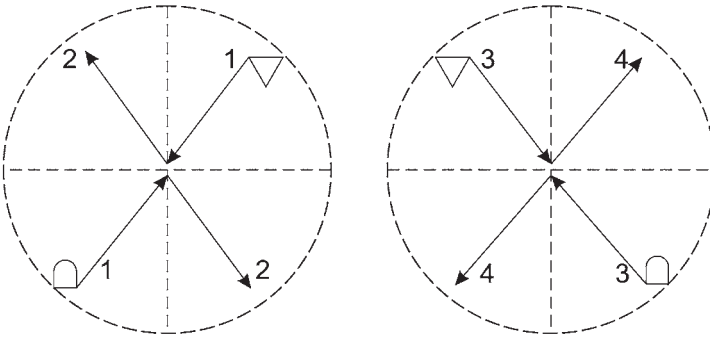
Хореография *хонга кафт* основана на трех устойчивых орнаментальных элементах:

- стрелки<sup>24</sup>,
- переходы,
- кружения.

Порядок их следования и форма исполнения, так же, как и выбор пары, определяются ведущим партнером — мужчиной.

Первый, самый динамичный элемент *хонга*, определяющий ее специфику,— *стрелки*. Они представляют собой движение по двум соединенным под углом отрезкам. В традиционной культуре осетин фиксируется три способа исполнения *стрелок*.

Первый вид, описанный Тугановым<sup>25</sup>, продолжает функционировать в среде осетин, проживающих на территории Турции<sup>26</sup>. Парень и девушка идут навстречу друг другу по прямой линии, расходятся вправо, а затем возвращаются на исходную позицию по той же траектории. В этом случае точки сопряжения двух отрезков (вершины угла) располагаются в центре танцевального круга, напротив друг друга, образуя «закрытый угол» (ил. 3).



Ил. 3. Схема движения партнеров при исполнении элемента «стрелки» (первый вид)

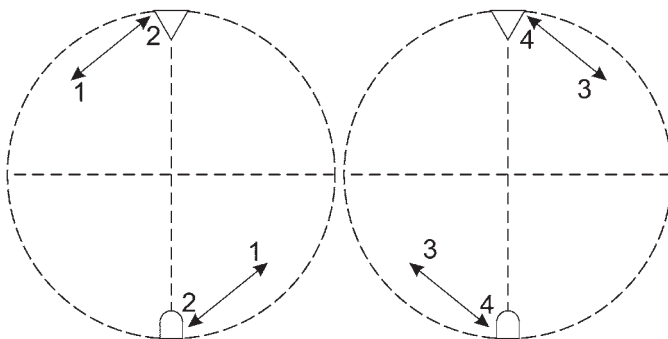
Второй вид *стрелок* широко распространен в современной хореографической практике южных и северных осетин. Вначале каждый

<sup>24</sup> Данный термин употребляется и в народной традиции, и в профессиональной лексике хореографов, по крайней мере, с середины XX века.

<sup>25</sup> Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 16.

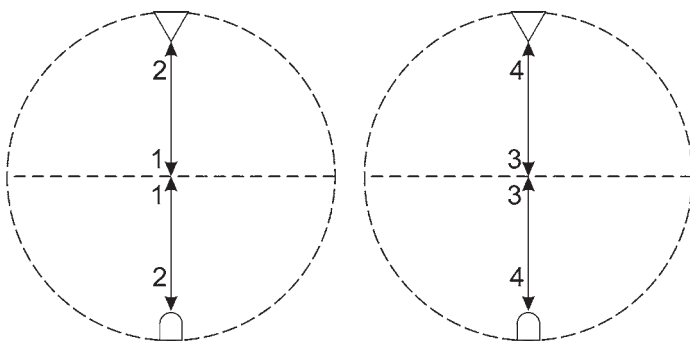
<sup>26</sup> Осетины, проживающие на территории Турции, или турецкие осетины — потомки выходцев из Осетии, переселившихся туда во второй половине XIX века: в 1859, 1860 и 1865 годах. По различным данным, в настоящее время численность осетин, проживающих на территории Турции, составляет от 20 до 36 тыс. человек.

из партнеров двигается вправо в параллельных плоскостях до символической оси танцевального круга, разделяющего его на мужскую и женскую части. После возвращения на исходную позицию аналогичное движение осуществляется влево. Тем самым, вершины углов, по которым движутся партнеры, далеко отстоят друг от друга и образуют «открытый угол» (ил. 4).



Ил. 4. Схема движения партнеров при исполнении элемента «стрелки» (второй вид)

В настоящее время в осетинской традиционной культуре существует еще одна разновидность *стрелок*, которая трактуется нами как новообразование. Партнеры двигаются навстречу друг другу из исходной позиции и обратно по прямой линии. В этом варианте исполнения *стрелок* сохраняется традиционный принцип деления пространства на мужскую/женскую части, тогда как различие правой/левой части становится нерелевантным. Кроме того, здесь отсутствует движение «углом», что не вписывается в идеологию этого орнамента и позволяет считать данную версию позднейшей трансформацией (ил. 5).



Ил. 5. Схема движения партнеров при исполнении элемента «стрелки» (трансформированный вариант)



Второй тип орнаментального движения, входящий в *хонга*, — *переход*. Подробных описаний переходов в публикациях практически не представлено. Туганов отмечает лишь факт перемены исходных позиций партнеров, не обозначая ни траекторию перемещений, ни их зональное соотношение. Значение данного элемента — пересечение символической линии, разделяющей мужскую и женскую части круга.

По рисунку *переходы* делятся на круговые и линейные. Круговые *переходы* всегда исполняются против часовой стрелки, т. е. в правую сторону. В настоящее время встречаются переходы двух видов (выбор формы исполнения зависит от индивидуального стиля ведущего танцора):

- 1) партнеры проходят полкруга и меняются местами,
- 2) партнеры проходят полный круг и возвращаются на исходную позицию.

Линейные *переходы* в современной хореографической практике встречаются также в двух вариантах:

- 1) с возвращением на исходные позиции,
- 2) со сменой позиций партнеров.

В обоих случаях главным критерием является взаимодействие пляшущих в центре круга, которое выражается в бесконечно многообразных исполнительских интерпретациях. Предположительно, переходы, связанные со сменой положения (женщина → мужчина, мужчина → женщина), являются новообразованием в осетинском фольклоре. Это объясняется тем, что в этом случае пляшущие неизбежно оказываются спинами к зрителям противоположного пола, что прежде было недопустимо по танцевальному этикету.

Третий орнаментальный элемент — *кружения* — связан с маркированием значимых точек в пространстве, которыми являются исходные позиции партнеров:

- 1) на мужской и женской половинах соответственно,
- 2) в центре круга — в точке соприкосновения всех важнейших семиотических сфер (мужское/женское, правое/левое).

Будучи наиболее статичным элементом композиции, *кружения*, как правило, не являются вполне самостоятельными, а включаются в различные виды *переходов*. Например, *кружение* начинает или завершает круговой переход, а также довольно часто интегрируется во внутреннюю структуру линейных переходов.

Инструментальная музыка, сопровождавшая *хонга кафт*, весьма разнообразна. В активном обиходе народных музыкантов функционирует более двадцати различных видов наигрышей. Среди них наиболее распространенными являются *Заманкульская*, *Ардонская*, *Алагирская*

и *Ногирская хонгæ*, *хонгæ Хъуыбады*, *Замира* и *Зарина*<sup>27</sup>, *Ханты цагъд*<sup>28</sup>. Наигрыши, объединенные одним названием, имеют идентичные музыкально-типологические показатели и соотносятся между собой как варианты, различаясь только в исполнительском отношении. Кроме того, существует также значительное число наигрышей под *хонгæ*, не имеющих специальных названий.

В основе наигрышей под *хонгæ* лежит единый принцип формообразования, представляющий собой варьированное развитие музыкального материала, организованного как пара периодичностей:

$$(a + a) + (b + b).$$

Наиболее распространены *равновеликие периодичности*<sup>29</sup>, музыкально-временной объем каждой из которых составляет 16 тактов — по 4 четырехтакта (ил. 6):

$$(a + a) + (b + b)$$

$$4 + 4 + 4 + 4$$

$\text{♩} = 140$

Ил. 6. Заманкульская хонгæ (осетинская гармоника)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Названия наигрышам даны по территориально-географическому принципу (ущелям, деревням, городам), по именам легендарных музыкантов-исполнителей и др.

<sup>28</sup> *Ханты цагъд* — букв. «царский наигрыш».

<sup>29</sup> Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 405.

<sup>30</sup> Исп.: Хадикова Алла, 1965 г. р. (р. г. Владикавказ). Зап. 2010 г. Дзюиева Д. Аудио фонд 002–011.

Кроме того, встречаются равновеликие структуры, в которых каждое звено периодичности увеличено в 1,5 раза и составляет 6 тактов (общий музыкально-временной объем равняется 24 тактам, см. *ил. 7*):

$$(a + a) + (b + b)$$

$$6 + 6 + 6 + 6$$

*Ил. 7.* Хонгæ кафт (осетинская гармоника)<sup>31</sup>.

Отдельную группу составляют структуры, в которых «периодичности <...> могут быть не равны по масштабам»<sup>32</sup> — назовем их *неравновеликие периодичности*. Такая особенность композиционного строения характерна, например, для *Алагирской хонгæ* (*ил. 8*).

$$(a + a) + (b + b)$$

$$5 + 5 + 6 + 6$$

<sup>31</sup> Исп.: Газданов Булат, 1936 г.р. (р.с. Ольгинское). Дзлиева Д. АФ 002-001. Расшифровка Д. Дзлиевой.

<sup>32</sup> *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. С. 404.

Ил. 8. Алагирская хонгæ кафт (осетинская гармоника)<sup>33</sup>

Особое положение в системе *хонгæ* занимает *Ханты цагъд*, в котором показатели масштабно-временного объема второй пары периодичностей принципиально нестабильны (ил. 9).

$$\begin{array}{r} (a + a) + (b + b) \\ + \\ 4 + 4 \quad 5 + 5 (6-7) \end{array}$$

Ил. 9. Ханты цагъд (осетинская гармоника)<sup>34</sup> (начало)

<sup>33</sup> Исп.: Дзеранова Венера, 1928 г.р. Зап. 03.05.1961 в г. Владикавказе. Научный архив Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований (далее — НА СОИГСИ), ф. искусство, оп. 2, 47. Расшифровка Д. Дзалиевой.

<sup>34</sup> Исп.: Газданов Булат, 1936 г.р. (р.с. Ольгинское). Зап. 1973 г., в г. Владикавказе. НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, А 36. Расшифровка Д. Дзалиевой.



Ил. 9. Ханты цагъд (осетинская гармоника) (окончание)

Вторым в цикле парных танцев является *зилгæ кафт*, известный также как и *тымбыл зилгæ кафт* (букв. «круговой вращательный танец») <sup>35</sup> или *тымбыл кафт* (букв. «круговой танец»).

В работе Туганова представлены зарисовки движений двух разновидностей этого танца: *зилгæ кафт* и *зилгæ кафт с плеткой* <sup>36</sup>, последний из которых полностью утрачен в современной хореографической традиции осетин. Вместе с тем, подобный танец продолжает функционировать у турецких осетин. Близкие по хореографии танцы известны также у кбардинцев (*шэт тГыс*), у кумыков (*сойдюд таякѳ*), у карачаевцев и балкарцев (*шинтик оюн*) <sup>37</sup>.

В контексте традиционной культуры пляска *зилгæ* была одной из многих ситуаций, когда парень мог проявить чувства к девушке и понять ее отношение к себе. Как пишет Грикурова, «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 танец, это означает, что девушка не принимает предложения; если же она продолжает танцевать, значит, предложение юноши принято» <sup>38</sup>.

Исполнение *зилгæ кафт* требовало от танцоров особого мастерства, проявления ловкости и внимательности по отношению к партнеру, со-

<sup>35</sup> Алборов Б. А. Осетинские танцы. С. 367.

<sup>36</sup> Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 19–22.

<sup>37</sup> Кудавев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. С. 45.

<sup>38</sup> Грикурова Л. Осетинские танцы. С. 25.

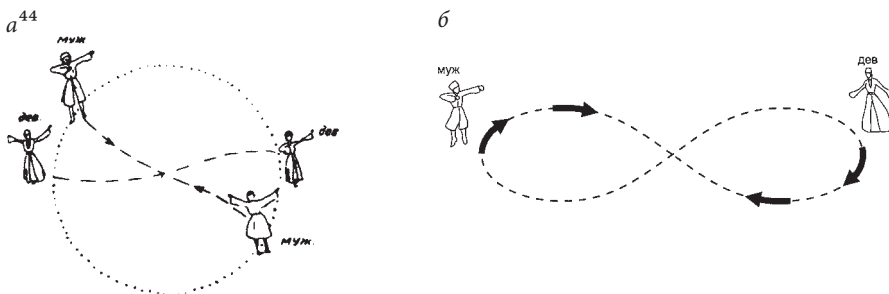
блюдения танцевального этикета. Туганов перечисляет следующие правила этой пляски:

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<sup>39</sup>.

Одним из проявлений высшего мастерства считалось умение подыгрывать себе на гармонике во время танца. «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»<sup>40</sup>.

Традиционная *зилга* имеет трехфазную структуру<sup>41</sup>.

Первая часть хореографического действия представляет собой игру — преследование девушки молодым человеком. Роли участников пляски различны: парень старается перекрыть путь своей партнерше, не дотрагиваясь до нее<sup>42</sup>, а девушка, ускользя, стыдливо прикрывает свое лицо ладонью. Рисунок движения в первой части связан с меандровым орнаментом или движением *восьмерками*<sup>43</sup>. Это следует из схемы *зилга кафт на несколько пар*, приведенной Тугановым (ил. 10а), и выполненной нами реконструкции движения в паре (ил. 10б).



Ил. 10а–б. Схемы движения «восьмерками»

Центральная часть *зилга* в традиционном воплощении — сольная мужская пляска, в которой партнер демонстрирует девушке свое танцеваль-

<sup>39</sup> Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 20.

<sup>40</sup> Алборов Б. А. Осетинские танцы. С. 368.

<sup>41</sup> См. об этом: Грикурова Л. Осетинские танцы. С. 26.

<sup>42</sup> Прикосновение в танце считалось непристойным и, как оскорбление, могло послужить причиной кровной вражды родов партнеров.

<sup>43</sup> Данный термин используется также при обучении — как объяснение рисунка движения в ходе пляски.

<sup>44</sup> Туганов М. С. Осетинские танцы. С. 20.

ное умение, ловкость и темперамент, стремясь вызвать ее интерес и внимание к себе. Хореографическая лексика, применяемая в этой части пляски, весьма разнообразна — здесь встречаются активные махи руками в стороны, сгибания/разгибания рук, прыжки, в том числе с одновременным разворотом вокруг себя, энергичные движения ногами (подскоки, поочередные выкидывания ног вперед), а также фольклорные прототипы танцевальных па, известных в сценической хореографии как *ножницы* и *ковырялочка*. Особым проявлением искусности танцора считалось исполнение ряда элементов танца *на носках*<sup>45</sup>.

Во второй части традиционного *зилга* поведение партнерши строго регламентировано — девушка, «стоя на месте, мягко хлопает в ладоши»<sup>46</sup>. В настоящее время действия девушки кардинально отличаются — она столь же активна, что и молодой человек, использует лексику мужских движений, благодаря чему пляска становится своеобразным соревнованием.

Наконец, третья часть танца строится как согласованное движение партнеров по кругу в стремительном темпе — оно знаменует символическое соединение пары. Тем самым в общей композиции *зилга* прослеживается брачная символика, присущая плясовому циклу в целом.

В современном культурном контексте трехфазный принцип построения хореографической композиции оказывается неактуален. *Зилга кафт* сохраняет лишь отдельные элементы традиционной пляски. Одной из главных характеристик современного облика *зилга кафт* становится нивелирование идеи избегания/преследования — танец либо полностью превращается в соревнование, либо сводится к демонстрации удальства парня и покорности девушки. Специфический шаг *сирга*<sup>47</sup>, некогда отличающий *зилга* от всех других плясок, на современном этапе развития танцевальной культуры осетин полностью вышел из употребления.

Динамика исторических изменений *зилга* касается и музыкального содержания. Если в прошлом наигрыши четко координировались с трехфазной структурой пляски, то в настоящее время они значительно более автономны — музыканты могут использовать различные наигрыши под *зилга*, сообразуясь с собственными музыкальными предпочтениями. Неизменным остается принцип ускорения темпа от начала к концу пляски.

В обиходе современных народных музыкантов востребован достаточно ограниченный репертуар наигрышей под *зилга*. Среди них ведущее положение занимает *Чындзхæсджыты цагъд* («*Наигрыш поезжан*»), кото-

<sup>45</sup> Исполняется на фалангах пальцев ног.

<sup>46</sup> Грикурова Л. Осетинские танцы. С. 26.

<sup>47</sup> *Сирга от сирын* — букв. «плясать». Употребляется только по отношению к танцу *Зилга кафт*.

рый функционирует в контексте свадебной обрядности. Наигрыш исполняется кем-либо из представителей рода жениха, он сопровождает сольную мужскую пляску перед невестой в двух ситуациях:

- 1) когда невеста уходит из родительского дома,
- 2) когда ее приводят в дом мужа.

Все образцы *Чындзхæсджыты цагъд* сопровождаются наигрышами одного типа, имеющими идентичное ладо-гармоническое и мелодическое строение, вариационный тип развертывания. Сравнивая варианты этого наигрыша, зафиксированные на разных этапах исторического развития музыкальной культуры осетин (в первой трети XX века, в 1960–1970-е годы и полевых записях 2009–2013 годов) можно констатировать, что для ранних образцов характерна большая исполнительская свобода, проявляющаяся в мобильности масштабно-синтаксических структур, тогда как в игре современных народных музыкантов, получивших по большей части профессиональное музыкальное образование, ярко выражена тенденция к унификации структурных показателей.

Приведем фрагмент *Чындзхæсджыты цагъд* в самой ранней из известных нам фонографических записей (ил. 11):

Ил. 11. Чындзхæсджыты цагъд<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Зап. Б. А. Галаева 24.09.1928 г., в с. Дзуарикау. НА СОИГСИ, ф. искусство, оп. 2, 145. Копии Фонограммархива ИРЛИ, колл. Галаева, № 492. Расшифровка Д. Дзлиевой.



Подытоживая наблюдения о развитии осетинской музыкально-хореографической традиции, отметим, что цикл парных плясок составляет ядро *хъазта* — праздничных гуляний молодежи. Развитие цикла в целом и каждой из плясок в отдельности подвержено существенным изменениям. И в *хонгæ*, и в *зилгæ* наблюдаются значительные трансформации хореографического и музыкального компонентов, развитие которых связано с упрощением структурных показателей различных уровней, нивелированием видовых различий, сокращением репертуара. Более устойчив к преобразованиям оказывается *хонгæ кафт*, в то время как *зилгæ кафт* существенно меняет свой облик с течением времени.

Вместе с тем, цикл парных танцев продолжает оставаться одной из самых востребованных форм в танцевальной культуре и выступает своеобразным маркером этнической идентичности.

## Литература

1. Алборов Б. А. Осетинские танцы // Некоторые вопросы осетинской филологии / Ред. Т. А. Хамицаева. Владикавказ, 2005. С. 359–382.
2. Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба: миф, ритуалы и символы. Владикавказ: Иристон, 2003. 33 с.
3. Грикурова Л. Осетинские танцы. Орджоникидзе: Североосетинское книжное изд., 1961. 216 с.
4. Кудаяев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик: Эльбрус, 1984. 115 с.
5. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
6. Осетинские народные песни / Сост. Б. А. Галаев. Москва: Музыка, 1964. 249 с.
7. Салбиев Т. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (танец Хонгæ) // Вопросы истории и культуры народов России. Владикавказ: Изд.-полиграф. предприятие им. В. Гасиева, 2010. С. 48–66.
8. Соколова А. Н. Экологические аспекты музыкально-инструментальной культуры западных адыгов. URL: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/558/sokolova2007\\_3.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/558/sokolova2007_3.pdf) (дата обращения: 07.08.2013).
9. Туганов М. С. Осетинские народные танцы. Сталинир: Госиздат Юго-Осетии, 1957. 27 с.
10. Уарзиати В. Избранные труды: Этнология. Культура. Семиотика / Сост. В. А. Цагараев, Е. М. Кочиева. Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. 529 с.
11. Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии. Цхинвал: Иристон, 2010. 242 с.
12. Шанаев Дж. Свадьба у северных осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис: Изд. Кавказского Горского управления, 1870. Вып. IV. С. 2–25.