

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

ДЖИОТИ Коста Нодарович

**НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ ОСЕТИН:
ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ, СЕМАНТИКА,
КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Том 1

Научный руководитель:
СОКОЛОВА Алла Николаевна,
доктор искусствоведения наук, профессор

Краснодар
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ 1

Введение	4
ГЛАВА 1.	
Танец как феномен культуры	21
1.1. Понятие «танец» и роль танца в осетинской культуре	21
1.2. Образы танцора и танца в осетинской поэзии и литературе	29
1.3 Формирование научного знания об осетинских танцах	36
1.4. Жанровая классификация осетинских народных танцев	61
ГЛАВА 2.	
Танец как отражение этнической мифологии	78
2.1. Мифологемы осетинских танцев	78
2.2. Сакральное пространство танцевального круга	89
2.3. Следы ритуально-магической обрядности в музыкальных культурных практиках футбольных болельщиков Осетии	105
ГЛАВА 3.	
Культурные практики репрезентации осетинских танцев	117
3.1. Осетинский симд и его разновидности	117
3.2. Осетинские парные танцы	139
3.3. Осетинский народно-сценический танец: границы прошлого и настоящего	146
Заключение	159
Список использованной литературы	162

ТОМ 2

Приложение 1.	
Основные позиции рук в осетинском танце (по заметкам Х. П. Варзиева)	3
Приложение 2.	
Упоминание осетинских танцев в различных письменных источниках	14
Приложение 3.	
Хореографическая композиция «Æрра фыййау» (осет. – Сумасшедший пастух) по мотивам стихотворения К. Л. Хетагурова	26
Приложение 4.	
Хъазтизæр. Фотоиллюстрации	45
Приложение 5.	
Ансамбль «Кафт» Государственной хореографической школы- студии при Министерстве культуры Республики Южная Осетия. Фотоиллюстрации	75
Приложение 6.	
Заметки Х. П. Варзиева об осетинской хореографии	84
Приложение 7.	
Дипломы ансамбля «Кафт», художественный руководитель К. Н. Джиоти	154

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Народный танец давно стал предметом пристального анализа многих гуманитариев, но, несмотря на обилие самой разной литературы, исследование традиционных танцев в культурных практиках многих народов остаётся важной задачей науки, в том числе и искусствоведения. Представленная тема исследования актуальна не только как обобщающее исследование, нацеленное на раскрытие смыслов танцевальной культуры осетин, репрезентацию осетинских танцев как сложно организованной и живой системы, включающей забытые, активно функционирующие и возрождающиеся танцы. Тема исследования вписывается в широкий контекст наследия осетинского народа и отражает в настоящих культурных практиках следы прошлых смыслов и актов. Это позволяет установить ценностные художественные приоритеты этноса и прогнозировать развитие танцевальной культуры на обозримое будущее.

Танец является важнейшей и неотъемлемой частью культуры осетин. Изначально народный танец имел сакральный смысл, носил ритуальный характер и был не отделён от различных сложно организованных обрядов. Во время трансформации традиционной культуры повседневности осетин происходили и существенные изменения в начальной функции и внешней форме народной хореографии. Изучение этих изменений, характер трансформационных процессов необходимо зафиксировать не только как факт современной культуры, но и в аспекте прогностики её развития.

Несмотря на популярность танца в осетинском обществе, в настоящем утрачена бóльшая часть архаичных жанров танцевального фольклора. Зрелищно-эмоциональная функция народной хореографии вышла на первый план и стала доминирующей, в то время как религиозно-магический аспект был практически вытеснен из народной культуры. Понимание смысловых потерь и приобретений необходимо как в теоретическом, так и практическом ракурсах. Превращение осетинского народного танца в форму досуговой

деятельности рефлексировать и на профессиональной сцене. Во внешней пластике танца выражается и архаичная, и новоприобретённая информация о культуре народа. Танцевальная кинесика несёт в себе культурные коды, требующие расшифровки через различные вербальные тексты, в том числе связанные с пословицами, поговорками, эпическими повествованиями. Раскрытие зашифрованного в танцах культурного кода, – существенная задача для науки, решение которой актуализируется активными трансформационными процессами последних десятилетий.

Вместе с тем фольклорный танец по-прежнему наполнен глубоким смыслом, раскрытие которого наряду с культурным кодом осетин через традиционный и народно-сценический танец – важная научная процедура, особо востребованная в условиях роста самосознания малых народов России и решения проблемы формирования и укрепления национальной идентичности.

Осетинский народный танец включен в Государственный реестр культурного наследия Российской Федерации¹. К сожалению, из всех существующих в традиционной культуре осетин танцев в настоящее время в Реестре значится только «Симд». Пополнение знаний обо всем корпусе традиционных осетинских танцев – еще одна важная задача современной науки.

В настоящей работе танец рассматривается как искусствоведческий и культурный текст, отражающий географическое пространство формирования этноса, мировоззрение народа, его отношение к природе и этнические стереотипы поведения человека.

Степень разработанности проблемы. Для нашей работы важны точки пересечения с теоретическими исследованиями О. Б. Буксиковой². Это

¹ Дзлиева Д. М. Традиции исполнения группового осетинского танца «Симд» / Д. М. Дзлиева // Реестр объектов нематериального культурного наследия народов России. – URL: <http://www.rusfolk-nasledie.ru/#/nkn/8f2a729d-0334-1eb2-fee3-0aac7eb91bd2> (дата обращения 11.08.2025).

² Буксикова О. Б. Исторические метаморфозы телесности в танцевальной культуре / О. Б. Буксикова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2016. – № 3(224). – С. 74–79.; Буксикова О. Б. Танец как полисемантический феномен культуры /

касается прежде всего отношения к танцу как полисемантическому тексту и анализа трансформационных процессов в танцевальной культуре.

Важнейшей работой, представляющей осетинский танец в контексте традиционной культуры, является исследование В. С. Уарзиати «Праздничный мир осетин»¹. В ней автор рассматривает игру как главный элемент народного праздника, представляя её в виде обычного развлечения и игрища – части ритуальной практики. Танцы в этом дуэте выполняют главенствующую роль, олицетворяя и реализуя форму воображаемого контекста с небесной добродетелью для обеспечения успеха всего социума.

В качестве продолжения идей В. С. Уарзиати выступают работы Т. К. Салбиева «Священный брак. Мифология и традиционная хореография осетин»² и «Аланский театр эпико-мифологического танца: репертуар, персонажи, сценография, костюмы, реквизит, песни, музыка: монография»³. В них применяется функционально-мифологический подход, благодаря которому осетинская хореография предстаёт в виде самостоятельной театрализованной единицы. Путём анализа устного народного творчества, археологических данных, языковой семантики и традиционной обрядности происходит реконструкция важнейшей индоевропейской мифологемы «Священного брака» как ключевого мотива всей осетинской танцевальной традиции, достигшей своего расцвета в аланский период истории. Искусствоведческий аспект танцевальной культуры осетин авторы не рассматривают.

В исследовании Д. М. Дзлиевой «Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин»⁴ выявляется состав фольклорных жанров, включенных в свадебный обряд в прошлом и

О. Б. Буксикова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 4. – С. 247–250.

¹ Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин / В. С. Уарзиати – Владикавказ: СОИГИ, 1995. – 232 с.

² Салбиев Т. К. Священный брак. Мифология и традиционная хореография осетин / Т. К. Салбиев. – М.: Издательский дом Долуханов, 2015. – 103 с.

³ Салбиев Т. К. Аланский театр эпико-мифологического танца: (репертуар, персонажи, сценография, костюмы, реквизит, песни, музыка): монография / Т. К. Салбиев. – Владикавказ: ВНЦ РАН, 2022. – 227 с.

⁴ Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. – 363 с.

настоящем; дается общая характеристика свадебных обрядовых песен по публикациям, архивным материалам и современным экспедиционным записям. Вторая глава ее монографии посвящена исследованию музыкально-хореографических жанров фольклора в контексте осетинского свадебного обряда. Автор рассматривает исторические перспективы и структурные изменения традиционной хореографии, проводит анализ трансформации хороводов, характеризует изменения в социальной и культурной структуре общества, влияющих на формирование и развитие танцевальных традиций. Автор исследует то, как музыка и танец согласуются друг с другом, демонстрируя воздействие музыкальных схем на танцевальные движения. Это позволяет понять важность музыкального слуха в исполнении танцевальных па, а также то, как современные практики иногда отходят от этой тонкой координации. Автор затрагивает анализ социальных функций танца, таких как «хонгæ кафт» и «зилгæ кафт», демонстрирует их роль, как в общественной жизни, так и в отражении гендерных и социальных ролей. Работа Д. М. Дзлиевой носит музыковедческий характер, поэтому хореография идет в качестве дополнения к основному материалу, посвященного песенно-музыкальной составляющей.

Стоит отметить, что в сравнении с недавним прошлым прервана традиция полевых исследований и фиксации танцевального фольклора, его трансформаций. Не происходит видеофиксации и систематизации видеодокументов для последующего их изучения и анализа. Последние записи осетинской хореографии осуществлялись А. С. Хацерон в период с 1994 по 2000 гг. во время её обучения в аспирантуре Института этнологии и антропологии РАН им. Н. Н. Миклухо-Маклая, однако же, исследование не было доведено до конца, а часть материала была утрачена.

Несистематизированные, отрывочные упоминания о традиционных осетинских танцах встречаются в заметках путешественников, чиновников и военных, по служебным делам, оказавшимся на Кавказе. Известия И. Бларамберга, Ю. Клапрота, Л. Штедера, А. Яновского датируются концом

XVIII – началом XIX вв.¹. С 1868 до 1881 гг. Кавказским Горским управлением в «Сборнике сведений о кавказских горцах» публиковались заметки первых собирателей фольклора: Н. Берзенова, Б. Гатиева, И. Канукова, Г. Чурсина, братьев Гуцыра и Джантемира Шанаевых.² Из этих материалов понятно, что, во-первых, осетинские танцы «замечались» европейцами, они были вписаны в традиционную обрядовую культуру и, во-вторых, они описывались с точки зрения европейских представлений и ценностей, без учёта народной терминологии и определения важности художественных практик.

Помимо этого, есть ряд работ этнографического характера, в которых также встречаются некоторые упоминания танцевальной культуры. Их авторы: З. В. Абаева, Ю. С. Гаглойти, М. В. Дарчиева, Б. А. Калоев, А. Х. Магометов, М. А. Мисиков, А. Х. Хадикова, Л. А. Чибиров³.

Используемые в диссертации труды Г. Бергера и Т. Лукмана, Ф. Броделя, Б. Вальденфельса, В. В. Волкова, Г. Гарфинкеля, В. Д. Лелеко, Т. Парсонса⁴ позволили применить культурологический подход в анализе осетинских танцев.

¹ Осетины глазами русских и иностранных путешественников. (XIII–XIX вв.): сборник / Сев.-Осет. науч.-исслед. ин-т.; сост., вводная статья и примеч. Б. А. Калоева. – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. издательство, 1967. – 319 с.

² Сборник сведений о кавказских горцах. Вып. 1–10. – Тифлис, 1868–1881; Сборник сведений о кавказских горцах. Избранное (переиздание XIX века) / под ред. Р. В. Пашкова. – Изд-во Русайнс, 2017. – Т. 1. – 264 с.

³ Абаева З. В. Этюды по нартовскому эпосу / З. В. Абаева. – Цхинвали: Ирыстон, 1978. – 178 с.; Гаглойти Ю. С. Аланы и вопросы этногенеза осетин / Ю. С. Гаглойти; АН Груз. ССР. ЮОНИИ. – Тбилиси: Мецниереба, 1966. – 254 с.; он же. Нарты и аланы / Ю. С. Гаглойти. – Цхинвал: Республика, 2017 – 462 с.; Дарчиева М. В. Вербальный код осетинского обрядового текста / М. В. Дарчиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2013. – 319 с.; Калоев Б. А. Осетины: историко-этнографическое исследование / Б. А. Калоев; Российская акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – 4-е изд. – Москва: Наука, 2009. – 471 с.; он же. Осетины: Историко-этнографическое исследование / Б. А. Калоев. – М.: Наука, 1967. – 247 с.; он же. Осетины Восточной Осетии и районов Грузии (Историко-этнографические очерки) / Б. А. Калоев. – Владикавказ: ИР, 2012. – 158 с.; Магометов А. Х. Культура и быт осетинского крестьянства (Историко-этнографический очерк) / А. Х. Магометов. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книж. изд-во, 1963. – 226 с.; он же. Общественный строй и быт осетин (XVII–XIX вв.) / А. Х. Магометов. – Орджоникидзе: ИР, 1974. – 365 с.; он же. Культура и быт осетинского народа (Историко-этнографическое исследование) / А. Х. Магометов. – Орджоникидзе: ИР, 1968. – 431 с.; Мисиков, М. А. Этнографические сведения об осетинах / М. А. Мисиков. – Владикавказ: арвАсин, 2011. – 157 с.; Хадикова А. Х. Осетинский этикет / А. Х. Хадикова. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2006. – 107 с.; Чибиров Л. А. Народный земледельческий календарь осетин / Л. А. Чибиров. – Цхинвал: Ирыстон, 1976. – 302 с.; он же. Традиционная духовная культура осетин / Л. А. Чибиров. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. – 711 с.

⁴ Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. Перевод Е. Руткевич. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.; Бродель Ф. Структуры повседневности: Т. 1:

Историография осетинской хореографии ограничивается немногочисленными публикациями. Значительный вклад в изучение народного танца осетин был внесён М. С. Тугановым (1881–1952)¹. Народный художник Осетии, заслуженный деятель искусств ГССР, основатель и первый директор Цхинвальского художественного училища, автор многочисленных картин на исторические темы, портретист, книжный график, публицист М. С. Туганов был одним из исследователей нартовского эпоса², а также других жанров осетинского фольклора. Им был написан ряд аналитических статей по истории осетинского народного искусства, об осетинской народной поэзии, танцах, элементах театра в осетинском народном творчестве³. М. С. Туганов первым сделал ряд зарисовок и схематических рисунков с описанием народных танцев осетин. Теоретическое описание включало в себя иллюстрации, что значительно облегчило визуальное представление об осетинских танцах и упростило задачу дальнейшего их изучения⁴. Именно М. С. Туганову принадлежит первое монографическое издание, посвящённое осетинской хореографии, где не только даётся характеристика основным народным танцам, но и даны детальные зарисовки позиций рук и ног, выписаны хореографические схемы, приведены описания обрядов, частью которых является танцевальное действо.

возможное и невозможное / Ф. Бродель // Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.: в 3-х томах / Фернан Бродель; пер. с фр. Л. Е. Куббеля; вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. Т. 1. – Москва: Прогресс, 1986. – 662 с.; Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // СОЦИО-ЛОГОС. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39–50; Волков В. В. О Концепции практик(и) в социальных науках / В. В. Волков [Электронный ресурс]. – URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/234/149/1217/002.VOLKOV.pdf>; Гарфинкель, Г. Исследования по этнометодологии / Г. Гарфинкель. – СПб.: Питер. – 2007. – 335 с.; Лелеко В. Д. Культура повседневности. Программа учебного курса по специальности 020600 Культурология / В. Д. Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001. – 130 с.; он же. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 320 с.; Парсонс, Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс; под общ. ред. В. Ф. Чесноковой и С. А. Белановского. – Изд. 2-е. – М.: Академический проект, 2002. – 880 с.

¹ Хаким М. Махарбек Туганов – народный художник Осетии / М. Хаким – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1962. – 65 с.

² В современной фольклористике принят термин «нартский эпос», в осетинской научной традиции также используется выражение «нартовский эпос» введенное в оборот создателем Этимологического словаря осетинского языка, языковедом-иранистом В. И. Абаевым.

³ Туганов М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов. – Орджоникидзе, 1977. – 238 с.

⁴ Туганов М. С. Народные танцы Осетии / М. С. Туганов. – Сталинир: Госиздат Юго-Осетии, 1957. – 47 с.

Описание ряда осетинских танцев, история их происхождения, а также упоминание первых хореографических постановок на сцене приводится в работе Б. А. Алборова «Некоторые вопросы осетинской филологии»¹. Еще одно важное исследование принадлежит М. М. Шавлохову². Его книга состоит из трех небольших разделов: «Из истории развития осетинской народной хореографии», «Историческая основа и характерные особенности осетинских народных танцев» и «Описание основных осетинских народных родовых танцев». В работе М. М. Шавлохова содержится описание постановок для коллективов народно-сценического танца на основе осетинских танцев «*Симд*», «*Хонгæ*», «*Зилгæ кафт*», «*Рог кафт къахкъухтыл*» [Рог-кафт-кахкухтл] (Танец на носках) и «*Æнæнкъусгæ кафт*» [Анæнкусга-кафт] (Плавный танец).

Схожа по структуре и содержанию с вышеупомянутой работой книга Л. Н. Грикуровой «Осетинские танцы»³, в которой мы обнаруживаем вариации постановок для ансамблей народного танца, сопровождаемые кратким описанием танцев и методическими указаниями, относящимися к исполняемым элементам.

Одно из последних изданий – работа В. А. Арсоева «Осетинский народный танец»⁴. Она не является научным исследованием, а представляет собой издание, в котором даётся обзор литературы, посвящённой осетинскому танцу, раскрывается история развития танцевальных коллективов Осетии, представляются портреты выдающихся осетинских танцовщиков, излагаются методические материалы по преподаванию основ осетинского танца.

Таким образом, осетинский танец до настоящего времени не стал объектом искусствоведческого анализа, не рассматривался как системное

¹ Алборов Б. А. Некоторые вопросы осетинской филологии / Б. А. Алборов; СОИГСИ им. В. И. Абаева, ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева. 2005. – 412 с.

² Шавлохов М. М. Осетинский танец и танцевальный коллектив / М. М. Шавлохов. – Цхинвал: Республика, 2013. – 170 с.

³ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе, 1961. – 215 с.

⁴ Арсоев В. А. Осетинский народный танец / В. А. Арсоев. – Самара: ООО «Тандем», 2014. – 235 с.

явление и часть духовной культуры этноса. На наш взгляд, в отечественной гуманитарной науке недостаточное внимание уделено междисциплинарному (искусствоведческому и культурологическому) рассмотрению осетинского танца. Подобный подход к исследованию позволит нам провести развёрнутый анализ осетинской танцевальной культуры, раскрывая её с позиций искусствоведения, культурологии и социологии искусства.

Проблема исследования состоит в представлении осетинских народных танцев одновременно и в качестве константы культуры, и в качестве «живой» социальной системы, обладающей свойствами забвения, сохранности, перерождения, трансформации и сублимации, и в качестве полисемантического культурного кода, сохраняющего религиозно-мифологические следы, элементы ритуализированных игровых и театрализованных форм, прагматику гендерных взаимодействий, традиционные поведенческие нормы и эстетические ценности.

Объектом исследования выступает народный танец как феномен традиционной культуры.

Предмет исследования – смысловые коды народных осетинских танцев, выявляемые в различных танцевальных формах и жанрах в исторической диахронии.

Целью работы является разработка жанровой классификации и выявление в осетинских танцевальных практиках системных культурных признаков.

Исходя из поставленной цели, необходимо решить следующие **задачи** исследования:

1. На основе современных научных разработок произвести теоретический анализ понятия «танец», используемого в современном языковом поле.
2. Дать представление об осетинском танце через мифопоэтику, малые формы фольклора (пословицы и поговорки) и современную осетинскую поэзию.

3. Рассмотреть процесс формирования научного знания об осетинских танцах.

4. Используя различные основания, предложить собственный вариант жанровой классификации осетинских народных танцев.

5. Выявить смысловые и культурные коды популярных осетинских танцев (симд, хонга кафт, зилга кафт).

6. На материале архивных записей и видеоматериалов, характеризующих работы выдающихся осетинских балетмейстеров, представить осетинский народный танец как произведение искусства.

7. Раскрыть содержание и роль танца в современных и традиционных культурных практиках осетин.

Хронологические рамки и территориальные границы исследования. Исследование охватывает так называемые дописьменный и письменный периоды истории осетинского народа – от мифологических представлений, нартовского эпоса до современных практик молодежных танцевальных игрищ и школьного обучения народному танцу в границах Республики Северная Осетия – Алания и Республики Южная Осетия.

Источниками исследования стали:

– этнографические описания осетинских танцев, содержащиеся в трудах путешественников и исследователей культуры народа;

– фольклорные тексты, в их числе – эпос Нартов, эпос Царциата и малые формы фольклора;

– современные хореографические постановки, которые можно увидеть в работе учреждений дополнительного образования детей и подростков, а также профессиональных и самодеятельных коллективов танцевального искусства осетин;

– наблюдения, полученные в ходе работы автора артистом балета в различных осетинских танцевальных коллективах и руководителем детского хореографического ансамбля «Кафт».

Важным источником послужили также личные наблюдения автора, связанные с оценкой практики футбольных болельщиков, использующих элементы древнейшей осетинской хореографии.

Методология и методы исследования. Методология обусловлена целью и задачами искусствоведческого исследования. В основу изучения осетинской танцевальной культуры были положены принципы междисциплинарного, компаративного и семиотического методов исследования. Семиотический метод позволил рассмотреть в традиционных танцах осетин различные семиотические пласты и наслоения, связанные с социокультурными трансформациями. При выявлении первоосновы и рассмотрении вектора развития анализируемого явления в диссертации применяется исторический подход. Особенности функционирования осетинских народных танцев исследуются отдельными методами гуманитарных наук: сравнительно-историческим, типологическим и специальными методами анализа художественных текстов: методами структурного и структурно-композиционного анализа; образно-смыслового и образно-семантического; жанрово-универсального и жанрово-специфического. Характеристика танцев проводится с использованием методов семантического и структурно-кинетического анализа. Последний получает авторское обоснование.

В качестве стартовых, рабочих определений мы используем следующие:

– танцевальная культура – это система, представляющая собой способ бытования танца; культура в границах повседневной и праздничной форм жизнедеятельности этноса;

– культурные практики – это коллективные активности, имеющие устоявшиеся форму и содержание, постепенно изменяющиеся под воздействием историко-культурных и глобализационных процессов;

– на сегодняшний день народные танцы – это вид актуальной этнической и художественной практики, включённой в повседневность, обряды, ритуалы, образование, искусство, в том числе и сценическое.

Научная новизна диссертационного исследования. Комплексный анализ осетинских танцев в дисциплинарном поле искусствоведения, теории и истории культуры обеспечивает искусствоведческий подход к народной хореографии как актуальной культурной практике народа, проживающего не только в Осетии, но и за её пределами в качестве осетинских диаспор. Результаты исследования позволяют по-новому взглянуть на осетинскую хореографию, рассмотреть её в связи с особенностями менталитета, истории, традиционной культуры народа. Новизна работы определяется следующим:

- произведена операционализация понятий «танец», «народный танец», «фольклорный танец», «сценический танец» и др.;
- выявлено этнокультурное представление об осетинском танце через мифопоэтику, малые формы фольклора (пословицы и поговорки) и современную осетинскую поэзию;
- рассмотрен процесс формирования научного знания об осетинских танцах;
- разработан собственный вариант жанровой классификации осетинских танцев, базирующийся на различных основаниях;
- на материале мифопоэтических и фольклорных текстов выявлены основные смысловые и культурные коды популярных осетинских танцев (симд, хонга кафт, зилга кафт);
- на основе анализа работ выдающихся балетмейстеров представлен феномен осетинского танца как произведения искусства;
- раскрыты содержание и роль танца в современных и традиционных культурных практиках осетин.

Новизна постановки проблемы и комплексный междисциплинарный подход к её решению, позволили сформулировать следующие **положения, выносимые на защиту:**

1. Позиция исследователя состоит в необходимости обязательного использования этнической терминологии, как правило, более точно определяющей предмет изучения. Использование в предшествующих работах понятий «пляска» и «хоровод» в приложении к осетинской хореологии для современного научного знания является анахронизмом. В языковом поле осетинского фольклора оказалось более трех десятков наименований народных танцев, связанных с двумя основными глаголами – симын (исполнять симд) и кафын (танцевать).

2. Исследование массива эмпирических данных и фольклорных текстов позволяет утверждать, что основой осетинского народного танца являются религиозно-мифологические представления осетинского этноса. Обращение к эпосу нартов продемонстрировало, что танец у осетин стал символическим текстом, неким вторичным языком, хранителем особой духовной информации, которая по сей день встраивается в структуру народного танца и выносится на сценические площадки.

3. В процессе формирования научного знания об осетинских танцах выявлено несколько этапов – от простого описания отдельных сцен, производимых путешественниками, купцами и военными деятелями, до несистемных наблюдений, сделанных историками, этнографами, филологами и специальных исследований, концептуализирующих мифологические идеи «священного брака» или демонстрации культурных и поведенческих норм. Научное представление о фольклорной и народно-сценической составляющей как системном целом осетинской танцевальной культуры артикулируется впервые. Три составляющие осетинских этнокультурных практик – аутентичная (фольклорная), любительская и профессиональная, «питающие» друг друга, существуют как «сообщающиеся сосуды», регулируемые внешними (институциональными) и внутренними (имманентно-ментальными) факторами.

4. Попытки систематизировать собранные из разных источников осетинские народные танцы убедили в оптимальности использования метода

сегментированной классификации. Каждый сегмент такой классификации базируется только на одном признаке, что позволяет выделить групповые и массовые танцы; мужские, женские и смешанные; старинные (забытые) и современные популярные; имеющие игровую (шуточную) природу или «серьезные» по содержанию; трансформированные и консервативные и проч.

5. В контексте танцевального действия реализуется система представлений о маскулинности и феминности, этические нормы гендерной коммуникации, стереотипы поведения, принятые в кавказском социуме. Строгие регламенты в исполнении гендерных ролей отражают язык танца и эстетику танцевальных движений партнёров; проблема сохранения культурного опыта народа, в том числе и танцевальных традиций, состоит в том, что преемственность поколений в традиционном обществе прежде осуществлялась в кругу семьи и общины в целом. Сегодня роль транслятора знаний и смыслов народного танца «подрастающему поколению» отведена внешкольному образованию и различным хореографическим студиям. Заявленная проблематика при рассмотрении потребовала формирования новой научной и учебно-методической литературы, а также пересмотра учебных стандартов.

6. На современном этапе *произошла* трансформация традиционно-бытовой осетинской культуры, в связи с этим – утрата первоначальных функций народной хореографии. Вытеснение религиозно-магической составляющей народной хореографии привело к возрастанию и доминированию зрелищно-эмоциональной функции осетинских народных танцев. Тем не менее, в последние десятилетия возрождаются традиции исполнения двухъярусных мужских симдов, элементы традиционных танцевальных игрищ используются футбольными фанатами, возрождаются стихийные самоорганизованные молодежные танцевальные игрища с участием распорядителя чэгрэ.

7. Изучение феномена осетинского танца как произведения искусства, обладающего своеобразными ритмом, темпом, «пластическими»

интонациями, художественным языком, и анализ работ выдающихся осетинских балетмейстеров позволили сделать вывод о преемственности народного и сценического танца. Последний организуется по законам хореографии как авторская разработка, вместе с тем, традиционный народный танец является неиссякаемым источником профессионального хореографического творчества в целом.

Теоретическая значимость работы. Результаты диссертационного исследования формируют фундамент для последующих научных проектов в области искусствоведения, культурологии и культурной антропологии. Предложенный автором семантический и структурно-кинетический методы исследования могут лечь в основу исследований танцевальных культур других народов Северного Кавказа.

Практическая значимость работы. Эмпирический материал, собранный автором в течение длительного исследовательского периода, может использоваться для разработки спецкурсов по осетинской танцевальной культуре в образовательных учреждениях; в постановках хореографических произведений ансамблями народного танца и для сравнительно-типологических исследований по танцевальным культурам других народов Северного Кавказа.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; 15. Возникновение и развитие исторически удаленных и современных феноменов культуры; 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 20. Компоненты культуры (мифология, религия, искусство, образование, просвещение, наука, мораль и др.); 21. Миф в системе культуры; 25. Искусство как феномен

культуры; 36. Культура и национальный характер; 35. Традиционная, массовая и элитарная культура. Их взаимодействие и взаимовлияние; 36. Культура и национальный характер; 117. Народное искусство и народное творчество. Массовое и популярное искусство. Классическое искусство; 118. Содержание и форма в искусстве. Идеалы искусства.

Личный вклад соискателя состоит в:

- обосновании необходимости введения в научное поле хореологии этнической танцевальной терминологии, включающей онимы и глагольные формы;

- проведении классификации осетинских народных танцев, базирующейся на различных основаниях;

- установлении сложных системных связей между фольклорными, любительскими и профессиональными формами осетинских танцевальных практик;

- выявлении неявных и глубоко скрытых смыслов, заложенных в современных популярных танцах осетин (симд, хонга-кафт, зилга-кафт);

- описании современных танцевальных практик на территории республик Южная и Северная Осетия-Алании;

- проведении искусствоведческого анализа сценической постановки, осуществленной выдающимся хореографом Х. П. Варзиевым.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности обусловлена комплексным изучением осетинской народной хореографии. По теме исследования опубликованы 12 научных работ. Основные результаты диссертационной работы изложены в 4 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли искусствоведение.

Основные положения диссертационного исследования апробированы в педагогической деятельности автора в Государственной хореографической

школе-студии при Министерстве культуры Республики Южная Осетия, а также в рамках педагогической практики в Самарском государственном институте культуры при чтении курса «Теория и история народной художественной культуры» для студентов, обучающихся по направлению «Культурология» и «Народная художественная культура».

Отдельные вопросы диссертационного исследования были представлены в докладах на конференциях международного и регионального уровня: на всероссийской научно-практической конференции «Национальное культурное наследие России: региональный аспект» (Самара, Самарская Государственная академия культуры и искусств, 2014 г., 2018 г.); на III международном научно-практическом форуме «Проблемы традиционной художественной культуры горских народов» (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, 2022 г.); на III международном научном форуме «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Кабардинка-Геленджик, Институт Наследия, 2022–2025 гг.); на XX международной научно-практической конференции, посвящённой Дню славянской письменности и культуры и памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (Самара, Самарский государственный университет путей сообщения, 2023 г.); на всероссийской научно-практической конференции «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (Москва, Институт наследия, 2023 г.); на III международной научно-практической конференции «Культурные традиции и художественное образование» (Майкоп, Адыгейский государственный университет, 2024 г.).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, основной части, включающей три главы, заключения, списка использованной литературы, в который включены 221 источник, и семи приложений, выделенных в отдельный том. В приложения вошли схематические изображения основных положений рук в осетинской хореографии, описание сценических

постановок, фотоиллюстрации, высказывания Х. П. Варзиева¹, статьи, посвященные осетинскому танцу из сборника «Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах».

¹ Хаджисмел Петрович Варзиев – артист балета, хореограф, педагог, первый профессиональный осетинский балетмейстер, народный артист СО АССР, заслуженный деятель искусств РФ.

ГЛАВА 1.

ТАНЕЦ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

1.1. Понятие «танец» и роль танца в осетинской культуре

Роль танца в жизни современного человека. Танец – музыкально-пластическое искусство, объединяющее в себе телодвижения человека и музыку. Выразительные телодвижения, подчинённые ритму, как правило, выстраиваются в определенную композицию и сопровождаются музыкой. Являясь древнейшим из искусств, танец транслирует одну из самых ранних потребностей человека: при помощи тела передавать другим людям социально значимую и одновременно личную информацию о самых разнообразных эмоциях и явлениях. Танец – прекрасное средство, с помощью которого можно лучше познакомиться со своим телом, сделать его своеобразным инструментом коммуникации и выражения собственных чувств.

Каждая историческая эпоха обладает собственными телесными канонами, которые транслируются в культуре как эталон наружной формы человеческого тела. Это служит основой для преобразования человеческого тела в художественный объект в живописи, скульптуре, танце и т. д. Основываясь на этом, Ю. А. Кондратенко предложила две единицы описания в системе танцеведения: «тело» – в качестве материала и «движение» – как инструментальное средство танцевального искусства. Подобный «атлас» танца наиболее интересно осваивать на примерах национальных культур.

«Кафын» и «симын» в осетинской культуре. В осетинском языке для обозначения понятия «танец» используется слово «*кафт*» [кафт]. Автор историко-этимологического словаря осетинского языка, известный иранист

В. И. Абаев видит корни этого слова в кабардинском языке¹. Однако же, для глагола танцевать в осетинском языке есть два слова: «*кафын*» (дословно – танцевать) применяется ко всем танцам, а для исполнения танца «*симд*» [симд] используется специальный глагол «*симын*» (ревностно исполнять культовое действие). Связь осетинского «*симд*» и «*симын*» В. И. Абаев усматривает с грузинским «*samaia*» и «*isame*», где «*samaja*» – это хоровод, а «*isame*» – пляши, станцуй². В. И. Абаев видит в этих понятиях общий иранский корень.

Нередко танец получает название напрямую от вида движения или принципа исполнения. Иллюстрацией подобного подхода может также служить адыгский «*удж*», где «*удж*» – это глагол «топтаться»³.

Помимо версии В. И. Абаева существует ещё одно предположение. Так, известный осетинский исследователь А. Р. Чочиев видит взаимосвязь между понятиями «*kaft/kavd*» и «*куывд*»⁴ [кувд]. Кувдом называется осетинское традиционное моление, обязательной частью которого являлся ритуальный хоровод. А. Л. Чибиров в работе «Сакральная архаика осетинского Кувда в контексте системы древних техник религиозного экстаза»⁵ на основе параллелей между версиями В. И. Абаева и А. Р. Чочиева высказывает идею о том, что «...магический ритуал Кувд, элементом которого является мистический танец Симд – это далёкий отголосок очень важных элементов осетинской магической практики, которые, скорее всего, были некоей “инструкцией”, позволяющей входить в изменённое состояние сознания для получения религиозного опыта»⁶. Это, в определенной мере,

¹ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х томах. Т. 1. / В. И. Абаев. – Академия наук СССР, Институт языкознания. – Репринтное воспроизведение с оригинала 1989 года. – Москва: Визом, 1996. – С. 567.

² Абаев В. И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература / В. И. Абаев. – Владикавказ: Ир, 1990. – С. 449.

³ Шу Ш. С. Адыгейские народные танцы / Ш. С. Шу – Майкоп: Краснодар. кн. изд-во. Адыг. отделение, 1971. – 103 с.

⁴ Чочиев А. Р. Феномен топ и субстанция ud в системе ари-ас-`k`mqjñi философии, веры и мистики / А. Р. Чочиев. – Владикавказ: Иростон, 2001. – С. 52.

⁵ Чибиров А. Л. Сакральная архаика осетинского Кувда в контексте системы древних техник религиозного экстаза / А. Л. Чибиров // Дарьял. – 2016. – № 1. – С. 222–239.

⁶ Чибиров А. Л. Сакральная архаика осетинского Кувда в контексте системы древних техник религиозного экстаза ... С. 222–239.

подтверждает версию А. Р. Чочиева об идентичности понятий «*кафт*» и «*куывд*».

Стоит отметить, что во многих культурах понятия «танец» и «танцевать» не идентичны. Чаще всего в этнических культурах понятие «танец» отсутствует вовсе, существительная форма этой лексемы заменяется глагольными выражениями. То, что мы сегодня воспринимаем как танец, раньше самими представителями древних культур в таком ключе воспринималось либо как естественная форма общения, либо как обрядовая форма коммуникации с высшими силами или соплеменниками. Вместо танца в привычном для нас понимании выступали танцевальные шествия, коллективное ритмичное движение, включённое в контекст определённых обрядов и ритуалов. Помимо обозначения самого танцевального действия, организованных движений под ритмические хлопки, топание, удары в различные предметы или под аккомпанемент музыкальных орудий, это понятие охватывает широкий спектр. К примеру, выражение «идти на танцы», обозначает мероприятие, на котором будут исполняться танцы; «душа танцует» характеризует радостное, одухотворённое состояние человека, «пляшешь под чью-то дудку» означает выполнение чужих приказаний или пожеланий и т. д.

Яркой иллюстрацией множественности и многогранности понятия танец является работа Н. А. Ивановой и И. А. Улиткина «Содержание концептов “Dance” и “Танец” в английском и русском языках: результаты свободного ассоциативного эксперимента»¹. В работе приводится подборка ассоциаций с категориями «dance» и «танец» в англоязычной и русскоязычной среде, структурированных по ряду семантических групп (название танцев; место происхождения; связь с увеселительными мероприятиями; связь с музыкой и проч.). В процессе развития танцевального искусства в понимании, близком к современному,

¹ Иванова Н. А. Содержание концептов «dance» и «танец» в английском и русском языках: результаты свободного ассоциативного эксперимента / Н. А. Иванова, И. А. Улиткин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 9-1 (63). – С. 96–101.

происходило размытие и изменение смыслов, наслоение нового понимания и трактовки, но при этом сохранялось первоначальное смысловое ядро, определяющее особое телодвижение человека / людей, не свойственное обыденному движению.

Всё это характерно и для осетинской танцевальной традиции. Являясь неотъемлемой и органичной частью жизни осетинского общества, танец прошёл различные стадии становления и развития. Помимо общественной и ритуально-магической жизни, танец довольно активно функционирует в практике и повседневной речи осетин.

Осетинский танец был и остаётся частью «хъазтизæр»¹ [кáзт-изар] – игрища. Эти игрища (танцевальные действия) были важной частью повседневной и культовой жизни. Упоминания танца и танцевальных игрищ часто можно встретить в различных пословицах и поговорках.

Смысловые конструкторы понятий «кафын» и «симвын», используемые в осетинских пословицах и поговорках. В современной осетинской речи, в пословицах и поговорках понятия «кафын» и «симвын» встречаются довольно часто, что свидетельствует о важности невербальной коммуникации и эмоционального самовыражения в жизни осетин. Танцы часто используются в ритуальных контекстах для достижения психологического равновесия, снятия стресса и эмоциональной разгрузки. Присутствие в языке подчеркивает их роль в психическом благополучии. Язык становится средством передачи культурного наследия и мудрости от поколения к поколению. Он фиксирует важные аспекты поведения и социального взаимодействия. Включение понятий «кафын» и «симвын» в пословицы и поговорки подчеркивает значение коллективных действий и коммуникации в социуме. Это способствует укреплению социальных связей и единству.

¹ Традиционные игрища, сопровождавшиеся танцами. Дословно вечер игр («хъазт» – игра (шутка, забава); также применяется для обозначения пространства, предназначенного для гуляний и самих танцев; «изæр» – вечер).

Главный осетинский танец «Симд» упоминается в осетинской речи в контексте необходимости доведения любого дела до конца: «Симды куы бахизай – уæд кæронмæ»¹ – Если встал в симд, то уже до конца (пер. К. Н. Джиоти)²; «Симды симын хъæуы»³ – В симде надо танцевать. Эти поговорки относятся не только к танцу, но и учат терпению, выносливости, уважению к начатому делу. Важно учитывать, что обрядовые симды могли быть весьма продолжительными – от нескольких часов до нескольких дней при частичной ротации участников.

Являясь частью ритуальной практики на заре своего зарождения, а также формой коммуникации между молодёжью, симд был и остаётся единственным танцем, где молодые люди могут брать девушек под руку, исключая телесный контакт. Участие в парном симде является прерогативой молодёжи, не вступившей в брак, исключая участие старшего поколения и детей. В сборнике осетинских пословиц и поговорок «Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ» мы обратили внимание на пословицу «Онайы симды хистæрæй кæстæрæй балæууынц»⁴ – В Онай-симд встают все – от мала до велика. Под «Онай кæнын» (делать Онай) подразумевается процесс коллективного труда, валяния шерсти и войлока, который предполагает большое физическое напряжение. Видимо, приведённая пословица служит в качестве характеристики напряжённого трудового процесса, в который должны включаться все – от мала до велика.

«Хъазтæн – нæлгоймаг амонæг. Хъазтæн – сылгоймаг фæндырдзæгъдаг»⁵ – Мужчина на игрищах – распорядитель, женщина на игрищах играет на гармошке. Здесь указано на чёткое распределение ролей в организации традиционного танцевального игрища, в котором изначально игра на гармонике считалась исключительно женским занятием. «Хъазтæн

¹ Из личного архива автора.

² Перевод осетинского текста в этой главе осуществил К. Н. Джиоти.

³ Из личного архива автора.

⁴ Айларты И. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ / И. Айларты, Р. Гæджынатты, Р. Кцойты. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2006. – С. 335.

⁵ Айларты И. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ... С. 354.

дæр – рахиз æмæ галиу фæрстæ»¹ – У танцевального игрища две стороны – правая и левая; *«Хъазты рахизварс – нæлгоймæгты, галиуварс – сылгоймæгты*»² – Правая сторона игрища мужская, левая – женская. В пословице фиксируется регламент оформления танцевального круга, где парни выстраиваются полукругом справа от музыкантов, а девушки – слева. Однако смысл пословицы распространяется на любые социальные нормы в осетинском сообществе, где следует соблюдать определенный порядок.

«Тымбыл хъазтыл хистæртæ бадзынц, кæстæртæ та лæууынц»³ – На танцах старшие сидят, молодёжь же стоит. Приведённые пословицы фиксируют жёсткие правила организации пространства общественных танцев. Пожилые рассаживаются напротив музыкантов, чтобы в течение всего игрища следить за установленным порядком.

В качестве иллюстрации танцевального игрища как строго регламентированного мероприятия, на наш взгляд, уместна следующая поговорка: *«Æнæуаг зарджытæ æмæ кæфтытæ хъæдгæроны дæр нæ фидауынц*»⁴ – Непотребные песни и танцы не пристало исполнять и на окраине леса. Для подобного рода песен и танцев не было места на игрищах, и нежелательность их исполнения «даже на окраине леса» как границе между человеком, деревней и дикой природой лишнее тому подтверждение. *«Бæгъдæгрон æмæ гомсæрæй кафын нæдæр нæлгоймагыл, нæдæр сылгоймагыл нæ фидауы*»⁵ – С непокрытой головой и без ремня не пристало танцевать ни мужчине, ни женщине—эта пословица выступает иллюстрацией требований к одежде участников танцев и как напоминание о важных условиях в определённых традиционных практиках. Пожелания к организационным моментам в игрищах встречаются и в следующей

¹ Айларты И. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ... С. 354.

² Айларты И. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ... С. 354.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

поговорке: «*Фæндыры цагъд кафтсæй фидауы, кафт та – æмдзæгъдаей*»¹ – Игру на гармонике танец украшает, а танец – хлопанье в ладоши. Здесь следует обратить внимание на то, что глагол «хлопать» в осетинском языке – это –«*æмдзæгъд*»² [амдзæхт], дословно значит «отбивание такта ладонями при танце». В этимологическом словаре осетинского языка это слово делится на две части, где вторая часть «*цагъдын*» [цахдын] – ударять, а первая, автором предлагается в качестве «*арм*» – рука. Сопровождение танца хлопками было обязательным атрибутом танцевального действия. «*Къæрцц-къæрцц*» [карцц-карцц] – звук ударов в ладоши, звуки ударов палками о доски во время танцев; треск. Отсюда выражения «*къæрцц æмдзæгъд*» [кэрц эмдзэг’д] и «*къæрцц хъазт*» [карцц-амдзахт] (звонкие/трескучие хлопки, звонкая игра, в данном контексте – игрище).

Выражение «*Алы комæн – йæхи хъазты фæз*»³ – у каждого ущелья своя поляна для танцев – есть подтверждение факта использования отдельного места для проведения игрищ в каждом горском обществе (в каждом роду) и одновременно аналог русской пословицы «у каждого своя правда».

Упоминание танца встречается и в значении способа продления жизни: «*Азар, акаф æмæ фылдæрфæцæрай*»⁴ – Пой, танцуй и проживёшь дольше. Во многих пословицах понятие «танец» служит синонимом выражения радости и положительных эмоций: «*Фыр цинаей хурмæ худти, мæймæ кафыд*»⁵ – На радостях солнцу улыбался и на луну танцевал; «*Фырцинаей зæрдæ уæрыккау кафы*»⁶ – На радостях сердце пляшет, словно ягнёнок; «*Хуры хъарммæ хъыбылтæ дæр кафынц*»⁷ – Под солнечным теплом даже поросята затанцуют.

¹ Гутиев К. Ц. Осетинские пословицы и поговорки / К. Ц. Гутиев. – Орджоникидзе: Ир, 1976. – С. 288.

² Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х томах. Т. I. / В. И. Абаев. – Академия наук СССР, Институт языкознания. – Репринтное воспроизведение с оригинала 1989 года. – Москва: Визом, 1996. – С. 143.

³ Из личного архива автора.

⁴ Там же.

⁵ Гутиев К. Ц. Осетинские пословицы и поговорки... С. 288.

⁶ Там же.

⁷ Гутиев К. Ц. Осетинские пословицы и поговорки... С. 288.

Упоминался танец и для характеристики чьей-либо удали и стати: «*Сау къæдзæхы сæрыл кафга æмæ зарга кæны*»¹ – На вершине чёрной горы он поёт и танцует; «*Фондзæдзыд дзæбидырау кафы*»² – Танцует, словно пятилетний тур (горный козёл). Выражение «*Карды комыл кафы*»³ – Танцует на острие ножа – можно понять как аналог «ходит по краю», а также как показатель доблести, сноровки и удали. Одновременно такая пословица отсылает к нартовским сюжетам, где нарты соревнуются в танцах, а победителем становится, Сослан, исполнивший танец на кромке ритуальной чаши.

Необходимость иметь собственную позицию и учитывать мнение старших, отражена в следующих пословицах: «*Искæй къæхты хъæрма ма каф*»⁴ – Не танцуй под топот чьих-то ног; «*Арс иуырдаæм кафыди, йæ лæппынтæ – иннаердаæм*»⁵ – Медведь танцевал в одну сторону, а медвежата в противоположную.

Амбивалентность понятий «танец» и «танцевать» объясняется возможностью применения их для всех случаев жизни: как в положительном, так и негативном ключе, чтобы оправдать себя или, напротив, укорить другого. В осетинском фольклоре есть немало упоминаний танца в несколько уничижительной форме: «*Кафаг лæппу хæдзар нæ амайы*»⁶ – Танцующий парень дом не построит; «*Æдыллыæн æмдзæгъд нæ хъæуы: донь хъæрма дæр кафы*»⁷ – Дураку не обязательно хлопать, он и под шум волны будет танцевать; «*Бæндæныл кафæгау йæ 'рра митæ*»⁸ – Дурачится, словно на верёвке танцует.

Представляя собой сложный семиотический комплекс, объединяющий пластическое искусство с сакральными практиками, осетинский танец играет

¹ Из личного архива автора.

² Гутиев К. Ц. Осетинские пословицы и поговорки... С. 180.

³ Там же. С. 288.

⁴ Там же. С. 62.

⁵ Там же. С. 288.

⁶ Там же. С. 178.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

важную роль в осетинской традиционной и современной культуре. Этимологический анализ терминов «кафын» и «симын» выявляет их ритуальные корни, восходящие к древним техникам религиозного экстаза. Танцевальная лексика сохраняет следы мифологического сознания, что проявляется в образах нартовского эпоса. Чёткая регламентация танцевального пространства («хъазтизæр») отражает традиционную социальную иерархию. Гендерная дифференциация в танце выступает как механизм сохранения культурных норм. Пословичный фонд также фиксирует воспитательную и нормативную функции танца. Танец отражает архаичные пласты мифологического сознания, строгую систему социальных норм, динамичные процессы культурной адаптации.

1.2. Образы танцора и танца в осетинской поэзии и литературе

Понятие «танец» в осетинской поэзии и литературе нашло яркое отражение, став органичным продолжением устной народной традиции. В любовной лирике известной осетинской поэтессы Людмилы Галуанти (осет. *Галуанты Людæ*) используется поэтическое высказывание «танцует жизнь»: «*Маен карды комыл кафын кæны цард*»¹ – На острие ножа заставляет меня танцевать жизнь. Образ танцующего нарта – победившего в танцевальном поединке, вставшего на высокие пальцы на кромку чаши или острие кинжала, не раз воспроизводился осетинскими художниками. (Рис. 1, 2).

¹ Галуанты Л. Фæзыгон нуазæн: Æмдзæвгæтæ / Л. Галуанты. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2008. – С. 110.

М. С. Туганов «Пир нартов»**И. А. Джуссоев «Истина»**

«Танцевать на острие ножа» – это знак победы, достигнутой невероятными усилиями. Через танцевальный образ Людмила Галуанти описывает волнение героини при виде любимого человека: *«Дæ фендæй-иу маæ уд уæрыккау кафыд»*¹ – При виде тебя моё сердце плясало, словно ягнёнок.

Тема танца неразрывна с темой любви:

*«Ох, куы бафсæдин демæ кафынаей,
Ох, куы бафсæдин демæ зарынаей,
Оххай, еххытæ æмæ оххытæ
Ох, куы бафсæдин æз дæу уарзынаей»*² –
Насытиться бы мне танцем с тобою,
Насытиться бы мне пением с тобою,
Эх и ох,
Насытиться бы мне любовью к тебе.

*«Мах фидар ыстæм, слæудзыстæм нæ къæхтыл, æмæ нæ кафгæ фендзынаæ ды дæр»*³ – Сильны мы, встанем снова на ноги, и вновь увидишь ты нас в танце – этими словами собирательный образ защитника Осетии в период национально-освободительной войны с Грузией отвечает на вопрос осетинской матери «болят ли раны солдат?».

*«Æдæрсгæйæ нæ ракафдзыстут симды»*⁴ – Не сможете без страха станцевать вы симд – предостерегает Людмила Галуанти в своём обращении к предателям собственного народа.

*«Нæртон лæгау дæ хъама 'рсадз дæ фарсыл, Дæ къах-къухтыл зæрдиаг кафт æркæн!»*⁵ – Подобно нарту подвесить кинжал к поясу, на пальцах ног станцевав от души! – строки сожаления от имени погибшего на поле боя юноши о невозможности станцевать.

¹ Галуанты Л. Фæззыгон нуазæн: Æмдзæвгæтæ... С. 174.

² Там же. С. 200.

³ Там же. С. 25.

⁴ Там же. С. 31.

⁵ Там же. С. 43.

В творчестве Таймураза Хаджеты часто можно встретить упоминание танца как характеристики природы и природных явлений: «*Æддæйе та дзæхст-дзæхстæй къæвда кафы*»¹ – Снаружи дождь танцует хлесткими пощёчинами; «*Тарккъæвдайы кафтау, нæ уарзт уыд æнæнцой, цыбыр*»² – Словно танец проливного дождя была наша любовь беспокойна и коротка; «*Цъæх æрдузы тымбыл кафт кодта хъæд*»³ – На зелёной поляне круговой танец исполнял лес; «*Фæлмаен къæвда та цæджджинагыл рог, нæртон лæгау йæ къахфындзтыл кафы!*»⁴ – Мягкий дождь, подобно славному нарту, танцует на пальцах ног на медном котле; «*Дæ къæхты ист – къæвдайы ‘ртæхты кафт*»⁵ – Поступь твоих ног – танец капель дождя; «*Денджыз тухы йæ уылæнтæ-гауызтæ, бæрзы цонгыл, фыруæздан кафæгау*»⁶ – Море окутывает волнами-коврами берёзу, словно благородный танцор; «*Лæппу-лæг йæ кафты цæргæсау ныззылы*»⁷ – Юноша кружится в танце, подобно орлу; «*Мæ цырагъ ризгæ кафыныл фæци*»⁸ – Свеча моя, задрожав, затанцевала.

Апелляция к нартовскому эпосу – знаковая примета современной осетинской культуры. На каждом застолье звучат имена нартовских героев. А выражение «танцевать на острие ножа» знаменует и победу, и жизненные трудности, и указание на принадлежность к потомкам нартовских героев. «*Фæлæ рыздах æмæ фенай, æз куыд кафон карды комыл!*»⁹ – «Но вернись и посмотри, как я буду танцевать на острие ножа». Это обращение поэта в прошлое, монолог – в котором он высказывает сожаление о проигранной борьбе со временем.

«*Æз нæ фестын мæ къахфындзтыл кафты, – уыцы рог хъару ‘ме уæнгты нæй*»¹⁰ – Нет в моём теле той лёгкой силы, чтобы танцевать на

¹ Хаджеты Т. Уацмыстæ / Т. Хаджеты. Дзæуджыхъæу: Ир, 2010. – С. 29

² Там же. С. 35.

³ Там же. С. 41.

⁴ Там же. С. 94.

⁵ Там же. С. 151

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Там же. С. 199.

⁸ Там же. С. 101.

⁹ Там же. С. 319.

¹⁰ Там же. С. 101.

пальцах. Обращение к девушке с просьбой полюбить его, несмотря на невозможность танцевать на пальцах.

Иллюстрацией упоминания симда как категории, охватывающей весь осетинский народ, служит творчество поэтессы Азау Хацерон. Так, в стихотворении «*Ноггаенаен суадон*» (осет. живительный родник) автор обращается к живительному роднику, намереваясь омыть его водой народ Осетии для возрождения:

*«Дæу Ноггаенаен суадонæ хъуамæ ныннайон мæ адæм,
Æмæ та Æртæ Нарты Куывды æмбырдæй æрбадæм.
Уадз, райхæлæд Симды нæ уæнгтæ, нæ удтæ, нæ фæзтæ,
Нæ «Гъæйтты зард» айхъуысæд, зарæгæн бахъырнæд бæстæ»¹ –*
Тебя, мой народ, должна искупать я в живительном роднике,
И вновь соберёмся мы на Кувд (пиршество) Трёх родов Нартов.
Пусть раскроются в Симде наши тела, души и поляны,
Пусть льётся наша песня, а песне подпоёт мир.

Стихотворение, посвящённое гибели нартов, автор называет «*Фæстаг симд*»² (осет. последний симд). В осетинском эпосе нарты погибли в борьбе с небожителями, бросив вызов самому Богу:

*«Хуыцауы риу бацагъта ‘гъуыстаджы’нкъард,
Йæ фæстаг Хæстон Симдмæ рацыди Нарт»³ –*
Божье сердце одолела тоска,
На свой последний боевой Симд выдвинулись нарты;

*«Ызнæгтимæ Нартæ гуымс Симдæй хæцынц,
Нæ куывдтæ уæларвмæ дæр симгæ тæхынц.
Нæртон Симд – æддæгуæлæ Арвмæ рæзти,
Йæ уæллаг рæгъ арвы цæрджытыл цыди»¹ –*

¹ Азау. Алагаты урс хæдзар: Æмдзæвгæтæ / Азау. – Дзæуджыхъæу: Ирмон, 2014. – С. 9.

² Там же. С. 44.

³ Там же.

Врагов громят Нарты в Симде,
 Молитвы наши на небо несутся, танцуя симд.
 Многоярусный Симд рос до неба
 Верхний ярус его отдан небожителям;

*«Нæ царды æгъдау у нæ Симдаей нысан.
 Нæ хъазæн фæз абон – Хуыцауæн мысан»² –*
 Уклад нашей жизни Симдом определён,
 Поляна для игрищ – самому Богу мишень;

«Уæларвæй, дæлзæхæй Мæрдон Симд кæныныц»³ –
 На небе и под землёй пляшут поминальный симд;

*«Уæ риуы гуыдыр бакæнут – размæ уæндут,
 Уæларвмæ та, симгæ, уæ фæндаг кæнут!»⁴ –*
 Раскрыв свою грудь, устремитесь вперёд,
 На небо же в симде устройте свой путь!

Таким образом, понятие «симд» у поэта выходит за пределы просто обозначения определённого танца и выступает как молитва и одновременно трёхъярусная архитектурная конструкция, устремлённая к Богу, как концентрация коллективной энергии, направленной на выживание, на победу в войне, на размножение, увеличение благосостояния и проч. Это понятие охватывает широкий спектр этнических кодов, постигаемых представителями этноса не отдельно, а комплексно, единомоментно.

Обобщая аналитические наблюдения, можно утверждать, что в афористических жанрах фольклора и в осетинской литературе понятие «танец» чаще употребляется в глагольном варианте «кафын» (танцевать),

¹ Азау. Алагаты урс хæдзар: Æмдзæвгæтæ... С. 44.

² Там же.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же.

«*симын*» (делать симд). Лексема «*кафын*» органично вписалась в обозначение различных этнических ценностей, качественных характеристик человека, осетинской ментальности. В современной литературе через понятие «*кафт*» (танец) и глагол «*кафын*» (танцевать) выражаются любовь, трепетное волнение, даётся оценка мужской доблести и честности, оценивается поведение человека, устанавливается этическая норма гендерных взаимодействий и т.д. В пределах небольшой, с исторической точки зрения, дистанции, рассматриваемые нами понятия, в результате смысловых метаморфоз приобрели большую смысловую нагрузку, которая на сегодняшний день пронизывает многие сферы деятельности современного осетина.

В рассмотренных нами примерах лексемой «*кафын*» (танцевать) обозначаются положительные и отрицательные свойства танцевальных действий. Лексема «*симын*» (танцевать, делать симд) знаменует только положительные характеристики коллективного танца / коллективных действий и мероприятий, имеющих религиозно-обрядовые смыслы. Вербальные конструкторы с использованием лексем «*кафын*» и «*симын*» имеют прямой смысл, связанный с обозначением порядка расстановки девушек и юношей в танцевальном круге, указанием на обязательные элементы в танцевальном костюме, на нормы поведения в танце и т.п. Одновременно с этим такие конструкторы имеют второй и третий смыслы, отсылающие к фольклорным текстам и проецируемые на обычные бытовые практики осетин. Активное использование танцевальных понятий и связанных с ними образов в фольклоре и современной осетинской поэзии свидетельствует о том, что, во-первых, фольклорный танец для осетин является важным идентификационным этническим маркером, т. е. быть осетином — это не только знать родной язык, но и танцевать по-осетински. Во-вторых, танец, включённый в традиционный контекст, определяет тип взаимодействия между мужчинами и женщинами, регламентирует нормы поведения, способ ношения костюма, отношение к музыкантам, рефлексия на танцевальные

жанры, связывает поведение танцоров с геоландшафтными условиями и локальными/родоплеменными нормами. И, наконец, в-третьих, танцевальные образы и ассоциации имеют ярко выраженную эмпатическую характеристику.

Важно отметить некоторое различие в применении рассмотренных нами лексем. Так, «*кафын*», в силу своей «универсальности», обозначая собой «исполнение танца», соотносится с широким эмоциональным спектром индивида: проявления радости, любви, гордости, стеснения и проч. Понятие «*симын*» существует в коллективном контексте, в обозначении общности, совместного труда, вопросов общенационального характера и проч.

Явная и опосредованная взаимосвязь между активными танцевальными практиками и частотностью использования понятий «*кафын*» и «*симын*» в их бытовой и художественной речи определяет особенность современной культуры осетин. В осетинской культуре танец имеет многоплановое значение, отражая как внутренние психологические процессы, так и внешние социальные структуры. Его присутствие в языке подтверждает важность танцев как культурного феномена, способного объединять индивидов и группы, и в то же время сохранять уникальные черты культурной идентичности.

1.3 Формирование научного знания об осетинских танцах

Научное знание об осетинских танцах формировалось в течение длительного периода, начиная, вероятно, с тех времён, когда путешественники, купцы, военные покорители Кавказа описывали горский быт и нравы. Это не были в полной мере научные описания, но именно они положили начало нашего знания о самых популярных и известных на тот период осетинских танцах.

В сборнике «Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах» мы можем найти немало интересных заметок, касающихся осетинских танцев XIX–XX вв. В путевых заметках неизвестного автора (газета «Терек», № 92 за 1883 г.) встречается описание танца, по всей видимости, симда, исполняемого на праздновании в святилище «Реком»¹. Автор упоминает распорядителя танцевального круга – «чъегъре», характеризует инструментальный ансамбль и саму музыку, отмечает особую роль танцев в культуре осетин, участие в танцах преимущественно молодёжи, отмечая, что состоящие в браке люди в танцах не участвовали².

В № 83 газеты «Тифлисский листок» за 1900 г. в статье «Пасха у горских осетин» (автор Ирон Амзор) встречается упоминание о танцах в рамках третьего дня празднования пасхи. Отмечается соревновательный характер танцев и преподнесение почётного бокала лучшим исполнителям³.

А. Скачков в статье «Празднование дзуаров», опубликованной в газете «Терские ведомости» № 226 за 1905 г., описывает наблюдаемые им танцы, исполнявшиеся на кувде (осет. *куывд* – ритуальное пиршество/молитва), отмечая, что праздничные мероприятия заканчиваются без танцев, если на них присутствуют только мужчины. Присутствие женщин означает продолжение в виде танцев и джигитовки. Среди танцев автор выделяет «симд», как наиболее распространённый⁴.

Под псевдонимом «Бывалый» в статье «На кувде», опубликованной в № 109 газеты «Терские ведомости» за 1910 г., автор подмечает интересные особенности общественных танцев: «Прислуживала всё время молодёжь. Вообще, празднование было торжественным и образцовым. Несмотря на обилие пива и браги, пьяных почти не было. Но погода испортила всё –

¹ Святилище на Севере Осетии, посвящённое покровителю мужчин Уастырджи. В последние годы празднование приобрело всеосетинский характер.

² Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 1. / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект–Пресс, 2014. – С. 186–187.

³ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект–Пресс, 2014. – С. 404.

⁴ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. Т. 2... С 422–421.

пошёл дождь. Однако собравшаяся молодёжь затеяла лезгинку и лихо отплясывала её... Началась пальба – это салютовали наиболее почётным танцорам и гостям...»¹.

Стоит отметить, что в подавляющем большинстве заметок танцы сопровождают ритуальные пиршества и являются по большей части занятием молодёжи. В газете «Кавказ» от 1914 г. № 161 в статье «В Осетии. Дикий обычай»² С. Каргинов описывает проведение праздника «Кæхцгæнæн»³. Автор обращает внимание на особое происшествие, когда во время исполнения кругового танца один из участников, стреляя из нагана под ноги партнёрше, случайно ранил одного из зрителей, что могло спровоцировать дальнейшее кровопролитие⁴. Описание ещё одного инцидента со стрельбой на общественных танцах мы встречаем у Дж. Шанаева в статье «Свадьба у северных осетин», опубликованной в «Сборнике сведений о кавказских горцах» 1869 г.: «В начале шестидесятых годов на одном увеселении, в доме генерала Мусса Кундухова, случилось такое несчастье. Семнадцатилетняя девушка танцевала со своим односельчанином, молодым человеком. После получасовой пляски молодой человек задумал было прервать её выстрелом. Он, танцуя и следуя за девушкой с взведённым курком пистолета, пригнулся с целью всадить пулю у самых ног девушки, как она вслед за выстрелом с криком упала на землю. К сожалению, подбежавших к ней, она лежала в беспамятстве с простреленною ступнёю левой ноги. Доктора нашли за лучшее сделать ей ампутацию. После того как ей залечили рану, она вышла замуж за того же самого молодого человека, который по неосторожности своей изуродовал её»⁵.

В той же статье даётся весьма подробное описание процесса

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. Т. 2... С. 424.

² Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / В. С. Уарзиати. Кн. 1. – Владикавказ: Абета. – 2017. – С. 93–95.

³ Дословно «делание чаши» (кæхц – чаша). Праздник, справляемый в июле (кæхцгæнæны мæй – месяц кæхца), устраивался в честь новорожденного мальчика. Обряд получил название от символической чаши, с которой молодая мать обходила родственников для сбора подарков новорожденному.

⁴ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. Т. 2... С. 452–453.

⁵ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. Т. 2... С. 562.

танцевального игрища на осетинской свадьбе, приводя описание оркестра, перечисление танцев, их очерёдности и национальной принадлежности (автор отмечает помимо осетинских танцев, кабардинские и чеченские пляски). Подробно описан регламент всего танцевального действия, в том числе коммуникации участников танцевального круга между собой¹.

В 1875 г. в «Сборнике сведений о кавказских горцах» была опубликована статья И. Канукова «В осетинском ауле», в которой автор обращает внимание на расположение танцевального пространства на осетинских кувдах: «Вчера у соседа, Дзарахмата, был праздник. Он праздновал рождение своего сына, который появился на свет вчера же. Веселье длилось до самого позднего вечера. Посреди двора были устроены танцы, в которых принимала участие одна молодёжь»².

В статье «Характеры и обычаи у осетин, кабардинцев и чеченцев», опубликованной в № 148 газеты «Кавказ» за 1876 г. под инициалами И. К., приведены характерные особенности танцевального действия, подчеркивающие разницу между жителями востока, танцующими поодиночке и горцами, которые танцуют попарно. Характерно, что у европейцев кавалер приглашает даму, у горцев же автор отмечает появление в кругу сначала девушки, а затем уже юноши³.

В № 1090 газеты «Казбек» за 1901 г. можно встретить довольно подробно представленное танцевальное шествие «*Цопнай*», исполняемое при поражении человека молнией и посвящённое осетинскому громовержцу *Уацилла*⁴.

В «Воспоминаниях осетинского эмигранта»⁵ Темирболата Кубатиева рассказывается о жизни на Кавказе, в частности, описывается Осетия периода гражданской войны. В этих воспоминаниях, помимо будней

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. Т. 2... С. 562.

² Там же. С. 209.

³ Там же. С. 531.

⁴ Чибиров Л. А. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах. Кн. 2 / Л. А. Чибиров. – Цхинвали: Ирystон, 1982. – С. 240–241.

⁵ Кубатиев Т. Воспоминания осетинского эмигранта / Т. Кубатиев. Т. 1. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНИЦ РАН и Правительства РСО-А, 2014. – 424 с.

гражданской войны, мы встречаем заметки из быта горцев и их времяпрепровождения, различные упоминания о танцах в среде кавказской молодёжи того времени. В рассказе о торжественном балу в честь прибытия в Нальчик командующего Кавказской армией генерала Эрдели автор повествует об исполнении танца с кинжалами¹.

У того же автора мы встречаем упоминание осетино-ингушской свадьбы, где проводятся танцы, в которых сам автор является активным участником, соревнуясь в танце с девушкой, присутствовавшей на игрище².

Говоря об источниках, в которых встречается упоминание об осетинских танцах, нельзя не упомянуть этнографический очерк К. Л. Хетагурова³ «Особа» «Танцами наши предки занимались, видимо, не особенно охотно, так как дошедшие до нас виды этого развлечения очень несложны; они были скорее выражением экстаза пирующих мужчин, чем развлечением молодёжи. Девушки танцевали очень редко, а женщины совершенно не принимали участие в танцах, исключая разве расходившейся на свадьбе своего внука старушки».⁴ В личной беседе исследователь осетинского танца Т. К. Салбиев мотивировал позицию К. Л. Хетагурова его ранним отъездом на учёбу, а также взглядом воцерковленного человека, которого могли смущать многие моменты осетинских танцев. Точно так же М. С. Туганов эротизмы из текстов песен, сопровождавших танец «*Чепена*», называет «сальностями». В то же время в исторический период фиксации К. Л. Хетагуровым своих наблюдений танцевальная традиция могла переживать упадок в силу определённых причин. Однако следует отметить существование в осетинской традиции локальных версий каждого танцевального наигрыша, что говорит о наличии в Туальском обществе подобных танцевальных форм: «*Туаллаг хонгæ*», «*туаллаг симд*», «*туаллаг*

¹ Кубатиев Т. Воспоминания осетинского эмигранта... С. 164.

² Там же. С. 401–404.

³ Коста Леванович Хетагуров (осет. Хетæгкаты Леуаны фырт Къоста) – осетинский поэт, драматург, живописец, публицист, этнограф, общественный деятель. Основоположник осетинского литературного языка.

⁴ Хетагуров К. Л. Особа: (этнографический очерк) / К. Л. Хетагуров – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2012. – 62 с.

чепена» (осет. туалъская хонга, туалъский симд, туалъский чепена). Туальцами называли, в том числе и жителей Наро-мамисонской котловины, откуда родом был и сам К. Л. Хетагуров.

На сегодняшний день особняком стоят две работы, которые являются более полными в плане охвата, описания и систематизации осетинских танцев. Это работа М. С. Туганова «Осетинские народные танцы»¹ и раздел «Осетинские танцы» из книги «Некоторые вопросы осетинской филологии»² Б. А. Алборова.

В работе Б. А. Алборова собраны наблюдения о различных осетинских танцах. Этот материал представляет собой их подробное описание, прослеживаются пути их возникновения и исторического развития, даётся обзор деятельности первых профессиональных хореографов, раскрывается история создания танцевальных ансамблей, появления «культивированных», т.е. современных сценических танцев, определяется влияние осетинского театра на развитие осетинской сценической хореографии.

Именно у Б. А. Алборова впервые даётся описание четырнадцати фольклорных танцев, которые охватывают различные сферы жизни традиционного социума. Начиная своё повествование с категории «древнейших» танцев, автор описывает ритуальные хороводы и танцевальные шествия: «*Цоппай*», «*Чепена*», «*Нæртон симд*» (симд нартов) или же «*Æрæфтитæ*» [Арафтита] / «*Дыууæ æддæгуæлæ кафт*» [Дыууа-адтагуала-кафт] (досл. Наложённые друг на друга, двухъярусный). Далее автор характеризует парную разновидность симда, именуя его осетино-кабардинским танцем, мотивируя данную точку зрения наличием похожего по строению и смыслу танца «*удж*» в кабардинской среде, при этом, исключая заимствование из адыгской культуры.

Следует отметить бытование танцевальных форм «*Цоппай*» и «*Чепена*»

¹ Туганов М. С. Осетинские народные танцы / М. С. Туганов – Сталинири: Госиздат Юго-Осетии, 1957. – 47 с.

² Алборов Б. А. некоторые вопросы осетинской филологии / Б. А. Алборов / СОИГСИ им. В. И. Абаева, ВНЦ РАН и Правительства РСО-Алания. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1982. – 412 с.

также в карачаево-балкарской среде, объясняя это тесными контактами между осетинами и карачаевцами-балкарцами, а также аланским субстратом в этногенезе карачаевцев-балкарцев¹.

В отдельную категорию автор отнёс танцы «любовного» характера, куда вошли «Эротический танец» и «*Бæлæтты кафт*» [Балатты-кафт] (голубиный танец). Про первый танец Б. А. Алборов затруднился предоставить дополнительные сведения, а «*Бæлæтты кафт*», имитирующий общение двух голубей, по его словам, должен был создавать «любовное настроение» среди танцующих.

Тематику зооморфных танцевальных форм продолжают «Олений танец» и «*Æрсыты кафт*» [Арсыты-кафт] (медвежий танец), уходящие корнями и прочно связанные с охотничьими ритуалами и культом покровителя дикой фауны Афсати («*Æфсати*»).

«Парный круговой танец бедрами» («*Зилгæ*» или «*Синджын зилгæ кафт*» [Синджин-зилга-кафт]) – танец, исполнявшийся впрысядку друг напротив друга юношей и девушкой. Автор указывает, что в более ранние времена в танцах участвовали и представители старшего поколения.

«Круговой зилга кафт» («*Тымбыл зилгæ кафт*») автор характеризует как плавную круговую пляску мужчины и женщины. Инициатива в этом танце принадлежит мужчине, девушка же следует заданной им траектории. Б. А. Алборов называет этот танец «осетинской разновидностью лезгинки», подразумевая под этим парную круговую пляску, распространенную на Кавказе. Если осетинскую версию отличает плавность исполнения, а также использование девушкой во время танца гармошки, то также Б. А. Алборов фиксирует т.н. «подражательную» лезгинку «Ингушский круговой танец» («*Махъхъæлон тымбыл кафт*» [Макалон-тымбл-кафт]), который отличается более резкими и угловатыми движениями мужской партии, а также большей танцевальной свободой у девушки.

¹ Кудасев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы / М. Ч. Кудасев. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – С. 3.

Название танца «Кабардинка» («*Кæсгон кафт*» [Касгón-кафт]), «Кабардинский танец» говорит о регионе его заимствования. Отличает осетинскую версию от кабардинской более резкая и угловатая манера исполнения, перекликающаяся с ингушской круговой пляской.

Заключительную часть традиционных танцевальных форм составляют мужские танцы сольного характера, связанные с оружием и лошадыю. Это «*Къах-къухтыл катф*» [Кáх–кухтл-кафт] (Танец на носках), «*Хъаматимæ кафт*» [Кáматима-кафт] (Танец с кинжалами) и «*Фийауы кафт*¹» [Фийауы-кафт] (Пастуший танец), и танец на носках, отсылающий нас к эпохе богатырей – нартов. «*Фийауы кафт*» (Пастушеский танец), представляет собой смесь различных танцев, исполняемых под пастушью свирель или свист самого танцующего. «*Барæджы кафт*» [Бáраджи-кафт] или «*Барæджы хъазт*» (Танец всадника, Джигитовка) представляющая собой исполнение разнообразных акробатических элементов верхом на коне и выполнение различных аллюров под музыкальное сопровождение завершает перечень сольных мужских танцев.

Помимо этого Б. А. Алборовым произведены записи первых сценических постановок по мотивам осетинских народных танцев.

Работа М. С. Туганова «Осетинские народные танцы»² (1957) по своему характеру представляет похожее исследование, однако оно связано с бóльшим числом описанных танцевальных форм, иллюстрациями и зарисовками автора, а также попытками описания исполняемых в танце движений и рисунков. Помимо описанных Б. А. Алборовым танцев, у М. С. Туганова мы встречаем большое разнообразие симдов, «Соревнование на носках между девицей и мужчиной», «Индейка» – «*Гогыз*», парный вариант танца с кинжалами, круговой танец с плёткой и «*Устыты кафт*» (женский танец – моление о дожде), «*Датагуы кафт*» (парный танец вприсядку).

¹ Согласно грамматике осетинского языка правильно писать «фыййау», в тексте же мы приводим название согласно первоисточнику.

² Туганов М. С. Осетинские народные танцы. - Сталинири: Госиздат Юго-Осетии, 1957. – 47 с.

«Танец-соревнование на носках между девицей и мужчиной» представлял собой состязание между юношей и девушкой в танце на носках. Танцующие должны были, находясь в кругу, поочередно исполнять различные комбинации на носках.

«*Датагуй кафт*» перекликается с «*Синджын зилгæ*» у Б. А. Алборова, с той лишь разницей, что М. С. Туганов определяет этот танец в качестве архаической версии танца приглашения – «*хонгæ кафт*».

Танцы с кинжалами и «*Лæгты кафт*» [Лáгты-кафт] (танец мужчин на носках) М. С. Туганов относит к военной, походной составляющей осетинского быта и даёт отсылку к мифопоэтической традиции. Парный танец с кинжалами заключался в фехтовании во время танца, показе и оттачивании этого важного навыка. Более позднюю разновидность со множеством кинжалов М. С. Туганов, со слов информаторов, называет «мальчишеским танцем для запугивания женщин, детей и прочих слабонервных»¹.

Танец индейки М. С. Туганов характеризует как «вставной» танец, который исполнялся, когда молодёжь уставала от исполнения «основных танцев», служил своеобразной разрядкой и передышкой в танцевальном действе. Танцующие, по словам автора, и вправду напоминали двух индюков, которые с важным видом обхаживают и рассматривают друг друга.

«Круговой танец с плёткой»² заключался в нанесении ударов по сидящему на стуле в центре круга партнеру. Танец носил шуточный характер, но, можем предположить, что он являлся своеобразной проверкой молодых людей на умение сдерживать свои эмоции в не самый приятный момент получения ударов плетью. Х. П. Варзиев даёт более подробное описание этого танца: «...К наиболее коротким танцам на «*хъазт*» относилось появившееся в начале XIX века, по воспоминаниям ветеранов, парное танцевальное общение “с плёткой” (*ехсытæ* или *цæвæнгарз*)»³, в

¹ Туганов М. С. Литературное наследие/ М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 90.

² Туганов М. С. Литературное наследие/ М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 87.

³ Плётка. Орудие для удара (дословно).

котором участники (юноша и девушка) по очереди садились на табурет, и стоячий участник бил плёткой сидячего. Кстати, нередко табурет использовался намеренно очень старый и в некоторых селах намоленный, на котором, по рассказам, сидели предшествующие поколения. По рассказам некоторых старожилов, такой табурет хранился в некоторых сёлах даже в помещении “*куваендон*”¹ [кúвандон]. Такие табуреты нередко упоминались в отдельных застольях, когда прямо на торжествах в одном из тостов до XVIII века ещё упоминался табурет. Тамада провозглашал, что табурет, на котором сидели прадеды и прабабки, способен содействовать рождению новой крепкой семьи и здорового потомства»².

Автор подробно описывает хитрости, к которым прибегали исполнители этого танца. Неожиданные для юноши удары плетью были своеобразной проверкой характера, умения контролировать свои эмоции. Несдержанность и грубость однозначно трактовались зрителями, вычёркивая его из списка благонадёжных женихов – никто не желал выдавать свою дочь замуж за подобного юношу.

«Важным было то, что первой садилась девица (незамужняя). Это важно было и потому, что после несколько унижительных, под шутку наблюдавшей публики ударов, она должна была иметь самообладание и не проявлять агрессии, иначе ей долго не выходить замуж с таким мстительным характером, то есть родители парней не испытывают потребности в невестке с таким характером»³.

Распространены были и ложные, холостые замахы. Предназначены они были для проверки реакции сидящего – «плеть должна была обмануть стул». Наличие подобного танца в пространстве «*хъазтизæр*» было предназначено в основном для наблюдателей.

¹ Святылище, культовое сооружение.

² Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 25. Преемственность поколений / Х. П. Варзиев URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=150> (дата обращения 25.07.2024).

³ Преемственность поколений / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=150> (дата обращения 25.07.2024).

«Устыты кафт» представлял собой ритуальное женское шествие с куклой к реке, где далее устраивались танцы без присутствия мужчин с целью умилоствления высших сил в ожидании дождя. Обряды вызова дождя были практически у всех народов Северного Кавказа, однако танцевальная часть в этих обрядах нам неизвестна.

По словам М. С. Туганова, первые записи элементов осетинского фольклора были произведены им в 1894 году. Работа «Осетинские народные танцы» является попыткой описания и систематизации осетинских народных танцев, известных автору. Отметим, критическую оценку работы М. С. Туганова в записях Х. П. Варзиева, которая мотивируется недостаточной погружённостью М. С. Туганова в хореографический материал на момент создания своей работы: «Безусловно, что с Туганова нельзя спрашивать, как со специалиста в хореографии. Его можно поставить лишь в группу знатоков-собираателей народного танцевального фольклора, причём – любителей. Нужно учитывать очень важную деталь – сбор информации Туганову нужен был, как он писал, совсем для других целей, а не для того, чтобы впоследствии было всем хореографам, балетмейстерам или танцмейстерам на основе этого собранного им материала удобно создавать на сцене музыкально-хореографические произведения или сюитные зарисовки. Кроме того, Туганов имел в своём юном 13-ти летнем возрасте право на собственное видение и своё восприятие действительности. И ему многое можно и нужно простить, так как он не имел к тому времени специального, тем более высшего образования в хореографии»¹.

Х. П. Варзиев призывает учитывать отсутствие жанра «народный танец» на момент сбора М. С. Тугановым информации, что сказалось на характере исследования. Отсутствует детальная фиксация и подробная проработка народного танцевального действия. Поэтому М. С. Тугановым не было уделено достаточное внимание деталям, а также не предоставлена

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 1. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=91> (дата обращения 25.07.2024).

информация касательно населенного пункта, в котором проходили наблюдения, не зафиксировано время года, нет фамилий и возраста опрашиваемых людей.

Несмотря на описательный (ознакомительный) характер работы, М. С. Тугановым предпринята попытка систематизации осетинских танцев, но, к сожалению, она носит неполный характер и объединяет танцы по различным признакам, не предоставляя полноценной картины для сегодняшнего обывателя:

Таблица 1.

Систематизация осетинских танцев М. С. Туганова¹

Осетинские народные танцы (древнейшие и позднейшие)				
I. Танцы древнейшие – общинно-родовые	II. Танцы переходные от симда (как от общинно-родового танца) к парным	III. Танцы парные или в две пары	IV. Танцы парные лирического содержания	V. Особые виды танцев
Цоппай	Нагуай симд (старинный симд на одной ноге)	Дагатуй кафт (парный танец в присядку. По версии автора, архаичная форма «Хонга кафт»)	Зилга кафт – круговой парный. Идея танца: ястреб и голубь	Лагты кафт (танец мужчин)
Двухэтажный (нартовский симд)	Симд на двух ногах в одну и другую сторону	Хонга кафт (касгон кафт – кабардинский танец) старинный в одну пару	Зилга кафт в две пары и больше	Лагты кафт (танец мужчин)
Тымбыл симд (симд круговой)	Симд простой на одной ноге	Гогуз («танец индейки»)	Зилга кафт с плеткой	Танец одиночный с двумя кинжалами
Чепена (симд на одной ноге попеременно)	Симд «Сандрак» старинный	«Исламей» переходный от касгона (хонга к зилга кафту)		Танец с двенадцатью кинжалами и более
Устыты кафт (танец женщин во время моления о дожде и солнце)	«Сандрак» позднейший			Танец на носках без кинжалов
				Танец «Соревнование на носках мужчин и женщин»

¹ Туганов М. С. Литературное наследие... С. 93–94.

В приведённой таблице обращает на себя внимание разнообразие симдов. Относя к категории симда также «*Цопнай*» и «*Чепена*», как наиболее архаичные версии наряду с «*Нæртон Симд*», М. С. Туганов также описывает несколько вариаций парного симда, акцентируя внимание на их более позднем происхождении.

«*Симд Сандрак*» автором характеризуется как заимствование от западных соседей осетин (предположительно из кабардинского социума) и описывается как «обычный симд» исполняемый в одной шеренге, с поочерёдно отделяющимися от шеренги парами, которые сделав круг, встают в другой конец шеренги.

«*Симд на одной ноге*» получает название от начала основного шага на правую ногу. В целом все парные симды, описанные М. С. Тугановым, строятся по одной общей схеме, в которой присутствует шеренга и отделяющиеся от неё пары, выходящие на «авансцену», проделывая путь в конец шеренги и вновь присоединяясь к общей массе. Особняком в этом плане стоит «*Тымбыл симд*» (дословно – круглый симд), исполнявшийся в замкнутом кругу, когда танцующие стоят лицом в круг и держат друг друга под руки.

Помимо, работ Б. А. Алборова и М. С. Туганова ценные сведения, ранее не встречавшиеся нам в изданиях, обнаружены в личном архиве исследовательницы А. С. Хацерон. Данные сведения были зафиксированы автором во время экспедиций в 80-е годы XX века в различных ущельях Юга и Севера Осетии. Так, в подтверждение версии ритуальной и магической первоосновы симда, автором была записана разновидность «*Алардыйы симд*» (Симд Аларды)¹ в честь покровителя оспы Аларды. Он исполнялся членами семьи вокруг больного оспой. По характеру исполнения танец мало отличался от обычного «*Тымбыл симд*», но вместо традиционной музыки или песни, сопровождавшей симд, исполнялась песня-молитва, посвящённая Аларды. Этот ритуал часто сопровождался сожжением цельных грецких

¹ Аларды – божество, насылающее корь и оспу на детей.

орехов и окушиванием помещения их дымом. Скорее всего, можно рассматривать под этим один из способов дезинфекции пространства. Окушивание дымом грецкого ореха фиксируется нами на сегодняшний день в городе Цхинвал при заражении детей ветрянкой.

Разновидность описанного Б. А. Алборовым и М. С. Тугановым эротического женского танца А. С. Хацерон была отмечена в Дигорском ущелье Северной Осетии. Ею был записан мотив и запев сопровождавшей эротический танец песни. Исполнявшие танец взрослые женщины сопровождали его запевом: «*Голиа-голиа...*». Объяснить смысл данного запева информаторы затруднились. Судя по всему, мы сталкиваемся с фиксацией традиции в момент механического воспроизводства по инерции, без осознания первоначального смысла.

Та же собиратель, А. С. Хацерон от информатора в селении Цон (осет. «*Цъон*») Кударского ущелья Юга Осетии, бывшего в молодости распорядителем на игрищах, записала описание танца «*Чепена*», совпадающее с данными Б. А. Алборова и М. С. Туганова.

Для иллюстрации упомянутой версии приведём записанный в 2012 г. со слов мастера по воссозданию и изготовлению осетинских народных музыкальных инструментов Сослана Моуравова участниками ансамбля осетинского аутентичного песнопения и старинных музыкальных инструментов «*Къона*» [Кóна] (осет. «очаг»), вариант текста песни, сопровождавшего «*Чепена*»:

«Уæле-уæле Сирнад.	Выше, выше Сирнад (село).
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Чындзæн йæ быкк-фиу нард.	У невесты вагина тучная, жирная.
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Сындзысæр.	Ниже его Синдзисар.
Чындзы быччы джылы сæр.	В вагине у невесты головка.
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Елгона.	Ниже его Елгона.
Чындзæн йæ быкк фегом уа.	У невесты вагина откроется.
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Сахсат.	Ниже его Сахсат.
Чындзы хъæйынай бафсад.	Насытится вагина невесты соитием.

Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Гуыркъуымтæ.	Ниже его Гуркумта.
Чындзæн йæ быкк ныккъуымтæ.	Вагина невесты на мелкие части разделится.
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Тæбæгъау.	Ниже его Табакау.
Чындзæн йæ быкк бæлæгъау.	У невесты вагина как лодка.
Уайра уайтау.	Уайра уайтау.
Уый дæлейы Зæрæмæг.	Ниже его Зарамаг.
Бирæ цæрой уæ зæнæг	Долгой жизни вашим потомкам» ¹ .

В Кударском же ущелье А. С. Хацерон был записан вариант «Медвежьего танца», который исполнялся охотниками, имитировавшими в танце медвежьи повадки. Танцоры, облачаясь в медвежьи шкуры, наполняли танец элементами борьбы медведей между собой.

В вопросе изучения осетинских танцев дело Б. А. Алборова и М. С. Туганова продолжили В. С. Уарзиати и Т. К. Салбиева, которые рассматривают танец с мифопоэтической точки зрения и как часть ритуальной обрядности.

Говоря о развитии познания осетинских танцев, мы не можем игнорировать опыт соседних народов, в частности, достижения черкесской и карачаево-балкарской хореологии, тем более что между соседними культурами обнаруживается много общего. Так, в работе М. Ч. Кудаяева «Карачаево-балкарские народные танцы»² мы можем ознакомиться с описанием различных карачаево-балкарских танцев с краткой историей их возникновения и подробным описанием исполняемых в конкретном танце движений. М. Ч. Кудаяев рассматривает танцы как часть трудового процесса и охотничьих обрядов и одновременно как часть коммуникативной среды, свадебной обрядности и ритуальной практики. Если говорить о параллелях с осетинской хореографией, то автор выделяется «Тепана», известный в Осетии как «Чепена». Автор «закрепляет» этот танец за осетинской и карачаево-балкарской средой, не находя аналогий в других кавказских

¹ Джиоти К. Н. Этническое наследие как основа музыкальных культурных практик футбольных болельщиков Осетии / К. Н. Джиоти // Наследие веков. – 2023. – № 1 (33). – С. 29–30.

² Кудаяев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – 114 с.

обществах, мотивируя это общим аланским этнокомпонентом в этногенезе осетин и балкарцев. «Тепана», подобно «Чепена», является частью свадебной обрядности. Балкарская «Тепана» по описанию М. М. Кудоева, исполняется мужчинами и женщинами, чем отличается от осетинской вариации. Помимо свадьбы, танец также исполняется во время обряда взаимопомощи «Изеу» (осет. *Зиу*). Не в пример осетинскому «Чепена», «Тепана» лишён эротической составляющей. «Чепена» в Осетии был доступен только для взрослых женатых мужчин и исполнялся в ночь после свадьбы, по окончании основных торжеств. Как правило, при исполнении этого танца женщины и молодёжь не присутствовали. Танец был направлен на «накачивание энергии» для чадородия новобрачных, а сам текст и движения были подчинены описанию полового акта. В балкарской культуре мы находим и аналог осетинского «Цопнай», именуемый «Чоппа», а также «охотничьи танцы», связанные с культом «Апсати» (осет. *Æфсати*).

Ш. С. Шу в исследовании «Адыгейские народные танцы»¹ рассматривает адыгские танцы в исторической диахронии, подразделяя их на «более древние» и «современные». Центральным столбом своей системы он возводит представление об адыгских танцах как о важном компоненте свадебно-обрядового цикла, подчиняя рассматриваемые им танцы логике и развитию брачных ритуалов действия в адыгском социуме. Танцы рассматриваются Ш. С. Шу в динамике от знакомства девушки и парня, затем к разным стадиям ухаживания и, наконец, к свадебному пиршеству.

Таким образом, следует ещё раз подчеркнуть, что знания об осетинских танцах начали накапливаться довольно поздно – практически только с начала XIX века. В доступных нам источниках, принадлежащих не осетинам, в период до начала XX века упоминались только симд, ирон кафт и лезгинка. Тем не менее, из различных заметок и воспоминаний чётко вырисовываются сложившиеся культурные нормы, характеризующие танцевальный этикет.

¹ Шу Ш. С. Адыгейские народные танцы / Ш. С. Шу – Майкоп: Краснодар.кн. изд-во. Адыг. отделение, 1971. – 103 с.

Всё танцевальное действо подчинено *чегъре* (именуемому дирижёром танцев), которого слушаются беспрекословно и парни, и девушки (в культуре адыгов, например, посредниками между распорядителем танцев и участниками игрища выступают главная среди девушек – «*пшашэ паще*» – и главный среди парней – «*чале паще*»). Мужчине нельзя первому заканчивать танец, но, чтобы выиграть танцевальное соревнование, он мог сбивать девушку с ритма или даже пугать её выстрелами. Обращает на себя внимание и факт, связанный с традицией похищения пирогов детьми у взрослых мужчин. Такие факты встречаются, например, у современных абхазов, когда во время коллективного моления в святом месте дети «воруют» лепёшки с ритуального стола. Этнографы интерпретируют эти факты как связь с предками и разделение ритуальной доли.

В качестве промежуточного итога отметим появление в XX веке специальных работ, посвящённых осетинским танцам, в которых численность доводится до 14 значений, при этом один и тот же танец (например, *симд*) выступает как танец, образующий собственную жанровую подсистему. Однако как описания танцев из разрозненных источников, так и работы Б. А. Алборова и М. С. Туганова объединяет отсутствие подробной этнографической и хореологической характеристики. Данный факт не стоит рассматривать как замечание в адрес названных работ, поскольку это не было изначальной задачей в момент их написания. Тем не менее, именно эти исследователи расширили номенклатурный состав осетинских танцев, указали на существование в осетинской культуре танцев соседних народов (чеченского, кабардинского), попытались создать определённую классификацию танцев, основанную на их связи с тем или иным обрядом или содержанием.

Значительный вклад в изучение осетинских народных танцев внесла Д. М. Дзлиева. В монографии, посвященной осетинской свадьбе¹, вторая

¹ Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. – 363 с.

глава посвящена исследованию музыкально-хореографических жанров фольклора в контексте осетинского свадебного обряда. Автор рассматривает исторические перспективы и структурные изменения традиционной хореографии, проводит анализ трансформации хороводов, таких как «чепена», «симд», характеризует изменения в социальной и культурной структуре общества, влияющих на формирование и развитие танцевальных традиций. Обсуждение различий в исполнении «чепена» в прошлом и в современности позволило автору осветить динамические процессы, происходившие в локальных культурных практиках. Автор выделяет процесс структурного обособления «чепена» от свадебной обрядности, ставшего со временем самостоятельным элементом молодёжного культурного досуга.

Специальное внимание уделено Д. М. Дзлиевой роли музыкального и текстового сопровождения к танцам. Автор обращает внимание на взаимосвязь между музыкой и танцем, описывая переходы от песенно-хореографических к инструментальным формам. Это разнообразие подчеркивает более широкие культурные изменения в исполнительской практике.

Исследователь акцентирует внимание на критической роли «чегъре», чья функция заключалась в управлении танцевальной структурой хоровода. Анализируются его обязанности и отношение участников, включая возможность замены ведущего в случае недостаточной эффективности, что подчеркивает значимость лидерских качеств в коллективных танцевальных практиках.

Значительное внимание Д. М. Дзлиева уделяет парным танцам «хонгæ кафт» и «зилгæ кафт», их музыкальному сопровождению и хореографическому рисунку. В работе приводятся танцевальные схемы, реконструкции старинных композиций и современные устойчивые танцевальные рисунки. Автор указывает, что современные интерпретации часто испытывают влияние профессиональной музыкальной подготовки исполнителей, что сказывается на структурной строгости и четкости

сценических постановок. По наблюдениям этномузыколога «*зилгæ кафт*» уступает место лезгинке как более быстрой и зрелищной танцевальной форме. Лезгинка, часто неправильно ассоциируемая исключительно с лезгинским народом, на самом деле является обобщенной формой кавказского танца, популярной среди многих этнических групп. В ней сочетаются элементы, общие для региона, что делает её интернациональной. Впервые исследователь раскрывает исполнительские особенности «*Къах-къухтыл*»: эта часть «*зилгæ кафт*», связанная с сольной мужской пляской, выделяется более быстрыми темпами и сложной артикуляцией, обеспечивающей выразительность исполнения. Это придаёт аутентичность и сохраняет связь с традицией, несмотря на современные изменения.

Автор исследует, как музыка и танец были традиционно согласованы друг с другом, демонстрируя воздействие музыкальных схем на танцевальные движения. Это позволяет понять важность музыкального слуха в исполнении, а также то, как современные практики иногда отходят от этой тонкой координации. Исследование социальных функций танца, таких как «*хонгæ кафт*» и «*зилгæ кафт*», демонстрирует их роль, как в общественной жизни, так и в отражении гендерных и социальных ролей.

Описанные этномузыкологом трансформационные процессы отражают всю полноту культурных изменений и адаптаций традиций в осетинской хореографической культуре. Оценка изменений в танцевальной практике, таких как вариации форм и стиль исполнения (например, возникновение и развитие «*Ханты цагъд*»), подчеркивает, как традиции адаптируются к текущим культурным условиям, оставаясь при этом актуальными.

Предоставление глубоких знаний об исторически сложившихся традициях инструментальных наигрышей и их взаимодействии с танцевальными элементами, такими как структуры и рифмы, помогает реконструировать цельную картину культурных практик.

Автор, исследуя и обобщая данные о различных формах осетинских танцев, значительно углубил наше понимание об их культурном и

историческом контексте. Каждый аспект исследования – от детального анализа музыкальных и хореографических структур до рассмотрения их синхронизации и взаимодействия – помогает пролить свет на сложные процессы эволюции этих танцевальных форм.

Т.к. работа Д. М. Дзлиевой носит музыковедческий характер, несмотря на отдельную главу, посвященную осетинским танцам, хореография идет в качестве «сопровождения» основного материала, посвященного песенно-музыкальной составляющей. Ко второй части работы, посвященной осетинским танцам, могут возникнуть вопросы из-за использования в качестве источника работы Л. Н. Грикуровой «Осетинские танцы»¹.

Компетенция Л. Н. Грикуровой как знатока осетинского танца в публичном пространстве была впервые поставлена под сомнение Х. П. Варзиевым. Профессиональная биография Л. Н. Грикуровой никак не пересекалась с осетинской хореографией. Леанора Николаевна Грикурова родилась в 1912 году в Тбилиси; В 1939 году она стала солисткой ансамбля песни и пляски НКВД СССР; В конце 40-х годов ее пригласили поработать в Индию, потом в Египет. Около шестнадцати лет Л. Н. Грикурова являлась хореографом-репетитором в училище Большого театра, обучая среднеазиатским, кавказским движениям и элементам, работая с Михаилом Лавровским, Владимиром Васильевым, Екатериной Максимовой, Махмудом Эсамбаевым. Таким образом, об осетинской танцевальной культуре хореограф имела самые поверхностные представления.

Помимо критики самой работы, Х. П. Варзиев высказывает претензии к предисловию ее книги, составленному К. Г. Цхурбаевой. Положительная оценка работы Л. Н. Грикуровой, данная в предисловии, по мнению Х. П. Варзиева сопровождается поверхностной оценкой осетинского танца. Х. П. Варзиевым были озвучены следующие вопросы: «Внимательно ли Цхурбаева читала материал Грикуровой?; А если читала, то почему же не

¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1961. – 215 с.

вникла? Насколько глубоко способен вникнуть в такие два сложных направления – народную танцевальную культуру, как жанр народного творчество и хореографическое искусство под общим названием «народный танец» человек, не являющийся специалистом в данном направлении? Имеет ли право привлекаться неспециалист к специализированному труду в качестве автора предисловия? Имеет ли право рассуждать о специфических вещах народного танца с его хореографическим текстом и лексикой специалист, не имеющий профильного образования и посвятивший свои работы изучению героических осетинских песен. А ведь Цхурбаева не имела к моменту составления предисловия, ни одной исследовательской работы и ни одного опубликованного реферата, конкретно касающегося народного танца, начиная с периода учебы в институте имени Гнесиных»¹.

Также вызывает вопрос формулировка: «... танец у осетин, лишь в редких случаях имел обрядовое значение»². Подобное утверждение с натяжкой допустимо для сегодняшнего обывателя, когда танец перешел в основном в развлекательное поле, но не для момента написания книги, когда в ансамблях Осетии было поколение артистов и ветеранов сцены, заставших народный танец в его естественной среде, где он являлся неизменной частью обрядовой практики.

Сама работа состоит из описания десяти танцев для ансамблей народно-сценического танца на материале осетинской народной хореографии с кратким описанием народных танцев, послуживших базой для создания постановки. Записи постановок снабжены нотным материалом, схемами танцев, описанием исполняемых движений, а также перечнем позиций и положений, рук и ног танцовщиков. Ниже мы приведем ряд высказываний из работы Л. Н. Грикуровой, которые кажутся для нас сомнительными и спорными.

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 1. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varzиеv-hp.ru/index.php?id=91> (дата обращения 25.07.2024).

² Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1961. – С. 3.

В описательной части к «*зилгæ кафт*» Л. Н. Грикурова почему-то делит его на три части, отдавая юноше и девушке сольные партии, во время исполнения которых второй участник танца просто стоит и хлопает. Также автор именует «*зилгæ кафт*» танцем, во время которого юноша делает девушке предложение. Надо сказать, что делает он это весьма специфичным образом: «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»¹. Подобное описание танца не встречается ни в одном источнике, посвященном осетинской хореографии. Помимо этого, «*зилгæ кафт*» был звеном в триединой системе осетинских танцев «*хонгæ*», «*зилгæ*», «*симд*», в которой «*симд*» (его парная разновидность) давал юноше возможность сделать девушке предложение, а девушке ответить согласием, подарив припасенный для такого случая платочек. Осетинский танец требовал от исполнителей сдержанной манеры исполнения, поэтому момент с обнажением кинжала и бросанием его под ноги девушке может считаться только проявлением излишней горячности и дурного тона. Несмотря на присутствие в осетинской хореографии огнестрельного и холодного оружия, сам момент обнажения кинжала в кавказской традиции требовал особых условий, тем более в танце с девушкой. Более того, есть исторические свидетельства того, что мужчина, выходя на танец, снимал с себя оружие.

Л. Н. Грикурова сравнивает исполнителей «*зилгæ кафт*» с ястребом и голубкой, воспроизводя сцену охоты. Отметим, что не она является автором подобной интерпретации, данный мотив часто используется как в осетинской научной среде, так и в среде хореографов. Данный вопрос требует дополнительного изучения и вполне может быть темой отдельного

¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1961. – С. 25.

исследования. Так, Х. П. Варзиевым во время опроса жителей населённых пунктов Абана, Коби, Беслан, Фарн, Кадгарон, а также жителей Даргавского и Куртатинского ущелий в 1959 г., было зафиксировано, что танцующие в «*зилгæ кафт*» ассоциировали себя с туром (горным бараном) имитируя его повадки во время брачного периода, вставая на пальцы ног и поднимая согнутые в кистях руки над головой. В описании «*хонгæ кафт*» Л. Н. Грикурова приводит цитату из работы М. С. Туганова «Осетинские народные танцы», где описывается процесс подготовки девушек к танцу, во время которого для большей плавности хода они перевязывали ноги выше колен полотенцем и на высоких полупальцах перемещались по площадке. Данный прием не получил своего практического подтверждения. Более того, человек, знакомый с основами осетинского танца и биомеханикой, подтвердит, что перевязывание ног выше колена только усложнит задачу, и никак не будет способствовать выработке плавности хода. На подобную неточность можно закрыть глаза в работе М. С. Туганова, т.к. он не являлся профессиональным хореографом. Наличие же этой формулировки в работе автора, практикующего хореографа вызывает вопросы.

Во время описания парного танца «*симд*» автором отмечается: «...юноши темпераментно и легко выполняют технически сложные движения»¹. Не совсем понятно, где в круговом массовом танце, который предполагал простоту в исполнении для участия максимального количества танцоров, обнаружились технически сложные элементы, требующие темпераментного исполнения.

Не концентрируя внимание на рисунке танца Л. Н. Грикуровой, обратимся к позициям рук и композиционным решениям, которые предлагает автор. Так юношам предлагается исполнить «...поворот на высоких полупальцах на 360 вправо»². В этот момент руки танцующих находятся в

¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1961. – С. 58.

² Грикурова Л. Н. Осетинские танцы... С. 65.

позиции №6 (см. в приложении), которая в парном танце допустима только в «*зилгæ кафт*».

Танец наполнен нехарактерными для осетинской хореографии элементами: девушки в процессе исполнения совершают круговые движения кистями в обе стороны, поднимают руки над головой и приседают. Юношам предлагается исполнить «ножницы на высоких полупальцах», элемент, который встречается в танце-соревновании или же в сольных мужских партиях.

Говоря о «Симде Нартов», автор указывает на его эволюцию, включая в состав, помимо взрослых мужчин, юношей, а позже и женщин: «...женщины легко скользили вокруг башни с раскинутыми в стороны руками, напоминая белых летящих птиц»¹. Данную композицию автор характеризует как своеобразное попурри на основе «Симда Нартов» и его парных разновидностей. В контексте этой постановки Л. Н. Грикурова допускает момент, когда юноши берут девушек за руки², а не под руку, что недопустимо в осетинской танцевальной традиции. Также в танце активно используются элементы и фигуры из «*Хонгæ кафт*».

Подобная невнимательность и халатность по отношению к основным осетинским танцам ставит под сомнение ценность работы Л. Н. Грикуровой как источника, на который стоит ссылаться в научных работах, посвященных осетинской хореографии. Отметим, что работа Д. М. Дзлиевой не единственная, в которой Л. Н. Грикурова цитируется в качестве авторитетного источника. Данный вопрос является подтверждением необходимости дальнейшего изучения осетинского танца и критического анализа посвященных ему работ.

Книга М. М. Шавлохова «Об осетинской хореографии» представляет собой: «...не систематизированное изложение истории осетинской хореографии, а скорее частичное изложение отдельных периодов ее

¹ Грикурова Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во. – 1961. – С. 129.

² Там же. С. 135.

поэтапного развития»¹. Работа состоит из трех небольших разделов: «Из истории развития осетинской народной хореографии», «Историческая основа и характерные особенности осетинских народных танцев» и «Описание основных осетинских народных родовых танцев». Исследование М. М. Шавлохова по структуре близко к работе Л. Н. Грикуровой. В нем содержится описание постановок для коллективов народно-сценического танца на основе осетинских танцев «Симд», «Хонгæ», «Зилгæ кафт», «Рог кафт къахкъухтыл» и «Æнæнкъусгæ кафт» (Плавный танец), сценическую постановку на основе «Хонгæ» и «Зилгæ» отличающуюся подчеркнутой плавностью исполнения. Ввиду погруженности автора в материал, она не вызывает вопросов по своему содержанию и может использоваться хореографами в качестве методического материала.

Посвященная осетинской хореографии литература, которой мы располагаем на сегодняшний день, не предоставляет полноценного взгляда на осетинский танец с точки зрения хореологии. Рассмотренный нами материал может выступить в качестве фундамента для формируемой в рамках нашего исследования жанровой системы осетинских танцев.

Таким образом, становление осетинской хореологии прошло длительный путь – от единичных упоминаний отдельных танцев до попыток объединить их в целое силами этнографов, историков и филологов. К XXI веку стало очевидно, что появление или трансформация тех или иных танцевальных жанров представляет собой закономерный процесс, коррелируемый социокультурными условиями, изменениями идеологии, новыми государственными задачами. Настало время изучать эти процессы во взаимосвязи. Кроме того, мы не можем игнорировать и опыт изучения танцевальной культуры других народов Северного Кавказа. Если карачаево-балкарская танцевальная традиция была рассмотрена в отдельной монографии, а в черкесском дискурсе во второй половине XX века появилось

¹ Шавлохов М. М. Об осетинской хореографии / М. М. Шавлохов. – Цхинвал: Полиграфическое производственное объединение РЮО, 2010. – С. 3.

восемь книг, посвященных черкесской (адыгской) хореографии, то осетинские танцы также должны быть рассмотрены с учетом накопленного фактологического материала и научно-методических рекомендаций. Содержание второй главы будет основываться на анализе практической деятельности хореографов и балетмейстеров старшего поколения, положения профессионального и самодеятельного хореографического искусства, а также собственного опыта, полученного в качестве артиста балета, педагога-хореографа и участника культурных практик.

1.4. Жанровая классификация осетинских народных танцев

Жанром принято называть исторически сложившуюся группу произведений, которые объединены общими содержательными и формальными признаками. Жанр представляет собой обобщённое понятие, которое отражает характерные свойства и соединения явлений в мире искусства, набор отличительных черт произведения. Согласно словарю Д. Н. Ушакова, под жанром понимается «род произведений в пределах какого-либо искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками»¹. Множественность определений «жанр», тем не менее, способствует широкому применению этого термина в любой музыкальной науке, в том числе и в хореологии. Использование термина «жанр» в различных видах искусства, понимание жанра как вида искусства становятся причиной множества вариантов толкования этого термина.

Теория хореографии включает в себя различные основания для построения классификационных моделей. Вряд ли верно утверждение, в

¹ Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка: 100000 слов и словосочетаний / Д. Н. Ушаков. – Москва: Аделант, 2015. – С. 136.

котором жанровая система появляется только в XIX веке, и её не было в веке, скажем, XIV только лишь потому, что в науке этот вопрос не поднимался. Наши знания и представления о жанровой системе меняются на протяжении времени с развитием научной мысли. Этот взгляд может разниться в отрезке одного десятилетия, не говоря уже о более продолжительных временных периодах. Наши суждения о жанре находятся в рамках когнитивного знания, в объёме накопленных представлений о количестве и характере изученных танцев, вариантов музыкального сопровождения, их важности и популярности.

В теории народных танцев нет общепринятой классификации, отсутствуют методические указания для построения тех или иных моделей. Одно остается непреложным: познание любой этнической танцевальной культуры возможно при условии выявления четких оснований для выделения тех или иных классов. Чем больше будет выявлено таких оснований, тем подробнее и выпукло будет представлена танцевальная культура.

Ю. А. Кившенко и А. П. Шишкин помещают жанр в предметное поле народно-сценического танца, оставляя народно-бытовому танцу понятие формы. По мнению авторов, достаточно часто среди любителей и профессионалов хореографического искусства понятие «жанр» подменяется понятиями формы и вида. Так, применительно к народно-сценическому танцу пляска, хоровод и кадрили определяются как жанры русского танца, в действительности являясь его формой, которая носит обобщённый характер. Вид же определяет конкретные характеристики для каждой из существующих форм. Основываясь на этих принципах классификации, Ю. А. Кившенко и А. П. Шишкин к формам народно-сценического танца относят «пляску, хоровод и кадрили, а их виды определяют индивидуально для каждой формы: хоровод – сомкнутый, разомкнутый; пляска – игровая, военная, хороводная, перепляс; кадрили – квадратная, линейная, круговая»¹.

¹ Кившенко Ю. А. Мастерство хореографа: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 071307 Народное художественное творчество / Ю. А. Кившенко, А. П. Шишкин /

В культурологических исследованиях сам народный танец (фольклорный, народно-сценический) представляется формой народного творчества. В этом случае хоровод и пляска являются жанрами народного танца.

Говоря о танцевальной жанровой системе в кавказской среде, стоит отметить, что подавляющее большинство исследований используют это понятие для описания танцев, их перечисления и характеристики содержания и типов движения. Во главу угла ставится не вопрос систематизации, а простое описание танцев, восстановление истории возникновения отдельных образцов, а также разбор движений и рисунков, характерных для того или иного танца.

На наш взгляд, жанровая система и жанровая классификация танцев не являются тождественными понятиями. Это два близких, но различных понятия, которые используются в искусствоведении и хореологии для анализа культурных продуктов. Хотя и то, и другое понятие фиксирует аналитическую процедуру, определяющую позицию исследователя, тем не менее, «система» – это более широкое понятие, охватывающее взаимосвязи и взаимодействия между различными жанрами. Жанровая система изучает, как жанры формируются, развиваются и влияют друг на друга. Она рассматривает жанры как элементы, которые существуют в определенной иерархии и взаимодействуют в рамках культурного контекста. Жанровая система подразумевает осмысление каждого танца в контексте социальных практик, «обслуживающих» основные потребности этнического сообщества, вписанных в этническую составляющую духовной культуры народа.

Жанровая классификация – это более узкое понятие, которое подразумевает конкретное распределение произведений или явлений по жанрам на основе определенных критериев. Жанровая классификация – это

процесс, в ходе которого произведения группируются по общим характеристикам, таким как форма, содержание, стиль и т.д.

Таким образом, жанровая система фокусируется на взаимосвязях и динамике жанров, в то время как жанровая классификация занимается их каталогизацией и структурированием на основе общих признаков. Жанровая система напрямую связана с демонстрацией и трансляцией посредством танца определённых ценностей каждому следующему поколению, а также отвечает потребностям различных групп людей в рамках этнического социума. Данные потребности могут кардинально отличаться друг от друга. Так, для молодёжи главной потребностью является, кроме эмоциональной и психологической разрядки, потребность общения, новых знакомств, общественного признания, при котором возможность знакомства и выбора пары происходит через общественное наблюдение, одобрение или порицание.

Для воинской культуры танец является своеобразной проверкой мужчины, его готовности к войне, умению держаться в седле, чувству партнёра, оценкой выносливости посредством продолжительности танцевального действия, танцев на пальцах и т.д., умению обращаться с холодным оружием. Не случайно в традиции горских народов по сей день существует форма минутной танцевальной разминки перед началом спортивного соревнования по национальной борьбе. Как правило, тот соперник, который ярче и искуснее проявляет себя в танцевальной разминке, и выигрывает поединок¹.

Помимо прочего, «интересы» различных групп в танце могут пересекаться, как потребность молодёжи в знакомстве вовремя танцевального действия и получение эстетического удовольствия от созерцания молодёжи в танце старшим поколением, которое тоже было важным звеном в молодёжных танцевальных практиках.

¹ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической культуры. – Майкоп: Качество, 2024. – С. 73.

Помимо озвученных категорий, танец ещё в немалой степени влияет на детей, которые, не являлись участниками танцевальных практик, но находясь всегда рядом, в зрительно-звуковом пространстве танцевального действия, усваивали традиционные поведенческие установки, характерные для сообщества. Обучение танцу через наблюдение – важнейшая часть осетинской традиции, равно как и других северокавказских народов¹.

Танцевальная жанровая система может включать в себя характеристики универсальные (парные, сольные, малогрупповые и массовые танцы), допуская доминирование одной из форм в различный временной период под влиянием объективных и субъективных обстоятельств.

В контексте осетинской хореографии внимания заслуживает наличие общих танцев или параллельного развития сходных танцевальных форм с другими народами Кавказа. Нельзя не упомянуть исследование В. С. Уарзиати «Культура осетин: связи с народами Кавказа»². Это исследование позволяет нам рассмотреть динамику взаимоотношений аланов-осетин с остальными кавказскими народами, в частности, с представителями абхазского мира, горцами Грузии, адыгским культурным миром, с вайнахами и таулу (карачаевцы, балкарцы). В. С. Уарзиати рассматривает Кавказ как единое культурное пространство с массой общих взаимозаимствованных моментов. Так, если в случае с таулу мы имеем дело с огромным пластом осетинского (аланского) народа, ассимилированного в тюркоязычной среде, но сохранившего элементы аланской культуры, то в случае с черкесами мы можем наблюдать два этапа влияния. Первый – это домоногольский период Кавказа, когда Алания была крупнейшей политической силой в регионе, за счёт чего был повышен «престиж» её культуры и степень влияния на соседние народы. Второй же – это период после монгольского нашествия, обернувшийся катастрофой для Алании, оказавшейся на грани исчезновения и сопровождавшийся отходом в горы.

¹ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической культуры... С. 73.

² Уарзиати В. С. Культура осетин: связи с народами Кавказа. / В. С. Уарзиати – Орджоникидзе: Ир, 1980. – 190 с.

Параллельно с этим происходит усиление Кабарды и её влияния на культурное поле Кавказа. Происходит перекрёстное влияние и регенерация различных культурных форм и феноменов. Всё это применимо и к остальным соседствующим с осетинами народам. В некоторых случаях общие моменты материальной и духовной культуры легче назвать идентичными, нежели перечислять схожести и отличия. На наш взгляд, вопрос изучения кавказской танцевальной культуры с позиции параллелей между народами незаслуженно обойдён исследователями. Формат нашего исследования не позволяет нам более детально углубиться в данную проблематику, но сама постановка вопроса может служить своеобразным заделом для будущих исследований столь важного и многогранного явления.

Мы придерживаемся позиции, согласно которой формирование жанровой системы как объекта научного знания происходит в определённый период, когда накапливается обширный массив знаний. Накопленная «критическая масса» знаний об осетинских танцах объективно «требует» их упорядоченности.

Говоря о жанровой классификации осетинских танцев, становится очевидным, что модель, предложенная М. С. Тугановым, не является исчерпывающей ввиду недостаточно развернутой классификации. М. С. Тугановым танцы объединены по пяти группам, не отвечающим многообразию допустимых классификационных вариаций осетинской танцевальной культуры.

Д. М. Дзлиева применяет разработанные российскими этномузыкологами принципы жанровой группировки, объединяя танцы в две группы «хороводы» и «пляски». Группа хороводов делится на «игровые» и «орнаментальные», пляски же включают «приглашение» и «круговую». Для характера работы Д. М. Дзлиевой подобная систематизация кажется исчерпывающей, в ней достаточно подробно рассматриваются основные формы осетинского танцевального фольклора, однако для работы, посвященной непосредственно, осетинскому танцу становится очевидной

потребность в наличии большего количества классификационных моделей. Приступить к созданию жанровой системы нам не представляется возможным без классификации осетинских танцев. Если система представляет собой множество элементов с отношениями и связями между ними, образуя при этом определенную целостность, то классификация позволяет нам упорядочить массив осетинских танцев согласно определенным признакам. Только посредством подобного инструментария через теоретическую процедуру разделения на классы можно упорядочить существующие практики и увидеть в этом порядке системные связи всех танцев по отдельности и всех со всеми. Поэтому классификация жанров является своеобразным стартом, необходимой теоретической процедурой для понимания жанровой системы. Внутри классификации жанров могут присутствовать только отдельные группы и виды танцев, а жанровая система подразумевает объединение абсолютно всех танцев и обозначение связей между названными танцами в исторической диахронии и синхронии.

Предлагаемые классификационные модели, по нашему мнению, необходимы также ввиду того, что большинство людей знакомо лишь с тремя осетинскими танцами – это «хонгæ», «зилгæ» и «симд», которые чаще всего представлены на сцене в варианте сюиты и массовым зрителем воспринимаются только как «симд». Мы же располагаем бóльшим объемом наименований танцевальных форм в осетинской культуре. Допускаем, что ряд зафиксированных нами танцев не вполне являются таковыми. Они вписаны в обрядовые действия, неотделимы от них и в этом смысле демонстрируют глубокие архаические черты. Подобный подход должен способствовать возвращению в публичный дискурс утраченных или обделенных вниманием профессиональных балетмейстеров танцев. Ярким примером пользы подобного подхода служит «Сандрак» в черкесской танцевальной культуре. Вернувшись в культуру благодаря научным текстам, этот танец обрел вторую жизнь на сцене, став частью репертуара нескольких ансамблей на Северном Кавказе, что способствовало его возвращению в

пространство танцевальных игр «джегу» и актуализации дискуссии по вопросам «правильности» исполнения.

При рассмотрении всего комплекса осетинских танцев (объединить их вместе по одному признаку не представляется возможным), мы предлагаем несколько классификационных групп по следующим признакам:

- а) числу исполнителей;
- б) функциональным характеристикам;
- в) хронотопу (т.е. по связи со временем года или временем суток, месту исполнения);
- г) возрастным категориям;
- д) темпоральности (старинные, вышедшие из бытования; старинные, сохранившиеся до нашего времени; старинные, сохранившиеся до наших дней, но функционально изменённые; современные – новоделы);

Попытка разделить танцы осетин на основании нескольких классификационных принципов связана с желанием как можно более полно репрезентировать осетинскую танцевальную культуру. Один и тот же танец может входить в несколько классификационных групп, что позволяет представить его объёмно и всесторонне. В классификационных группах мы будем использовать доступный нам благодаря литературе перечень осетинских танцев, а также наименования, которые мы обнаружили в рамках подготовки нашего исследования. Наиболее обобщённой представляется классификация по количеству исполнителей, в которую вошли 27 танцев. В приведённой таблице нами включено наименование, которое на сегодняшний день не рассматривалось в качестве категории хореографического наследия. Речь об «Алай зарæг» [Ала́й-зараг] (Песня Алай), обрядовой песне, сопровождавшей обход невестой очага в родительском доме и доме жениха. Этот ритуал сопровождался пластическими действиями: «Пожилые мужчины и женщины брались под руки, замкнув круг, в котором у очажной цепи находилась невеста с шафером, танцевали и пели песню с припевом: “Алай,

ой алай, лай-булай”»¹. Вопрос происхождения, эволюции и современного состояния «Алай» подробно рассмотрен Д. М. Дзлиевой². По аналогии с «Цопнай», «Алай» можно отнести к категории хоровода-шествия.

Отметим, что данная группа не включает в себя танцы сценической практики:

Таблица 2.

Классификация осетинских танцев

Танцы массовые	Танцы мало групповые	Танцы парные	Танцы сольные
Цопнай (Цопнай)	Хонгæ кафт (танец-приглашение в две пары)	Хонгæ кафт (танец-приглашение)	Къах-къухтыл кафт (танец на пальцах)
Чепена (Чепена)	Зилгæ кафт (круговой танец в две пары и больше)	Зилгæ кафт / Тымбыл кафт (круговой танец)	Хъаматимæ къах-къухтыл кафт (танец на пальцах с кинжалами)
Нæртон симд (Симд нартов)		Йæхсимæ зилгæ кафт (круговой танец с плеткой)	Фыйæутты кафт (танец пастухов)
Тымбыл симд (Круговой симд)		Лæгты кафт (танец мужчин)	
Нагуай симд (симд нагуай)		Хъаматимæ кафт (танец с кинжалами парный)	
Иу къахыл симд (симд на одной ноге)		Гогызы кафт (Гогызы кафт – танец индейки)	
Дыууæ къахыл симд (симд на двух ногах в одну сторону)		Сагты кафт (танец оленей)	
Сандрахъ (сандрак)		Æрсыты кафт (медвежий танец)	
Алардыйы симд (симд Аларды)		Бæлæтты кафт (танец голубей)	
Мæрдон симд (Поминальный симд)		Ерысы кафт (танец-соревнование)	
Алай		Устыты кафт (танец женщин)	

¹ Хамицаева, Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин / Т. И. Хамицаева // Вопросы осетинского литературоведения. – Орджоникидзе, 1978. – Т. 33. – С. 147.

² Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. – С. 27–47.

Классификация осетинских танцев по функциональным характеристикам объединяет следующие танцы, отраженные в таблице 3:

Таблица 3.

Классификация осетинских танцев по функциональным характеристикам

Ритуальные / обрядовые танцы	Танцы военного характера	Танцы как форма общения
<i>Цоппай</i>	<i>Хъаматимæ кафт</i>	<i>Тымбыл симд</i>
<i>Чепена</i>	<i>Нæртон симд</i>	<i>Хонгæ кафт</i>
<i>Алардыйы симд</i>		<i>Зилгæ кафт</i>
<i>Маæрдон симд</i>		<i>Бæлæтты кафт</i>
<i>Рæмон кафт</i> (женский эротический танец)		<i>Гогызы кафт</i>
<i>Устыты кафт</i> «Дзыргъа-мыргъа кæнын» (обрядовое шествие во время засухи)		<i>Йехсимæ зилгæ кафт</i>
<i>Нæртон симд</i>		
<i>Æрсыты кафт</i> (Медвежий танец)		
<i>Сагты кафт</i> (Танец оленей)		

Таблица 4.

Классификация подсистемы осетинских танцев свадебной традиции

Мужские танцы	Женские танцы
<i>Чепена</i>	<i>Алай</i>
	<i>Рæмон кафт</i> (женский эротический танец)

Таблица 5.

Танцы, связанные со временем и местом исполнения

Исполняемые вокруг домашнего очага	Исполняемые во время засухи	Исполняемые на женской половине жилища	Исполняемые с наступлением ночи	Исполняемые во время молитвенных пиршеств	Исполняемые на месте удара молнии
<i>Алай</i>	<i>Устыты кафт</i> «Дзыргъа-мыргъа кæнын» (обрядовое шествие во время засухи)	<i>Рæмон кафт</i> (рамон кафт – женский эротический танец)	<i>Чепена</i>	<i>Нæртон симд</i>	<i>Цоппай</i>

Таблица 6.

Возрастные ограничения при исполнении осетинских танцев

Танцы, исполнявшиеся молодежью, не вступившей в брак	Танцы, исполнявшиеся взрослыми мужчинами	Танцы, исполнявшиеся взрослыми женщинами	Танцы, исполнявшиеся взрослыми мужчинами и женщинами
<i>Тымбыл симд</i>	<i>Нæртон симд</i>	<i>Рæмон кафт</i>	<i>Алай</i>
<i>Хонгæ кафт</i>	<i>Чепена</i>	<i>Устыты кафт</i>	
<i>Зилгæ кафт</i>			
<i>Йехсимæ зилгæ</i>			

Таблица 7.

Классификация осетинских танцев по признаку темпоральности

Старинные, вышедшие из бытования	Старинные, сохранившиеся до нашего времени	Старинные, вышедшие из употребления, но реконструиро- ванные	Старинные, сохранившиеся до наших дней, но функцио- нально измененные	Танцы-новоделы (сценическая практика)
<i>Цоппай</i>	<i>Тымбыл симд</i>	<i>Гогызы кафт</i>	<i>Чепена</i>	<i>Девичий танец</i>
<i>Устыты кафт</i>	<i>Хонгæ кафт</i>	<i>Ерысы кафт</i>	<i>Йехсимæ зилгæ кафт</i>	<i>Симд современный (сценический вариант с парой солистов в конце)</i>
<i>Нагуай симд</i>	<i>Зилгæ кафт</i>			<i>Хъаматимæ кафт (Танец с кинжалами)</i>
<i>Иу къахыл симд</i>	<i>Лæгты кафт / Рог кафт / Къах- къухтыл кафт</i>			<i>«Горский танец»</i>
<i>Дыууæ къахыл симд</i>	<i>Нæртон симд</i>			<i>Вокально - хореографическая композиция «Сой», (по мотивам обряда «кæхцгæнæн». автор Х. П. Варзиев</i>
<i>Сандрахъ</i>				<i>Хореографическая картина «Поединок» автор Х. П. Варзиев</i>
<i>Сагты кафт</i>				<i>Танец с саблями</i>
<i>Æрсыты кафт</i>				<i>«Плавный танец» (по мотивам «Хонгæ» и «Зилгæ»)</i>

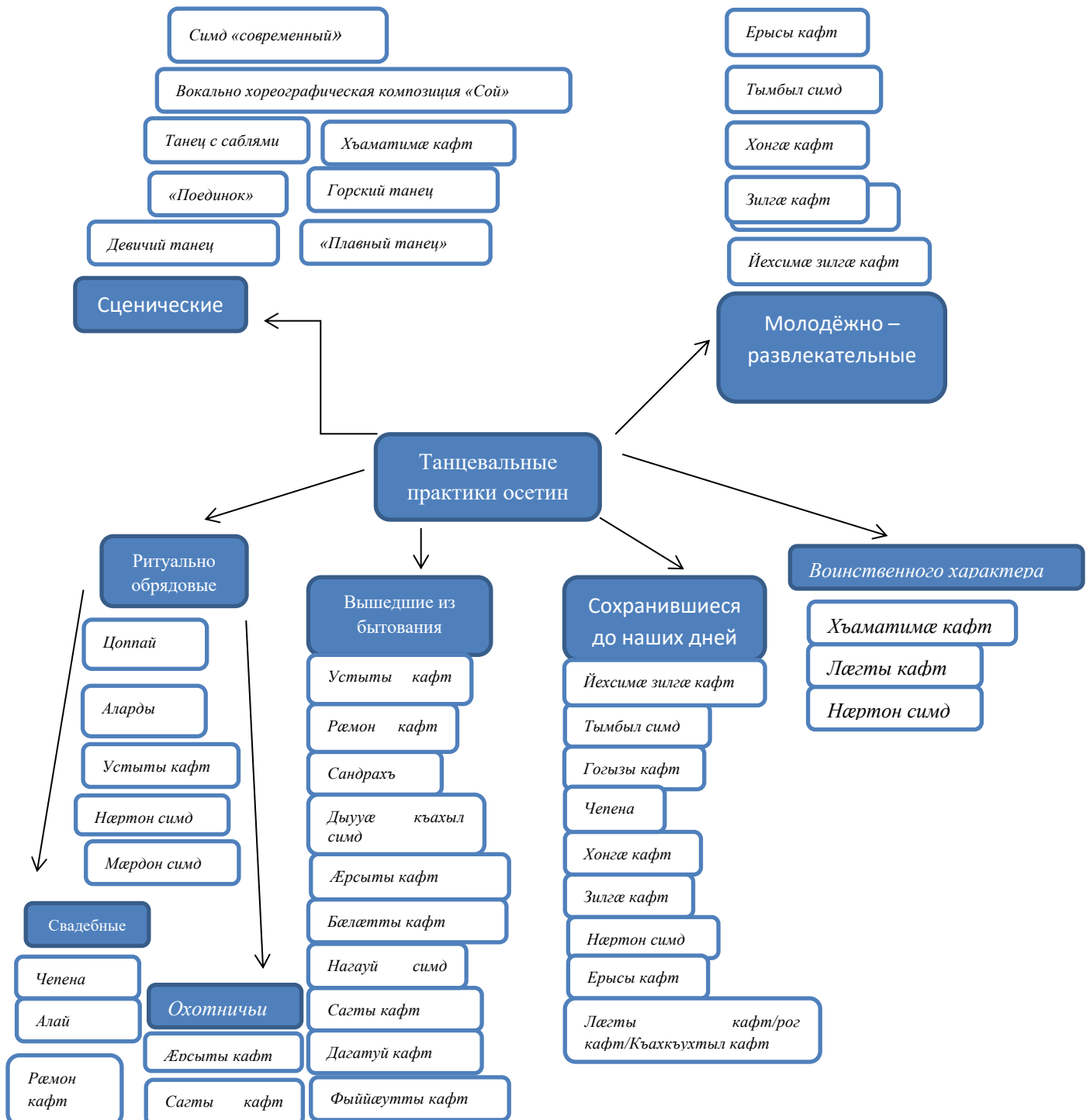
<i>Бæлæттæ кафт</i>				
<i>Устытæ кафт</i>				
<i>Рæмон кафт</i>				
<i>Фыййæуттæ кафт</i>				

Для всех известных нам осетинских танцев предусмотрено большое разнообразие мелодий. Наибольшее количество мелодий используется для исполнения «симда» и «хонгæ кафт». Мелодии называются чаще по названию ущелий, населённых пунктов или же по имени, от кого они были зафиксированы. По данным Д. М. Дзлиевой, у мелодии одной танцевальной формы может быть разное название в зависимости от ущелья, где исполняется танец. К примеру, общеизвестный «Чепена», именуемый так по слову из припева, в Туальском обществе Осетии заменяется на запев «ойрæ ойтау». Вопрос полноценного анализа музыкального материала был решен в работе «Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин» Д. М. Дзлиевой.

На основе рассмотренных танцев и предложенных классификационных групп нами собрана обобщающая жанровая модель танцевальных практик осетин, отраженной в рисунке 3.

Жанровая система осетинских танцев является живым организмом, который трансформируется и дополняется в различные временные периоды. Подтверждением этой мысли может служить реанимация в новом прочтении утраченных танцевальных форм (*гогызы кафт*, *йехсима зилгæ*, *чепена*) в рамках молодежных танцевальных игр «хъазтизæр», которые в свою очередь также выступают в качестве реконструкции культурной практики прошлого, встроенной в современные городские реалии.

Обобщенная жанровая модель танцевальных практик осетин



Культурные практики осетинских футбольных болельщиков, активно использующих в своих перформансах элементы народного творчества («чепена», обрядовые и трудовые песни), адаптированы под жанры стадионного фольклора. В этом случае жанровая система осетинских танцев предстает в формате некой энциклопедии, к которой может обратиться любой желающий, имеющий цель адаптировать танцевальное наследие для современных культурных практик, давая тем самым новый импульс развития осетинской танцевальной культуры.

Стоит отметить, что подобные трансформации и перемещения внутри жанровой системы не стоит воспринимать как «консервацию» или сохранение в первозданном виде. Осетинский танец меняется вместе со временем, с изменениями общественного уклада, образа жизни. Возвращение тех или иных танцевальных форм часто бывает лишено первоначального смысла и наполнения. Тот же «хъазтизæр», возрождаемый осетинской молодежью, не выполняет функции организации общения между юношей и девушкой под пристальным вниманием взрослых, но является мостом для молодежи, дающим возможность заглянуть в прошлое и ассоциировать себя с собственной культурой и историей.

Примером взаимовлияния внутри жанровой системы может служить состояние танцев «хонгæ» и «зилгæ» в осетинской традиции. Будучи связанными вместе в рамках традиционных танцевальных игрищ, эти два танца на сцене были разделены в две самостоятельные формы в ущерб «зилгæ». Результатом стало использование во время исполнения «хонгæ» завышенных положений мужских рук (поднятие руки выше уровня газырей и над головой), допустимых лишь в «зилгæ», вытеснение из репертуаров ансамблей кругового танца, что в свою очередь перешло и сферу танцев общественных. «Хонгæ кафт» не утратил своих позиций, перенесся изменения в исполнении со сцены, «зилгæ» же оказался почти вытесненным «лезгинкой» – вариацией кругового танца, больше характерного для вайнахской танцевальной культуры. На этом этапе нашего исследования мы

воздержимся от оценки подобных изменений, лишь констатируя факт пластичности и живучести жанровой системы осетинских танцев.

Жанровая система может выступить и в качестве фундамента для формирования репертуара ансамблей народного танца. Разнообразие и вариативность возможных постановок представляется безграничной и ждет лишь заинтересованного и пытливого балетмейстера, который сможет подчинить архаическое наследие законам сценического пространства. Иллюстрацией этой мысли может выступить творчество балетмейстера Х. П. Варзиева, умело и гармонично включившего знакомые осетинам образы в контекст сценического пространства. В свою очередь сцена также влияет на танец в быту, задавая тон манере исполнения, организации пространства танцевального круга и т.д. Эти вопросы подробнее рассматриваются нами в следующих параграфах представленного исследования.

Ядром и неизменной составляющей танцевальной системы, как и осетинской танцевальной культуры, выступают три основных осетинских танца «хонгæ», «зилгæ» и «симд», собирая вокруг себя сложную и многосоставную конструкцию жанров осетинской хореографии. Заявленная нами взаимосвязь с другими кавказскими обществами обнаруживает наличие аланского (осетинского) субстрата в танцевальном наследии соседствующих с Осетией культур. Периферия жанровой системы предполагает большое количество перекрестного влияния, заимствования и параллельного развития танцевальных форм, схожих пластических решений и музыкального сопровождения. Этот вопрос в рамках нашего исследования мы оставим открытым, т.к. считаем, что для полноценного раскрытия необходимо провести отдельное исследование.

Говоря о жанровой танцевальной системе, считаем важным ещё раз подчеркнуть, что она не является простым набором танцев, а представляет собой многоэлементное целое, в котором танцы объединены различными системными связями. Жанровая система может выступать в качестве

своеобразной модели, где происходит формирование различных культурных практик: праздничной, бытовой, семейно-обрядовой, общественно-обрядовой, а также практик обучающих и сценических, основывающихся на демонстрации профессионального искусства, параллельно с которым функционирует и «любительское» (самодеятельное) творчество.

Развитие научной мысли на сегодняшний день и количество доступной информации по осетинским танцам позволяют нам рассматривать тридцать танцев, описанных путешественниками, военными и учёными. Нами представлен наиболее полный номенклатурный список осетинских танцев, каждый из которых встроен в общую жанровую систему танцевальной осетинской культуры. Тем не менее, мы полагаем, что предложенная нами система может быть дополнена и расширена на основе изучения культуры осетин, покинувших Северный Кавказ (так называемые «турецкие осетины») и материалов будущих фольклорных экспедиций в различные районы Северной, Южной Осетии и Грузии. Кроме того, научно неосвоенным остаётся большой массив литературы на осетинском и иностранном языках. Предложенная нами жанровая систематизация осетинской хореографии может служить определенным фундаментом для дальнейшего развития и изучения рассматриваемой нами проблематики.

Традиционная хореография осетин отличается удивительным разнообразием форм и функций. От массовых обрядовых танцев вроде «Симда» до сольных мужских плясок – каждый танец занимает свое особое место в культурном пространстве, выполняя строго определенную роль. При этом отмечается, что многие танцы изначально имели сакральное значение, будучи связанными с религиозными культами и мифологическими представлениями, хотя со временем их функции трансформировались в сторону развлекательных и маркирующих.

Особый интерес представляет анализ символического языка осетинского танца. Исследование показывает, что через пластику движений, гендерные взаимодействия, музыкальное сопровождение и даже детали

костюма передается сложный комплекс этнических кодов и значений. Танец выступает как своеобразный текст традиционной культуры, требующий специального прочтения и интерпретации.

Подробно рассматривая историю изучения осетинской хореографии от первых этнографических описаний XIX века до систематических исследований XX столетия, мы фактически показали путь постепенного формирования осетинской хореологии как особой научной дисциплины. Критический анализ работ М. С. Туганова, Б. А. Алборова и других исследователей позволяет выявить как достижения, так и недостатки существующих подходов к изучению танцевальной традиции.

Предложенная в главе классификационная модель осетинских танцев представляется особенно ценной. Многоуровневая система, учитывающая количество исполнителей, функциональные характеристики, хронотоп, возрастные ограничения и темпоральность, позволяет упорядочить все многообразие танцевальных форм и проследить их взаимосвязи. При этом подчеркивается, что жанровая система осетинской хореографии – это живой, динамически развивающийся организм, постоянно адаптирующийся к изменяющимся культурным условиям.

Танец в осетинской культуре – это не просто искусство движения, а сложный семиотический комплекс, объединяющий традиции, мифологию и социальные практики. Его изучение позволяет глубже понять культурную идентичность осетинского народа и его связи с другими кавказскими культурами.

Таким образом, нами доказано, что танцы представляют важную часть осетинской культуры, что проявляется через бытовую практику, осетинскую фольклорную и обыденную речь, современное поэтическое творчество и религиозно-обрядовые действия. Осетинский народный танец выступает не просто как форма художественного выражения, но как важнейший элемент этнической идентичности, сохраняющий связь с мифологическим прошлым и выполняющий ключевые социальные функции.

ГЛАВА 2.

ТАНЕЦ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ

2.1. Мифологемы осетинских танцев

Танец сопровождает человечество на всей дистанции его истории, являясь обязательной частью охоты, войн, религиозных и семейно-бытовых обрядов и проч. Современное общество привыкло воспринимать танец в первую очередь как увлекательное и весёлое проведение досуга: танец несёт в себе главным образом зрелищный посыл, который служит для удовлетворения эстетических потребностей. Но в осетинской хореографии скрыто немало смыслов, идущих с древнейших времен. Нельзя не согласиться с Т. К. Салбиевым, утверждающим, что в онтологии осетинской хореографии лежит брачная семантика, представление о священном браке, который заключён между представителями небес и водной стихии. Можно сказать, что это своеобразный смысловой стержень всей национальной пластической традиции¹.

Народная хореография через взаимодействие двух эстетических систем – осетинской «Нартиады» и танцевального фольклора актуализирует художественную основу мифоэпической картины мира. Мифологическая структура художественного сознания осетин сформировала множество хореографических композиций, где в разной форме предстают мифоэпический элемент и структура.

В. С. Уарзиати писал о том, что сказания о взаимосвязи «отца-неба» и «матери-земли» были широко представлены в иранском культурном мире и у осетин, в частности. Этот мотив нашел отражение в пластических особенностях осетинского танца. Движение в женской партии направлено

¹ Салбиев Т. К. Священный брак. Мифология и традиционная хореография осетин / Т. К. Салбиев. – М.: Издательский дом Долуханов, 2015. – 103 с.

вниз, тогда как мужская часть устремлена вверх, символизируя собой представление об упомянутой взаимосвязи «матери-земли» и «отца-неба».

Представления об окружающем мире и отражение мировоззрения древних породили синкретический танец, с помощью движений рук, ног, корпуса, поз и жестов, создавший образные картины бытия. Уходя корнями к основам осетинского миропорядка – *æгъдау*¹ [ахдáu], осетинские танцы презентуют этнические и духовные ценности народа, куда входит большой перечень понятий из религиозно-мифологических взглядов, регламентированных этикетных норм и проч.

Отражение «священного» в осетинском танце. В своей основе система религиозного мировоззрения осетин имеет индоевропейские корни, унаследованные от далёких предков. Основным составляющим элементом для становления религиозно-культовых представлений осетин стал и этногенез народа, происходивший на основе взаимодействия ираноязычных скифов, кавказских алан и кавказоязычных племён Кобанской археологической культуры. От самих алан частью наследовались христианские элементы народной религии осетин.

В наступивший после крушения Алании период и вплоть до вступления в состав Российской империи осетины жили изолированно в труднодоступных горных ущельях. В этих условиях происходил процесс становления религиозной культуры осетин, характеризуемой синкретизмом национальных монотеистических верований с православным христианством. Искусство танца у осетин занимало очень важное место в обрядовой практике, так как было связано с режиссурой практически всех праздников. На сегодняшний день традиционные верования осетин представляют собой сложную систему мировоззрения и культов.

В первобытных и древних религиях нескончаемое воспроизводство божественных актов объясняется как *«imitatio dei»* (лат. имитация). Каждый

¹ Согласно толковому словарю осетинского языка – закон, обычай, адат, традиция; то, что необходимо исполнять. Перекликается с адыгским «хабзэ» и абхазским «апсуара».

год, согласно священному календарю, повторяются те же праздники, обозначаются те же мифические действия. Священный календарь выступает как средство «вечного возврата» и воспроизводства этого «возврата» к лимитированному количеству божественных актов. Это актуально как для первобытной, так и для всякой другой религии. Всякий праздничный календарь предлагает повторяющийся возврат к одним и тем же исходным ситуациям и возобновление священного времени как результат. Для архаичного, традиционного мышления очень ценен мотив постоянного возврата. Для человека религиозного воспроизводство одних и тех же мифических событий в настоящем даёт надежду. Это повторение предоставляет шанс преобразования своего существования, уподобления божественному образцу. Воссоздание показательных жестов и непрерывающаяся встреча с мифическим временем начала всего, которое освящено богами, для религиозных людей первобытных и древних обществ никак не предстаёт в пессимистическом взгляде на жизнь, а скорее наоборот. Благодаря этому «вечному повторению» и возвращению к своим истокам священного и реального, человек начинает чувствовать себя и своё существование в мире, защищённым от небытия и смерти.

Осетинский танец и эпическая традиция. Система мировоззрения и культов осетинских традиционных верований ярко отражена в древнейшей осетинской эпической традиции. Нартовский эпос является одним из памятников культуры скифской древности и аланского средневековья. Для осетин Нартовский эпос занимает одну из главенствующих ролей в формировании культуры, религиозных взглядов, мировосприятия и становления народа, так как осетины и являются потомками и наследниками некогда обширного скифо-сарматского мира, вошедших в средневековую историю Европы и Азии под именем Аланы.

Древнейшей основой нартковского эпоса учёные называют мифологические и религиозные представления об окружающем мире, занимающие значительное место и в героических сказаниях. По соседству с

нартами живут и действуют великаны и карлики, герои сказаний на равных общаются с небожителями, спускаются в подводное царство, путешествуют по Стране Мёртвых, понимают язык птиц и зверей.

Танец является неизменным спутником богатырей – нартов. Он – обязательная компетенция любого нарта. Благодаря танцу нарт участвует в танцевальных действиях, прося удачи у высших сил для себя и своих соплеменников, одерживает победу в состязании на звание лучшего из нартов или же выигрывает танцевальный поединок, где в качестве победы вступает в брак с первой красавицей.

Нартовская мифология характеризуется наличием единого Бога – Хуцау (осет. *Хуыцау*). Он же является творцом вселенной и пантеона святых, которые ему подвластны. Те же, в свою очередь, персонифицированы; они покровительствуют различным стихиям и сферам человеческой жизни – это святые покровители (осет. «*дзуар*»); небесные ангелы (осет. «*зæд*» [зад]) и земные духи (осет. «*дауæг*» [дауаг]).

Осетинский народный календарь имеет праздники, справляемые в честь Великого Бога и большинства святых; празднества сопровождаются молитвенными пиршествами – кувдами (осет. *куывд*) и жертвоприношениями, которые проводятся у посвящённых им святилищ (осет. *дзуар*).

В качестве святилища могут выступать как определённые культовые сооружения, так и горы, священные рощи, пещеры, развалины древних часовен и церквей. Многие из них являются общеосетинскими, и им поклоняются все, а некоторые из них – общинными, они почитаются в отдельных ущельях или населённых пунктах.

Священным камням или священным деревьям поклоняются именно потому, что они представляют собой иерофанию, т.е. «показывают» уже нечто совсем иное, чем просто камень или дерево, а именно: священное, «*ganz andere*» (совершенно другое). Не переставая быть самим собой,

субъект при проявлении священного становится чем-то бóльшим, в то же время оставаясь частью окружающего его пространства.

Проявления иерофании в осетинской культуре также прослеживаются в легендах о появлении священных мест, орудий, предметов. Таким примером может служить легенда об образовании трёх осетинских святилищ Реком, Таранджелоз и Мыкалгабырта¹.

Для нартовского и древнеосетинского обществ важнейшим элементом культуры являлись легендарные игры и танцы на поле Зилахар – «кружение», также топоним (название аула) «*Zilaxarybydyr*» «Зилахарское поле» в Сказаниях о Нартах, исходящее из «*zil-a-kar*», где в первой части древнеиранское «*zilyn*» (кружить), во второй части – древнеиндийское «*kara*» (делать)².

В прошлом речь шла, вероятно, о ритуальном кружении-танце. Как правило, молодёжные игрища и праздники проводились на природе, ввиду генетической связи мизансцен массовых танцев и пространственных ассоциаций архаичных социумов. Получили художественное воплощение в народной хореографии и представленные в «Сказаниях о Нартах» состязания в силе и ловкости, искусстве наездника. Т. К. Салбиев в одном из интервью даёт следующую характеристику участникам танцевального действа: «Исполнители, которые принимали участие в общественных танцах, наделялись индивидуальными чертами и определённой исторической характеристикой. Одновременно с этим разыгрываются сюжеты из начальных времён, когда закладываются мифологические основы мироздания и социума. Фактически они создают образы небожителей и соотносимых с ними эпических героев, которые, в свою очередь, выступают в роли мифологических предков осетин, в силу своей богатырской мощи

¹ Осетинские нартские сказания. Антропология, этнография, мифология, фольклор. – Дзауджикау: Государственное изд-во Северо-Осетинской АССР, 1948. – С. 333–336.

² Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х томах. Т. IV. – С. 310.

первыми, претворившими в жизнь представления об устройстве вселенной и общества»¹.

Одним из главных персонажей осетинского нартовского эпоса является Батрадз (осет. «*Батырадз*»). В некоторых сказаниях о Батрадзе своё отражение находит и народная танцевальная культура. Так, в сказании о Батрадзе и заносчивом сыне великана-уаига (осет. «*уæйыг*») Афсарона Алафе, нарт Батрадз соревнуется с ним в исполнении симда и вовремя танца калечит его, положив тем самым конец издевательствам над нартотской молодёжью².

Второе сказание, где мы находим отражение осетинского танцевального искусства в Нартотском эпосе, – это «Симд Нартот»³. Там рассказывается о единственной сестре семи братьев по имени Акола, которая жила в высокой башне на перепутье семи дорог и никто не видел её лица. Нарты не могли найти дорогу к ней. И вот однажды устроили нарты пляску под этой башней, чтобы увидеть её, потому что каждый день она распускала орлиные крылья и совершала три круга по небу. Нарты рассчитывали, что хотя бы во время полёта она обратит свой взор на них, пока они танцуют симд.

В этом же сказании Акола отказывает выйти танцевать всем, кроме Батрадза, но при условии, что он освободит своего дальнего родственника Уона, которого великан украл и сделал своим пастухом. И Батрадз попросил нартот танцевать симд до тех пор, пока он не вернётся с похода, чтобы ему сопутствовал успех. Таким образом, танцующие симд телепортируют энергию герою, и победа Батрадза становится результатом коллективного действия.

В сказании об Айсане – сыне Урузмага – говорится о моменте, когда нартотские богатыри находились в походе (осет. «*балу*»), а оставшиеся в селе

¹ Сакральный смысл осетинской танцевальной традиции / Информационное агентство Аланияинформ – URL: <http://alaniainform.org/59638-sakralnyy-smysl-osetinskoy-tancevalnoy-tradicii.html> (дата обращения: 26.06.2024).

² Осетинские нартские сказания. Антропология, этнография, мифология, фольклор... С. 270–275.

³ НАРТЫ. Осетинский героический эпос. Кн. 2. – Москва, 1989. – С. 262.

нарты устроили на площади «симд», непрекращающийся даже под угрозой вражеского вторжения в село. Танец с названием, восходящим к понятию «ревностно исполнять культовое действие»¹, имел характер мистерии. Суть танца заключалась в обязательном продолжении и не прекращении, независимо от внешних факторов, вплоть до нахождения во вражеском окружении. Мужские танцы оказывали непосредственное влияние на физическое и психологическое состояние воинов, тем самым они приобретали выраженное магическое значение. Танец вселял в воинов силу, придавал им мужество и сопутствовал удаче². Из этого и следует то, что нарты не прекращали исполнение своего танца «симд», тем самым способствуя удачному возвращению своих собратьев из похода. И даже наступление врагов не заставило их прекратить исполнять танец, иначе от воинов, ушедших в поход, отвернулась бы удача. В этом и наблюдается яркое проявление нуминозного (божественного).

Наиболее подробно и обосновано связь симда нартов с эпической традицией показана в работе Т. К. Салбиева «Осетинский традиционный танец *Нæртон симд* [Нартон-симд]: культовый аспект»³, в которой: «...проливается дополнительный свет на осетинский культ огня, раскрывая его связь с эсхатологией. Фактически его (симд нартов) драматургия сводится к потере мировой горой, создаваемой танцорами, своей изначальной устойчивости, когда в конце календарного года она начинает «ходить ходуном». Танец также раскрывает эсхатологический аспект культа огня, соотнося его с эпическим циклом о гибели нартов»⁴.

Интересен также взгляд Т. К. Салбиева на танец «*тымбыл симд*»⁵ (осет. круговой, круглый симд) как на репродукцию мифа первотворения и отождествления танцующих с героями нартовского эпоса посредством

¹ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика. Кн. 1... С. 190.

² Там же. С. 191.

³ Салбиев Т. К. Осетинский традиционный танец *нæртон симд*: культовый аспект / Т. К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2024. – Т. 24. – № 2. – С. 52–55.

⁴ Там же. – С. 55.

⁵ Салбиев Т. К. Осетинский традиционный танец *Тымбыл симд* (семантика и происхождение) / Т. К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2022. – Т. 22. – № 1. – С. 9–13.

исполнения песни, сопровождавшей танец: «*Махаен нæ хистæр Уырызмæг у! Махаен нæ кæстæр Ацамæз у! Махаен не 'фсин нарты Сатанæ у!* (Старшим у нас (нарт) Урузмаг! Младшим у нас (нарт) Ацамаз! Хозяйка наша – нартовская Шатана!»¹). Можно видеть, как исполнители танца напрямую ассоциируют себя с эпическими героями.

Упоминание танца с кинжалами нам встречается в цикле сказаний, посвящённых Сослану. Сослан-стальной был нартом с полностью булатным телом, лишь колени его остались незакаленными. Герой танцевал на остриях кинжалов, когда сватался к Бедухе – дочери Челахсартага. Нарты собрались на обрядовое моление, где отец Бедухи и Сослан устраивают танец-соревнование, в котором, при победе Сослана, Челахсартаг отдаёт свою дочь ему в жены: «...и пошёл плясать Сослан. Хорошо плясал сын Хиза, но Сослан плясал лучше, – как вскочил он на стол и пошёл 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, и начал Сослан плясать невиданный танец на остриях мечей и кинжалов. С такой быстротой вертелся он, с какой колеса мельницы кружатся в бурном потоке»².

На этом танец не закончился; вынесли чашу Уацамонга, которую Сослан поставил на голову и вновь танцевал, не проронив при этом ни одной капли из чаши. Его соперник не смог быть столь же безупречным и отдал ему свою дочь в жены.

Ещё один герой нартовского эпоса – Сырдон, сын Гатага и Дзерассы, когда подрос, покинул подводную страну и пришёл к нартам. Разглядев в Сырдоне что-то дьявольское, хитрое, нарты не стали принимать его в своё общество, и тогда он обосновался под землёй в лабиринте. Посещая каждый день нартовский ныхас (место собраний и игр), Сырдон стравливал нартов друг с другом, а затем неожиданно пропадал. Нарты окрестили его

¹ Туганов М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов. – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 73.

² Осетинские нартские сказания. Антропология, этнография, мифология, фольклор... С. 115.

коварством неба и хитростью земли; Сырдон своей красноречивостью мог рассыпать в пыль гранитную скалу; зная всё, что было, он также определял будущее. Несмотря на всё это и частые обманы, нарты всегда брали с собой в поход предприимчивого и острого на язык Сырдона.

Сырдону нарты обязаны изобретением музыкального инструмента – «*фæндыр*» [фандыр] (арфа). Хамыц, в отместку за украденную Сырдоном корову, пробрался в его потаённый дом, убил жену и двенадцать сыновей, скинув их тела в кипящий котёл вместо мяса. Оглушённый горем Сырдон взял руку старшего сына и натянул на неё двенадцать струн из жил остальных сыновей. Увидев фандыр, нарты приняли Сырдона как равного.

Помимо Нартовского эпоса, в осетинской эпической традиции представлены ещё два эпических цикла – это «Сказания о Даредзанах» (*Даредзантæ*) и «Сказания о Царциата» (*Царциаты диссæгтæ*). Формирование этих двух эпосов ряд исследователей относит к раннему средневековью и связывает процесс их развития напрямую с развитием аланского (осетинского) этноса.

Место обитания легендарного рода Царциата народная память помещает рядом с селением Едыс в Урстуальском обществе Юга Осетии. На месте этого поселения археологами зафиксированы остатки древнего городища, располагавшегося на одной из транспортных артерий Шелкового пути, которое в народе именуется «*Царциаты калак*» (город Царциата).

К слову, названия мест проведения танцевальных игрищ и различных состязаний из эпоса бытуют в топонимии современной Осетии и напрямую связаны народом с эпосом. Игрища у нартов происходили на легендарном поле «*Зилахар*» (согласно В. И. Абаеву – кружение¹). В Алагирском районе Северной Осетии в девяти километрах от селения Црау, расположено урочище Зилахар, на котором, согласно народной памяти, происходили игрища богатырей – нартов. «*Царциаты симæндон къæдзæх*» (Царциатская

¹ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х томах. Т. VI... С. 310.

скала для симда) – плоская скала в окрестностях села Едыс, на которой, согласно преданию, Царциата танцевали симд после своих военных побед.

Помимо самого места игрish, в Царциатских сказаниях мы находим упоминания о танце. Так, в сказании *«Уæйгуыты уæрмытæ»*¹ (Ямы великанов), двух великанов, сватавшихся к первой красавице рода Царциата, три дня и три ночи заставляли танцевать *«симд»* с царциатской молодёжью, дабы выявить самого стойкого из женихов. В сказании *«Царциаты кувд»*² (Пиршество Царциата), во время ритуального пиршества, куда Царциата пригласили огромное множество народу, включая небожителей, в процессе пиршества все участники встали в один большой *«симд»*, в котором не оказалось равных хозяевам.

В сказании *«Царциатæ Мысырмае кувд цыдысты»*³ (Как Царциата в Египет ходили) повествуется о болезни, поразившей род Царциата и поставившей его представителей под угрозу исчезновения. Тогда Нарты, желая им помочь, организовали кувд и бросили клич о помощи, обещая спасителю Царциата в дар лучшего коня со сбруей и буркой. На помощь вызвался племянник нартов, сын сестры Бурафарнага, которая была замужем далеко за пределами нартовского селения. Явившись на кувд нартов, назвав своё имя и вызвавшись помочь Царциатам, юноша для избавления рода от болезни должен был забрать с собой в Египет сто мужчин из Царциата. Однако нарты не готовы отпустить его в дорогу просто так, говоря о том, что перед дальней дорогой Нарты и Царциата обязательно должны сделать три дела – это станцевать *«симд»*, спеть и посоревноваться в силе и ловкости. Племянник нартов встаёт в круг посередине между нартами и царциата, которые во время танца пытаются перетянуть его каждый на свою сторону, проверяя его силу, но юноше удаётся удержаться на месте и даже перетягивать танцующих к себе поближе.

¹ Легенды о Царциата: эпос осетинского народа / сост. Ф. М. Таказов – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2007. – С. 82

² Легенды о Царциата: эпос осетинского народа... С. 194.

³ Там же. С. 204–214.

На упоминаемой выше скале для симда «*Царциаты симæндон кæдзæх*», Царциатæ исполняют «*симд*», одержав победу над великанами, с которыми они находились в давней вражде, что отражено в одноимённом сказании «*Царциаты симæндон кæдзæх*»¹.

Представляя собой сложный синтез мифологических, эпических и обрядовых традиций, уходящих корнями в глубокую древность, танец в осетинской традиции помимо формы художественного выражения, является важнейшим элементом сакральной практики, отражающим мировоззрение и религиозные представления народа. В основе осетинской хореографии лежат архаичные мифологические мотивы, что находит отражение в пластике движений, символике жестов и организации танцевального пространства.

Особое значение в осетинской танцевальной культуре занимает связь с нарттовским эпосом, где танец выступает как средство коммуникации с божественными силами, способ передачи сакральных знаний и инструмент социализации. Эпические сказания сохранили описания танцев, которые выполняли ритуальные, военные и брачные функции, подчеркивая их магическую и социальную значимость.

Отражение эпических мотивов в осетинских танцах лежит в коллективном бессознательном современного общества. Особая пластика, статность, оригинальный набор шагов, пластика рук у мужчин и девушек, представление себя в качестве орла и голубки – все говорит о глубинном проявлении мифологических смыслов, наследуемых на генетическом уровне. И хотя представители старшего поколения сетуют на то, что молодежь не столь почитает старину, не задумывается о глубинных смыслах осетинских танцев, но сами танцы несут в себе эти смыслы, которые постигаются молодыми исполнителями с опытом и возрастом. Сохранению традиции способствует сакрализация танцевального пространства.

Таким образом, осетинский танец — это многогранный культурный феномен, в котором переплетаются мифология, эпос, обрядовая практика и

¹ Легенды о Царциата: эпос осетинского народа... С. 195–199.

социальные нормы. Он выполнял и продолжает выполнять важные функции в жизни осетинского общества, сохраняя свою актуальность, как в традиционных, так и в современных формах. Представляя собой отражение эпических мотивов, осетинские танцы оформлялись в отдельную систему. Поначалу являясь обязательной составляющей обрядово-религиозной практики, они превращались в способ межгендерного общения и поиска спутника жизни в традиционном социуме.

2.2. Сакральное пространство танцевального круга

Круг является ключевой и наиболее распространённой фигурой в осетинской хореографии. Аналогичные круговые построения в танце можно встретить в материалах, посвящённых древним обществам. В рисунке каждого танца круг занимал передовые позиции. Являясь наиболее удобной для исполнения формой массового танца, круг стал символом Солнца и Луны, получил магическое значение. Имитация геометрической формы небесных тел привела к исполнению замкнутых круговых танцев с разнообразными видами соединения рук. Осетинский обрядовый календарь, воплощая в себе возврат и повторение одних и тех же первичных ситуаций и возврат к «священному времени», предстаёт перед нами в нарттовском эпосе в сказании «Чем небожители одарили Сослана»¹, которое во всех деталях воспроизводит народный календарь. Речь идёт о солнечном календаре, которым осетины пользовались вплоть до XX века, в нём отражалась цикличность движения солнечного колеса по небосклону. Этот природный принцип, вызывающий последовательность смены времён года, чередования дня и ночи, есть прямое и самое наглядное следствие течения времени.

¹ НАРТЫ. Осетинский героический эпос. Кн. 2. – М., 1989. – С. 92.

В силу тесного переплетения с религиозными и мифопоэтическими представлениями осетин танцевальный круг необходимо рассматривать в качестве ретранслятора священного в обыденной жизни. Являясь олицетворением центра вселенной, «вечности» и вечного возвращения, круговое движение, начинаясь в одну сторону, затем осуществляется и в обратную сторону, как бы возвращаясь на исходную позицию, к начальному положению. Круг может дробиться на два (малый и большой и т.д.). В свою очередь, каждый из них может быть сформирован по определённым половозрастному признаку (мужской и женский, молодёжный, взрослый – например, в танце Чепена). Вкруговую танцевались такие танцы, как «*Тымбыл кафт*» [Тымбыл-кафт] (Круглый танец) – «*Зылга кафт*» [Зылга-кафт] (Круговой танец), «*Тымбыл симд*» [Тымбыл-симд] (Круглый симд), «*Цопнай*», «*Чепена*». Можно сказать, что практически во всех танцах, так или иначе, задействовано круговое или вращательное движение. Но, помимо самого круга, как символа, значение придавали и тому, в какую сторону танцующие делали шаги или двигались.

Повторяющиеся движения поднятия рук тоже несли свой смысл, как и то, какую руку именно поднимали – правую или левую. Понятие «левый» – приобретает отрицательное значение, а «правый» – выступает в значении положительного. Этот факт нашёл своё отражение и в осетинском языке, где «*галу*» (левый) одновременно означает «плохое-дурное», а «*рахиз*» (правый), наоборот, означает «правильное». Своё множественное отображение номинация «левый-правый» приобретает в эпосе и фольклоре осетин. Например, история героини нартского эпоса Саумарон-Бурдзабах очень ярко отражает эти значения. Саумарон-Бурдзабах жила в неприступной высокой башне. Многочисленным претендентам жениться на ней она ставила трудновыполнимое условие: голос жениха должен иметь такую силу, чтобы его звучание разносилось от подножия башни до её верха, дабы быть услышанным. Если Саумарон-Бурдзабах не слышала голоса претендента, то он превращался в камень. Саумарон-Бурдзабах могла взмахом своего платка

в правую сторону от себя оживлять окаменевших женихов, а влево – превращала в камни. Качества правой и левой стороны переходили и на соответствующие зоны человеческого тела, на его руки. Так, правая рука, которая функционально соединяет верх и низ, то есть священные зоны в теле человека, являлась для древнего человека своеобразным медиатором этих зон¹. Поэтому правая рука отмечалась в обрядовой практике и в танцевальной культуре.

В качестве отражения в танцевальной традиции этого мотива можно рассматривать зафиксированный А. С. Хацерон в дигорском обществе «*Мæрдон симд*» [Мардóн-симд] (Поминальный симд), который являлся частью похоронной обрядности и был по факту «круговым симдом» (*тымбыл симд*), с одним важным отличием – он исполнялся только в левую сторону круга.

В. С. Уарзиати называет круг основным и самым распространённым композиционным рисунком осетинских массовых танцев. Об архаичности этой фигуры, как отмечал исследователь, свидетельствуют и одноимённые названия некоторых осетинских танцев: «*Тымбыл симд*» (Круглый симд), «*Тымбыл кафт*» (Круглый танец.), «*Зилгæ кафт*» (Круговой танец).

В «*Тымбыл симд*» чётко прослеживается рисунок-схема в виде круга. Круг чаще всего в процессе движения делился на восемь сегментов, имел центр в виде запевал или танцующих. В контексте движений, совершаемых танцующими, в этом кругу вырисовывается некий орнамент с плавными линиями, что отсылает нас к глубокой древности, к символам центра вселенной, символам солнца и астрологическим явлениям.

М. С. Туганов описывает «*Тымбыл симд*» следующим образом: «Круговой симд включал в себя и мужчин, и женщин, также среди них имелись запевалы. Женщины стояли в кругу вперемишку с мужчинами, брались под руку. Количество мужчин и женщин должно было быть одинаковым. Запевалы исполняли песню во время танца, а характерный

¹ Цагараев В. Искусство и время / В. Цагараев. – Владикавказ: Ир, 2003. – С. 54.

припев подхватывал хор словами: «*О, райда, ой, райда!*». Сам же танец начинался медленными поступательными движениями вправо, а затем влево. Танцевали до утра, получив при этом от хозяйки обильное угощение – *нуазæн*¹. В центре круга стояла молодёжь с дощечками и хлопала в такт танцующим»².

Танцевальная площадка также была крúгом, который образовывали люди, зрители и танцующие. «Радиусы» круга объединяли и делили всех присутствующих, согласно полу и возрасту. Другими словами, этот круг имел чётко организованное разделение³.

Е. В. Самойленко на периферии танцевальной культуры помещает следующие вспомогательные феномены: «...пространственно-временной код (определяющий специальные помещения и площадки для танца, организацию танцевального пространства и его зонирование, иерархию, схемы поведения и т. п.); социальный (поведенческий) код (аудитория танцевальной культуры, стратификация и иерархия субъектов танцевального сообщества), нормативно-рефлексивный код (система трансляции и регламентации норм танцевальной культуры и рефлексия над танцевальной повседневностью) и танцевальный этикет (правила поведения во время танцев и в местах их проведения, официальные постановления и предписания, касающиеся танцевальной культуры)...»⁴.

Описание В. С. Уарзиати осетинского танцевального действия демонстрирует предложенную Е. В. Самойленко структуру танцевальной культуры. В контексте свадьбы или во время других обрядовых практик, делегация от фамилии с приглашением на танцы девушек обходила всех соседей. Девушки посещали танцы под ответственность принимающей стороны. Организация танцевального пространства помещала девушек и

¹ Почетный бокал.

² Туганов М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 72–73.

³ Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин... С. 155.

⁴ Самойленко Е. В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX–XXI вв.) / Е. В. Самойленко // Электронный научный архив УрФУ. – URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf (дата обращения: 15.10.2023).

юношей напротив друг друга, полукругом возле дома. Юноши могли посещать танцы без приглашения. Оставшиеся левая и правая стороны круга предназначались для старшего поколения, не участвовавшего в танцах. Мужчины занимали правую сторону, а женщины левую. Гармонист в зависимости от половой принадлежности садился на стороне девушек или же юношей. Для танцующей молодежи общественный этикет не предусматривал возможности присесть на протяжении всего танцевального действа.

Руководство танцами закрепляется за распорядителем – «*чъегъре/къегъре*» [чехрэ], снабженного в качестве символа власти красиво декорированным жезлом. По его команде музыканты начинали играть, предваряя тем самым танцы. Открывали танцы лучшие исполнители, которых распорядитель вызывал в круг – указывая жестом, приглашал парня, затем вслед за ним девушку. После того как все присутствующие на танцах молодые люди показывали свое мастерство в парном танце, все завершалось массовым хороводом: «...В отличие от парных, на массовый танец симд мужчины сами приглашают себе пару. Таким образом, между «*хонгæ кафт*» и симд без строго определённой последовательности исполнялись другие танцы»¹.

Помимо семантического кода, Е. В. Самойленко выделяется код ритмический², который представляет собой аккомпанемент (песенный, музыкальный) и выполняет функцию ритмической организации движения.

В народном танце, в частности в осетинской среде функцию ритмической организации также выполняют хлопки в ладоши. По утверждению В. С. Уарзиати хлопки в ладоши были неизменным сопровождением всех танцев³. Помимо разнообразия музыкального сопровождения, хлопки в ладоши позволили стабилизировать ритмический рисунок танца, что в свою очередь было хорошим подспорьем танцующим.

¹ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / В. С. Уарзиати. Кн. 1. – Владикавказ: Абета, 2017. – С. 187.

² Самойленко Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в. / Е. В. Самойленко // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 1. – С. 22.

³ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика... С. 182.

Здесь привлекает к себе внимание не художественно-эстетическая особенность осетинской народной хореографии, а именно отбивание ритма для исполнителей танца. Принято считать, что это явление, помимо функций утилитарных, несло в себе ещё и культовую нагрузку. Совместное исполнение способствует объединению участников танцевального действия и зрителей, выражая чувство солидарности, умение действовать синхронно и точно, подчиняясь единым функциям танца. Чем громче хлопки, тем лучше танцевальное пространство защищено от негативной энергии.

Появление в осетинской традиции ударных инструментов «*гуымсаг*» [гумса́г] (барабан) и «*къæрцæнæн*» [карцга́нан] (трещотка) В. С. Уарзиати также объясняет теорией о защите от демонических сил музыкой и шумом в индоиранской традиции. Хлопки в ладоши «*æмдзæгъд*» [амдза́хт] (действие, сопровождающее игру на инструменте), имея в основе значения «удар», помимо отбивания ритма выполняют функцию изгнания злых сил, которые могут препятствовать исполнению священнодействия¹.

В неразрывной связи с шумом и ударными инструментами сто́ит рассматривать стрельбу из пистолета под ноги исполнителям танцев. Это своеобразное искусство в прошлом было характерной частью праздничного действия.

С виду простые символы, которые легли в основу осетинской танцевальной культуры, обрели свой духовный, священный смысл в сознании людей. И это произошло не только под влиянием окружающего реального мира, но и в процессе психологической рефлексии человека о законах вселенной, заложенных в психике человека на глубинном уровне. Танец у осетин стал символическим текстом, неким вторичным языком, хранителем особой духовной информации, которая по сей день функционирует в его структуре.

Сегодня мы наблюдаем постепенное вымывание магического и священного смысла из танца, переход в сферу развлечения и преобразование

¹ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика... С. 182.

танца из способа общения с высшими силами в возможность межгендерного взаимодействия – священное постепенно заменяется профанным. Однако, несмотря на постепенную смену смысловой нагрузки танца, мы можем наблюдать отголоски священного и проявления магического в современной танцевальной культуре Осетии. Заложенное в недрах осетинской народной хореографии религиозно-магическое значение, не проявляясь в современности явно, всё же продолжает скрываться в ее глубинных слоях.

Осетинский танец в современных культурных практиках осетин.

Если в прошлом, согласно доступным нам источникам, танцы сопровождали свадебное действо, ритуальные практики, являлись регламентированной институцией, организованной для знакомства и коммуникации молодёжи, то на сегодняшний день эти границы размыты, а вместе с ними изменились локации танцевальных действ и в целом восприятие танцев.

На сегодняшний день отношение традиционного общества к танцу в основном носит эстетический характер. Танец широко представлен в системе образования, множество детей вовлечены в различные кружки, секции и специализированные школы. Современный взгляд на танец будто бы вымывает наличие архаических смыслов, скрытых в пластике и танцевальном сюжете. Перейдя из обрядовой и ритуальной практик, растеряв магическую первооснову, танец в современном осетинском обществе выполняет в основном развлекательную, рекреационную и эстетическую функции. Однако же в последние годы на волне интереса к собственной истории и культуре предпринимаются различные попытки для реанимации обрядовых форм танца, в том числе и в молодёжной среде.

В современном осетинском обществе танец лишь отчасти сохранил привязанность к обрядо-ритуальному религиозному пространству. В основном он сменил локации, которые, тем не менее, разнообразны и представлены в различных практиках. В рамках нашего исследования мы разделяем их на две группы – практики регулярного характера и так называемые окказиональные практики. К последним мы относим свадьбы,

различные корпоративные вечера, молодёжные посиделки, вечера по случаю приезда гостей и другие подобные мероприятия. Во всех перечисленных случаях мы можем наблюдать исполнение осетинских танцев, однако формат их репрезентации существенно отличается от традиционных танцевальных игрищ «хъазтзæр». В первую очередь сто́ит отметить, что в осетинском обществе, за редким исключением, пропала фигура распорядителя танцев «чъегъре», вокруг которого строился сам институт танцевальных игрищ. Большое влияние на характер и формат современных танцевальных вечеров оказывают профессиональные коллективы и молодёжь, задействованная в различных самодеятельных коллективах. Зачастую танцевальные мероприятия превращаются в небольшие концерты, когда пространство танцевального круга занимают профессиональные артисты, исполняющие различные вариации из репертуара сценических коллективов, «обычные» же гости остаются сидеть за столами в качестве пассивных зрителей. Отрицательная характеристика такой практики «компенсируется» получением публикой опыта «насмотренности», что в целом содействует сохранению и развитию танцевальной культуры. Амбивалентность этого явления очевидна. С одной стороны, традиционный танец все более и более «профессионализируется», с другой – в культуре формируется образец «высокого» танца, которому стараются соответствовать начинающие танцоры. Главное, что осетинский танец по-прежнему является маркером «осетинства», не менее важным, чем родной язык или традиционные ценности. В связи с этим уместно привести высказывание Владислава Татаркевича, считающего, что «...культурному человеку не нужно участвовать в танцах, достаточно смотреть на них»¹.

В последнее время популярной стала практика приглашения на свадебные торжества или корпоративные мероприятия артистов профессиональных коллективов, которые выступают в костюмах, представляя гостям полноценную концертную программу. Если же хозяева

¹ Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. – М.: Искусство, 1977. – С. 72.

мероприятия, наоборот, хотят большей вовлеченности гостей в танцы, то используется другой метод. Профессиональных танцовщиков приглашают в качестве обычных гостей, и на их плечи ложится груз организации танцевального пространства изнутри, вовлекая «обычных» участников мероприятия в пространство танцевального круга.

Поиск артистов на мероприятие происходит посредством «сарафанного радио». Облегчает этот поиск также тот момент, что люди из творческой среды в основном знакомы друг с другом и всегда могут посоветовать, к кому обратиться. Выступление подобных групп проходит, как правило, под фонограмму, танцы же гостей сопровождаются живым музыкальным исполнением. Музыканты на мероприятии тоже являются приглашёнными артистами. Помимо народных мелодий, репертуар музыкантов составляют различные популярные эстрадные композиции. Стоит отметить, что с утратой института «*чъегъре*» решающую роль на праздничных мероприятиях, сопровождаемых танцами, стали играть музыканты. Подробно эту трансформацию описывает в исследовании «Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин» Дзерасса Дзлиева¹. Кроме того, в этномузыкологии давно известна теория, согласно которой народные музыканты-инструменталисты остаются хранителями традиции даже в случае утраты определенных традиционных институтов, обрядов и ритуалов. Именно с народных музыкантов-инструменталистов может начаться процесс реконструкции утерянных элементов культуры². Танец сопровождает свадебное действо не только в формате танцевального круга. Выход невесты из родительского дома сопровождается танцевальным антуражем, как правило, юношей или мальчиков. Вместо танца здесь скорее будет уместно понятие «пляс» или «выпляс», как своеобразное проявление эмоций и темперамента через танцевальные движения. В качестве осетинской аналогии можно привести выражение: «*Æркафын*» [Аркáфн]/

¹ Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. – 363 с.

² Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре / А. В. Ромодин. – СПб.: РИИИ, 2009. – 288 с.

«*Æркаф ма!*» [Арка́ф-ма] (станцевать; станцуй ка!). Подобные «выплясы» часто можно встретить в молодёжной среде по случаю какой-нибудь радостной вести, победы в каком-нибудь состязании, творческой или научной олимпиады, выхода в финал любимой команды или же победы любимого спортсмена. Подобное действие становится маркером радостного события. Часто можно увидеть празднование собственной победы в среде кавказских спортсменов, в частности осетинских, выступающих в различных видах единоборств. Получив награду, спортсмен, как правило, набрасывает на себя флаг своей страны и обходит ринг / борцовскую площадку в зажигательном танце под хлопки зрителей.

Танец активно включается не только в «народные» практики, но и в те, что инициируются властью или различными институтами. Так, весной 2023 г. Государственным Российским домом народного творчества им. В. Д. Поленова при поддержке Минкультуры РФ и Республиканским Домом народного творчества Серверной Осетии была проведена акция «Симд Победы», в которой приняло участие пятьсот танцоров. Видеозапись массового исполнения симда была использована для создания паспорта объекта культурного нематериального наследия¹.

Подобные проекты, помимо популяризации осетинского танца, имеют и другую сторону. Можно сказать, что исполнение симда становится способом презентации «осетинства» – «*ирондзинад*». Однако подобный подход обнаруживает опасность искаженного понимания и восприятия осетинской танцевальной традиции, что, в свою очередь, может привести к необратимым последствиям в трансформации осетинского танца и его места в современной осетинской культуре.

«*Хъазтизæр*». Оппозицию официозному формату современных танцевальных практик пытаются создавать так называемая прогрессивная осетинская молодёжь. Это, как правило, образованные молодые люди,

¹ Республиканский дом народного творчества – URL: https://vk.com/video-216869308_456239017?access_key=5b2007343d7fbc7c26 (дата обращения 30.07.2024 г.).

окончившие университеты или обучающиеся в них, начитанные, любящие родную культуру, пытающиеся включить в современное городское пространство традиционные по-старинному организованные танцевальные игрища *«хъазтизæр»*. Игрища проводились по случаю религиозных праздников, свадеб, радостных событий и просто по окончании рабочего дня. Справедливо будет считать это одним из проявлений «осетинского ренессанса» – возрождающегося интереса к собственной культуре и языку. Однако само действо имеет мало общего с официальными (и зачастую малоэффективными) культурно-образовательными проектами правительства. Во-первых, идейными вдохновителями подобной «реконструкции» являются отнюдь не кабинетные умы, а просто молодые осетины. Во-вторых, *«хъазтизæр»* или *«хъазт»* – так по-осетински называется вечер танцев – приобретает черты настоящего тренда. С каждым годом в нём принимает участие всё большее число молодёжи. На протяжении последних пятнадцати лет такие танцевальные вечера проводятся во Владикавказе с весны до начала осени. Их организаторами являются участники различных творческих коллективов, хоров, ансамблей посттрадиционной осетинской музыки. В структуру танцевальных вечеров вводится в качестве ключевой фигуры распорядитель танцевального действия – *«чъегъре»*. Пространство танцевального круга поделено на мужскую и женскую части, ряд утраченных ранее танцев получили новую жизнь. Так, стали снова исполняться *«гогызы кафт»* [гóгызы-кафт] (танец индейки), *«йехсимае зилгае кафт»* [йёхсима-зилга-кафт] (круговой танец с плёткой), *«чепена»*, *«ерысы кафт»* [йёрысы-кафт] (танец-соревнование). Нововведённая практика нашла широкий отклик в народной среде и послужила моделью для воспроизводства подобного формата в других уголках Северной Осетии. Подобный формат танцевальных вечеров переключался и на юг Осетии (с лета 2013 года). Первые танцевальные вечера проходили при большом количестве участников из Владикавказа, которые приезжали специально для участия в танцах, что способствовало более быстрой их «приживаемости» в Цхинвале.

Современный «хъазтизæр» попадает под описание Э. Хобсбаума «Изобретение традиций», согласно которому: «Изобретённая традиция – это совокупность общественных практик ритуального или символического характера, обычно регулируемых с помощью явно или неявно признаваемых правил; целью её является внедрение определённых ценностей и норм поведения, а средством достижения цели – повторение. Последнее автоматически предполагает преемственность во времени. И действительно, всюду, где это возможно, такие практики стараются обосновать свою связь с подходящим историческим периодом»¹.

По аналогии с приведённой цитатой «хъазтизæр» также предполагает предложенные автором алгоритмы и составляющие. Вопрос приживаемости этой практики в осетинском социуме, на наш взгляд, прошёл первый экзамен временем – состав участников и организаторов «омолаживался» и менялся уже несколько раз.

О необходимости возрождения «хъазтизæр» в своё время высказывался Х. П. Варзиев, описывая верный, по его мнению, алгоритм. С разрешения сына хореографа мы приводим несколько фрагментов из рукописи, которую автор не успел опубликовать при жизни. Рукопись находится в распоряжении сына Х. П. Варзиева и, возможно, она вскоре будет опубликована. В нашей работе пересказ идей Х. П. Варзиева необходим для подтверждения того, что возрождение любой традиции, любой культурной практики невозможно без определённых потерь и приобретений. «Встраивание традиции» в новую социокультурную среду обязательно сопровождается некоторыми новациями, которые могут «преодолеть традицию», перестроить её до неузнаваемости или изменить с помощью «мягкой силы», с допущениями, принимаемыми традиционным сообществом. Итак, вот что по этому поводу писал Х. П. Варзиев в 2009 году: «Организовать хъазт в современных условиях образовавшихся

¹ Хобсбаум Э. Изобретение традиций / Э. Хобсбаум. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobretenie-traditsiy/viewer> (дата обращения: 25.07.2024).

мегаполисов даже внутри одной республики и при этом сохранить первозданность хъазтового действа со всей его смысловой подоплёкой невозможно и не разумно»¹.

Говоря о воссоздании «хъазтизæр» Х. П. Варзиев, настаивает не на реанимации, а на возрождении, новой трактовке. Отмечается необходимость выстраивания нового оригинального процесса, основывающегося на составных частях исконной формы «хъазтизæр». Автор настаивает на связи «хъазтизæр» исключительно с народным творчеством, исключая его взаимодействие с хореографическим разделом «народный танец». Пересечение новой и старой форм «хъазтизæр» Х. П. Варзиевым видится в проведении танцев, как и раньше в рамках системно организованных мероприятий. Желательным моментом отмечается наличие активной группы, выступающей в роли костяка танцевального действа, что требует дополнительных репетиций, музыкантов и т. д. Основной целью подобных коллективов Х. П. Варзиев видит: «...популяризацию народного танца народно-бытового образца со всеми атрибутами и технологиями агитбригад бывшего СССР. А это означает, что организаторы любого торжества могут пригласить к себе такого рода творческий коллектив в виде хъазтового ансамбля, который будет привлекать в своё действо простых необученных людей и в процессе обучать их народной осетинкой манере исполнения»².

Неактуальность на сегодняшний день принципов исконного «хъазтизæр» Х. П. Варзиев обосновывает отсутствием чёткой мотивации для проведения танцевального действа. «Хъазтизæр» находился в пространстве народных гуляний, которые проводились в составе календарных и семейно-бытовых обрядов с конца XIX в. вплоть до сороковых годов XX в. С этого момента практикуется более частое проведение «хъазт» вне контекста привычных обрядов и торжеств. Организацию нового, спонтанно возникающего «хъазт», Х. П. Варзиев, со слов старожил, закрепляет за юношами, которые

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Хъазт / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=136> (дата обращения 25.07.2024).

² Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Хъазт / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=136> (дата обращения 25.07.2024).

устраивали танцы ради увеселения и привлечения внимания женской половины. Из-за отсутствия должного количества музыкальных инструментов подобные танцы, вплоть до окончания Великой Отечественной войны, часто проходили без хорошего музыкального сопровождения или же только под аккомпанемент хлопков и вокала.

Далее Х. П. Варзиев говорит о необходимости возрождения института «чъегъре» как ключевой фигуры на танцах и выявления «старшего» из числа присутствующих для помощи распорядителю в поддержании порядка. Размышления Х. П. Варзиева о возрождении «хъазтизæр» носят системный характер, подразумевающий создание организации или сообщества, которое будет регулировать этот процесс. Предположим, что подобный подход был рассмотрен Х. П. Варзиевым с позиции его последней должности в качестве директора Республиканского центра народного творчества при Министерстве культуры республики Северная Осетия-Алания.

Появившись вне зависимости от заметок Х. П. Варзиева, но практически полностью следуя предложенному им алгоритму, новый «хъазтизæр» как феномен посттрадиционной культуры, помимо общественных танцев, начал оказывать влияние и на свадебную обрядность.

В рамках нашего исследования считаем уместным поделиться собственным опытом участия в «хъазтизæр». Включившись в процесс общественных танцев в студенчестве, наибольший интерес вызывали танцы парного характера («хонгæ», «зилгæ», «симд») как возможность максимально раскрыться перед присутствующими, завести знакомства. Регламент мероприятия, присутствие «чъегъре» и старших добавляли особый шарм и возможность соприкоснуться с чем-то «родным», давно утраченным, тем, о чём читал только в книгах. По прошествии лет, будучи уже человеком семейным, присутствуя на «хъазтизæр», была подмечена смена приоритетов в выборе танцев для исполнения. Так, парные танцы стали «неинтересны» ввиду необходимости завязывать новые знакомства с противоположным полом и устроенности личной жизни, предпочтение стало отдаваться

шуточному варианту «чепена» и «нартон симд». Чаще присутствие на танцах ограничивается в помощи «чъегъре» и помощи музыкантам, возлагая на себя обязанности «къарцгæнæг» (трещоточника). Не берёмся с точностью сказать, вызваны ли изменения в поведении на танцах внутренним посылом или же неосознанным желанием соответствия внутреннему распорядку «хъазтизæр», который исторически являлся местом общения молодёжи, стоящей на пороге образования семьи, как своеобразная дань традиции, но данный феномен, по нашему мнению, заслуживает отдельного внимания.

С изменением функций танцевального действия (коммуникативной, для знакомства и выбора будущего спутника жизни) танцы постепенно стали превращаться в демонстрацию «осетинства» или репрезентацию индивидуальных умений и навыков. Такая тонкая подмена функций танцевального действия имеет риск полной потери аутентичности.

Как отмечалось выше, костяк современных молодёжных спонтанных танцев на городской площади составляют молодые люди в основном с академическим музыкальным образованием. В 2019 г. на свадьбе Таймураза Берозти (участник и основатель музыкальных коллективов осетинской посттрадиционной музыки, композитор) нам удалось стать участниками своеобразной реконструкции традиционной осетинской свадьбы, помещённой в современные городские условия. Помимо воспроизведения утраченных обрядов, изготовления свадебного платья самой невестой и проч., центральным событием торжества стал танцевальный круг, в котором нам выпала возможность выступить в роли «чъегъре». Эту свадьбу можно рассматривать как реконструкцию традиционного обряда или даже театрализованного действия, т.к. все участники события являются носителями городской культуры. Но интерес и любовь к традиционной культуре позволил реализовать этот замысел, который был тепло встречен во всей Осетии, и мы можем наблюдать попытки проведения свадебных торжеств по такому же образцу. Стоит отметить, что реализация подобной свадьбы была возможна благодаря большому числу молодёжи одного поколения,

вовлечённой в творческую среду, являющуюся участниками различных творческих коллективов и т.д. При отсутствии такой «однородной массы» организаторы торжества сталкиваются с определёнными трудностями и бывают вынуждены пользоваться услугами приглашённых артистов, что накладывает свой отпечаток.

Пространство танцевального круга в осетинской хореографии представляет собой сложный культурный феномен, объединяющий мифологические, ритуальные и социальные аспекты. Танцевальный круг в осетинской традиции выполнял не только ритуальную, но и социальную функцию, организуя пространство по половозрастному принципу и подчиняясь строгому этикету. Фигура распорядителя танцев, использование ударных инструментов и хлопков в ладоши подчёркивали сакральный характер действия, где ритм и синхронность движений служили не только эстетическим, но и магическим целям – защите от злых сил и объединению участников в едином ритуальном порыве.

В современной осетинской культуре танцевальный круг претерпел значительные изменения: утратив часть сакрального смысла, он сохранился в свадебных, праздничных и молодёжных практиках, адаптируясь к новым условиям. Попытки возрождения традиционных танцевальных игр (*«хъазтизæр»*) демонстрируют стремление молодежи к восстановлению утраченных форм общения и культурной идентичности, однако этот процесс сопровождается трансформациями, связанными с урбанизацией и изменением социальных функций танца.

Таким образом, осетинский танцевальный круг остаётся важным элементом культурной памяти, соединяющим древние мифологические представления с современными практиками. Его изучение позволяет глубже понять механизмы сохранения традиции в условиях меняющегося общества, а также роль танца как инструмента передачи этнических ценностей и формирования коллективной идентичности.

2.3. Следы ритуально-магической обрядности в музыкальных культурных практиках футбольных болельщиков Осетии

Интересным, с позиции нашего исследования, является история «приспособления» древнейшего мужского танца «чепена» к новой форме мужского содружества – по отношению к владикавказским футбольным болельщикам. Фанатское объединение владикавказской футбольной команды «Алания» «*Фаллаг фарсы бал*» (букв. «стая противоположной стороны») активно использует элементы традиционной ритуально-магической обрядности. В перечень этих элементов входит использование традиционных масок ряженных, музыкальное сопровождение с применением национальных инструментов, исполнение танцев, обрядовых и трудовых народных песен с перефразированием текста на футбольную тематику. Данный симбиоз стал возможен благодаря давним традициям фанатского движения во Владикавказе и резко возросшему интересу к народной культуре среди молодежи. Благодаря этому у осетинских болельщиков появился свой яркий узнаваемый стиль, подчеркивающий этническую принадлежность данной группы фанатов (Рис. 4.).

Рисунок 4.

Эмблема «*Фаллаг фарсы бал*»
(из личного архива участников объединения)



Участники фанатской группы сделали неизменным и узнаваемым атрибутом своего присутствия на стадионе обязательного спутника всех народных празднеств и магических ритуалов – маску (осет. «мæнгцæгом» мæнгцæгом]) (Рис. 5.).

Рисунок 5.

Осетинская маска «мæнгцæгом», изготовленная в мастерской «Azawхан»
(фото из архива мастерской «Azawхан»)



В работе «Народные игры и развлечения осетин»¹ В. С. Уарзиати дается весьма подробное описание масок. В частности, для их изготовления использовался в первую очередь войлок и различные подручные материалы, лоскуты шкур домашнего скота. Маски были нескольких разновидностей, одна представляла собой шлемообразный головной убор, закрывавший полностью лицо и плечи, вторая же прятала лишь лицо человека. В маске предполагались отверстия для рта, глаз и носа. Отверстия для глаз и рта демонстративно выделялись, обшиваясь яркими лоскутами ткани. Нижняя

¹ Уарзиати В. С. Народные игры и развлечения осетин / В. С. Уарзиати. – Орджоникидзе: Ир, 1987. – 160 с.

часть маски напоминала бороду, а пышные усы делались из конского волоса или шерсти. Также наблюдались и зооморфные черты – небольшие рожки¹.

В. С. Уарзиати указывал, что использование ряженными масок и вывернутых наизнанку овчинных шуб давало возможность для сокрытия человеческого начала и перевоплощения в нужный образ. Используемые сегодня маски изготавливаются в мастерской национального костюма и традиционных техник рукоделия «AZAWXAN» (осет. «Азаухан») (Рис. 6, 7.).

Рисунки 6 и 7.

Участник «Фаллаг фарсы бал» в маске, изготовленной в мастерской «AZAWXAN»
(Фото из архива мастерской «AZAWXAN»)



Прототипами масок служат образцы, выставленные в Национальных музеях РСО – Алания и Республики Южная Осетия, а также описанные в этнографической литературе. Мастерская функционирует во Владикавказе с 2018 г., за этот период в ней прошли обучение более 500 человек. На сегодняшний день на матче используется в среднем до 10 масок.

Таким образом, использование масок футбольными болельщиками, помимо эффекта театральности, представляет собой своеобразный ритуал,

¹ Уарзиати В. С. Народные игры и развлечения осетин / В. С. Уарзиати. – Орджоникидзе: Ир, 1987. – С. 82.

направленный на поддержку высших сил для обеспечения победы своей команде.

Помимо традиционных масок осетинскими болельщиками приспособлена и адаптирована песня, сопровождающая обрядовый танец «чепена». Такое действо не предполагало участия музыкальных инструментов, что указывает на культовую составляющую, которая нашла отражение в связи между словами и исполняемыми движениями. Текст песни достаточно прост и выстроен по закону ритмико-синтаксического параллелизма. В дошедших до нас песенных текстах отсутствует тематический и сюжетный фундамент, они базируются на импровизации – важнейшей части фольклора.

На футболе «чъегъре», вместо предложения исполнить тот или иной элемент танца, обращается непосредственно к футболистам, призывая их забить гол и обыграть соперника, а также озвучивая различные колкости в их адрес. Остальные болельщики отвечают запевом «Ой, ой, чепена». Также как и в свадебном варианте, распорядителем назначается лучший запевала, обладающий острым умом и хорошо владеющий импровизацией. Т. К. Салбиев высказывает довольно интересную мысль, согласно которой «чепена» ориентирована на вторжение в пределы общества дозированного и контролируемого хаоса. Разрешение на употребление в тексте ненормативной лексики и различных вольностей, указывающих на изначальный эротический контекст действия, регламентировано ритуально-мифологической природой смеха, сопровождающего «чепена»¹.

Приведем три вариант текста песни, записанный нами от исполнителя Заура Гуриева на стадионе во время одного из матчей владикавказского профессионального футбольного клуба «Алания».

Ой маѳнаѳ Чепена.
Ой, ой, Чепена.
Рамбулын сѳ хъѳуы.

Ой, вот Чепена.
Ой, ой, Чепена.
Надо нам их выиграть.

¹ Салбиев Т. К. Аланский театр эпико-мифологического танца: (репертуар, персонажи, сценография, костюмы, реквизит, песни, музыка): монография / Т. К. Салбиев. – Владикавказ: ВНЦ РАН, 2022. – С. 146–147.

Ой, ой, Чепена.
 Нæ куыйтæ сæ бахæрæт.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ къæхтæ сын асæттут.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ рæнхъытæ сын батонут.
 Ой, ой, Чепена.
 Иу гол нæ нæ хъæуы.
 Ой, ой, Чепена
 Дыууæ голы нæвæййы.
 Ой, ой, Чепена.
 Æртæ нæ фаг куы не сты.
 Ой, ой, Чепена.
 Цыппар голы нæ фæччы.
 Ой, ой, Чепена.
 Фондз голы сын бакъуырут.
 Ой, ой, Чепена.
 Сæ сæртæ сын æрдасут.
 Ой, ой, Чепена.
 Кæлмæрзæнтæ сыл æскæнут.
 Ой, ой, Чепена.

Ой, ой, Чепена.
 Пусть съедят их наши собаки.
 Ой, ой, Чепена.
 Сломайте им ноги.
 Ой, ой, Чепена.
 Прорвите их ряды.
 Ой, ой, Чепена.
 Одного гола нам не нужно.
 Ой, ой, Чепена.
 Двух голов не бывает.
 Ой, ой, Чепена.
 Три гола нам мало.
 Ой, ой, Чепена.
 Четыре гола не положено.
 Ой, ой, Чепена.
 Пять голов им забейте.
 Ой, ой, Чепена.
 Головы им обрейте.
 Ой, ой, Чепена.
 Косынки им на головы повяжите.
 Ой, ой, Чепена.

Помимо «чепена» в арсенале осетинских футбольных болельщиков есть и собственная интерпретация обрядово-поздравительной песни «Сой» (осет. букв. «жир», «сало», «масло», «сытость», «достаток»), которая исполнялась во время обряда «*кæхицæнæн*». В работе Д. М. Дзлиевой и С. Аланкуш¹ отмечается следующий момент: «Одним из составляющих обряда являлись молодежные обрядовые шествия по дворам с пением. Участники обходов ходили в вывернутых мехом наружу шубах. Ключевым моментом ритуала являлось одаривание участников шествия, что и отразилось в текстах:

Се 'фсиныфарсыл – дидитæ,
 Сой цæуы, сой!
 Радавут нын чъыритæ,
 Сой цæуы, сой!
 Сæ бæгæны – гарыздаг,
 Сой цæуы, сой!

На поясе у хозяйки побрякушки,
 Сой идет, сой!
 Вынесите нам пироги-ватрушки,
 Сой идет, сой!
 У них пива бочка полная,
 Сой идет, сой!

¹ Дзлиева Д. М., Аланкуш С. Музыкально-поэтические особенности календарно-обрядового фольклора осетин / Д. М. Дзлиева, С. Аланкуш // Известия СОИГСИ. – 2017. – № 25(64). – С. 160–172.

Радавут нын дзы авджыдзаг,
 Сой цауы, сой!
 Се 'фсины нәй иу зонаг,
 Сой цауы, сой!
 Радавут нын физонаг,
 Сой цауы, сой!

Бутылку из нее нам дайте,
 Сой идет, сой!
 Их хозяйку никто не знает,
 Сой идет, сой!
 Принесите-ка шашлыка,
 Сой идет, сой!¹

По мнению Д. М. Дзलिएвой и С. Аланкуш, «...песни, исполняемые во время обряда *«кæхцæнæн»*, встречаются с двумя типами рефренов: «...магический, в знак пожелания домочадцам изобилия, *Сой, цауы сой*, и не имеющей смысловой нагрузки припев *Уассиуарада»*². Для исполнения на стадионе осетинские болельщики выбрали первый вариант. Ниже приводится текст Таймураза Берозти, записанный на одной из игр ПФК «Алания» во Владикавказе.

Сой, сой, сой, сой!
 Ростик у на сисамад.
 Сой цауы, сой!
 Йæ фæстæ йын хор æрзад.
 Сой цауы, сой!
 Нæ раздзог Гуырийы фырт.
 Сой цауы, сой!
 Фидар къæдзæх у йæ дзырд.
 Сой цауы, сой!
 Гуырцъыоны галиу къах.
 Сой цауы, сой!
 Кæны хъримаджы гæрах.
 Сой цауы, сой!
 Хадарцаты хорз Батрадз.
 Сой цауы, сой!
 Знаджы сулæфын бауадз.
 Сой цауы, сой!
 Сау лæппу уыд Неко.
 Сой цауы, сой!

Сой, сой, сой, сой!
 Ростик ³ – наша каменная стена.
 Сой идет, сой!
 За ним выросла пшеница.
 Сой идет, сой!
 Наш вожак потомок Гурия ⁴.
 Сой идет, сой!
 Его слово – твердая скала.
 Сой идет, сой!
 Левая нога Гурциева ⁵.
 Сой идет, сой!
 Громыхает, как ружье,
 Сой идет, сой!
 Хадарцев Батрадз ⁶.
 Сой идет, сой!
 Не дай противнику вздохнуть.
 Сой идет, сой!
 Смуглый парень был Неко ⁷.
 Сой идет, сой!

¹ Дзलिएва Д. М., Аланкуш С. Музыкально-поэтические особенности календарно-обрядового фольклора осетин / Д. М. Дзलिएва, С. Аланкуш // Известия СОИГСИ. – 2017. – № 25(64). – С. 170–171.

² Дзलिएва Д. М., Аланкуш С. Музыкально-поэтические особенности календарно-обрядового фольклора осетин... С. 171.

³ Ростислав Солдатенко – вратарь команды.

⁴ Имеется в виду Владимир Валерьевич Гуриев, президент клуба.

⁵ Батраз Гурциев – нападающий.

⁶ Батраз Хадарцев – нападающий.

⁷ Данило Неко, бразильский футболист, нападающий клуба «Алания» в 2011–2013 гг.

Ныр та Крамаренко.
 Сой цауы, сой!
 Махаматты Бутта.
 Сой цауы, сой!
 Гол кьюырын йæ хъуыддаг.
 Сой цауы, сой!

Вместо него Крамаренко ¹.
 Сой идет, сой!
 Магомедов Бутта ².
 Сой идет, сой!
 Голы забивать – его работа.
 Сой идет, сой!

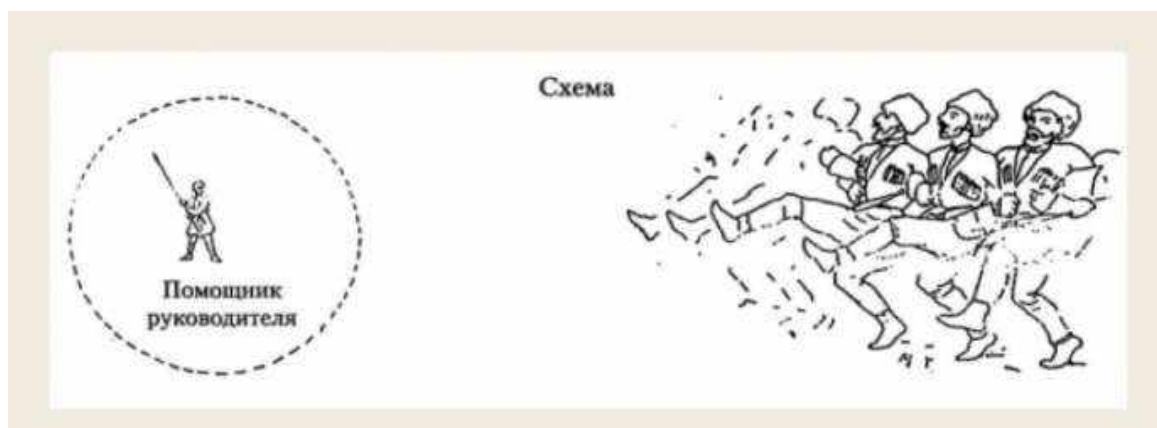
В репертуар осетинских болельщиков прочно вошла и народная трудовая песня «*Хосдзæутты зарæг*» (Песня косарей), которая сопровождала работу на сенокосе. 5 апреля 2013 г. во Владикавказе, на стадионе «Спартак», на матче между владикавказской «Аланией» и саранской «Мордовией» при участии 10 200 зрителей был установлен своеобразный рекорд в российской футбольной практике по количеству исполнявших песню зрителей. Интересную, на наш взгляд, мысль высказывает в своей монографии «Аланский театр эпико-мифологического танца» Т. К. Салбиев. Он ассоциирует распорядителя народных танцев, в том числе и «чепена», «*радгæс*» (можно перевести как «пастух», «следящий за очередностью»), с культом Тутыра, покровителя волков в осетинской традиции³. В устном народном творчестве, в мифологических текстах Тутыр является пастухом, его стадо находится в безопасности, ведь без разрешения покровителя волков ни один хищник к нему не приблизится⁴. В пользу ассоциации с пастухом говорит и наличие большой палки у помощника распорядителя, похожей на пастушеский посох, которым он подгоняет танцующих. Участники танца, свою очередь, олицетворяют собой скот, уподобляясь ему в танце, имитируя его повадки (Рис. 8).

¹ Сергей Крамаренко – нападающий.

² Бутта Магомедов – полузащитник.

³ Салбиев Т. К. Аланский театр эпико–мифологического танца: (репертуар, персонажи, сценография, костюмы, реквизит, песни, музыка): монография / Т. К. Салбиев. – Владикавказ: ВНЦ РАН. – 2022. – С. 136.

⁴ Там же. – С. 138.

М. С. Туганов «Схема танца “Чепена”»¹

Тутыр, являясь покровителем волков, часто сам предстает в зооморфном виде. В осетинских воинских традициях в образе волка-пса выступают воины. Участники военных походов и набегов у осетин отождествлялись с волками и именовались «собаками Тутыра»². Здесь уместна параллель с осетинским фанатским движением, где запевала предстает в образе Пастуха-Тутыра, а подпевающая ему толпа одновременно является ведомой им отарой и воинством, участвующим в своеобразном набеге на команду соперника. Очень органично в связи с этим и название рассматриваемой нами группы болельщиков «*Фаллаг фарсы бал*» – «Стая противоположной стороны / Стая противника». Лексема «*Бал*» в осетинском языке, переводится не только как «стая», но может означать и вооруженную группу всадников, участвующую в набеге.

Помимо масок и песен, болельщики из рассматриваемого фанатского объединения также практикуют исполнение «*Нæртон симд*» перед стадионом до начала игры или в случае победы после окончания матча. Учитывая первоначальный смысл ритуала «чепена», болельщики, включаясь в архаические процессы ритуализации (через маску, песнопение, танец), обогащают свою субкультуру, придавая этим процессам возвышенный

¹ Туганов М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 74.

² Кочиев К. К. Тутыр – владыка волков (К вопросу о генезисе и стадийной трансформации культа) / К. К. Кочиев // Известия ЮОНИИ. Вып. 31. – Тбилиси: Мецниереба, 1987. – С. 59; 63–65.

смысл. Через ритуалы сакрализации событие сопричастности футбольному матчу выходит из режима повседневности, ему приписываются черты магического действия. В своих культурных практиках фанатскому движению удастся активно использовать потенциал традиционной художественной культуры в виде песен, музыки, танцев, использования различных обрядовых элементов. Важной особенностью представляется и то, что вся описанная деятельность с масками и элементами народного песенно-танцевального творчества в среде футбольных болельщиков является их личной инициативой. Это своеобразный ответ на запрос и поиск молодежи своей родной культуры в современном городском социуме. Многие молодые люди, которые в силу разных причин не говорят на осетинском языке, попадают в дружелюбную языковую среду и через изучение песенных текстов и коммуникацию с товарищами по команде болельщиков становятся практикующими носителями родного языка. Таким образом, несмотря на доминирование в российской фанатской среде коротких и ёмких кричалок, болельщикам из Владикавказа удалось привнести новшества в виде синтеза привычного формата поддержки родной команды и традиционного хорового пения, элементов национального костюма, танцев и обрядовых практик. На основе вышеизложенного можно сделать вывод, что использование в качестве фанатской идентификации песен, танцев, действий обрядового характера явилось органичным развитием народного творчества в среде городской молодежи, став новой формой городского фольклора. Кроме того, описанное явление подтверждает теорию трансформации фольклорных жанров, их адаптивного потенциала, изложенную в трудах А. Н. Соколовой¹.

Говоря об осетинских танцах, было бы уместно провести анализ и сравнение отличий и общих моментов в рамках отдельных ущелий и обществ Осетии. Однако же в рамках нашего исследования эта тема представляется нам слишком объёмной и заслуживает специальных разысканий и большой

¹ Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9. – № 1. – С. 30-45. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.102>.

полевой работы. Но все общие моменты, которые будут полезны для нашего исследования, мы постараемся обсудить. Так, согласно литературе и рассказам наших информаторов, для всей территории Осетии были характерны одни и те же танцы. «Симд», «хонгæ», «зилгæ», «чепена» исполнялись во всех уголках Северной и Южной Осетии. Отличия можно найти в мелодиях, характерных для того или иного ущелья (например, Заманкульская хонга, кударский симд и т.д.) или же в названиях по имени человека, от которого был записан наигрыш (*Цоппойты Балойы цагъд* – наигрыш Бало Цоппойти).

Трагические события XX века в Осетии в 20-х гг., насильственное переселение осетин-горцев на равнину и из внутренних районов Грузии на север Осетии, грузино-осетинский конфликт 1991–2008 гг., этнические чистки в отношении осетинского населения Грузии в 90-х гг. XX века, повлекли за собой большие волны переселений Осетин с внутренних районов Грузии с юга на север Осетии. Это сопровождалось возникновением новых поселений (Ногир) или же компактного расселения беженцев в уже существующих населённых пунктах. Владикавказ стал своеобразным «плавильным котлом» для осетин со всех ущелий. По нашим наблюдениям, современные общественные танцы в Осетии, кроме упомянутого «*хъазтизæр*», представляют собой своеобразное ассорти из различных кавказских и закавказских танцев, среди которых можно увидеть «симд», «хонгæ» и «зилгæ» из репертуаров различных ансамблей. Во Владикавказе можно отметить преобладание вайнахских мотивов, разбавляемых аджарскими (грузинскими) танцами. Для каждой осетинской локации характерны преобладание тех или иных мелодий. Наверняка с каждым типом мелодий связаны и определённые пластические решения. Для Дигорского общества исследователи отмечают наличие мелодии Дора-дора, которая исполняется на манер кабардинских наигрышей, сопровождаемой такой же хореографической лексикой. Для мест массового расселения осетин – выходцев с внутренних районов Грузии – характерно исполнение танца

«шалахо», типичного для Закавказья, являющегося частью Тбилисского городского фольклора в виде танца «кинтоури» (танца уличных торговцев и мальчиков на побегушках у крупных городских дельцов).

Ситуацию с общественными танцами, практически идентичную осетинской, мы можем наблюдать и в черкесском (адыгском) социуме. На их свадебных мероприятиях также выступают профессиональные артисты, а молодёжь самоорганизуется для проведения танцевальных игрищ «джегу», перекликающихся с осетинским «хъазтизæр»¹.

Таким образом, аутентичная форма танцевальных практик, претерпев функциональные и структурные изменения, всё же сохраняется в осетинском сообществе. Более того, интерес молодёжи к традиционным «хъазтизæр» позволяет надеяться на увеличение числа таких практик, приобщения к ним всё большего числа молодёжи и возрождение института «чъегъре» (института руководителей танцевальных игрищ).

Мифологическое понимание танца, не осознаваемое социальным большинством, кодируется в нормах танцевального круга, поведенческом коде юношей и девушек, в выборе мест и времени исполнения танцевальных действ. Однако еще более скрытые мифологические мотивы кроются в танцевальных жанрах и нормативной пластике, за чистоту которой борются талантливые балетмейстеры. Не сцена должна воздействовать на аутентiku, а истинно народный танец должен оставаться питательной средой для сцены. При этом, взаимодействие фольклорного (аутентичного) танца и танца на самодейтельной и профессиональной сценах дают свободу современному человеку, выбирающему для себя удобный вариант пластического этнического выражения в моменте. Главное – осетинский танец живет в

¹ Соколова А. Н. Фольклорный танец как энергия и порождающая модель (к вопросу об адыгских молодежных танцевальных вечерах) / А. Н. Соколова // Роль звуковой среды в формировании ментальности молодежи: материалы международной научно-практической конференции. – Липецк: ЛГПУ, 2008. – С. 159–161; Соколова А. Н. Художественные и социальные принципы взаимодействия инструментальной музыки и танца в адыгской культуре / А. Н. Соколова // Социальные науки и социальные технологии в России: сб. материалов региональной научно-практической конференции. Вып. 4. – Майкоп: Издатель А. А. Григоренко, 2009. – С. 134–137; Соколова А. Н. Общеадыгское и локальное в традиционной инструментальной культуре адыгов / А. Н. Соколова // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 1 (70). – С. 185–191.

народе. Он чутко реагирует на современность, сохраняя в себе архаическое ядро, не всегда осознаваемое массами носителей культуры, но проявляемое через их поведение, отношение к костюму, музыкантам, старшим и к тому, что принято считать священным, незыблемым, значимым для осетинского достоинства и осетинству как таковому.

ГЛАВА 3.

КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОСЕТИНСКИХ ТАНЦЕВ

3.1. Осетинский симд и его разновидности

Симд можно назвать «несущей конструкцией» в здании осетинской хореографии. Выделяясь большим числом форм на протяжении истории, он являлся и является важной частью религиозной обрядности, выступает в качестве регулятора межгендерной коммуникации в молодежной среде традиционного социума, доставляет высокое эстетическое удовольствие участникам танца, является ярким маркером осетинской этничности.

Мы выделяем парные, групповые однополые и массовые симды. В ряде источников симд может рассматриваться как отдельный жанр, объединяющий в себе множество форм. В источниках выделяются две обширные группы симдов: старинные и современные. В первую попадают так называемые «мужские» разновидности – «Чепена» и «Нæртон симд», являющиеся частью ритуально-обрядовой практики. Вторая группа представляет собой своеобразный калейдоскоп парных вариаций. При множестве наименований парных форм, зафиксированных в работах М. С. Туганова¹ и Б. А. Алборова², мы не располагаем достаточной информации об отличительных особенностях их исполнения. Д. М. Дзлиева именует эту группу «орнаментальными хороводами»³.

Массовый круговой танец «Цопнай» мы по праву можем охарактеризовать как отражение «священного» в осетинской культуре. По

¹ Туганов М. С. Осетинские народные танцы / М. С. Туганов – Сталинири: Госиздат Юго–Осетии, 1957. – 47 с.

² Алборов Б. А. некоторые вопросы осетинской филологии / Б. А. Алборов / СОИГСИ им. В. И. Абаева, ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1982. – 412 с.

³ Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. – С. 96–109.

форме «Цоппай» является ритуально-обрядовым шествием. Это движение по кругу и пение вокруг поражённого громом; обрядовое хождение по аулам во время засухи – «цоппай кæнын» [цоппай-канын] (шататься туда-сюда)¹. Впервые он подробно описан Л. Штедером², который наблюдал его в предгорьях Осетии в конце XVIII в. Автор рассказывает о гибели молодой женщины от удара молнией. Это служит причиной остановки всех полевых работ и организации «радостных» танцев вокруг убитой, несмотря на продолжающуюся грозу. Облачив погибшую в новую одежду и поместив ее на место гибели, жители села продолжают танцевать всю ночь. Самыми активными и радостными участниками данного действия являются родственники погибшей, т.к. скорбь и печаль расцениваются как прегрешение перед громовержцем.

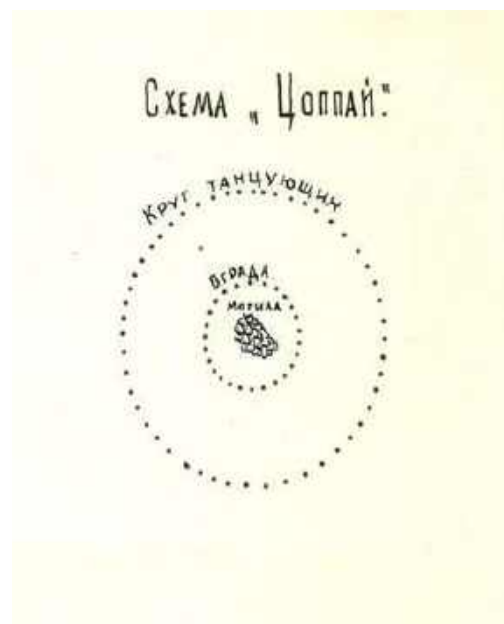
В. И. Абаев приводит следующее описание «Цоппай»: «Танец исполняется под обрядовую песню, в коротких тексточках которых упоминается в табуированной форме «æлдар» [алдър] – князь, господин, рукодержец, покровитель хлебных злаков и урожая – громовержец Уацилла. В такой трактовке вербальной части обряда убеждают и другие магические формулировки текстов, где Цоппай связывается с всеобщим благополучием, изобилием, добрым ангелом и пр.»³.

По описанию В. С. Уарзиати, после троекратного обхода погибшего от удара молнии и исполнения в этот момент «Цоппай» рассеивались тучи и прояснялось небо, что воспринималось как принятие громовержцем обряда. (Рис. 9, 10.).

¹ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х томах / В. И. Абаев. – Академия наук СССР, Институт языкознания. – Репринтное воспроизведение с оригинала 1989 года. – Москва: Визом, 1996. – Т. 1. – С. 314–315.

² Штедер. Дневник путешествия из пограничной крепости Моздок во внутренние местности Кавказа, предпринятого в 1781 году / Штедер // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. – URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVIII/1780-1800/Steder/pred2.htm> (дата обращения: 07.02.2024).

³ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. I... С. 417–418.

Эскизы М. С. Туганова¹

В этом танце мы находим яркое отражение характерных черт страшного и иррационального опыта по Р. Отто, где священное – «*mysterium tremendum*», «*majestas*» (лат. «тайна», «благоговение», «величественность»), подавляющее могуществом и превосходством, рождает трепет и в то же время обнаруживает религиозный страх перед «*mysterium fascinans*» (швед. «тайное очарование»), в котором раскрывается во всём совершенстве и полноте бытие. В данном случае люди своим обрядовым танцем стремились умилостивить громовержца, показывая своё довольство произошедшим по его велению.

Выражаясь словами Авраама при обращении к Владыке (Бытие, XVIII, 27), человек в этой ситуации представляется чем-то «ничтожным», ощущающим себя лишь тварью, «прахом и пеплом». Тогда как «божественное», согласно Р. Отто, выделяется как «...нечто "ganz andere"»

¹ Туганов М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 70–71.

(немец. совершенно другое), как абсолютно и полностью отличное: оно не похоже ни на человеческое, ни на космическое»¹.

В. А. Чирикба, являясь приверженцем идеи «некоего общекавказского мифологического или шире – фольклорно-мифологического ареала»², рассматривает абхазский культ грома в тесной взаимосвязи с подобным феноменом по всему Западнему Кавказу, включая Абхазию, Черкессию, Карачай, Балкарию и Осетию.

Работа Д. В. Сокаевой «Цоппай: генезис и семантика обрядовой структуры»³, помимо примеров фиксации обряда в XX в., выводит его за рамки кавказского культурного поля, проводя аналогию с курдским танцем «Чупи», обнаруживая общую осетино-курдско-персидскую изоглоссу – название танца.

В работе «Цоппай: генезис и семантика обрядовой структуры»⁴ описывается зафиксированный в с. Гизель в 1998 г. обряд «Цоппай». Сторож Дигуров Габолла сгорел в сторожке после попадания молнии в лезвие косы. Люди интерпретировали это как метку Уацилла и тут же рядом устроили танцы, вымаливая благодать громовержца. Здесь же присутствовала жена погибшего, танцующая и радуясь с остальными. Автором описывается организованный сельчанами кувд, попытки захоронить погибшего на сельском кладбище, которые прерывались возгоранием покойника, и было решено поставить ему склеп на месте гибели. Для представителей фамилии пораженного молнией с тех пор это день стал «Праздником небесного удара Уацилла».

¹ Отто Р. Священное: об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – пер. с нем.: А. М. Руткевич. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. – 269 с.

² Чирикба В. А. Абхазский культ грома и молнии и его северокавказские параллели / В. А. Чирикба // Антропологии. – 2023. – № 2. – С. 5–25.

³ Сокаева Д. В. Цоппай: генезис и семантика обрядовой структуры / Д. В. Сокаева, М. Шафаги // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2021. – № 27. – С. 82–96.

⁴ Сокаева Д. В. Цоппай: генезис и семантика обрядовой структуры / Д. В. Сокаева, М. Шафаги // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2021. – № 27. – С. 82–96.

25 июля 2025 года Гатеевой Ириной Борисовной был зафиксирован праздник «*Елиайы бæрæгбон*»¹. У сельского дзуара, Караевой Зиной Майрамовной был проведен обряд моления женщинами села с исполнением «*Цопнай*»² вокруг дерева, пораженного ранее молнией.

«*Цопнай*» не зря охарактеризован как хоровод-шествие. С точки зрения хореографии его сложно назвать полноценным танцем, помимо этого он неразрывно связан с обрядом, в рамках которого исполняется. Включение в группу «*симд*» даёт нам возможность воспринимать его в качестве прародителя современной формы танца «*симд*», как отправной точки в большом симдовом разнообразии.

Пережившее вместе с осетинским народом на протяжении истории ряд трансформаций Святилище Реком в Северной Осетии стало местом для перерождения «*Нæртон симд*» и его возвращения в современную обрядово-ритуальную практику. Являясь изначально святилищем, в период распространения христианства на Кавказе оно действовало в качестве «церкви», но с прерыванием традиции институциональной церкви в горах Осетии вновь вернуло себе статус и функции традиционного осетинского святилища. Располагаясь на родовых землях осетинского царского рода Царазонта, святилище было местом хранения реликвий (доспехов) последнего осетинского легендарного царя Ос-Багатара, похороненного предположительно в Нузальской часовне, в селении Нузал, являвшегося центром владений рода Царазонта. В святилище хранились также дары от грузинского царевича Георгия – колокол 1688 г. с дарственной надписью народу Осетии. Одним из наиболее полных трудов по вопросу рассматриваемого святилища является книга В. А. Кузнецова «Реком, Нузал и Царазонта»³.

В середине июня у святилища Реком проводятся празднования в честь Уастырджи, которому непосредственно и посвящено святилище. В

¹ Праздник Ильи / Уацилла

² Путь героя. Правда, добро, красота / Т. К. Салбиев. – URL: <https://t.me/Obnovlenijemira/1490> (дата обращения: 26.07.2025).

³ Кузнецов В. А. Реком, Нузал и Царазонта / В. А. Кузнецов. – Владикавказ: Ир, 1990. – 200 с.

последние годы проведение обряда стало иметь всеосетинский характер, собирая паломников со всех уголков Осетии. У самого святилища находятся только мужчины. Здесь же во время коллективной молитвы можно наблюдать исполнение участниками «*нартон симд*» (симд нартов). Нам удалось присутствовать на этом мероприятии 18 июня 2024 г. и принять участие в исполнении трёхэтажного варианта танца.

Сегодня празднование проходит в два этапа. Предшествует началу празднования «*зиу*» (обычай коллективной взаимопомощи), на который съезжаются мужчины со всей Осетии, убирают и приводят в порядок территорию вокруг святилища. Первый этап празднования «отдаётся» жителям Цейского ущелья, в котором располагается само святилище. Жители ущелья считают святилище своей вотчиной и не всегда согласны с форматом «нового, всеосетинского» празднования. Так, во время нашего разговора с представителями Цейского ущелья во время «*зиу*» в июне 2024 года было высказано несогласие с проведением танцев именно вокруг святилища. Поэтому в первый день начала праздничной недели к святилищу поднимаются в основном жители и выходцы из Цейского ущелья, паломники же со всей Осетии появляются в последний день праздничной недели. Эта новая традиция также «прикрепляет» себя к историческому фундаменту, тем самым легитимизируясь в представлениях социума. Несмотря на её относительную молодость, она воспринимается в осетинском обществе в форме устоявшейся традиции, увеличивая с каждым годом свою аудиторию. К самому святилищу поднимаются лишь мужчины, участвующие в коллективной молитве, и исполняют «*Нартон симд*» (симд нартов), женщины остаются на поляне возле женского святилища, находящегося на полпути к Рекому.

При исполнении «*Нартон симд*» молодые мужчины образуют круг вокруг святилища и, держа друг друга за плечи, двигаются по часовой стрелке, исполняя «*Нартон симды зарæг*» (Песня симда нартов). Далее, под эту же песню, на небольшой поляне справа от святилища исполняется

двухъярусный вариант танца. При должной сноровке участников можно наблюдать и трёхъярусную вариацию. После окончания песни танцующие раскрывают круг, оставаясь в полукруге, стоя на плечах друг друга, и завершают танец исполнением песни-молитвы в честь Уастырджи.

После окончания всех церемоний у святилища Реком, на поляне, где осталась женская половина, устраивается «хъазт». Как и прежде, это не просто способ развлечения (ведь правила поведения на «хъазт» почти так же строги, как и век назад). Танцы идут под наблюдением внимательного руководителя. Участники обряда должны иметь опрятный вид: к танцу не допускаются девушки в коротких юбках и юноши в «спортивках». Если этот условный общественный договор соблюден, начинается «игра», «постановка». Надо ли говорить, что для участников это принципиально новый способ взаимодействия друг с другом. Подобная реконструкция – пример того, как танец превращается в целое действо, в атмосферу, которой люди «хотят дышать». Следовательно, религиозно-обрядовое пространство сохраняет архаические черты танца, обязательно связанного с песнопением и его многоэтажной конструкцией. Когда молодежь пытается танцевать многоярусный симд на городской площади, это вызывает недовольство старших, справедливо считающих связь ритуального пространства у святилища и мужской формой многоярусного симда неразрывной и священной.

На сегодняшний день мы располагаем следующим перечнем наименований парных симдов: «*Маердон симд* (Поминальный симд), *Алардыйы симд* (Симд Аларды), *Иу къахыл симд* (Симд на одной ноге), *Тымбыл симд* (Круглый симд), *Сандрахъ* (Сандрак), *Дыуусе къахыл симд* (Симд на двух ногах), *Нагуай симд*». Помимо первых двух (симд Аларды и Поминальный симд) которые были связаны с врачебной (магической) и поминальной практиками, остальные симды являются вариациями парного симда, выступавшего фундаментом танцевальных игрищ «хъазтизсер». Из всего разнообразия в качестве отправной точки нами рассматривается

«*тымбыл симд*» (круглый, круговой). Являясь массовым танцем, доступным для исполнения всеми участниками общества вне зависимости от социального статуса, массовый хоровод предполагает максимальную простоту исполнения для вовлечения максимального числа танцующих. Парный симд отличается минимальным набором танцевальных па, которые не предполагают большого технического мастерства.

Основной ход состоит из трех шагов на полупальцах с выведением на четвертый шаг ноги вытянутым носком вперед, не отрывая от пола. Этот шаг сохраняется на протяжении всего танца, начиная поочередно с правой, затем левой ноги. Помимо основного хода используется боковой (приставной шаг) – на «раз» делается шаг с правой или левой ноги в зависимости от направления движения, на «два» – «догоняющая» нога ставится сзади ноги начавшей движение. Подобный тип движения отвечал требованиям массового танца, не обременяя исполнителей сложными техническими элементами. Основные позиции рук осетинской хореографии в симде не используются. Руки находятся в постоянном движении, которое заключается в поочередном поднимании руки до уровня груди, сгибая их в локте, доводя пальцы, собранные в ненапряженный кулак, до солнечного сплетения и возвращая ее (руку) обратно к корпусу у юношей и в плавном поднятии рук перед собой на уровне пояса, сгибая в локтевом суставе – у девушек.

Пронизывая все практически все сферы жизни традиционного социума (ритуально-магическую практику, поминальную обрядность, врачевание, танцевальные игрища), отражаясь в эпосе, устном народном творчестве, поэзии, вопрос осетинского происхождения симда видится нам единственно верным. При явной трансформации и вымывании первоначальных смыслов симд выступает в качестве маркера этнической идентичности, способа ассоциации себя с этнокультурной средой, репрезентации исполнителями себя в качестве представителей осетинского народа.

Симд является обязательным атрибутом современных танцевальных игрищ, свадеб, религиозных праздников. В последние несколько лет симд

стали исполнять выпускники школ на торжественных линейках, посвященных окончанию школы. Танец активно включается не только в «народные» практики, но и в те, что иницируются властью или различными институтами. Так, весной 2023 г. Государственным Российским домом народного творчества им. В. Д. Поленова при поддержке Министерства культуры РФ и Республиканским Домом народного творчества Серверной Осетии была проведена акция «Симд Победы», в которой приняло участие пятьсот танцоров. Видеозапись массового исполнения симда была использована для создания паспорта объекта культурного нематериального наследия.¹

Однако из-за распада традиционного общества и усиления влияния сценического искусства на традиционную хореографию усложнился рисунок симда, исполняемого в народе. «Симд современный» можно охарактеризовать как своеобразное лоскутное одеяло, объединяющее в себе все парные разновидности. Сегодня в симде зачастую используется максимально большое и разнообразное количество фигур. Эстетическая (зрелищная) функция танца доминирует в ущерб первоначальному назначению – демонстрации этнической сплоченности, единения и общения молодежи. Причиной подобных изменений служит упомянутый нами распад традиционного общества и деятельность профессиональных балетмейстеров, связанная со сценой, ее условиями и законами.

«Симд» Х. П. Варзиева как отражение обрядово-ритуальной лексики в народно-сценическом танце. Как упоминалось выше, симд по праву можно считать одним из важнейших осетинских танцев. Парная разновидность симда была ключевым моментом танцевальных игрищ – «хъазтизæр». Симд был завершающим звеном в мероприятии «хъазтизæр». Он предоставлял возможность всем участникам танцевального действа, показавшим себя в парных и сольных плясках, встать в пару с интересующим

¹ Республиканский дом народного творчества. – URL: https://vk.com/video-216869308_456239017?access_key=5b2007343d7fbc7c26 (дата обращения 30.07.2024 г.).

его партнёром. Он являлся единственным осетинским танцем, в котором юноше допускалось брать партнёршу под руку.

На сегодняшний день подавляющее большинство ансамблей исполняют симд с опущенными рукавами черкесок у мужчин и длинными рукавами платьев у девушек. Объясняется это «целомудренностью» танца: партнёры не должны иметь телесного контакта. Х. П. Варзиев в качестве альтернативы приводит другое мнение, согласно которому у этого феномена есть практическое объяснение. Длина рукавов у мужчин почти равна длине самого бешмета. В народе рукава отражали достаток семьи. Заворот удовлетворял все сословия одного села или целого ущелья. Для семей немалой части сёл приобретение отреза ткани для пошива новой черкески своему сыну в симд являлось довольно накладным. Поэтому представителям бедных семей было только выгодно использовать короткий рукав, чтобы скрыть потёртости на рукавах старой черкески. А те, кто был в состоянии купить своему сыну отрез новой ткани и сшить ему специально к симду новую черкеску, намеренно удлиняли рукав, чтобы сделать пышнее заворот рукава. Это означало, что юноша представляет состоятельную семью. Кроме того, длинные рукава становились знаком праздничной одежды (работать – закатив рукава, танцевать – распустив рукава).

Свой вариант таких же длинных рукавов был предусмотрен и в женском костюме. Эти рукава назывались «*уæлæрттæ*» (осет. *уæлæ* – верх, *арм* – рука. Дословно – нарукавники). Помимо практического назначения этой части одежды, такие рукава служили и неким украшением всего праздничного наряда. Т. К. Салбиев роспись женского платья цветочным орнаментом в виде окопника, растущего вдоль берегов водоёмов, идентифицирует с символическим изображением Дзерассы из нартовского эпоса, которая была дочерью владыки водной стихии Донбеттыра¹.

¹ Салбиев Т. К. Священный брак: мифология и традиционная хореография осетин / Т. К. Салбиев. – Москва: Долуханов, 2015. – С. 71.

В конце 40-ых гг. XX века Х. П. Варзиев беседовал с жителями селения Фарн и города Беслана (Зачир Албегов, Мухтар Мамсуров, Сипка, Мацико и Жени Фриевы, Гима и Муза Торчиновы), а также с жителями Даргавского и Куртатинского ущелий (Казбек Дзанагов, Тимерби, Даде, Созрыко и Асланбек Варзиевы и др.). Этнофоры помогли прояснить хореологу некоторые ситуации: «Например, говоря о мужской постановке кисти, нужно сказать, что осетинское общество в период ещё в XVIII–XX веков чётко фиксировало в своём сознании, что рука мужчины, а точнее его внутренняя сторона ладони, так или иначе является той частью тела, которая была не только уже задействована в кровопролитии, но и изначально с рождения для этого предназначена. Это касалось не только убийств на войне, кровной мести, жертвоприношениях и иных действиях бытового характера, в том числе тех, где не гарантировалось соблюдение санитарных норм. То есть, в некоторой степени ладонь считалась априори «порочной» в отношении женского пола, а точнее той женщины, с которой мужчина тем более не состоял в прямом кровном родстве, то есть не приходился ей дедом, отцом, братом и сыном или не являлся ей мужем. Поэтому мужчина, в присутствии посторонней женщины, не особо жестикулировал, дабы не оголять ладонь. Соответственно во время танца мужчина не оголял внутреннюю часть ладони перед женщиной, тем более незамужней, а значит «непорочной», приходившей для участия в массовом танцевальном действе хъазт *симын* (*осет.*) в основном на смотрины. Именно поэтому в некотором случае, если мужчина начинал танцевать с засученными рукавами перед женщиной, это считалось дерзостью, наносящей оскорбление ей, её семье и её роду. Но в рассказах приводились случаи, когда мужчина, по различным причинам, намерено совершал такой поступок, понимая, все его последствия. Отсюда появилась одна из традиций проявления вежливости к девушке во время танца, когда мужчине подобало в знак почтения либо опускать рукава, либо смыкать кисть в несильно сжатый кулак»¹.

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 25.

Длинный рукав часто использовался в танце «зилга», чтобы в момент высокого подъёма руки не оголять кисть, а также успеть оперативно, сжать её в кулак.

Есть и другая трактовка ценности длинных рукавов в мужском костюме – черкеске. Не каждая семья могла позволить себе иметь отдельный костюм для выхода на общественные танцы. Разница в достатке семей накладывала свой отпечаток на то, в какой одежде, например, мужчины выходили на «симд». Значительно было число семей, которые из-за бедственного материального положения наличие парадной одежды рассматривали как непозволительную роскошь. Т.е. длинные рукава костюма одновременно свидетельствовали о достатке семьи, готовых купить «лишние» метры на эту часть черкески. Культивация в осетинском обществе мужской сдержанности и самодостаточности также не предполагала проявления в танце излишней восторженности и вольности. «Поэтому когда, к примеру, в традиционном танце «симд», какой-либо мужчина, не сдерживая своей воодушевлённости, проявлял в движениях фривольность, нарушая общепринятую атмосферу сдержанности и строгости, пытаясь что-то из себя изобразить, то наблюдающие за процессией, рассматривали это как излишнее заигрывание с девушкой – телесную гримасу»¹.

Классические варианты танца были распространены по всем местностям как Южной, так и Северной Осетии и являлись весьма популярными. К теме симда в начале прошлого века обращались даже неосетинские балетмейстеры, в том числе – Анатолий Шатин в 1936 г. в программе «Танцы народов советской страны» и Игорь Моисеев в 1938 г. в программе «Танцы народов СССР». Со временем в сценическом варианте этот танец заметно изменялся, некоторые танцевальные фигуры и движения исчезали или заменялись другими.

Преемственность поколений / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=150> (дата обращения 25.07.2024).

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 25. Преемственность поколений. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=150> (дата обращения 25.07.2024).

Среди многообразия вариантов особняком стоит упомянутая выше классическая постановка Хаджисмела Петровича Варзиева, первого профессионального осетинского балетмейстера, творчество которого большей частью было неразрывно связано с ГААНТ «Алан». В середине 1980-х годов появились словосочетания «Симд Варзиева», «Симд Хаджисмела», «Симд Петровича» или «Варзиевский Симд». Прославившая себя версия «Симда» специалистами, знатоками и приверженцами хореографического искусства по сей день считается лучшей за всю историю симдов Северной Осетии. Хореографический текст этой версии и каждый элемент в отдельности и в связках защищены Российским Авторским Обществом (РАО). Сам Х. П. Варзиев говорил, что «Симд – камертон осетинской народной танцевальной культуры».

Хаджисмел Варзиев вспоминал, что в начале творческого пути, будучи ещё студентом, стремился одним балетмейстерским росчерком удовлетворить аудиторию критиков, удивить коллег из числа высококвалифицированных специалистов и донести задуманное до простого массового зрителя. Приобретая опыт, он убеждался, что такое осуществить почти невозможно, так как «слабым» звеном будет оставаться массовый зритель, который постоянно нуждается в повышении грамотности за счёт массированного культурно-просветительского ликбеза по народной танцевальной культуре и искусству народного танца.

Говоря о «Симде Варзиева», уместно упомянуть о принципах работы с фольклорным первоисточником в рамках народно-сценического танца, которые приводит в работе «Рождение танца» В. И. Уральская: «На пути сценической интерпретации фольклорного танца скажем сразу, что аутентичность на сцене танец, конечно, теряет, но мы имеем в виду лишь подлинность источника, образца. Эти потери танец несёт, даже если его на сцене исполняют сами жители села, так как отдалённость (сцена, зал) и искусственное разделение на смотрящих и творящих разрушает характер сотворчества, изменяет процесс жизни данного танца. Есть потери и

хореографические, связанные с изменением точки осмотра. Вступают в противоречие и временные законы фольклорного действия и сцены. Попытка соотнести эти противоречия приводит к необходимости вмешаться в текст танца. А это уже следующий путь – сценическая обработка фольклорного танца. Что она включает? Прежде всего, на основе законов сценической композиции уточнение рисунков танца. Так, к примеру, если танец весь исполняется в сомкнутом кругу, медленно вращающемся в одну сторону, то в условиях сцены это будет восприниматься как утомительная монотонность и подлежит развитию, т. е. изменению. Также имеется в виду создание сценического хореографического произведения авторского, но в стиле народного первоисточника, с использованием подлинных движений и характерных элементов композиции. Таково большинство танцев в репертуаре наших профессиональных и самодеятельных коллективов. И здесь знание первоисточника не менее необходимо, чем в двух первых случаях. Только оно позволяет создать произведение новое, овеянное правдой подлинника, его самобытными чертами и вековыми традициями. Именно такие сценические произведения проходят испытание временем, получают широкое распространение и нередко возвращаются в народ, где исполняются, часто теряя авторство хореографа»¹.

Подобное произошло и с авторскими элементами в рассматриваемой нами постановке. На сегодняшний день и в среде зрителей, и в среде значительной части профессиональных хореографов они воспринимаются как «народные» (фольклорные) элементы.

В дальнейших наших рассуждениях будут использованы материалы Сослана Хаджисмеловича Варзиева, члена Международной Академии Танца при ЮНЕСКО, основателя «Всероссийской хореографической студии им. Х. П. Варзиева», автора статей, монографий и учебных пособий по разделу «Народный танец», сына Х. П. Варзиева.

¹ Уральская В. И. Рождение танца. – М.: Советская Россия, 1982. – С. 119–120.

Наполняя штрихами балетной пластики постановку (шаг, жест, поза и т.д.) Х. П. Варзиев сумел окрасить применяемую «классику» узнаваемой осетинской манерой, достоверно отражающей народный характер героев. С первого своего появления в начале 1980-х годов эта версия симда рассекла многие сценические принципы, характерные для предшествующих постановок и эту постановочную работу сразу признали и приняли все без исключения специалисты, драматурги, музыканты и концертмейстеры, художники и все те, кто определённым образом был причастен к хореографическому искусству.

К сожалению, на сегодняшний день в записи не сохранился первоначальный вариант постановки, нам доступен лишь сокращённый вариант, без нескольких важных элементов. К просмотру доступна запись по ссылке https://www.youtube.com/watch?v=QupZAOT6_UU¹. Эта запись 1987 г. представляет собой сокращённый вариант музыкально-хореографической композиции «Осетинская сюита» (1966–1969), которая в полном варианте на сцене представлялась лишь один раз в 1981 г. (съёмка выступления не велась). На доступном к просмотру варианте нет двух сюжетов – это «танец стариков», которые в случае полноценного варианта должны появиться на 1:01 с момента хлопков.

Но сохранилась запись с одного из юбилейных концертов, где данную партию в окружении ветеранов ансамбля «Алан» исполняет сам Х. П. Варзиев: <https://www.youtube.com/watch?v=R7eSVbCzdRk>³. Данные хлопки являются приветствием на выход старшего по приглашению (зачастую в форме просьбы от молодёжи, оказать любезность) «чегъре» (осет. распорядитель на общественных танцах). На призыв «чегъре» к

¹ Youtube канал @rsohronika. Хореография осетинского народного танца Хаджисмела Варзиева. «Симд» 1987. Сочинение 1967 / @rsohronika // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTL0ZkpKmk> (дата обращения: 07.02.2024).

² Youtube канал Слава Труд. Хаджисмел Варзиев. «Танец Старшего». Хореография Х. Варзиева. Мелодия Таузи Цопановой / Слава Труд // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R7eSVbCzdRk> (дата обращения: 07.02.2024).

³ Youtube канал Слава Труд. Хаджисмел Варзиев. «Танец Старшего». Хореография Х. Варзиева. Мелодия Таузи Цопановой / Слава Труд // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R7eSVbCzdRk> (дата обращения: 07.02.2024).

собравшимся танцующим подходил представитель старших и начинал исполнять лёгкую «стариковскую» танцевальную «благодарность», потом давал свой обязательный наказ-призыв к началу симда, возгласом: «*Симд фæсивæд! Симд!*» (осет. Симд, молодёжь! Симд!). Этот возглас не всегда мог быть достаточно громким, ввиду чего дублировался *чегъре*, у которого поставленный голос и речь являлись обязательными. После призыва участвовавшие в танце юноши с разрешения старшего позволяли себе брать девушек под руку и продолжать, а вернее, вступать в танцевальное действо – симд.

Танец начинается с выхода участников на сцену «змейкой», где танцовщики расходятся по сцене парами, но юноши не берут девушек под руки. По замыслу Х. П. Варзиева этот выход символизирует выход молодёжи из высокогорных сёл одного ущелья на «*хъазт*», чтобы встать в симд.

На 1:08 минуте, исполнителями демонстрируется жест, в котором они берут девушек под руку¹. Этот жест обозначен автором намеренно ярко и «громко», чтобы акцентировать на нём внимание зрителя. Такой приём является красноречивым примером «балетмейстерских технологий», когда один из важных элементов танца бытового переносится на сцену, органично вплетаясь в действо и сценическое пространство. Помимо этого, отсутствует задуманный изначально финал, а именно уход исполнителей со сцены. Этот финал имеет «вязкое» калейдоскопное комбинационное симметричное перемещение от авансцены или портала к участкам второй и третьей правой и левой кулис. Именно на этом участке происходит заключительная ступень финала, не менее насыщенная, чем «структурированный хаос» (авторское выражение) на отрезке хронометража 2:53–3:22².

После разрешения от старших, беря девушек под руку в моменте на 1:17–1:32³ молодёжь, выполняя указания «*чъегъре*», показывает себя со всех

¹ Youtube канал @rsohronika. Хореография осетинского народного танца Хаджисмела Варзиева. «Симд» 1987. Сочинение 1967 / @rsohronika // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTL0ZkpKmk> (дата обращения: 07.02.2024).

² Там же.

³ Там же.

сторон, чтобы наблюдающие родственники могли видеть и оценивать их общение.

На отрезке 2:30–2:40¹ мы можем наблюдать своеобразный «натиск» со стороны юношей, с целью понравиться девушке, решённый добавлением в мужскую партию более «громких» лексических элементов. Часто в быту по настоянию *чъегъре* пары менялись партнёрами, данный момент достаточно ярко показан на отрезке 4:00–4:28². С 4:50³ минуты начинается немой диалог девушки и юноши, желающего получить заветный платочек в знак согласия девушки выйти за него замуж. Рассматриваемый нами симд для советских времён был более чем оригинальным и бросил вызов всем стереотипам самого культового для осетинского народа танца. Привычной размеренно-степенной и даже слегка застенчивой форме с композицией, которую ранее большинство хореографов приближало к дивертисментному виду, Хаджисмел Варзиев придал напор и стремительность, наполнил палитрой действенного танца. Это позволило ярче обозначить архаические смыслы сценического действия. Важно знать, что фольклорный симд действительно исполнялся в размеренном темпе, но это имело свои мотивации. Во-первых, артист балета имеет специальную подготовку и может работать в любом заданном темпе, а народный исполнитель в быту получал удовольствие от удобного ритма и темпа. Во-вторых, распорядителю танцев необходимо было потянуть время симдового гендерного общения и дать возможность каждой паре узнать друг друга. Распорядители танцев, по информации Хаджисмела Варзиева, ценились по тому количеству платков, которые были подняты вверх юношами. Это означало, что у этих распорядителей «лёгкая рука» и есть большая вероятность посредством участия в организованном ими симде успешно решить судьбу дочери или сына – подаренный во время танца платок означал согласие со стороны девушки на приём сватов от партнёра по

¹ Youtube канал @rsohronika. Хореография осетинского народного танца Хаджисмела Варзиева. «Симд» 1987. Сочинение 1967 / @rsohronika // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTL0ZkpKmk> (дата обращения: 07.02.2024).

² Там же.

³ Там же.

танцу. Но для сцены требуется обработка архаики именно языком профессионального искусства. «...Поэтому в быту важно следовать устоям поведения внутри народного танца, а на сцене – канонам исполнения» (Х. П. Варзиев).

Парный танец был призван заменить чопорный огрузиненный однопарный дивертисмент (до сих пор используют почти все постановщики симдов), превратив его не просто в действенный танец, а в глубокий художественный образ, отражение чувств и переживаний, которые испытывал каждый участник пары, встававший в симд. Кроме того, дуэтное общение неожиданно даже для искушённого зрителя было обработано балетной пластикой, пропитанной осетинской манерой, узнаваемости которой Варзиев придавал огромное значение. Дуэт изначально был сочинён самостоятельным сюжетом с собственным развитием действия от экспозиции до развязки. Мало того, Варзиев сделал дуэт кульминацией и ключевой частью всего симдового действа.

Сюжетная линия была чётко подчинена законам драматургии и смысловой нагрузке, где кордебалет стал соучастником дуэтной атмосферы, усиливая дух непорочности симдового общения, которым в быту дорожил каждый участник, осознавая, что в этом общении, возможно, сбудется сокровенная мечта.

Х. П. Варзиев «реформировал» и музыкальное сопровождение: музыка зазвучала по-новому. Важно заметить, что Хаджисмел Варзиев не позволил, чтобы мелодия была «отдана на растерзание» симфоническому исполнению. Кроме того, привычному, не совсем осетинскому инструменту, барабану (доли, доули) было отведено право лишь проставлять акценты, подчёркивая некоторые такты определённых элементов лексики. Основной ритм, в отличие от прежних музыкальных решений, впервые стал воспроизводиться только осетинскими трещотками (*карцгаенæн*). Это было новым для тех далёких 1980-х гг. Прежний музыкальный аккомпанемент перешёл в иное качество. Х. П. Варзиев заставил оркестр народных инструментов

интонациями фортиссимо и пианиссимо определённого инструмента подчёркивать мельчайшие детали каждого эпизода, чтобы затянуть зрителя в симдовое таинство. Кроме того, Хаджисмел Варзиев категорически не подпустил к ведущим позициям музыкального сопровождения звуки свирели, флейты и кларнета, а только ко вторым и третьим ролям в составе всего оркестра. Он считал, что энергетика этих звуков сбавляет заложенную мощь мужского гендерного напора, который лежит в основе общей атмосферы танца.

Симдовая мелодия выбрана была не просто так. Её когда-то наигрывала Кукла́ (подлинное паспортное имя не выяснено) Дзахоева из селения Ольгинское. Наигрыш Дзахоевой был выбран потому, что в нём Хаджисмел Варзиев обнаружил отсутствие всякой излишней изнеженности и даже заунывности, которая присутствует во многих других симдовых мелодиях. В выбранной мелодии Хаджисмел Варзиев услышал доминанту мужской энергетике. Выбрав её, он отдал эту мелодию для прослушивания нескольким неосетинским специалистам: балетмейстерам, концертмейстерам и драматургам, большинство из которых подтвердили присутствие в мелодии мужского начала. Таким образом, благодаря Хаджисмелу Варзиеву в осетинской хореографии в конце 1970-х – начале 1980-х гг. появилась доселе неизвестная симдовая мелодия, которая стала популярной и сегодня используется многими хореографами. Кроме всего прочего, впервые применённый Варзиевым непривычный для симдов ускоренный темп стали применять многие ансамбли, от ГААТ «Алан» и ГАПиТ «Симд» до ансамблей художественной самодеятельности Осетии и даже Грузии.

Х. П. Варзиев, в отличие от И. А. Моисеева, И. И. Сухишвили и впоследствии Р. Чохонелидзе, однозначно иначе оформил композицию танца, придав действию осетинский дух. Хореограф считал, что нельзя предъявлять особые претензии к неосетинским хореографам за их субъективное восприятие такой непростой осетинской народной танцевальной темы, так как они не имеют абсолютной генетической

причастности к тому народу, за постановку танца которого берутся. К примеру, огрузиненная версия симда авторов И. Сухишвили и Р. Чохонелидзе, опиравшаяся в основном на шеренговые и линейные построения, теряла осетинскую манеру и народное эмоциональное наполнение. Поэтому в драматургии Х. Варзиева осетинская идентичность детально отражена в каждом эпизоде хореографического текста, где каждый последующий эпизод является логическим продолжением предыдущего, исходя из архаики обрядово-ритуального действия. Композиция танца была более чем внятной и убедительной для тех, кто посвящён в азбуку балетмейстерского искусства, потому что была основана на принципах закона драматургии. Можно сказать, что танец приобрёл композиционное решение с более логичным и насыщенным внутриэпизодовым построением, где итогом является продукт, который можно смело отнести к категории золотого фонда осетинской хореографии.

Упомянутая нами «осетинская идентичность» внятно и убедительно была описана самим Х. П. Варзиевым в разговоре с художественным руководителем ГААНТ Адыгеи «Нальмэс» Асланом Хаджаевым. В том разговоре Хаджисмелом Петровичем было высказано замечание по поводу недостаточно высоко поднятого подбородка у танцовщиков ГААНТ «Нальмэс».

Подобную манеру поведения на сцене Х. П. Варзиев объяснил той чертой мужского национального характера, которая прививалась адыгам на аристократическом субстрате.

В противоположность данной манере Варзиев приводил узнаваемую особенность мужской осетинской манеры исполнения, наглядной иллюстрацией которой является его авторская композиция танца «Симд». Для описания осетинской мужской манеры, которую отличает определенная мужская сдержанность, Х. П. Варзиев применил емкое словосочетание «осетинская мужская самодостаточность». Описание подобного типа манеры

поведения мы можем найти в Нартском эпосе, в сказании «*Нарты æмбырд*»¹ (собрание нартов). (В сказании нарты выбирают лучшего по трем показателям: отвага в бою, ловкость в танце, сдержанность в еде, питье и общении с женщиной).

Не обошлось и без обновления лексики новыми авторскими движениями и элементами, сочинёнными Х. П. Варзиевым. Эти па вписались даже в восприятие искушённого зрителя и стали восприниматься как «народные» (фольклорные) элементы, (шаг с подсечкой и заднее боковое зашагивание, запечатлённые на отрезке 2:24–2:52)². Некоторые эпизоды были намеренно обработаны танцевальной пластикой классического балета, но исполнены в узнаваемой осетинской народной манере, которой Хаджисмел Варзиев в своём творчестве придавал особое значение. Являясь безоговорочным авторитетом и законодателем мод в хореографии осетинского народного танца, Хаджисмел Варзиев, «...осуществляя с боями свои преобразования и преодолевая постоянные преграды, бесконечно выстраиваемые когда-то чиновниками от культуры, всё же успел оставить наследие, на котором, как на живительном источнике, может взращиваться новая эстетика в искусстве балетмейстера, мастерстве исполнителя и компетентности зрителя»³. Наше исследование можно считать лишь началом огромного объёма требуемой работы по изучению и анализу вопросов и проблем народно-сценического танца Осетии.

Народное танцевальное действо включает в себя, помимо визуального ряда, также большой звуковой мир (выкрики толпы, возгласы распорядителя, песни, сопровождающие танец). На Владикавказских танцевальных игрищах нами был зафиксирован ряд выкриков, которыми наблюдающие сопровождают танец: «*Хæрдмæ хау!*» [хардмá хáу] – подпрыгни / танцуй

¹ Ирон адамон сфæлдыстад. Дыууæ томы. Дыккаг том. / Сарæзта йæ Салагаты З. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2007. – С. 223–226)

² Youtube канал @rsohronika. Хореография осетинского народного танца Хаджисмела Варзиева. «Симд» 1987. Сочинение 1967. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTL0ZkpKmk> (дата обращения: 07.02.2024).

³ Варзиев Х. П. «Запах сцены: Воспоминания»: Рукопись / Х. П. Варзиев. – Личный архив Х. П. Варзиева.

высоко, «*Ай кæй фырт у?!*» [áйкай-фýрт-у] – чей это сын?, «*Чызг æмбулы!*» [чýзг амбúлы] – девушка выигрывает, «*Алыгъди дын!*» [áлыхди-дн] – убежала она у тебя (если парень упускает во время *зилгæ* партнершу, «*Гъæйт мардзæ!*» [áйт-марза] – Айда! Давай!

На сцене же, как правило, остаётся только музыкальный ряд, который формируется так, чтобы не доминировать над визуальным. Главная задача для хореографа здесь стоит в переводе всего озвученного в жесты, которые не встречаются в традиционной пластике, но в рамках сценического пространства являются органичными, включёнными в контекст и понятными зрителю.

Однозначно то, что «Варзиевский симд» не оставляет зрителей равнодушным, заставляя их проникнуться глубоким смыслом этого танца, настроением, духом. Это сочинение знакомит зрителя не только с народным танцем осетин как таковым и его эстетическими канонами, но и отражает в себе всю традиционную культуру осетинского народа, темперамент, обычаи, индивидуальные особенности, а также авторское решение. Мы становимся свидетелями того, что во время исполнения этой версии «Симда» происходит диалог и самовыражение в синтезе с красотой, которые и определяют данный танец как произведение искусства. Данная постановка является хрестоматийной иллюстрацией, озвученной Ю. М. Лотманом конструкции «смыслопорождающего механизма». Реализуя все три функции (коммуникативную, креативную и функцию памяти), перенеся обрядово-бытовую вербальную лексику в лексику народно-сценического танца, автор создал новое произведение, пример грамотной балетмейстерской работы, когда в рамках народно-сценического танца происходит органичная обработка и трансляция смыслов, которые являлись основой народного бытового танца.

Симд является важнейшим элементом традиционной культуры, объединившем в себе функции ритуальные, социальные и эстетические.

Выступая маркером этнической идентичности, он также отражает исторические и духовные ценности осетинского народа.

В современном контексте симд сохраняет актуальность, проходя адаптацию к новым условиям, не растеряв первоначальных смыслов. Сценические интерпритации, подобные сочинению Х. П. Варзиева, играют ключевую роль в сохранении и популяризации традиции, хотя и трансформируя её в угоду законам сценического пространства.

Таким образом, симд остается живой традицией, соединяющей прошлое и настоящее, и продолжает играть важную роль в культурной жизни Осетии, передаваясь новым поколениям как символ единства и национальной идентичности.

3.2. Осетинские парные танцы

Парные танцы мы можем встретить практически в каждой культуре. Они могут быть разнополые или же однополые. Первые зачастую носят характер общения, вторые бывают соревновательного плана (переплясы). В Кавказском культурном поле преобладает разнополый вариант парных танцев (юноша и девушка).

В материалах, посвященных осетинской хореографии (М. С. Туганов, Б. А. Алборов, Д. М. Дзлиева, М. М. Шавлохов), мы насчитываем тринадцать наименований парных танцев, среди которых: *Хонгæ кафт* (танец-приглашение), *Зилгæ кафт / Тымбыл кафт* (круговой танец), *Йехсимæ зилгæ кафт* (круговой танец с плеткой), *Лæгты кафт*, *Хъаматимæ кафт*, (танец с кинжалами парный), *Гогызы кафт* (Гогызы кафт – танец индейки), *Сагты кафт* (танец оленей), *Æрсыты кафт* (медвежий танец), *Бæлæтты кафт* (танец голубей), *Ерысы кафт* (танец-соревнование), *Устыты кафт* (танец

женщин), «*Датагуй кафт*» (парный танец вприсядку), «*Синджын зилгæ кафт*» «Парный круговой танец бедрами».

Из всего перечня на современных общественных танцах мы можем встретить «*Хонгæ кафт*», «*Зилгæ кафт*», «*Ерысы кафт*», «*Йехсимæ зилгæ кафт*» и «*Гогызы кафт*». С позиции Х. П. Варзиева большая часть приведенных нами наименований не рассматривается как полноценный танец. В нашем исследовании мы будем рассматривать все формы танцевального взаимодействия в паре в качестве танцев.

В перечне осетинских парных танцевальных форм особняком стоит дуэт «*Хонгæ кафт*» (Приглашение) и «*Зилгæ кафт*» (Круговой). Вместе с симдом они составляют триединую систему, вокруг которой формируется «*хъазитизаер*». Если «*Хонгæ*» продолжает функционировать в пространстве общественных танцев и репертуаре хореографических ансамблей, пусть и не без изменений, вызванных деятельностью профессиональных хореографов, то «*Зилгæ*» практически не встречается в репертуаре ансамблей, а в общественных танцах деградировал и был выдавлен схожими танцевальными формами соседних культур.

В традиции «*Хонгæ*» являлся способом общения между юношей и девушкой, возможностью заявить о себе партнеру и присутствующим на танцах. «*Хонгæ*» и «*Зилгæ*» воспринимаются как часть единого целого в виде своеобразной сюиты. «*Хонгæ*» – как некая прелюдия, разведка, возможность показать себя и рассмотреть партнера; и «*Зилгæ*» – как переход к более активным действиям, где юноше предстоит «погоня» в танце за девушкой. Здесь мы можем наблюдать общий для кавказского культурного поля мотив охоты ястреба / орла за голубкой. В пользу этой версии высказывается и Т. К. Салбиев, ассоциируя танцоров с героями нартиады – Ахсаром и Дзерассой, которая воровала волшебные яблоки в саду нартов и была ранена Ахсаром, охранявшим сад вместе со своим братом.

В то же время в осетинской научной и профессиональной хореографической среде практически не рассматривается другая версия.

Х. П. Варзиевым во время опроса жителей населённых пунктов Абана, Коби, Беслан, Фарн, Кадгарон, а также жителей Даргавского и Куртатинского ущелий в 1959 г. было зафиксировано, что танцующие в «*зилгæ кафт*» ассоциировали себя с туром (горным бараном), имитируя его повадки во время брачного периода, вставая на пальцы ног и поднимая согнутые в кистях руки над головой. Отметим, что наша задача не состоит в подтверждении или опровержении той или иной теории. Мы лишь стараемся дать максимально развернутый взгляд на осетинский танец с привлечением всех доступных нам версий.

В рамках традиционных игрищ, следуя друг за другом «*хонгæ*» и «*зилгæ*» не были нерушимой парой. Перед началом приглашения распорядитель заранее интересовался у юноши, будет ли исполняться круговой или же это сделает за него друг, о чем сообщалось музыкантам. Разрыв «*хонгæ*» – «*зилгæ*» и последующую деградацию кругового танца объясняет Х. П. Варзиев: «Дефицит исполнения танца “*зилгæ*”, наступил из-за того, что мужской танец в этом танцевальном общении требовал недюжинной выносливости организма, ловкости и силы ног. Вначале стал исчезать тандем “*хонгæ*” / “*зилгæ*”, который был традиционным на крупном и значимом “*хъазт*”. В этот период вдруг стал часто появляться промежуточный, хаотично всплывающий мелкий “*хъазт*”, создаваемый без повода, создаваемыми юношами в большей степени ради увеселения и, к сожалению, привлечения к себе внимания со стороны девушек. Так трактовали причину создания фрагментарного “*хъазт*” ветераны и старожилы, которым историю этих причин рассказали их деды. На этих фрагментарных хаотично созданных “*хъазт*” чаще не было хорошего музыкального сопровождения, и аккомпанемент состоял из хлопков и голосового сопровождения. Вначале стали исполняться мужские движения и элементы из танца “*зилгæ*”. Юноши выскакивали в круг и без девушек соревновались между собой в ловкости исполнения движений. Эти движения перешли в более поздние автономные мужские темпераментные танцы (не

требующие присутствия женского исполнения) – “рог кафт”, “ерысы кафт” и им подобных»¹.

В «Хонгæ» руки двигаются по схожей с симдом траектории. Отличие лишь в большей амплитуде. Здесь также руки не поднимаются до уровня плеча, а кисть не поднимается выше локтя. Кисть была в следующем положении: «Во время “хонгæ” юноша не сжимал кисть сильно в кулак (демонстрация воинственности и агрессии). Степень собранности кисти, по опросам знатоков из числа ветеранов ансамбля ГАПиТ и старожил, традиционно определялась внешним ориентиром, т.е. к расслабленному большому пальцу, приставлялась (без контакта) последней фалангой расслабленный указательный палец. Отправной точкой состояния остальных пальцев являлся указательный палец, т.е. каждый последующий палец (средний, безымянный и мизинец) был чуть сильнее подобран в сравнении с предыдущим пальцем»².

Недопустимость крепко сжатого кулака, рук, поднятых выше плеч и над головой (3, 4, 5, 6, 7, 8 и 9 позиции рук) объясняется «громкостью» подобных движений и поз. Характер приглашения был степенным и лирическим, не предполагая подобных эмоциональных проявлений. Все это переходило во вторую часть – «зилгæ». Однако и там для недопущения излишней эмоциональности со стороны юноши кисть закрывалась спущенным рукавом черкески.

Сегодня неразрывность рассматриваемых нами танцев чаще всего мы можем наблюдать в «Плавном танце». Это хореографическая композиция по мотивам «хонгæ» и «зилгæ», где круговая часть у юноши зачастую выдержана в лирическом характере приглашения.

В результате деятельности профессиональных хореографов, ряда неточностей по незнанию или же безразличию, в сферу общественных танцев также проникли трансформации, происходившие на сцене. Так, сегодня

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 2. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=148> (дата обращения: 13.07.2025).

² Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 2. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=148> (дата обращения: 13.07.2025).

считается нормой использование во время исполнения «хонгæ» высоких позиций рук из «зилгæ». В результате изменения манеры исполнения на сцене, увеличения амплитуды рук, характера исполнения – когда вместо интимного общения двух танцующих мы наблюдаем процесс самолюбования танцовщиками в отрыве от партнера. Подобная вычурная манера не обошла и общественные танцы.

Можно сказать, что из-за доминирования народно-сценического танца и его влияния на танцы общественные произошла смена понятий и смыслов в трёх главных осетинских танцах (*хонгæ*, *зилгæ*, *симд*). Сам смысл общения между юношей и девушкой отошел на второй план в угоду зрелищности и заикленности на рисунке танца. Спущенные рукава, зарывающие мужскую кисть, делают исполнителей «немыми».

Попытки по возвращению «Зилгæ» предпринимаются на «хъазтизæр» во Владикавказе. Для удобства танцующих сначала все желающие исполняют «хонгæ», находясь в двух шеренгах напротив друг друга, а затем, когда все юноши и девушки станцуют «приглашение», каждая пара по новой выходит в круг и исполняет «Зилгæ». Как отмечалось выше, круговой танец перестал исполняться, в том числе и из-за сложности. Главным требованием во время исполнения «зилгæ» является исполнение скользящего танцевального шага «сиргæ»¹. Сегодня наблюдается тенденция, когда девушки, артисты профессиональных ансамблей не исполняют данный танцевальный шаг, просто передвигаясь переменным шагом на полупальцах, объясняя это сложность исполнения и «все равно под длинным платьем не видно». Подобная халатность профессионального артиста перешла и в среду общественных танцев, к чему добавились и современные реалии в виде асфальта и обуви на прорезиненной подошве, что, конечно, усложняет выполнение скользящего шага.

¹ «Сирын» – идти иноходью, а также исполнять скользящий танцевальный шаг с попеременным акцентом то на одну, то на другую ногу.

Говоря о «*Ерысы кафт*», «*Йехсимæ зилгæ кафт*» и «*Гогызы кафт*» мы будем обращаться к личному опыту автора, его наблюдениям на танцевальных игрищах во Владикавказе и Цхинвале. Начало исполнения «*Ерысы кафт*» в рамках танцевальных игрищ нами зафиксировано в 2013 г. во Владикавказе: юноши и девушки были выстроены распорядителем в две шеренги напротив друг друга и по его же приглашению в круг выходили юноша и девушка. Передвигаясь ходом «*сиргæ*» по кругу, юноша и девушка становились напротив друг друга и по очереди исполняли свою партию. Подобная ротация по кругу совершалась три раза, далее танцующие возвращались на свои места, уступая место другой паре. В подобном варианте «*Ерысы кафт*» исполняется на Владикавказском «*хъазтизæр*» и сегодня.

«*Йехсимæ кафт*» (танец с плёткой) возродился в слегка изменённом виде. Если раньше все строилось вокруг ударов плетью и реакции молодых людей на эти удары, то сегодня вместо ударов танцорам предлагается поймать плетку с закрытыми глазами. Юноша и девушка, выходя в круг по приглашению распорядителя, двигаются вместе по кругу ходом «*сиргæ*», держа руки в четвертой и шестой позициях. Затем один из танцующих садится на стул в центре круга и, закрыв глаза, вытягивает руки перед собой ладонями вверх. Второй участник пары движется в танце вокруг сидящего и касается его концом палки/плети в разных местах. Смотрящие возгласами подсказывают сидящему момент приближения к нему палки, и он с закрытыми глазами должен поймать её, чтобы поменяться с парой местами. После нескольких смен юноша провожает девушку на женскую половину и в круг выходит новая пара.

«*Гогызы кафт*» мы можем найти в открытом доступе¹ в исполнении Уакка Джатиева². По примеру этого видео на Владикавказских игрищах стал исполняться «*Гогызы кафт*». Однако нам не удалось наблюдать исполнение

¹ ALAN AILARTY Уакка Джатиев и анс. «Хъуыбады» – Гогызы кафт (архив). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5AotRLCjBEQ> (дата обращения: 08.08.2025).

² Уакка Джатиев осетинский артист балета, хореограф, собиратель фольклора, основатель ансамбля фольклорного танца «Фарн».

этого танца в паре. Обычно танец исполняют юноши, беря за основу манеру исполнения Уакка, которую специально утрируют и добавляют больше «пернатой» пластики, для большей схожести с индюком. Все это сопровождается одобрительными возгласами друзей, имитирующих кулдыканье индюка. Очевидно, что подобное исполнение имеет мало общего с танцем, который исполнялся в традиционном осетинском обществе и являлся по большей части развлечением молодых людей, способом разбавить строгую обстановку на танцевальных игрищах. Отметим, что не все новшества и трансформации Владикавказских танцевальных игрищ встречают одобрение старшего поколения и ряда хореографов. Чаше всего звучат формулировки о неправильности, недопустимости исполнения в той или иной манере и классического «в наше время такого не было». Но наличие подобного спора кажется нам положительной динамикой и прямым доказательством того, что, несмотря на все трудности, осетинский танец является живой традицией, органично вплетённой в современное городское пространство.

Все описанные нами танцы и особенности их исполнения практикуются в рамках «хъазтизæр» во Владикавказе и Цхинвале, проводимом инициативной группой молодежи, которая стала костяком этого городского феномена.

Осетинские парные танцы, такие как «Хонгæ кафт», «Зилгæ кафт», «Ерысы кафт», «Йехсимæ зилгæ кафт» и «Гогызы кафт», играют важную роль в традиционной культуре, выполняя функции общения, соревнования и ритуального взаимодействия. Эти танцы отражают гендерные роли, этническую идентичность и исторические традиции осетинского народа.

Однако в современном контексте многие из них претерпели значительные изменения. Например, «Зилгæ кафт» практически исчез из общественной практики из-за сложности исполнения, а «Хонгæ кафт» подвергся трансформациям под влиянием сценических интерпретаций. Влияние народно-сценического танца привело к смещению акцентов с

интимного общения между партнерами на зрелищность и техническую сложность.

Несмотря на эти изменения, попытки возрождения традиционных форм, такие как включение «*Зилгæ кафт*» в программу городских «*хъазтизæр*», свидетельствуют о живом интересе сохранения культурного наследия. Современные интерпретации, даже если они отличаются от оригиналов, демонстрируют адаптацию традиции к новым условиям.

Таким образом, осетинские парные танцы остаются динамичной частью культуры, где сочетаются историческая память и современные тенденции. Их дальнейшее развитие зависит от баланса между сохранением аутентичности и творческой переработкой, что делает их актуальными для новых поколений.

3.3. Осетинский народно-сценический танец: границы прошлого и настоящего

Народно-сценический танец представляет собой синтез фольклорной традиции и театрального искусства. Зародившись в первой половине XX века на заре становления Советского государства, народно-сценический танец прошел большой путь развития. Осетинский народно-сценический танец как органичная часть большого мира народно-сценического танца представляет собой диалог традиционных форм и профессионального искусства. Его становление происходит во время общего процесса профессионализации народного творчества, в результате чего была сформирована новая художественная реальность – сценическое воплощение народного танца, подчиненное собственной системе выразительных средств и законов.

Осетинский народно-сценический танец соединяет в себе два явления: прочную связь с этническими корнями, которые транслируются посредством

традиционных пластических форм, костюмы, музыкальное сопровождение и подчинение сценическому пространству, обязывающее трансформировать этнический компонент согласно законам драматургии. Подобная двойственность ставит народно-сценический танец в промежуточную позицию между аутентичностью и стилизацией, рождая вечные споры о следовании традиции и поискам нового слова. Этот процесс можно назвать главной проблемой народно-сценического танца.

Несмотря на то, что народно-сценический танец берет свое начало в аутентичном танце, между ними есть ряд принципиальных различий. Танец в традиционной культуре – это неизменный элемент обрядово-праздничной практики, выполняющий обширный комплекс социальных, ритуальных и эстетических функций. Для исполнения народного танца характерна большая степень импровизации, нелинейность и отсутствие формальных границ между танцующими и наблюдателями, которые также являются активными участниками танцевального действия.

Народно-сценический танец является противоположной версией, сочетая в себе жесткую регламентацию пластического мотива и композиционных решений, ограничение по времени, акцент на зрелищно-эстетической функции, разделение людей на зрителей и исполнителей, которые танцуют теперь в ограниченном задником и кулисами пространстве. При наличии принципиальных различий, между народным и народно-сценическим танцем происходит постоянное взаимодействие: профессиональные постановки питаются из народных источников, а фольклорная практика, в свою очередь, адаптирует отдельные элементы сценических версий в бытовой культуре. Ярким примером такого взаимовлияния стала эволюция техники исполнения танца «хонгæ», где сценическая интерпретация И. И. Арбатова (Ягубян) для Государственного академического ансамбля танца «Алан», использовавшего по незнанию седьмую позицию рук (см. в приложении) из танца «зилгæ», оказала

существенное воздействие на бытовое исполнение, изменив каноны традиционной пластики.

По степени влияния фольклор на сегодняшний день находится скорее в оборонительной позиции. С распадом традиционного общества и усилением процессов урбанизации вектор влияния изменил своё направление, и сегодня городская молодежь часто воспроизводит в своих практиках то, что они видят на сцене, не всегда понимая разницу между танцем фольклорным и народно-сценическим. За редким исключением (*«хъазтизæр»*), во время общественных танцев репрезентация танцорами в пространстве круга строится по аналогии с поведением артистов балета на сцене. Отсутствие распорядителя, не погружённость большинства городского населения в вопросы традиционных танцевальных игр, убеждение, что народно-сценический и народный танец есть одно целое, зачастую превращают танцевальный круг в подобие маленького концерта. Развитию подобной тенденции способствует также приглашение на торжества профессиональных артистов с концертной программой. В таком случае окончательно разрывается пространство танцевального круга, объединяющее исполнителей и гостей общим действием, и все присутствующие переходят в статус зрителей концерта, где роль сцены выполняет зал ресторана. Общественные танцы в Осетии вне контекста *«хъазтизæр»* можно привести в качестве примера большого влияния народно-сценического танца. *«Симд»* и *«хонгæ»* исполняются в подражании сценическим постановкам, т.к. чаще всего танцующие оказываются участниками различных ансамблей народно-сценического танца или профессиональными артистами. Танцевальное действие разбавляется танцами других кавказских народов. Можно сказать, что от народно-сценического танца, от деятельности профессиональных балетмейстеров сегодня зависит народный танец. Степень влияния на широкие массы народно-сценического танца настолько велика, что возникает необходимость вести просветительскую и общественную работу, способствовать распространению и внедрению аутентичной манеры

исполнения, забытых танцевальных форм. Все это накладывает большую ответственность на профессиональных балетмейстеров и ансамбли народно-сценического танца.

На сегодняшний день народно-сценический танец в Осетии характеризуется перечнем противоречивых тенденций, которые мы можем рассмотреть на примере деятельности Государственного ансамбля песни и танца им. Б. А. Галаева «Симд» (Цхинвал) – флагмана профессиональной осетинской хореографии, одного из двух профессиональных осетинских хореографических коллективов, наряду с Государственным академическим ансамблем танца «Алан» (Владикавказ). Анализ его репертуарной политики демонстрирует как сохранение традиционных элементов, так и заметное влияние деятельности неосетинских балетмейстеров, осуществлявших свои постановки на осетинскую тематику, современных хореографических тенденций и общекавказских стандартов. Постановка «Симда» художественного руководителя коллектива С. В. Кочиева, представленная в виде трехчастной сюиты («симд», «хонгæ», «зилгæ»), акцентирует внимание на сложных рисунках и перестроениях, что привело к определенному вымыванию первоначального смысла танца как формы гендерного взаимодействия и социальной коммуникации. «Хонгæ кафт» в интерпретации С. Х. Шавлохова, обыгрывающий поэтический сюжет свидания у родника, демонстрирует удачную попытку актуализации традиционного мотива женского платка, но при этом содержит определенные вольности в исполнении традиционного поклона-приглашения, использование завышенных позиций рук из «зилгæ» (4, 6, 7 позиции, см. в приложении), что не лучшим образом способствует этнической узнаваемости жеста. Данная постановка служит примером «борьбы» фольклорного и сценического. Первое – это тема женского платка, умело вплетенная в хореографическую композицию, не став повтором идеи Х. П. Варзиева, а её органичным продолжением, и завышенные позиции рук, как наследие деятельности И. И. Арбатова (Ягубян). «Горский танец», напоминающий

хореографическую композицию «Цдо» из репертуара национального балета Грузии «Сухишвили» с парадом сольных партий, вряд ли может претендовать на этнографическую достоверность и глубину хореографического высказывания. Пластическое решение танца основано на набирающей популярность стилизованной манере исполнения, появившейся в ансамблях «Сухишвили» и «Абхазети», синтетическом музыкальном материале (сочетающем осетинские и грузинские мелодии), а также отсутствии такого семантически нагруженного элемента мужского костюма как кинжал¹.

Особого научного внимания заслуживают постановки номера «Девичий танец» Г. И. Карсановой и «*Ирон кафт*» (Осетинский танец) С. В. Кочиева, где особенно явно прослеживается тревожная тенденция к унификации кавказской хореографии, когда национальная специфика постепенно замещается общекавказскими штампами и клише. Незавершенный «Аланский танец» С. Х. Шавлохова, механически сочетающий элементы традиционного перепляса со стилизованным фехтованием на саблях, вызывает серьезные вопросы об основаниях включения подобных экспериментов в репертуар профессионального коллектива, претендующего на статус хранителя традиции.

Вопрос сохранения аутентичности осетинского танца в современных условиях сталкивается с рядом вызовов, которые требуют осмысления и поисков путей решения. Размывание этнической специфики является следствием культурной унификации, возрастающем влиянии массовой культуры и коммерциализацией жанра. Дефицит профессиональных педагогов и артистов балета, а также неразработанность унифицированной системы обучения и осетинской терминологии, хронический дефицит качественной учебно-методической литературы. Этот комплекс проблем

¹ Джиоти К. Н. Символическое значение традиционного мужского костюма в осетинском народном танце / К. Н. Джиоти // Наука и культура России. – 2023. – Т. 1. – С. 14–20.

требует решения на уровне государственной культурной политики, образовательных стратегий и фундаментальных научных исследований.

Говоря о связи народно-сценического и фольклорного танцев важно учитывать, что это два самостоятельных вида искусства, два культурных кода, два семиотических текста. У каждого есть свое пространство, своя локация, свои участники, костюмы, время исполнения, цели и задачи. И на длительной дистанции развития, несмотря на фольклорный источник, точек соприкосновения становится меньше, чем различий.

Тем не менее, мы считаем фольклорный и народно-сценический осетинский танец двумя формами существования народного искусства и всячески приветствуем работы тех балетмейстеров, которые чутко и бережно относятся к народному источнику.

Оглядываясь на становление народно-сценического танца в Осетии, обнаруживается ряд проблем, которые оказали на осетинскую хореографию значительное влияние. Редко это влияние можно назвать благотворным. С учетом большой вовлеченности детей в занятия осетинской хореографией, помимо деятельности профессиональных артистов балета и хореографов, в рамках нашего исследования актуален вопрос такой хореографической единицы как детский танец.

Детский танец. В осетинской традиционной культуре, как, впрочем, и в культурах народов всего Северного и Южного Кавказа, танец был прерогативой молодежи. Осетинскими исследователями отмечается переход из детства в категорию «*усгурлаппу*» (осет. жених) и «*чынддзон чызг*» (осет. девушка на выданье) сменой одежды и правом посещать общественные танцы. Таким образом, танец становился маркером переходного периода, перерождения «детей» в юношеский возраст. «Поскольку важным гендерно-дифференцирующим признаком всегда была одежда, девочкам, достигшим пубертатного периода, впервые позволялось надевать традиционное праздничное платье («*разкъæртткъаба*» — досл. «разрезанное спереди платье»), маркирующее инициацию девочек-подростков, посредством

которой они обретали статус чынддзон чызг – (достигшая брачного возраста)»¹. Для детей же были предусмотрены игры, которые помимо физической активности играющих также включали в себя моменты подражания взрослым в быту. В книге Х. В. Дзуцева и Т. З. Бесаевой «Этнография детства у осетин» подчеркивается: «Дети подражали взрослым в своих танцах, песнях, обрядах, наблюдаемых ими на кувдах (осет. молитва, праздничное действо, ритуальное застолье), свадьбах и т.д. Танцы детей сопровождалась песней, которая звучала в такт танцу. Тексты песен были импровизированные, иногда не имели никакого смысла, а представляли собой игру слов. Основной их целью было подчеркнуть ритмы танца, и все зависело от того, какой танец они сопровождали»². В любом случае, даже имитируя танцы взрослых, дети не выносили их в публичное пространство. Их «танцы» не подвергались никакой регламентации или редактуре. Чаще всего это происходило непосредственно в детской среде или же дома в кругу домочадцев, бабушек-дедушек и носило больше характер игры. А. Н. Соколова указывает, например, что у адыгов дети могли организовать свой танцевальный круг рядом с молодежным и, подражая взрослым, под их музыку проводить «свои» танцы. При этом они выбирали «своего» гармониста, который стоял с куском шифера, имитирующего гармонику, и своего распорядителя танцевального круга («хатияко»)»³.

Мы полагаем, что зарождение феномена детского танца происходит в первой половине XX века со времени формирования системы хореографического обучения и рождения детских хореографических коллективов как определенного этапа подготовки будущих профессиональных артистов. Другими словами, детский сценический танец — это сравнительно недавнее явление, созданное искусственным путем ради

¹ Кусаева З. К. Гендерный контекст обрядов инициации в мифо-ритуальных практиках осетин / З. К. Кусаева // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К. Л. Хетагурова. – 2011. – № 4. – С. 207–214.

² Дзуцев Х. В. Этнография детства у осетин / Х. В. Дзуцев, Т. З. Бесаева. – Владикавказ: Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова, 1994. – С. 85.

³ Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры / А. Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004. – С. 206.

определенных целей. Одна из них была связана с идеологическими установками государства на воспитание гармонично развитой личности, другая касалась прагматической потребности более ранней подготовки артистов для профессиональных танцевальных коллективов, третья обусловлена необходимостью занять время детей, массово собранных в школы, пионерские лагеря и использовать их свободное время с пользой для физического и духовного развития. Локация детских танцев осуществляется в пространстве учебных заведений и на сцене клубов и Домов культуры: это сфера дополнительного образования, различные кружки при школах, детских садах и Домах детского творчества, а также сфера профессионального образования – хореографические школы и училища. Большое влияние на становление и развитие детской хореографии оказал период зарождения и развития профессиональных ансамблей народного танца. Руководителями детских и молодежных танцевальных коллективов поначалу становились люди «из народа», имеющие репутацию виртуозных танцоров, чье искусство в глазах общества отражало национальный характер. Постепенно формировалось явление, названное позже «национальной танцевальной классикой». С середины XX века детское танцевальное творчество (детский танец) стало узаконенной практикой, финансируемой и направляемой государством. Непосредственным руководителем этой практики является хореограф, обладающий знаниями в области возрастной психологии и педагогики и точно представляющий цели и задачи педагогического процесса, а также осознающий влияние танцевального искусства на процесс воспитания и развития детей. Таким образом, детский танец на сегодняшний день является самостоятельным направлением хореографии и обладает большим потенциалом для развития как с точки зрения педагогики и воспитательного процесса, так и в качестве оригинального жанра. Изменились не только масштабы детского танцевального творчества (от единичных коллективов и массовому разно жанровому представительству), но и функции и целеполагание этого искусства (от подготовки смены для

профессиональных хореографических коллективов до удовлетворения физических и художественных потребностей детей в модных танцевальных направлениях).

Прочно закрепившись в среде детского творчества Осетии, вопрос детского танца обнаруживает ряд проблем, обусловленных как психофизиологическими особенностями юных исполнителей, так и исторически сложившимися представлениями о возрастной стратификации танцевальной практики. В отличие от взрослых коллективов, детские ансамбли сталкиваются с проблемой принципиального несоответствия репертуара возрастным особенностям, когда детям предлагают исполнять «взрослые» танцы со сложной семантикой и неадекватной их развитию пластикой. Преобладание конкурсной ориентации в ущерб воспитательной и развивающей функциям, отсутствие научно обоснованных возрастных программ и методик – все это создает серьезные препятствия для гармоничного развития детской хореографии. Об ответственности руководителей детского ансамбля высказывался Х. П. Варзиев: «С руководителей детских коллективов должен быть особый спрос культурного общества в первую очередь, а уже с хореографических объединений – во вторую, потому что эта категория руководителей наравне с воспитателями и педагогами несет высокую ответственность в деле воспитания подрастающего поколения. Именно поэтому работе руководителей детских хореографических коллективов должны оказывать содействие в учебно-воспитательной работе абсолютно все профильные ведомства, в числе которых, республиканские центр или дома народного творчества, министерства культуры и министерства образования»¹.

В этом контексте показателен положительный опыт ансамбля «Кафт» Государственной хореографической школы-студии, где для младших возрастных групп создаются специальные игровые постановки, такие как

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 17. Народный танец в детском ансамбле / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=134> (дата обращения 25.07.2024).

«*Æрра фыййау*» («Сумасшедший пастух», см. в приложении) по мотивам поэзии К. Л. Хетагурова, учитывающие психологические особенности детей и использующие адаптированную танцевальную лексику.

Напрямую на детские коллективы влияет и озвученная нами выше проблема отсутствия специализированной литературы. Разночтения в вопросах исполнения тех или иных танцев или элементов переходят и в среду детских коллективов. На наш взгляд, в настоящее время назрела насущная потребность в обсуждении обозначенных проблем для всех детских народных (национальных) коллективов и их руководителей. Для этого необходимы реальные и виртуальные дискуссионные площадки, регулярные методические семинары и научные дискуссии, начало которым и должно быть положено настоящим исследованием.

Перспективы развития осетинского народно-сценического танца видятся в реализации комплексного междисциплинарного подхода, органично сочетающего научные исследования, образовательные программы и творческие инициативы. Необходимо активизировать фундаментальное изучение традиционных форм, разработать научно обоснованный терминологический аппарат, создать корпус методических пособий нового поколения. В образовательной сфере требуется выстроить единую вертикаль подготовки кадров – от детских студий до высших учебных заведений, ввести специализированные учебные курсы, организовать систему непрерывного повышения квалификации педагогов. Организовать тематические фестивали и конкурсы, развивать партнерские отношения с этнографическими центрами и научными учреждениями. Особое значение имеет развитие исследований в области традиционной хореографии, которые могли бы стать надежной теоретической базой для профессионального творчества.

Нужно подчеркнуть, что осетинский народно-сценический танец находится сегодня на переломном этапе своего развития, когда особенно остро стоит вопрос сохранения этнокультурной идентичности в условиях

глобализационных процессов и коммерциализации искусства. Его будущее зависит от способности органично сочетать верность традициям с творческим новаторством, находить баланс между аутентичностью и современными художественными тенденциями. Решение этих задач требует консолидации усилий ученых, педагогов и практиков, разработки долгосрочных программ сохранения и развития хореографического наследия, создания условий для творческого поиска новых поколений балетмейстеров. Только подобный подход позволит обеспечить преемственность традиций и их органичное развитие в современном культурном пространстве, сохранив уникальность осетинского танца как важнейшей составляющей национальной культуры и одновременно вписав его в контекст мирового хореографического искусства.

Заканчивая последнюю главу нашего исследования, следует подчеркнуть, что для нас важным было представить самые популярные осетинские танцы, выявить их роль в традиционной и современной культуре, а также указать на трансформации этих культурных практик под влиянием времени, профессионального искусства и социальных изменений. Основное внимание уделено осетинскому симду и его разновидностям, парным танцам, а также народно-сценическому танцу, включая его влияние на традиционные формы и проблемы, связанные с сохранением аутентичности.

Осетинский «симд», являясь центральным элементом хореографической культуры осетин, выполняет множество функций: ритуальную, социальную, эстетическую и идентификационную. Он выступает как маркер этнической принадлежности, средство межгендерного общения и часть религиозных обрядов. Разнообразие форм – от старинных ритуальных танцев, таких как «Чепена» и «Нæртон симд», до современных парных вариаций – демонстрирует его адаптивность и значимость для осетинского общества. Особое место занимает обрядовый танец «Цоппай», который, несмотря на свою хореографическую простоту, сохраняет глубокую сакральную семантику, связанную с культом громовержца Уацилла. Этот

танец, как и другие формы симда, отражает архаические представления о священном, выраженные через ритуальные практики и коллективное действо.

Влияние профессионального искусства на традиционный «симд» привело к его трансформации, особенно заметной в сценических интерпретациях. Постановка Хаджисмела Варзиева, известная как «Симд Варзиева», стала эталоном осетинского народно-сценического танца, сочетая традиционные элементы с балетной пластикой. Однако сценическая интерпретация, сохраняя этническую идентичность, неизбежно отдаляется от аутентичного фольклорного источника, что вызывает дискуссии о границах допустимых изменений. Тем не менее, «Симд» остается живой традицией, интегрированной в современные культурные практики, такие как свадьбы, праздники и даже государственные акции, что подчеркивает его роль как символа единства и преемственности.

Парные танцы, такие как «Хонгæ кафт», «Зилгæ кафт», «Ерысы кафт» и другие, играют важную роль в традиционной культуре, выполняя функции общения, соревнования и ритуального взаимодействия. Эти танцы отражают гендерные роли и исторические традиции, но в современном контексте многие из них претерпели значительные изменения. Например, «Зилгæ кафт» практически исчез из общественной практики из-за сложности исполнения, а «Хонгæ кафт» подвергся трансформациям под влиянием сценических интерпретаций. Влияние народно-сценического танца привело к смещению акцентов с интимного общения между партнерами на зрелищность и техническую сложность, что, с одной стороны, обогатило танцевальную культуру, а с другой – отдалило её от первоначальных смыслов.

Народно-сценический танец в Осетии представляет собой сложный синтез традиционных форм и профессионального искусства. Его развитие сопровождается рядом проблем, таких как размывание этнической специфики, унификация кавказской хореографии и коммерциализация жанра.

Деятельность профессиональных ансамблей, таких как «Алан» и «Симд», демонстрирует как успешные попытки сохранения традиций, так и тенденции к стилизации и заимствованию элементов из других культур. Особую озабоченность вызывает влияние сценических интерпретаций на бытовые танцы, где зачастую теряется связь с традиционными нормами и смыслами.

Детский танец, как относительно новое явление, также требует внимания. Его развитие должно учитывать психофизиологические особенности детей и избегать некритичного переноса «взрослых» танцевальных форм. Положительный опыт ансамбля «Кафт» показывает, что создание адаптированных постановок, основанных на традиционных мотивах, способствует гармоничному развитию детской хореографии.

Перспективы развития осетинского народно-сценического танца связаны с необходимостью комплексного подхода, включающего научные исследования, образовательные программы и творческие инициативы. Важно сохранить баланс между аутентичностью и новаторством, чтобы традиция оставалась живой и актуальной для новых поколений. Это требует консолидации усилий ученых, педагогов и практиков, а также разработки долгосрочных программ по сохранению и развитию хореографического наследия.

Таким образом, осетинские танцы, пройдя через века, продолжают играть значительную роль в культурной жизни осетинского народа. Их изучение и сохранение – это не только дань традиции, но и важный вклад в мировое хореографическое искусство. Будущее этих танцев зависит от способности общества гармонично сочетать верность корням с творческим поиском, обеспечивая тем самым их непрерывное развитие и актуальность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Танец, как универсальный культурный феномен, пронизывает все сферы человеческой жизнедеятельности, выступая, не только как форма художественного выражения, но и как важный элемент этнической маркировки. В ходе нашего исследования осетинский танец был рассмотрен как константа культуры и одновременно как концентрация духовного опыта народа, рефлексия на окружающий мир и природу. Особое внимание уделено социально-историческому контексту, культурным и эстетическим нормам, которые формируют телесные каноны и трансформируют их в художественные объекты.

В работе выделены две ключевые категории этнических танцевальных практик: аутентичная и сценическая. Их взаимодействие демонстрирует динамику взаимовлияния: от традиционных форм к современным сценическим интерпретациям. Аутентичный танец, сохраняя своё ядро, впитывает новации, в то время как сценический танец, развиваясь под влиянием профессиональных коллективов и законов сцены, обогащается за счёт традиционных элементов. Этот процесс привёл к появлению общекавказских структурно-композиционных решений, таких как развороты, диагонали, «книжки», «расчёски», «восьмёрки» и т.п. В последние десятилетия усилилось обратное влияние сцены на аутентiku, что способствовало академизации народного осетинского танца через учебные заведения и хореографические кружки.

Жанровая специфика осетинского танца, рассмотренная в первой главе, раскрывает его универсальность и роль в «бесконтактной» культуре. Массовый танец «Симд», например, служит альтернативой формам общения молодёжи, сохраняя строгий контроль над телесным контактом. На основе анализа большого корпуса танцев, существующих в осетинской культуре, были предложены несколько классификационных жанровых схем, каждая из которых строится на одном классификационном признаке. Подобная

детальная классификация позволяет приблизиться к построению жанровой системы танцевальной культуры осетин, на основе обнаруженных и артикулированных системных связей. К ним можно отнести:

- 1) использование одного и того же танца в различных обрядах (религиозных, семейно-бытовых, спортивно-досуговых и проч.);
- 2) функциональные трансформации танцев в исторической диахронии;
- 3) мифологические и сакральные коды, сохраняемые в смысловом ядре танцев;
- 4) способность адаптироваться к сменяемым социокультурным условиям;

Исследование подчёркивает место танца в культурных практиках осетин, его роль как хранителя мифологического прошлого и средства репрезентации традиций в современном обществе. Танец кодирует богатую информацию через пластику, гендерные взаимодействия, музыкальные и немusикальные элементы. Однако, как показано в работе, современная трансформация культуры привела к утрате первоначальных смыслов, сохранив за танцем в основном маркирующую и культурно-досуговую функции. Несмотря на это, осетинский танец остаётся важной частью городского культурного поля, включаясь даже в практики футбольных фанатов.

Гендерные роли и стереотипы поведения в осетинском танце, описанные во второй главе, раскрывают его коммуникативную функцию в патриархальном социуме. Танец становится пространством, где проявляются нормы «бесконтактной» культуры, характерной для горских этносов.

Исследование вносит вклад в искусствоведение и культурологию, расширяя знания о роли танца в этнической культуре. Материал, представленный в трёх главах, позволяет не только углубить понимание осетинской хореографии, но и проецировать выводы на танцевальный фольклор в целом.

Представляя собой первое завершённое исследование, посвящённое осетинским народным танцам, мы осознаём перспективы дальнейших штудий в выбранном направлении. Они должны быть связаны с полевыми изысканиями в Южной и Северной Осетии, а также в осетинской диаспоре Турции и внутренних районах Грузии. Это позволит изучить забытые танцы прошлого и современные новации, проверить теорию сохранения культурных элементов в диаспоре и культурных диффузий. Кроме того, важно разработать академические программы обучения народно-сценическому танцу, опираясь на опыт соседних регионов, что откроет новые пути для сохранения и развития осетинской танцевальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаев, В. И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература / В. И. Абаев. – Владикавказ: Ир, 1990. – 640 с.
2. Абаева, З. В. Этюды по нартовскому эпосу – 1–е изд. / З. В. Абаева. – Цхинвали: Ирыстон, 1978. – 178 с.
3. Агеева, Г. М. Библиофильство как культурная практика / Г. М. Агеева // Регионология. – 2011. – № 2 (75). – С. 276–278.
4. Алборов, Б. А. Некоторые вопросы осетинской филологии / Б.А. Алборов / СОИГСИ им. В. И. Абаева, ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания. – Владикавказ: Издательско–полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 1982. – 412 с.
5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Лит, 1998. – 1391 с.
6. Арсоев, В. А. Осетинский народный танец / В. А. Арсоев. – Самара: ООО «Тандем», 2014. – 235 с.
7. Асафьев, Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Дмитриева. – Ленинград: Музыка. Ленингр. Отделение, 1974. – 296 с.
8. Бадмаева, Т. Б. Танцевальный фольклор калмыков / Т. Б. Бадмаева. – Элиста: Калм. кн. изд–во, 1982. – 99 с.
9. Баев, О. В. Футбольные фанаты в европейских странах / О. В. Баев // Вестник Томского государственного университета. История. – 2014. – № 6(32). – С. 5–11.
10. Баева, Л. В. Экзистенциальные риски в условиях информационной эпохи / Л. В. Баева // Информационное общество. – 2013. – № 3. – С. 18–27.
11. Балич, Н. Л. Этнокультурные практики – основа воспроизводства культурного кода восточных славян / Н. Л. Балич //

Социологический альманах: научное издание / Национальная академия наук Беларуси, Институт социологии. – 2017. – Вып. 8. – С. 193–207.

12. Басин, Е. Я. Семиотика об изобразительности и выразительности в искусстве / Е. Я. Басин // Художник и творчество. – Москва: Гуманитарий. – 2008. – С. 64–74.

13. Баскаков, В. Свободное тело: хрестоматия по телесно-ориентированным практикам / ред.–сост. В. Баскаков. – Москва: Институт общегуманитар. исслед., 2014. – 159 с.

14. Батурина, Г. И. Народная педагогика в современном учебно-воспитательном процессе: (Дошкольники и мл. школьники): Пособие для педагогов, воспитателей, методистов / Г. И. Батурина, Т. Ф. Кузина. – Москва: Шк. пресса, 2003. – 142 с.

15. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества: Авторский сборник / М. М. Бахтин; Текст подготовили Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.

16. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. Перевод Е. Руткевич. – Москва: Медиум, 1995. – 323 с.

17. Бердяев, Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. – Москва: Юрайт, 1997. – 201 с.

18. Бесолова, Е. Б. Хъама (кинжал): от оружия до символа достоинства горца / Е. Б. Бесолова, Д. В. Сокаева // Алания от А до Я / СОИГСИ им. В.И. Абаева – филиал ФГБУ науки ФНЦ «Владикавказский научный центр РАН». – Владикавказ. – Проект-Пресс, 2021. – С. 433-439.

19. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок – Москва: Искусство, 1987. – 556 с.

20. Большаков, В. П. Культурные практики в процессах становления культуры / В. П. Большаков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (27). – С. 16–22.

21. Бродель, Ф. Структуры повседневности: Т. 1: возможное и невозможное / Ф. Бродель // Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV – XVIII вв.: в 3-х томах / Фернан Бродель; пер. с фр. Л. Е. Куббеля; вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. Т. – 1. – Москва: Прогресс, 1986. – 662 с.
22. Бурдье, П. / П. Бурдье // Логос. – 2009. – № 6(73). – С. 99–113.
23. Бурмейстер, В. П. Дневники балетмейстера / В. П. Бурмейстер; составление И. П. Дешкова. – Москва: Никишин Даниил Александрович, 2018. – 242 с.
24. Буксикова, О. Б. Исторические метаморфозы телесности в танцевальной культуре / О. Б. Буксикова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2016. – № 3(224). – С. 74–79.
25. Буксикова, О. Б. Танец как полисемантический феномен культуры / О. Б. Буксикова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 4. – С. 247–250.
26. Буксикова, О. Б. Эстетическое воспитание средствами хореографии в детской школе искусств / О. Б. Буксикова, С. С. Хорольская // Культура. Духовность. Общество. – 2014. – № 14. – С. 109–114.
27. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигель рациональности / Б. Вальденфельс // СОЦИО–ЛОГОС. – Москва: Прогресс, 1991. – С. 39–50.
28. Варзиев, С. Х. Учебный предмет «Народный танец»: концептуально–теоретическая модель / С. Х. Варзиев // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2007. – Т. 13. – № 3. – С. 27–31.
29. Владыкина–Бачинская, Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен / Н. М. Владыкина–Бачинская. – Москва: Музыка, 1976. – 161 с.

30. Волков, В. В. О концепции практики в социальных науках / В. В. Волков // СОЦИС. – 1997. – № 6. – С. 9–23.
31. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
32. Гаглойти, Ю. С. Аланы и вопросы этногенеза осетин / Ю. С. Гаглойти. – АН Груз. ССР. ЮОНИИ. – Тбилиси: Мецниереба, 1966. – 254 с.
33. Гаглойти, Ю. С. Нарты и аланы / Ю. С. Гаглойти. – Цхинвал: Республика, 2017. – 462 с.
34. Гарфинкель, Г. Исследования по этнометодологии / Г. Гарфинкель. – Санкт–Петербург: Питер, 2007. – 335 с.
35. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – Москва: Логос, 2014. – 144 с.
36. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – Москва: Искусство, 1964. – 368 с.
37. Горюнов, П. Ю. Формальные и неформальные структуры в среде футбольных болельщиков Санкт–Петербурга: специальность 22.00.04 «Социальная структура, социальные институты и процессы»: диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук / П. Ю. Горюнов. – Петербург, 2015. – 165 с.
38. Грикурова, Л. Н. Осетинские танцы / Л. Н. Грикурова. – Орджоникидзе, 1961. – 215 с.
39. Громыко, М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. / М. М. Громыко; Отв. ред. В. А. Александров, В. К. Соколова; АН СССР Ин–т этнографии им. Н. Н. Миклухо–Маклая. – Москва: Наука, 1986. – 274 с.
40. Гумилев, Л. Н. От Руси до России: очерки этнической истории / Л. Н. Гумилев. – Москва: АЙРИС-пресс, 2016. – 318 с.
41. Гутиев, К. Ц. Осетинские пословицы и поговорки / К. Ц. Гутиев. – Орджоникидзе: Ир, 1976. – 352 с.

42. Дарчиева, М. В. Вербальный код осетинского обрядового текста (на материале некоторых традиционных обрядов) / М. В. Дарчиева. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания, 2013. – 319 с.

43. Джиоти, К. Н. Гендерные особенности осетинской хореографии / К. Н. Джиоти // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: Материалы III Всероссийской научно–практической конференции, Самара, 24 октября 2014 года / под редакцией С. В. Соловьевой. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2015. – С. 93–98.

44. Джиоти, К. Н. Мифологическая основа осетинских танцев / К. Н. Джиоти // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: VI Всероссийская научно–практическая конференция в рамках VII Всероссийского конкурса–фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко, Самара, 29 марта 2018 года. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2018. – С. 463–471.

45. Джиоти, К. Н. О феномене детского танца в осетинской хореографии / К. Н. Джиоти // Культурные традиции и художественное образование: сборник научных трудов. – Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2023. – С. 56–65.

46. Джиоти, К. Н. Символическое значение традиционного мужского костюма в осетинском народном танце / К. Н. Джиоти // Наука и культура России. – 2023. – Т. 1. – С. 14–20.

47. Джиоти, К. Н. Танец как метод общения / К. Н. Джиоти // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 3(222). – С. 239–243.

48. Джиоти, К. Н. Этническое наследие как основа музыкальных культурных практик футбольных болельщиков Осетии / К. Н. Джиоти // Наследие веков. – 2023. – № 1(33). – С. 23–37.

49. Дзлиева Д. М., Аланкуш С. Музыкально–поэтические особенности календарно–обрядового фольклора осетин / Д. М. Дзлиева, С. Аланкуш // Известия СОИГСИ. – 2017. – № 25(64). – С. 160–172.
50. Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин: монография / Д. М. Дзлиева. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева. – 2014. – 363 с.
51. Дзлиева, Д. М. Общие вопросы классификации и исторического развития осетинских свадебных песен / Д. М. Дзлиева // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 8–5. – С. 1216–1221.
52. Дзлиева, Д. М. Песенный звуковой код осетинской свадьбы в динамике культурной трансформации / Д. М. Дзлиева // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2017. – № 18. – С. 165–178.
53. Дзуцев, Х. В. Этнография детства у осетин / Х. В. Дзуцев, Т. З. Бесаева. – Владикавказ: Северо–Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова, 1994. – 112 с.
54. Дьяконова, Л. Т. Танец как феномен культуры / Л. Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3(20). – С. 155–158.
55. Дынник, М. А. Материалисты древней Греции: собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура / Общая ред. и вступ. ст. проф. М. А. Дынника; Акад. наук СССР. Ин–т философии. – Москва: Госполитиздат, 1955. – 239 с.
56. Ердаков, Л. Н. Человек в биосфере: учебное пособие / Л. Н. Ердаков. – Москва: ИНФРА–М, 2013. – 204 с.
57. Журавков, А. А. Генезис субкультуры футбольных фанатов в России / А. А. Журавков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 1(27). – С. 176–179.
58. Захаров, Р. В. Сочинение танца: Страницы пед. опыта / Р. В. Захаров. – Москва: Искусство, 1983. – 224 с.
59. Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. – Москва: Молодая гвардия, 1977. – 159 с.

60. Зуев, В. Н. Социально–экономические условия формирования типологии болельщиков при проведении соревнований на спортивных сооружениях / В. Н. Зуев // Спорт: экономика, право, управление. – 2013. – № 1. – С. 51–55.

61. Иванова, Н. Я. Учебно – методическое пособие по дисциплине «Гендерология и феминология» / Н. Я. Иванова, Л. А. Рузова. – Тольятти: Изд-во ТГУС, 2008.

62. Иванова, Н. А. Содержание концептов «dance» и «танец» в английском и русском языках: результаты свободного ассоциативного эксперимента / Н. А. Иванова, И. А. Улиткин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 9-1(63). – С. 96–101.

63. Ионесов В. И. Вещь как культурная реальность: проекции и взаимосвязь / В. И. Ионесов // Вещи и коммуникация: экономические и культурные взаимодействия в меняющемся Ионесов обществе: сб. ст. / под ред. Бирюкова А. В., Ионесова В. И. – Самара: ВЕК №21. – 2012. – С. 242–271.

64. Ионесов, В. И. Коммуникативные преобразования в миротворческих практиках музейного проектирования / И. В. Ионесов // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации / под ред. С. В. Соловьевой, В. И. Ионесова, Л. М. Артамоновой. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2015. – С. 47–53

65. Кешева, З. М. К вопросу о состоянии традиционной музыкальной и танцевальной культуры городских кабардинцев / З. М. Кешева // Россия и Кавказ: Материалы Международной юбилейной научной конференции. Посвященной 235-летию присоединения Осетии к России, 150-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова, 225-летию основания г. Владикавказ, Владикавказ, 06–07 октября 2009 года. – Владикавказ. – СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНИЦ РАН и Правительства РСО-А, 2009. – С. 200-205.

66. Кешева, З. М. Танец как источник изучения духовной культуры этноса / З. М. Кешева // I Всероссийские Миллеровские чтения.

Вс. Ф. Миллер и актуальные проблемы кавказоведения: Тезисы докладов, Владикавказ, 19–20 ноября 2008 года / СОИГСИ им. В.И. Абаева ВНЦ РАН и Правительства РСО-А, 2008. – С. 20–22.

67. Кешева, З. М. Традиционный институт «адыгэ джэгу» / З. М. Кешева // Перспектива-2005: Материалы Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Нальчик, 08–11 апреля 2005 года / ответственный редактор Кочесоков Р. Х. Т. 3. – Нальчик. – Кабардино-Балкарский государственный университет, 2005. – С. 262–265.

68. Каган, М. С. Морфология искусства. Ч. 1 –: Ист. – теорет. исследование внутр. строения мира искусств. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отделение, 1972 – 440 с.

69. Калоев, Б. А. Материальная культура и прикладное искусство осетин: Альбом. Ил. В. И. Агафонова. / Б. А. Калоев – Москва: Наука, 1973. – 145 с.

70. Калоев, Б. А. Осетины: историко–этнографическое исследование / Б. А. Калоев; Российская акад. наук, Ин–т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо–Маклая. – 4–е изд. – Москва: Наука, 2009. – 471 с.

71. Калоев, Б. А. Осетинские историко–этнографические этюды / Б. А. Калоев – РАН. Ин–т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо–Маклая. – Москва: Наука, 1999. – 392 с.

72. Калоев, Б. А. Осетины Восточной Осетии и районов Грузии: (историко–этнографические очерки) / Б. А. Калоев. – Владикавказ: Ир, 2012. – 158 с.

73. Калыгина, А. А. Обучение детей русскому народному танцу в хореографических коллективах как способ сохранения и развития традиций в современном обществе / А. А. Калыгина // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сборник научных трудов: В 3-ти т., Тула, 01–05 марта 2018 года / Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова. – Москва, 2020. – С. 399–404.

74. Калыгина, А. А. Особенности формирования репертуара в любительском хореографическом коллективе / А. А. Калыгина // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2020. – № 1 (49). – С. 6–10.

75. Камболов, Т. Т. Языковая ситуация и языковая политика в Северной Осетии (История, современность, перспективы): специальность 10.02.19 «Теория языка»: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Т. Т. Камболов. – Владикавказ, 2002. – 459 с.

76. Кившенко, Ю. А. Мастерство хореографа: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 071307 Народное художественное творчество / Ю. А. Кившенко, А. П. Шишкин / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Федеральное гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарская гос. акад. культуры и искусств». – Самара: СГАКИ, 2007. – 80 с.

77. Климов, А. А. Основы русского народного танца: учеб. для студентов вузов искусств и культуры / А. А. Климов. – 3-е изд. – Москва: Изд-во МГУКИ, 2004. – 318 с.

78. Князев, Г. Основания эстетики в приложении к балетному искусству / Г. Князев, преп. Имп. С.–Петерб. театр. Уч–ща. – Санкт–Петербург: тип.имп. спб. театров, 1912. – 163 с.

79. Ковалевский, М. Современный обычай и древний закон: Обыч. право осетин в ист.–сравн. отношении: В 2 т. / Максим Ковалевский / Сев.–Осет. ин–т гуманитар. исслед. – Репр. воспр. – Владикавказ: Алания, 1995. – 410 с.

80. Кокиев, С. Записки о быте осетин / С. Кокиев // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее. Вып. I. – Москва, 1885. – С. 66–112.

81. Колмыкова, А. С. Культурные особенности движения «ультрас»: мировые и украинские реалии / А. С. Колмыкова // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 2(10). – С. 166–170.

82. Кондратенко, Ю. А. Система художественного языка танца (специфика, структура и функционирование): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Ю. А. Кондратенко. – Саранск, 2010. – 327 с.

83. Коробова, А. Г. Б. В. Асафьев и отечественная теория музыкальных жанров / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2016. – № 4. – С. 142–150.

84. Коробова, А. Г. Судьба феномена понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 234–237.

85. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева / Отв. ред. канд. искусствоведения М. Я. Лившиц; АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.

86. Костомаров, Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н. И. Костомаров. – Москва: Издательство Юрайт, 2017. – 194 с.

87. Кочиев, К. К. Тутыр – владыка волков (К вопросу о генезисе и стадийной трансформации культа) / К. К. Кочиев // Известия ЮОНИИ. Вып. 31. – Тбилиси: Мецниереба, 1987. – С. 58–65.

88. Крылова, Н. Б. Очерки понимающей педагогики: Кн. для молодого педагога, ищущего альтернатив. пути в педагогике / Н. Б. Крылова, Е. А. Александрова. – Москва: Народное образование, 2003. – 441 с.

89. Крылова, Н. Б. Развитие культурологического подхода в современной педагогике // Личность в социокультурном измерении: история и современность: сб. ст. – М.: Индрик, 2007. – С. 132–138.

90. Кубатиев, Т. Воспоминания осетинского эмигранта / Т. Кубатиев. Том 1. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНИЦ РАН и Правительства РСО-А, 2014. – 424 с.

91. Кудачев, М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы / М. Ч. Кудачев. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – 114 с.

92. Кузнецов, В. А. Реком, Нузал и Царазонта / В. А. Кузнецов. – Владикавказ: Ир, 1990. – 200 с.
93. Кунин, А., Лапин, В.К проблеме русских хороводов / А. Кунин., В. Лапин // Народный танец: проблемы изучения. – Санкт–Петербург, 1991. – С. 11–29.
94. Кусаева, З. К. Гендерный контекст обрядов инициации в мифо–ритуальных практиках осетин / З. К. Кусаева // Вестник Северо–Осетинского государственного университета имени К. Л. Хетагурова. – 2011. – № 4. – С. 253–259.
95. Кусаева, З. К. Традиционное хореографическое искусство осетин и нартовский эпос / З. К. Кусаева // FolklorAkademiDergisi. – 2018. – Т. 1. – № 3. – С. 137–148.
96. Ланфранши, П. FIFA 100 лет. Век футбола / П. Ланфранши и др.; пер. с англ. Н. Гринцер. – Москва: Махаон, 2006. – 312 с.
97. Легенды о Царциата: эпос осетинского народа / Сост. Ф. М. Таказов. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2007. – 312 с.
98. Лелеко, В. Д. Культура повседневности. Программа учебного курса по специальности 020600 Культурология / В. Д. Лелеко. – Санкт–Петербург: Санкт–Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001. – 130 с.
99. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре: Монография / В. Д. Лелеко. – Санкт–Петербургский государственный университет культуры и искусств. – Санкт–Петербург, 2002. – 320 с.
100. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Берлин: Петрополис, 1925. – 173 с.
101. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129–132.
102. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.

103. Магометов, А. Х. Культура и быт осетинского крестьянства: Ист. –этногр. очерк. / А. Х. Магометов. – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1963. – 224 с.
104. Магометов, А. Х. Общественный строй и быт осетин (XVII–XIX вв.) / А. Х. Магометов – Орджоникидзе: Ир, 1974. – 365 с.
105. Магометов, А. Х. Культура и быт осетинского народа: историко–этнографическое исследование / А. Х. Магометов. – Изд. 2–е. – Владикавказ: Ир, 2011. – 431 с.
106. Мисиков, М. А. Материалы для антропологии осетин / М. А. Мисиков. – Одесса, 1916. – 207 с.
107. Мисиков, М. А. Этнографические сведения об осетинах / М. А. Мисиков – Институт истории и археологии Республики Северная Осетия–Алания при СОГУ. – Владикавказ: арвАсин, 2011. – 157 с.
108. Моисеев, И. А. Я вспоминаю...: Гастроль длиною в жизнь / И. А. Моисеев. – 3. изд., испр. и доп. – Москва: Согласие. – 2001. – 225с.
109. НАРТЫ. Осетинский героический эпос. Книга 2. – Москва, 1989. – 495 с.
110. Никонова, Е. А. Определение понятия «жанр» (основные подходы, проблемы и перспективы): систематический обзор / Е. А. Никонова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – № 9. – С. 125–131.
111. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого: Перевод / Ф. Ницше. – Москва: СП «Интербук», 1990. – 301 с.
112. Никитин, В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика терпсихоры / В. Ю. Никитин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 6(62). – С. 292–298.
113. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр; пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. – Изд. 2–е, испр. – Санкт–Петербург: Лань: Планета музыки, 2007. – 382 с.

114. Осетинские нартские сказания. Антропология, этнография, мифология, фольклор. – Дзауджикау: Государственное изд-во Север-Осетинской АССР, 1948. – 504 с.

115. Осетины глазами русских и иностранных путешественников. (XIII–XIX вв.): Сборник / Сев.-Осет. науч.-исслед. ин-т. – Сост., вводная статья и примеч. Б. А. Калоева. – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. издательство, 1967. – 319 с.

116. Отто, Р. Священное: об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Рудольф Отто. – пер. с нем.: А. М. Руткевич. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. – 269 с.

117. Пазовский, А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – Общая ред. В. Кухарского. – Москва: Музыка, 1966. – 562 с.

118. Парсонс, Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс. – под общей ред. В. Ф. Чесноковой и С. А. Белановского. – Изд. 2-е. – Академический проект, 2002. – 880 с.

119. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: Научно-популярный сборник. – Т. 1. / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2014. – 840 с.

120. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: Научно-популярный сборник. – Т. 2. / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2014. – 1224 с.

121. Пильц, Г. А. Футбол – это наша жизнь: перемены и процессы дифференциации культуры футбольных фанатов / Г. А. Пильц // Логос. – 2009. – № 6(73). – С. 114–133.

122. Равдоникас Т. Д. Очерки по истории одежды населения Северо-Западного Кавказа: (V в. до н.э. – конец XVII в.) / Т. Д. Равдоникас. – АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Ленинград: Наука: Ленингр. отделение, 1990. – 138 с.

123. Салбиев, Т. К. Осетинский традиционный танец нæртон симд: культовый аспект / Т. К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2024. – Т. 24. – № 2. – С. 52–55.

124. Салбиев, Т. К. Осетинский традиционный танец Тымбыл симд (семантика и происхождение) / Т. К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2022. – Т. 22. – № 1. – С. 9–13.

125. Салбиев, Т. К. Осетинский шуточный танец Гогыз / Гогуз «Индейка» (мифологический аспект) / Т. К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2023. – Т. 23. – № 1. – С. 29–31.

126. Салбиев, Т. К. Священный брак: мифология и традиционная хореография осетин / Т. К. Салбиев. – Москва: Долуханов, 2015. – 103 с.

127. Салбиев, Т. К. Аланский театр эпико–мифологического танца: (репертуар, персонажи, сценография, костюмы, реквизит, песни, музыка): монография / Т. К. Салбиев. – Владикавказ: ВНЦ РАН, 2022. – 227 с.

128. Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в / Е. В. Самойленко // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 1. – С. 21–26.

129. Сертакова, И. Н. Социальные функции обряда и ритуала / И. Н. Сертакова // Аналитика культурологии. – 2005. – № 1(3). – С. 160–162.

130. Смирнов, С. Б. Петербургский футбол как феномен петербургской культуры: Монография / С. Б. Смирнов. – Санкт–Петербург: ООО «Книжный дом», 2010. – 112 с.

131. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера: учебное пособие для культурно–просветительских факультетов вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. – Москва: Просвещение, 1986. – 190 с.

132. Сокаева, Д. В. Цоппай: генезис и семантика обрядовой структуры / Д. В. Сокаева, М. Шафаги // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2021. – № 27. – С. 82–96.

133. Сокаева, Д. В. Цоппай: обозначение центра сакрального пространства / Д. В. Сокаева // Алания от А до Я / СОИГСИ им. В. И. Абаева

– филиал ФГБУ науки ФНЦ «Владикавказский научный центр РАН». – Владикавказ. – Проект-Пресс, 2021. – С. 454–458.

134. Соколова, А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры / А. Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004. – 272 с.

135. Соколова, А. Н. Возгласы и выкрики в пространстве адыгского традиционного танцевального круга / А. Н. Соколова // Проблемы сохранения черкесского фольклора, культуры и языка: материалы Международной научно–практической конференции памяти М. И. Мижаева, Нижний Архыз, 26–28 ноября 2014 года. – Нижний Архыз: ИП Паштов З. В., 2015. – С. 225–230.

136. Соколова, А. Н. «Зыгэгус» – «Обида»: от песни к инструментальному наигрышу / А. Н. Соколова // Вопросы инструментоведения. Вып. 12. Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» 21–23 октября 2019 г. – Санкт–Петербург: РИИИ, 2020. – С. 551–565.

137. Соколова, А. Н. Из жизни фольклорных жанров: песенные сюжетные трансформации и вербальные архетипы / А. Н. Соколова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2019. – № 2(237). – С. 141–147.

138. Соколова, А. Н. Нартиада в контексте современной культуры региона / А. Н. Соколова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2015. – № 3(164). – С. 149–156.

139. Соколова, А. Н. К проблеме происхождения и изучения танца «щэщэн» / А. Н. Соколова, Н. А. Чундышко // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 2. – С. 250–253.

140. Соколова, А. Н. Обучение в традиционной инструментальной культуре адыгов / А. Н. Соколова // Фольклорно-литературные и языковые связи, как фактор развития культур народов Северного Кавказа (Тезисы

докладов региональной научно-практической конференции на базе Карачаево-Черкесского республиканского института повышения квалификации работников образования) II часть. – Черкесск, 1994. С.20–21.

141. Соколова, А. Н. Фольклорный танец как энергия и порождающая модель (к вопросу об адыгских молодежных танцевальных вечерах) / А. Н. Соколова // Роль звуковой среды в формировании ментальности молодежи. Материалы международной научно-практической конференции. – Липецк: ЛГПУ, 2008. – С. 159–161.

142. Соколова, А. Н. Художественные и социальные принципы взаимодействия инструментальной музыки и танца в адыгской культуре / А. Н. Соколова // Социальные науки и социальные технологии в России. Сб. материалов региональной научно-практической конференции. Вып. 4. – Майкоп: Издатель А. А. Григоренко, 2009. – С. 134–137.

143. Соколова, А. Н. Общеадыгское и локальное в традиционной инструментальной культуре адыгов / А. Н. Соколова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып. 1 (70) – Майкоп, 2011. С. 185–191.

144. Сокольчик, А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли / А. Н. Сокольчик // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – № 130. – С. 291 –295.

145. Строганов, М. В. Футбольные кричалки и речевки как жанры городского фольклора / М. В. Строганов, Р. А. Боровик // Культура и текст. – 2014. – № 2(17). – С. 195–227.

146. Студенецкая, Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа. XVIII – XX вв. / Е. Н. Студенецкая. – Москва: Наука, 1989. – 288 с.

147. Татаркевич, В. Античная эстетика / В. Татаркевич – Москва: Искусство, 1977. – 328 с.

148. Трифонова, Е. В. Четыре лика детской игры / Е. В. Трифонова // Исследователь / Researcher. – 2020. – № 4(32). – С. 72–98.

149. Туганов, М. С. Литературное наследие / М. С. Туганов – Орджоникидзе: Ир, 1977. – 238 с.
150. Туганов, М. С. Осетинские народные танцы / М. С. Туганов – Сталинири: Госиздат Юго-Осетии, 1957. – 47 с.
151. Уарзиати, В. С. Народные игры и развлечения осетин / В. С. Уарзиати. – Орджоникидзе: Ир, 1987. – 155 с.
152. Уарзиати, В. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / В. Уарзиати. Кн. 1. – Владикавказ: Абета, 2017. – 552 с.
153. Уарзиати, В. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / В. Уарзиати. Кн. 2. – Владикавказ, 2018. – 640 с.
154. Уарзиати, В. С. Культура осетин: связи с народами Кавказа. / В. С. Уарзиати – Орджоникидзе: Ир, 1980. – 190 с.
155. Уарзиати, В. Народные игры и развлечения осетин / В. Уарзиати. – Орджоникидзе: Ир, 1987. – 160 с.
156. Уарзиати, В. Праздничный мир осетин / В. Уарзиати – Владикавказ: СОИГИ, 1995. – 232 с.
157. Уразымбетов, Д. Д. Семиотические аспекты хореографии / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 106–113.
158. Уральская В. И. Рождение танца / В. И. Уральская. – Москва: Сов. Россия, 1982. – 143 с.
159. Фатеев, Д. Н. Позднетрадиционный фольклор. Классификация жанра футбольной кричалки / Д. Н. Фатеев // Русский язык за рубежом. – 2012. – № 3(232). – С. 80–84.
160. Фидарова, Р. Я. Художественная культура осетинского народа / Р. Я. Фидарова. – РАН, ВНИЦ, СОИГСИ им. В. И. Абаева, Правительство Респ. Северная Осетия-Алания. – Москва: Наука, 2007. – 362 с.
161. Фомин, А. С. Понятие «танец» и его структура / А. С. Фомин // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. – Санкт–Петербург: Всерос. науч.–исслед. ин–т искусствознания, 1991. – 234с.

162. Хади́кова, А. Х. Осетинский этикет / А. Х. Хади́кова. – Владикавказ: Издательско–полиграфическое предприятие им. В. Гассиева. – 2006. – 103 с.
163. Хади́кова, А. Х. Этнические образы и традиционные модели поведения осетин / А. Х. Хади́кова. – Владикавказ: Северо-Осетинский ин-т гуманитар. и социальных исследований им. В. И. Абаева Владикавказского научного центра РАН и Правительства РСО–А, 2015. – 441 с.
164. Ха́ким, М. Махарбек Туганов – народный художник Осетии / М. Ха́ким. – Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1962. – 65 с.
165. Ха́мицаева, Т. А. Семейная обрядовая поэзия осетин / Т. И. Ха́мицаева // Вопросы осетинского литературоведения. – Орджоникидзе. – 1978. – Т. 33. – С. 140–179.
166. Хе́тагуров К. Л. Особа: (этнографический очерк) / К. Л. Хе́тагуров. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В. Гассиева, 2012. – 62 с.
167. Хе́тагуров К. Л. Произведения – Уацмыста / К. Л. Хе́тагуров. – Владикавказ: Ир, 2009. – 622 с.
168. Хо́бсбаум, Э. Изобретение традиций / Э. Хо́бсбаум // Вестник Евразии. – 2000. – № 1. – С. 47–62.
169. Ца́гараев, В. А. Искусство и время: очерки по истории визуальной культуры алан-осетин / В. А. Ца́гараев. – Владикавказ: Ир, 2003. – 463 с.
170. Черня́вская, Ю. В. Народная культура и национальные традиции: пособие для учителей / Ю. В. Черня́вская. – Минск: Беларусь, 2000. – 199 с.
171. Черчесов, Г. Е. Заповедь. Заповедь: исторический роман / Г. Е. Черчесов. – Владикавказ: Респект, 2011. – 606 с.
172. Чи́биров, А. Л. Сакральная архаика осетинского Кувда в контексте системы древних техник религиозного экстаза / А. Л. Чи́биров // Дарьял. – 2016. – № 1 (132). – С. 222–239.

173. Чибиров, Л. А. Народный земледельческий календарь осетин / Л. А. Чибиров. – Цхинвали: Ирыстон, 1976. – 281 с.
174. Чибиров, Л. А. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах (книга вторая) / Л. А. Чибиров. – Цхинвали: Ирыстон. – 366 с.
175. Чибиров, Л. А. Традиционная духовная культура осетин / Л. А. Чибиров. – ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания, СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Ир, 2008. – 710 с.
176. Чирикба, В. А. Абхазский культ грома и молнии и его северокавказские параллели / В. А. Чирикба // Антропологии. – 2023. – № 2. – С. 5–25.
177. Чиркова, Н. В. Традиционная народная игрушка в калейдоскопе современных культурных практик / Н. В. Чиркова // Традиционные общества: неизвестное прошлое: Материалы XV Международной научно-практической конференции. – Челябинск: Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2019. – С. 432–440.
178. Чочиев, А. Р. Феномен *mon* и субстанция *id* в системе ари-ас-`k`mqjñi философии, веры и мистики / А. Р. Чочиев. – Владикавказ: Ирыстон, 2001. – 95 с.
179. Шавлохов, М. М. Об осетинской хореографии. / М. М. Шавлохов. – Цхинвал, 2010. – 236 с.
180. Шавлохов, М. М. Осетинский танец и танцевальный коллектив / М. М. Шавлохов. – Цхинвал: Республика, 2013. – 170 с.
181. Шавлохов, М. М. 25 лет Государственной хореографической школе–студии. / М. М. Шавлохов. – Цхинвал, 2015. – 110 с.
182. Шу, Ш. С. Адыгейские народные танцы / Ш. С. Шу. – Майкоп: Краснодар.кн. изд–во. Адыг. отделение, 1971. – 103 с.
183. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – Москва: Изд–во МГУ, 1994. – 143 с.

184. Якуба, А. В. Футбольные фанаты как субкультура в России / А. В. Якуба // Вестник Краснодарского университета МВД России. – 2014. – № 4(26). – С. 184–189.
185. Kosik, K. Die Dialektik des Konkreten. Frankfurt / K. Kosik–M., 1967. – 72 p.
186. Bazerman, C. Genre as Social Action. / C. Bazerman // In J. Gee, & M. Handford (Eds.), The Routledge Handbook of Discourse Analysis (pp. 226–238). Routledge.
187. Sokolova, A. N. The “Dance with Daggers” as an Ethno – Marker of Adyghe Culture / A. N. Sokolova // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. – 2021. – Vol. 11, No. 1. – P. 39–55.
188. Азау. Алæгаты урс хæдзар: Æмдзæвгæтæ / Азау. – Дзæуджыхъæу: Ирмон. – 2014. – 160 ф.
189. Айларты И. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ / И. Айларты, Р. Гæджынатты, Р. Кцойты. – Дзæуджыхъæу: Ир. – 2006. 712 ф.
190. Æмбалты Цоцко. АРГЪÆУТТÆ / Ц. Æмбалты. – Дзæуджыхъæу: Аланыстон. – 2009. – 224 ф.
191. Галуанты, Л. Фæззыгоннуазæн: Æмдзæвгæтæ / Л. Галуанты–Дзæуджыхъæу: Ир. – 2008. – 225 ф.
192. Ирон диссæгтæ æмæ æмбисæндтæ. (Пословицы и поговорки) – Дзæуджыхъæу: Ир. – 2006. – 712 ф.
193. Ирон адæмон сфæлдыстад. Дыууæ томы. Фыццаг том. / Сарæзта йæ Салæгаты З. – Дзæуджыхъæу: Ир. – 2007. – 719 ф.
194. Ирон адæмон сфæлдыстад. Дыууæ томы. Дыккаг том. / Сарæзта йæ Салæгаты З. – Дзæуджыхъæу: Ир. – 2007. – 655 ф.
195. Хаджеты, Т. Уацмыстæ / Т. Хаджеты. Дзæуджыхъæу: Ир. – 2010. – 495 ф.
196. Хъайтаты Сергей. Ирон хабæрттæ / Хъайтаты Сергей. – Æртыккаг æххæстдæр рауагъд. – Дзæуджыхъæу (Владикавказ): Ир. – 2009. – 591с.

Справочные издания:

197. Абаев, В.И. Историко–этимологический словарь осетинского языка: в 4–х томах / В. И. Абаев. – Академия наук СССР, Институт языкознания. – Репринтное воспроизведение с оригинала 1989 года. – Москва: Визом, 1996.
198. Конт–Спонвиль Андре. Философский словарь – Dictionnaire philosophique / Андре Конт–Спонвиль. – пер. с фр. Е. В. Головиной. – Москва: Этерна: Палимсест, 2012. – 750с.
199. Культурология. Энциклопедия: в 2 томах / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. – Москва: РОССПЭН, 2007.
200. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
201. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка: 100000 слов и словосочетаний / Д. Н. Ушаков. – Москва: Аделант, 2015. – 799 с.
202. Бачинин, В. А. Эстетика: энциклопедический словарь / В. А. Бачинин. – Санкт-Петербург: Изд–во В. А. Михайлова, 2005. – 285 с.
203. Габараев, Н. Я. Толковый словарь осетинского языка в 4–томах / Н. Я. Габараев. – ЮОНИИ им. З. Н. Ванеева. ВНЦ. – Цхинвал–Владикавказ, 2000.

Неопубликованные источники:

197. Джиоти, К. Н. Интервью с сыном и хранителем личного архива Варзиева Х. П. советским, российским специалистом в области специальной силовой подготовки в сфере спорта высших достижений Варзиевым С. Х. / К. Н. Джиоти. – Личный архив.
198. Варзиев, Х. П. «Запах сцены: Воспоминания»: Рукопись / Х. П. Варзиев. – Личный архива Х. П. Варзиева.

Интернет-источники:

199. Бовт Г. Г. Футбол как моральный эквивалент войны / Г. Г. Бовт // Газета.ru. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/bovt/11829961.shtml> (дата обращения: 12.11.2022).
200. Балетмейстерская мастерская им. Х. П. Варзиева. – Хаджисмел Варзиев – ГАНТ "АЛАН" танец "Шой". – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X4wdmgNaWAg> (дата обращения 25.04.2025 г.)
201. Культура TLТвидео канал. – ПОЕДИНОК танцевальная картина из прошлого | Государственный ансамбль танца АЛАН (Владикавказ). – URL: https://www.youtube.com/watch?v=hFbejcaх_EU (дата обращение 25.04.2025 г.).
202. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Хъазт / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=136> (дата обращения 25.07.2024).
203. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Реформы / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=3> (дата обращения 25.07.2024).
204. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 1. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=91> (дата обращения 25.07.2024).
205. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 2. Взгляд изнутри / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=148> (Дата обращения 13.07.2025).
206. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 9. Мое присутствие в эволюции танца Симд / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=92> (дата обращения 25.07.2024).

207. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 17. Народный танец в детском ансамбле / Х. П. Варзиев. –URL: <https://varziev-hp.ru/index.php?id=134> (дата обращения 25.07.2024).

208. Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год. Размышления о танце. Размышление № 25. поколений / Х. П. Варзиев/ URL: –<https://varziev-hp.ru/index.php?id=15> (дата обращения 25.07.2024).

209. Итоги всеобщей переписи населения Республики Южная Осетия 2015 года / Управление Государственной статистики Республики Южная Осетия. –URL: <https://ugosstat.ru/wp-content/uploads/2017/06/Itogi-perepisi-RYUO.pdf> (дата обращения 24.07.2024).

210. Крылова, Н. Б. Развитие культурологического подхода в современной педагогике / Н. Б. Крылова. URL: http://www.isiksp.ru/library/krylova_nb/krylova-000001.html (дата обращения 11.10.2023)

211. Лукиан. Диалог о пляске / Лукиан // Балетная и танцевальная музыка. – URL: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Lucian1.htm> (дата обращения: 13.12.2022).

212. Мæргъиты, И. Т. Ирон нымæт худ / И. Т. Мæргъиты // Известия СОИГСИ. – URL: <http://izvestia-soigsi.ru/archive/-13-52-2014/278-margiti> (дата обращения: 08.09.2023).

213. Дзлиева, Д. М. Традиции исполнения группового осетинского танца «Симд» / Д. М. Дзлиева // Реестр объектов нематериального культурного наследия народов России. – URL: <http://www.rusfolknasledie.ru/#/nkn/8f2a729d-0334-1eb2-fee3-0aас7eb91bd2>(дата обращения 11.08.2025).

214. Республиканский дом народного творчества / URL: https://vk.com/video-216869308_456239017?access_key=5b2007343d7fbc7c26 (дата обращения 30.07.2024 г.).

215. Сакральный смысл осетинской танцевальной традиции / Информационное агентство Аланияинформ – URL: <http://alaniainform.org/59638-sakralnyy-smysl-osetinskoy-tancevalnoy-tradicii.html> (Дата обращения: 26.06.2024).

216. Самойленко, Е. В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.) / Е. В. Самойленко // Электронный научный архив УрФУ. – URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf (дата обращения: 15.10.2023).

217. Штедер. Дневник путешествия из пограничной крепости Моздок во внутренние местности Кавказа, предпринятого в 1781 году / Штедер // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. – URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVIII/1780-1800/Steder/pred2.htm> (дата обращения: 07.02.2024).

218. Youtube канал @rsohronika. Хореография осетинского народного танца Хаджисмела Варзиева. "Симд" 1987. Сочинение 1967 / @rsohronika // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTL0ZkpKmk> (дата обращения: 07.02.2024).

219. Youtube канал Слава Трудю. Хаджисмел Варзиев. «Танец Старшего». Хореография Х. Варзиева. Мелодия Таузи Цопановой / Слава Трудю // YouTube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R7eSVbCzdRk> (дата обращения: 07.02.2024).

220. Энциклопедия социологии. / Словари и энциклопедии на академике // Академик. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/2439/%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%AF%D0%94> (дата обращения: 07.02.2024).

221. ALAN AILARTY Уагка Джатиев и анс. "Хъуыбады" — Гогызы кафт (архив) / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5AotRLCjBEQ> (дата обращения: 08.08.2025).

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

ДЖИОТИ Коста Нодарович

**НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ ОСЕТИН:
ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ, СЕМАНТИКА,
КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Том 2

Научный руководитель:
СОКОЛОВА Алла Николаевна,
доктор искусствоведения наук, профессор

Краснодар
2025

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.	
Основные позиции рук в осетинском танце (по заметкам Х. П. Варзиева)	3
Приложение 2.	
Упоминание осетинских танцев в различных письменных источниках	14
Приложение 3.	
Хореографическая композиция «Æрра фыййау» (осет. – Сумасшедший пастух) по мотивам стихотворения К. Л. Хетагурова	26
Приложение 4.	
Хъазтизæр. Фотоиллюстрации	45
Приложение 5.	
Ансамбль «Кафт» Государственной хореографической школы- студии при Министерстве культуры Республики Южная Осетия. Фотоиллюстрации	75
Приложение 6.	
Заметки Х. П. Варзиева об осетинской хореографии	84
Приложение 7.	
Дипломы ансамбля «Кафт», художественный руководитель К. Н. Джиоти	154

Основные позиции рук в осетинском танце
(по заметкам Х. П. Варзиева)

Женские позиции рук

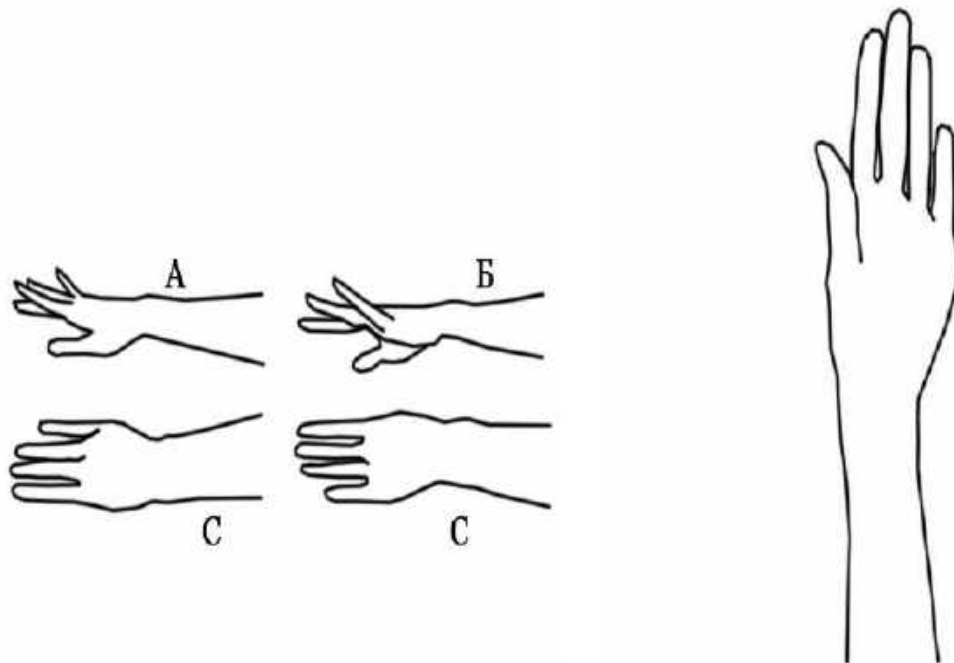


Рис. 1, 2. Состояние женской кисти в каждой позиции осетинского танца

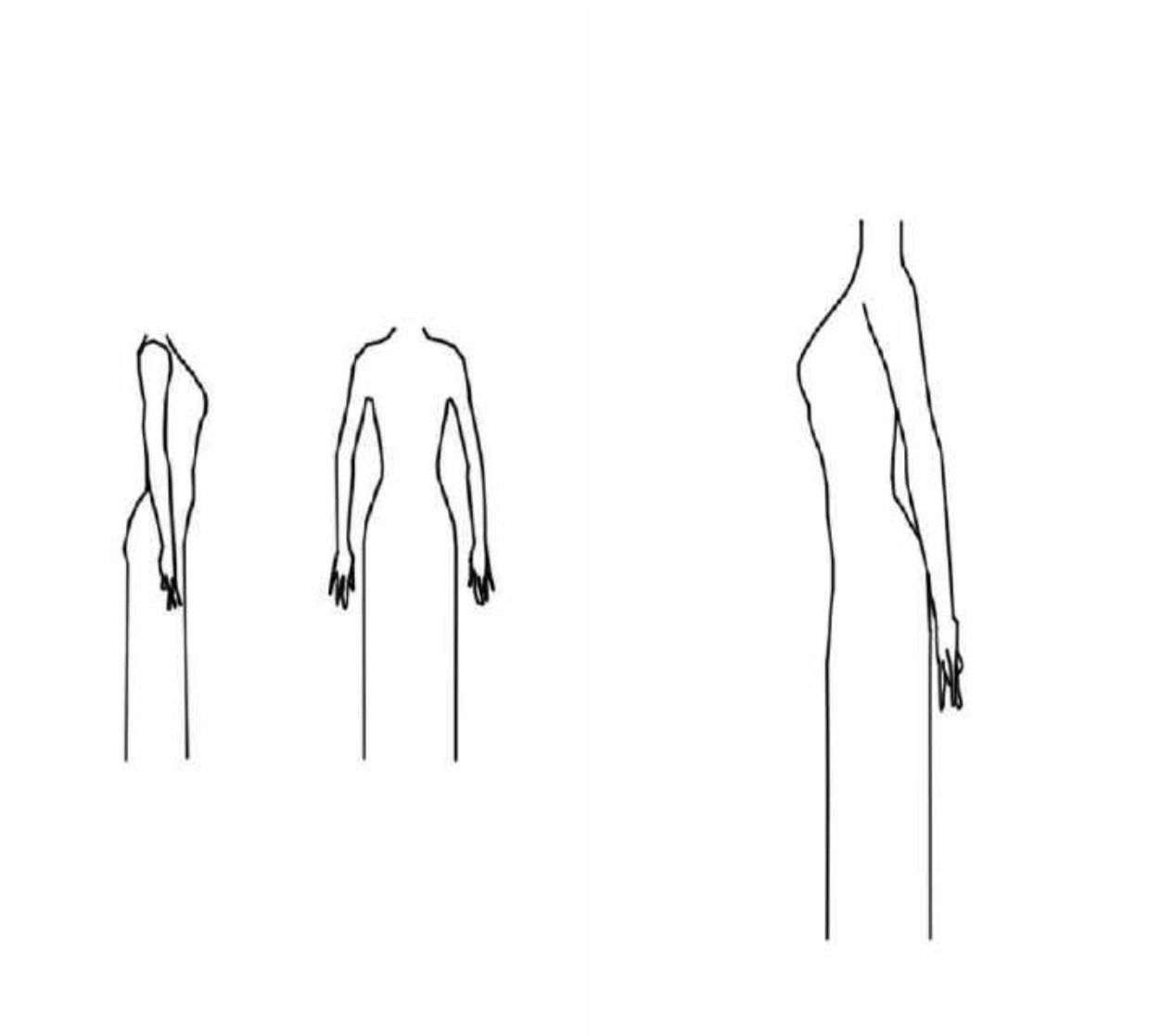


Рис. 3. Подготовительная позиция

Рис. 4. Позиция № 1

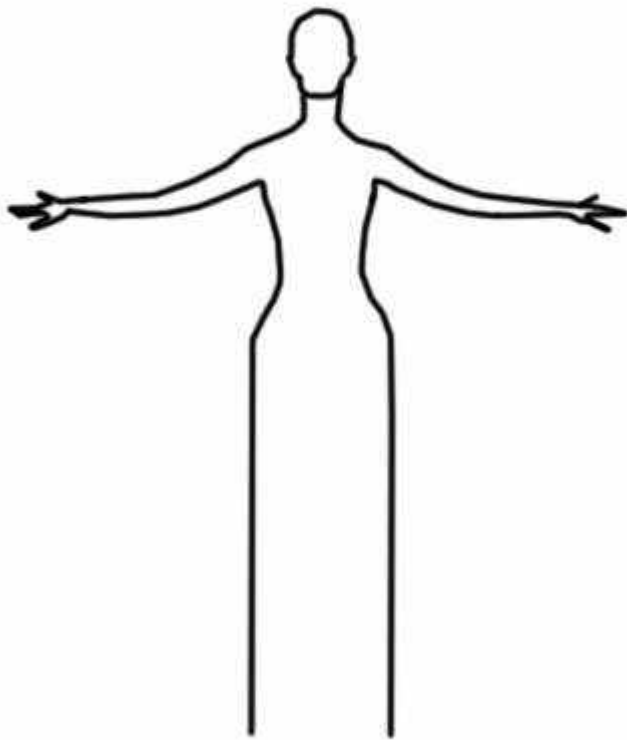


Рис. 5. Позиция № 2

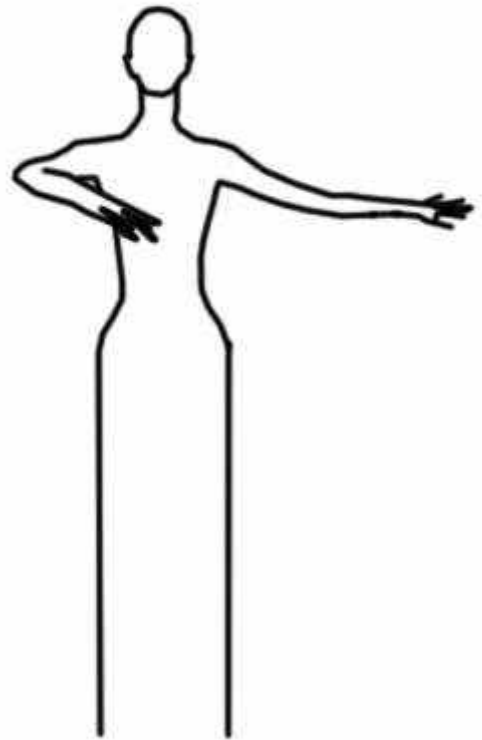


Рис. 6. Позиция № 3



Рис. 7. Позиция № 4

Мужские позиции рук

Основные состояния мужской кисти в осетинских танцах

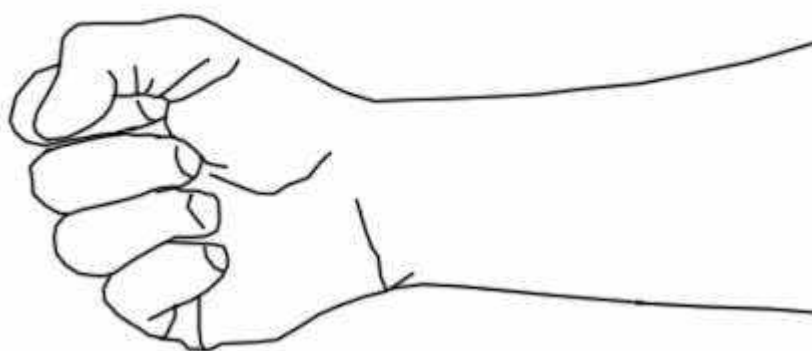
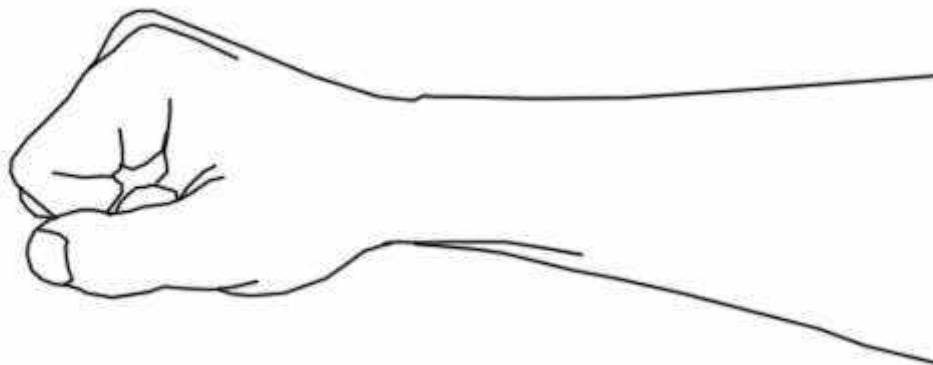


Рис. 8, 9. Кисть «в кулак» применяется
в действенных и дивертисментных танцах

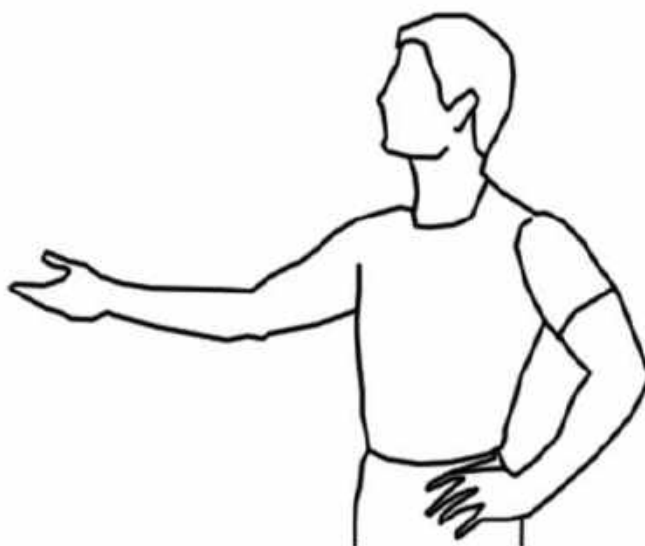


Рис. 10. Кисть «лиричная» – раскрытая ладонь

Для сдержанных по характеру, лиричных и задушевных мужских образов в действенных и дивертисментных и имеет два положения ладонью вверх и вниз.

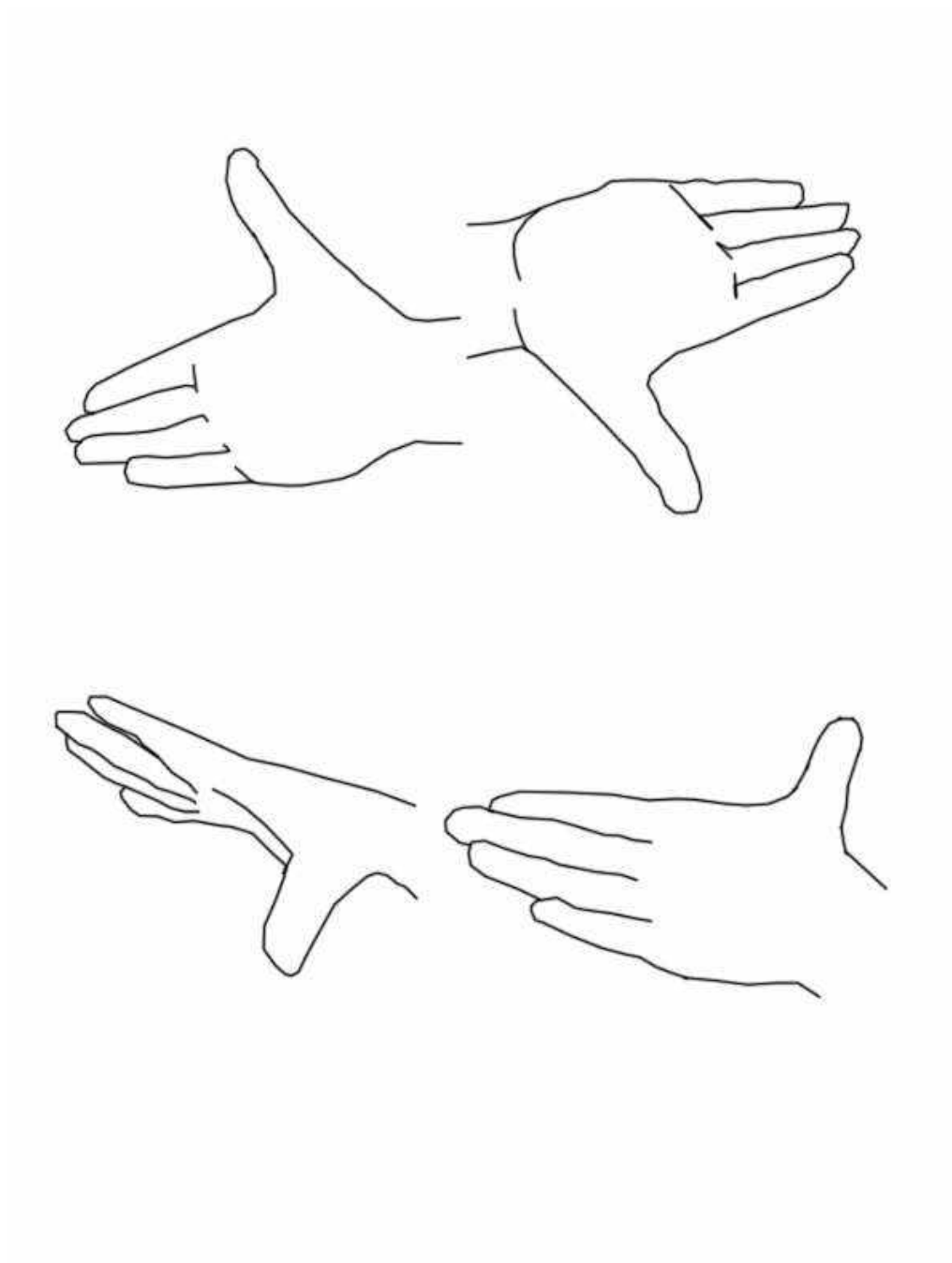


Рис. 11. Кисть «темперамента и торжества» – раскрытая ладонь

Применяется в мужском осетинском танце для усиления и дополнения образа и поз, отражающих торжество, удаль и темперамент.

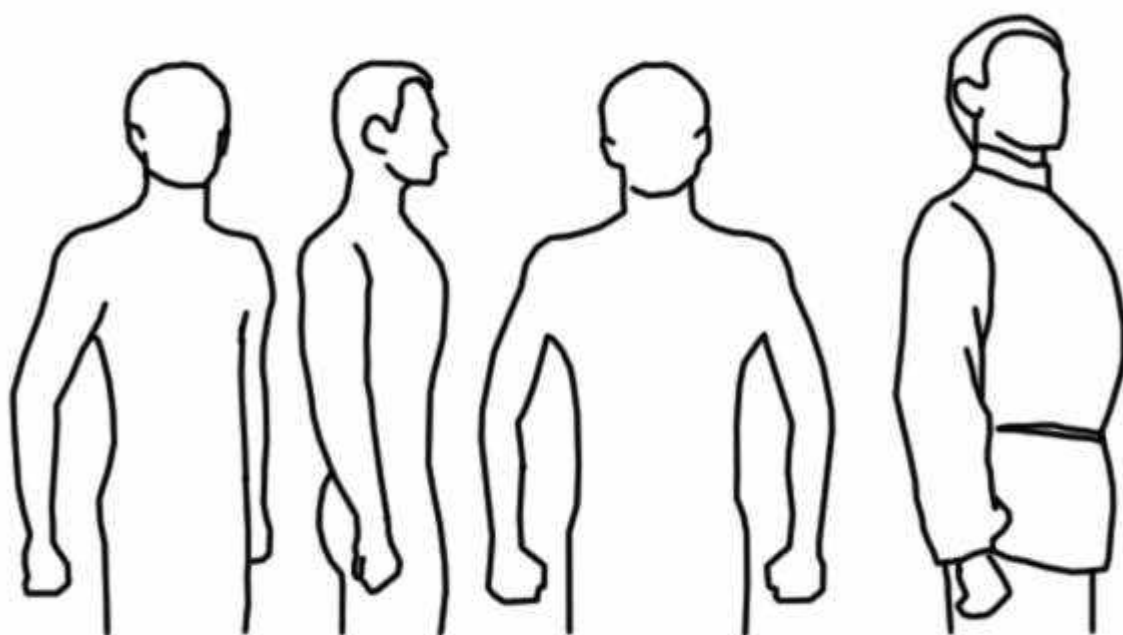


Рис. 12. Подготовительная позиция.

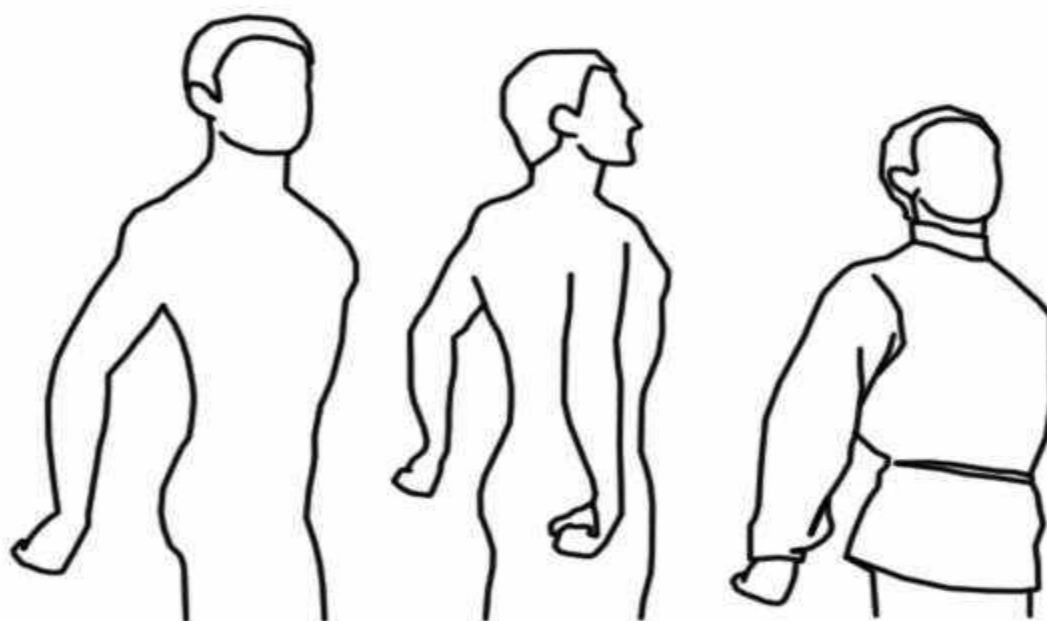


Рис. 13. Позиция № 1.



Рис. 14. Позиция № 2



Рис. 15. Позиция № 3

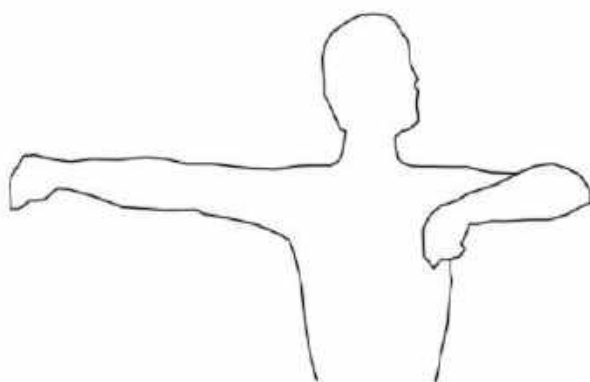


Рис. 16. Позиция № 4



Рис. 17. Позиция № 5



Рис. 18. Позиция № 6



Рис. 17. Позиция № 7

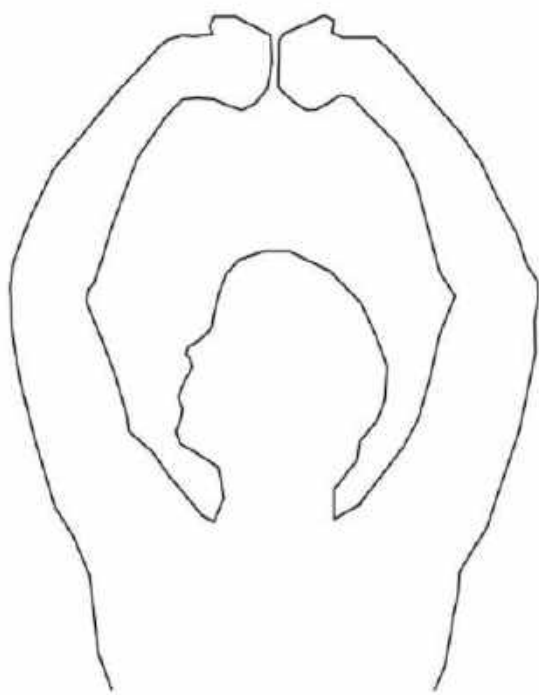


Рис.18. Позиция № 8

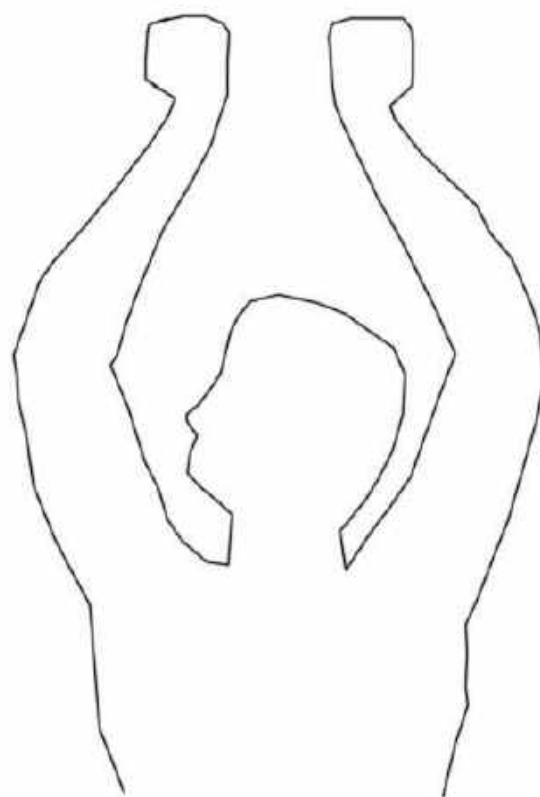


Рис. № 19. Позиция № 9

Упоминание осетинских танцев в различных письменных источниках

В путевых заметках неизвестного автора (газета «Терек», № 92 за 1883 г.) встречается описание танца, по всей видимости, симда, исполняемого на праздновании в святилище *Реком*¹. Автор упоминает распорядителя танцевального круга (*чъегъре*), характеризует инструментальный ансамбль и саму музыку, отмечает особую роль танцев в культуре осетин: «...До нас донеслись звуки гармоники. Невдалеке на обширном дворе происходили танцы: Мужчины и девушки, взявшись под руки и образовав обширный круг, легко семеня ногами, мирно двигались под заунывные звуки осетинской мелодии. Одна из девушек наигрывала на гармонике, несколько молодых людей вторили ей, усердно колотя палками в доски, заменяющие ударные инструменты. Замечу кстати, что осетинские плясовые мелодии представляют собою законченные фразы в несколько (по большей части в восемь) тактов, состоящие обыкновенно из двух предложений. Мелодии эти подчас довольно красивы, всегда оригинальны, с гораздо более богатым мелодическим рисунком, чем мелодии других кавказских народов. Интересен еще тот факт, что наш русский национальный инструмент – гармоника, инструмент, дающий хоть какое ни есть сочетание звуков (аккорд), получил право гражданства и широкое распространение почти по всей Осетии. ...Но возвратимся к танцующим. В середине круга, кроме музыкантов, важно расхаживал распорядитель танцев, вооруженный знаком своего достоинства – плетью, которою он без церемонии колотил, где ни попадя, всякого осмелившегося так или иначе нарушить порядок танцев или же неповиноваться его, распорядителя, приказаниям. Осетины любят танцы

¹ Святилище на Севере Осетии, посвященное покровителю мужчин Уастырджи. В последние годы празднование приобрело всеосетинский характер.

чрезвычайно и, надо ловкие и грациозные им отдать справедливость, они все замечательные, танцоры. Некоторые из мужчин откалывали такие па, которым мог бы позавидовать любой балетмейстер. Движение девушек в высшей степени грациозны и плавны. Семейные люди, по-видимому, в танцах участия не принимают»¹.

В № 83 газеты «Тифлисский листок» за 1900 г. в статье «Пасха у горских осетин» (автор Ирон Амзор) встречается упоминание о танцах в рамках празднования пасхи: «Продолжаются они (праздничные торжества) несколько дней, с раннего утра и до позднего вечера. В первые два дня женщины не принимают участия в празднествах, но в третий день все девушки села собираются на общие танцы; в то время, когда старшие продолжают пир, молодежь поет и танцует, развлекая этим пирующих. Танцоры стараются выказать свое искусство; лучшие из них получают похвалы от стариков и бокал пива, как знак особого отличия. Награжденный должен исполнить национальный танец на кинжалах»².

А. Скачков в статье «Празднование дзуаров», опубликованной в газете «Терские ведомости» № 226 за 1905 г., описывает наблюдаемые им танцы, исполнявшиеся на праздничном кувде (осет. *куывд* – ритуальное пиршество/молитва): «Наконец трапеза заканчивается и, если на празднике нет женщин, то заканчивается и весь кувд. Коли же есть женщины, то начинаются танцы и джигитовка. Танцуют под звуки скрипки и гармоники. Наиболее распространенные танцы ирон-кафт³ и симд, последний состоящий в том, что девушки и молодые люди, взявшись под руки, образуют разорванный в одном месте хоровод, от этого хоровода на середину выходят несколько пар и танцуют отдельно, сменяясь по очереди другими. Танец продолжается до тех пор, пока все пары, участвующие в хороводе, не

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 1 / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2014. – С. 186–187.

² Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2 / СОИГСИ им. В. И. Абаева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2014. – С. 404.

³ Дословно – «осетинский танец».

побывают на середине. Другой танец, ирон-кафт очень похож на лезгинку. Танцуют почти исключительно только девушки и холостые парни, иногда, впрочем, присоединяются разгулявшиеся женатые люди, но замужние женщины не делают этого никогда. Во время танцев все девушки сохраняют чрезвычайно серьезное выражение лица, улыбаться не принято. После танцев происходит джигитовка молодых людей, показывающих свою удаль. Этим кувд заканчивается, и все расходится по селениям, где продолжают танцы, музыка и пение до позднего времени»¹.

Автор под псевдонимом «Бывалый» в статье «На кувде», опубликованной в № 109 газеты «Терские ведомости» за 1910 г., подмечает интересные особенности общественных танцев: «Прислуживала все время молодежь. Вообще празднование было торжественным и образцовым. Несмотря на обилие пива и браги, пьяных почти не было. Но погода испортила все – пошел дождь. Однако собравшаяся молодежь затеяла лезгинку и лихо отплясывала ее... Началась пальба – это салютовали наиболее почетным танцорам и гостям...»².

Стоит отметить, что в подавляющем большинстве заметок танцы сопровождают ритуальные пиршества и являются по большей частью занятием молодежи. В газете «Кавказ» от 1914 г. № 161 в статье «В Осетии. Дикий обычай» С. Каргинов, описывая проведение праздника «*Кæхцæнæн*»³ (дословного «делание чаши» (*кæхц* – чаша). Праздник, справляемый в июле (*кæхцæнæны мæй* – месяц кахца) в честь новорожденного мальчика. Название получил от символической чаши, с которой мать новорожденного обходила родственников для сбора подарков новорожденному) обращает внимание на особое происшествие на танцах: «Аульная молодежь, чтобы обставить этот день торжественнее, собирается во дворе устроителей пирушки и организовывает танцы. В них каждый парень, желая блеснуть своим

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. – С. 422–421.

² Там же. С. 424.

³ Уарзиати В. С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / В. С. Уарзиати. Кн. 1. – Владикавказ: Абета, 2017. – С. 93–95.

удальством перед девицами, а также показать свое умение владеть оружием, во время танца стреляет из пистолета или револьвера. При этом танцор старается стрелять под ноги девушке, с которой танцует, так, чтобы не задеть ее, обдать лицо пылью и тем привести ее в замешательство. 13 июля с. г. в сел. Ход Владикавказского округа на одном из таких праздников молодой парень Магомед Дзугкаев, желая показать свое удалство, танцуя с барышней, начал стрелять из нагана. Выстрела три Дзугкаев произвел благополучно, после четвертого из толпы молодежи раздался отчаянный крик Арсамга Гадаева, которому пуля попала в берцовую кость правой ноги и вышла навывлет, размозжив кость. Видя это, родственники Гадаева, в числе 42 человек, кинулись в дом Дзугкаева, чтобы отомстить ему. Подняли тревогу, и из соседних аулов прибыло 70 человек, которым удалось предотвратить резню между двумя фамилиями, в состав коих входит 38 дворов. Раненому первоначально помощь оказал врач горнопромышленного общества «Алагир», после чего его повезли во Владикавказ, в городскую больницу, где положение больного признано неопасным, ввиду чего между фамилиями начались переговоры о примирении их по обычному праву»¹. Описание еще одного инцидента со стрельбой на общественных танцах мы встречаем у Дж. Шанаева в статье «Свадьба у северных осетин», опубликованной в «Сборнике сведений о кавказских горцах» 1869 г.: «В начале шестидесятых годов на одном увеселении, в доме генерала Мусса Кундухова, случилось такое несчастье. Семнадцатилетняя девушка танцевала со своим односельчанином, молодым человеком. После получасовой пляски, молодой человек задумал было прервать ее выстрелом. Он, танцуя и следуя за девушкой с взведенным курком пистолета, пригнулся с целью всадить пулю у самых ног девушки, как она вслед за выстрелом с криком упала на землю. К сожалению подбежавших к ней, она лежала в беспамятстве, с простреленною ступнею левой ноги. Доктора нашли за лучшее сделать ей ампутацию. После того, как ей залечили

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. – С. 452–453.

рану, она вышла замуж за того же самого молодого человека, который, по неосторожности своей, изуродовал ее»¹.

В той же статье дается весьма подробное описание процесса танцевального игрища на осетинской свадьбе: «Все пляски сопровождаются игрою национального оркестра. Он весьма немногочислен и состоит из скрипача (девушки, играющей на гармонике)² и мальчика, колотящего в малый или большой таз под такт пляски. Вот вам и национальный оркестр. Игра оркестра, почти во всех плясках сопровождаемая довольно стройным и громким хлопанием в ладоши, есть сигнал к начатию плясок. Пляски, как я сказал выше, состоят собственно из плясок осетинских, чеченских и кабардинских. Чтобы составить себе живое понятие об этих плясках, их характерных и оригинальных чертах, непременно нужно видеть их в натуре, потому что описание не в состоянии дать такого живого очерка их, какой обещает непосредственное впечатление. Как только заиграют на скрипочке и на гармонике для собственно-национальной пляски, распорядитель заботится о составлении танцующей пары. Он подходит к группе мужчин и, взяв из них кого заблагорассудится за рукав, выводит его на середину круга. Если бы тот стал отнекиваться и вообще изъявлять свое нежелание плясать, распорядитель игр бесцеремонно стал бы побуждать его к пляске ударами своей хворостины. Выбрав мужчину, который в ожидании девушки крупно шагает кругом, он, подойдя к группе девушек, приветливо приглашает из них кого-нибудь. Выходом девушки на середину круга начинается серьезная пляска, походящая во всем на известный кавказский танец – «лезгинка», затем раздается дружное хлопание в ладоши, пляска оживляется. Со стороны девушки, плавно описывающей круги, выказывается много красы и грации в телодвижениях, со стороны мужчины – много ловкости и живости. В этой пляске нередко завязывается спор между танцующими, представителями двух групп – девушек и мужчин. Эти последние, по свойственному им стремлению быть

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. – С. 562.

² Скорее всего, имеет место опечатка и перечисление музыкантов должно идти через запятую, поскольку совместное звучание «скрипки и гармоники» встречается в осетинской культуре.

езде первыми, в танцах часто встречаются в некоторых девушках могущественных соперниц за первенство: иногда, после продолжительного живого танца, к великой досаде мужчины, девушка не оставляет круга, не обнаруживая тем своей усталости и, по понятию мужчин, слабости женской, а, напротив, живее и энергичнее продолжает описывать круги и делать обороты, побуждаемая одобрительными голосами своих подруг. А мужчине не подобает первому оставлять круг: не принято и подымут на смех, говоря известное выражение «сломила его девушка!» Чтобы избежать посмеяния и прервать пляску, он, делая скорые и внезапные обороты, всячески старается смешать и сбить с такта девушку, которая в смущении и оставляет тогда круг. Но если и это не удастся, если она своею ловкостью предупреждает все его замыслы, тогда он старается напугать ее внезапным выстрелом из пистолета у самых ног ее. Впрочем, выстрелы из пистолета делаются часто для увеличения эффекта и оживления танцев. Нередко эти выстрелы сопровождались несчастными случаями; однако, все-таки они, служа выражением удалости народного духа, еще существуют»¹.

В 1875 г. в «Сборнике сведений о кавказских горцах» была опубликована статья И. Канукова «В осетинском ауле», в которой автор обращает внимание на распределение танцевального пространства на осетинских кувдах: «Вчера у соседа, Дзарахмата, был праздник. Он праздновал рождение своего сына, который появился на свет вчера же. Веселье длилось до самого позднего вечера. Посреди двора были устроены танцы, в которых принимала участие одна молодежь. Мужчины пожилых лет, образовав кружок и взявши друг друга под руки, кружились на одном и том же месте и пели какую-то несвязную песню про белого быка (урс гал). Они горланили до тех пор, пока им из сакли не вынесли жаренных на масле пирогов (уалибыхта) и чайник араки. Из пирогов на этот раз до места назначения дошло только два, так как один из них, как это случается весьма часто при

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. – С. 561–562.

таких праздниках, был похищен дорогой толпой голодных мальчиков, которые и съели его мигом за курятником»¹. Характерно, что ритуальное воровство, известное у многих народов, чаще всего трактуется как разделение доли и одновременно – трансляция традиции.

В статье «Характеры и обычаи у осетин, кабардинцев и чеченцев», опубликованной в № 148 газеты «Кавказ» за 1876 г. под инициалами И. К., приведены характерные особенности танцевального действия: «Обитатели Востока танцуют поодиночке: у горцев же принято танцевать попарно; Европейец приглашает даму, а у горцев сперва выходит танцевать девушка, а за ней уже кавалер. Перестает танцевать прежде девушка, а потом кавалер; Считается позором для кавалера, если он перестанет танцевать раньше дамы: значит, женщина переломила мужчину; На танцах и весельях неприлично присутствовать замужним женщинам и женатым людям»².

В № 1090 газеты «Казбек» за 1901 г. можно встретить довольно подробное описание танцевального шествия «*Цопнай*», исполняемого при поражении человека молнией и посвященного осетинскому громовержцу *Уацилла*: «Двадцать пятого июня часов в пять дня над селением Гизель прошла с запада на восток черная туча. Из этой тучи пошел дождь, и грянула сильная гроза. Искра молнии упала на жилое здание жителя этого селения Томаева, причем разрушила и сожгла здание и поразила до бессознательного состояния сидевшего в здании около топившегося очага одиннадцатилетнего мальчика Михаила Томаева. Вторым ударом грозы, последовавшим вслед за первым, разбило и ободрало большое грушевое дерево, отстоявшее на расстоянии десяти сажень от зажженного здания. Через четверть часа все жители селения собрались на месте происшествия, мужчины отделились от женщин и, затем сцепясь руками, стали танцевать вокруг пораженного мальчика и горевшего здания и петь языческий гимн языческому богу «*Цоппай*», прося помиловать их за грехи и пощадить пораженного мальчика. Пораженный мальчик,

¹ Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах: научно-популярный сборник. – Т. 2. – С. 209.

² Там же. С. 531.

обязанный куском белого нового коленкора, сидел на земле посреди двора в кругу танцевавшего народа. Вновь приходящий подходил к пораженному мальчику изображал рукою на груди своей крест по-христиански и творил языческую молитву. Горевшего здания жители ни сами не тушили, ни посторонним не позволяли тушить, говоря, что за это «Цоппай» разгневается и не оставит в покое всего селения. На предложение одного стороннего лица принять меры к подаче пособия пораженному мальчику жители ответили, что они никакому доктору не позволят ничего делать и что мальчика отпустит «Цоппай», в честь которого они поют и танцуют. Кроме песен и танцев в честь «Цоппай», тут же был открыт сбор пожертвований. Жертвовали все присутствующие – кто деньгами, кто баранами, кто аракой, кто хлебом. После окончания сбора пожертвований деньги были обращены в араку, а бараны в шашлыки и распиты и поделены присутствующими. К вечеру пораженный мальчик пришел в сознание и стал поправляться, здание сгорело до основания»¹.

В «Воспоминаниях осетинского эмигранта»² Темирболата Кубатиева описана жизнь на Кавказе, в частности в Осетии в период гражданской войны. В этих воспоминаниях, помимо описания будней гражданской войны, мы встречаем заметки из быта горцев и их времяпрепровождения, различные упоминания о танцах в среде кавказской молодежи того времени. В рассказе о торжественном балу в честь прибытия в Нальчик командующего Кавказской армией генерала Эрдели, автор повествует об исполнении танца с кинжалами: «Зал был полон рвавшейся танцевать молодежи. Наш поручик Хаджимирза тем временем подозвал к себе человека, руководившего танцами в этом зале, и попросил его, чтобы тот велел гармонисту играть лезгинку и пригласил к танцу меня, выбрав для меня хорошую партнершу из числа балкарских девушек. Когда музыка плавно перешла в лезгинку, распорядитель подошел к

¹ Чибиров Л. А. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах. Кн. 2 / Л. А. Чибиров. – Цхинвали: Ирыстон, 1982. – С. 240–241.

² Кубатиев, Т. Воспоминания осетинского эмигранта / Т. Кубатиев. Т. 1. – Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева ВНИЦ РАН и Правительства РСО–А, 2014. – 424 с.

нам и, сперва приветствовав генерала и испросив у него разрешение, обратился ко мне: — Господин Кубатиев, вас просят на танец. Естественно, я беспрекословно вышел в круг и постарался исполнить танец как можно лучше. Наградой мне стали аплодисменты. Поручик и Костя остались стоять в толпе. Хаджимирза не танцевал ни разу в жизни, однако обожал смотреть, как танцуют другие. Немного погодя он вывел на танец и Костю. Я сказал распорядителю, что Костя будет танцевать с кинжалами, и его помощники вонзили в пол не меньше пятнадцати кинжалов. Костя, не отклоняясь от ритма танца, искусно собрал все кинжалы, а затем по очереди всадил большую их часть в пол в два ряда на расстоянии примерно десяти сантиметров друг от друга. Из последних шести кинжалов четыре он зажал между зубами и, в такт музыке ударяя двумя оставшимися в его руках друг о друга, словно акробат, ловко прошел, прыгая на кончиках пальцев одной ноги, между ранее всажёнными в пол кинжалами. В результате рекордсменами этого бала стали мы, осетины. Окружающие подходили к нам, чтобы поздравить и выразить свое восхищение»¹.

У того же автора мы встречаем упоминание осетино-ингушской свадьбы, на которой проводятся танцы, в которых сам автор является активным участником: «На наших свадьбах русские и европейские танцы не были в чести, исполнялись только наши национальные танцы. К нашему приходу свадьба была уже в разгаре. Посреди большого зала плясала молодежь. В стороне были накрыты столы. Нас сначала отвели туда. Подкрепившись и немного выпив, мы присоединились к танцующим и стали ждать своей очереди, отбивая такт ладонями. Как вы все хорошо знаете, танец, известный в Анатолии под названием «шейх Шамиль» (по своему происхождению чечено-ингушский и потому именуемый нами, осетинами, «мæххъæлон кафт»², то есть «чеченский танец»), очень подвижен и утомителен. На наших свадьбах он иногда превращался в соревнование между

¹ Кубатиев Т. Воспоминания осетинского эмигранта ... С. 164.

² Дословно – ингушский танец.

парнями и девушками и длился до тех пор, пока одна из сторон не сходила с площадки. На этой свадьбе присутствовала одна осетинская девушка из Ардона. Говорили, что она образована и что она дочь Иласа Габуева. Танцевала она великолепно. Всякий раз, когда очередь доходила до нее, танец приобретал характер состязания, и как только становилось очевидным, что девушка не сдастся, кто-нибудь из юношей выскакивал в круг, чтобы забрать ее у своего подуставшего товарища и тем самым выручить его. Разумеется, распорядитель танцев, так называемый «дежурный», сразу же вводил в танец новую девушку, ожидавшую своей очереди, чтобы дать предыдущей перевести дух. В какой-то момент к нам подошел Тазрет Кабанов. Это был семейный человек сорока с лишним лет. Он был женат на дочери моего дяди с материнской стороны и таким образом приходился мне родственником. В соответствии с нашими традициями, все парни отступили на шаг назад, уступая ему место во главе очереди. Тазрет был весельчаком и легко ладил со всеми, за что молодежь любила его. Он стал с интересом наблюдать за происходящим, подбадривая танцоров. Когда же «дежурный» предложил ему выйти в круг, он поднял вверх руки, давая понять, что собирается не танцевать, а лишь что-то сказать, и вышел в центр площадки. Аккордеон замолк. Все взгляды обратились на Тазрета:

– У меня к вам всем большая просьба, – произнес он. – С вашего разрешения я хочу пригласить на танец одну пару.

Молодежь одобрительно загудела. Всем было любопытно, кого имеет в виду Тазрет. Сначала он направился напрямик к упомянутой ардонской девушке и, приветствовав ее кивком головы, пригласил в круг. Затем он подошел ко мне, взял за руку и прошептал в ухо:

Если не перепляшешь ее, больше не показывайся мне на глаза. Изрешечу тебя из револьвера! С этими словами он вытолкнул меня в середину. Девушка верно оценила ситуацию. Чтобы не утомить себя, она старалась танцевать маленькими кругами. В ответ на это я стал вставать на кончики пальцев и, делая медленные па, вынуждал её как можно дольше кружиться вокруг меня.

Немного переведя таким образом дыхание, я начинал преследовать девушку. Заметив, что, танцуя на кончиках пальцев, я отдыхаю, моя партнерша сменила тактику. Она перестала кружить вокруг меня и вместо этого встала передо мной и начала медленно вращаться на месте либо раскачиваться из стороны в сторону, делая грациозные движения руками. Это позволяло ей продолжать танец, не утомляя ног. Когда она в очередной раз начала выполнять свою излюбленную фигуру, я быстрым движением выдвинулся вперед и в тот самый момент, когда она собиралась развести руки в стороны, сам с разведенными руками очутился перед ней. Теперь мы танцевали лицом к лицу, едва не касаясь друг друга. Мы оба слышали, как при каждом нашем развороте молодежь начинала хлопать в ладоши все быстрее и громче. Но кому из нас была адресована эта поддержка? Из смежных комнат в зал высыпали женщины и через плечи друг друга пытались увидеть наш танец. Так как большинство меня не знало, то и дело слышался вопрос: «Кто это?» И молодежь, и старики, – все с волнением наблюдали за нами. Разумеется, женщины желали мне поражения, а мужчины — победы. Обычно такой танец длился минуту-полторы. Мы же, думаю, танцевали не менее четырех или даже пяти минут. Вдруг мне показалось, как будто девушка слегка потеряла равновесие. И в тот же момент одна из женщин отделилась от толпы, вбежала в круг и, подхватив мою партнершу под руки, потащила ее туда, где находились ее подруги. Сам я тоже был в ненамного лучшем состоянии, но старался не показывать вида. Бросив взгляд в ту сторону, куда увели девушку, я увидел, что ее уложили на стоявший у стены длинный топчан, на который до этого женщины становились, чтобы посмотреть на наш танец. Я все еще один стоял посреди зала. Из моей груди вырвался крик по-русски:

– Снять маску!¹

Молодежь восторженно аплодировала мне, а потом стала подбрасывать

¹ Можем предположить, что речь о моменте, когда девушка, снимая маску на светском балу «признает свое поражение». Также по информации Т. С. Салбиева – взгляд девушки в глаза партнеру во время танца Хонгэ означал ее симпатию, своего рода признание, не только в чувствах, но и в «поражении в состязании». С этой точки зрения, снять маску будет значить «отдать себя во власть» партнера, что находит параллель в осетинском танцевальном этикете, когда девушка «поднимает глаза».

в воздух. Выведший меня на танец Тазрет подошел и обнял меня. Я чувствовал себя словно олимпийский чемпион, побивший рекорд»¹.

¹ Кубатиев Т. Воспоминания осетинского эмигранта... С. 401–404.

Хореографическая композиция «Æрра фыййау»

(осет. – Сумасшедший пастух)

по мотивам стихотворения К. Л. Хетагурова

Æрра фыййау

Раджы хохы цъуппæй касти
 Иу æрра фыййау,
 Мигъ æнгом йæ быны бадти,
 Урс цагъд къуымбилау.
 Бахъазыд дын æм йæ зæрдæ, –
 Тæккæ былгæрон,
 Дурыл авæрдта йæ къæхтæ:
 “Агæпп æм кæнон, –
 Загъта, – фос уал ам мæ сæрма
 Хизæд уæзæгыл,
 Æз фæхуысдзынæн изæрма
 Уыцы бæмбæгыл...”
 Дардыл йе уæнгтæ фæхаста, –
 Гъопп! – зæгъгæ, йæхи
 Пуртийы зывытт фæласта...
 Лæг ныххæрæгъ и!

Хетæгкаты Къоста

Безумный пастух

Глянул вниз пастух с обрыва, –
 Глаз не мог отвести:
 Плыло облако лениво,
 Белое, как шерсть.
 Он в мечтах своих унесся
 К облаку тогда.
 Крикнул на краю утеса:
 «Прыгну я туда,
 Пусть пасутся на закате
 Овцы надо мной, –
 Я посплю на этой вате,
 Белой, шерстяной...»
 Над обрывом наклонился,
 Крикнул: «Гоп!» – и вдруг
 Полетел, как мяч... Разбился
 Вдребезги пастух!

Коста Леванович Хетагкати

Постановка танца – М. И. Четион

Композитор – М. Плиев

Запись танца — К. Н. Джиоти

Описание танца: Хореографическая композиция поставлена в направлении детского народно-сценического танца. Постановка осуществлена на учащихся 1–3 классов общеобразовательной школы (6–8) лет. Игровая форма предполагает трансляцию образов (пастушок, барашки, цветы) понятных и близких исполнителям. Хореографическая лексика на основе

движений традиционных осетинских танцев доступна для исполнения юными артистами, отвечает их уровню исполнения. Данная постановка решает задачу оттачивания и демонстрации хореографического материала, с которым учащиеся ознакомились в процессе обучения в доступной, игровой форме.

Костюм: солист (мальчик-пастух) одет в красную черкеску с белыми газырями, кожаный кавказский пояс, черный бешмет, черные штаны, кожаные ичиги, перетянутые кожаными подвязками, белая войлочная шляпа. Мальчики-барашки одеты в черные штаны, черный бешмет, белый жилет и белые ноговицы из овчины, кожаный кавказский пояс, белая войлочная шляпа. Девочки-цветы одеты в красные стилизованные платья по колено, с белыми вставками на груди, украшенными растительным орнаментом, стилизованная островерхая шапочка с орнаментом спереди, белые колготки, серебристые танцевальные туфли, металлическая бляшка кавказского женского пояса на ткани.

Исполнители:

- мальчик-пастух;
- мальчики-барашки;
- девочки-цветы.

Перед началом танца исполнители становятся в 3-х кулисах с левой и правой стороны.

Часть 1.

Исполняется музыкальное вступление, 2 такта. На первый такт вступления из правой кулисы солист выбегает на центр сцены, со вторым тактом перемещается быстрым шагом на авансцену (Рис.1).

1–2 такты

Солист стоит на пальцах, перебирая ногами на месте.

3–4 такты

Кружится на месте в правую сторону.

4–5 такты

Кружится в левую.

7–8 такты

На пальцах отходит назад.

1–8 такты

Основным ходом № 1 (сиргæ) идет по кругу в правую сторону, возвращаясь в исходную позицию.

1–8 такты

Исполняется движение № 1.

Часть 2.

1–8 такты

Мальчики-барашки выходят из третьей кулисы с правой и левой стороны двумя линиями меняются сторонами и встают параллельно кулисам друг за другом. Солист уходит со сцены в левую кулису (Рис. 2).

1–4 такты

Мальчики через одного перестраиваются в четыре шеренги движением № 2 (къахкъуырды) (Рис. 3).

5–8 такты

Исполняется движение № 3 (дзуарывæрд).

1–8 такты

Из третьей кулисы с правой и левой стороны двумя линиями на полупальцах выходят девочки, заканчивая движение в двух шеренгах на середине сцены. Мальчики возвращаются в две шеренги (Рис. 4).

1–4 такты

Боковым ходом мальчики и девочки сходятся в две параллельные шеренги, вставая в пары (Рис. 5).

5–6 такты

Развернувшись лицом друг к другу, мальчики и девочки парами через одного расходятся на четыре шеренги заполняя сцену (Рис. 6).

1–8 такты

Девочки обходят вокруг мальчиков, мальчики кружатся месте (Рис. 7).

1–4 такты

Мальчики и девочки меняются местами боковым ходом и встают лицом друг к другу. Девочки проходят перед мальчиками

5–8 такты

Исполняется движение № 2.

1–8 такты

Мальчики спиной отходят к кулисам в две параллельные шеренги, девочки на полупальцах собираются в круг в центре (Рис. 8).

1–8 такты

Девочки движутся по кругу в правую сторону. 4 такта мальчики стоят на месте, 4 такта основным ходом № 1 друг за другом меняются местами, первые отходят назад, стоящие в конце шеренги выходят на первый план (Рис. 9)

1-4 такты

Девочки в кругу исполняют движение № 2. Мальчики боковым ходом встают в одну линию на заднем плане.

1–4 такты

Девочки раскрываются из круга в одну линию, мальчики одной линией встают за ними (Рис. 11).

1–2 такты

Мальчики и девочки в линиях боковым ходом меняются местами, мальчики выходят на передний план (Рис. 12).

3–4 такты

Исполняется движение № 2.

1–2 такты

Мальчики и девочки в двух линиях возвращаются в исходную позицию, девочки остаются на переднем плане (Рис. 12).

3–4 такты

Исполняется движение № 2.

Часть 3.

1–4 такты

Танцующие расходятся в полукруг. Солист основным ходом № 1 выходит на середину сцены (Рис. 13).

5–6 такты

Солист боковым ходом на пальцах поочередно движется в левую и правую стороны.

1–4 такты

Солист основным ходом № 1 движется по кругу в левую сторону, возвращаясь в исходную позицию.

5–8 такты

Солист вместе с кордебалетом исполняет движение № 4.

1–4 такты

Солист основным ходом № 1 движется по кругу в левую сторону, возвращаясь в исходную позицию по центру. Вместе с ним с левой и правой стороны в круг выходят четыре девочки, двигаясь основным ходом № 1 (Рис. 14).

5–8 такты

Солист на пальцах кружится в левую сторону. Девочки по кругу продолжают движение (Рис. 15).

1–4 такты

Четырьмя девочками в кругу и солистом по центру исполняется движение № 5.

1–5 такты

Четырьмя девочками в кругу и солистом исполняется движение № 2.

Часть 4.

1–2 такта

Солист уходит за кулисы в левую сторону, четыре девочки возвраща-

ются в полукруг. Шагами с центра полукруга двумя линиями вперед выходят четыре пары (Рис. 16).

3–4 такты

Четыре пары делают два поворота. В правую и левую сторону поочередно.

5–6 такты

Исполняется движение № 3.

7–8 такты

Исполняется движение № 6.

1–2 такты

Все танцующие кружатся в правую сторону на месте на полупальцах.

3–6 такты

Исполняется движение № 7.

7–8 такты

Исполняется движение № 4.

1–2 такты

Центральные четыре пары возвращаются в полукруг. Остальные исполняют движение № 8 (Рис. 17).

3–4 такты

Вернувшиеся в полукруг четыре пары продолжают с остальными исполнять движение № 8.

Часть 5. Финал.

1–4 такты

Кордебалет основным ходом №1 выходит из полукруга и встает в шесть линий, заполняя сцену. Солист основным ходом №1 выходит на авансцену (Рис. 18).

5–6 такты

Исполняется движение № 9.

7–8 такты

Исполняется движение №4 влево и один поворот в правую сторону.

На один такт финального проигрыша кордебалет встает в финальную позу, обращаясь к солисту, который падает на одно колено на авансцене.

Схема танца

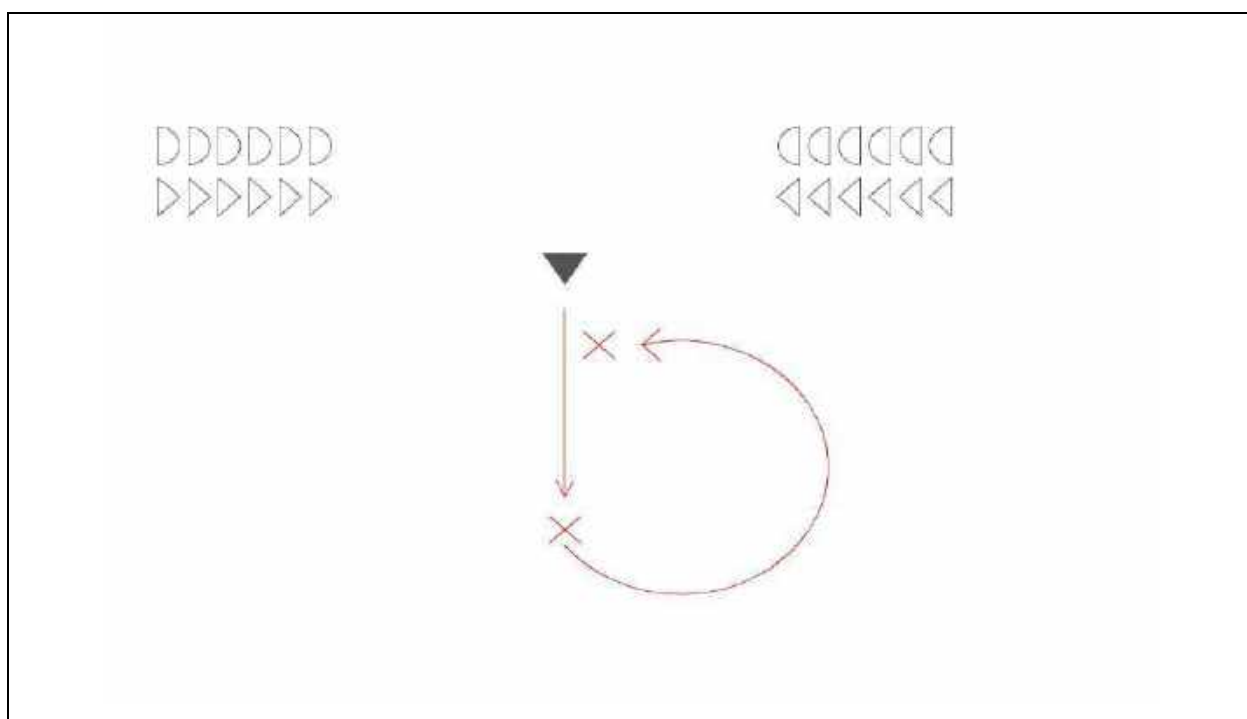


Рис. 1.

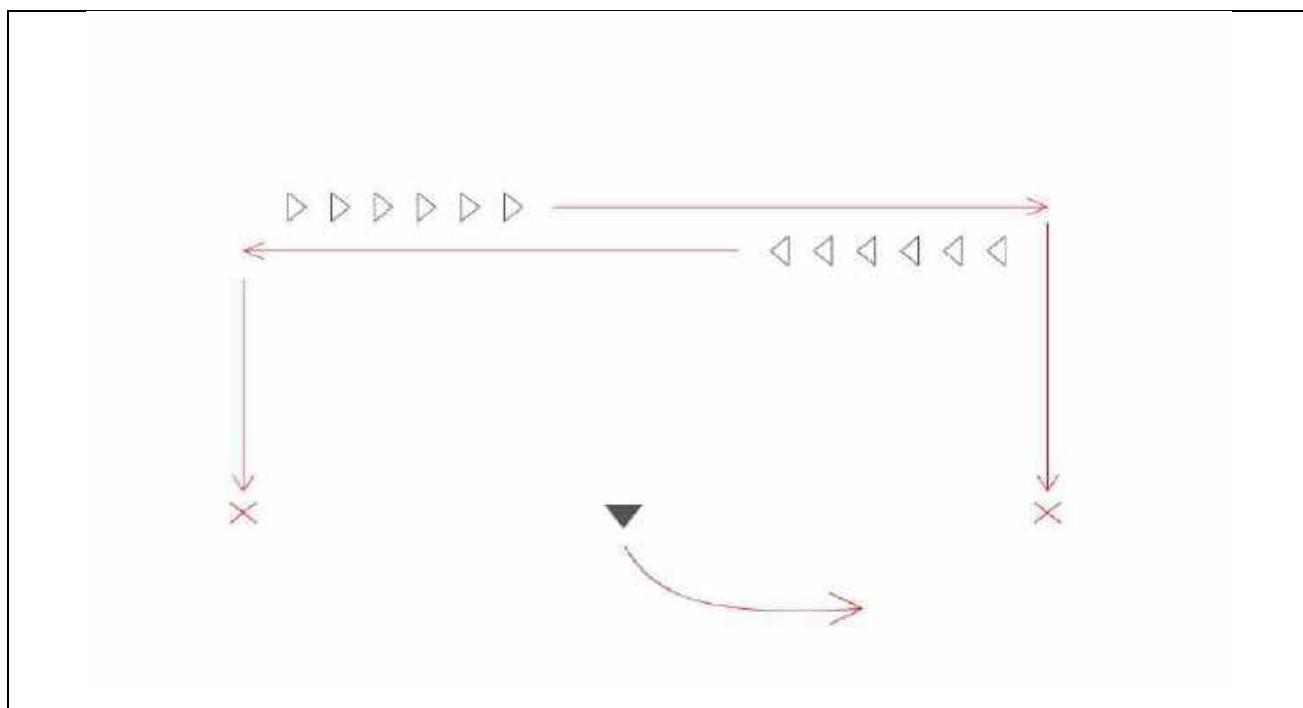


Рис. 2.

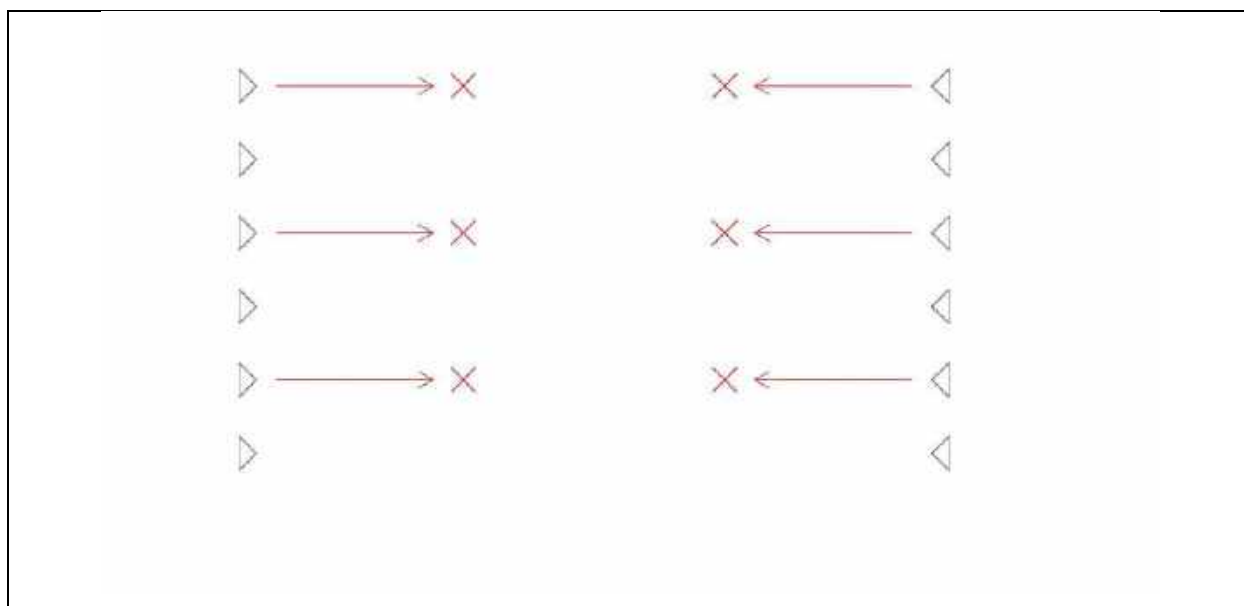


Рис.3.

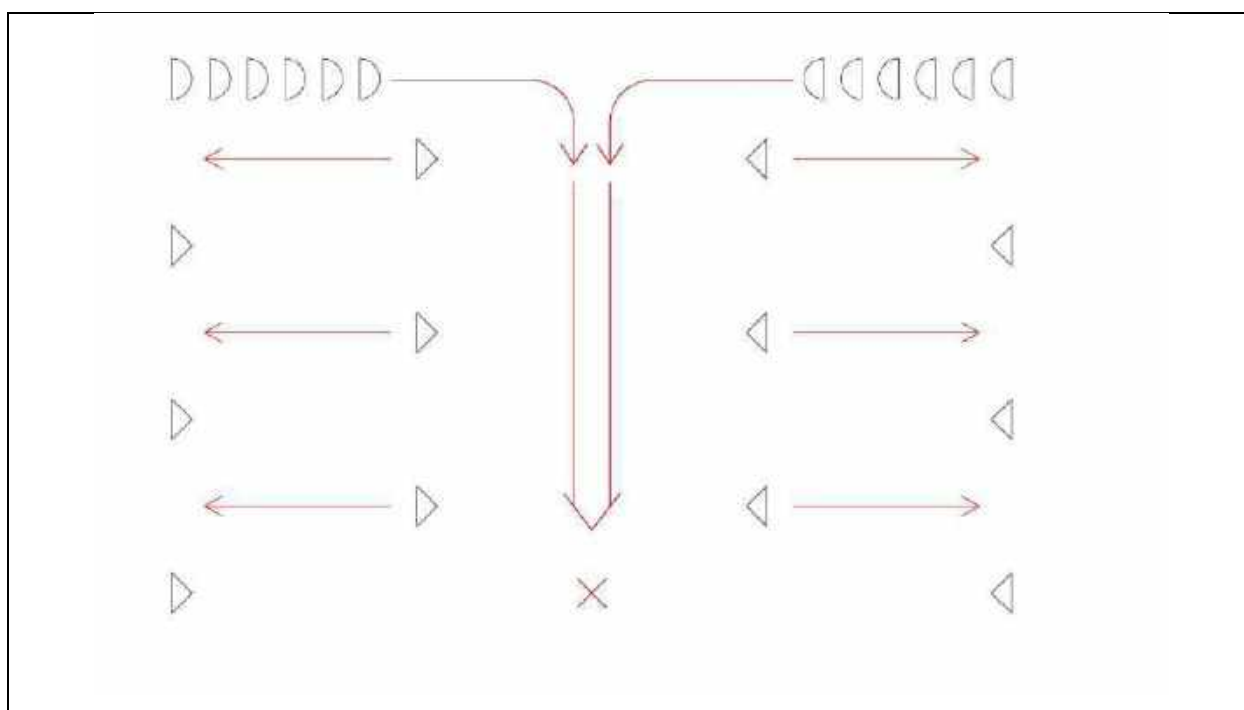


Рис. 4.

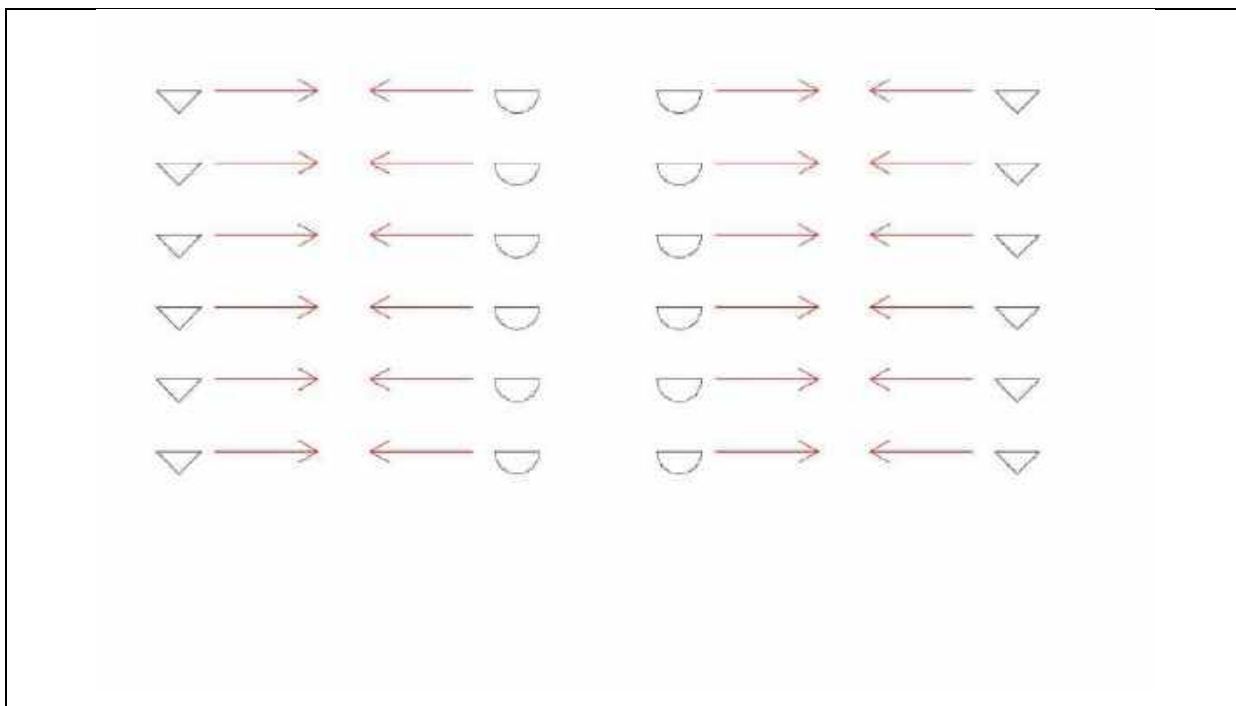


Рис. 5.

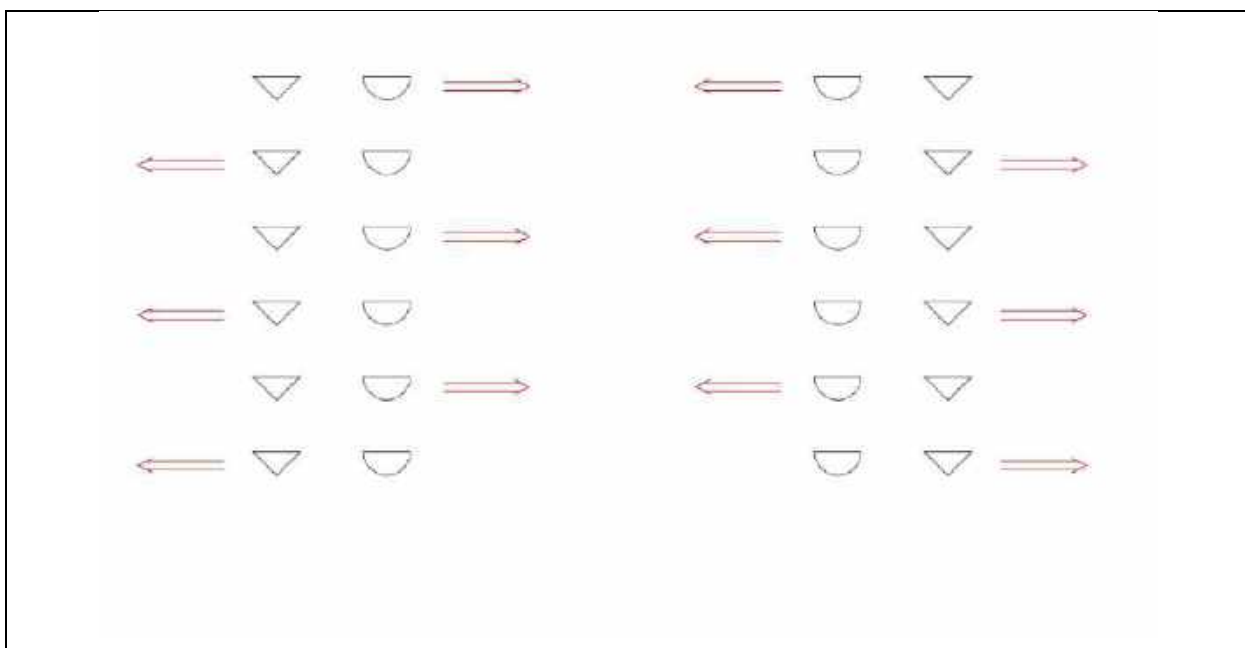


Рис. 6.

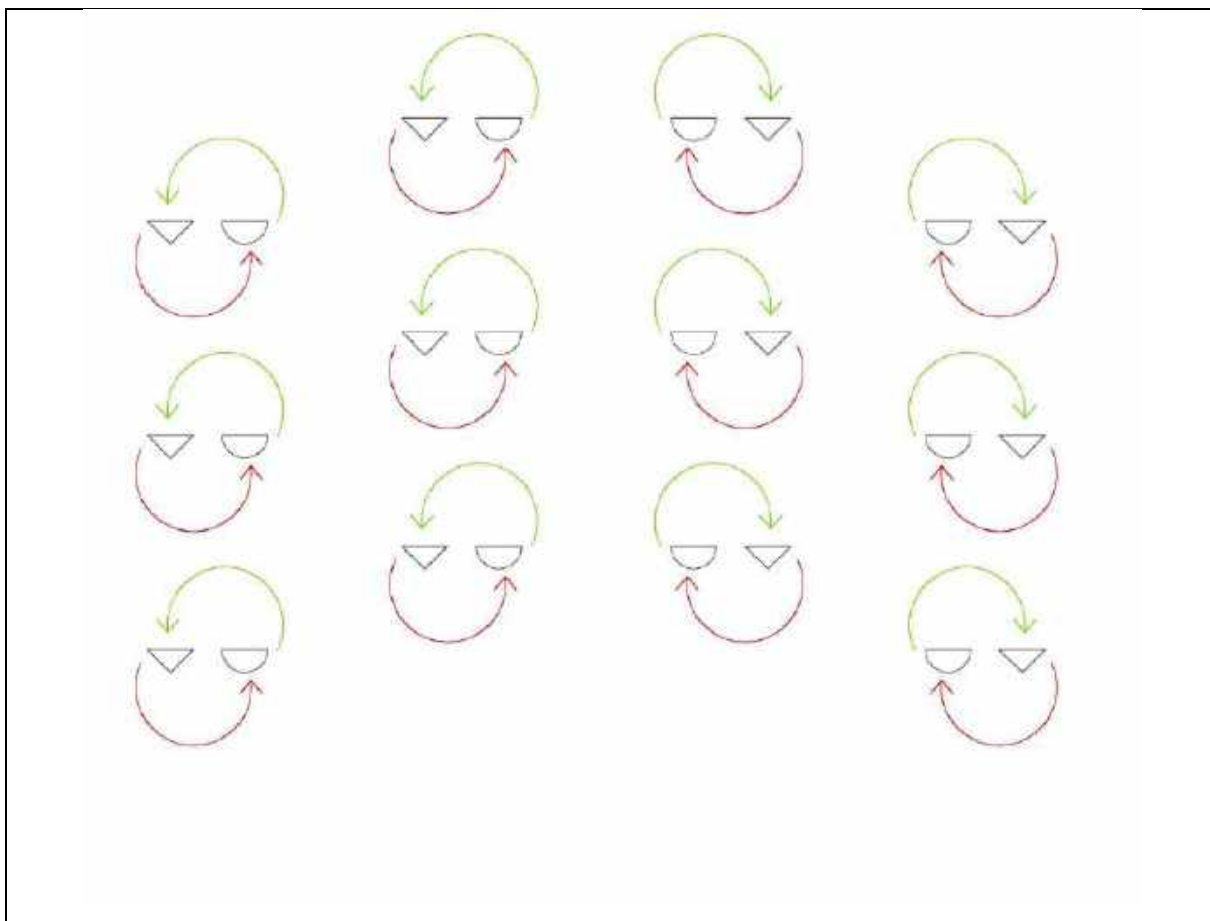


Рис. 7.

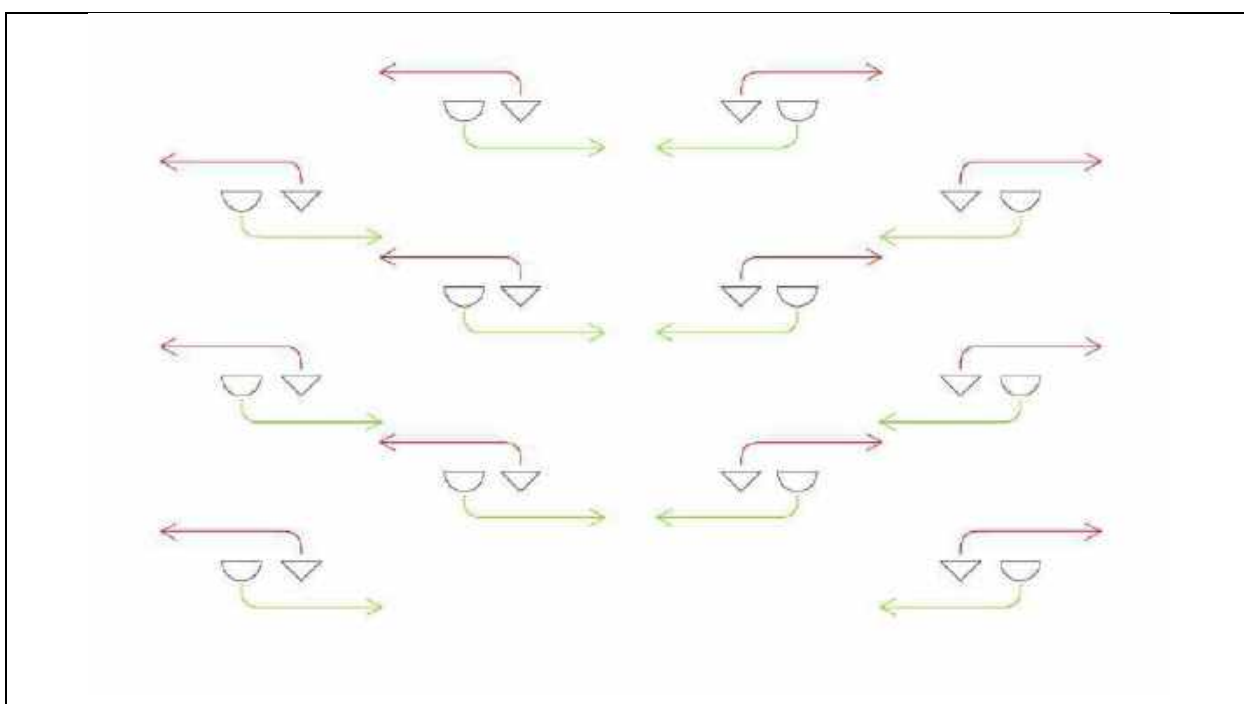


Рис. 8.

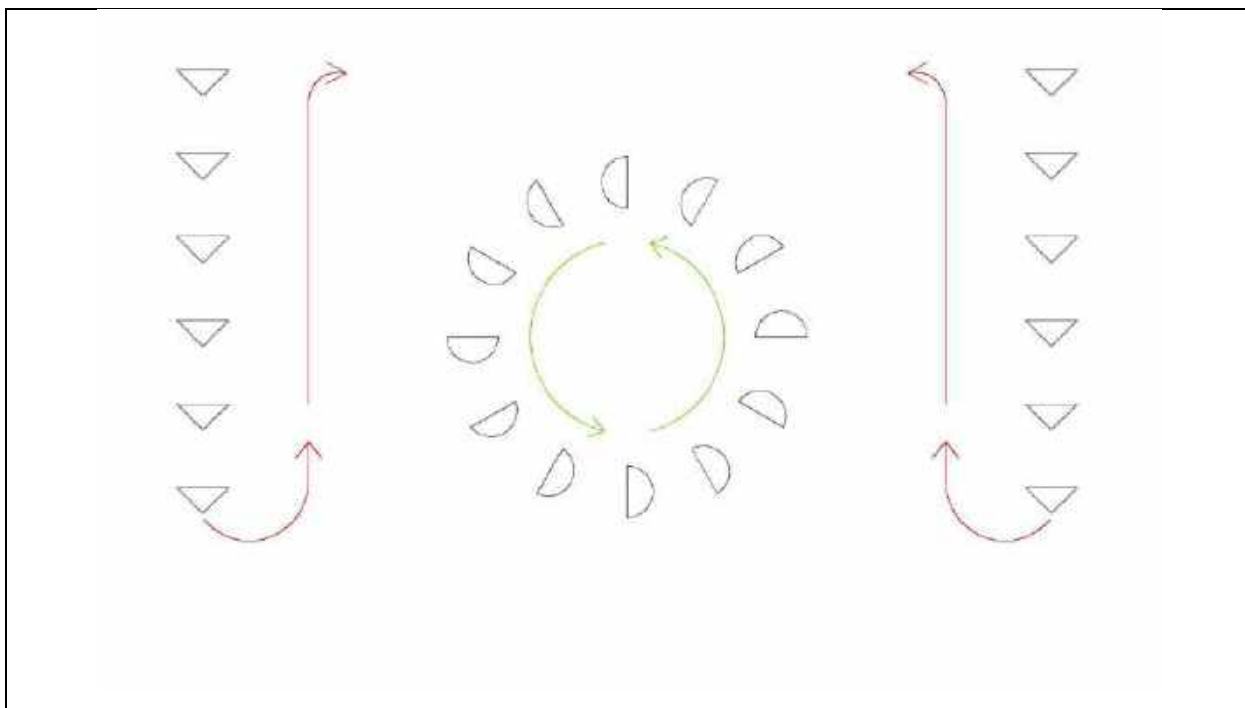


Рис. 9.

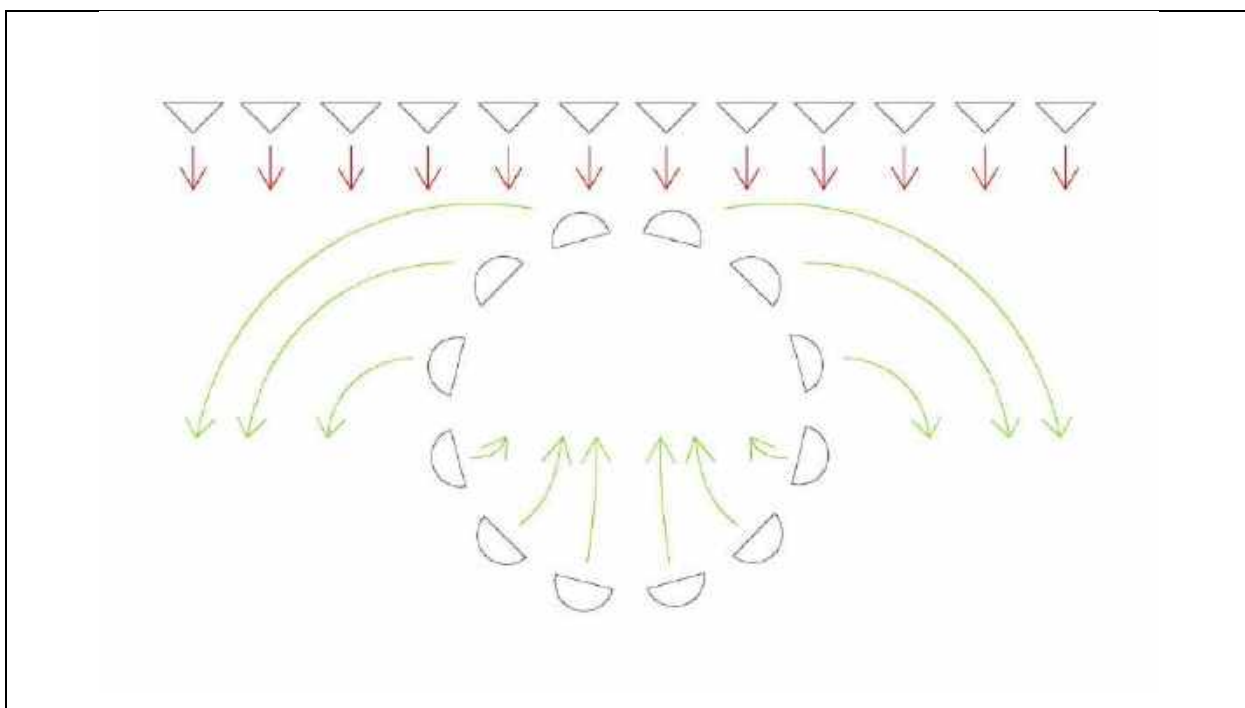


Рис. 10.

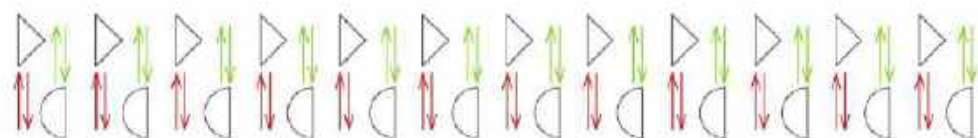


Рис. 11.

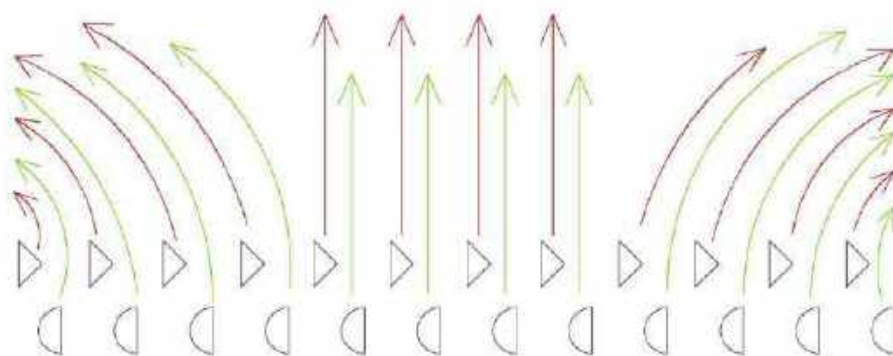


Рис. 12.

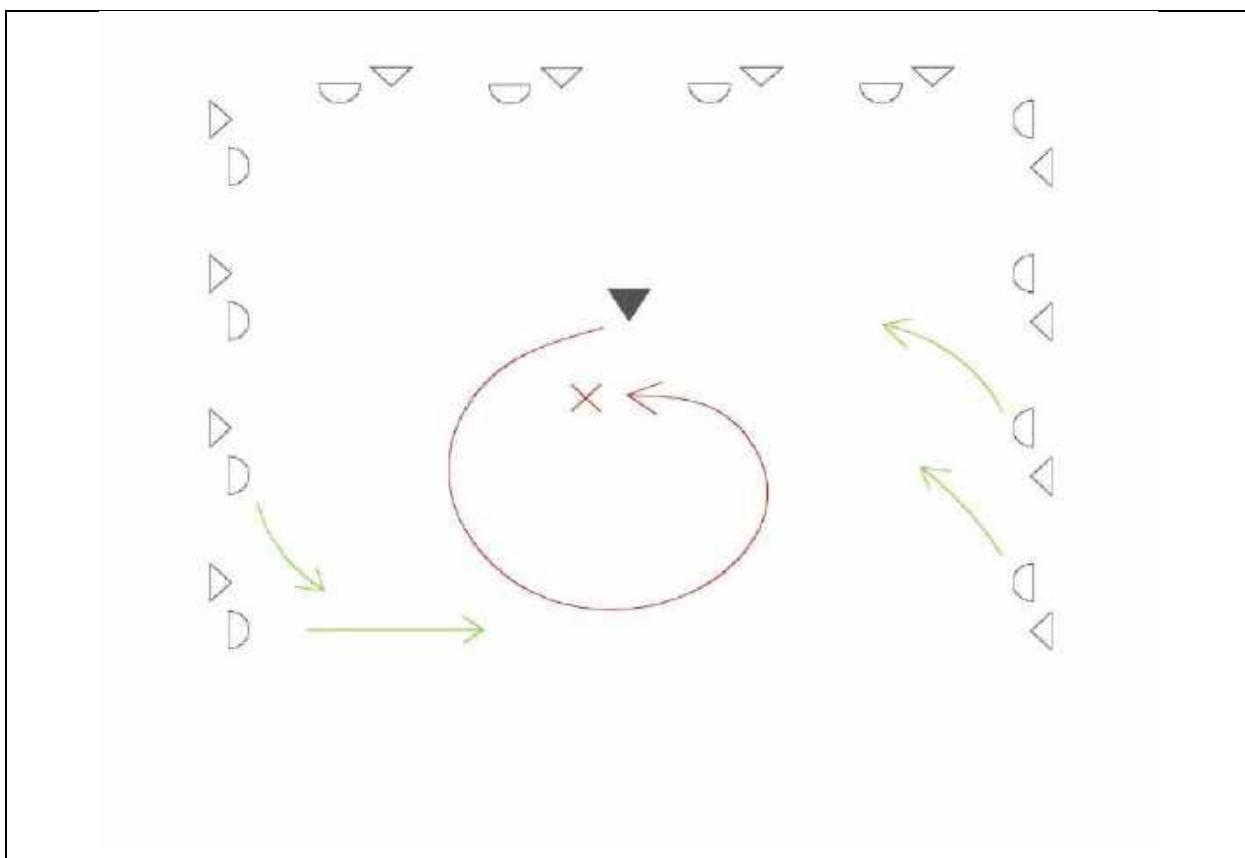


Рис. 13.

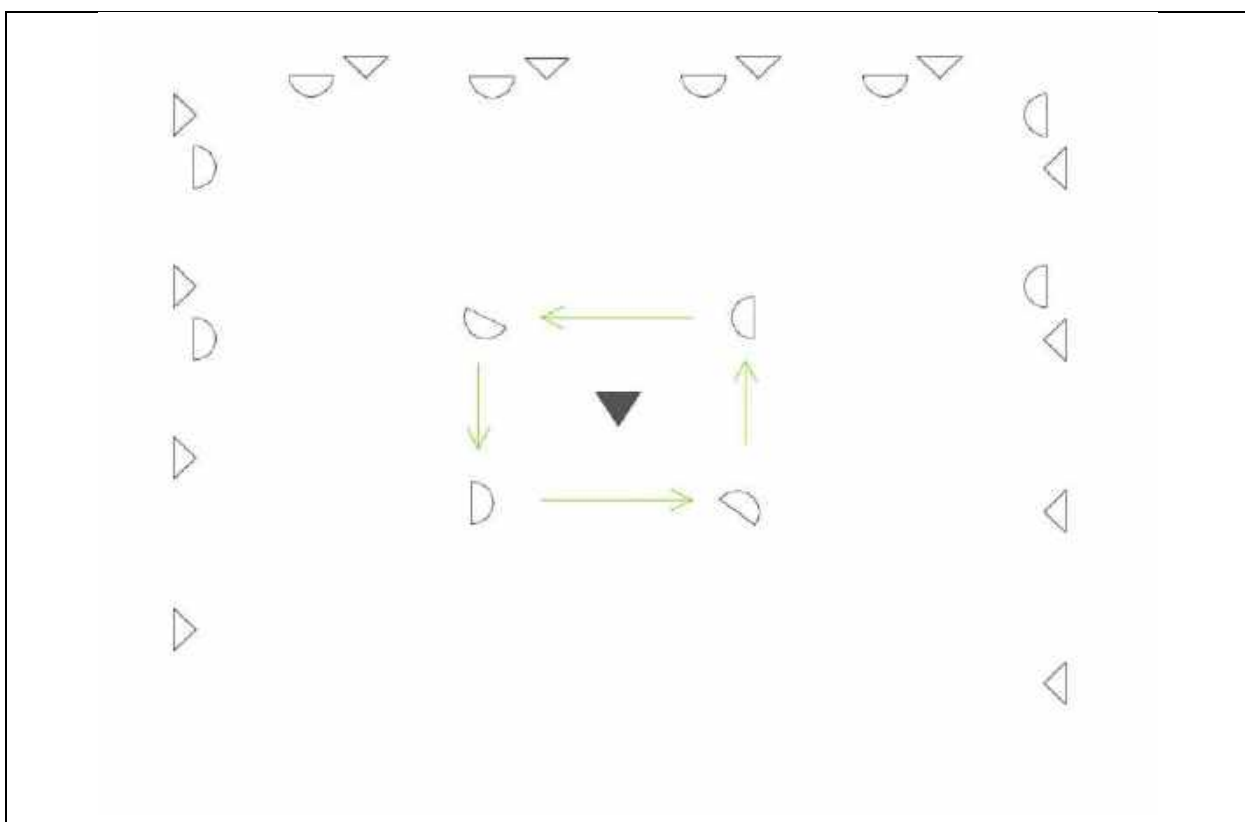


Рис. 14.

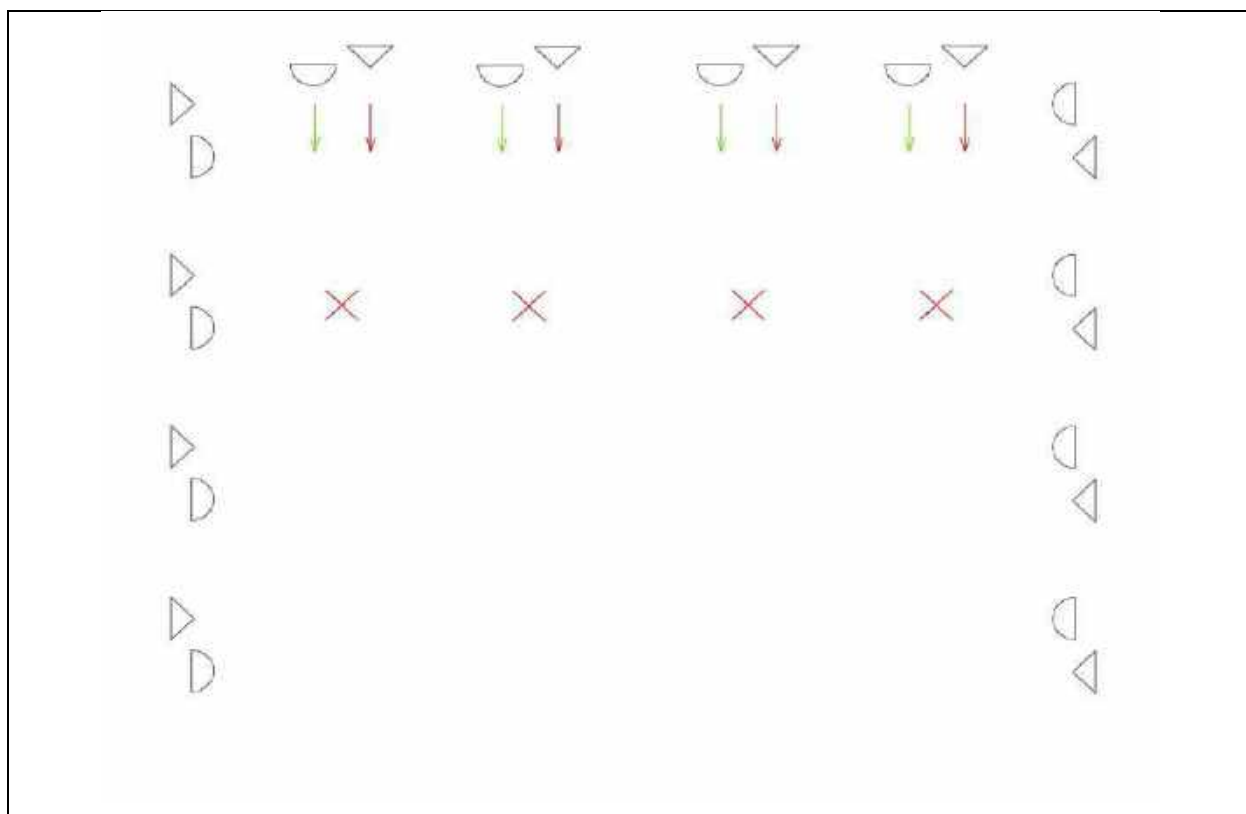


Рис. 15.

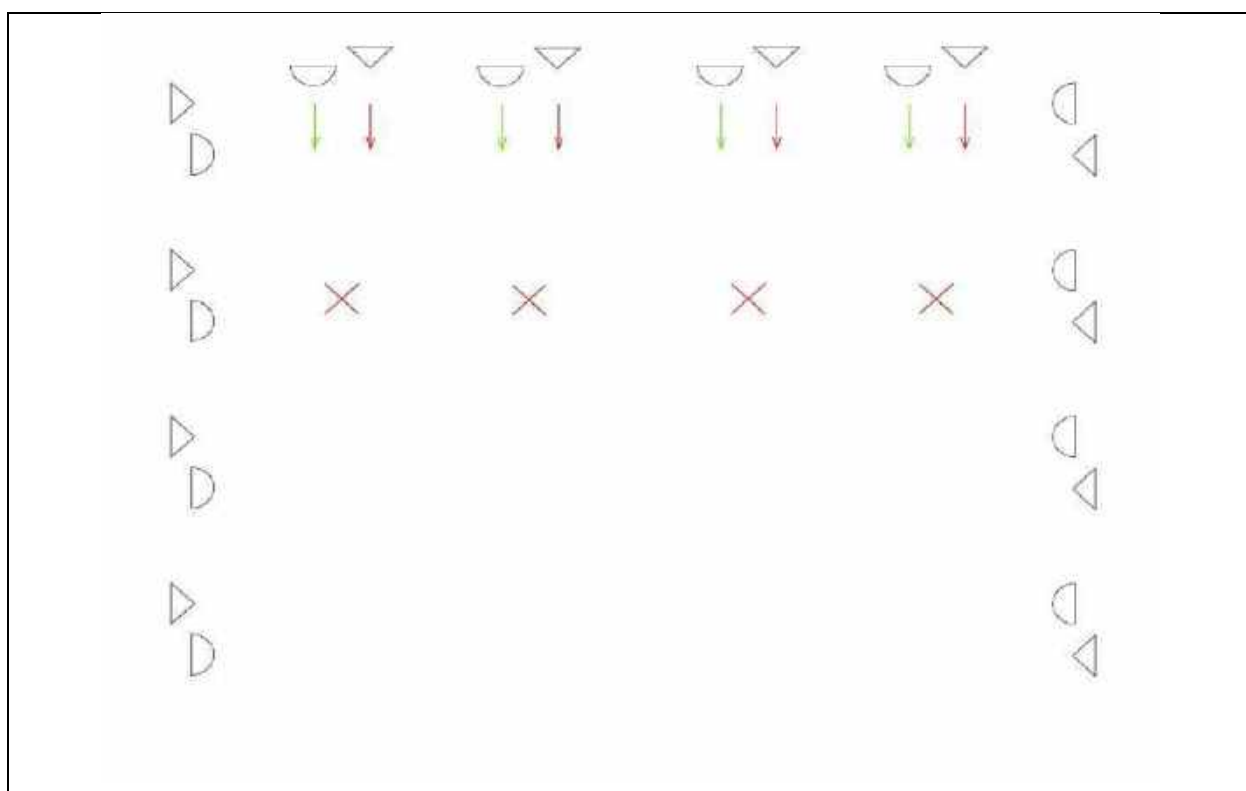


Рис. 16.

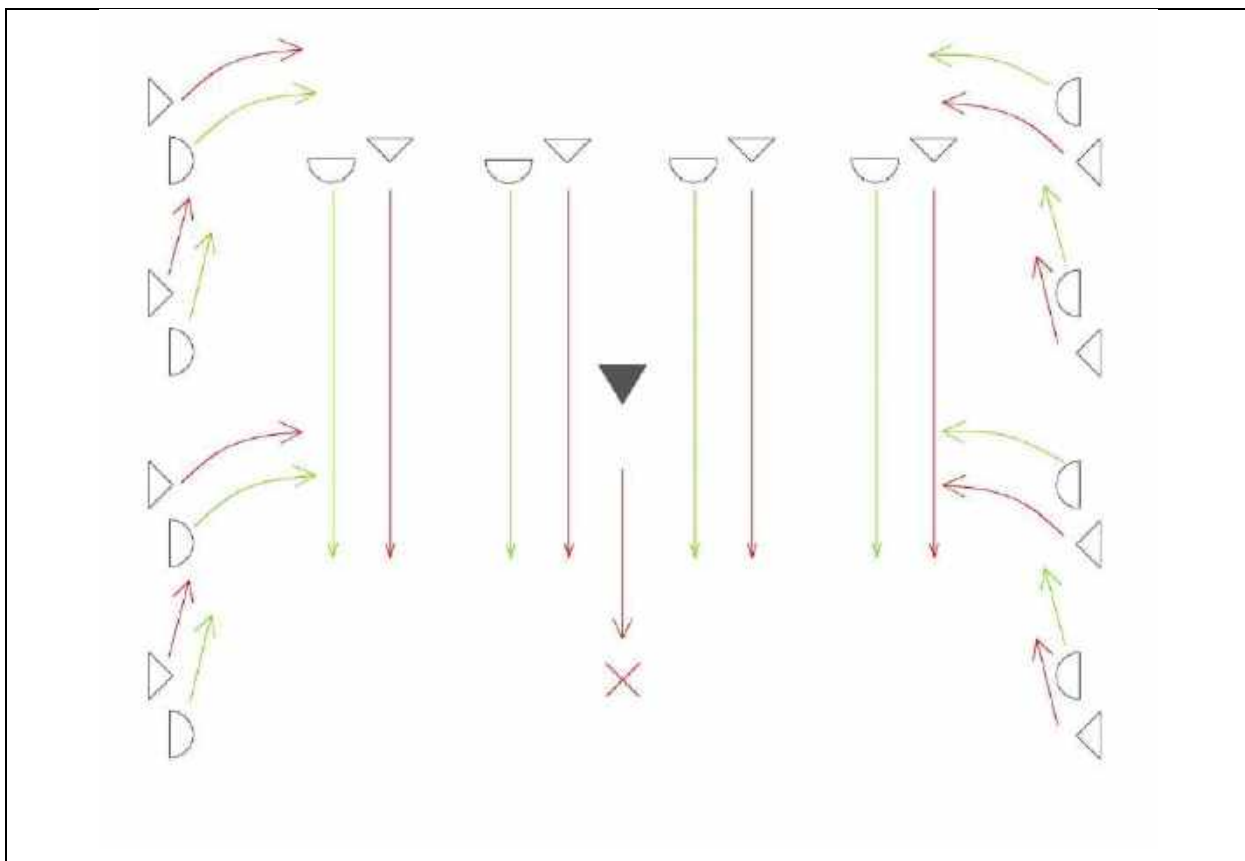


Рис. 17.

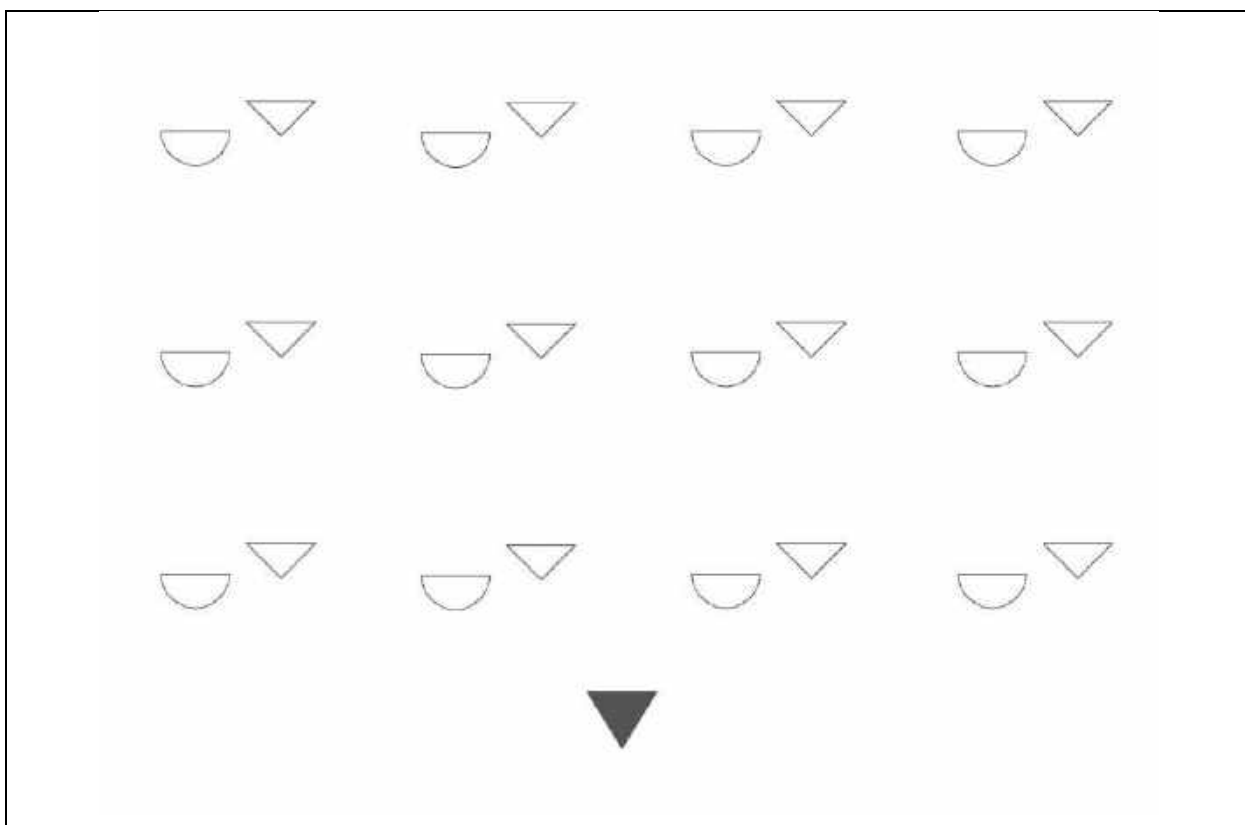


Рис. 18.

Описание движений.

Основной ход № 1 (сиргæ). Исходное положение: 6-я позиция ног. Руки опущены вдоль корпуса. Ноги в коленях прямые, но не напряжены. Затакт: на «и» – правую ногу вынести вперед, приподняв не высоко от пола с приподнятым носком вверх. Нога в колене прямая. На «раз» сделать шаг правой ногой на полную ступню, на «и» поставить левую ногу на полупалец на расстоянии половины ступни перед правой ногой. На «два» скользящим движением подтянуть правую ногу по полу к левой ноге, стоящей на полупальце. «И» – выдержать паузу. Повторить то же самое с левой ноги.

Основной ход № 2. Исходное положение: 6-я позиция ног. Руки опущены вдоль корпуса. Затакт: на «и» правая нога отрывается не высоко от пола, сгибаясь в колене. На «раз» шаг на правую ногу на всю стопу, на «и» левая нога поднимается в расе коленом вперед, правая нога скользящим движением делает небольшой соскок вперед. То же самое повторить с левой ноги.

Движение № 1. Исходное положение: 6-я позиция ног. Руки опущены вдоль корпуса. На «раз» ноги открываются во вторую позицию, на «и» вес корпуса переносится на правую ногу, левая нога сгибается в колене, поднимаясь назад, руки убираются на пояс. На «два» вес тела остается на правой ноге в *demi pli  *, левая нога ставится по диагонали перед правой, на «и» упор делается на левую ногу, отрывая стопу правой ноги от пола и возвращая обратно. То же самое повторить с левой ноги.

Движение № 2 (к  ахк  у  рд). Руки на поясе, ноги в 6-й позиции. На «раз» левая нога отводится вперед, ставясь на пятку, правая нога *demi pli  *. На «и» левая нога сгибается в колене, пятка подтягивается к бедру, правая нога выпрямляется в колене, на «два» левая нога опускается на согнутые фаланги большого и второго пальца у большого пальца правой ноги, на «и» выдерживается пауза. То же самое повторить с левой ноги.

Движение № 3 (дзуарыв  рд). Исходное положение: руки на поясе, правая нога отведена в сторону. На «раз» правая нога ставится перед левой, в

demi plié по 5-й позиции. На «и» – небольшим подскоком стопы ног отводятся в стороны, выворачивая пятки и вставая на полупальцы, колени соединяются. На «два» поворачиваясь спиной к зрителю, правая нога ставится на всю стопу, левая открывается в сторону, на «и» шаг на левую ногу полной стопой, правая сгибается в колене, поднимаясь назад, пятка прижата к бедру, стопа вытянута. То же самое с левой ноги.

Движение № 4. Исходное положение: 6-я позиция ног. Руки опущены вдоль корпуса. На «раз» левая нога выводится вперед на 45 градусов, правая нога в *demi plié*, на «и» левая нога ставится перед правой, правая нога поднимается назад, сгибаясь в колене, руки собираются на поясе в кулак, правая рука над левой. На «два» ноги разводятся в стороны, выпад на правую ногу, колено смотрит в сторону, левая нога открыта в сторону на пятке, носок смотри наверх, «и» выдерживается пауза, левая рука вытягивается в сторону на линии плеча, пальцы собраны в кулак, правая рука согнута в локте, пальцы собраны в кулак напротив плеча. С левой стороны то же самое.

Движение № 5. Исходное положение: ноги в 6-й позиции, руки на поясе. «Раз» – левая нога выводится вперед на пятку, правая в *demi plié*, «и» – правая нога выпрямляется, левая сгибается в колене, пятка прижимается к бедру. На два левая нога открывается вниз на 45 градусов, стопа вытянута, на «и» выдерживается пауза. На «раз» правая нога выводится вперед на пятку, левая в *demi plié*, на «и» левая нога выпрямляется, правая нога сгибается в колене, пятка прижимается к бедру, стопа вытянута. На «два» правая нога открывается вниз на 45 градусов, стопа вытянута, на «и» выдерживается пауза. На «раз–и–два» выполняется движение № 4 с правой ноги, на «и» в выпаде вес переносится с правой ноги на левую, правая нога выпрямляется, опираясь на пятку, носок смотрит вверх.

Движение № 6. На «раз– и– два– и» выполняется движение № 3 с правой ноги. На «раз» *demi plié* по 6-й позиции, на «и» шаг на левую ногу на месте в *demi plié*, правая нога открывается вперед на 45 градусов, стопа вытянута. На «два–и» повторить.

Движение № 7. Исходное положение: руки на поясе, ноги в 6–й позиции. На «раз– и– два– и» выполняется движение №2. На «раз» левая нога выводится вперед на пятку, правая нога в *demi plié*, на «и» правая нога выводится вперед на пятку, левая в *demi plié*. На «два» ноги снова меняются, левая нога выводится на пятку, правая в *demi plié*, на «и» правая нога выпрямляется, левая поднимается на *pasé* коленом вперед.

Движение № 8. Исходное положение: руки опущены вдоль корпуса, у мальчиков руки собраны в кулак, у девочек ладони раскрыты, пальцы соединены, ноги в 6–й позиции. На «раз» шаг в диагональ на правую ногу в *demi plié*, левая остается сзади. «И» – шаг на левую ногу в направлении движения в *demi plié*, правая нога остается сзади, руки опущены вдоль корпуса. На «два» правая нога выводится вперед по направлению движения на пятку, вес тела на левой ноге в *demi plié*, руки поднимаются вверх в 3-ю позицию, ладони раскрыты, пальцы соединены, голова устремлена за руками. На «и» руки резко опускаются в исходное положение, соскок на правую ногу в *demi plié*, левая нога прижимается сзади в *си де рié*. С левой ноги то же самое.

Хъазтизæр

Фотографии из открытых источников и личного архива автора



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Зилгæ кафт».
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Хонгæ кафт».
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Зилгæ кафт».

Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



Группа музыкантов.
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой)
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Нæртон симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Нæртон симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Симд».

Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Симд».

Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Симд».

Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



«Гогызы кафт».
Хъазтизæр, Владикавказ, центральный парк им. К. Хетагурова, август 2024 г.
Фото Марины Аркаути



Трехъярусный «Нæртон симд».
Святилище Реком, Алагирский район, Северная Осетия, июнь 2024 г.
Фото из личного архива автора



«Чъегъре и Симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, Проспект Мира, июнь 2013 г.
Фото из личного архива автора



«Нæртон симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, площадь Штыба, август 2015 г.
Фото из личного архива автора



«Чепена».
Хъазтизæр, Владикавказ, Проспект Мира, июнь 2013 г.
Фото из личного архива автора



«Чепена».
Хъазтизæр, Владикавказ, Проспект Мира, июнь 2013 г.
Фото из личного архива автора



«Симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, Проспект Мира, июнь 2013 г.
Фото из личного архива автора



«Нæртон симд».
Хъазтизæр, Владикавказ, Проспект Мира, июнь 2013 г.
Фото из личного архива автора.



«Нæртон симд».

Хъазтизæр, Владикавказ, Национальная научная библиотека, май 2024 г.

Фото из личного архива автора

Фотографии из архива осетинской общины в Турции



Дети, исполняющие «Симд», в осетинском селении Пойразлы, Турция, 1979 г.
Фото Ахмета Дайгути



Хъазтизæр в осетинском селении Пойразлы, Турция, 1999 г.
Фото Ахмета Дайгути



«Хонгæ кафт».
Хъазтизæр в осетинском селении Пойразлы, Турция, 1999 г.
Фото Ахмета Дайгути



Хъазтизæр в осетинском селении Пойразлы, Турция, 2014 г.
Фото Шейма Цорити



Хъазтизær на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти



Хъазтизær на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти



«Хонгæ кафт».
Хъазтизæр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золйти



Хъазтизәр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золоти



Хъазтизæр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти



«Хонгæ кафт».
Хъазтизæр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти



«Хонгæ кафт».
Хъызтизæр в городе Ремшейд, Германия, 2017 г.
Автор фото неизвестен



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъызтизæр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти



«Бандон кафт» / «Йехсимæ зилгæ»
(современная вариация кругового танца с плеткой).
Хъазтизæр на острове Кефкен, Турция, 2015 г.
Фото Шенай Золойти

Фотографии ансамбля «Кафт»

Государственной хореографической школы-студии
при Министерстве культуры Республики Южная Осетия



Ансамбль «Кафт».
Хореографическая композиция «Танец с саблями»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Скифские мотивы»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Танец с саблями»



Ансамбль «Кафт». «Хонгæ»



Ансамбль «Кафт». «Хонгæ»



Ансамбль «Кафт». «Абхазская сюита»



Ансамбль «Кафт». «Симд»



Ансамбль «Кафт». «Симд»



Ансамбль «Кафт». Плавный танец



Ансамбль «Кафт». Плавный танец



Ансамбль «Кафт». «Рог кафт»



Ансамбль «Кафт». «Рог кафт»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Скифские мотивы»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Скифские мотивы»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Ярра фыййау»



Ансамбль «Кафт». Хореографическая композиция «Ёрра фыййау»



Ансамбль «Кафт». Танец с саблями

Заметки Х. П. Варзиева об осетинской хореографии

Заметки публикуются с сайта

«Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год»¹,

раздел «Размышления о танце»

Размышление № 1. Взгляд изнутри

Отсутствие специализированного материала и публикаций.

С самого начала своего образования, осетинский народный танец, как самостоятельный раздел хореографического искусства не имел ни одного мало мальски специализированного печатного информационного материала об осетинском народном танце с указанием перечня элементов, существовавших в быту в народной танцевальной культуре осетин. Такая ситуация не позволяла без искажений канонов, устоев и традиций переносить на сцену традиционные танцевальные темы. Поэтому, ставя осетинские народные танцы не только «заезжим» постановщикам, приглашаемым руководством ансамбля ГАПит СОАССР, но даже осетинским хореографам было не на что опереться. Отправная точка просто отсутствовала. Нарушения и искажения коснулись элементов хореографического теста и лексики трех основных танца, которые можно считать единственными традиционными – это хонгæ, зилгæ и симд. В отношении осетинского народного танца не было ни одной внятной публикации, содержание которой отражало бы перечень терминов или перечень основных и вспомогательных (сопутствующих) позиций рук, движениях рук и ног. Такое положение дел в хореографическом искусстве осетинского народного танца породило разночтение на повтду у которого шли не только молодые дипломированные хореографы и

¹ Варзиев Хаджисмел Петрович 1938–2011 год / Х. П. Варзиев. – URL: <https://varziev-hp.ru/>.

балетмейстеры, но и в первую очередь постановщики, кто работал в кружках художественной самодеятельности и не имел специального хореографического образования. Так вот, если бы, такой материал существовал, то на территории Северной Осетии, народный танец не получил никакого такого вреда, который был нанесен от нашествия «заезжих» постановщиков.

Специалисты и знатоки, практики и теоретики. Кроме всего прочего, отсутствовала критика и компетентные рецензии с грамотной и убедительной аргументацией. В отношении таких пустых и поверхностных рецензий мой педагог профессор Р. В. Захаров высказал свое однозначное мнение: «Такие рецензии способны лишь запутать хореографов, а у более опытных – вызвать ироническую улыбку!». Именно эти слова он использовал в своей книге «Записки балетмейстера». Именно о таких рецензиях-пустышках нужно говорить, не оставляя шансов на их распространение.

К сожалению, первые работы о народном осетинском танце, появившиеся к концу 50-х и началу 60-х годов, авторы опираясь на свои домыслы, спровоцировали появление разночтения в среде хореографов. Это были две работы – небольшая брошюра «Осетинские народные танцы» автора Махарбека Сафаровича Туганова (Госиздат Юго-Осетии, г. Сталинир, 1957 г.) и книга «Осетинские танцы» автора Леаноры Грикуровой (Северо-Осетинское книжное издательство, г. Орджоникидзе, 1961 г.). Хореографы, прочитавшие эти работы разделились на две группы, первые – не увидели в этих работах реальной помощи, а вторые – попытались следовать этим безапелляционным и даже навязчивым указаниям и наставлениям.

Как бы этот факт не выглядел грустным, но важно сказать, что после прочтения этих работ у большинства специалистов по искусству народного танца и знатоков народной танцевальной культуры в 60-х годах закралось сомнение в способности авторов осознать степень практического применения своих публикаций. Также слабыми оказались отзывы на эти работы, где

тексты пропитанны информацией о биографии автора с высокопарными эпитетами и отсутствием конкретики о самом материале.

Поэтому всем, кто берет на себя ответственность рецензента, важно не допускать чтобы тест рецензии походил на необоснованную хвалебную оду с перечислением непрофильных (вне сферы народного танца) заслуг авторов. Тест рецензии должен вызывать однозначное и абсолютное доверие именно у специалистов и знатоков, если сама работа адресована таковым. А авторам книг хочу дать совет – не приглашать в рецензенты к своим работам об осетинском народном танце, тех, чья деятельность и чье творчество имеет лишь опосредованное отношение к искусству осетинского народного танца и к народной осетинской танцевальной культуре.

Разберем для примера отзыв к брошюре М. С. Туганова «Осетинские народные танцы» (1957 года издания), составленный ответственным редактором и автором текста, заслуженным артистом Грузинской ССР Владимиром Хетагуровым.

Однозначная заслуга Туганова заключается в том, что он, одним из первых, если не сказать, первым, зафиксировал услышанную и увиденную им информацию при помощи рисунка, а затем укомплектовал ее хоть и в небольшую, но все-таки брошюру. За это ему огромное спасибо, так как ранее, по высказываниям моих старших коллег по ансамблю ветеранов народного танца ГАПит Северной Осетии (Дзеранов, Сопоев, Тогузова, Кесаева, Битарова и др. которые знали о народной танцевальной культуре не понаслышке, а сами были в юности участниками народного танцевального действия хъазт), ничего подобного не выпускали, а информацию передавали обычно из уст в уста с показом исполнения.

Туганов же, имея художественные навыки и образование, переложил на рисунок все им услышанное. Так вот, со слов ветеранов, каждый, кто принимал участие в народном танцевальном действе под названием хъазт, должен был и обязан был знать каноны манеры поведения, должен был их чтить и уважать. За этим следили авторитетные знатоки, которые

существовали в каждом населенном пункте и находились в статусе хранителя этих устоев и могли в одном лице совмещать полномочия распорядителя танцев (чегъре) пока им позволяло здоровье и возраст.

Чтобы понимать насколько достоверно Туганов изложил услышанную и увиденную им информацию, важно понимать, что Туганов не был даже самодеятельным постановщиком народного танца, тем более, не имел никакого отношения к профессиональному хореографическому искусству. Туганов не являлся даже профессиональным собирателем информации о народной танцевальной культуре, ее танцевальных действиях (хороводах, шествиях и др.), которые создавались народом в быту. Кроме того, Туганов не стремился и не задавался целью собирать материал целенаправленно, а наблюдал за народными танцами попутно со сбором материалов по народному творчеству вообще, в чем он признаётся на странице № 3 своей брошюры. Туганов пишет: «... Попутно с этим, попадая на народные праздники, я записывал и фольклорные материалы народных танцев».

К сожалению, Туганов, описывая базовые элементы, сопровождающие танец, не указал более важное для практического балетмейстерского искусства – описание смысла и назначения того или иного танца, его хореографического теста и лексики. Видимо, именно поэтому, брошюра не стала настольной книгой профессиональных хореографов.

Почему же материал с 1957 года не приобрел популярности? Видимо, поэтому что, рассуждения Туганова не были достаточно глубокими, от отсутствия профессиональной принадлежности к этому искусству. Глубины не могло случиться категорически, потому что Туганов в 13 лет (Туганов, родился в 1881 году, а записывал элементы народного творчества в 1894 году) не мог в силу своего, более чем, юного возраста обратить внимание на особо тонкие аспекты осетинской народной танцевальной культуры, тем более на моменты и глубоких гендерных танцевальных взаимоотношений. Именно поэтому современным постановщикам невозможно следовать описаниям Туганова, при построении композиции танца. У Туганова

отсутствовала информативная база для формирования хореографической лексики, важной составляющей при создании хореографических произведений на сцене в народном или фольклорном танце (что не является одним и тем же).

Хочу заострить внимание на откровения Туганова (не являющегося даже репетитором в самодеятельном ансамбле к хореографам и педагогам по народному танцу, а являвшийся всего-навсего начинающим любителем знатоком-теоретиком) на странице № 41, в которых он не скрывает желания пристыдить уважаемого знатока-практика Заурбека Бирагова. Того известного Бирагова, который в период 40-х годов посвятил себя, по воспоминаниям многих ветеранов К. Хадикова и Х. Томаева, массовому обучению навыкам народного осетинского танца «с нуля», в основном вовлекая в народный танец неопытные разновозрастные группы. Туганов пишет на стр 41, что «... Когда я в 1938–39 году предложил танцорам Бираговского ансамбля исполнить в зале один лишь круг на носках – не нашлось ни одного танцора, начиная с самого Бирагова, который бы мог выполнить это задание».

Видимо, Туганов проигнорировал тот факт, что Бирагов огромную работы проводил именно с начинающими. По поводу самого Бирагова, который не встал на носки перед вошедшим в зал Тугановым, можно сказать, что для этого могло быть, достаточно причин, в числе которых элементарное межличностное восприятие и неподготовленности к хотьбе на носках репетиционной обуви. Но, мы этого не знаем. дает задание. Возникает один вопрос, на правах кого давал Туганов «задание» – на правах проверяющего ведомства культуры или кого? Кроме того, опрашиваемые мной жители Даргавского и Куртатинского ущелий, которым в 1962 году было уже от 80 и более лет, рассказывали мне, что по даже воспоминаниям их дедов ни один танец, который находился в составе обряда или самостоятельного действия, не требовал и не подразумевал долгого пребывания в положении «на пальцах». Но чтобы хоть как-то это положение облегчить, издавна в обувь на участок пальцев подкладывали паклю или отходы начесанной шерсти. И все в народе

это делали и об этом знали. Но, вот, что пишет Туганов на стр. № 42: «Высоко было требование в народе к танцорам на носках в старое время. Многие современные танцоры подкладывают вату в обувь во время танца. Подобный прием в старых танцах не допускался».

К сожалению, таких мифических преувеличений в работах Туганова предостаточно...

Могу сказать, что не каждый, внешне стройный и крепкий юноша, сможет сегодня без боли или хотя бы с удобством стоять и тем более передвигаться на пальцах. Причиной может стать не только элементарное плоскостопие, но также подвижность голеностопного сустава, строение стопы и пальцев. Кроме того, большое значение имел угол скоса наружного участка стопы и, вообще, элементарная комплекция тела.

Спрашивается, что побудило Туганова-теоретика предлагать Бирагову-практику и его ученикам вдруг пойти на носках целый круг. Ведь физиологических причин, не суметь этого сделать, как уже понятно, было предостаточно. По воспоминаниям опрашиваемых старожилов, в каждом равнинном или горном селе было не так много юношей и девушек, чьими способностями долго и красиво стоять на носках гордились бы сельчане. Именно между ними (этими способными виртуозами) нередко разворачивались настоящие баталии, кто кого перетанцует по техничности исполнения и по выносливости».

Кроме того, почему рецензию дал не специалист фольклорист Северной Осетии, а Владимир Хетагуров специалист хореографического искусства, причем Грузинской ССР, хотя, безусловно, авторитетный танцор.

Споры о народном танце. Все споры о «народном танце» по сегодняшний день ведутся между специалистами-хореографами и просто одержимыми знатоками-любителями, где существование вторых бесспорно необходимо для прогресса народного танца, как хореографического раздела. С момента образования хореографического искусства, эти две группы

продолжают говорить на разных языках, касаясь вопроса трактовки понятия «народный танец».

Знатоки-любители – это та категория, которая неудержимо настаивают на том, что «так в народе не танцевали», не понимая, что сценический продукт – это архаика уже обработанная и стилизованная инструментами хореографического искусства. Как правило, они сосредотачивают своё внимание на аспектах народно-бытового танца, идя на поводу у своего одержимого стремления сохранить каноны достоверного народного воспроизведения движений и элементов в быту, бессознательно одержимо требуя переноса народных танцевальных истин на профессиональную сцену.

Специалисты-профессионалы из числа режиссеров-постановщиков, наоборот, видят свою задачу в другом. Они стремятся перенести на сцену суть народно-бытового материала в специальной сценической форме с обработкой приемами хореографического искусства, с безусловным сохранением манеры и характера исполнения. В хореографическом искусстве у постановщиков есть стремление придать академизм танцевальному продукту. Причем, знатоки-любители чаще всего не очень понимают, что у каждого танцевального жанра есть свои хореографические законы, на основании которых, выносить на сцену материал «танцевального быта» необходимо с обязательной обработкой профессиональным специфическим хореографическим языком. Идеология народно-бытового и народно-сценического танцев требуют дальнейшего своего изучения и развития, но однозначно в составе общей темы под названием «народный танец». Разногласия чаще возникают от непонимания, что и жанр народного творчества и раздел хореографического искусства, имея разные цели и задачи, объединены общим названием – «НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ»!

Безусловно, что с Туганова нельзя спрашивать, как со специалиста в хореографии. Его можно поставить лишь в группу знатоков-собирателей народного танцевального фольклора, причем – любителей. Нужно учитывать очень важную деталь - сбор информации Туганову нужен был, как он писал,

совсем для других целей, а не для того, чтобы впоследствии было всем хореографам, балетмейстерам или танцмейстерам на основе этого собранного им материала удобно создавать на сцене музыкально-хореографические произведения или сюитные зарисовки. Кроме того, Туганов имел в своем юном 13-ти летнем возрасте право на собственное видение и свое восприятие действительности. И ему многое можно и нужно простить, так как он не имел к тому времени специального, тем более высшего образования в хореографии.

К важному уточнению можно отнести факт, что на момент сбора информации Тугановым по теме народно-бытового танца, в стране еще не существовало самостоятельного жанра народного творчества под названием «народный танец» вообще. Был балет со всеми своими жанровыми и иными проявлениями. В связи с чем, исследовательская деятельность Туганова не была заточена под систему исследовательской работы народного танца, как жанра народного творчества, где осуществляется детальная фиксация и проработка народного танцевального действия, которое по сложности и неоднозначности происхождения смыслового значения требует особого системно-монографического подхода. Тем более, что научный руководитель Туганова также не был специалистом народного танца, как жанра народного творчества, а значит не мог подготовить Туганова к особенностям изыскательской работы в этом жанре народного творчества. Обычно руководители специально готовят своих студентов, учеников или слушателей, составляя им план действий на основании специально оформленных формуляров и опросников. Именно поэтому Туганов в своих работах по народно-бытовому танцу не уделил внимание деталям, не говоря уже о том, что не указал названия населенного пункта, где проходили его наблюдения (это очень странно) и не указал время года (зима, весна, лето, осень). Не указал фамилий и возраст, опрашиваемых людей. Это не корректно для проведения изыскательских работ.

К более профессиональным деталям нужно отнести фиксацию психологических портретов персонажей любого народного танцевального

действия, их намерения и мотивацию. И самое важное – обоснование кульминации и развязки народного действия со всеми используемыми атрибутами движений, позиций рук и ракурсами перемещения по танцевальной площадке. Потому что в народе, каждый вздох и каждый чих, имели свой определенный смысл. В связи с этим, наверное, нельзя корить Туганова, за то, что, он отразил увиденное так, как мог воспринять в своем незрелом возрасте, чтобы понимать психологическую подоплеку гендерных отношений. При этом, благодаря его пусть даже «сырой» и невнятной, с точки зрения драматургии, работе появилась возможность не тратить время на поиск уже им прописанного, а бросить все силы на предугадывание им не понятого (в силу возраста) и соответственно, неизученного. Касательно несовершенной формы зарисовки Тугановым схемы танцев, также нельзя к нему предъявлять претензии, так как он не был осведомлен, как нужно профессионально заносить на бумагу элементы композиционного плана с обозначением хореографической лексики и хронометража танца. Нужно отдать ему должное, как художнику, и поблагодарить за применение рисунков, которых до него никто в Осетии не применял.

Относительно его стремления идеализировать танцы на пальцах и моменты в других танцах, хочется сказать, что это замечательно, так как отражает его патриотические проявления, которые наверняка имели свой однозначный созидательный характер.

Как объединить культуру и искусство. Стараясь изучить эволюцию осетинского хореографического искусства, я обнаружил тот явный дефицит информационных материалов, позволяющих при их применении создать на сцене грамотный и компетентный продукт. Так вот, «теоретическому» цеху я бы хотел напомнить о том, что творчество практиков однозначно нуждается в теоретической подпитке, но только той, которая содействует выносу на сцену народных тем в достоверной смысловой основе. Такой гармоничный союз очень важен в деле сохранения народной осетинской танцевальной культуры и развития хореографического искусства осетинского народного танца. Я

часто сталкивался с напечатанной в газетах и журналах критикой и отзывами, авторы которых сами демонстрировали свою некомпетентность и дилетантство.

Говоря о компетентности знатоков-теоретиков, важно отметить, что ее присутствие является таким же важным элементом в развитии народного танца, как присутствие специалистов-критиков танцевального искусства, которые, в отличие от критиканов, рассуждают о проблемах не витиевато абстрактно, а объективно экспертно и даже доброжелательно способны высказывать свое мнение в адрес постановочной работы любой категории хореографов и балетмейстеров. Нужно отметить, что критики относятся к важной части специалистов, кто вносит важную лепту в сохранение народной танцевальной культуры для полноценного гармоничного развития танцевального искусства.

А что же книга Грикуровой? Для справки важно указать, что Грикурова Леанора Николаевна родилась в 1912 году в Тбилиси; В 1939 году она стала солисткой ансамбля песни и пляски НКВД СССР; В конце 40-х годов ее пригласили поработать в Индии, потом в Египте; Около 16-ти лет являлась хореографом-репетитором в училище Большого театра обучая среднеазиатским, кавказским движениям и элементам, работая с Михаилом Лавровским, Владимиром Васильевым, Максимовой. Махмудом Эсамбаевым (которому поставила индийский номер, стилизацию темы индийского храмового ритуального танца стиля Бахарат Натьям «Золотой Бог», поставленный в 1957 году, где около 2 минут ушло на пощзу деми-плие. Но после которого М.Эсамбаев стал лауреатом многих конкурсов.

Цхурбаева для Грикуровой. Так вот к ее работе была написано предисловие к книге «Осетинские танцы», составленное специалисткой-фольклористкой К.Цхурбаевой, давшей, к сожалению, лишь общую поверхностную оценку осетинского народного танца и хвалебную оду работе Грикуровой. При этом Цхурбаева не высказала самого главного – собственных

мыслей относительно тем публикуемого материала. Именно поэтому возникло множество простейших вопросов:

1. Внимательно ли Цхурбаева читала материал Грикуровой?

2. А если читала, то почему же вникла?

3. Насколько глубоко способен вникнуть в такие два сложных направления – народную танцевальную культуру, как жанр народного творчество и хореографическое искусство под общим названием «народный танец» человек, не являющийся специалистом в данном направлении?

1. Имеет ли право привлекаться неспециалист к специализированному труду в качестве автора предисловия?

2. Имеет ли право рассуждать о специфических вещах народного танца с его хореографическим текстом и лексикой специалист, не имеющий профильного образования и посвятивший свои работы изучению героических осетинских песен. А ведь Цхурбаева не имела к моменту составления предисловия, ни одной исследовательской работы и ни одного опубликованного реферата конкретно касающегося народного танца, начиная с периода учебы в институте имени Гнесиных.

Далее, Цхурбаева пишет, что: «... танец у осетин, лишь в редких случаях имел обрядовое значение». Как это так – в редких случаях? Это утверждение написано в те времена, когда знатоки и специалисты-практики знали как «отче наш», что осетинские народные такцы, особенно традиционные, которые впоследствии составляли костяк программы ГАПит, являлись сценической формой народного творчества, вышедшего из обрядового действия.

Может Цхурбаева имела в виду фрагменты из кругового танца или из джигитовки, которые часто использовала современная для 30-50-ых годов молодежь и даже дети, которые чаще спонтанно организовывали танцевальные пятачки в различных населенных пунктах Северной Осетии, исполняя фрагменты именно этих зажигательных танцев с целью оттачивания мастерства и техничности. Или Цхурбаева имела в виду «сценические» постановки, созданные в советское время по народным танцевальным темам?

В любом случае, эти вещи Цхурбаева обязана была знать, так как к моменту написания предисловия в 1961 году она уже была состоявшимся исследователем, тем более дипломированным специалистом, связанным по роду своей деятельности с культурой.

И еще. Не только знатоки, но и каждый образованный осетин, в те времена знали, что осетинский традиционный народный танец рождался в обрядах, где любое обрядовое действие носило четкую и конкретную смысловую нагрузку и имело свои мотивы и свои намерения, отнюдь не только развлекательного характера. Танцевальная культура осетинского народа, порожденная многочисленными обрядами, не могла иметь никакого отношения к танцулькам, а значит, народные танца и тем более традиционные не могли являться для осетинской молодежи лишь простым время препровождением для праздного увеселения или развлечения. Мало того, подготовка к участию в традиционном танцевальном мероприятии нередко сопровождалось долгим напряженным моментом, потому что в некоторых танцах вершились гендерные судьбы.

Приведенные выше нюансы должен был в предисловии раскрывать специалист, чья компетенция соответствует теме либо человек признанный знаток, не просто фанатично увлеченный танцевальной культурой своего народа, а уважающий и ценящий его глубокий смысл уклада жизни.

В заключение хочется сказать, что книга Грикуровой «Осетинские танцы» пролежав более 10 лет на книжных полках в кабинетах руководителей профессиональных и самодеятельных ансамблей двух республик Северной и Южной Осетии, и никто из них не посчитал нужным на практике воспользоваться материалом Грикуровой, для которой Цхурбаева смело состряпала предисловие.

Размышление № 2. Народный танец в быту

Как расценивать «Хъазт». «Хъазт» имел изначально достаточно аргументированные причины своего создания с четкой и конкретной мотивацией, которая оправдывала организацию и проведение танцевального действия.

Изначально, до середины 19-го века основанием для организованного проведения «хъазт» являлись все-таки обряды в составе календарных и семейно-бытовые праздников и торжеств. Но впоследствии, наступил переходный этап, который начался с конца 19-века и набрал свой пик к сороковым годам 20-го столетия, когда «хъазт» стал чаще собираться хаотично вне традиционных крупных и значимых мероприятий.

Этот переходный период в эволюционном преобразовании «хъазт» вдруг стал часто появляться хаотично, в виде мелкого «хъазт», создаваемого именно представителя юношеского возраста в большей степени ради увеселения и, как незатейливого инструмента для привлечения к себе внимания со стороны девушек.

Так трактовали причину создания фрагментарного «хъазт» ветераны и старожилы 20-века и рассказы их дедов и прадедов. На этих фрагментарных, хаотично создаваемых «хъазт» чаще не было хорошего музыкального сопровождения, и аккомпанемент состоял из хлопков и голосового сопровождения. Особенно в середине и в конце Великой Отечественной Войны каждый населенный пункт Осетии имел не более двух гармоник. Незначительная разница в лучшую сторону была с высших сословиях.

Форма танцевального общения. «Хонгæ кафт». «Хонгæ кафт» традиционно являлся одним из трех обязательных традиционных танцев в составе народного танцевального действия под названием «хъазт», которое традиционно организовывалось на массовых народных мероприятиях, а уже впоследствии спонтанно по инициативе молодежи.

Чтобы понять характер и манеру исполнения, нужно понять причины, побудившие сформироваться этому танцу. Итак, по своей сути, танец «хонгае» являлся одной из форм танцевального общения, которому по праву народ отводил роль первого этапа или некой прелюдии в только-только возникшей симпатии (нередко односторонне) между юношей и девушкой. Соответственно в танце «хонгае» происходила некая разведка боем, когда участники пары могли воочию внешне оценить друг друга.

Главенствующая роль в этом танцевальном общении под названием «хонгае» отводилась юноше, который приглашал девушку с одной лишь единственной целью – рассмотреть и оценить ее. Так как в танце «хонгае» инициатором в одностороннем порядке являлся юноша, то он мог приглашать даже ту девушку, которая не имела к нему аналогичных симпатий. Юноша хорошо знал, что она не имела права отказать ему в приглашении из соображения правил хорошего тона.

Нужно сказать, что девушке было тоже не выгодно отказывать в «приглашении» даже, если юноша был ей не интересен. Девушка, выходя в танец, заведомо знала, что будет демонстрировать себя не только приглашающему юноше, но другим юношам, среди которых на нее мог обратить внимание тот, кто будет ей самой симпатичен и, с которым она согласится встать в другой танец, называемый «симд». Так что, если девушка приняла приглашение выйти на танец «хонгае» от одного юноши, то ей не обязательно было вставать с ним в «симд». Девушка в танец «симд» могла принять приглашение другого юноши.

Кроме того, девушку во время танца «хонгае» рассматривали не только юноши, но и взрослые, которые впоследствии подходили к «чегъре» с просьбой, чтобы в момент кульминации всего танцевального действа (роль кульминации по праву принадлежало танцу «симд») мероприятия, поставить понравившуюся им девушку в пару с юношей, который приходился им родственником.

Танец «хонгæ», несмотря на то, что находился в составе общего танцевального действия, все же имел свои полноценные и самостоятельные отличительные каноны в сравнении с другими двумя традиционными танцами «зилгæ» и «симд», в котором приглашающий юноша априори не имел со стороны девушки отказа в приглашении на танец.

Важно сказать еще об одной распространенной ситуации, когда «хъазт» в конкретном селе нередко посещали неместные девушки, которые приезжали или приходили к своим родственникам из другого населенного пункта. Есть мнение, что девушку привозили или приводили на «хъазт» целенаправленно, чтобы ее показать жителям другого села. Такие житейские народные приемы были обычным действием, преследовавшим только одну цель – удачно выдать девушку замуж. Но такие намерения не афишировались вслух, хотя о них в народе знали. Так как о вновь появившейся девушке на «хъазт» сельчане в основном стремились быстро узнать у «чегъре», который, как человек расторопный, старался раньше всех подробно выяснить информацию о девушке. «Чъегъре» выяснял самые простейшие сведения, начиная с того, кому девушка приходится родственницей из местных сельчан, кто ее отец и мать, а так же информацию о представителях старшего поколения ее семьи, и заканчивая род занятий родственников и многое другое.

Пригласив впервые увиденную понравившуюся девушку, юноша в течение всего танца «хонгæ» стремился удостовериться в правильности своего выбора. Для этого он стараться во время перемещения в танце хоть как-то определить и оценить ее стать, осанку, фигуру и в меньшей степени ее манеры. Девушка же старалась показать себя с лучшей стороны, стараясь не сутулиться и не горбиться, демонстрируя женственность и грациозность. Однако, если девушка пыталась изучить и оценить юношу вскользь и незаметно от наблюдавших, то юноша позволял себе рассматривать девушку хотя с некоторой деликатностью, но все же более явно.

В бытовой обстановке вне танца «хонгæ» такая манера явного «осмотра» со стороны юноши осуждалась обществом и даже могла спровоцировать

конфликт. Движения для «хонгæ» были сочинены народом с одной единственной целью, а именно позволить юноше посредством различных танцевальных приемов и элементов обойти девушку со всех сторон и рассмотреть ее внешний вид. Поэтому в танце «хонгæ», юноша реже смотрел ей в глаза и в большей степени не сводил глаз с ее тела и рук. Излюбленным приемом юношей в танце «хонгæ» был подход к девушке, при котором юноша, поравнявшись, но, не прикасаясь к ней, вдруг делал резкое зашагивание за ее спину и разворачивался лицом к ее спине и отходил ходом назад, чтобы рассмотреть фигуру девушки со спины. А девушка, в свою очередь должна была успеть развернуться навстречу его развороту и не дать возможность рассмотреть себя со спины.

Нужно признать, что в «хонгæ», как это не прозвучит цинично, юноша и его родственники оценивали девушку, как товар, так как в быту юноша даже при желании почти не имел такой возможности знакомства, тем более, если увиденная на «хъазт» девушка была из другого села.

Но были случаи, когда юноша мог оказать любезность абсолютно посторонним взрослым, то есть по их просьбе пригласить понравившуюся им девушку. Просили его об этом те взрослые, у которых их сын или племянник по каким-то различным причинам отсутствовал на «хъазт» или в селе.

Требования к участникам действа «Хонгæ». Важно понимать, что положение девушек и юношей на «хъазт» не было равноправным. В начале 19-ого века по рассказам ветеранов «чегъре» обычно настаивал (если позволяла ситуация и обстановка) на том, чтобы девушки, которые все же отличались по виду и состоянию одежды и целенаправленно приходили для участия в «хъазт», стояли единой группой по правую сторону от музыкантов и терпеливо ждали окончания танцевального общения. При этом от юношей такого соблюдения кучности не требовалось. Юноши могли перемещаться по периметру наблюдающих масс и спокойно общаться со всеми присутствующими. Поэтому, если какая-то юная девушка, имевшая «праздничный» вид вдруг оказывалась поодаль от группы девушек, то

«чегъре» громко, но с долей иронии отчитывал ее своими колкостями, заставлял влиться в женскую группу.

Общение в «хонгæ» исключало юмористический, кокетливый и соревновательный характер действия. Атмосфера общения была лирическая, сдержанная, уважительная без резких или вялых ленивых движений.

Девушка исполняла свою партию женственно, грациозно и застенчиво, приподнявшись на высокие «полупальцы», передвигаясь умеренной осторожной мягкой и плавной поступью в такт музыкальному сопровождению, не раскачивая торс в бедрах, держа его вертикально и не выгибаясь в поясице. Смотреть партнеру в глаза считалось дурным тоном, поэтому ее взор был опущен, но она периферическим зрением обязана была контролировать движения рук и ног юноши. Девушка старалась не использовать хлесткие выбросы кистью и размашистые широкие движения руками, не поднимать кисть выше уровня локтя и не растопыривать пальцы кисти. Кроме того, девушка не прижимала близко к телу опущенную руку, не использовала ни каких верхних позиций рук и ход ногами «сиргæ», которые применялись лишь в танцевальном общении под названием «зилгæ», которое шло нередко следом после «хонгæ».

В танце «Хонгæ» кисть девушки была расслаблена, и в ней отсутствовало всякое напряжение. При выполнении движения рукой девушка не допускала явных изломов. Состояние и узнаваемость кисти в женской партии танца «Хонгæ кафт» внешне категорически не должна имела прямые и явно изогнутые в суставе или относительно ладони и определяется тем, что указательный, средний и безымянный пальцы держатся параллельно относительно друг друга при виде сверху, а мизинец слегка отведен в сторону. При этом, указательный, безымянный палец и мизинец находятся как бы на одном уровне с запястьем. Средний палец прямой под углом вниз по отношению к трем вышеуказанным пальцам. Большой палец находится под указательным пальцем, поэтому если смотреть на кисть сверху, то большого пальца не видно, так как большой палец будто бы прячется под указательным

пальцем, но не касается его. Пальцы (фаланги) держать выпрямленными и совершенно свободными в суставах, что позволяет им визуально сохранять осетинскую мягкость и выразительность.

Юноша исполнял свою партию степенно, горделиво и осанисто, не сводя с нее глаз, держась самодостаточно и слегка повелительно, так как в «хонгæ» юноша являлся ведущим, а девушка ведомой. На пальцах юноша воспроизводил только ту часть танцевального общения, которую он мог исполнить четко и выразительно соизмеримо своим способностям и умениям. Но вставать на носки не было обязательным условием в «хонгæ». Резкие или вызывающие движения, допущенные в характере данного танца, воспринимались как знак неуважения к канонам правилам хорошего тона танца «хонгæ».

Во время «хонгæ» юноша не сжимал кисть сильно в кулак (демонстрация воинственности и агрессии). Степень собранности кисти, по опросам знатоков из числа ветеранов ансамбля ГАПиТ и старожил традиционно определялась внешне ориентиром, т.е. к расслабленному большому пальцу, приставлялась (без контакта) последней фалангой расслабленный указательный палец. Отправной точкой состояния остальных пальцев являлся указательный палец, т.е. каждый последующий палец (средний, безымянный и мизинец) был чуть сильнее подобран в сравнении с предыдущим пальцем.

Говоря о движениях рук нужно отметить, что юноша при подъеме руки так же как в «симд» не доводил локоть до уровня плеча, а кисть не доводил до уровня локтя или уровня газырей, не использовал размашистые движения прямыми руками, не прижимал близко к телу опущенную руку. Но в отличие от движений в танце «симд» руки двигались с более широкой амплитудой. Важно отметить, что в «хонгæ» юноши никогда не срединные (у груди) и верхние (над головой) позиции рук из элементов хода ногами «сиргæ» из другого танцевального общения под названием «зилгæ».

БАЗОВАЯ СХЕМА РИСУНКА «Хонгæ кафт»:

1. Юноша подходил к девушке, которую предварительно отметил через «чегъре» и неброским сдержанным и уважительным жестом приближал кисть (не открывая кисть полностью и не разворачивая ее сильно наружу) к своей груди, тем самым приглашал в танец. После приглашающего юношей жеста, девушка отделялась от массы других стоящих девушек и входила в круг в сопровождении юноши на несколько шагов на расстояние, достаточное для того, чтобы обозначить себя перед всеми, как приглашенную девушку. Эта вступительная часть длилась не более 8 тактов.

2. Дойдя до определенного места, юноша и девушка останавливались и, разворачиваясь лицом друг к другу, расходились ходом назад в противоположные стороны, ровно настолько, чтобы начать свой танцевальный диалог.

3. Зона самого танца «хонгæ» в реальности не была такой масштабной, как могло бы показаться, глядя на сценическое исполнение профессиональными и самодеятельными коллективами на сцене. Любой ход «вперед» начинался с правой ноги и левой руки.

4. Применялись три основных хода:

– 1-ый ход со сплошным шагом, где 4 шага укладываются в один такт

– 2-ой ход с акцентом на правую ногу на счет «три»

– 3-ий ход с подсечкой правой ногой на счет «три». 2-ой и 3-ий ходы укладывались в один такт каждый. 4-ре шага назад «основным ходом» укладывались в один такт. Все без исключения движения исполнялись на «высоких» полупальцах.

– Ход «назад» воспроизводился сплошным шагом.

– 1-ый вид движения «стрелка» начинался правой ногой и завершается правой ногой с паузой на счет «три-четыре» второго такта шестой позиции на полупальцах.

– 2-ой вид движения «стрелка» начинался правой ногой и завершается правой ногой с паузой на счет «три-четыре» 2-го такта впереди левой ноги на полупальцах.

– 3-ий вид движения «стрелка» начинался правой ногой и завершается левой ногой без пауз на счет «четыре» второго такта. При этом на счет «три-четыре» совершается разворот торса вправо или лево на 30-40 градусов.

5. «Стрелки» – являлись важным и отличительным элементом танца «хонгае», каждая из которых состояла из хода вперед и назад и, имело 3 вида:

В некоторых населенных пунктах Осетии применяли 4-ый вид движения «стрелка», которое начиналось правой ногой и завершается правой ногой на счет «четыре» второго такта. Разница от предыдущих видов заключается в том, что правая нога на счет «три» второго такта делает конечную форму элемента по типу «батман тандю» на 20 градусов вперед и на счет «четыре» фиксируется в «пассе» в 6-ой позиции – ступни находятся в невыворотном состоянии, соприкасаясь друг с другом. Используемые в 4-ом виде движения «стрелка» элементы по типу «батман» и «пассе» правой ногой на счет «три-четыре» второго такта не являлись принципиально характерными в осетинском традиционном танце «Хонгае», при этом все же являлись единственными элементами, позаимствованными все-таки из однородного кабардинского народного танца «Кафа». Длительное время указанные элементы по типу «батман» и «пассе» применялись осетинами, живущими по соседству с населенными пунктами кабардинцев. Впоследствии известные солисты, работавшие в государственном ансамбле песни и танца Северной Осетии (ГАПиТ) Батрбек Салбиев из селения Эльхотово (Кировский район), а позже и Казбек Тотоев из селения Чикола (Ирафский район), пытались использовать этот элемент танца на свадьбах. Не смотря на то, что этот элемент выглядел красиво и эффектно, все же он не возымел должной популярности в силу того, что не имел исконного осетинского происхождения. Этот элемент не прижился не только в быту, но и вариантах исполнения «Хонгае» на профессиональной сцене.

1. При исполнении стрелки танцующими юношами применялся 2-ой ход.

2. Движения рук – имели два вида:

3. Ход «вперед» при исполнении движения «стрелка» завершался на счет «три» первого такта правой ногой. Ход «назад» начинался левой ногой на счет «четыре» первого такта.

– 1-ый вид: попеременные движения рук.

– 2-ой вид: одновременные синхронные движения обоих. Чаще применялись танцующими старшего поколения, особенно женщинами (пример исполнения Афасы Плиевой в спектакле «Пасайы фæндон»).

При описании движениях рук в танце «Хонгæ» необходимо осознать разнохарактерность движений рук в танце «Симд» варианта Заурбека Битарова и варианта Романа Чохонелидзе, после деятельности которого, движения рук в мужской партии в танце «Симд» и «Хонгæ» стали совпадать, а движения рук в женской партии все-таки остались неизменно разными.

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Во многих регионах Осетии при исполнении танца «хонгæ» юноша придерживался важного права – уведомить «чъегъре» о том, сколько танцев он будет исполнять – только танец «хонгæ» либо танец «хонгæ» с продолжением танца «зилгæ». Оба эти танца исполнялись друг за другом. Лишь в редких случаях их танцевались порознь.

2. «Чъегъре» в свою очередь, чтобы не было казуса, сам интересовался у юноши, будет ли тот исполнять танец «зилгæ». А если не будет, то кто вместо него его исполнит. Поэтому тот юноша, который не собирался танцевать или плохо исполнял танец «зилгæ» приводил на «хъазт» друга или знакомого, который вступал в танец «зилгæ» и подводил и представлял его «чъегъре».

3. Но если танец «зилгæ» танцевать было некому, то «чъегъре» уведомлял об этом музыкантов и давал им указание, сколько им нужно будет танцев играть. Кроме того, «чъегъре» после полученной от юноши

информации громко вслух сообщал присутствующим о том, сколько танцев будет исполнено. Если юноша был готов танцевать «зилгæ», то «чъегъре» после окончания «хонгæ» громко, звонко и радостно выкрикивал по несколько раз «Зилгæ кафт!!!» вслух. Этот возглас являлся не только командой для музыкантов, а уведомлением наблюдавших «хъазт» сельчан. На этот возглас реагировали так же присутствующие на мероприятии люди, находящиеся неподалеку от танцевального места, которые обычно услышав звуки темповой мелодии, сразу стремились покинуть свои места вне танцевальной площадки и успеть быстрее подойти или даже подбежать к месту действия «хъазт».

4. Танец «зилгæ» всегда с нетерпением ждали присутствующие на «хъазт» сельчане, так как не каждый юноша мог виртуозно исполнить весь набор элементов самого азартного в осетинской танцевальной культуре танца.

5. «Чъегъре» мог с радостью принять заявку со стороны юноши, решившего уведомить о своем желании исполнять танец «зилгæ» непосредственно после окончания танца «хонгæ». О желании исполнить именно два танца «хонгæ» и «зилгæ», юноша должен был предупредить заранее.

Деградация танца «Зилгæ»

Дефицит исполнения танца «зилгæ», наступил из-за того, что мужской танец в этом танцевальном общении требовал недюжинной выносливости организма, ловкости и силы ног. Вначале стал исчезать тандем «хонгæ»/«зилгæ», который был традиционным на крупном и значимом «хъазт». В этот период вдруг стал часто появляться промежуточный, хаотично всплывающий мелкий «хъазт», создаваемый без повода, создаваемыми юношами большей степени ради увеселения и, к сожалению, привлечения к себе внимания со стороны девушек. Так трактовали причину создания фрагментарного «хъазт» ветераны и старожилы, которым историю этих причин рассказали их деды. На этих фрагментарных хаотично созданных

«хъазт» чаще не было хорошего музыкального сопровождения, и аккомпанемент состоял из хлопков и голосового сопровождения.

Стали вначале стали исполняться мужские движения и элементы из танца «зилгæ». Юноши выскакивали в круг и без девушек соревновались между собой в ловкости исполнения движений. Эти движения танца перешли в более поздние автономные мужские темпераментные танцы (не требующие присутствия женского исполнения) – «*рог кафт*», «*ерысы кафт*» и им подобных.

Те девушки, которые не умели танцевать или танцевали плохо, не приближались к площадке «хъазт», чтобы не опозориться. Кроме того их, по той же причине не пускали родители.

Размышление № 3. Значимость народного танца для осетин

Балетмейстер несет огромную ответственность перед тем народом, к чьей танцевальной культуре он прикоснулся.

Начну с того, что в 18-19 века в каждой осетинской семье считалось хорошим тоном проявлять уважение к родному народному творчеству вне возраста и социального положения. Похвально было уметь играть на народном музыкальном инструменте. К людям, умеющим делать это красиво и виртуозно, осетинское общество относилось с дополнительной симпатией и уважением.

Но наиболее значимым и престижным особенно для молодого поколения было умение владеть практическими навыками исполнения именно трех популярных традиционных народных танцев **симд** (осет.), **хонгæ** (осет.) и **зилгæ** (осет.), которые впоследствии были оформлены на профессиональной сцене под одноименными названиями – «**Симд**» (осет.), «**Хонгæ**» (осет.) и «**Зилгæ**» (осет.).

Обучению этим трем традиционным танцам с учетом способностей, талантов и стремлений в осетинских семьях уделялось пристальное внимание, особенно со стороны самого старшего поколения, которые знали цену этим «умениям», считая их необходимыми и важными особенно для молодого поколения. Каждый представитель из числа молодежи, допущенный в традиционный танец в составе хъазт не просто показывал свою ловкость или виртуоз исполнения, но в первую очередь демонстрировал свои манеры, по которым определялось и оценивалось его воспитание и уважение к народным традициям.

Уникальные народные традиции, заложенные в обрядах, являлись своеобразным инструментом в воспитательном процессе подрастающего поколения и формировали личность, адаптируя и регулируя отношения личности в обществе, налаживая контакт личности с обществом, учитывая возраст, пол и социальное положение.

Особое место в этих осетинских традициях отводилось народной танцевальной культуре, которая закрепились и оформилась в народе в конкретной своей кондиции. Веками успешно и гармонично корректируя народный социум в нескольких поколениях, народная танцевальная культура емко и лаконично доносила до потомков информацию об обществе и взаимоотношениях внутри него.

Народная танцевальная культура, всегда являлась неизменной важной составляющей в культурном развитии осетинского общества и связующим звеном между этапами его развития, имея первостепенное значение для осетинской культуры вообще и хореографического искусства в частности. Став с момента своего становления официальным хореографическим разделом и ведущим жанром народного творчества Осетии, народный танец сразу пополнил свои ряды не только профессиональными артистами, но и просто увлеченными талантливыми исполнителями из состава художественной самодеятельности.

Общепринятые народные танцевальные движения и элементы, которые применялись в ситуации народно-бытового танцевального действия под названием «хъазт» (в составе празднеств и торжеств в быту), переносились на сцену с той разницей, что обрабатывались хореографическим языком. Первые специалисты хореографического раздела «народный танец» направляли все свои усилия и умения именно на сохранение **осетинской народной танцевальной исключительности**, стремясь не засорять ее устои. Поэтому современным и последующим специалистам народного танца важно понимать, что только «очищенные» народные танцевальные устои будут иметь кондицию субстрата, который способен не только питать балетмейстерское и исполнительское искусство, но, при этом, повышать культуру и образованность зрителя, чья наиболее компетентная часть, будет являться камертоном в искусстве народного танца.

Каноны народной танцевальной культуры.

По воспоминаниям ветеранов первой волны артистов танцевальной группы Государственного ансамбля песни и танца Северной Осетии, репертуар тех времен в основном укомплектовывался из тем традиционных и других танцев, которые артисты ансамбля привыкли видеть с детства и сами исполнять в юности на хъазт (народное танцевальное гулянье), организовываемом на торжествах. Также в репертуар входили танцы сочиненные и поставленные приглашенными (точнее сказать привлеченными) извне специалистами.

В отличие от бытового исполнения от исполнителей художественной самодеятельности и тем более артистов танцевальной группы ГАПит требовалось более четкое и синхронное исполнение всех танцевальных элементов, причем в схожей народной манере. Танцы же, сочиняемые вновь имели в репертуаре ансамбля слегка политизированный окрас и являлись неотъемлемой частью концертных программ Госансамбля и различных

выступлений художественной самодеятельности в составе агитационных бригад.

Репертуар первое время чаще готовили по согласованию «сверху» присылаемые в регионы квалифицированные балетмейстеры, которых не хватало не только в ГАПиТ Северной Осетии, но и во всех создаваемых в стране хореографических коллективах государственного образца. Поэтому одни и те же балетмейстеры могли разъезжать по территории одного региона, например, по территории Северного Кавказа и ставить во всех этих коллективах однотипные шаблонные танцы, схожие по сюжетам и композиционной схеме. Эти постановки отражали социальную сторону жизни и быта, а также профессии, начиная с чабанов или пастухов, заканчивая трактористами, косарями, прядильщиц или просто колхозниками. Соответственно, репертуар строился на танцах с простыми названиями – «Танец девушек-прях», «Танец пастухов», «Танец чабанов», «Влюбленные неудачники», «Молодежный танец», «Праздник в колхозе» и другие...

Представители первого и второго состава Госансамбля Северной Осетии, укомплектованного представителями художественной самодеятельности, вспоминали о выступлениях коллектива чаще в примитивных условиях. В теплое время года перед горожанами на открытой площадке, называемой «летняя эстрада» или в полях перед колхозниками, а в прохладное и холодное время года в домах культуры и реже сцене театров. Работая на открытой площадке, танцевальная группа ансамбля перед выступлением выстраивалась на сцене в определенном (по решению постановщика) ракурсе к зрителю. Если это были массовые парные народные танцы, то мужчины становились в линию с одной стороны сцены, а девушки – с другой стороны. По команде балетмейстера начинала играть музыка и по очереди танцоры и танцовщицы выходили из шеренги и демонстрировали заранее ими придуманный, но отредактированный балетмейстером набор движений (па). Все остальные танцоры в ритм мелодии азартно хлопали.

Важно отметить, что создание ансамблей и кружков народного танца художественной самодеятельности вытеснило за ненадобностью функции, как таковых распорядителей танцев – «**чегъре**». С одной стороны началась масштабная и, по мнению идеологов культпросвета, квалифицированная пропаганда народного танца, а с другой стороны народная танцевальная культура Осетии начинала терять поистине ценных знатоков, хранителей канонов традиций.

Первый репертуар этих самодеятельных ансамблей состоял из привычных традиционных народных осетинских танцев зилгæ, хонгæ и симд, но в видоизмененном состоянии, а не тех, которые народ привык исполнять на торжествах. В отличие от быта, на сцену стали переносить народную танцевальную атрибутику, обработанную хореографическими приемами для большей выразительности танца и лучшего восприятия зрителем. Так действовали вновь обученные специалисты от хореографического искусства. Таким вот образом манера поведения в народном танцевальном действе уступила свою главенствующую позицию – манере исполнения танца.

К сожалению, даже традиционные танцы, такие как «Зилгæ», «Хонгæ» и «Симд» исполнялись ансамблями в формате **антрепризы**, где основополагающим являлось подчинение внешним эффектам, передаваемые за счет хореографической компоновки действия, а именно композиционного построения с драматургией и хореографической лексикой и рационально расставленных по всему хронометражу откорректированных танцевальных движений и элементов.

Постепенно традиционные танцы стали уступать свои позиции новым танцам, которые представляли собой несложные по композиционному построению рисунка сюжеты, которые, нужно сказать, существовали в репертуаре всех более сильных ансамблях северокавказских народов. Репертуар готовили присланные постановщики, прошедшие подготовку в классическом балете. Эти танцы были политизированы и отражали социальную сторону жизни общества, в основном через профессии среднего и

нижнего достатка: тракториста, чабана, косаря, пастуха и просто колхозника и другие. Таким образом, в репертуаре ансамблей появились танцы с названиями, в которых были использованы слова «тракторист», «сенокос», «колхоз» и другие. Эти танцы уже не имели ничего общего с осетинским колоритом ни в движениях, ни в элементах, ни в жестах, ни в манере, кроме как осетинской одежды (чаще головного убора) и музыки.

Потеря национального колорита случилась от того, что привлеченные постановщики, имевшие расширенное хореографическое образование не стремились при сочинении новых элементов и движений основываться на сохранении народного характера, так как не могли его понять в силу отсутствия генетической причастности. Они шли более легким путем, применяя жесты, позы, элементы и позиции рук из набора классического танца и даже разновидностей **фокстрота**, слегка стилизуя или, если точнее выразиться, «причесывая» их под народный танец элементами лексики.

Кроме того, приезжавшие в республику постановщики искаженно воспринимали характер традиционных народных осетинских танцев. Будучи специалистами классических балетов, и даже бывшими танцовщиками балета, они, видя темпераментные танцы по типу «Зилгæ», «Ерысы» или «Рог», к большому огорчению местных знатоков, воспринимали элементы хореографической лексики, как набор необузданных хаотичных движений, жестов и поз.

Впоследствии, некоторые привлеченные постановщики при сочинении некоторых своих новых танцев, странным образом пытались артистам Северной Осетии навязать нехарактерную неуместную излишне завышенную экспрессию. Таким образом, в осетинской хореографии привлеченными постановщиками, работавшими на территории Северной Осетии, была сочинена и внедрена конвульсивная, судорожная и дерганая манера исполнения, нередко «с пеною у рта», которая, по мнению большинства неосетинских специалистов, являлась якобы характерным отражением горца.

По рассказам ветеранов новые темпераментные танцы представляли собой «разорванные», «обглоданные» куски танцев «Зилгæ кафт», «Ерысы кафт» или элементы народного бытового пляса «Рог кафт», перемешанные с набором новых современных вновь сочиненных движений, когда элементы рук одного танца шли в сочетании с элементами ног других танцев.

Ветераны ГАПит Северной Осетии **Ахшарбек Сланов**, **Виктор Дзеранов**, **Заурбек Битаров**, **Цаболов**, **Тогузова**, **Кесаева**, **Сопоев** и другие, в своих рассуждениях однозначно указывали на то, что участники первых создаваемых самодеятельных ансамблей все же старались сохранять ту характерную манеру исполнения, которую впитали с рождения, регулярно и периодически присутствуя на традиционных народных осетинских праздниках. Этим целям так же следовали два первых поколения исполнители государственного ансамбля песни и танца Северной Осетии.

Социальное положение и статус жителя того или иного населенного пункта, от «зажиточного» до «нищего» или абрека не являлись критерием не только манеры поведения в народном танцевальном шествии в составе обрядового действия, но и исполнения. Все придерживались единого почтения, уважения и соблюдения устоев традиционного обрядового действия.

С момента образования на территории Северной Осетии народный танца, как самостоятельной хореографического раздела, на всех этапах его существования свершались события, серьезно влиявшие на ход эволюционного развития. Эти события обладали чаще невосполнимым разрушительным эффектом, чем созидательным. Причиной тому в первую очередь являлась некомпетентность людей от кого напрямую зависело развитие искусства в хореографии народного танца и сохранение канонов народной танцевальной культуры. К ним относился тандем балетмейстеров и чиновников от культуры, а также этнографы и представители, и представители смежных профессий, причастных к народному танцу Северной Осетии – сценографы и художники по костюмам.

Разрушительный процесс, который в первую очередь коснулся канонов исполнения народных традиционных танцевальных элементов и манеры, начался в 1938 году с момента основания государственного ансамбля песни и танца Северной Осетии. Дело в том, что его первые художественные руководители – Т. Кокойти, А. Аликов, Е. Колесников, А. Максимов, Г. Гуржибеков, Д. Хаханов, А. Ачеев и Д. Темиряев, к сожалению, не имели профессионального отношения к хореографии и, тем более, направлению «народный танец». В этой связи, основной акцент в составлении и комплектовании репертуара ансамбля они делали на музыкально-песенный жанр, стараясь максимально задействовать возможности хоровой группы, в несколько раз превышающей танцевальный коллектив. Позже, в 66-ом году эта группа в ансамбле была реорганизована по причине нареканий со стороны инспекторов министерства культуры РСФСР, СССР и также организаторов различных концертов.

Кроме того, в осетинском народном танце и даже в коллективе ГАПит отсутствовал такой нужный и важный официально оформленный и утвержденный единый терминологический справочник, в котором бы был прописан свод хореографических правил народного танца. Поэтому, руководителям, балетмейстерам и исполнителям ансамбля, приходилось передавать свои мысли при помощи устных разъяснений, закрепляя их практическим показом.

Несмотря на непрофильное относительно хореографического искусства руководство, знатоки осетинского танцевального фольклора замечательные исполнители: Н. Тогузова, З. Битаров, М. Кесаева, У. Сопоев, Б. Сопоев и многие другие исполнители сделали народный танец ведущим жанром в народном творчестве Осетии. Эти знатоки народной хореографии составили в далеком 1938 году костяк впервые организованно Государственного ансамбля песни и танца (ГАПит) Северной Осетии, оставив в этом жанре богатое наследие, внося большой вклад в развитие и становление народного танца в Северной Осетии. Благодаря этим артистам народный осетинский танец

долгое время до начала 70-ых годов 20 века сохранял свою самобытность, дух и самостоятельность и оберегался от проникновения в него инородных нехарактерных элементов. К большому сожалению, уходя из жизни, они частично унесли с собой ценности народного танца и важные житейские премудрости, на основе которых строилась манера и характер исполнения, а также сохранялась чистота танцевальной лексики.

С течением времени, начиная с середины 70-ых годов в традиционных народных танцах стали появляться нехарактерные движения, особенно в позициях и постановке рук. Это случилось от того, что привлеченные и местные балетмейстеры, не имея представления о смысловой нагрузке и характере действия в народном танце стали элементы одного традиционного осетинского народного танца переносить в другой самостоятельный танец и наоборот. Тем самым, осетинские балетмейстеры, взяв пример с привлеченных ранее в ГАНТ «Алан» коллег извне, стали своими действиями стирать грани в манере и характере исполнения между традиционными народными танцами, различными по смысловой основе и наполнению. Проблемы в разночтении характера движений в народном танце начали возникать к началу 60-ых годов. Причиной тому было большое число привлеченных балетмейстеров, выбор кандидатур которых мне и многим моим старшим коллегам танцорам ГАПит Северной Осетии было не понятно. В связи с чем, на 2-ом курсе ГИТИСа в 1965 году, я позволил себе начать работу над составлением справочника, который назвал «Терминология в осетинском народном танце».

Но из-за плотного графика учебы, частой практической постановочной деятельности в студенческий период и работ по пополнению репертуара ГАПит возможность доработать этот справочник, а тем более его издать становилось сложнее и поэтому эту затею и начатый труд я отложил до лучших времен.

Вновь я приступил к его написанию в конце 60-ых. Но, я опять приостановил свою затею, так как увидел невежественное и

пренебрежительное отношение к народной танцевальной культуре и искусству со стороны тех чиновников от культуры. Эти люди не просто игнорировали мои стремления, но и решительно препятствовали. Все эти обстоятельства отбили у меня всякое желание продолжать писать и тем более заканчивать свой труд, который я вынужден был положить на полку. Только по прошествии нескольких десятков лет я осознал, что это была моя недопустимая ошибка, основанная на моих эмоциях. С позиции сегодняшнего дня о том своем решении я сильно сожалею и надеюсь вернуться к детальной расшифровке своих работ, которые в этих заметках я изложу лишь в общих чертах.

Размышление №4. Народный танец

– самостоятельный раздел хореографического искусства

Особая роль в становлении народной хореографии принадлежит организации Всесоюзного Фестиваля народного танца в 1936 году. Он был знаменателен тем, что на участие в нем допускались только исполнители самодеятельного мастерства в жанре народный танец, как сценической форме хореографического искусства, посредством которой на сцену передавалось народное танцевальное действо. На этом фестивале впервые обозначился жанр – солдатская пляска, базировавшаяся на танцевальных номерах красноармейской самодеятельности. Это послужило созданию во всех родах войск по всей стране своих армейских ансамблей песни и пляски, которым советские идеологи отводили особую роль в воспитании и сплочении народных масс. Художественная самодеятельность народного танца в форме хореографических кружков и студий стала собирать в свои ряды огромное количество желающих танцевать. Эта ситуация образовала пробел в компетентности руководителей, которых отправляли на обучение или повышение квалификации всевозможные курсы и семинары. Наиболее

одаренных и способных руководителей приглашали в профессиональные танцевальные коллективы.

В селах, поселках городского типа или малых городах художественная самодеятельность являлась важной сферой удовлетворения населения в их стремлениях проведения досуга и культурной потребностью.

Правительство СССР, видимо понимая, что культурно-эстетическое обогащение общества за счет народного танца осуществляется не только за счет профессионального искусства, но и благодаря массовой художественной самодеятельности, проявило особое внимание к развитию художественной самодеятельности в народном танце. Решением ВЦСПС, ВЛКСМ, министерства культуры СССР, министерства высшего и среднего специального образования СССР, а также Государственного комитета профессионально-технического образования СССР издавались различные постановления по проведению различных фестивалей, конкурсов и смотров различного статуса и образца, нередко приуроченных к общественно-политическим событиям страны. Художественная самодеятельность успешно выполняла культурно-просветительную работу, затрагивая те места, куда не распространялось влияние профессиональных коллективов. Именно за счет художественной самодеятельности пополнялись ряды профессиональных коллективов. Для улучшения работы коллективов художественной самодеятельности в руководство стали назначать мастеров профессионального искусства.

По воспитаниям ветеранов первой и второй волны Государственного ансамбля песни и танца Северной Осетии, именно после Великой октябрьской социалистической революции 1917 года, почти в каждом более или менее густонаселенном пункте Северной Осетии был системно организован кружок художественной самодеятельности, в деятельность которого входило обязательно обучение народному музыкально-песенному и хореографическому искусству.

В музыкально-песенном жанре, кроме народного репертуара, разучивались произведения современных (для тех времен) авторов с идеологическим наполнением, а основой хореографической деятельности являлся жанр «народный танец».

Идеологи СССР видимо, понимая, что танцевальное искусство, построенное на культуре народного танца, а не классическом балете или каком либо ином виде хореографии, является наиболее действенным инструментом, посредством которого можно влиять на мировоззрение представителей каждого слоя вновь построенного общества. С этой целью в каждом наиболее густонаселенном населенном пункте горной и равнинной местности были организованы коллективы художественной самодеятельности, в которых серьезное внимание стали уделять танцевальному искусству.

О важности и нужности такой масштабной всесоюзной акции открыто говорилось на докладах работников культурно-просветительских секций и представителей политпросвещения из числа местных жителей и работников, направленных на территорию Северной Осетии извне. На закрытых партсобраниях выступающие по теме развития культуры отмечали то, что искусство народного танца является важным действенным агитационным инструментом для формирования советского сознания в пользу советской власти.

Народный танец, был представлен стране и народу, как самостоятельная единица советского хореографического искусства, который набрал пик своей популярности и масштабности к середине 20-ых годов XX века. Кружки народного танца создавались в основном из тех представителей молодого поколения, которая активно проявляли себя на традиционных общественных торжествах и демонстрировали высокое исполнительское мастерство, представители которого разделились по двум группам – одни брали верх за счет техничности, а другие – актерского мастерства.

Все-таки нужно отдать должное культурологам Советского Союза, которые на заре становления СССР осуществили очень важный шаг,

посредством которого представилась хоть какая-то возможность сохранить идентичность танцевального наследия народов, населяющих нашу страну. Помимо кружков художественной самодеятельности, на территории всех союзных и автономных республик, краев и областей танцевальные коллективы были официально оформлены в форме ансамблей государственного образца, на базе которых мог масштабно показательно осуществляться процесс сохранения и популяризации народной танцевальной культуры, а так же развиваться и совершенствоваться искусство народного танца. Именно государственная опека в виде всевозможных дотаций новой хореографической отрасли позволили каждому народу какой-то период хоть как-то сохранять свою индивидуальность и неповторимость танцевальной культуры.

Нельзя не отметить ту важную осмысленную акцию деятелей культуры и просвещения советского периода по созданию нового на тот момент вида хореографического искусства, как «народный танец». Именно народный танец поспособствовал тому, что народная танцевальная культура могла распространиться по домам культуры и клубам в самые дальние уголки страны.

Почти в каждом более или менее густонаселенном пункте Северной Осетии были системно организован кружок художественной самодеятельности. В деятельность такого кружка входило обучение в основном народному музыкально-песенному жанру и хореографическому искусству народного танца. Если в музыкально-песенном жанре кроме народного репертуара, разучивались идеологические произведения современных для тех времен авторов и идеологическим наполнением, то основой хореографического искусства жанр «народный танец».

Народный танец, был представлен стране и народу, как самостоятельная единица современного хореографического искусства и набрал пик своей популярности к середине 20-ых годов XX века. Кружки народного танца создавались в основном из тех представителей молодого поколения, которая

активно проявляла себя на традиционных общественных торжествах и демонстрировала мастерство.

В самодеятельных кружках народного танца в основном работали хореографы-педагоги, в обязанность которых в основном входило обучение азам танцевального искусства, и по возможности осуществить постановку и сочинение новых танцев. В ансамбли государственного образца были назначены балетмейстеры-постановщики для сочинения новых танцев, и создания репертуара с умением преподавать, которые в основном работали с опытными исполнителями, пришедшими из самодеятельности и привлеченными из классического балета, откровенно говоря, без особого успеха проявившие себя в нем.

К балетмейстерам классического танца, присоединились знатоки народной хореографии и на рубеже 30-х годов прошлого столетия образовались первые ансамбли *«песни и пляски»*, *«песни и танца»* или просто *«народного танца»*. В их репертуар входили старинные и современные образцы танцевально-песенного фольклора и инструментального жанра.

Появившимся первым художественным руководителям таких танцевальных коллективов, требовалось собирать и обрабатывать фольклорный материал в танцевально-песенном и музыкально-инструментальном жанре чтобы сделать его достоянием в первую очередь того народа, культуру которого эти ансамбли представляли. Задача же балетмейстеров-народников заключалась в работе по двум направлениям: первое - возрождать, сохранять и пропагандировать народную танцевальную культуру, а второе — развивать, совершенствовать и популяризировать искусство народного танца.

Консолидация внутри цеха. Время со своими различными обстоятельствами показало, что свое полноценное развитие искусства народного танца может происходить только под покровительством организации, объединяющей деятельность всех причастных к народному танцу специалистов, начиная с композиторов и концертмейстеров, заканчивая

сценографами, декораторами, осветителями и звуковиками. Именно поэтому в 1971 году я предложил министру культуры Северной Осетии в помощь хореографическому искусству создать «Союз балетмейстеров» или «Союз хореографов». В те годы я был твердо убежден, что такой «союз» имеет полное право на существование, наравне с действующими на территории СССР и Северной Осетии организациями: «Союз композиторов», «Союз писателей» или «Союз художников». Позже, для более масштабного укрепления на территории Северной Осетии позиций хореографии вообще и народного танца в частности, я посчитал необходимым создать организацию «Хореографическое общество», которое в тандеме «Союзом балетмейстеров» или «Союзом хореографов», могло бы фундаментально способствовать развитию всех направлений в хореографическом искусстве. Но, по многим причинам, основной из которых было непонимание со стороны чиновников, я прекратил в конце 80-ых годов продолжать что-либо делать в реализации этих планов. В 2010 году мне пришла, наверное, последняя попытка реализовать идею – Академия осетинского народного танца. Очень надеюсь, что об этой своей идее мне удастся рассказать на ближайшем мастер-классе перед публикой из числа хореографов, драматургов, концертмейстеров, музыкантов, декораторов и сценографов, которую, как я очень надеюсь, соберет министерство культуры Республики Северной Осетии-Алании.

Спустя годы, пересмотрев все «за и против», я посчитал целесообразным просто создать научно-практическую базу – балетмейстерскую мастерскую. Чтобы своими методическими технологиями эта балетмейстерская мастерская позволяла совершенствовать постановочное мастерство балетмейстерам практически любого уровня и квалификации.

Но, самым главным в процессе объединения наибольшего числа специалистов от хореографов, репетиторов до композиторов в народном танце, позволяющим избежать простейших разногласий является единое справочное пособие, в котором должен быть прописан свод правил и своя особая специфическая для народного осетинского танца терминология. Об

этой проблеме я задумался в ныне далеких 60-ых годах будучи танцовщиком. Такой терминологический справочник я начал составлять только на студенческой скамье ГИТИСа в 1965 году под рабочим названием – «Терминология в осетинском народном танце», фрагменты которого я намереваюсь описать в одной из глав своей книги. Именно в этом 1965 году я сочинил три музыкально-хореографические композиции «Шой» (изначально рядом шла тема «Кахцганан», имеющая не только слегка иное смысловое наполнение), «Мать» и «Тур» . Эти танцевальные номера были подготовлены мной для поездки на гастроли Дней культуры и искусства Северной Осетии в Ленинграде и Ленинградской области. В этом же году тогдашний художественный руководитель ансамбля Давид Темиряев, видимо, задумался важности укрепления позиций и значения танцевальной группы ансамбля, понимая, что именно народный танец в большей степени давал представление об осетинском народе нежели песенный жанр, в репертуаре которого были в основном песни о стране, о вождях, о мире и труде. Также осознавая, что с практической точки зрения и оперативного перемещения на гастрольные пункты, Темиряев оставил штат артистов балета (так называлась в те годы должность артистов хореографической группы) в количестве 12 пар и вывел из состава ансамбля хоровую группу в Радио комитет, оставив в ансамбле лишь вокальную группу-квартет и четырех музыкантов.

Нельзя игнорировать тот факт, что, не может, априори творческий продукт балетмейстера быть полностью понятным всеми типами и категорией зрительской аудитории, начиная с высокопрофессиональных специалистов и критиков и заканчивая неграмотным зрителем и незамысловатым наблюдателем. В истории становления постановочного мастерства в балетмейстерском искусстве народного осетинского танца на территории Северной Осетии, начиная с 70-х годов, каждый творческий продукт воспринимался разной зрительской категорией по-разному. Как показали наблюдения, зритель-обыватель, и, как ни странно, но и неквалифицированный, безграмотный и необразованный хореограф, а именно,

если вопрос не касался сюжетного танца, то схожие предпочтения отдавались показателю синхронности, техническому виртуозу, костюмам и др. Но, как показывают наблюдения постановочного мастерства не только в Северной Осетии, но и на всего СССР, чем выше был по качеству и классу хореографический продукт, тем больший диапазон зрительской аудитории он способен охватить и удовлетворить. Но, у каждого хореографа всегда был выбор. На основании наблюдений одним постановщикам было важно создать продукт для оценки высокопрофессиональными коллегами, специалистами и критиками, которые всегда представляли меньшинство, а вот другим постановщикам, к моему огромному сожалению, было важно создать коммерчески привлекательный продукт, который позволяет охватить некомпетентного зрителя, коих в зрительской аудитории большинство.

Размышление № 5. Вымыслы, гипотезы и домыслы в народном осетинском танце

Вымыслы, гипотезы, домыслы на профессиональной сцене. Как только народный танец стал массовым явлением в хореографическом искусстве и в каждом населенном пункте появились многочисленные самодеятельные танцевальные коллективы со своими руководителями-хореографами, исчезла необходимость в услугах хранителей и распорядителей танцев. При этом, профессиональные хореографы первой волны, свою деятельность в развития искусства народного танца строили на важном соблюдении условий сохранения канонов народной танцевальной культуры. Эти хореографы прививали ученикам соблюдение *манеры поведения в быту* и *манеры исполнения на сцене*.

После 1917 года, когда власть посредством Великой октябрьской социалистической революции перешла к Советскому правительству, как таковые «чегъре» (осет.) перестали быть надобны, так как в культурной

революции была идея покончить со старыми языческими мероприятиями. Традиционные танцы Зилгæ, Хонгæ и Симд исполнялись в сценическом виде для удобного и красочного восприятия зрителем и имели откорректированные в сторону большего визуального эффекта движения и элементы. Кроме того, репертуар самодеятельных коллективов стал строиться в основном из постановок, отражающих новую жизнь и социальные изменения. Так в репертуарах ансамблей появились танцы с танцами о профессиях пряж, трактористов, пастухов, чабанов и другие. Эти постановки уже кроме осетинской одежды (головного убора или обуви) и музыки, не имели ничего общего с осетинским колоритом ни в движениях, ни в элементах, ни в жестах, ни манере. Так привлеченные постановщики из стали применять жесты, позы и элементы из классического танца, стараясь все-таки стилизовать их под народный колорит. Придавая горскую экспрессию и темперамент, привлеченные хореографы в основном специалисты классических балетов и даже бывшие танцовщики балета ошибочно считали, что горскому человеку, должна обязательно соответствовать внешняя необузданность, сердитость и вспыльчивость в характере. Так в Осетию пришла конвульсивная и дерганая манера исполнения «с пеною у рта», которая, по мнению профессиональных специалистов классического танца, являлась якобы характерным отражением характера горца.

При исполнении на концертах танцев Зилгæ, Хонгæ и Симд, коллективы по рассказам ветеранов, исполнители все же старались по возможности сохранить тот стиль и ту манеру, которые существовали на традиционных праздниках быта. Социальное положение и статус, от зажиточного до нищего или абрека не являлись критерием манеры поведения и исполнения в народном танцевальном шествии в составе обрядового действия. Все придерживались единого почтения, уважения и соблюдения традиционного обрядового действия.

Однажды на 3-ем курсе, очень коротко и емко отозвалась о характере осетинского народного танца педагог ГИТИСа преподаватель дисциплины

«Народный танец» народная артистка РСФСР педагог «Большого театра», профессор Тамара Степановна Ткаченко. В прошлом характерная балерина, виртуозно исполнявшая темпераментные испанские и венгерские партии, знавшая толк в фиксации национального колорита, она отметила хореографическую многослойность осетинского характера в народном танце. На примере увиденной манеры исполнения танца «Симд» (осет) Тамара Степановна отреагировала словами «Вот смотрите, налицо национальная самодостаточность! Необузданная лава страсти под тяжеленным слоем видимого спокойствия».

Народный танец и его направления. Развивая народный танец, как самостоятельную единицу хореографического искусства, первая волна знатоков-хореографов даже не могла подумать, что когда-нибудь цельность народного танца будет расшатана и впоследствии рассортирована по дополнительным направлениям, имеющим свои особенности в сравнении с хореографическим оригиналом. Такой поворот событий случился, по-видимому, от того, что в основе своей в народном танце отсутствовали жесткое разграничение формулировок и насколько далеко могут распространяться ограничения. Эти обстоятельства на долгое время внесли смуту в деятельность постановщиков Северной Осетии.

Кроме того, из-за отсутствия единого научно-методического контролирующего органа, возникли проблемы с разнотечием характера образов не только во вновь создаваемых сюжетных танцах, но и внутри традиционных народных танцев, чьи атрибуты были веками признаны обществом Осетии каноническими.

С середины 70-ых годов стало заметно, что постановщики Северной Осетии начали творчески свободнее себя чувствовать при создании «безадресных» танцев, таких как «Молодежный», «Горский», или «Девичий» и других, где не было надобности отражать характерный колорит осетинского народа и жестко выдерживать каноны народной танцевальной культуры. Увлечение постановкой «безадресных» танцев, не лучшим образом

отразилось на работе постановщиков Северной Осетии при создании танцев по трем наиболее сохранившимся темам: «хонгæ», «зилгæ» и «симд», имеющим наиболее четко обозначенные народом границы и где, к сожалению, постановщикам, в редких случаях, удавалось добиваться достоверного соответствия народной сути. Наиболее обделенной вниманием со стороны постановщиков Северной Осетии в силу непонимания, незнания и не достаточного изучения темы этого танца была, безусловно, тема танца «Зилгæ». Не менее плачевно обстояли дела у балетмейстеров в процессе хореографической обработки национальных и народных тем осетинского народного быта и обрядов. Кроме того, слабые знания балетмейстерского искусства и нехватка арсенала танцевально-языковых средств и приемов не позволяло балетмейстерам грамотно обработать народное танцевальное действие посредством инструментов хореографии народного танца.

В осетинском народном танце, как хореографической единице, присутствовали свои конкретные разграничения. Танцы имели свои характерные ракурсы – круги, полукруги, прямые линии или изломы и т.д., а также их смешанное использование. Популярным стал парный танец или точнее сказать дуэтный, который применялся, как в форме солирующей парной единицы, групповой и массовой. Дуэтное гендерное исполнение успешно использовалось в сюжетных действенных танцах на фоне массового действия, а так же, как составная часть дивертисмента в составе сюит или музыкально-хореографических композиций.

Нужно отдать должное большинству руководителей, работавшим в художественной самодеятельности с начала образования народного танца как вида хореографического искусства. Эти руководители старались хоть как-то в общих чертах обозначать народную узнаваемость традиционной народной танцевальной культуры, фрагменты которой хоть как-то успели канонизировать ветераны – исполнители первой и второй волны профессиональной сцены.

Народный танец, все-таки являясь сценической формой отражения народного танцевального действия, требовал четкого осознанного владения всеми атрибутами постановочного мастерства от расстановки всех без исключения акцентов в жестах, позах, движениях до размещения главных героев и персонажей на сцене и перемещению их по ней.

Игнорируя по разным причинам балетмейстерские приемы постановочного мастерства, они в процессе создания танцевального номера особо не стремились следовать элементарным законам *композиционного построения* танца. Невозможно было усмотреть даже *кульминацию* действия, наблюдалась незаконченность танцевальных номеров и хаос в манере исполнения, когда нередко к традиционным элементам авторы необоснованно примешивали собственного сочинения авторские элементы и движения, к сожалению часто не отвечающие сути и смыслу конкретного танца. Разбавлять традиционный танец нехарактерными элементами, это в той же степени кощунственно, как создавать букет, смешивая натуральные искусственные растения. Даже если искусственный продукт внешне будет эффектнее и привлекательнее, он все равно не даст желанного аромата.

Так как в хореографической среде не было единой точки зрения и общего взгляда на смысловой базис каждого традиционного народного танцевального действия и его канонические атрибуты, то существовали серьезные разночтения народного материала и дальнейший перенос действия в хореографическом виде на сцену с сохранением достоверного народного каркаса.

Элементарное искажение темпа позволяла себе основная масса постановщиков при создании на сцене традиционного массового танца «Симд», когда замедленный темп сопровождался необоснованно завышено лиричностью аккомпанемента, незаслуженно превращая «уверенный» и экспрессивно-сдержанный характер танца в утрированно романтическое действие.

В свою очередь, темп на ощущение исполнителями ритма и влиял на пластическую составляющую постановочной идеи и манеры исполнения, особенно мужской части исполнителей, чей вид становился понурым с потухшей внутренней экспрессией, заложенной в смысловую основу данного народного действия. Эти, незначительные, на первый взгляд, искажения в темпе, несмотря на типологию танца, хореографическую лирику или пирризм (героика), могут нарушить такой необходимый и важный консонанс образного ощущения звукового ряда.

Отсутствие с момента образования народного танца, как хореографического вида по десятилетиям 21 века единого справочного пособия, включающего в том числе, четко сформулированные характеристики каждого традиционного осетинского народного танца и элементы в нем, не давало возможность постановщикам Северной Осетии, работать без нарушений хотя бы нескольких компонентов народной танцевальной культуры.

Даже среди знатоков народной осетинской танцевальной культуры, относящих себя к этно хореоведам, вся путаница в рассуждениях строилась в разночтении понятии словосочетания «**народный танец**», которое одними понималось, как **вид хореографического искусства** (сценического продукта), а другими – как **вид народного творчества** (традиционного народного танцевального действия, проводимого в быту). Две категории танцев были названы единым названием – «народный танец». Любому здравомыслящему человеку понятно, что под словом народная еда подразумевается все те блюда, которые употреблялись народом традиционно, с сохранением и учетом той посуды и других атрибутов исконности и народности, не соблюдая элегантности современной сервировки. Но, в современное время, высокообразованные повара и рестораторы могут изученную архаичность донести до своего потребителя в иной подаче материала, сервировке антураже, т.е. так, чтобы блюда выглядели по-современному, но сохраняли народный колорит, вкус и запах. Значит понятие «народная еда», можно

разделить на категории приблизительно с такими названиями: «традиционная народная пища» (формируемая на основе пищи и блюд народной трапезы) и «народные блюда» (это отличительная от традиционных блюд иная комплектация существующих и вновь появившихся в народе ингредиентов).

Возвращаясь к трактовке терминологии «народный танец» важно отметить, что этот термин является главенствующей для осетинской хореографии категорий, объединяющей внутри себя все направления, отражающие на сцене хореографическим языком сценическое танцевальное действие народного характера. Учитывая, что «народный танец» все же имеет статус самостоятельного вида хореографического искусства, являющегося по своей форме и сути автономным сценическим танцевальным направлением, внесем следующие уточнения и коррективы, адаптированные под особенности танцевальной сути Осетии.

Итак. *В первую очередь* внутрь самостоятельной хореографической единицы «народный танец» нужно поместить направление **«фольклорный танец»**, как *сценическую танцевальную форму*, как жанр народного творчества без особой обработки хореографическими принципами и законами драматургии, но наиболее архаично отражающего на сцене все формы народного танцевального действия, принятого в обществе в быту на семейно-бытовых праздниках. К фольклорным танцам относится, не только традиционные народные осетинские танцы, но и танцы, когда-то появлявшиеся в отдельных районах и населенных пунктах, но не сумевшие приобрести традиционную популярность и, соответственно быстро ушедшие из народа.

Во вторую очередь нужно обозначить, направление, чьи сценические постановки, созданы на основе опять же *народного танцевального действия*, которое уже явно фундаментально обработано хореографическими принципами и законами драматургии. Это направление нуждается в отличительной от фольклорного танца трактовке, как например «сценический народный танец», чей постановочный продукт основан на темах

традиционных народных осетинских танцев и тех нетрадиционных танцев, которые когда-то появлялись в отдельных районах и населенных пунктах Осетии, но не приобрели традиционной формы, то есть долгосрочной популярности. Иначе такую разновидность танца многие называют «народно-бытовой танец».

Третьим направлением, которое необходимо включить в состав хореографического вида «народный танец» является **«народный сюжетный танец»**, чей постановочный продукт базируется на народных сюжетах, находящихся в составе эпоса, истории, сказаний, различных обрядов, празднеств и песен. Такие постановки в других многих народах нередко называют народно-сценическим танцем, считая, что он является отражением на сцене, адаптированного посредством хореографического языка, танцевального действия, традиционно организованного народом в быту.

И наконец, нельзя не сказать о таком важном четвертом направлении, которое когда-то само породило хореографический вид под названием «народный танец», являясь изначально тем субстратом, который порождал и питал все перечисленные направления в народном танце. Это направление нуждается не в простой реанимации, а в новом своем безошибочном возрождении, при котором выстраивается особое отношение к процессу фундаментального изучения исконной формы (*народного танцевального действия*), детальной проработки и кропотливого обсуждения всей ранее существующей и вновь получаемой информации.

Для выбора безошибочного пути возрождения **«хъазт»**, как составной части хореографического вида «народный танец» в новейшей форме, важно учесть невозможность применения старых традиционных вариантов в подходе. Новейшая форма проведения народного танцевального действия **«хъазт»** вынуждена отличаться от вариантов исконной старинной формы, которая организовывалась и проводилась в старину в составе системно организованных мероприятий, приуроченных к календарным и семейно-

бытовым праздникам, как минимум по двум позициям, а именно по мотивации и намерениям.

Соответственно будут различаться и инструменты, посредством которых могут которыми достигаются намеченные цели мероприятия, а так же сохраняться суть и реализовываться цели.

Но важно суметь сохранить суть исконных функций, которыми наделялось танцевальное действо, но адаптированную к сегодняшним современным условиям. Эти условия можно назвать неизбежными, пришедшими к нам в постперестроечный 21 век, не задержавшись даже секунды в предыдущем советском периоде. Хотя именно советский период породил хореографическую единицу под названием «народный танец».

Разговор идет о возрождении народного танцевального действа, как традиционного, так и нетрадиционного, возникавшего, как мы уже говорили... Почему же нужно адаптировать это *четвертое направление* в народном танце к особенностям сегодняшних новейших условий? Все дело в том, что причина кроется даже не в техническом прогрессе общества или его интеллектуальном развитии, а в простейшем изменении масштабов населенных пунктов и их количества.

В ранние 18-20-ые века осетинские села или аулы имели стабильность по масштабу населенных пунктов и их количеству в одном районе или ущелье, по числу жителей внутри населенного пункта (безусловно, изменялось в сторону увеличения, но не так уж явно). Тем более количество мегаполисов оставалось почти неизменным. Изменения произошли после создания СССР и унификации в воспитательном процессе через учебно-воспитательную работу в учебных заведениях. Воспитательный процесс подрастающего поколения претерпевал значительные поправки в межличностных отношениях разновозрастных граждан в среде городского и даже сельского населения.

Если некрупные по числу жителей селения могут вновь принять старые условия организации традиционного народного танцевального действа под названием «хъазт», то крупные села, поселки и города – нет. Для этого как

минимум нужно разделить территории населенного пункта на зоны, чтобы каждая территория была схожа по размерам со средним селением, и чтобы в каждой зоне был свой «*чъегъре*».

Размышление о танце № 6. Слагаемые национальной узнаваемости

Текст, лексика, манера... манера... манера... Термин «народный танец», если говорить о его бытовой форме, все-таки имел в народной осетинской танцевальной культуре свое определенное и важное значение. Среди танцев-долгожителей, просуществовавших в культурной жизни осетинского народа в неизменном виде до первой трети XX века особняком стояли три танца – «*хонгæ*», «*зилгæ*» и «*симд*». Под формулировкой «неизменный вид» подразумевается сохраненные в перечисленных танцах в более-менее неизменном виде их текста, лексики и манеры. Сохранению всех этих трех атрибутов в быту, осетинский народ уделял особое внимание несколько веков (по предположению старожилов середины XX века), вплоть до 20-х годов. Важную роль в процессе сохранения отводилась распорядителям танцев. А с этого момента народный танец взошел на сцену в составе одноименного отдельного раздела в хореографическом искусстве. Но войдя в этот раздел эти три народные танцевальные темы часто по-разному преподносились различными балетмейстерами, в большей степени стремящихся демонстрировать собственное авторское видение хореографического текста.

Хореографический тест в искусстве народного осетинского танца является компонентой хореографического искусства, в которой, с точки зрения неизменности, в сравнении с лексикой, в большей степени допускается применение авторской трактовки. Важно, чтобы любая, выставленная на сцену важно учесть все то, на чем основывалось в народной танцевальной культуре развитие конкретной танцевальной темы, как и на основании какой мотивации, именно в народе в быту, развивалось это действие. Если говорить о

теме «Хонгæ», то это процесс приглашения с присутствием лиризма и романтизма, если – «Зилгæ» – то это задорно-бравурная демонстрация себя, ну, а если говорить о теме «Симд», то это процесс свидания, причем, статуса "решающего". Нередко, смысловая нагрузка конкретной темой многими постановщиками не берется во внимание вообще и, соответственно, хореографический текст превращается в бессмыслицу и «холодное» дивертисментное перемещение по сцене в такт музыки.

Хореографическая лексика в искусстве народного осетинского танца, в отличие от хореографического текста, все же имеет более жестко сформированный накопленный веками базовый комплект, который с полным правом может называться традиционным. Важно осознавать, что осетинская лексика, сформировавшаяся на основе трех традиционных осетинских танцев «хонгæ», «зилгæ» и «симд», безусловно, накопилась и взяла свое происхождение с времен ритуального и обрядового пляса, а значит, имела сакральную кодовую подоплёку. Акцентируя внимание на лексике мужского осетинского танца, нужно отметить, что к началу XX века она уже была укомплектована богатым разнообразием танцевальных элементов - прыжковые, партерные (колени), вращательные (зилга), шагово-скользящие (сирга).

Говоря о манере, нужно указать, что в осетинской народной танцевальной культуре до появления хореографического искусства, существовало немало танцевальных форм, которые в отличие от перечисленных трех традиционных танцев зарождались спонтанно и по мере развития технического прогресса и деятельности культпросвета, стали исчезать за своей ненужностью и не актуальностью. Большинство из них имели достаточно облегченную форму, не имевшую какой-либо смысловой подоплеки. Именно к ним вместо термина «народный танец» уместнее применить термин «народный пляс» или «народная пояска», в которой движения различными частями тела воспроизводились скорее хаотично и спонтанно, чего нельзя сказать о трех устоявшихся танцах хонга, зилга и симд,

несущих в себе смысловую нагрузку, а значит по сути своей являются именно танцами, а не пляской. Кроме того, нельзя исключать тот факт, что эволюция осетинского народного танца затронула те времена и периоды, в которых существовали явные различия в исполнении танцев «простолюдинов» и танцев представителей «высшего сословия». При этом, важно отметить, что в осетинской танцевальной культуре лексика и текст танцев этих двух сословий была схожей. А вот различия существовали лишь в танцевальной манере поведения, которая в отличие от быта, превратилась на сцене в манеру исполнения

Именно манере исполнения должно отводиться на сцене важное значение для обеспечения этнической хореографической узнаваемости, особо четко зафиксированной в трех традиционных осетинских народных танцев, в число которых входят хонга, зилга и симд, чья лексика стала основополагающей в хореографическом искусстве и должна продолжать являться камертоном совокупной осетинской национальной узнаваемости. Так вот, все эти перечисленные компоненты узнаваемости в народном осетинском танце однозначно нуждается в сохранении их канонов со стороны культурного общества и защите от каких-либо искажений со стороны профильного культурного сообщества, а именно хореографического.

Взаимосвязь текста, лексики и манеры в традиционных осетинских народных танцах, всегда совокупно обеспечивала узнаваемость не только в составе осетинской танцевальной культуры, но и хореографического искусства, а значит, продолжает оставаться паритетной.

В осетинском хореографическом искусстве, даже вновь создаваемые работы всегда основывались и продолжают основываться в большей степени на элементах и движениях традиционных осетинских танцев и в редких случаях на вновь сочиненных элементах и движений. Говоря об инструментах, обеспечивающих осетинскую узнаваемость, важно указать, что шлифовать эти инструменты необходимо в процессе грамотно выстроенного экзерсиса, в котором разучивается, в том числе народная версия воспроизводства

элементов и движений, исполняемых в быту до образования хореографического раздела «народный танец».

Сегодняшний экзерсис, который строится на практическом отработывании навыков техничности исполнения и привития национальной пластики, в том числе нуждается в уроках актерского мастерства. Например, через процесс национальной театрализации развивается национальная манера, в которую, как в обертку оформляются элементы лексики и выстаивается поведение внутри хореографического текста с верными пометками в композиционном плане. Именно манера в абсолютной степени отвечает за национальную узнаваемость, отраженную на сцене в национальных устоях гендерных и межвозрастных взаимоотношений, не только в действенных танцах, но и во вставной пляске.

Размышление № 17. Народный танец в детском ансамбле

Нередко руководители детских танцевальных ансамблей, которые нередко являются по совместительству постановщиками, имеют в прошлом различный определенный опыт:

1. Только исполнительский стаж во «взрослом» искусстве.
2. Постановочной работы во взрослых коллективах.
3. Исполнительский опыт в художественной самодеятельности.

При этом каждый представитель должен

– четко представлять свое предназначение в деле сохранения, развития и популяризации народной осетинской танцевальной культуры в составе своего искусства;

– ответить себе на определенные вопросы:

– на чем основываются составление репертуара и сочинении танцевального номера?

– по какому принципу выбирает музыкальный материал?

– как выбирает эскиз к детскому костюму и соответствует ли костюм характеру танца?

– способен ли лаконично либреттово отразить сюжет танца,

– соответствует ли смысловая основа сюжета конкретной возрастной категории.

И самый важный вопрос: о чем думает руководитель когда выставляет на сцену «взрослые» по духу и смыслу танцы? Всех их может объединять отсутствие возможности приобрести специальные навыки или повысить квалификацию для работы в детском хореографическом искусстве.

Незнание специфики работы с детским контингентом отражается на качестве детских постановок и исполнительских умениях детей. Руководители просто обязаны и должны понимать, что детский репертуар в первую очередь предназначен для детского зрителя, а не на взрослого и что детский ансамбль создается не для того, чтобы заигрывать перед взрослой аудиторией, по большей части родительской из числа «нужных» и важных статусных персон, а для того, чтобы вести воспитательную работу, и развивающую культурный уровень разновозрастного ребенка. Все это означает, что основной зритель должен быть детский, то есть, состоящий из сверстников той возрастных групп ансамбля, которые выступают в программе детского ансамбля.

Хочется надеяться, что когда-нибудь общество культуры Северной Осетии поймет и осознает то кощунственное отношение, проявляемое большинством руководителей детских танцевальных коллективов к трем традиционным осетинским гендерным народным темам. Руководители детских коллективов, по сути, призывают детей изображать на сцене взрослые межличностные отношения, вынуждая детей корчить на сцене нелепицу, тем самым, превращая это народное достояние в карикатуру.

«Взрослые» элементы на репетиции детского коллектива. На репетициях однозначно необходимо проходить элементы и отдельные движения из «взрослых» традиционных осетинских танцев, но это нужно делать лишь для того, чтобы, осваивая техничность исполнения, закладывать

ее в двигательную память для приобретения двигательной заученности, не более. Это позволит детям, повзрослев и выйдя на «взрослую» сцену, быстро адаптироваться в процессе исполнения «взрослого» танца и овладеть нужной «взрослой» манерой, добавив нужный образ и характер исполнения.

Репертуар. Важно понимать, что детский репертуар несет в себе особую воспитательную задачу. Соответственно, репертуар нуждается в минимально допустимом наборе танцев, в котором будет затронуто разнообразное количество сторон именно детской жизни, где важнейшим является привитие детям правил хорошего тона и поведения, не нарушающего общепринятые нормы нравственности и морали. Это значит, что в репертуаре детского ансамбля должны быть постановки, отражающие осетинскую национальную атмосферу общения, например, разновозрастных детских персонажей: «старший брат и младшая сестра» или наоборот, родственных отношений «внук и бабушка» или «внучка и дедушка» и т.д. Детский зритель с удовольствием будет наблюдать, как их сверстники на сцене детскими актерскими приемами будут изображать бабушку и дедушку, строгую сестру, заносчивого брата или учительницу. Через школьного зрителя постановщик несет в детские школьные массы народную мораль, а значит народную культуру.

Воспитательная работа. В целях воспитательной работы руководители детских ансамблей через сюжеты своих работ должны стремиться доносить до детского зрителя извечную проблему – что такое «хорошо» и что такое «плохо», что такое «добро» и что такое «зло», где плохое становится хорошим и, где «добро» побеждает «зло». И всё это с поправкой на национальный осетинский колорит. К таким сюжетам можно отнести персонаж хулигана, например, не уступившего место на скамейке в парке старушке и, как этому хулигану досталось от младших сверстников, которые в конечном итоге сделали хулигана положительным героем. Но эти темы и сюжеты должны быть передано со сцены веселым юмористическим хореографическим языком. Кроме того, в детский репертуар нужно включать работы, созданные по

героико-патриотическим темам, а также по мотивам осетинских сказок, басен и стихотворений, в которых дети смогут изобразить животный мир. Не игнорировать темы профессий (врач, лесоруб, охотник и др.).

Репертуар. Репертуар может комплектоваться из танцев, в которых задействована только группа девочек и только мальчиков. Не нужно забывать о дивертисментных номерах в виде детского музыкального инструментального исполнения или тематических речитативов, который, например, лучше сопровождать антуражным танцем. Желательно иметь в репертуаре 2–3 сюжетные постановки на основе народных исторических, героических и современных тем. В течение года желательно пополнять репертуар 1–2 новыми постановками, при этом, ведя архив постановочных работ, периодически демонстрировать те работы, которые уже были в репертуаре 10–15 лет назад. Следуя понятию «преемственность поколений» важно приглашать на концерты в качестве почетных гостей предыдущих повзрослевших исполнителей и представлять их со сцены.

Репетиционный процесс. При построении репетиционного процесса в детском коллективе, например, в самых младших группах нужно включать детский игровой процесс. Говоря о техничности исполнения движений ребенком, важно помнить и том, что погружение ребенка непосредственно в танец осуществляется с учетом его возрастного восприятия физической, эмоциональной и интеллектуальной нагрузки, существующей, как в репетиционном, так и непосредственно в постановочном процессе. При этом, нежелательно злоупотреблять упражнениями классического экзерсиса, но и их игнорировать. И категорически нельзя пренебрегать разучиванием элементами народных танцев, которые по своей манере максимально отдалены от осетинской манеры исполнения – русские, украинские, прибалтийские, молдавские и танцы других не кавказских народов.

Значимость детского ансамбля. Назначение детского коллектива в культурном обществе не в том, чтобы дать как можно больше концертов, когда детей с определенной частотой «выбрасывают» на сцену, а в том, чтобы

следовать в работе с детьми по принципу массовости. Это означает, что те дети, кто не имеет природных данных стать хорошим артистом (слух, чувство ритма и др.) при этом, имеет право и возможность развивать и совершенствовать относительно себя не только пластику и выносливость, грацию и изящество, но и общечеловеческие качества трудолюбие, ответственность и др.

Ответственность руководителя детского ансамбля. С руководителей детских коллективов должен быть особый спрос культурного общества в первую очередь, а уже с хореографических объединений – во вторую, потому что эта категория руководителей наравне с воспитателями и педагогами несет высокую ответственность в деле воспитания подрастающего поколения. Именно поэтому работе руководителей детских хореографических коллективов должны оказывать содействие в учебно-воспитательной работе абсолютно все профильные ведомства, в числе которых, республиканские центр или дома народного творчества, министерства культуры и министерства образования.

Размышление № 24. Постановочный вирус в народном танце.

Разрушительные процессы в народном осетинском танце

1–я волна разрушений – унификация лексики и народной манеры

Работа И. А. Моисеева – танец «Симд». Народный танец, как самостоятельный раздел хореографического искусства и, как ведущий жанр народного творчества Северной Осетии в процессе своей эволюции перетерпел немало потрясений от закономерного и непредвиденного разрушительного вмешательства извне. Эти обстоятельства нарушили и, однозначно серьезно замедлили ход развития народного танца. Основные удары по народному осетинскому танцу были очень серьезно нанесены привлеченными извне постановщиками, деятельность которых периодически

вводила осетинскую хореографию в ступор, из которого культурное общество Северной Осетии выводило народный танец с огромной тратой времени и сил. И поэтому на всём эволюционном пути Северная Осетия больше думала о сохранении народного танца, нежели о его развитии и популяризации. С осетинским народным танцем случилось именно то, о чем в балетмейстерском искусстве народного танца говорят, как о первостепенной задаче – оградить народную танцевальную культуру от проникновения в нее чужеродности, которая способна с течением времени покрыть народный танец ороговевшим налетом, под покровом которого неизбежно рождается «постановочный вирус», разрушающий каноны, веками по крупицам создаваемые народом.

Такого рода «постановочный вирус» впервые на осетинскую сцену занес в 1937 году известный постановщик Игорь Моисеев, отличный мастер композиционного построения, мастерство которого можно оценить на примере таких известных постановок в жанре сценического танца, как «Футболисты», «Флотский танец», «На катке» и «Яблочко». Кстати, танец «Футболисты» был поставлен в 1930 году, Моисеевым не единолично, а совместно с более опытным на то время балетмейстером Львом Лащилиным, который имел колоссальный опыт успешной постановочной работы. Взять хотя бы известный балет Рейнгольда Морицевича Глиэра «Красный мак», над постановкой которого Лащилин работал еще в середине 20 годов 19 века. Моисееву, было, что почерпнуть в работе у такого мастера. Кроме того, ему довелось на практике наблюдать постановочный процесс работ знаковых балетмейстеров 20 годов – Касьяна Голейзовского, Натальи Глан, Александра Румнева и других.

Изучая в конце 1937 года танцевальную культуру народов Северного Кавказа для комплектования репертуара своей дебютной концертной программы «Танцы народов СССР», Моисеев остановился на образцах осетинской народной танцевальной культуры. По воспоминаниям ветеранов осетинской хореографии, просмотреть осетинские народные танцы было поручено Танхо Израйлову, горскому еврею из Дагестана, приглашенного

Моисеевым в ансамбль ГАНТ СССР. Чтобы отобрать наилучший танец, Израйлов просмотрел три осетинских традиционных народных танцев («зилгæ» (тымбыл), «хонгæ», «симд», и пляски «ерысы», «рог» – осет.). Ветераны первой волны ГАПит Северной Осетии Сопоев, Сланов и другие, вспоминали, что Танхо Израйлов старался, как мог и как сам воспринимал, точнее зафиксировать увиденные им осетинские танцы. Не будучи знатоком и тем более осетином, вполне возможно, что Израйлов передал материал Моисееву в слегка искажённом виде. Особенность же подхода Моисеева была таковой, что он на свое восприятие видоизменял не только рисунки танцев, но даже основательно перекраивал компоненты народной лексики. Игорь Моисеев категорично объединил все увиденные танцы в единую композицию и, расценив по-своему зрелищность восприятия, стилизовал и текст и лексику.

В итоге, Моисеев назвал свою работу «Осетинский народный танец “СИМД”». По сути, Моисеев в одном танце использовал материал нескольких основных танцев, а именно «Симд», «Хонгæ», «Зилгæ» и «украсил» их экспрессивными элементами танца «Рог» (в котором присутствовали элементы того, что в искусстве называют «джигитовка»). Вырванные нескольких самостоятельных танцев «куски» были соединены в единое целое, которое представляло собой композицию, которая, почему-то была названа «Симд». Тем самым, Израйловым или Моисеевым, не ведая или ведая, были проигнорированы законы работы с материалом традиционного народного танца, а именно сохранения основ народной танцевальной культуры, о которых сам Моисеев не раз декларировал с трибун. А ведь эта работа могла быть просто названа «Осетинская сюита», в которой смело, на основании хореографической грамоты можно было объединить три самостоятельных традиционных танца. Мало того, были по непонятным причинам внесены не лучшие коррективы в музыкальное сопровождение (применены музыкальные инструменты других народов), а также искажен темп и ритм танца. И в таком вот странном виде уже 10 февраля 1937 года Моисеев приступил к первой репетиции дебютной программы «Танцы народов СССР».

Эта работа, которую специалисты и знатоки называли пародией на народный осетинский танец, была зафиксирована и отснята в 1937 году оператором заслуженным деятелем искусств РСФСР М. А. Кауфманом, а затем смонтирована и показана им в 1938 году в кинофильме «Танцы народов СССР». Так впервые на территорию Северной Осетии был занесен постановочный вирус, который на долгие годы парализовал осетинскую традиционную народную танцевальную тему «Симд».

Критиковать И. А. Моисеева в народном танце и, тем более, корректировать его действия в процессе постановочной работы, было не принято, в отличие от его работ в балетном искусстве. Все же, нужно для объективности восприятия личности Моисеева упомянуть о его известной работе – балетного спектакля «Спартак», редакция которой считалась в 20 веке самой провальной. Журнал «Музыкальная жизнь» № 1, январь 1958 года сообщал о подготовке спектакля к премьере и о том, что в этом спектакле помимо балетной труппы, состоящей из 250 человек, будет участвовать 120 артистов хора и 55 артистов мимического ансамбля. Премьера балета состоялась Москве 11 марта 1958 года на сцене «Большого театра». Но, когда после антракта в зрительный зал не вернулось больше половины зрителей, спектакль тот же исключили из репертуара Большого театра.

Скорее всего, одной из причин, повлиявшей на провал И. А. Моисеева в работе над балетным спектаклем «Спартак», являлась его, если так можно выразиться, почти двадцатилетняя «зашоренность» в работе над миниатюрами, после которых почти сразу Моисеев приступил к режиссуре фундаментального балетного спектакля.

Экспертная оценка ведущих критиков СССР:

1. Критик Н. Стороженко (Газета страны «Советская культура»): «Постановщик спектакля «Спартак» известный балетмейстер, народный артист СССР Игорь Моисеев проделал большую и интересную работу», «Восхищение зрителей вызвали декорации художника А. Константиновского, оформившего спектакль со вкусом».

2. Критик К. К. Саква (Журнал «Советская музыка», № 5, 1958 г.): «Большая часть танцевальных сцен в спектакле носит характер дивертисмента. Они не связаны с развитием действия, представляя собой вставные номера. Если их исключить из балета, драматургические мотивировки нисколько не пострадают».

3. Балерина Майя Плисецкая (Книга «Я, Майя Плисецкая, 1999 г.): «В опере петь надо. В балете танцевать надо».

4. Критик Е. Гришина: «Много позже в одном из интервью, отвечая на и вопрос, как он сам оценивает свою постановку «Спартак», И. Моисеев посетовал, что тогда в момент постановки балета, в его распоряжении не было Владимира Васильева, то есть танцовщика способного создать образ главного героя с помощью героического танца. Однако, дело было, вероятно, не в совсем в этом. А скорее, в том, что прежде, чем Григорович поставил, а Васильев исполнил партию Спартак, партия эта традиционно для хореодрамы мыслилась и решалась хореографами как партия пантомимная».

5. Критик Е. Грошева (Книга «Большой театр Союза СССР»): «Самая главная претензия, которую предъявляла критика к постановщику, была вызвана весьма скупым хореографическим языком спектакля, во многом решенным средствами элементарной пантомимы. Это касалось образа главного героя. Его партия по существу ограничивалась лирическим адажио с Фригией и танцем-призывом, причем наполовину мимическим. В остальном Спартак позировал.

6. Р. В. Захаров народный артист СССР (книга «Записки балетмейстера» издательство «Искусство» 1976 г.): «...неверна формулировка И. Моисеева, высказанная им в печати: «Балетмейстер – это режиссер, мыслящий хореографически...» Балетмейстер и режиссер – разные профессии. Режиссер драмы или оперы, ставя спектакль, имеет дело с готовым текстом, балетмейстер же сам сочиняет «текст» балета, а затем уже его ставит. Правильно было бы сказать: балетмейстер – это сочинитель балета, мыслящий хореографическими образами.

Считаю важным заострить внимание на факте того, что принципиально Моисеевне является тем первым, кто создал программу, в которой были представлены танцы народов, населяющих тогдашний Советский Союз.

Первым, кто официально создал программу «Танцы народов советской страны» являлся Анатолий Васильевич Шатин (1904–1972 г), который в будущем стал первым деканом балетмейстерского отделения Режиссерского факультета ГИТИСа и вел дисциплину «Искусство балетмейстера». По отзывам ветеранов хореографического искусства, Шатин являлся сам великолепным организатором и умел эти профессиональные качества воспитывать в своих учениках, многие из его которых впоследствии возглавляли значимые балетные труппы и крупные хореографические коллективы государственного академического образца в театрах страны и за рубежом.

В 1933 году А. В. Шатин был одним из организаторов балетной школы и театра балета под названием «Остров танца» в парке культуры и отдыха имени Горького, где успешно руководил отделением классического танца, на базе которого за период 1936–37 годов создал концертную программу «Танцы народов советской страны». К Шатину на репетиции и на выступления захаживал «вездесущий» (так его ветераны ГИТИСа называли) и, в хорошем смысле, жадный до всяческих новаторств (в хорошем смысле этих слов) Игорь Моисеев. Поэтому по воспоминанию самого Шатина, в тот же 1937 год, Игорь Моисеев организывает свой первый самостоятельный ансамбль, в котором начинает создавать первую в своей карьере официальную полноценную программу, с почти таким же названием, но некоторым отличием, а именно «Танцы народов СССР». А чтобы ускорить выпуск этой своей концертной программы Игорь Моисеев берет к себе готовых исполнителей. Ими, по странному стечению обстоятельств, оказались именно готовые исполнители, артисты, которых воспитал и обучил народному танцу сам Анатолий Васильевич Шатин.

По мнению и воспоминаниям ветеранов из числа критиков, знатоков хореографического искусства и некоторых профессоров ГИТИСа, Игорь Моисеев наверняка оценил уровень подготовленности артистов коллектива «Остров танца». Талантливый Шатин, кроме всего прочего получил знания и навыки в московской труппе «Молодой балет», созданной прославленным балетмейстером Александром Горским, под началом которого молодой Шатин, будучи исполнителем, танцевал в 1923–1925 годах.

Моисеев с благословения высших чинов от культуры Правительства СССР, создавал свой коллектив, как дотационный ансамбль с заранее оговоренными привилегиями, соответствующими главному коллективу страны, имеющему стабильную заработную плату и график гастрольных поездок. Таких перспектив и тем более привилегий в коллективе Шатина не было. (Заметки автора: «Рассказать об искусстве Бориса Лехта, работавшего в Ансамбле песни и пляски ордена Ленина Московского военного округа, созданного в 1937 году, как самодеятельный ансамбль Красноармейской песни и пляски, Академическом ансамбле песни и пляски внутренних войск МВД России».)

2–я волна разрушений – композиционные шаблоны

Значительно позже, после Игоря Моисеева «постановочный вирус» был более масштабно занесен на территорию Северной Осетии в начале 60-ых годов руками некоторых псевдо творцов, кто желал использовать осетинский народный танец, как дополнительный источник наживы. Я позволил себе так думать на основании увиденных мною в 1960 году событий произошедших в процессе подготовки к декаде осетинского искусства и литературы в Москве. В тот период в народном песенно-танцевальном жанре акцент делался одновременно в работе с государственным ансамблем песни и танца Северной Осетии и коллективом художественной самодеятельности – ансамблем песни и танца садонских шахтеров. В помощь Северной Осетии в качестве главного балетмейстера декады в Москве был направлен Сергей Гаврилович Корень,

которому на тот период шёл 53-й год и у которого уже был опыт проведения в Москве декады искусства Кабардино-Балкарской АССР в 1957 году. С. Г. Корень, в прошлом русский балетный танцовщик, большой знаток классического танца, являлся в 1960 году балетмейстером-репетитором Большого Театра. Ему, после декады Правительством СОАССР было вручено звание «заслуженный деятель искусств Северо-Осетинской АССР». Кроме него, в Северную Осетию были привлечены постановщики извне: Л. Грикурова, Р. Чохонелидзе и Егоров. Кстати, Егоров, был в первый же день, по неизвестным причинам партийными органами в 24 часа выслан со скандалом из Северной Осетии. И вот началась деятельность приглашенных извне постановщиков.

Работа Р. Чохонелидзе – «Симд». В 1960 году в Государственный ансамбль песни и танца Северной Осетии был приглашен хореограф из Грузии Р. Чохонелидзе для постановки массового осетинского традиционного танца «Симд». Как потом обсуждалось в руководстве ГАПиТ Северной Осетии, Чохонелидзе знал об осетинской хореографической лексике танца симд лишь через исполнение танца симд ансамблем ГАНТ СССР под руководством И. Моисеева и государственным ансамблем народного танца Грузии под руководством И. Сухишвили. Нам, исполнителям, ситуация с компетентностью Чохонелидзе стала понятна после того, как им был вставлен пафосный сюжет, похожий на танец важного жениха и, не менее важной невесты. У всех у нас, особенно у ветеранов, возникал естественный вопрос – зачем? Массовку Чохонелидзе эффектно выстроил клином, разделив его на женский и мужской кордебалеты, которые замерев в определенной позе, наблюдали за неосетинскими характерами персонажей. Почему же неосетинскими. Потому, что не было в женском образе того осетинского состояния девичьего трепета, а в мужском образе – заботы и уважения. Т.е. манера не отражала всего того, чего испытывала каждая пара, вставшая в танец симд. Все бы ничего, и массовка стояла очень ровно, и позы антуража были эффектными, и каждый солист имел в своем арсенале очень грациозные

па. Но, к сожалению, все эти атрибуты выбивались из осетинского характера танцевосприятия, то общение солирующей пары, которое сочинил Чохонелидзе. К сожалению, это общение походило, не просто на самолюбование каждого персонажа, по характеру отражающие атмосферу «кто себя больше любит». Характер самодовольства, в принципе, являлся чужеродным проявлением относительно смысловой основы симдовой темы. Кроме того, подверглась сомнению, примененная затянувшаяся шеренговая антуражная пауза, выстроенная «клином». Безусловно, этот «клин» может являться прекрасным композиционным решением в другом танце или хореографическом спектакле, но, категорически не в симде, где этот клин, мягко говоря, не уместен, так как не может вписываться в симдовую основу композиционного решения, где главным смыслом является именно постоянство движения всех участников танцевального симдового действия в быту и, соответственно, перемещения по сценической площадке, где с определенного момента в обоих случаях являлось сохранение неделимости пары, что являлось важной компонентой смысловой нагрузки в симдовой теме народной танцевальной культуры.

Кроме этого, постановщик Чохонелидзе счел возможным, в своей версии танца симд, «втиснуть» элементы и целые композиционные блоки других не менее самостоятельных традиционных осетинских танцев «Хонгæ» («Приглашение») и «Зилгæ» («Тымбыл», «Круговой»). Чохонелидзе заставил танцоров-мужчин, создававших антураж, не только встать на пальцы, но и двигаться элементом «*сиргæ*» (осет.). Некоторые специалисты Северной Осетии тех лет, оценивая работу Чохонелидзе, склонялись к тому, что, по-видимому, на территории Грузинской ССР в Юго-Осетинской автономной области эволюция темы танца симд имела свое развитие, иное чем на территории Северной Осетии.

Вполне возможно, что Чохонелидзе взял пример с работ И. А. Моисеева и И. Сухишвили в подходе к использованию народного материала, Чохонелидзе по своему усмотрению фактически перемешал лексику

существующих веками осетинских традиционных танцев, превратив свой продукт в форму попури. Интерпретируя по своему усмотрению народный материал, Чохонелидзе хладнокровно нарушил законы хореографического раздела «народный танец», разбавив внутреннее содержание одного традиционного танца нехарактерными элементами других самостоятельных танцев, стирая границы народных традиционных танцевальных тем. Мало того, он, скорее от неосведомленности в своей версии танца «Симд» хладнокровно нарушил устои характера поведения юноши с девушки и искажил смысл их общения. Несмотря на то, что постановка Чохонелидзе объявлялась, как самостоятельный традиционный танец «Симд», она полностью была напичкана чужеродными элементами и композиционными фрагментами других самостоятельных танцев «Хонгæ» и «Зилгæ». В связи с чем, «Симд» потерял самостоятельность и приобрел форму попури.

Говоря о танце «Зилгæ» хочется сказать, что почти все компоненты его хореографической лексики постановщики Северной Осетии, по примеру Чохонелидзе, постановщики Северной Осетии разобрали на кусочки и на основании своей неграмотности и некомпетентности перенесли в танец «Симд» и в другие свои свободные от традиционности постановки. В связи с чем, танец «Зилгæ», как самостоятельная хореографическая единица почти на полвека исчез со сцены из репертуара почти всех танцевальных коллективов. Очень жаль, что после моего ухода из ансамбля ГАНТ «Алан», мою работу «Осетинская сюита», как и остальные мои работы репертуара 68–71 года года, министр культуры заставил снять с репертуара. Говоря об «Осетинской сюите» нужно отметить, что это была полноценная хореографическая композиция в составе которой ансамблевое исполнение «Зилгæ». Этот танец со своим неповторимым богатым внутренним содержанием, занимавший особое место в сюите, после исчезновения из репертуара Государственного ансамбля народного танца «Алан», так же быстро исчез из репертуара почти всех ансамблей художественной самодеятельности.

Работа Р. Чохонелидзе – «Девичий танец». Этот танец я отношу к категории композиционного шаблона и безадресных танцев, о чем ранее рассказал в теме «Композиционные шаблоны».

Работа Леаноры Грикуровой – «Оживающий ковер». Леанора Николаевна Грикурова была привлечена в 1960 году для работы с женской танцевальной группой Государственного ансамбля песни и танца Северной Осетии для выступления на декаде культуры искусства в Москве. Непонятным остаётся, почему в ГАПит СОАССР прислали именно Грикурову. Ведь на момент своего приезда в Осетию, Леанора Грикурова являлась всего лишь специалистом по восточным, среднеазиатским и индийским танцам. А еще, Грикурова имела незначительный исполнительский опыт работы в ансамбле песни и пляски НКВД СССР. Кроме того, Грикурова имела преподавательский опыт русского народного танца на территории Индии и Египта, а также в детско-юношеской хореографической студии (это не основной состав) при ГАНТ СССР под руководством И. А. Моисеева. Грикурова, имея лишь опыт преподавания, а не опыт постановок. И при этом, она решила осуществить постановку для осетинской хореографической сцены – танец под названием «Оживающий ковер» и привлекла для участия в нем весь состав девушек танцовщиц, заявленных на поездку в Москву. (Не многие специалисты Северной Осетии тех лет понимали, что название «Оживающий ковер» пересекается не только в названии, но и в идее, с постановкой «Оживающий гобелен» балетмейстерской работы М. М. Фокина (сценарий А. Н. Бенуа, Петербург, 1907 г, балет «Павильона Армиды»). В процессе репетиции Грикурова, как специалист по восточным танцам попыталась приучить осетинских исполнительниц к манере и пластике исполнения, которой владела сама. Но, в ходе постановочного процесса, руководству подготовкой декады во главе с С. Г. Коренем, стало очевидным, что та манера, которую стремилась навязать Грикурова, не приживается у 99% женского состава ансамбля. Даже ее исполнительский опыт и преподавательские навыки не помогли привить девушкам-осетинкам чужеродную ориентальную манеру исполнения, за

исключением 1 %. Станным было то, что эту чужеродную манеру Грикурова пыталась внедрить в тот момент, когда Осетия должна была представлять на декаде своё родное осетинское танцевально-песенное искусство. Грикурова пыталась внедрить то, чем владела сама, а не то, что было необходимо для обогащения хореографического искусства и культуры народного осетинского танца. Поэтому постановка провалилась, и танец, придуманный Грикуровой, не вошел в репертуар.

3–я волна разрушений – танцевальные шаблоны

Очередная волна разрушений в осетинской хореографии пришла с момента, когда республика опять повторила опыт 60-го года и пригласила специалистов на постановочные работы в ГАНТ «Алан» извне. С одной стороны, их присутствие, безусловно, было необходимо для постановщиков Северной Осетии, чтобы дать им свежую творческую струю и чтобы они могли воочию увидеть иное отношение к композиционному решению танца. С другой стороны, инородными постановщиками была грубейшим образом искажена академическая лексичность осетинской хореографии и важный атрибут национальной узнаваемости – манера исполнения. Объективности ради, нужно отметить, что приглашенные специалисты были опытными постановщиками, имеющими большой стаж успешной работы, хорошо знающие искусство балетмейстера и чувствующие композицию. Но они оказались неподготовленными к постановкам осетинских народных танцев не только традиционных, но и всевозможных сюжетных и иных танцев, где требовалось сохранять осетинский дух. Привлеченные в начале 70-х годов постановщики создали на «осетинской» сцене постановки, о компетентности которых можно судить лишь по факту быстрого исчезновения этих постановок из репертуара государственного ансамбля. К сожалению, постановщики-гастролеры, приезжавшие в Осетию, переступив порог краеведческого музея, считали, что вникли в народную суть осетин Северной Осетии, не задумываясь, что, в первую очередь, должны были изучить материалы о

народной танцевальной культуре. Мало того, обязаны были привлечь консультантов-фольклористов музыкально-песенного жанра. Но, видимо, привлеченные постановщики, не очень желали погружаться в народный материал и особо не желали пропитаться осетинским национальным духом. И в таком состоянии они смело приступали к постановкам в ГАНТ «Алан». Приведу некоторые примеры.

Работа Ильи Гафта – «Ирон кафт». Балетмейстер Илья Гафт, заслуженный артист Карельской АССР. В 1952 году он окончил исполнительский факультет ленинградского хореографического училища, на обучение в котором по специальности «артист балета» принимаются дети, которым в год поступления исполняется, как правило, 10 лет. Являлся балетным танцовщиком в Карельском музыкальном театре в Петрозаводске. В 1967 году возглавил хореографическую группу при Ленинградском государственном театре «Мюзик-холл» (не имея балетмейстерского диплома); в 1970 году Гафт закончил отделение хореографии в Ленинградской консерватории;

И вот Илья Гафт берется за постановку танца «Ирон кафт». Подумать только – «Ирон кафт»!!! В одном только слове «Ирон» сколько национального духа и колорита. А ведь Илья Гафт позволил себе начать ставить «Ирон кафт» спустя две недели после приезда в Осетию. Вот поэтому этот танец, который выставлялся на концертах, через короткое время сошел с сцены. Важно уточнить, что танец никто не снимал с репертуара, он сам естественным образом сошел со сцены, буквально «вытиснился» национальным осетинским настроением и духом, в которые не вписался. Танцу не суждено было жить на «осетинской» сцене, в осетинской атмосфере, потому что там (в постановке) кроме музыки не было заложено ничего осетинского. Постановку невозможно было отнести ни к разновидностям танцев «Круговой», ни к «Симд», ни к «Хонга». Танец «Ирон кафт» был схож по духу с мюзиклом, потому что состоял из механически отработанных и «до блеска начищенных» танцевальных «па». Специалист Илья Гафт, грамотным образом выстроив эти

«па» в определенной удобно воспринимаемой некомпетентным зрителем последовательности, полностью проигнорировал национальный дух и характер. Не говоря уже о манере. О ней вообще говорить не приходится. Её присутствием даже не пахло. Разве могла жить такая постановка на осетинской сцене? Конечно, нет!!! Мало того, эта же композиция впоследствии была перенесена на «абхазскую» сцену с той лишь разницей, что исполнялась под абхазскую музыку... Вот поэтому я привел термин «постановщик-гастролер», когда такой специалист ездит по стране и тиражирует танец и ставит его на коммерческий конвейер.

Работа Ильи Гафта – «Аланы». Опять же, скажу что в этом танце нет адресата. Мало того, постановка с успехом может перекочевать из Северокавказского региона в регион Средней Азии и Казахстана.

Работа Иосифа Слуцкера – «Орлиное племя». К сожалению, эта постановка не имеет конкретного национального колорита. Если в этом постановочном шаблоне танцорам надеть татарские или калмыцкие, казахские, киргизские или туркменские головные уборы, то постановку можно спокойно включать в репертуар этих республик. Далее не стоит комментировать, хотя эта работа Ильи Слуцкера является постановкой-долгожителем. Но этот танец мало того, что нельзя отнести к жанру «народный танец», так как у него нет конкретного национального адреса. С аналогичным успехом, танец «Орлиное племя» может быть использован не только у народов Северного Кавказа – Кабардино-Балкарии, Дагестана, Чечни или Ингушетии, но и у народов, на территории которых водятся орлы. Достаточно будет поменять сценический костюм.

Работа Иосифа Слуцкера – «Дедушкины именины». Однажды руководство Государственного ансамбля народного танца «Алан» решило заменить танец «Шой» чем-то новым в таком же народном ключе с присутствием персонажей разных поколений. Привлекли к работе заслуженного деятеля искусств Молдавии и Бурятии – Иосифа Ильича

Слуцкера, который до приезда в Осетию участвовал в проведении национальных декад литературы и искусства Чувашской и Бурятской АССР.

Справка:

Иосиф Ильич Слуцкер окончил хореографическое отделение Центрального техникума театрального искусства в 1930 году. Танцевал в Театре оперетты и Московском мюзик-холле; Московском театре драмы и балета; на эстраде. Осуществлял постановки в цирке, для эстрадных исполнителей. Считается учеником Веры Яковлевны Шабшай, преподававшей в еврейском театре «Фрайкунст» еврейский балет.

Так вот, И. Слуцкер осуществил в Осетии постановку «Дедушкины именины», в которой я должен признать грамотно выстроенный логически развивающийся сюжет. Казалось бы, придаться не к чему: и дедушка танцует, и юноши танцуют, и внучка тоже танцует. Что еще нужно?! Так почему же опять танец сошел со сцены? Почему? Может быть, его специально сняли? Нет! Танец опять сошел со сцены естественным образом. Спросите почему? Отвечу. И. Слуцкер не знал и не смог знать внутренний мир главного персонажа – осетинского дедушки, осетинского старца... Постановщик не жил с таким осетинским дедушкой, не рос под его опекой, не ел и не пил с ним, не молчал и не общался, не горевал и не радовался с ним. И. Слуцкер не знал его духа, настроения, воспитания, реакции на внешний мир. Постановщик мог лишь все это предполагать. Кроме этого, почему-то И. Слуцкер позволил без зазрения совести в эту постановку, предназначенную для осетинской сцены ввести прототип «татарского дедушки» из своей же постановки «Три брата» в Татарском государственном ансамбле народного танца, где татарскому старику, так же как и осетинскому заботливо подносили и одевали галоши. И. Слуцкером просто скопировал манеру осетинского дедушки в точности с персонажа татарского дедушки, с той лишь разницей, что у татарина галоши были остроносыми, а у осетина – тупоносими.

Важно понимать, что при формировании манеры, которая бы отражала образ осетинского старика, обязательным является формирование на сцене

особой атмосферы, окружающего мира, на который по-особому реагирует осетинский дедушка. А в постановке И. Слуцкера окружающий мир и осетинский старик оказались чужды друг другу, потому что и старик и окружающий мир должны были стать единым осетинским духом, для которого требуется формировать соответствующее композиционное построение. Добавлю несколько слов о музыке, использованной И. Слуцкером в этой постановке. Музыка не несла той задачи, которую должна была нести. Музыка оказалась слишком поверхностна, легковесна и фривольна и, соответственно, не отражала состояние старческой мудрости, степенности и абсолютного доверия к персонажу. Музыка, которая очень кстати соответствовала образу озорной и игривой внучки, не должна была своей музыкальной кокетливостью «надеваться» на образ старца который, простите, представлялся зрителю персонажем, впавшим в старческий маразм. А такой образ никак не может принять осетинский зритель.

К сожалению, в этом отношении руководство Государственного ансамбля позволило в начале 60 годов 20 века большинству привлеченных извне постановщикам совершить множество таких ошибок.

**Дипломы ансамбля «Кафт»,
художественный руководитель К. Н. Джиоти**



Диплом «За високо изпълнителско мастерство»
Международного творческого проекта «Розы Обзора», Болгария, Обзор, 2018 г.



Диплом лауреата I степени
Международного творческого проекта «Розы Обзора», Болгария, Обзор, 2018 г.



Диплом «Малый Гран-При»
 Международного творческого проекта «Розы Обзора», Болгария, Обзор, 2018 г.



Диплом Гран-При
XV Международного фестиваль-конкурса «Дорогами успеха»,
Алушта, 2019 г.



Грамота «За участие и победы в международных фестивалях в Болгарии, Санкт-Петербурге и в Крыму»,
Цхинвал, 2019 г.



Грамота «За активное участие в гала-концерте «Наследие»,
посвященного 105-й годовщине образования пограничных войск»,
Цхинвал, 2023 г.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



Искусство в движении
САМАРА



Международный конкурс-фестиваль
хореографического искусства

Искусство в движении Диплом

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

**Ансамбль «Кафт» хореографической школы-студии
при Министерстве культуры РЮО**

номинация «Народный танец» ансамбль

VI возрастная группа – смешанная (11-16 лет).

Хореографическая школа-студия при Министерстве культуры РЮО

г. Цхинвал, Республика Южная Осетия

Руководитель

Четион Майя Иорамовна

Заслуженная артистка Абхазии и Южной Осетии

Генеральный директор
Международного творческого проекта
«Искусство в движении»
Валентин Стойчев



Оргкомитет
Международного творческого проекта
«Искусство в движении»



Самара, 2023

Диплом Лауреата I степени Международного конкурс-фестиваля
хореографического искусства «Искусство в движении»,
Самара, 2023 г.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



Искусство в движении
САМАРА



Международный конкурс-фестиваль
хореографического искусства

Искусство в движении Диплом

*Специальный приз
за преданность профессии и вклад в сохранение традиций
народной культуры
награждается*

**АНСАМБЛЬ «КАФТ» ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ-СТУДИИ
ПРИ МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ РЮО**

г. Цхинвал, Республика Южная Осетия

Чрезвычайный и Полномочный Посол
Российской Федерации в Республике Болгария
Элеонора Митрофанова

Кмет града Обзор
Христо Янев

Директор ГБУК
«Агентство социокультурных технологий»
Игорь Жаткин

Генеральный директор
Международного творческого проекта
«Искусство в движении»
Валентин Стойчев

Самара, 2023

Диплом «Специальный приз за преданность профессии
и вклад в сохранение традиций народной культуры»,
Международного хореографического конкурс-фестиваля
хореографического искусства «Искусство в движении»,
Самара, 2023 г.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



Искусство в движении

САМАРА



Международный конкурс-фестиваль
хореографического искусства

Искусство в движении ДИПЛОМ

ГРАН-ПРИ

**Ансамбль «Кафт» хореографической школы-студии
при Министерстве культуры РЮО**

г. Цхинвал, Республика Южная Осетия

Руководитель

Четион Майя Иорамовна

Заслуженная артистка Абхазии и Южной Осетии

Чрезвычайный и Полномочный Посол
Российской Федерации в Республике Болгария
Элеонора Митрофанова

Кмет града Обзор
Христо Янев



Директор ГБУК
«Агентство социокультурных технологий»
Игорь Жаткин

Генеральный директор
Международного творческого проекта
«Искусство в движении»
Валентин Стойчев



Самара. 2023

Диплом Гран-при Международного хореографического конкурс-фестиваля
хореографического искусства «Искусство в движении»,
Самара, 2023 г.



ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕТСКИЙ ЦЕНТР «АРТЕК»

ДИПЛОМ

НАГРАЖДАЕТСЯ

*Коллектив Южная Осетия
"Кафт"*

*За участие в гала-концерте
«Артек зажигает звезды»*



В рамках 8 смены 2023г.
Июль - Август
«Артек», добавь в друзья!»

Начальник
детского лагеря «Речной»

Гелюк Н.А.

Диплом за участие в гала-концерте «Артек зажигает звезды»,
Гурзуф, 2023 г.



Диплом победителя Международного фестиваля «Наш дом – Земля»
в Международном детском центре «Артек»,
Гурзуф, 2023 г.



Почетная грамота Дома народного творчества
Министерства культуры Республики Южная Осетия
за I место в IV Республиканском фестивале-конкурсе народного танца «Ирон кафт»,
Цхинвал, 2023 г.



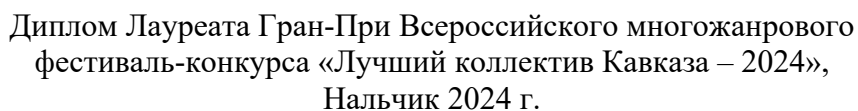
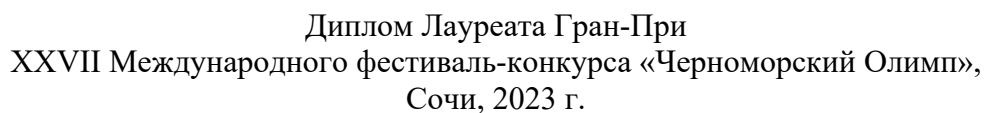
Грамота Комитета по молодежной политике и спорту
Республики Южная Осетия «За успешную творческую деятельность
и активное участие в культурно-массовых мероприятиях»,
Цхинвал, 2023 г.



Диплом Лауреата I степени XXVII Международного фестиваль-конкурса
«Черноморский Олимп»,
Сочи, 2023 г.



Специальный приз «За сохранение народных и фольклорных традиций»
XXVII Международного фестиваль-конкурса «Черноморский Олимп»,
Сочи, 2023 г.





Диплом Лауреата I степени Всероссийского многожанрового
фестиваль-конкурса «Лучший коллектив Кавказа – 2024»,
Нальчик, 2024 г.