

МОТИВ ТАНЦА В СТРУКТУРЕ ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ ОСЕТИНСКОЙ «НАРТИАДЫ»

Кусаева З.К.

Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева Владикавказского научного центра Российской академии наук и Правительства Республики Северная Осетия – Алания Владикавказ, Россия (362040, Владикавказ, пр-т Мира, 10), e-mail: kusaevaz@mail.ru

В данной статье рассматривается мифоэпическая основа народного хореографического искусства осетин. А также значение и роль мотива танца в структуре эпического повествования осетинской «Нартиады», где танец зачастую выступает в качестве сюжетобразующего компонента. И во многих сказаниях ему отводится значительная роль. Важно, что культурные трансмиссии, которые в значительной степени отразились на творческом сознании народа, способствовали модификации и инверсии традиционных структур и жанров различных видов художественного творчества, в частности, танцевального фольклора. Культурный аспект осетинских народной хореографии подкреплен ее устойчивой распространенностью в обрядовой культуре, поскольку танцы всегда являлись неотъемлемым компонентом праздничных ритуалов. В следствие этого, танцевальный фольклор осетин, посредством мифоэпических влияний, стал одним из важных и достаточно надежных источников сведений об осетинской мифологии.

Ключевые слова: Нартовский эпос, танцевальный фольклор, архетип, инициация, мифологическое сознание.

DANCE MOTIVE IN EPIC NARRATION STRUCTURE OF THE OSSETIAN “NARTIADE”

Kusaeva Z.K.

North Ossetian Institute of Humanities and Social Studies after V.I. Abaev of the Vladikavkaz Science Centre of Russian Science Academy and Government of North Ossetia – Alania, Vladikavkaz, Russia (362040, Vladikavkaz, Mira avenue, 10), e-mail: kusaevaz@mail.ru

The article discusses mythoeptic borrowings into the artistic discourse of Ossetic folk choreography as well as the significance and role of motif in “Nartiade”, Osset’s epic narrative where the dance acts as motif “build up” in many cases. And in many tales it has a major role. It is important that cultural transmission, which greatly affected the creative minds of the people, and contributed to the modification and inversion of traditional structures and genres of various forms of arts, in particular dance folklore. Ceremonial aspect of Ossetic folk choreography is backed by sustainable prevalence in sacral culture so far as dances were always an integral component of the festive rituals. Therefore ossetic folk dance due to certain mythoeptic impacts becomes one of the most reliable and significant resources for finding information on Ossetic mythology.

Keywords: Narta epos, folk dance, archetype, initiation, mythological consciousness

Художественная актуализация основ мифоэпической картины мира через народную хореографию свидетельствует о тесном взаимодействии двух эстетических систем – осетинской «Нартиады» и танцевального фольклора. Мифологическая структура художественного сознания осетин сформировала целый ряд хореографических композиций, в которых в большей или меньшей степени и разной форме доминируют мифоэпический элемент и структура.

Осетинские народные танцы восходят своими корнями к древнему миропорядку (*æгъдау*) и представляют собой художественную репрезентацию этнических и духовных ценностей народа: религиозно-мифологические воззрения, строго регламентированные

этикетные нормы, понятия о чести и достоинстве, благородство, величие духа, гармоничное мироощущение, эстетические представления и пр.

В структуре эпического повествования осетинской «Нартиады» мотив танца весьма популярен, и во многих сказаниях ему отводится значительная роль. Танец как сюжетообразующий компонент наиболее ярко представлен в сказаниях: «Батраз и сын Кривого Уаига», «Женитьба Батраза и Симд нартов», «Как Батраза из моря выманили», «Игры Батраза», «Симд нартовских старейшин на крепости Уарп», «Как Сослан женился на Бедохе» и др. По мнению В.И.Абаева, пиршества нартов достигало своей кульминации, когда начинался знаменитый нартовский пляс – «Симд». «Этот старинный своеобразный и стильный массовый танец даже сейчас, при хорошем исполнении, производит впечатление внушительное. Помноженный на нечеловеческую мощь и темперамент нартовских титанов, он, по уверению сказаний, сотрясал землю и горы...» [1, 128].

Важнейшим элементом культуры нартовского общества и древнеосетинского быта являлись легендарные игры и танцы на поле Зилахар. Мизансцены массовых танцев генетически связаны с пространственными ассоциациями древних обществ и поэтому, традиционно все праздничные торжества и молодежные игрища проходили на лоне природы. Состязания в силе, ловкости, мастерстве верховой езды также представлены во всех циклах «Сказаний о Нартах» и обрели художественную репрезентацию в народной хореографии.

Отголоски мифоэпических архетипов просматриваются в воинственном танце Нартов, манифестирующем героизм, отвагу и совершенное владение оружием. На языке танца исполнителями ведется повествование о боевых подвигах нартов. Движения в танце, который исполняется исключительно мужчинами, имитируется полет орла, стрельба из лука, сражение на мечах, четко передается умение воина в совершенстве владеть любым видом оружия, а также подчеркивается сакральный характер народной хореографии осетин.

Говоря о значительной степени заимствования мифоэпического элемента в народной хореографии, следует подчеркнуть генетическую связь свадебной и праздничной хореографии с различными вариантами мифа творения: «Обрядовые танцы-состязания, исполнявшиеся в ключевые моменты жизни как отдельных людей, так и общества, были признаны рассказать о том, как в некий изначальный период стала существовать вселенная» [4, 293].

В обществе нартов нередко обряды сватовства и традиция испытания жениха предварялись исполнением мужского массового танца. В сказании «Женитьба Батраза или симд нартов» самые доблестные воины пытались добиться расположения единственной сестры семи братьев – «сияния неба и красы земли» – Акола-красавицы. Поселившись в железной башне, на перепутье семи дорог меж двух морей, она жила, скрывая от

посторонних взоров свою божественную красоту. И вот однажды возвращался Урызмаг с охоты и вдруг видит он: *«Все доблестные нарты собрались на вершине Черной горы и пляшут там симд, такой симд, что горы рассыпаются, вековые деревья в дремучих лесах содрогаются и трещины проходят по их могучим стволам. Земля колеблется под ногами пляшущих нартов. – Что с вами, именитые нарты? – спросил Урызмаг. И ответили воины, что пляской своей они хотят испытать счастье и привлечь взгляд неприступной красавицы [8, 294 – 295].*

Демонстрация танцевального мастерства, как неперемного условия обряда испытания жениха и обретения им статуса мужа, наглядно прослеживается и в сказании «Как Сослан женился на Бедухе». В основе сюжета содержится состязание в танце двух нартовских героев – Сослана и Челахсартага, в данном варианте сказания, – отцом возлюбленной Сослана, чьей руки он тщетно добивался на протяжении семи лет.

«Сел Челахсартаг на свое место, и пошел плясать Сослан. Хорошо плясал сын Хыза, но Сослан плясал лучше, – как вскочил он на стол и пошел перескакивать со стола на стол. Волчком кружился он по самому краю столов и ни одного куска хлеба не задел, ни одной чаши не пролил. Потом все пирующие подняли свои мечи и кинжалы остриями вверх, начал Сослан плясать невиданный танец на остриях мечей и кинжалов. С такой быстротой вертелся он, с какой колеса мельницы кружатся в бурном потоке» [8, 115].

Культурный аспект осетинских народной хореографии подкреплен их устойчивой распространенностью в обрядовой культуре, поскольку танцы всегда являлись неотъемлемым компонентом праздничных ритуалов. «Как и другие элементы празднества, они символизировали и реализовывали форму воображаемого контакта с небесной добродетелью и обеспечивали успех всего общества» [12, 177]. О мифологическом наследии древности с его особым способом миропонимания свидетельствует коллективное участие в съезжих праздниках, специально устраиваемых для юношей и девушек, достигших брачного возраста. Показательным примером являлся праздник в селении Дзывгъис (*Дзывгъисы дзуары къуыри*), куда съезжались до четырехсот юношей и девушек для участия в массовых танцах (*хъазт*). Поскольку важным гендерно-дифференцирующим признаком всегда была одежда, девочкам, достигшим пубертатного периода, впервые позволялось надевать традиционное праздничное платье (*«фразкъертт къаба»* – досл. *«разрезанное спереди платье»*), маркирующее инициацию девочек-подростков, посредством которой они обретали статус *чынддзон чызг* – (достигшая брачного возраста) [6, 207-214]. Именно с этого периода девушкам позволялось участие в общественных празднествах, которые, согласно этикетным нормам, было принято посещать лишь в сопровождении мужчин, представителей их рода. Участие девушек в съезжих праздниках предполагало признание их в обществе в качестве невест.

«Дзуары цур саразынц тынг стыр хъазт. Кафынмæ чызытæ æмæ лæппутæ йæ тæккæ къаддæр æрлæууы 300 – 400 адæймаджы, стæй цæм кæсгæ чи фæкæны, ахæмтæ дæр иу уыйас веййыны» [5, 35]. («У святилища устраивают грандиозные танцы. В них участвуют, по меньшей мере, 300 – 400 юношей и девушек, при этом, приблизительно столько же бывает и зрителей»).

Танец являлся непременным атрибутом и мужских инициаций. В результате посвячительных обрядов юноши переходили из одной социальной стадии в другую, например, превращались в мужчин-воинов, что являлось поводом для всеобщего молитвенного пира (**куывд**), завершающегося массовыми танцами и играми.

Эпические сюжеты о том «Как Батраза из моря выманили» («**Батрадзы денджызæй куыд расайдтой**») и «Игры Батраза» («**Батрадзы хъазт Уæнгхор æмæ Æрмхоримæ**») в силу собственного природного полисемантизма включили в свое поле значений целый ряд параметров, составляющих архаическую картину мира. Сказания о Батразе в точности интерпретируют схему инициационного комплекса обряда **Цæуæггаг (Переход)**, сохранившего свою актуальность и в современной этнической культуре, и завершаются всеобщим праздником и исполнением массового танца «**Симд**». В традиционном танце нартов прослеживается как инициационный контекст, так и миф первотворения.

«**Симд нартов**» устойчиво зафиксирован в народной хореографии осетин. Характерной особенностью танца являются двух, либо трехуровневая композиция и исполнение обрядовой песни «**Нартон симды зарæг**» («**Песня нартовского симда**») с ритмообразующим восклицанием «**О-рæй-дæ, О-рæй-дæ**»:

*Æрсимут-ма тымбыл симдæй,
О-рæй-дæ, О-рæй-дæ.
Тымбыл симдæй, æнгом симдæй,
О-ри-о-ри, о-ри-о-рæй-дæ.
Уæнгтæй рæуæг, къæхтæй сабыр,
О-рæй-дæ, О-рæй-дæ.
Къæхтæй рæуæг, уæнгтæй сабыр,
О -ри-о-ри, о-ри-о-рæй-дæ.
Махæн нæ хистæр Уырызмæг у,
О-рæй-дæ, О-рæй-дæ.
Махæн нæ кæстæр Ацæмæз у!..
О -ри-о-ри, о-ри-о-рæй-дæ.
Æрсимут-ма тымбыл симдæй,
О-рæй-дæ, О-рæй-дæ.
Тымбыл симдæй, къæрцц-къæрцц симдæй,
О -ри-о-ри, о-ри-о-рæй-дæ [9, 351].*

*Спляшите-ка круговым симдом,
О-рай-да, О-рай-да.
Круговым симдом, тесным симдом.
О -ри-о-ри, о-ри-о-рай-да.*

*Телом легко, ногами степенно,
О-рай-да, О-рай-да.
Ногами легко, телом степенно,
О -ри-о-ри, о-ри-о-рай-да.
Наш старший Урызмаг,
О-рай-да, О-рай-да.
Наш младший – Ацамаз!
О -ри-о-ри, о-ри-о-рай-да.
Спляшите-ка круговым симдом,
О-рай-да, О-рай-да.
Круговым симдом, ритмичным симдом.*

(Подстрочный перевод наш. – З.К.)

Весьма показательны в данном контексте сведения, приведенные известным ученым-осетиноведом Р.Я. Фидаровой: «Во время турецкой войны 1877 – 1878 гг. осетины-участники войны, исполняли трехэтажный вариант симда, этот танец символизировал победу». Далее, говоря о тексте песен, под сопровождение которых исполнялся Симд, она подчеркнула, что чем выше обрядовая песня, тем успешней выполняет текст свое магическое предназначение. «Симдовые песни, особенно их архаические варианты, приобретали «божью милость» [14, 252].

Проводя масштабное культурно-историческое исследование термина «Симд», В.И.Абаев отнес его к лексическому фонду индоиранских народов. «Название народной хороводной пляски, характеризуемой значительным количеством культовых элементов, – пишет он, – восходит к архаической древности иранского и шире – индоевропейского культурного мира и в своей древнеиранской первооснове «sam-/sim» означает специально ревностно исполнять культовое действие» [2, 107 – 110]. Развивая данное положение, В.С.Уарзиати отмечал: «В вертикальной структуре трехъярусного «Симда» получило сакральное отражение древнее представление индоиранских племен о трех космических плоскостях: верхней – небесной, символизирующей солнце (уæларв), средней – земной (зæхх), и нижней – подземной (дæлдзæхх) или водной (фурд). Эта трехфункциональная структура нашла свое отражение в многочисленных аналогиях религиозных систем индоиранского мира» [13, 175].

«Симд», который танцуют и мужчины, и женщины, бытует и в наши дни, и отличается органической слаженностью, композиционной завершенностью, строго регламентированной последовательностью танцевальных элементов, исключаящую авторскую интерпретацию существующих хореографических композиций, а также создание нового хореографического текста. Одним из значимых и наиболее распространенных композиционных рисунков осетинских массовых танцев был круг. По мнению В.С.Уарзиати, одноименные названия некоторых осетинских танцев: *Круговой симд (Тымбыл симд, Тымбыл кафт), Круговой танец (Зилга кафт)*, свидетельствуют о древности этой

хореографической фигуры [13, 170]. Примечательно, что известный этнолог В.Газданова, в своих исследованиях обращалась к символике *мандалы* – «*магического круга*». Рассматривая круг как центральный символ этнической культуры осетин, геометрический код мифологической модели мира, она предположила, что созерцание мандалы должно было гармонизировать сознание общества, формируя у него особенное мироощущение, связанное с порядком (æгъдау) [4, 203].

Рассматривая семантику второго по значимости осетинского танца «*Хонгæ кафт*» (*танец «Приглашение»*), обращает на себя внимание генетическая связь «Хонгæ кафт» с эпическим сюжетом «Яблоня нартов». Мотив о Золотой яблоне как мифологеме Мирового дерева, представлен как один из важных сюжетобразующих элементов «Нартиады», где Яблоня является Центром мира, гармонизирующим вертикальную структуру пространства. Согласно исследованиям известного специалиста по традиционной культуре осетин Т.Салбиева, само название танца косвенно указывает на его исторически существенную связь со свадебным обрядом. Смысловая нагрузка Хонга кафт подразумевает приглашение в жены (делать предложение во время танца), а данное сказание повествует о первой известной эпосу женитьбе. «Сюжет о Яблоне нартов представляет собой прецедент, который воспроизводится и в танце, сводившем вместе Хонгæ кафт и Зилгæ кафт (Круговой танец), и в свадебной обрядности» [10, 56].

Современное хореографическое искусство осетин характеризуется устойчивостью репертуарных традиций, включающих все известные национальные танцы, которые являются важным источником сведений о мифологических формах общественного сознания: *Симд, Хонгæ кафт в композиционном единстве с Зилгæ кафт (Круговой танец), Сои, Симд нартов и др.*

Мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса [7, 5]. Сакральные смыслы народной хореографии и мистической стихии эпического мира оказали свое воздействие и на развитие изобразительного искусства Осетии. Эпические сюжеты, включающие в свое повествование мотив танца, были отражены в живописных полотнах многих осетинских художников. Наиболее значимой из них признана картина Народного художника Осетии – М.С.Туганова – автора оригинальной изобразительной концепции, преобразующей искусство в новую форму мифа. Выдающийся мастер, в сферу интересов которого входили также вопросы, связанные с историей, фольклором, этнографией и археологией, являлся собирателем и исследователем Нартовского эпоса и одним из первых обратился к иллюстрированию эпических текстов. Наиболее полно и выразительно тема Нартов нашла свое воплощение в

монументальном живописном полотне Туганова «Пир нартов», созданном в последние годы жизни (1948-1952). Композиционно-колористический концепт произведения соотносится с эпическими мотивами о пышных пирах нартов, завершающихся состязаниями в искусстве танца, которые использовал автор в качестве основы своего выдающегося творения. «В Пире нартов», – писал художник, – я выбрал тот момент из сказания, где Сослан и Челахсартаг соревнуются в танце в начале на столе, потом на чаше с пивом. Мне однажды довелось самому увидеть такой танец-соревнование. Один на голове держал полную чашу с пивом и во время танца не пролил не одной капли. Молодежь Осетии всегда упражнялась в таких искусных танцах. Танцам этим их специально никто не обучал. Наблюдая эти ловкие, смелые танцы осетинской молодежи, я решил использовать этот сюжет в «Пире нартов», так как все это живо напомнило мне описание пира у нартов» [11, 41]. Подчеркивая связь ритуальной культуры осетин с эпическими текстами, художник избирает сюжетной основой своего живописного полотна изображение танца Сослана на краях волшебной чаши на носках. Данное действие, являющееся одним из элементов древнейшей скифской танцевальной композиций, представлен как магический ритуал, олицетворяющий стихию жизненной энергии. Обосновывая смысловую нагрузку центральной темы картины, исследователь творчества художника Л. Бязрова, отметила: «Корпус Сослана – как ключ, приводящий в движение механизмы вселенной нартов, звено, соединяющее цепь элементов сакрального культа; волшебная чаша – источник жизни – у ног героя; изогнутые рога капители столба над головой Сослана – символ плодородия и несомненная связь с культом солнца. Винтообразно расположенная в стремительном движении фигура Сослана – центр вселенной, причина ее движения и начало ее конца: со смертью Сослана приходит в упадок род нартов, начинается их закат» [3, 26].

Архетипические образы исторически присутствовали в сознании традиционного социума осетин, являясь источником мифологии, религии, искусства. Культурные трансмиссии, которые в значительной степени отразились на творческом сознании народа, способствовали модификации и инверсии традиционных структур и жанров различных видов художественного творчества. Так, народное хореографическое искусство осетин, посредством мифоэпических заимствований, стало одним из важных и достаточно надежных источников сведений об осетинской мифологии.

Устойчивый интерес к проблеме фольклоризма в искусстве заключается не только в большой степени самых разнообразных форм и методов фольклорного заимствования, характерных для художественной культуры, но и в обширности и усложненности самой сферы мифоэпического заимствования, внутри которой возникают определенные

закономерности, что позволяет говорить о формировании отдельной межсистемной эстетической области или направления в отечественной фольклористике.

Список литературы

1. Абаев В.И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература. – Владикавказ: Ир, 1990. – 640 с.
2. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. I. – М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1958. – 656 с.
3. Бязрова Л. Творчество Махарбека Туганова в контексте времени // Национальный колорит. Журнал Союза художников РСО – Алания. №1 (11), 2011.48 с..
4. Газданова В.С. Традиционная осетинская свадьба. Миф, ритуалы и символ // Золотождь. Исследования по традиционной культуре осетин. Владикавказ, 2007. – 438 с.
5. Каргиев Б. Осетинские обычаи и обряды. – Владикавказ, 1991. – 248 с.
6. Кусаева З.К. Гендерный контекст обрядов инициации в мифо-ритуальных практиках осетин // Вестник СОГУ №4. – Владикавказ, 2011.
7. Мелетинский 2012 – *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Академический Проект, 2012.
8. Осетинские нартские сказания 1948 – Осетинские нартские сказания / Отв. ред. К.Д. Кулов. Дзауджикау, 1948.
9. Салагаева З.М. Ирон адæмон сфæлдыстад. Осетинское народное творчество 2007 – Ирон адæмон сфæлдыстад. Осетинское народное творчество/Сост. Дзауджыхъæу, 2007. Т. 2. – 634 с..
10. Салбиев Т.К.. Этиология социума в осетинской традиционной хореографии (Танец Хонга) // Вопросы истории и культуры народов России. Владикавказ, 2010.
11. Туганов М.С. Как я работал над картинами «Нартских сказаний». Мах дуг, 1949, №7. – 238 с.
12. Уарзиати В.С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / Сост. В.А. Цагараев, Е.М. Кочиева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. – 552 с.
13. Уарзиати В.С. Этнокультурные встречи в народной хореографии осетин // Молодые ученые Осетии – 70 летию Великого Октября. Орджоникидзе, 1988.
14. Фидарова Р.Я. Художественная культура осетинского народа. М.: Наука, 2007.328 с.

Рецензенты:

Фидарова Р.Я., д.фил.н., профессор, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения науки Северо-Осетинского института

гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева Владикавказского научного центра Российской академии наук и Правительства Республики Северная Осетия – Алания, г.Владикавказ;

Гуриев Т.А., д.фил.н., профессор, заведующий отделом осетинского языкознания Федерального государственного бюджетного учреждения науки «Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева Владикавказского научного центра Российской академии наук и Правительства Республики Северная Осетия – Алания», г. Владикавказ.