

МУЗЫКАЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАНАЙЫ ЗАРÆГ (ПЕСНИ МАТЕРИ)

Д. М. Дзлиева

Нанайы зарæг («Песня матери») включалась в цикл обрядов прощания невесты с родным домом — она исполнялась после обхода невестой и шафером очага, обозначая начало перехода невесты в социальный статус замужней женщины. «Завершив ритуал прощания, шафер медленным шагом выводил из *хадзара* невесту. При этом снова запекали свадебную песню» — отмечал А. Х. Магометов [1, 72]. По сведениям, полученным от народных певцов Ю. Баева и С. Гетоева, песня матери звучала перед выходом из дома свадебного поезда: «*Нанайы зарæг* поют, когда ее (невесту. — Д. Д.) уже к старшим ведут, чтоб они благословили ее перед выходом из дома. Тогда ее (песню. — Д. Д.) поют» [2, 015].

Исследователи относят *нанайы зарæг* к разряду ритуальных в силу ее строгой закреплённости за свадебным обрядом. Т. А. Хамицаева указывает: «Песня довольно полно сохранилась до наших дней, она обязательно исполняется на осетинской свадьбе. Ее нужно отнести к ритуальным песням, ибо ни при каких иных случаях ее не поют» [4, 148].

В традиционной осетинской свадьбе *нанайы зарæг* представляет инициационную линию ритуала, что также подтверждается особенностями поэтики и музыкальной стилистики, которые обнаруживают родство с *хъарджытæ* [карджытэ], *хъарæг* [карэг] — похоронными причитаниями, которые имели в осетинской традиции как сольную (индивидуальную), так и хоровую (групповую) исполнительскую форму [3, 155]. Традиционный этикет и нормы поведения в обществе не позволяли матери и дочери выражать свои чувства и переживания на людях, и исполнение песни являлось единственной возможностью передать их эмоциональное состояние.

Все поэтические тексты *нанайы зарæг* имеют схожую структуру и образное содержание. Примечательна трактовка в этой

свадебной песне образа поезжан, которые обозначаются как *удхæсджытæ* [удхэ-шджытэ] (*удхæссæг* — букв. 'забирающие душу') — персонажи низшей демонологии, забирающие душу умершего в день его кончины [4, 10]. Тем самым в поэтике песен матери реализуется идея замужества девушки как символического умирания (реализация инициационной линии свадебного обряда).

В приведенном ниже песенном тексте образ *Удхæссæг* как непрошенных гостей вызывает ужас участников свадьбы, выраженный в мольбе, обращенной к Богу (пример 1).

Пример 1

«Ой нана!

Та, что вечерами тебе стелила, уходит,
говорят.

Уай — уарайда — райда-ра!

Ой, нана, а завтра твою постель

Кто уберет?

<....>

Уой нана, гости, гости!

Ой, ведь не гости это —

Это удхæсджытæ.

Боже, помоги ты нам!» [5, 84]

Девушка-невеста в текстах песни матери предстает идеальной дочерью, помощницей матери во всех домашних делах. Тем самым, через образ матери, теряющей дочь, получает воплощение идея отчуждения девушки от своего рода-племени. Поэтические обороты, характеризующие образ невесты как помощницы матери, имеют формульный характер: утром огонь разводила, вечером постель стелила, утром постель убирала, воду носила, двор подметала и т.д. (пример 2).

Пример 2

«...Когда ты выглянешь утром за дверь,

Когда вспомнишь усердную работу

Твоей спозаранку встававшей,

Твоей поздно ложившейся нежной
доченьки,

Что ты тогда станешь делать, о нана?!

*Вечером тебе постель стелившая,
Утром твою постель убиравшая
В далекий путь уходит,
Сегодня она попрощалась с тобой...»*
[5, 240]

Связь песен матери с похоронными причитаниями прослеживается в формульных мотивах-сказаниях о потере дочери, выраженных в форме риторических вопросов: *Что будешь делать?; На кого будешь смотреть?; Кто будет убирать?; Кто будет постель стелить?* и т.д. (пример 3).

Пример 3

*«Ой, нана!
Ту, что в сыворотке тебе сыр не
оставляла, завтра ты уже не увидишь!
Ой, заплачешь!
Ой, нана!
Что будешь делать, как будешь делать?
Ай-айт мардза, хъайта.
Ой, ой ама о!»* [6, А19]

Еще одну группу поэтических мотивов образуют пожелания счастливого пути, долгой и счастливой жизни девушке-невесте в новой семье [5, 86]. Являясь поэтическими формулами, эти мотивы присутствуют и в других свадебных обрядовых песнях.

Характерным стилевым элементом *нанайы зараг* является возглас-обращение к матери: «Гей, нана!», «Ой, нана!», буквально пронизывающий поэтический текст песни. В следующем примере начальное возгласение каждой певческой строки «Ой, нана, *твоя дочь...*» завершается словами «*Замуж выходит!*», которые в совокупности образуют своеобразный разомкнутый рефрен, где изменяется лишь текст срединной части музыкально-поэтической формы песни. Использование подобных рефренов прослеживается и в других текстах и делает их устойчивым, типологически характерным компонентом песенной строфики песни матери (пример 4).

Пример 4

*«...Ой, нана, *твоя дочь, утром огонь
разжигавшая,
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя дочь, вечером тебе
стелившая,**

Замуж выходит!
Ой, нана, *твоя дочь, утром постель
убиравшая,
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя дочь, вечером огонь в
очаге золой прикрывавшая,
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя быстрая на посылках
дочь
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя дочь, утром двор
подметавшая,
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя дочь, утром воду
носившая,
Замуж выходит!*
Ой, нана, *твоя дочь, на руки тебе воду
лившая,
Замуж выходит!..»*

[5, С. 241].

Наблюдения, полученные в ходе изучения поэтических текстов песен матери, во многом подтверждаются при анализе их музыкальных особенностей.

В основе поэтических текстов песен матери лежит нецезурированный стих неупорядоченного слогового состава — тирада, характерная, как отмечают исследователи, также и для причетного стиха [3, 154]. Размер тирады колеблется от 4 до 22 слогов, однако достаточно устойчивы показатели стиха, связанные с 12-14-ти слоговой нормой.

Число фразовых акцентов в стиховой строке может быть различным, так же как и их местоположение. Отчасти число акцентов зависит от слогового состава стиховой строки и характера интонирования, поскольку в осетинских песнях (также как и в русских) допускается перенос ударения в слове в соответствии с музыкальной акцентностью.

Каждая тирада в песнях матери имеет один фразовый акцент — центр, вокруг которого концентрируются неударные слоги. Местоположение фразового акцента в тираде не закреплено, оно подвижно и при сравнении различных вариантов напевов, и на уровне различных строф одной песни.

Жанрово-определяющее значение для песен матери имеет трехфазная структура песенной строфы. После начального обра-

Схема 2



[7, 001-002]

щения к матери *Гъей, Нана!*, *Ой, Нана!* или дважды повторенного *Ой, Нана!* *Ой, Нана!*, располагается последовательность трех стиховых строк — тирад. В ряде случаев каждая из тирад обладает смысловой самостоятельностью и соотнесена с определенным поэтическим мотивом:

Ой, Нана!

Утром огонь разжигавшая, вечером тебе постель стелившая.

Гей, Нана, долго живи.

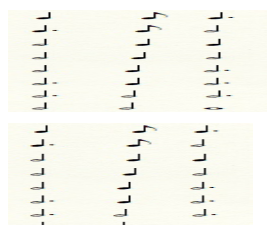
Нана, счастливого пути твоей единственной деточке! Ой! [5, 86]

Трехфазность песенного текста подчеркивается краткими возгласами, обозначающими границы тирад. Это могут быть как краткие одиночные возгласы: *Ой, Гъей уау, Уай*, так и дважды повторенные: *Ой-ой, Уау-уау, Уа-уай*. Возгласы могут открывать тираду, стимулируя музыкальное движение, и завершать ее, фиксируя ритмическую остановку.

Музыкально-ритмическая форма песен матери состоит из четырех разделов, каждый из которых отличается своеобразием структуры и нестабильными временными объемами.

Песенная строфа начинается с трехсложного рефрена-возгласа *Ой, Нана*, для ритмизации которого характерны начальная и конечная долготы (см., например, схему 1).

Схема 1



[6, A 19]

[7, 001-002]

Ритмическое решение второго раздела связано с декламационным произнесением протяженного фрагмента текста, завершающегося одной или двумя долготами. Последние могут координироваться как со смысло-

выми слогами, так и с одиночными возгласами *Ой, Гъей*, выполняющими функцию ритмического торможения (схема 2).

Третий и четвертый разделы песенной композиции обнаруживают те же тенденции ритмизации, что были определены выше — декламация с утяжелением в конце. В ряде случаев в начало второй и третьей тирад включен краткий возглас, фиксирующий музыкальной долготой (в первой тираде он отсутствовал, поскольку его функции выполняло начальное возгласение *Ой, Нана*) (схема 3).

Схема 3

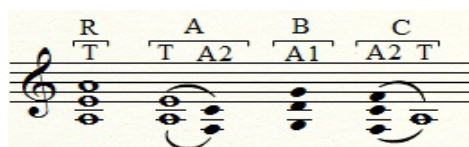


[6, A19]

Несмотря на структурно-композиционные различия, все напевы песен матери имеют общую логику ладообразования и развертывания музыкальной линии.

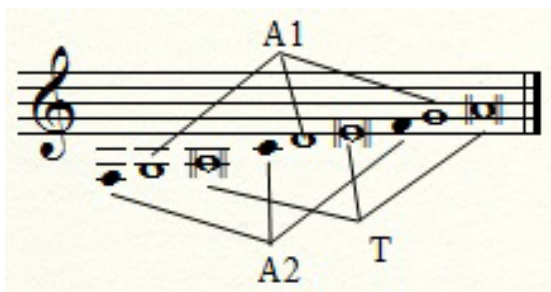
Лад песен матери типичен для свадебных песен и построен на взаимодействии основной опоры (Т) и двух побочных (А1 и А2). Схема развертывания лада согласована с разделами песенной композиции, где в начальном восклицании утверждается Т, в первой тираде осуществляется отклонение от Т к А2, во второй тираде господствует зона А1 и, наконец, в третьей тираде реализуется переход от А2 к финальной тезе (схема 4).

Схема 4



Сводный звукоряд *нанайы зарæг* — самый развернутый среди свадебных песен. Он охватывает дециму за счет дублирования каждого из значимых в ладовом отношении тонов квинтово-октавными созвучиями и активного мелодического распевания (схема 5).

Схема 5



Диапазон развертывания мелодической линии ведущего голоса достаточно широк. Общая логика его развития связана с нисходящей ступенчатой волной, которая достигает нижнего интонационного уровня в конце строфы. В структуре песенной строфики образуются многочисленные перекрестные связи, обеспечивающие ей стилевое единство и смысловую целостность.

Таким образом, песни, именуемые *нанайы зарæг*, представляют самостоятельный жанр свадебного обрядового песенного фольклора. Жанровое своеобразие данной свадебной песни в значительной степени определяется в сфере средств музыкальной выразительности — на уровне структурно-композиционных и ладо-интонационных особенностей напевов. Ее специфика также связана с особенностями корреляции напевов с поэтическими текстами. Так, довольно объемный корпус различных песенных текстов соотносится с весьма ограниченным кругом напевов. Все имеющиеся записи напевов *нанайы зарæг* являются вариантами одного типа напева, определяемого по совокупности композиционных, ритмических, ладовых и интонационных свойств.

Песни матери существенно отличаются от других свадебных песен прежде всего генетической связью с похоронными причитаниями. Она прослеживается на различных уровнях песенной системы: в образах и поэтических мотивах, в тирадности как

основном принципе структурной организации, в интонационном содержании.

Развертывание мелодической линии преимущественно в нисходящем движении, декламационность, короткая фразировка, прерывистое дыхание и другие особенности свидетельствуют о том, что плачевое начало является ведущим качеством *нанайы зарæг*, раскрывающим ее функции в обряде. Связь песни матери с плачами имеет смысловую обусловленность, так как свадьба и похороны принадлежат обрядам перехода [подробнее об этом см.: 8, 26]. *Нанайы зарæг* логически завершала обряд отчуждения невесты от родного дома, что и получило многоаспектное выражение на всех уровнях художественной организации песни.

Нисходящая плачевая интонация начального возгласа *Ой, нана* сближает данную свадебную песню также с героическими и историческими песнями осетин. К. Г. Цхурбаева в частности отмечает: «Анализируя музыкально-поэтические особенности осетинских героических песен, приходишь к выводу, что героическая песня как форма народного творчества многими сторонами смыкается с причитаниями. Это позволяет предполагать, что они ведут начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они были, по-видимому, мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась все менее отчетливой» [9, 38].

Песенный стиль *нанайы зарæг* не претерпел существенных изменений с течением времени. Судя по архивным материалам и полевым данным, в том числе современным, мелодика песен данной группы обладает устойчивостью и интонационной узнаваемостью.

Функциональность песен матери и их принадлежность инициальной линии свадебного обряда в целом сохраняется. Несмотря на изменения социокультурного контекста современной жизни, песня продолжает жить и развиваться в традиционной культуре осетин. Если в прошлом *нанайы зарæг* была строго приурочена к обряду обхода очага и исполнялась вслед за песней *алай*, образуя с ней своеобразный микроцикл, то в настоящее время песня исполняется на

отъезд невесты из отчего дома и сближается принадлежащей коммуникативно-обменной линии обряда, — песнями поезжан.

-
1. Магометов А. Х. Семья и семейный быт осетин в прошлом и настоящем. Орджоникидзе, 1962.
 2. Экспедиционный видеофонд 002.
 3. Бесолова Е. Б. Язык и обряд: Похоронно-поминальная обрядность осетин в аспекте ее текстуально-вербального выражения. Владикавказ, 2008.
 4. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Л., 1989. Т. 4.
 5. Памятники народного творчества осетин: Трудовая и обрядовая поэзия осетин/Сост. Т. А. Хамицаева; пер. Г. А. Дзагурова, Т. А. Саламова, Д. Г. Тменовой, А. А. Хадарцевой и Т. А. Хамицаевой. Владикавказ, 1992.
 6. Научный архив СОИГСИ. Фонд «Искусство». Оп. 2.
 7. Личный архив автора. Аудио фонд.
 8. Газданова В. С. Традиционная осетинская свадьба: Миф, ритуалы и символы. Владикавказ, 2003.
 9. Цхурбаева К. Г. Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.