



Т.К. Салбиев

Тамерлан Казбекович Салбиев

Центр скифо-аланских исследований имени В.И. Абаева ВНЦ РАН, и. о. руководителя, доцент, кандидат филологических наук, Владикавказ (РФ), e-mail: galabu054@gmail.com

Обрядовая основа осетинского традиционного танца Чепена / Кепена (проблема аутентичности)

Аннотация. В статье впервые реконструируется обрядовая основа осетинского традиционного танца Чепена / Кепена, описаны его семантика, происхождение и ареальные связи. В рамках функционального подхода удается не только выявить лежащий в его основе мифологический эсхатологический сюжет, но и соотносить руководителя этим танцем с таким осетинским религиозно-мифологическим персонажем, как Тутыр / Тотур.

Ключевые слова: осетины, хореография, аутентичность, прагматика, обрядность, мифология.

Tamerlan K. Salbiev

Centre for Scytho-Alanic Studies of VSC RAS, Acting Head, Assistant professor, Ph.D., Russia, Vladikavkaz, e-mail: galabu054@gmail.com

Ritual basis of the ossetian traditional dance Chepena / Kepena (the problem of authenticity)

Abstract. The article puts forward the reconstructs of the ritual basis of the Ossetian traditional dance Chepena / Kepena, its semantics, origin and areal connections are also described. Within the framework of the functional approach, it appears possible not only to identify the mythological, i.e. eschatological, plot underlying it, but also to correlate the leader of this dance with such a character of Ossetian religious and mythological system as Tutyr / Totur.

Keywords: Ossetians, choreography, authenticity, pragmatics, ritual, mythology.

Сегодня одной из самых актуальных проблем, связанных с бытованием и изучением осетинской традиционной хореографии, следует по праву признать выявление и сохранение аутентичности представленных в ней танцев. Сама постановка этой проблемы обусловлена теми очевидными даже для неискушенного зрителя «инновациями», которые проникали в течение прошедшего столетия в репертуар осетинских традиционных танцев извне, во многом под давлением их эстрадных версий, постепенно копились и достигли наконец критической массы. В результате этой «модернизации» вполне реальной стала угроза утраты собственного им исконного характера и духа, прежде неизменно проявлявшихся в степенности и благородстве, внешней сдержанности и внутренней, а не показной выразительности, еще не так давно зримо обнаруживавших себя при их исполнении во всей несомненной полноте и убедительности.

Очевидно, что эстрадная версия неизбежно ставит во главу угла зрелищность, внешний эффект, технику исполнения танцоров и элементы сценографии, призванные произвести максимально сильное впечатление на зрителей. Будучи в значительной степени плодом индивидуального творчества профессиональных хореографов, она не может не отдавать невольную дань вкусам но-

вой эпохи. Традиция же, напротив, ориентирована на прошлое, для нее главным приоритетом является не форма, а содержание, и призвана она не сорвать аплодисменты зрителей, а обеспечить достижение неких общекультурных целей.

С учетом сказанного следует признать, что сегодня осетинская традиционная хореография находится на переломном историческом рубеже, когда фактически определяется ее дальнейшая судьба. И решающую роль при этом будет играть то, насколько успешно будут урегулированы отношения между традицией и инновацией, осуществлена такая ее модернизация, которая сохранит ее аутентичность, обеспечив тождественность осетинской хореографической традиции самой себе.

Одну из главных социально-исторических причин уязвимости народной хореографии перед нивелирующим воздействием культуры Нового времени следует видеть в том, что значительно ослабла сама исконная, народная хореографическая традиция, что она стала сдавать свои позиции, лишившаяся такого важнейшего института своего бытования, как общественные танцы – *хъазт / гъазт*. Вместе с ней утратила свою силу и так называемая «коллективная цензура», которая позволяла бы придерживаться некоего исходного канона, выработанного самой традицией и санкционируемого

ею. Тем самым стало возможным то разрушительное влияние, которое стали оказывать на нее «современные» версии танцев, представляющие собой одну из самых главных экзистенциальных угроз для самого ее существования, ведущей к утрате преемственной связи поколений.

Представляется, что как в плане общетеоретическом, так и в прикладном, постановка проблемы аутентичности будет с необходимостью включать укрепление судьбоносной для хореографии связи с обрядностью, выяснение лежащих в основе этой связи механизмов, определение тех конечных целей, достижение которых она призвана обеспечить и актуализировать. Очевидно, что в этом случае решающая роль должна быть отведена функциональному подходу, поскольку вряд ли могут быть сомнения в том, что именно прагматика является основным средством, обеспечивающим включение хореографии в пространство всей этнокультурной традиции в целом. Иначе говоря, по своей функциональной направленности танец всегда совпадает с обрядом, способствуя достижению тех же самых общекультурных целей. Вместе с тем, с точки зрения аутентичности хореографии, изучение ее функционального аспекта оказывается необходимым условием и для выяснения семантики танца, определяющей его форму и связи с другими танцами. Кроме того, в рамках функционального подхода становится возможным и выяснение происхождения танцев, прежде всего разграничение в них исконных и заимствованных, а также выявление узловых моментов их исторической эволюции.

Определяющим для успешного продвижения по намеченному пути при этом становится выбор объекта исследования, который бы позволил выработать методологию, обеспечивающую восстановление и укрепление исконной связи хореографии с обрядом, без чего, по-видимому, невозможно сохранение ее изначальной аутентичности.

ОБЪЕКТ ОПИСАНИЯ

Оптимальным объектом для постановки проблемы аутентичности во всей ее возможной полноте представляется осетинский традиционный хороводный танец *Челена / Келена*. Выбор именно этого танца в качестве основного объекта изучения был обусловлен целым рядом существенных обстоятельств, речь о которых пойдет ниже. Для исследователей первостепенную роль играет то, что до нас дошли два его развернутых описания, сделанные до того, как эстрадные танцы начали оказывать свое нежелательное влияние на осетинскую хореографию. Со стороны же современных хореографов-постановщиков (см., например: [1]) интерес к нему во многом определяется его зрелищностью и веселым, шуточным характером, популярностью этого танца, его общей драматургией.

Наконец, определяющую роль в этом выборе, конечно, следует отнести его очевидной обрядовой составляющей, которая на протяжении веков, а может быть, и тысячелетий, обеспечивала его включенность в пространство народной культуры.

Итак, первое по времени его описание принадлежит перу такого прекрасного знатока осетинской традиции, как Махарбек Сафарович Туганов. Он сам пишет, что приступил к сбору и записи фольклорных танцев, исполняемых во время различных праздников, на которые он попадал, еще в 1894 году [2, с. 74]. В те годы внешние влияния на традиционную осетинскую хореографию были еще не так велики. Следующим по времени своего возникновения, но оттого не являющимся менее значимым источником сведений, следует считать записи Бориса Андреевича Алборова, который сам уже воочию наблюдал новый тогда процесс освоения осетинских танцев профессиональными хореографическими коллективами в первой половине прошлого века. Он придавал этому процессу чрезвычайно большое, положительное значение, настолько важное, что даже составил программу дальнейшего развития осетинского хореографического искусства, которое, как он полагал, в целом будет иметь благотворное и облагораживающее влияние на традицию [3, с. 378–382]. Заслуживает упоминания и то, что в первом случае мы имеем отражение западно-осетинской традиции, тогда как во втором – восточно-осетинской, что в своей совокупности позволяет получить представление об осетинской танцевальной традиции во всей ее диалектной полноте и единстве. Первый исследователь был уроженцем селения Дур-дур, а второй – селения Ольгинское, при этом оба, о чем сохранились свидетельства современников, сами славились как отменные танцоры.

Обобщив сохранившиеся в литературе известные сведения, В.С. Уарзиати так описывал общий рисунок этого танца и действия танцоров во время его исполнения: «Взявши друг друга под руки или опершись на плечи, они, медленно раскачиваясь, запевали в танце песню. Руководителем, своего рода церемониймейстером – *радгæс*, являлся один из лучших певцов, танцоров и балагуров. Он задавал общий тон хороводу: запевал импровизируемый текст песни, которую подхватывали участники танца. Согласно его указаниям, передаваемым словами песни, танцующие исполняли различные, часто малоудобные движения. В процессе всего танца он следил за точностью каждого заданного элемента танца. Каждая новая команда для танцующих встречалась припевом хора: «Ой, ой, челена», исполнялась мгновенно, ибо в противном случае распорядитель танца ударом палки или плети наказывал нерадивого исполнителя. Роль руководителя можно было оспаривать. Если он был слишком строгим или недостаточно веселым, то из

массы танцующих кто-нибудь запевал о предложении сменить ведущего и хорошенько его проучить: бросить в воду или поколотить, что незамедлительно приводилось в исполнение» [4, с. 190]. Опираясь на приведенное описание, можно достаточно уверенно судить о тех изменениях, которым он подвергся в результате эстрадной интерпретации.

Даже при самом первом обращении к его эстрадной адаптации становятся очевидны те существенные и неизбежные в подобных случаях трансформации, которые он претерпел. Это ослабление или полная утрата связи с обрядовой традицией, имеющая место в эстрадной постановке, обнаруживает себя в целом ряде характерных проявлений. В первую очередь можно указать на отказ от импровизационности, которая в данном случае, несомненно, является конститутивным признаком танца, без которого он лишается своей основополагающей составляющей. Вместо нее теперь очевидная композиционная строгость и повторяемость уже заранее отрепетированного сюжета, воспроизводимого снова и снова в одном и том же неизменном варианте. Как неизбежное следствие – отказ от ведущей роли распорядителя танца, фантазия и вдохновение которого прежде определяли весь ход его течения. Даже в том случае, если он и представлен в числе участников танцевальной композиции, отводимая ему роль носит во многом декоративный характер, поскольку он лишь воспроизводит замысел хореографа-постановщика, тогда как прежде сам выступал в его роли. В завершение можно упомянуть также и снижение значимости песенного сопровождения этого танца, являвшегося фактически руководством к действию для всех его участников, поскольку оно содержало обращенные к танцорам команды, требовавшие неукоснительного исполнения.

Однако, что принципиально важно, кроме возможности приведенного сопоставления народной и эстрадной версий обращение к данному танцу позволяет воочию убедиться в той неразрывной связи, которая существовала прежде между традиционной хореографией и обрядностью. Все его описания содержат указание на то, что его исполнение было непосредственно приурочено к свадьбе. Следует полагать, что эта обрядовая привязка танца не только задавала общий смысловой контекст его исполнения, но определяла все его важнейшие параметры, включая и его прагматику. Не случайно Б.А. Алборов уверенно отмечал в этой связи, что танец был призван «дать чадородие новобрачным» [3, с. 360]. Эта приписываемая танцу функция как нельзя лучше коррелирует с общим подходом к изучению проблемы аутентичности.

Таким образом, по совокупности вышеперечисленных характерных признаков, обращение к выбранному танцу представляется не только вполне оправданным, но и многообещающим. Его изуче-

ние с высокой долей вероятности позволит выработать методологию, раскрывающую его функциональный аспект, который пока еще недостаточно разработан. В конечном счете, главный вопрос его прагматики будет состоять в установлении того, как его исполнение содействовало достижению тех целей, на которые была направлена вся свадебная обрядность, одним из органичных элементов которой он выступал.

МЕТОДОЛОГИЯ

Решающую роль для выработки методологии изучения аутентичности осетинского танца *Чепена / Кепена* является учет его отличительных особенностей, главной из которых является его выраженный шуточный характер, на который единодушно указывают все его исследователи. Б.А. Алборов в этой связи пишет: «Танец проходит весьма оживленно, со смехом и гамом» [3, с. 361]. М.С. Туганов также вторит ему, когда пишет, что «это был танец сплошного смеха и веселья. Ни в коем случае ни обижаться, ни прибегать к оружию за обиду не полагалось» [2, с. 74]. Однако сделанное им последнее уточнение весьма существенно, поскольку, помимо веселья, этот танец, как оказывается, иногда задевал достоинство некоторых его исполнителей, нес в себе угрозу острого конфликта, который следовало исключить. Эта двойственность должна иметь свое объяснение.

Действительно, в числе осетинских традиционных танцев были и другие популярные шуточные танцы, призванные развеселить собравшихся и снять напряжение, которое там неизбежно возникало из-за осознания той высокой ответственности, которая ложилась на плечи участников общественных танцев, ведь каждое их движение становилось предметом тщательного рассмотрения и последующего обсуждения. Таким «шуточным» был, например, известный танец «Гогыз (Индюк)», во время которого танцоры в виде пантомимы изображали в комическом ключе ухаживания индюка за своей партнершей. С этой точки зрения танец «Чепена» стоит совершенно особняком, и главная его особенность в том, что он носил откровенно эротический характер.

Яркие свидетельства его выраженного эротизма находим в дошедших до нас песнях, которые были одним из обязательных элементов его исполнения. Согласно М.С. Туганову: «Песня сопровождалась подчас самыми непристойными словами и действиями. Случалось, что мужчины кидались и на женщин, стоявших вокруг танцоров» [2, с. 74]. На это же указывает и Б.А. Алборов, говоря, что тексты песен «были насыщены любовным содержанием, доходящим иногда до сальности», подстать им были и движения любовного содержания, имитировавшие подготовку к чадородию [Op. cit., idem.]. Именно по этой причине он исполнялся только под

вечер, когда завершались все прочие – «строгие» – танцы и основные гости начинали расходиться, и что самое главное, становилось темно и он не был доступен для глаз непосвященных. Примечательно и то, что его исполнителями были представители старшего поколения, иначе говоря, уже вступившие в брак. Участники танца начинали расходиться под утро лишь после того, как хозяева выносили им съестное и выпивку. Уходили они с шутками и прибаутками, с добрыми пожеланиями новобрачным – рождения у них семи сыновей и одной синеокой девочки. Приведенные сведения делают очевидной не только связь со свадебной обрядностью, но и указывают на карнавальную природу этого танца, которая и объясняет его двойственную природу.

В этой связи следует указать на разработанную М.М. Бахтиным теорию средневековой смеховой – карнавальской – культуры, в рамках которой смех предстает средством амбивалентным по своему характеру, одновременно и снижающим, отправляющим в телесный низ и возрождающим к новой жизни, обеспечивающим ее обновление [5, с. 91–93]. В этом случае то, что представляется современному человеку всего лишь веселым, применительно к традиции должно значить «наделенный глубоким смыслом». Сам смех в этом случае будет носить, согласно В.Я. Проппу, также изучавшему природу смеха в традиционной культуре, не бытовой, а ритуальный, обрядовый характер, дающий жизненные силы [6, с. 161–163]. Таким образом, есть все основания предполагать, что за внешней шуточной формой танца Чепена / Кепена скрываются важные глубинные смыслы, посредством которых этот танец оказывается вписан в общее семантическое пространство осетинской традиционной культуры. Следуя этим путем, становится очевидна необходимость обращения к подходам и методам функциональной школы этнологии, играющей ключевую роль для рассматриваемой нами проблемы, поскольку она обеспечивает методологическую основу для непротиворечивого перехода теперь уже от обряда к мифу, фактически тождественному идеологии, лежащей в основе традиционного общества.

Понимание внутреннего единства обряда и мифа принято считать главным открытием британского ученого Б.К. Малиновского. Видный отечественный исследователь мифологии Е.М. Мелетинский пишет, что в результате этого открытия «... в обрядах воспроизводятся мифические события сакрального прошлого, что в системе первобытной культуры миф и обряд составляют два ее аспекта – словесный и действенный, «теоретический» и «практический». Он также добавляет: «Малиновский оценивает миф со стороны его прагматической функции как инструмент разрешения критических проблем, относящихся к благополучию индивида и общества, и как орудие поддержания гармонии с экономическими и социальными факторами» [7,

с. 37–38]. Иначе говоря, обряд оказывается своеобразной инсценировкой, драматизацией событий, описанных в мифологии, а участники обряда, сами того не подозревая, берут на себя исполнение ролей мифологических персонажей из сакральных доисторических, «начальных» времен. При этом сам обряд воспроизводит действия, необходимые для поддержания существующего космического и общественного порядка. Таким образом, обряд предстает своего рода текстом, нуждающимся в верном прочтении. Ключом к подобному прочтению мог бы стать структурно-семиотический метод, способствующий раскрытию его глубинного смысла.

Применение этой методологии применительно к танцу *Чепена / Кепена* представляется вполне оправданным, поскольку он непосредственно включен в пространство свадебной обрядности и может по праву считаться средством драматизации заложенных в ней мифологических смыслов. Замечу, что до сих пор при интерпретации его семантики отмечают лишь орнаментальные (движение по кругу, различные геометрические фигуры), то есть сугубо абстрактные признаки, а также общие игровые элементы [8, с. 90], чего явно недостаточно. В нашем случае главная цель будет заключаться в реконструкции мифологического сюжета «начала времен», лежащего в основе хореографии рассматриваемого танца. Достижение поставленной цели будет предполагать выявление его пространственно-временных координат, выяснение состава участников и определение отводимых им ролей, описание семантики используемых в танце атрибутов, установление его исторического источника с учетом ареальных связей этого танца. Представляется, что только в этом случае удастся показать единство обряда и танца, проистекающее из тождества их прагматической направленности на воспроизводство одного из мифов первотворения, разыгрываемого в свадебном обряде.

ПРАГМАТИКА

Если приуроченность к свадебному обряду является тем отправным пунктом, откуда должно начинаться рассмотрение семантики танца *Чепена / Кепена*, то ключевая роль при этом должна быть по праву отведена фигуре его распорядителя – *радгæс*, которому остальные подпевали и подражали. При этом он сам первым исполнял те движения, указание на которые содержалось в его запеве. Фактически весь танец строился вокруг него. Без выяснения его места и роли в свадебном мифе невозможно достигнуть поставленной цели. Список вопросов, связанных с этой фигурой, которые до сих пор нуждаются в разъяснении, достаточно пространственный. Перечислю те, которые первыми приходят на ум, предложив затем вероятные ответы на них.

Итак, почему распорядитель танцев называется в данном случае не словом чегъре, как обычно при его участии в общественных танцах (*хъаст / гъаст*), а иначе. Действительно, не только в описаниях танца, но и текстах песен, его сопровождающих, он неизменно зовется именно *радгæс*. Это слово представляет собой сложение из *rad / radæ* 'очередь', 'череда' [9, с. 338] и *-gæс*, означающего во второй части сложных слов «наблюдатель», «сторож», «пастух» [10, с. 590], что будет в итоге значить «пастух, по очереди пасущий общественное стадо»? Еще раз обращу внимание на то, что это наименование, идущее из хозяйственного, скотоводческого староосетинского быта, принципиально отлично от лексемы, обычно обозначающей руководителя общественных танцев – чегъре. В прежние времена, каждый из жителей осетинского селения, кто гнал свой скот в общественное стадо для выпаса, должен был и сам в порядке очередности выступать в роли его пастуха. Такова была общепринятая практика, и само понятие всем было прекрасно известно. Пока еще эта деталь не получила должного внимания со стороны исследователей, чего она безусловно заслуживает. Далее, возникает закономерный вопрос: почему он вынуждает танцоров делать «малоудобные движения»? Легко видеть, что именно они создают комический эффект, но должна быть и более весомая причина. Кроме того, почему танцоры, в свою очередь, предлагают поколотить или бросить в реку своего распорядителя? Наконец, почему, например, Б.А. Алборов говорит только об одном стоявшем в середине круга распорядителе, которого он называет «водителем хора», тогда как, согласно Туганову, помимо певца, исполнявшего куплеты, был также и его помощник с палкой в руках, следивший за исполнением распоряжений руководителя? Очевидно, что певец в этом случае в значительной степени берет на себя роль музыкального сопровождения. Однако эти расхождения представляются принципиальными по своему характеру и не могут быть списаны лишь на ту значительную нагрузку, которая выпадает на их долю и которая оказывается в итоге поделена между двумя людьми.

Поиск ответов на поставленные вопросы следует начать с его ритуальной идентификации. Представляется, что главным соискателем на эту роль может быть такой известный персонаж из религиозно-мифологической системы осетин, как *Тутыр / Тотур*. Забегая вперед, замечу, что представления, связанные с ним, вполне согласуются с теми характерными чертами, которыми наделяется распорядитель рассматриваемого танца.

Общие сведения о нем приводит и В.И. Абеев, отмечая, что в старину Тутыру было доверено покровительство над волками, а также людьми, которые крали скот. Поэтому краденый скот ино-

сказательно называли «дарами Тутыра». На первой неделе великого поста справлялся посвященный ему праздник, во время которого было много веселья и игр. «Одна такая игра, – продолжает он, – включала взаимные колотушки по спине, сопровождаемые возгласом *Тутыр гуыппæн конд у!* 'Тутыр создан для колотушек!'». Скот, родившийся в эти дни, а также предметы, сделанные во время праздника, считались отмеченными Богом. [11, с. 322–323]. Как видим, для этого персонажа характерна карнавальная раскрепощенность и вседозволенность, допустимо давать волю рукам. Связь с волками указывает на его хтонические черты. Даже этих кратких сведений оказывается достаточно для того, чтобы сделать далеко идущие предположения и выводы. Главный из них будет заключаться в том, что во время исполнения этого танца создавалась энтропия, то есть в пространство социума впускался хаос, дозируемый и управляемый, обеспечивающий плодородие и чадородие. Приведу аргументы в поддержку выдвигаемой версии, соотнеся их с тремя основными источниками.

Во-первых, обратимся к *устному народному творчеству*. Согласно мифологическим песням, именно Тутыр выступает в роли пастуха, пасущего стадо. В одной из них поется: «*Уацилла гутондар кæмæн у, Фæлвæра – фосдæттæг æмæ Тутыр – фосхизæг, уымæн цæрын цы хъæуы!* / кому Уацилла держит плуг, Фалвара дарует скот, а Тутыр пасет скот, тому что стоит (хорошо) жить!» [10, с. 442]. Действительно, скот может быть в полной безопасности, если его пасет *Тутыр / Тотур*, поскольку без его позволения ни один из волков не посмеет причинить им урон.

Так и в песне, сопровождающей танец, не просто часто упоминается скот, но и сами танцоры фактически уподобляются ему, когда имитируют его повадки. В этом убеждает обращение к получившему наибольшее распространение варианту этой песни, не раз публиковавшемуся в различных сборниках устного народного творчества осетин [12, с. 118–119]. Этот архивный вариант, запись которого датируется 1928 годом, проливает дополнительный свет на семантику танца. Выдвинутое предположение находит поддержку в частом упоминании в тексте песни различных представителей крупного рогатого скота. Например, в ней поется: «*Уымæн йæ хъуы амæлæд!* / Чтобы у того окопела его корова!», или «*Сæ сæныккæн – сыкъатæ / У их козленка – рога*», «*Йæ гал хуымы ма хæцæд!* / Пусть у того бык не сможет пахать!». Далее, в пользу этой версии и те движения, которые они совершают. Так, следуя команде своего «пастуха», они сначала садятся на плечи друг другу, то есть предстают в образе вьючных животных, затем ложатся на земляной пол и переваливаются с боку на бок, валяются в пыли, что также характерно не для людей, а животных. Палка, используемая распорядителем, в этом слу-

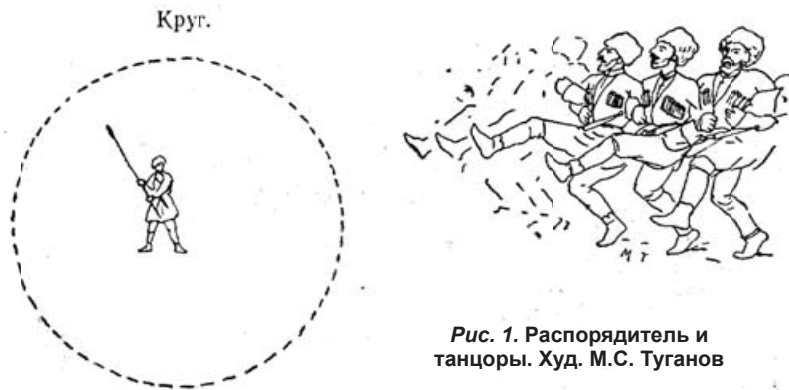


Рис. 1. Распорядитель и танцоры. Худ. М.С. Туганов

чае оказывается тождественна пастушьему посоху, которым он управляет стадом.

В плане социального хаоса самих участников танца песня также описывает в неприглядном виде (*Дæ сæрыхъуын зæбул фаст* / Волосы головы твоей свисают клоками), как распущенных в прямом и переносном смысле, когда они распускают свои пояса (*Рон халынтæй чепена!* / Чепена с развязанными поясами) и похотливых, когда собираются целовать новую невесту (*Нæуæг чындзæн ныпъпъа кæн!*). Социальный хаос усиливается и на уровне бранных выражений: «*Йæ ус хъæдмæ алидзæд!* / Чтобы жена того сбежала в лес!», уже упоминавшееся выражение «*Йæ гал хуымы ма хæцæд!* / Пусть у того бык не сможет пахать!».

Во-вторых, с предлагаемым толкованием вполне согласуются этнографические сведения. Полагают, что первоначально сам *Тутыр* и выступал в образе волка. Образ *Тутыра* тесно связан и с самими воинскими традициями осетин, напоминая о роли образа волка-пса в воинских традициях древних ираноязычных кочевников. Некогда участники походов у осетин отождествлялись с волками, которые назывались «собаками Тутыра» [13, с. 59, 63–65]. Кроме того, *Тутыр* / *Тотур* имеет ясное место и роль в календарной обрядности осетин. Ему были посвящены два недельных праздника, один из которых совпадал с весенним, а второй – с осенним равноденствием. Представляется, что в этом следует видеть проявление космологических черт «покровителя волков», занимающего место в двух переходных точках годового цикла. Примечательно также и то, что посвященная ему праздничная неделя имела четкое деление на две части. Вот что пишет о неделе, посвященной этому святому, Ч.Д. Бегизов, исходя из традиции празднования Ванелского *Тутыра*, одного из самых почитаемых святилищ этого святого. Он отмечает, что первые три дня празднования были благостными по своему содержанию. В эти дни никто не смел нарушать социального порядка, никто не смел тронуть даже своего кровника. Затем следовал четверг, как день нейтральный, переходный, тогда как последующие три дня недели допускали социаль-

ный произвол [14, с. 35–36]. В свете приведенных сведений становится понятно и разделение обязанностей между распорядителем и певцом. Образ *Тутыра* как бы расщепляется на две составляющие: благостную и светлую (певец), а также темную и вредоносную (распорядитель с палкой). Один наполняет пространство благозвучным пением, другой наносит танцорам поби. Напоследок следует

вновь упомянуть те колотушки, которые сопровождали игры во время праздника.

Заслуживает упоминания и то, что, согласно этнографическим свидетельствам, *Тутыр* также предстает и в роли покровителя новорожденных. Как уже отмечалось в литературе, в дни его празднования из принесенных кусочков железа кузнец выковывал небольшие пластины, которые с некоторыми другими элементами составляли особые амулеты для новорожденных. Детям с охранными целями нашивали красные кресты на правом плече сорочек. Детей вели в кузницу, где руку ребенка клали на наковальню, а кузнец дважды наносил по ней легкие удары молотком, призывая благословение *Тутыра*. Охранительная функция образа *Тутыра* сказывалась, например, и в том, что для обеспечения безопасности новорожденного считалось полезным пребывание возле него матери и ребенка, родившегося именно в день *Тутыра* [15, с. 210–211]. Эта функция вполне согласуется со свадебной обрядностью.

Во-третьих, в пользу предложенной интерпретации свидетельствуют также и исторические сведения. Согласно принятой в осетиноведении еще со времен Вс. Ф. Миллера точке зрения, исходя из имени *Тутыра*, он является переосмысленным христианским византийским святым Федором Тироном (Θεόδωρος). Многие его черты имеют не только мифологическое, но и историческое происхождение. Так, А.А. Туаллагов особо обращает внимание на сообщение А.А. Канукова из второй части его статьи «Годовые праздники осетин», опубликованной в № 25 «Терских ведомостей» за 1892 г.: «Тутыр, как видно из рассказов, был любимым ангелом бога; но впоследствии гордостью своею он навлек на себя гнев бога и в наказание потонул в море. Поэтому и народ именует его «Тутыр-утопленник». По одним рассказам, он навлек на себя гнев бога тем, что устроил из дырявой жести небесный свод и устраивал искусственный дождь, причем именовал себя богом. По другим же сказаниям, он по проискам дьявола устраивал дорогу к богу» [15, с. 213]. Вновь не только раздвоенный, амбивалентный об-

раз, но и связь с водной стихией, предопределение быть утопленным.

Особое место среди исторических источников следует отвести данным балкарской традиции, содержащим весьма ценные сведения по рассматриваемой теме в рамках ареальных связей. Наибольший интерес с этой точки зрения будет представлять балкарский танец «Тепана», который, судя по всему, является не только одноименным, но так же, как и осетинский, в одной из своих версий, согласно М.Ч. Кудаеву, был чисто мужским и был связан со свадебной обрядностью [16, с. 72]. Фактически речь идет об одном и том же танце, представленном в двух соседних традициях, одна из которых, осетинская, является индоевропейской по своему происхождению, а другая, балкарская, – тюркской.

Балкарский вариант интересен еще тем, что помимо свадебной версии имеет также и трудовую, в которой танцоры предстают в роли строителей нового дома. К тому же танец был ясно ориентирован в пространстве жилого дома, будучи привязан к очагу, вокруг которого и располагались танцоры. В этом случае он оказывается связан также и с общественными помочами, называемыми по-балкарски – *изеу*. Прекрасный знаток кавказской хореографии М.Ч. Кудаев отмечает, что этот танец был ранее известен лишь осетинам и балкарцам, и предполагает наличие прежде существовавшего некоего общего прототипа, восходящего к аланскому прошлому ираноязычных осетин и тюркоязычных балкарцев [16, с. 3]. В поддержку подобного толкования можно сослаться и на лингвистические данные. Прежде всего замечу, что, согласно В.И. Абаеву, сама лексема *изеу* тождественна осетинской *zīw / zew* ‘толока’ – понятие, представлявшее собой важный институт взаимопомощи. Особо следует указать на индоевропейскую этимологию этой лексемы [17, с. 312–313]. Примечательно, что подобного рода общественные помочи было принято проводить в субботу, именно в тот день недели, который был в календарной обрядности неразрывно связан с Тутыром. Именно в субботу, в привязке к осеннему равноденствию, осетины проводили годовые поминки, называвшиеся *Фæззыгон Тутыр* (осенний Тутыр). Примечательно, что из осетинского идет и само балкарское имя этого небожителя, представленное в названии месяца *Totur, Totur ajə*, а также и в топонимических названиях *Aš-Totur tašə, Totur qala* и др. [11, с. 323]. Тем самым все указывает на единый источник этого танца.

В целом все приведенные сведения, фольклорного, этнографического и исторического характера, вполне согласуются между собой и подтверждают выдвигаемую версию о связи танца с культом осетинского покровителя волков *Тутыра*. Свойственная этому образу амбивалентность становится ключевой для понимания прагматики рассматриваемого танца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование осетинского традиционного танца *Челена / Келена* убедительно показало, что, в общем и целом, аутентичность осетинской хореографии напрямую определяется тем, насколько действенна ее связь с обрядом, иначе говоря, насколько устойчива его обрядовая основа. Кроме того, в рамках функционального подхода удалось показать, что применительно к рассматриваемому танцу его обрядовая основа направлена на создание энтропии, то есть обеспечение ограниченного, дозированного и регулируемого вторжения хаоса в пределы социума. Именно в этом состоит одно из главных условий, объединяющих танец и свадебный обряд, призванных обеспечить столь желанное всеми чадородие новобрачных.

Свойственный танцу веселый, шуточный характер является по своей природе не бытовым, а мифо-ритуальным. Именно сопровождающий его смех отсылает нас к культовой традиции, в рамках которой он обнаруживает свой карнавальный, амбивалентный характер, одновременно унижающий, отправляющий в телесный низ, но и возрождающий к новой жизни. Отсюда и разрешение на употребление танцорами ненормативной лексики, разного рода «сальностей», направленных к низу (как и сами танцевальные па – присядки, сидение враскорячку и пр.), а также указывающих на эротический компонент танца. Искусственно создаваемая в рамках свадебного обряда энтропия необходима для того, чтобы силы роста, плодovitости, связанные с потусторонним миром, споспешествовали молодоженам. По своей семантике танец соотносим с культом *Тутыра / Тотура*, праздничная неделя которого включала, в своей второй половине (с четверга по субботу), нарушение всех существующих социальных норм. Действительно, пастухом стада оказывается покровитель волков. Отсюда и призывы заменить, предварительно поколотив, уже избранного распорядителя, что было допустимо в традиции только в самых крайних случаях. Примечательно, что его предлагали и бросить в воду, что указывает на связь с потусторонним миром, с омывающим сушу мировым океаном, куда впадают все земные реки. Все указывает на пространственную искривленность и неустойчивость мироздания, на его зашатавшиеся основы и общественные устои. С этим следует связывать и упоминание грязи, и валание танцоров на земляном полу, который следует вымести хозяйкам.

Учет ареальных связей позволяет в плане отнесительной хронологии видеть некий единый исходный для осетинской и балкарской традиции средневековый аланский прототип, завершивший этап формирования этого архаического по своей природе танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Симд. Государственный ансамбль. Танец Чепена. Постановка А. Г. Кабисова [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6i4TGWuRJY>, дата обращения 05.07.2021]
2. Туганов М.С. Осетинские танцы // Литературное наследие. – Орджоникидзе: Ир, 1977, С. 68–94.
3. Алборов Б.А. Осетинские танцы // Некоторые вопросы осетинской филологии. Книга вторая. – Владикавказ: Издательство-полиграфическое предприятие им. В.А. Гасиева, 2005. С. 359–382.
4. Уарзиати В.С. Избранные труды: Этнология. Культурология. Семиотика / Сост. В. А. Цагараев, Е.М. Кочиева. – Владикавказ: Проект-Пресс, 2007. 552 с.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: «Художественная литература» РАН, 1990. 543 с.
6. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). – М.: Издательство «Лабиринт», 1999. 260 с.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Издательство «Восточная литература», Школа «Языки русской культуры», 1995. 408 с.
8. Дзлиева Д.М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. 362 с.
9. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Том II, L-R. – Л.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1973. 448 с.
10. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Том I, A-K'. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. 656 с.
11. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Том III, S-T'. – Л.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1979. 360 с.
12. Хамицаева Т.А. Памятники народного творчества осетин. Трудовая и обрядовая поэзия осетин. – Владикавказ: Ир, 1992. 437 с.
13. Кочиев К.К. Тутыр – владыка волков (К вопросу о генезисе и стадийной трансформации культа) // ИЮОНИИ, Вып. XXXI, Цхинвали, 1987, с. 61–72.
14. Беджизати Ч.Д. Уанелы Тутыр // Башни говорят. Цхинвал: Ирыстон, 1987, С. 35–44.
15. Туаллагов А.А. Тутыр // NARTAMONGÆ, The Journal of Alano-Ossetic Studies: Epic, Mythology, Language, History, Vol. XII, № 1.2, 2017, Paris -Vladikavkaz / Dzæwdžyqæw, Pp. 205–233.
16. Кудыев М.Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. – Нальчик: Издательство «Эльбрус», 1984. 115 с.
17. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Том IV, U-Z. – Л.: Издательство «Наука» Ленинградское отделение, 1989. 326 с.

REFERENCES

1. Simd. Gosudarstvennyy ansambly Tanets Chepena. Postanovka A. G. Kabisova [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6i4TGWuRJY>, data obrashcheniya 05.07.2021]
2. Tuganov M.S. Osetinskiye tantsy // Literaturnoye nasledie. Ordzhonikidze: Ir, 1977, Сс. 68–94.
3. Alborov B.A. Osetinskiye tantsy // Nekotoryye voprosy osetinskoy filologii. Kniga vtoraya. 2005, Vladikavkaz: Izdatel'sko-poligraficheskoye predpriyatiye im. V. A. Gassiyeva. S. 359–382.
4. Uarziati V.S. Izbrannyye trudy: Etnologiya. Kul'turologiya. Semiotika / Sost. V.A. Tsagarayev, Ye.M. Kochiyeva. – Vladikavkaz: Proyekt-Press, 2007. 552 s.
5. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. M. «Khudozhestvennaya literatura» RAN, 1990. 543 s.
6. Propp V.YA. Problemy komizma i smekha. Ritual'nyy smekh v fol'klore (po povodu skazki o Nesmeyane). – M.: Izdatel'stvo «Labirint», 1999. 260 s.
7. Meletinskiy Ye.M. Poetika mifa. M.: Izdatel'stvo «Vostochnaya literatura», Shkola «YAzyki russkoy kul'tury», 1995. 408 s.
8. Dzhilyeva D.M. Dinamika istoricheskogo razvitiya svadebnogo muzykal'nogo fol'klora osetin. Vladikavkaz: IPTS SOIGSI VNTS RAN i RSO-A, 2014. 362 s.
9. Abayev V.I. Istoriko-etimologicheskij slovar' osetinskogo yazyka. Tom II, L-R, L.: Izdatel'stvo «Nauka» Leningradskoye otdeleniye, 1973. 448 s.
10. Abayev V.I. Istoriko-etimologicheskij slovar' osetinskogo yazyka. Tom I, A-K', M.-L.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1958. 656 s.
11. Abayev V. I. Istoriko-etimologicheskij slovar' osetinskogo yazyka. Tom III, S-T', L.: Izdatel'stvo «Nauka» Leningradskoye otdeleniye, 1979. 360 s.
12. Khamitsayeva T.A. Pamyatniki narodnogo tvorchestva osetin. Trudovaya i obryadovaya poeziya osetin. Vladikavkaz: Ir, 1992. – 437 s.
13. Kochiyev K.K. Tutyr – vладыka volkov (K voprosu o genezise i stadial'noy transformatsii kul'ta) // IYUONII, Vyp. XXXI, Tskhinvali, 1987, с. 61–72.
14. Bedzhizati CH.D. Uanely Tutyr // Bashni govoryat. Tskhinval: Iryston, 1987, S. 35–44.
15. Tuallagov A.A. Tutyr // NARTAMONGÆ, The Journal of Alano-Ossetic Studies: Epic, Mythology, Language, History, Vol. XII, № 1.2, 2017, Paris -Vladikavkaz / Dzæwdžyqæw, Pp. 205–233.
16. Kudayev M.CH. Karachayev-balkarskiye narodnyye tantsy. Nal'chik: Izdatel'stvo «El'brus», 1984. 115 s.
17. Abayev V. I. Istoriko-etimologicheskij slovar' osetinskogo yazyka. Tom IV, U-Z, – L.: Izdatel'stvo «Nauka» Leningradskoye otdeleniye, 1989. 326 s.

