

На правах рукописи

Дзалиева Дзерасса Майрамовна

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2015

**Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н.А. Римского-Корсакова»**

**Научный руководитель:**

*Попова Ирина Степановна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии Санкт-петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

**Официальные оппоненты:**

*Батагова Татьяна Эльбрусовна* — доктор искусствоведения, член союза композиторов РФ, профессор кафедры оркестрового дирижирования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный институт культуры»

*Альмеева Наиля Юнисовна* — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств»

**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова»

Защита состоится 16 октября 2015 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры РФ по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте: [sias.ru](http://sias.ru)

Автореферат разослан «16» сентября 2015 года

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



(А.В. Лебедева-Емелина)

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы.** Свадьба является одним из наиболее значительных обрядовых комплексов традиционной культуры осетин<sup>1</sup>. Она концентрирует в себе существенный пласт художественного наследия народа, отражает его древние религиозные представления и верования, включает разработанный комплекс жанров музыкального фольклора. В настоящей работе впервые представлен опыт типологического изучения музыкального фольклора осетинской свадьбы.

Современная осетинская свадьба представляет собой развивающийся социально-культурный институт, в рамках которого сохраняются многие этнически маркированные явления традиционной музыки, проникают и ассимилируются некоторые 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, содержания и стилистики свадебного фольклора, определяются его стабильные и мобильные компоненты, способы взаимодействия.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью комплексного изучения свадебного музыкального фольклора, выявлением характера его функционирования в постоянно изменяющихся контекстах современности, а также отсутствием специальных работ, посвященных музыкально-типологическому анализу средств художественной выразительности обрядовых и приуроченных хороводных и плясовых песен. В обзорном ключе дается характеристика свадебных молитвословий, приговоров и приуроченных к свадебному обряду песенных жанров. Работа основывается на обширном круге источников, зафиксированных на различных историко-культурных срезах осетинской традиции.

**Степень изученности вопроса.** Самые ранние этнографические данные о традиционной культуре осетин датируются концом XVIII — началом XIX вв. и встречаются в дневниках путешественников, чиновников и военных, по службе оказавшихся на Северном Кавказе. Специальные исследования народной культуры Осетии появляются во второй половине XIX в. и связаны с именами Н. Берзенова, Г. Чурсина, И. Канукова, братьев Г. и Дж. Шанаевых, Б. Гатиева. Опубликованные ими материалы по свадебному обряду и немногочисленные публикации текстов песен, молитвословий и приговоров имеют большую научную ценность. В этот же период первые слуховые записи осетинских народных песен осуществили русские композиторы М. М. Ипполитов-Иванов и С. И. Танеев.

---

<sup>1</sup> Осетины — один из народов Кавказа. Большая часть этноса, около 400 тыс. человек, проживает в Республике Северная Осетия-Алания, примерно 50 тыс. человек — в Южной Осетии. Крупные осетинские диаспоры находятся в Турции, Сирии, Франции, США и Канаде. Осетинский язык относится к восточной подгруппе иранской группы доиранской ветви индоевропейских языков. В осетинском языке выделяются два диалекта — дигорский и иронский. Официально большую часть осетин составляют православные христиане, меньшую — мусульмане-сунниты. Вместе с тем, в религиозно-мифологической системе осетин сохраняется древнейший пласт представлений и верований.

Планомерная работа по собиранию и изучению осетинского музыкального фольклора началась в 1920-е гг. В числе собирателей этого времени — осетинские, русские, грузинские композиторы и фольклористы Б. Галаев, А. Аликов, В. Долидзе, Т. Кокойти, Е. Колесников, Л. Кулиев, П. Мамулов, А. Поляниченко, А. Тотиев. Благодаря их деятельности был собран обширный корпус источников, включающий, в том числе, напевы и тексты свадебных песен. В начале 1930-х гг. сбором и изучением музыкального фольклора осетин занимался шведский этномузыколог Э. Эмсгеймер, рукописный нотный сборник которого хранится в Институте русской литературы (Пушкинский дом) РАН в Санкт-Петербурге.

Большой вклад в изучение осетинского фольклора внес известный российский музыковед-фольклорист Е. В. Гиппиус, под научным руководством которого в 1928–1936 гг. вел экспедиционную работу Б. Галаев. Гиппиус принимал участие в нотировании собранных материалов и научной редакции, подготовил их к публикации. До настоящего времени сборник Галаева остается самым масштабным научным сводом, содержащим образцы народных песен различных жанров, а его архив, рассредоточенный по различным хранилищам России и Грузии, — ценным источником сведений о народной музыкальной культуре осетин.

Начиная с 1950-х гг. музыкальная фольклористика в Осетии развивается на базе Северо-Осетинского научно-исследовательского института<sup>2</sup>. Аудиозаписи и рукописи собирателей разных лет, хранящиеся в научном архиве института, имеют значительную культурно-историческую ценность.

Самыми крупными исследователями осетинского этномузыказнания второй пол. XX в. являются К. Г. Цхурбаева (1926–1996) и Ф. Ш. Алборов (1935–2005). Основным направлением научных изысканий Цхурбаевой стали героические и эпические песни, Алборов посвятил себя изучению народных музыкальных инструментов — о свадебном музыкальном фольклоре исследователи оставили лишь наблюдения обзорного плана.

Весомый вклад в изучение осетинской свадебной традиции внесен филологом Т. А. Хамицаевой. В ее работе «Семейная обрядовая поэзия осетин»<sup>3</sup> раскрыт обрядовый контекст свадебной поэзии, приведены варианты текстов молитвословий и песен, выявлена семантика некоторых ритуалов и текстов, обозначена их историческая динамика, осмыслены пути развития фольклора в современности, однако в исследованиях Хамицаевой не учтена музыкальная составляющая свадебного фольклора.

В сфере изучения народной хореографии выделяется труд М. С. Туганова «Осетинские танцы»<sup>4</sup>, на который опирались все последующие исследователи — В. С. Уарзиати, Л. Г. Грикурова и М. М. Шавлохов, однако музыкальные свойства

<sup>2</sup> Ныне это Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований Владикавказского научного центра Российской академии наук (далее — СОИГСИ).

<sup>3</sup> Хамицаева Т.А. Семейная обрядовая поэзия осетин // Вопросы осетинского литературоведения. Известия СОНИИ Т. XXXIII. — Орджоникидзе, 1974. — С.140–179.

<sup>4</sup> Туганов М.С. Осетинские танцы // Литературное наследие. — Орджоникидзе: Ир, 1977. — С. 68–94.

хороводных и плясовых песен, а также инструментальных наигрышей до сих пор не исследованы.

**Объектом исследования** выступает музыкальный фольклор в контексте осетинской свадебной обрядности.

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

**Материалы** по теме исследования включают архивные источники и опубликованные образцы, большая часть которых представлена текстами, меньшая — нотациями. Основной корпус источников (порядка 100 образцов) сосредоточен в Научном архиве СОИГСИ. Самостоятельной группой источников являются аудиозаписи из информационной мультимедийной системы «Традиционная инструментальная культура осетин»<sup>5</sup>, где в оцифрованном виде представлены образцы свадебных песен и наигрышей из Фонограммархива Пушкинского Дома (коллекции Б.Галаева, Э. Эмсгеймера и А. Кокойти). К анализу привлекаются расшифровки фонографических записей из фонда ГТРК «Алания» и полевых записей автора 2007–2013 гг. в Ирафском, Дигорском и Пригородном районах Республики Северная Осетия (Алания) и Владикавказе, выполненных лично и в составе экспедиций факультета осетинской филологии Северо-Осетинского государственного университета. Все расшифровки образцов музыкального фольклора сделаны автором настоящей работы и вводятся в научный оборот впервые.

Для сравнительно-исторического изучения осетинской свадебной традиции привлекаются данные дореволюционной печати, содержащие этнографические сведения о свадебном обряде, замечания о характере функционирования фольклорных жанров, тексты обрядовых и приуроченных песен, молитвословия. В работе учтены экспедиционные дневники Вс. Миллера 1879–1881 гг. из фондов Российского этнографического музея.

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

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

- выявление состава фольклорных жанров, включенных в свадебный обряд в прошлом и настоящем;
- общая характеристика свадебных обрядовых песен по публикациям, архивным материалам и современным экспедиционным записям;
- проведение внутрижанровой группировки свадебных песен и их музыкально-типологический анализ;

---

<sup>5</sup> Осуществлена по гранту Президента Российской Федерации (86-01-42/01-12 от 19.06.2012 г.) «Истоки культуры — сохранение цивилизации» (рук. – Л. Сохиева).

- изучение способов координации музыки и движения в песенно-хореографических и инструментально-хореографических жанрах фольклора;
- выявление типологии инструментальных наигрышей, сопровождающих орнаментальные хороводы и пляски;
- обнаружение общих закономерностей историко-культурной динамики музыкально-фольклорных традиций осетинской свадьбы.

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

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

Подход к решению проблем музыкально-типологического изучения свадебного фольклора связан с применением методов, сложившихся в трудах исследователей различных этномузыкологических школ. При анализе метроритмического 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. Алексева, В. В. Коргузалова. Расшифровки образцов музыкального фольклора осуществлены с учетом принципов аналитического нотирования, разработанных и изложенных Е. В. Гиппиусом в антологии «Осетинские народные песни»<sup>6</sup>.

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

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

<sup>6</sup> Осетинские народные песни / сост. Б. Галаев; единая строфовая аналитическая редакция напевов, осетинских текстов и их переводов Е. Гиппиуса. — Москва: Музыка, 1964. — 249 с.

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

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

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

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Музыкальный код традиционной осетинской свадьбы представлен обрядовыми (свадебные песни) и приуроченными жанрами фольклора (включают эпические, поминальные, застольные и празднично-поздравительные песни, музыкально-хореографические формы).
2. В традиционной осетинской свадьбе зафиксировано три самостоятельных жанра обрядовых песен: два из них монофункциональны (песня матери относится к инициационной линии, песня поезжан — к коммуникативно-обменной линии ритуала), песня *алай* — полифункциональна (соединяет в себе признаки двух ритуальных линий свадьбы, принадлежит группе заклинательно-магических песен).
3. Музыкально-типологический анализ различных жанровых групп свадебных песен обнаруживает их многочисленные связи на внутрисистемном и межсистемном уровнях.
4. Доминирующее положение в осетинской свадьбе на современном этапе развития занимают приуроченные музыкально-хореографические жанры. Наибольшим весом в традиции обладают парные пляски в сопровождении инструментальных ансамблей, хороводы и хороводные песни актуализируются в традиции благодаря деятельности молодежных фольклорных ансамблей.
5. Народная инструментальная музыка и хореографическая традиция испытывают существенное влияние современных форм сценической практики и воздействие культуры других народов Кавказа, что ведет к множественным трансформациям структурного плана.
6. В ходе исторического развития музыкальный фольклор осетинской свадьбы претерпевает значительные изменения функционального порядка. Выделяются такие процессы, как замещение обрядовых жанров приуроченными, тенденция к общей редукции форм фольклора и их стилистической модификации.

**Новизна исследования.** Несмотря на значительный вклад ученых нескольких научных направлений в изучение свадебной традиции осетин, в трудах исследователей отсутствует комплексный анализ текстов, не разработаны

проблемы жанровой дифференциации с учетом музыкальной типологии, отсутствуют наблюдения, касающиеся динамики исторического развития свадебного фольклора в единстве различных компонентов его структуры. До настоящего времени в этномузыкологии не существует ни одной специальной работы, выполненной в русле комплексного подхода к изучению свадебных песен и приуроченных жанров фольклора, не выявлены их музыкально-типологические и стилистические особенности, не определены закономерности исторического преобразования свадебной традиции осетин в целом, чем и определяется новизна настоящего исследования.

**Теоретическая и практическая значимость диссертации** состоит в установлении жанровой дифференциации свадебного фольклора осетин; в презентации научных выводов о динамике исторического развития жанров музыкального фольклора; в выявлении стилистических характеристик традиционных песенных и музыкально-хореографических жанров; в расширении источниковой базы этномузыкологических исследований и стимулировании научного поиска в данной сфере; во введение в научный оборот редких и мало изученных образцов свадебных и приуроченных песен и инструментальных наигрышей. Проведенное исследование имеет значительную теоретическую ценность для последующего изучения осетинского музыкального фольклора.

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

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

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



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

## СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ РАБОТЫ

Во введении дается обоснование актуальности темы, обозначаются предмет и объект изучения, формулируются цели и задачи работы, приводится характеристика источников, выявляется теоретическая и практическая значимость исследования, определяется методология и намечается круг основных научных проблем, которые решаются в диссертации.

**Глава 1. Фольклор в контексте свадебной обрядности. Свадебные песни** посвящена решению общих вопросов жанровой классификации свадебного фольклора, включает обзорную характеристику включенных в ритуал молитвословий, обрядовых и необрядовых (приуроченных) песен. Центральное место отведено анализу трех жанров свадебных песен, предлагаются обобщения автора о тенденциях исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин.

В разделе **1.1. Общая характеристика фольклорных жанров** раскрывается структура осетинской свадьбы, устанавливается последовательность совершаемых ритуальных действий, освещаются нормы поведения основных свадебных чинов, жениха и невесты, выявляется система взаимодействия различных функционально-смысловых линий обряда.

Свадебный фольклор осетин представлен вербальными (молитвословия и приговоры), вербально-музыкальными или песенными (обрядовыми и необрядовыми), музыкально-хореографическими жанрами фольклора (с песенным или инструментальным сопровождением), каждый из которых в различной степени подвержен изменениям в культурно-историческом процессе.

Сравнение ранних записей с современными экспедиционными материалами демонстрирует тенденцию к значительному сокращению объема и упрощению образной системы молитвословий, хотя роль этого жанра в свадебном обряде по-прежнему велика. Общая редукция корпуса приговоров привела к тому, что на сегодняшний день в обряде функционируют варианты лишь одного текста, а также прослеживается функциональное и тематическое сближение двух некогда самостоятельных жанров — молитвословий и приговоров.

Специальная песня была посвящена самому почитаемому божееству осетинской мифологии — покровителю мужчин, путников и воинов (осет. *Уастырджы*). В прошлом, песня открывала свадебное застолье и исполнялась перед отправлением поезжан из дома невесты в дом жениха. Включение в свадебный обряд является лишь одним из многих возможных контекстов функционирования песни в осетинской культуре. В настоящее время песня святому во многом утрачивает присущую ей регламентирующую функцию, может исполняться в любой ситуации на свадебном застолье и даже редуцироваться.

Система приуроченных жанров осетинской свадьбы некогда была весьма развита и включала в себя эпические, поминальные, плясовые и празднично-поздравительные песни. Если плясовые песни продолжают функционировать в

контексте ритуала, хотя и в значительно сокращенном виде, то эпический пласт, представленный преимущественно «свадебными сюжетами» из жизни героев Нартовских сказаний, полностью вышел из употребления. В работе дается краткая характеристика всех приуроченных песенных жанров, известных по публикациям, архивным материалам и экспедиционным записям автора работы.

**Раздел 1.2. Проблемы жанровой классификации свадебных песен.** Своеобразие осетинской свадьбы заключается в немногочисленности корпуса обрядовых песен, а также в различной их сохранности в музыкальной культуре современности. При их жанровой атрибуции применяется методологические установки Б. Б. Ефименковой<sup>7</sup>. Каждый жанр представлен вариантами одной свадебной песни и характеризуется на функциональном, содержательном, структурном и стилевом уровнях.

Ядро обряда составляют три самостоятельных песенных жанра:

- заклинательно-магические песни (песня *алай*<sup>8</sup>);
- песни инициационной линии (песня матери — *нанайы зарæг*<sup>9</sup>);
- песни коммуникативно-обменную линию (песня поезжан — *чындзхæсджыты зарæг*<sup>10</sup>).

Своеобразие каждого жанра определено его генезисом и проявляется на уровне средств музыкальной выразительности. Наиболее архаичными по интонационным истокам являются напевы заклинательно-магических песен. В генезисе песни матери обнаруживается значительная роль причитаний, которые функционируют в традиционной культуре осетин только в качестве погребальных. Напевы песни поезжан обладают стилевыми свойствами, сближающими их с областью музыкально-хореографического фольклора.

Свадебные песни обладают общностью формы многоголосия и ладового строения. Для осетинских песен характерен мужской состав певцов и единый тип многоголосия: бурдон (унисонный или квинтовый) с одним, реже — двумя солирующими голосами. Свадебные напевы принадлежат простым ладовым системам с одной основной опорой (тезой — Т) и характеризуются постоянством ладовых функций антитезы А — в двух вариантах ее реализации: А1 и А2.

В п.п. **1.2.1. Заклинательно-магические песни** приводится характеристика поэтических и музыкально-стилевых особенностей свадебной песни с рефреном *алай* (от арабск. *ала* в значении ‘копоть’<sup>11</sup>, или тюрк. — ‘процессия’<sup>12</sup>), исполнявшейся сначала в доме невесты, затем — в доме жениха.

Песня *алай* связана с древнейшими религиозно-магическими верованиями осетин — она функционировала в обряде обхода очага как символического центра дома-мира. Наличие общего припева с хороводной песней *цоппай*<sup>13</sup>, приуроченной

<sup>7</sup> Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику / РАМ им. Гнесиных. — М., 2008. — 62 с.

<sup>8</sup> Осет. *Алай* [алай] — нпрвд.

<sup>9</sup> *Нанайы зарæг* [нанайы жарæg] — ‘песня матери’.

<sup>10</sup> *Чындзхæсджыты зарæг* [чынзхæшджыты жарæg] — ‘песня поезжан’.

<sup>11</sup> Хамицаева Т.А. Семейная обрядовая поэзия осетин // Вопросы осетинского литературоведения. Т. XXXIII. — Орджоникидзе, 1974. — С. 147.

<sup>12</sup> Бесолова Е. Осетинский обряд «Алай» // Европейский журнал социальных наук. № 10, 2013. — С. 302.

<sup>13</sup> Осет. *Цоппай* [цоппай] — нпрвд.

к обряду возвращения к жизни человека, пораженного молнией, указывает на родство культов покровителя домашнего очага и громовержца. Ритуально-магические функции, присущие песне *алай*, направлены на возобновление жизни в новом качестве. Поэтика отражает изменения семантики свадебной песни в ходе ее исторического развития. Основной корпус текстов связан с воспеванием невесты, большое значение имеют упоминания эпических героев и божеств, придающих акту величания космогонический характер.

В ходе анализа напевов было выявлено, что в основе песни *алай* лежит силлабический стих с устойчивым положением цезуры 4(3–8)+3(4–5). Музыкально-ритмическая форма песенной строфы состоит из двух слогоритмических периодов, первый из которых совпадает со смысловой частью стиха (А), второй — с рефреном (R). В ритмическом строении прослеживается идея арки, где крупные слогоноты обрамляют ритмическую пульсацию внутри каждого периода. Формульность проявляется на уровне способа ритмизация трехсложной группы в припеве *ой, алай* и указывает на связь изучаемой песни с другими свадебными и хороводной *цоптай*.

Анализ звуковысотного строения выявил специфику ладообразования в соответствии с двумя фазами развития напева: от первой антитезы к тезе (A1 → T) в первом периоде, от второй антитезы через первую антитезу к завершающей тезе (A2 → A1 → T) во втором периоде. Мелодическое строение напева связано с четырьмя попевокками, сводный звукоряд занимает объем сексты.

Записи конца XX в. позволяют диагностировать существенные изменения музыкальной стилистики при исполнении женщиной-запевалой в сопровождении фольклорного ансамбля и осетинской гармонии<sup>14</sup>. Вторичная форма актуализации, изменение состава исполнителей (смешанный вместо однородного мужского), а также использование колористических возможностей музыкального инструмента приводит к изменениям лада и фактуры.

На современном этапе развития осетинской свадебной традиции песня *алай* перестала существовать в аутентичных формах. В настоящее время предпринимаются попытки ее возрождения в свадебном обряде силами фольклорных коллективов. Отдельные строки песенного текста инкорпорируются также в свадебные молитвословия и приговоры.

В п. п. **1.2.2. Песни инициационной линии** приводится характеристика вариантов свадебной песни, исполнявшейся в момент вывода невесты из родного дома. Песня матери относится к числу строго прикрепленных к свадьбе обрядовых песен. Поэтика концентрируется вокруг двух образов: невесты и поезжан, уподобляемых мифологическим персонажам потустороннего мира<sup>15</sup>.

Песни матери обнаруживают тесные связи с похоронными причитаниями<sup>16</sup>, что прослеживается в их музыкальном содержании и поэтике (наличие формульных риторических вопросов-сетований). Ряд поэтических мотивов (просьбы о благословении невесты и поезжан в путь, наказания в адрес матери)

<sup>14</sup> *Ирон хъандзал фæндыр* [ирон канзál фанды́р] — осетинская гармоника. По классификации Хорнбостеля-Закса — свободный аэрофон, индекс 41.

<sup>15</sup> Осет. *удхæссæг* [удхэшшэг] — букв. 'забирающие душу'..

<sup>16</sup> Осет. *хъарджытæ* [кърджытэ], *хъарæг* [кърэг].

сближает песню матери с песней поезжан (п. 1.2.3), что в определенной степени обусловлено общностью контекста их функционирования. Наконец, общими для всех свадебных песен являются пожелания счастливой доли невесте.

Основу напевов песен матери составляет нецезурированный стих неупорядоченного слогового состава — тирада с одним фразовым акцентом, местоположение которого не закреплено (характерно также и для причитаний). Песня матери имеет четырехфазную структуру песенной строфы, включающую начальный рефрен **Р** (плачевый возглас *Ой, Нана!* или *Гъэй, Нана!*) и последовательность из трех тирад различной протяженности: **АВС**. Словесные тирады в некоторых образцах или отдельных строфах могут заменяться развернутыми возгласными построениями.

В ритмическом воплощении стиха обращает на себя внимание формульность трехсложного начального плачевого возгласа. Характер ритмизации текста в тирадах отмечен равномерным слогапроизнесением. Один образец построен на сочетании разнородных ритмических единиц в двоичной и троичной системе счисления. Во всех случаях музыкальные тирады завершаются ритмическим утяжелением последних слогов.

Ладовая система песни матери согласована с разделами песенной композиции. Обобщенная схема лада демонстрирует принцип зеркальной симметричности разделов крайних тирад (**А** и **С**) по отношению к серединной (**В**). Сводный звукоряд — самый развернутый среди свадебных песен, что объясняется дублированием тонов квинтово-октавными созвучиями и активным мелодическим распеванием.

Большая роль в песне отводится мелодическому голосу, интонационные особенности которого связаны с нисходящей ступенчатой волной, применением принципа орнаментирования, развернутыми руладами. Декламационное произнесение текста, короткая фразировка, прерывистое дыхание певцов сближают исполнительский стиль песни матери с причитаниями.

Судя по имеющимся источникам, в том числе и современным, музыкальные особенности песни матери не претерпевают существенных изменений с течением времени. Возможно, это объясняется неизменностью функции песни в обряде — обеспечением инициационной линии свадьбы.

В п.п. **1.2.3. Песни коммуникативно-обменной линии обряда** рассматривается один из жанров свадебного фольклора, оказавшийся наиболее жизнеспособным в реалиях современной жизни. Песни поезжан образует самую представительную в количественном отношении группу свадебных песен, известную по публикациям, архивным записям и современным экспедиционным данным.

Ведущая функция песен — обрядово-процессуальная. Песни поезжан звучит во время вывода невесты из родного дома, что подтверждается использованием характерной глагольной лексики (уводим, увозим, уходим, повезем, едем, идем и т.д.). Песня содействует максимально безопасному переходу невесты из своего рода в род жениха и установлению связей с представителями

его семьи. В системе поэтических образов выделяются образы поезжан и небесной благодати<sup>17</sup>.

В результате комплексного анализа средств музыкальной выразительности было выявлено две музыкально-типологические группы напевов.

Напевы первой группы связаны с силлабическом цезурированным стихом 4(3–6)+3 (аналогично строению стиха в рефрене песни *алай*) или тирадой, где имеется цезура перед финальной трехсложной (реже — 4–5-ти сложной) группой.

Двухчастная песенная строфа **АВ** включает возгласы, имеющие различную протяженность и местоположение в форме. Своеобразие музыкально-ритмической формы связано с принципиальной нестабильностью каждого из двух слогоритмических периодов. Своеобразно ритмическое строение возгласов — в начальных построениях прослеживается принцип ритмизации ямбического типа. Ритмика завершающей трехсложной группы сближает песни поезжан с другими жанрами песенного свадебного фольклора.

Ладовое строение напевов в целом типично для осетинских свадебных песен. Активное варьирование мелодии солирующим голосом приводит к тому, что в некоторых песенных строфах допускаются сдвиги опорных тонов, в частности тезы — Т. Вариативность проявляется и в различных зонах осуществления хорового подхвата партии солиста: он возможен в конце первого слогоритмического периода — в зоне А2 либо на Т.

Напевы второй музыкально-типологической группы довольно немногочисленны. Тексты связаны с сегментированным силлабическим стихом, при распевании которого включаются возгласные построения различной протяженности. Многообразие возгласов, их варьирование в текстовом плане, свободное перемещение внутри песенной строфы, замещение ими собственно песенного текста сообщают форме черты мобильности.

Объем стиха колеблется от шести до девяти слогов с наиболее нормативными вариантами строк в виде восьмисложника 4(3–4) + 4(3–5). Местоположение акцентов связано с первым слогом каждого стихового сегмента. Тем самым, возникает регулярная парная метрическая акцентуация, свойственная музыкально-хореографическим жанрам. Один из образцов реализуется в троичной системе счисления ритма, тогда как остальные — в двоичной.

Напевы данной группы связаны с двумя ладовыми моделями. Первая модель основана на сопряжении трех ладовых функций — двух антитез (А1 и А2), направленных к финальной тезе (Т); вторая модель построена как сопряжение всего лишь двух опор — Т и А (отсутствует свойственная другим свадебным песням дифференциация функции антитезы на А1 и А2).

Сравнение музыкально-типологических особенностей двух групп напевов песен поезжан позволяет высказать предположение о том, что каждая из них складывалась в различных обрядовых контекстах. *Напевы первой группы* звучали в момент отъезда из родного дома или приезда в дом жениха, когда значение имело произнесение ритуального текста с благопожеланиями и наставлениями. *Напевы второй группы* были приурочены к передвижению свадебного поезда, чем

<sup>17</sup> Осет. *Фарн* [фарн] — нпрвд. Ближайший аналог слова в русском языке — благодать, источником которой предк и осетин считали «небо-солнце».

объясняется равномерное сегментирование, достаточно подвижный темп, наличие единой ритмической пульсации на всем протяжении песенной строфы, ярко выраженное моторно-двигательное начало. Наличие столь разных свойств напевов свидетельствует об относительно недавнем объединении их в рамках одного жанра.

Центральной задачей в **Главе 2. Музыкально-хореографические жанры фольклора в контексте свадебного обряда** является характеристика музыкально-хореографических жанров фольклора сквозь призму исторических изменений форм традиционной культуры.

В разделе **2.1 Проблемы классификации. Основные векторы развития музыкально-хореографических жанров** приводится обзор основных работ, освещающих вопросы функционирования и классификации хореографического фольклора, устанавливается понятийно-терминологический аппарат исследования, объясняются подходы к анализу материала, представлен спектр тенденций развития музыкально-хореографических жанров.

Основываясь на классификационных моделях, выработанных на восточно-славянском материале с учетом разработок осетинских исследователей, предлагаются дефиниции относительно жанровой специфики изучаемого материала. Хороводы, включенные в свадебный обряд, представлены орнаментальными и игровыми, пляски — также двумя разновидностями: пляской приглашением и круговой пляской. В разделе рассматриваются также вопросы организации и структуры молодежных гуляний<sup>18</sup>, дается характеристика танцевального этикета, описываются общие вопросы танцевальной лексики и пластики.

В зависимости от характера музыкального компонента выделяются *песенно-хореографические* и *инструментально-хореографические* композиции. Основные тенденции исторической жизни музыкально-хореографического фольклора связаны с переходом от вокальной поддержки к инструментальной, а также с изменениями в составе инструментария (вытеснение старинных музыкальных орудий новыми, в том числе инонациональными и электроакустическими).

Главным музыкальным инструментом в хореографической традиции осетин является гармоника. Обобщая динамику развития танцевальных наигрышей на гармонике, отметим, что в записях 1920-х гг. преимущественно представлен бурдонный тип фактуры с неразвитым мелодическим голосом, отсутствие гармонической поддержки (игра только на «басах»). В музыкальных материалах последнего десятилетия мелодия наигрышей весьма развита, изобилует ритмическими и интонационными нюансами, аккомпанемент обычно излагается в фактуре бас–аккорд с использованием отклонений и модуляций в тональности первой степени родства.

В фольклорной традиции осетин за каждым видом хореографии закреплена определенная группа наигрышей, а каждая разновидность наигрышей представлена в системе вариантов. Наименование типа наигрыша может быть связано с его происхождением (первичной локализацией, фамилией/именем

---

<sup>18</sup> *Хъазт* [кажт] — букв. 'пляски', 'танцы'.

выдающегося исполнителя), отражать историко-стилевые особенности (ранние/поздние), определяться по подтекстовке. Наиболее стабильным показателем, определяющим тип наигрыша, является его ладо-гармоническое строение.

В разделе **2.2. Жанрово-стилевые особенности хороводов** каждый вид народной хореографии осетин рассматривается в единстве пластического и музыкального компонентов.

В п.п. **2.2.1. Игровые хороводы** представлена комплексная характеристика фольклорных форм, объединенных понятием *чепена* [чепена] (осет.). В разделе прослеживается динамика исторического развития игровых хороводов, отмечается, что они принадлежат исключительно к категории песенно-хореографических форм.

В прошлом игровые хороводы были тесно включены в ритуальную сферу жизни общины. Они координировались с текстами эротического содержания и исполнялись в темное время суток, стариками, взявшись под руки, в кругу, на третий день свадебного пира<sup>19</sup>. В настоящее время тексты игровых хороводов, в основном, представлены брачными сюжетами. Ключевую роль в хороводах этой группы занимает ведущий, находящийся в середине круга<sup>20</sup> — он озвучивает игровые команды, которые должны быть повторены остальными участниками.

Характерные черты игровых хороводов определяются на уровне музыкально-временных параметров организации песенной строфы и обусловлены хореографической составляющей. Напевы, зафиксированные на различных срезах исторического развития осетинской культуры, обладают сходством композиционного и ритмического строения.

Одним из результатов изучения данной группы игровых хороводов является гипотеза об их возникновении в системе свадебного обряда. В процессе исторического развития их ритуальные функции были утрачены, а на первый план вышло игровое начало. В настоящее время игровые хороводы получают жизнь во вторичных формах актуализации, исполняются во время различных молодежных гуляний, в том числе на свадьбе.

В п.п. **2.2.2. Орнаментальные хороводы** приводится характеристика разновидностей хореографических форм, объединенных понятием *симд* [симд] (осет.). Ведущая тенденция исторического развития орнаментальных хороводов связана с объединением хореографических элементов, некогда принадлежащих разным вариантам, в единую композицию. Основной чертой этой группы хороводов в современном бытовании является неустойчивость структуры, связанная с последованием типовых орнаментальных фигур. В разделе описаны два базовых элемента орнаментальной хореографии: ряд<sup>21</sup>, когда все стоят в линию — «один за одним», и круг<sup>22</sup>, на основе которых выстраиваются сложные орнаментальные композиции.

---

<sup>19</sup> Галаев Б. А. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни / сост. Б. Галаев. — Москва: Музыка, 1964. — С. 15.

<sup>20</sup> *Чегъре* [чехрэ] — букв. 'проводник', 'посредник'.

<sup>21</sup> *Ранхъ* [рэнк] — 'ряд'.

<sup>22</sup> *Тымбыл* [тымбыл] — 'круг'.

Музыкальное оформление орнаментальных хороводов исторически связано как с песенно-хореографическими, так и инструментально-хореографическими формами. Песенные хороводы представлены в публикациях лишь поэтическими текстами, без напевов. Можно лишь предположить, что некогда разновидности орнаментальных хороводов соотносились с определенным кругом поэтических текстов.

Основной корпус фольклорных материалов представлен инструментально-хореографическими формами хороводов, где фиксируются наигрыши на гармонике, двух- или трехструнном инструменте типа скрипки<sup>23</sup> и балалайке. Современные полевые материалы, в том числе записанные во время молодежных гуляний, связаны преимущественно с инструментальными ансамблями, ведущее положение в которых занимает осетинская гармоника.

Каждый наигрыш с оригинальным названием имеет идентичные структурные особенности и образует самостоятельный тип. Все наигрыши под *симд* обладают структурным единством. Их форма основана на многократном повторении пары периодичностей **(a+a) + (b+b)**, масштабы разделов которой соотнесены как равновеликие. Для большинства инструментальных *симдов* характерно свободное композиционное строение. При идентичности музыкального материала, сохранении приема чередования тематизма и обязательности их сдвоенного изложения, во многих *симдах* нестабильным оказывается количество повторов каждого звена.

В ходе исторического развития орнаментальные хороводы претерпевают изменения функционального порядка, теряют ритуальный характер и включаются в свадебное молодежное гулянье.

**Раздел 2.3. Жанрово-стилевые особенности цикла парных плясок**  
Наиболее хорошо сохранившуюся группу хореографических форм в осетинской традиции составляет цикл парных плясок брачной направленности из двух компонентов: пляска приглашение и круговая пляска.

**В п.п. 2.3.1. Пляска-приглашение** рассмотрены хореографические и музыкальные особенности первой части танцевального цикла, имеющего осетинское название *хонга кафт* [хónга кафт]. Автором проводится сравнительное изучение видов орнаментального движения по современным полевым материалам и данным первой пол. XX в., даются отсылки к типологически родственным пляскам у других народов Кавказа. Хореографические особенности пляски приглашения связаны с наличием трех устойчивых орнаментальных элементов: стрелками, переходами и кружениями, самым показательным из которых являются стрелки.

Пляска-приглашение относится к категории инструментально-хореографических форм и поддерживается наигрышами на гармонике. В настоящее время в активном обиходе народных музыкантов функционирует более двадцати различных наигрышей. В их основе лежит единый принцип формообразования — пара периодичностей **(a + a) + (b + b)**. Повторяемые элементы структуры в наигрышах различны по масштабу. К числу наиболее

---

<sup>23</sup> *Хъысын фæндыр* [кíшын фэндýр]. По классификации Хорнбостеля-Закса — хордофон, индекс 321.211.



распространенных относятся *равновеликие периодичности*, но существуют также структуры с *неравновеликими периодичностями*.

В ранних образцах наигрышей под *хонга кафт* наблюдается большая свобода композиционного строения, обилие длиннот и практически полное отсутствие инструментальной орнаментики. Наигрыши в современных записях имеют четкую композиционную структуру, отличаются большей активностью ритмики и частым использованием мелизматики.

Динамика исторических изменений плясовых наигрышей проявляется на уровне соотношения музыкального и хореографического компонентов. Если в прошлом все структурные элементы пляски были четко скоординированы между собой, то в настоящее время музыка и хореография не согласованы друг с другом. Отчасти изменения затрагивают танцевальную лексику и этикет. Тем не менее, в современной фольклорной традиции пляска приглашение наиболее востребована; она является одним из самых устойчивых компонентов современной осетинской традиции.

**2.3.2. Круговая пляска** — вторая пляска цикла, осет. *зилгæ кафт* [жилга кафт], название которой может также переводиться как пляска-вращение или как круговая вращательная пляска.

В разделе приводится подробное описание танцевального этикета и выявляется трехчастная хореографическая структура. Первая фаза пляски — избегание/преследование партнера, вторая — демонстрация мужской удалости, привлекающей внимание девушки, третья — совместное движение по кругу, символизирующее соединение пары. Таким образом, в хореографической композиции *зилгæ кафт* прослеживаются брачные мотивы, характерные для цикла в целом.

Музыкальное оформление пляски исторически включало три наигрыша, согласующихся с трехчастностью плясовой композиции; из них сохранился только один. Наигрышам этой группы свойствен вариационный тип развития — от незначительных изменений до существенного преобразования музыкального тематизма. На современном этапе развития инструментальные наигрыши под круговую пляску звучат более упрощенно и схематизировано.

Особое место в системе наигрышей под *зилгæ кафт* занимает наигрыш поезжан<sup>24</sup>. Он сопровождает сольную мужскую пляску одного из представителей рода жениха перед невестой в момент, когда ее уводят из родного дома или вводят в дом будущего мужа. В настоящее время этот наигрыш может входить составной частью в *зилгæ кафт*. Проанализированные варианты наигрыша поезжан принадлежат одному типу и обладают идентичными ладо-гармоническими и мелодическими свойствами. Особенности музыкального воплощения наигрыша поезжан демонстрируют мобильность масштабно-синтаксических структур.

Исторически обусловленные изменения *зилгæ кафт* связаны с возможным ее замещением *лезгинкой* — танцем общекавказского распространения, построенным на интеграции типовых хореографических движений различных этносов региона. Эта тенденция распространяется и на наигрыши,

---

<sup>24</sup> Осет. *чынзхæсджыты цагъд* [чынзхæшджыты сáхд].

сопровождаящие пляску, способствуя возникновению интернационального музыкально-стилевого пласта.

В **Заключении** приводятся основные результаты исследования. Они связаны с установлением жанрового состава традиционной осетинской свадьбы, проведением жанровой классификации свадебных песен, музыкально-типологической характеристикой корпуса обрядовых напевов, приуроченных песенно-хореографических и инструментально-хореографических жанров фольклора, выявлением общей динамики исторического развития фольклорного компонента обряда.

Анализ свадебного фольклора показал, что исторически реализация обрядового содержания была полностью обеспечена разработанной системой песенных жанров, как собственно обрядовых, так и приуроченных. Осетинский свадебный фольклор обнаруживает многовекторность процесса исторического развития — каждый из песенных жанров в различной степени реагирует на социокультурную динамику.

Система приуроченных жанров включает в себя эпические, поминальные, празднично-поздравительные и застольные песни, а также проработанный комплекс музыкально-хореографических жанров. В ходе исторического развития наибольшему разрушению подвергся корпус приуроченных песенных жанров. Так, эпические песни полностью вышли из употребления. Лишь отдельные поэтические мотивы, связанные с упоминанием героев Нартовского эпоса и персонажей осетинского религиозного пантеона, обнаруживаются в текстах свадебных обрядовых песен.

В традиции сохраняется только одна специальная ритуальная песня, посвященная главному персонажу осетинской мифологии — покровителю мужчин, путников и воинов. Поминальные и празднично-поздравительные песни сохраняются по большей части в пассивной памяти носителей традиционной культуры (сведения о некоторых песнях 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.

Корпус свадебных песен, обслуживающих акциональную часть обряда достаточно компактен и включает три самостоятельных жанра.

Первый жанр включает в себя песни заклинательно-магической направленности. Объединенные припевом *алай*, эти песни связаны с культом покровителя домашнего очага и громовержца. Вместе с тем, в поэтике песен этой группы достаточно четко проявляются черты, свойственные песням матери (исполнение заклинательно-магических песен было приурочено к обходу невестой родного очага перед отправлением в дом мужа и обеспечивало отчуждение девушки от небесных покровителей своей семьи). Музыкальные особенности свадебного *алай* обнаруживают общность с хороводной песней, исполняемой над человеком, пораженным молнией. Высокая степень символизации музыкального языка проявляется в формульности ритмических структур (особенно — в ритмизации рефрена) и в композиционном строении (арочный принцип построения песенной строфы и др.).

Второй жанр составляют песни инициационной линии свадьбы. Он представлен вариантами песни матери, адресованной невесте и исполняемой перед уходом девушки из родного дома. В генезисе жанра и его стилистических особенностях своеобразно проявляются черты, свойственные погребальным причитаниям: вопросы-сетования, наказы матери — в текстах; декламационный характер пения, преобладание нисходящих интонаций, узкий диапазон мелодии, тирадный принцип организации — в напевах.

Третий жанр образуют песни коммуникативно-обменной линии обряда. Песни поезжан звучат в момент передвижения свадебного поезда, в силу чего образы движения приобретают ключевое значение в поэтике жанра. Значительная роль благопожеланий в текстах песен поезжан связывает их с группой заклинательно-магических песен, а отождествление поезжан с духами потустороннего мира, забирающими невесту, — с песнями инициационной линии. Типологическое исследование песен поезжан выявило две группы напевов, одна из которых связана с эпическими, а вторая — с музыкально-хореографическими жанрами осетинского фольклора.

Обладая различиями в структурном и стилистическом отношении, свадебные песни, вместе с тем, обнаруживают многочисленные интегрирующие свойства. В наибольшей степени родство свадебных песен 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 пения игрой на гармонике и т. д.), что, в свою очередь, приводит к трансформациям формы многоголосия, фактуры, лада, интонационного содержания.

Свадебные песни оказались в различной степени устойчивы к изменениям общественной жизни и традиционного уклада. Заклинательно-магические песни перестают функционировать в аутентичных формах, но возрождаются в современном фольклорном движении и на новом витке исторического развития входит в осетинскую культуру. Две другие песни адаптируются к новым обстоятельствам историко-социального плана. Самым жизнеспособным жанром свадебной традиции выступают песни коммуникативно-обменной линии обряда — песни поезжан вбирают в себя все значимые элементы поэтического и музыкального языка, характерные для других жанров свадебного фольклора.

В современной ситуации более востребованы музыкально-хореографические жанры, включенные в свадебное молодежное гулянье. С помощью этого института традиционной культуры осетин реализуются многообразные общественно-коммуникативные функции: поддержание связей внутри родовой группы, субординация отношений старших и младших, общение родственников и гостей, контакты молодежи с целью создания новых брачных пар.

В системе музыкально-хореографических жанров выделяются игровые и орнаментальные хороводы, а также цикл парных плясок. Музыкальный компонент и гровых хороводов представлен исключительно песнями, тогда как орнаментальны

е хороводы и пляски могли иметь сугубо песенную, песенно-инструментальную или исключительно инструментальную формы.

На сегодняшний момент в системе музыкально-хореографических жанров хороводные песни практически полностью вытеснены инструментальной музыкой. Компенсируя редукцию песенного корпуса, в осетинской культуре сформировалась развитая система хороводных и плясовых наигрышей. Жанровые признаки инструментальных наигрышей связаны с формообразованием и представляют собой структуру из пары периодичностей (равновеликих или неравновеликих). Музыкально-типологические особенности наигрышей, объединенных одним названием, проявляются на уровне ладо-гармонического строения и весьма разнообразны в отношении фактуры.

Важной тенденцией развития музыкального инструментария в традиционной культуре осетин является замещение старинных струнных щипковых и смычковых инструментов заимствованными (например, русской балалайкой, усовершенствованной В.В.Андреевым, инструментами других кавказских народов), более технологичными пневматическими (осетинской гармоникой), на последнем этапе — электромузыкальными (синтезатор).

В современной осетинской традиции освоение 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. В последние годы инонациональные влияния особенно сильны, что приводит к вытеснению исторически сложившихся форм традиционной культуры осетин заимствованиями. Кроме того, музыкально-хореографические жанры, исходно связанные с брачной тематикой, в настоящее время стремительно теряют свои сакральные функции и приобретают развлекательный характер. На современных свадьбах широко распространена практика исполнения обработок народных песен приглашенными профессиональными эстрадными певцами и музыкантами.

В последние 3–4 года в Северной Осетии заметно активизируется молодежное фольклорное движение, цель которого состоит в воссоздании старинного пласта народной музыки в новых условиях. Становится популярным приглашать такие коллективы на свадьбу для исполнения старинных народных песен и наигрышей.

Анализ динамики исторического развития свадебного фольклора позволяет сделать вывод, что современная осетинская традиция в значительной степени подверглась изменениям, которые невозможно охарактеризовать как угасание, исчезновение, умирание. Представляется, что обрядовый фольклор может вернуться в структуру свадебной обрядности на новом витке исторического развития в формах, адекватных его природе. В этом видится возможная практическая ценность разработок, осуществленных в настоящем исследовании.

#### **Список опубликованных работ**

1. *Дзлиева Д. М.* Общие вопросы классификации и исторического развития осетинских свадебных песен // *Фундаментальные исследования* – 2014. – № 8 (Ч. 5). – С.1216–1221. ISSN 1812-7339.
2. *Дзлиева Д. М.* Проблемы классификации и исторического развития музыкально-хореографических жанров осетинского фольклора // *Музыковедение*. – 2013. – №: 10. – С. 31–35. ISSN 2272-9979.
3. *Дзлиева Д. М.* Основные векторы развития парных плясок в системе традиционной культуры осетин // *Opera Musicologica (Музыковедческие труды)*. – 2013. – №: 3–4 [17–18]. – С. 44–60. ISSN 2075-4078.
4. *Дзлиева Д. М.* Орнаментальные хороводы в контексте осетинской свадебной обрядности // *Вестник Адыгейского государственного университета*. – 2013. – № 4. – С. 215–221. ISSN 2274-1065.
5. *Дзлиева Д. М.* Свадебный фольклор в цикле обрядов осетинской свадьбы: «Сафайы рæхыз» – «Мыдыкъбус» – «Хызисæн» // *Лавровский сборник: Материалы Среднеазиатско-Кавказских исследований. Этнология, история, археология, культурология. 2006–2007 / отв. ред. Ю.Ю.Карпов, И.В.Стасевич*. – СПб.: МАЭ РАН. – 2007. – С. 189–192. ISBN 978-5-88431-150-3.
6. *Дзлиева Д. М.* Ранний этап истории собирания и исследования осетинского фольклора // *Материалы VI Всероссийской конференции молодых ученых и аспирантов «Наука. Образование. Молодежь»*. Т. 1. – Майкоп: Изд-во АГУ. – 2009. – С. 9–13.
7. *Дзлиева Д. М.* Музыкально-хореографические формы в контексте свадебной обрядности осетин // *Материалы всероссийской научной конференции «Фольклор в контексте культуры» / сост. М. Ш. Абдулаева*. – Махачкала: ДГПУ. – 2009. – С. 126–128. ISBN 978-5-91431-014-8.
8. *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, культурология / отв. ред. Ю.Ю.Карпов, И.В.Стасевич*. СПб.: МАЭ РАН. – 2009. – С. 265–269. ISBN 978-5-88431-157-2.
9. *Дзлиева Д. М.* Вопросы типологии осетинских обрядовых песен с припевом «Алай» (в контексте обрядов «Сафайы рæхыз» и «Цоппай») // *Материалы международной научно-практической конференции «VII Серебряковские чтения», Кн. II*. – Волгоград: Экспо. – 2010. – С 122–124.
10. *Дзлиева Д. М.* Инструментально-хореографические формы в контексте свадебной обрядности осетин // *Лавровский сборник: материалы XXXIV и XXXV Среднеазиатско-Кавказских чтений 2010-2011 гг.: этнология, история, археология, культурология / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) / отв. ред. Ю.Ю. Карпов, М.Е. Резван*. – Санкт-Петербург: МАЭ РАН. – 2011. – 508 с. – С.200–204. ISBN 978-5-88431-239-5.
11. *Дзлиева Д. М.* Современное состояние свадебной традиции осетин // *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса*

- фольклористов. Т. 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора. – 2011. – С. 187–199. ISBN 5-86132-090-x
12. *Дзиева Д. М.* Песни с припевом «Алай» связанные с почитанием покровителя домашнего очага Сафа, у осетин // Вопросы литературы и фольклора: Сборник научных статей. — Владикавказ: ИПО СОИГСИ. – 2011. – С. 78–97. ISBN 978-5-91480-122-6
  13. *Дзиева Д. М.* «Нанайы зарæг» — песня матери в осетинском свадебном обряде // Песенный фольклор в контексте традиционной культуры. Материалы Международной научно-практической конференции МГУКИ, март 2009 г. – М.: МГУКИ. – 2009. – С. 38–41.
  14. *Дзиева Д. М.* Песни «Алай» в осетинской свадьбе: к проблеме генезиса и типологии // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования. Материалы четвертой международной научной конференции памяти А. В. Рудневой. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». – 2012. – С. 172–180. ISBN 978-5-89598-286-0.
  15. *Дзиева Д. М.* Музыкально-хореографические жанры фольклора в осетинской свадьбе // Современные проблемы гуманитарной науки. Материалы итоговой научной сессии, 2013 г. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНИЦ РАН и РСО-А, 2014. – С. 185–189.
  16. *Дзиева Д. М.* Жанрово-стилевые особенности игровых хороводов в контексте свадебной обрядности осетин // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2014. – № 11. – С. 137–143.
  17. *Дзиева Д. М.* Орнаментальные хороводы в традиционной хореографии осетин / Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2014. – № 12. – С. 239–252.
  18. *Дзиева Д. М.* Основные этапы развития собирательской деятельности и научной мысли в области осетинского музыкального фольклора // Вопросы литературы и фольклора: Сб. науч. ст. – 2014. – Вып. VII. – С. 76–91.
  19. *Дзиева Д. М.* Деятельность П. Б. Мамулова в истории осетинской этномузыкологии // Вопросы литературы и фольклора: Сб. науч. ст. – 2014. – № 7-12. С. 25-33.
  20. *Дзиева Д. М.* Музыкально-стилевые особенности свадебных песен, связанных с образом фарна // Известия СОИГСИ. – 2015. – № 15. С. 103-110.