

## КАЛУШ И ЧОПА / ЦОППАЙ. БАЛКАНО-КАВКАЗСКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ\*

Р. Г. Нейкова

*Статья представляет собой еще одно исследование балкано-кавказских фольклорных параллелей и предлагает новый взгляд на балканский ритуал Калуш, сопоставляемый с северокавказским Чопа / Цоппай. Наличие ранних и родственных типов религиозности в фольклорном наследии Причерноморья вполне предсказуемо среди потомков индоиранцев (скифов, сарматов, алан) и других индоевропейских общностей, имеющих сегодня различные языки и верования. В обоих фольклорных явлениях (Чопа / Цоппай, Калуш) очевиден общий архаичный контекст, выраженный в мифо-ритуальных представлениях и схожих поведенческих моделях обрядовости (в представлениях о Верховном боге-громовержце; о переходе / невозвратности «нетрадиционных» покойников и людей в пограничном психосоматическом состоянии, которые считаются избранниками и посредниками; в музыкальной символизации обрядовой среды). Именно этот контекст ведет к проекциям мифического времени и обучению в мифо-логосе, т.е. к попыткам возрождения обрядов, чей «финал», однако, уже давно прозвучал. В большой степени данная статья и о том, какой ритуальности не следует «обучать».*

**Ключевые слова:** Калуш, Чопа, Цоппай, болгаро-кавказские фольклорные параллели, миф, ритуал.

*This text presents another study of the Balkan-Caucasian folklore parallels and suggests a new viewpoint about the Balkan ritual Kalush from the perspective of the North Caucasian Chopa / Tzopai. The existence of early and related types of religiosity in the folklore heritage in the Prepontian territories is quite predictable among the descendants of the Indo-Iranian (Scythian-Sarmatian, Alan) and other Indo-European communities though today they have different languages and faiths. In both folklore manifestations (Chopa / Tzopai, Kalush) a common archaic context is visible in myth-ritualistic ideas and similar behavioral models of rituality (in the ideas about the Superior thunder god; about a transition / and transience – of the nontraditional deceased and of people in marginal psychosomatic state, believed to be the chosen ones and mediators; in the music symbolization of the ritual environment). This context namely leads to the projections of the mythical time and training within mytho-logos, whose «finalis», however, was heralded long ago. Furthermore, this text is about rituality not recommended for «training».*

**Keywords:** Kalush, Chopa, Tzopai, Bulgarian-Caucasian folklore parallels, myth, ritual.

### Предисловие

Настоящая статья является очередным исследованием балкано-кавказских фольклорных параллелей, которое я начала

несколько лет назад и продолжила полевыми экспедициями на Северном Кавказе и к югу от Главного Кавказского хребта (в 2005, 2006, 2010 гг.). Здесь я предлагаю но-

\* Перевод осуществлен по изданию: Нейкова Р. Калуш и Чопа / Цоппай. Балкано-кавказские фольклорные параллели // Български фолклор. София: Ин-т за фолклор при БАН, 2012. № 1. С. 99-130. Переводчики: Инал Плиев («Предисловие», «Чопа / Цоппай»), Вячеслав Иванов («Калуш», «Пересекающийся звук», «Приложения №№ 1, 2»). Публикуется с сокращениями. Редактор русского перевода Анзор Дарчиев. Выражаем благодарность Аслану Кудзаеву за помощь в подготовке данной публикации.

вый взгляд на балканский обряд Калуш – сквозь призму северокавказского *Чона/Цопнай*. Поскольку добросовестные исследователи уже тщательно и всесторонне изучили параллели русалий и калушарей с индоевропейской «древностью» Запада, думаю, что пришло время обратить взор и на Восток, к тому же, не очень далеко, на часть того векового двустороннего «коридора», основополагающая роль которого в формировании западной культуры не вызывает сомнений. Впрочем, устойчивость и непрерывность древних священных топосов и веры в различных культурно-языковых общностях в Юго-Восточной Европе хорошо подтверждена и фракологами для Балкано-Анатолийского региона [1]. Уже накоплено значительное количество источниковедческих, этнографических и археологических материалов для сопоставительного исследования северных припонтских земель с некоторыми внутренними регионами.

Известно, что формирование контактных зон в этих местах не прекратилось в послелатинский период, и в более поздние века там все еще заметны родственные черты независимо от религиозных инноваций, изменений в генетическом фоне, археологических картах и пр. По поводу соприкосновения различных типов веры, религиозности, материальной культуры и пр. еще раз повторю, что раннесредневековое болгарское государство выковано на земле Северного Кавказа и Приазовья (его этническое становление, формирование государственной идеологии, религиозность и т.д.) в тесном контакте и обмене с местными традициями. После VII в., перемещаясь постоянно на Балканы, болгары становятся очередным фактором взаимодействия между северо-восточными, северными и западными припонтскими землями. И в поисках стадильно ранних уровней в унаследованной и обновленной фольклорной традиции на Балканах особенно важны сопоставительные фольклорные исследования ряда народов, которые находились в прямой досягаемости и делят общее культурно-историческое прошлое от эпохи ран-

него средневековья до наших дней – болгар, эллинов / греков, валахов, σκλαβίνας / склавинов (после XVII в. – славян), балкарцев, карачаевцев, осетин-алан, вайнахов и др. Несмотря на разную социально-политическую судьбу этих народов, среди них распознаются **общие, параллельно сохранные, более древние пласты фольклорно-религиозной обрядности**, которые излучаются синхронно **от материальных и духовных уровней** фольклорного наследия. Процессы этнокультурного обмена видны и в недвусмысленном субстрате **индоиранского и индоевропейского типа религиозности**, проявленном диахронически в верованиях различных общностей, через различные персонификации и локальные обрядовые проявления. И, надеюсь, ясно, что какое бы то ни было сопоставительное исследование «древности» в фольклорной памяти Балкано-Кавказского пространства обречено, если его проводить «по территориям современных политических границ между государствами» [2, 49, 64]. Это все остается пожеланием как для некоторых балканских академических кругов, так и для северокавказских, где и сегодня идет война, образно говоря, «от башни к башне». Такое случается, если какой-нибудь недобросовестный сосед вспоминает об отцовском наследстве...

Балканскому Калушу посвящено уже множество публикаций, в которых высказываются различные мнения<sup>1</sup>. Но в поиске наднациональных духовных и обрядовых реликтов я не буду вдаваться в исследование того, чьим является этот обряд, который сейчас развевается вместе с национальным флагом румынского государства (существующего с 1861 года)<sup>2</sup>, и кому принадлежит «предыстория» фольклорного наследия (в данном случае – русалии в юго-западных районах Болгарии и Калуш среди валахов и болгар в Северной Болгарии и в Румынии), на территории, где тысячелетиями протекает этнокультурный и демографический обмен. По старому обычаю, многие балканские достопримечательности возводят к древним фракийцам, которые сегодня никак не смогут выска-

зять свое мнение на сей счет. Аналогично обстоят дела и с нестинарством. Сведения из античных источников связывают его с землями фракийского орфизма, а затем с болгаро- и грекоязычным населением Юго-Восточной Фракии и горной системы Странджа (Странджа планина); обряд мигрировал после первой мировой войны с насильственным выселением грекоязычных нестинартов преимущественно в Северную Грецию, туда, где никогда не существовало нестинарства. В наши дни нестинарство поддерживается (практикуется, сохраняется живым) своими носителями как часть национального достояния современных народов (и болгарского, и греческого).

Здесь я должна пояснить, что традиционная культура всех северокавказских народов сформировала одну обширную этнографическую область, что обуславливает параллельное и, конечно, обоснованное существование различных локальных проявлений в регионе. Эта культура обладает существенными родственными чертами, в том числе музыкальными (наряду с региональной спецификой и отличиями), что многократно отмечено в научной литературе. Это относится и к приводимым здесь материалам и наблюдениям над северокавказским обрядом *Чона / Цопнай*, известным до конца XIX и начала XX вв. среди балкарцев / карачаевцев, осетин-алан, вайнахов (чеченцев, ингушей), адыгов / кабардинцев, и к югу от них, среди абхазов<sup>3</sup>. Тысячелетняя история этих народов имеет свои зоны и времена / этапы консервации и даже реставрации фольклорных ценностей, особенно ярко проявившейся у осетин в последние десятилетия [3].

Предварительно могу сказать, что наличие ранних родственных типов религиозности, родственного обрядового субстрата и поведения в фольклорном наследии на припонтийских территориях является вполне ожидаемым среди наследников индоиранских (скифо-аланских, сарматских) и других индоевропейских общностей – несмотря на современные различия в языке и вероисповедании. И при сопоставитель-

ном прочтении этих двух, на первый взгляд функционально различных, фольклорных проявлений (*Чона / Цопнай*, *Калуш*), обнаруживается один общий, **стадиально более ранний контекст**, отразившийся в мифологически-обрядовых представлениях и одинаковых поведенческих моделях обрядовости. Именно этот более ранний контекст ведет к проекциям мифического времени и обучения в мифо-логосе. Но всякая современная реконструкция (или псевдо-фольклорная интерпретация) культуры, чей «финал» давно прозвучал, не может быть ничем, кроме пародии... Если мы хотим сохранить хотя бы память, то должны оставить мифическое время мифологии. Еще более этот текст – об обрядовости, которой не стоит «обучать».

#### *Чона / Цопнай*

До конца XIX – начала XX в. северокавказский обряд *Чона / Цопнай* исполнялся перед пораженным *молнией* – человеком, деревом, животным, домом, хозяйственной постройкой и др. (Приложения 1, 2; см. также: [4, 48-50; 5, 165-166; 6, 61-63; 7, 30; 8, 505; 9, 240-241]). До сих пор он не подвергался сопоставительному исследованию и даже подробному системному анализу. Впрочем, это не входит и в мои цели. В данном случае интересующие нас обрядовые уровни относятся к: 1) представлениям об одном Верховном божестве-громовержце; 2) переходу / и переходности нетрадиционных покойников\* и людей в пограничном психосоматическом состоянии, которые считаются избранниками или посредниками (защитниками, покровителями, заступниками перед Богом до и после своей физической смерти); 3) музыкальной символизации обрядовой среды.

По словам Абаева [10, 314-316], осетинский *Цопнай / Coppaj / ældary coppaj* (ældar – князь), черкесское *çoppa*, балкаро-карачаевское *Чона / çoppa*, абхазское *çauçar* и др. – это «достояние всего западнокавказского этнографического мира»; это – название также и обрядового танца, песни и самого песенного припева, обрядового обхода аулов / селений при засухе. К Цоппаю (как к «языческому покровителю») обращались и

\* Людей, умерших не естественной смертью.

в зачинах осетинских плачей [11, 181-182]. Обряд, исполняемый во время удара молнии, прямо связан с посещением свыше – с представлениями об одном многофункциональном Верховном боге громовержце, дарителе дождя и плодородия, который почитается параллельно и в ежегодных обрядах весной и осенью<sup>4</sup>. У адыгов «божество грома» известно и под именем *Шыблэ / Шибле*, у абхазов – как *Афэ* [10, 315]. Наряду с Цоппай осетины славят как бога грома и Уациллу, произошедшего от Илии [10, 315], который является коннотацией почти всех северокавказских божеств-громовержцев. И в то, что «св. Илия едет на коне и гремит», верят отнюдь не только болгары... Болгарские и осетинские представления (из Нартовского эпоса) связывают Громовержца (Илию и нартского героя Батрадза) с Черным морем, что можно рассматривать как более ранний мифический субстрат<sup>5</sup>. Море является одним из «образов» балкаро-карачаевского Верховного бога Тейри, который «потеснил и заменил древнее солярное божество... бога-Солнце Кайнара» (буквально «кипящий» – [12, 166-169]). Слияние солярного / астрального и небесного / воздушного как очередной этап «истории» Верховного бога не является предметом настоящего исследования<sup>6</sup>. Отмечу лишь, что этот синкретизм заложен еще в Ведах, где Индра, Агни / огонь и Сурья / солнце являются равными высшими богами. В некоторых гимнах Индра (в чьих руках находятся гром и молния, как и «живительные для земли дожди») является братом-близнецом Агни, сына Неба и Земли [13, 24-25]. И в образе Верховного бога у болгар, балкарцев, карачаевцев, осетин-алан наблюдается сходный тип синкретизации и способов проявления, в том числе и через различные синонимичные по сути и функциям ипостаси. Одним из них является вышеупомянутый балкаро-карачаевский Чопа («божество грома и молнии»), ярчайшая ипостась [верховного божества] Тейри. В песнях он – «супруг земли», «сын Верховного Тейри», в обрядах же призывается с мольбами о дожде и плодородии, при жизненно важных случаях и пр. (данные

приведены по: [14, 84; 15; 16; 17, 90, 91; 18, 48-52]). «Удар», нанесенный таким богом, – это знак избранничества, что отмечено Каланкатуаци еще в X в.: «Если громовые огненные вспышки молнии, обжигающие воздух, поразили человека или какую-то другую тварь, считали, что он(а) был(а) посвящен(а) богу Куару, в честь которого устраивали службу»<sup>7</sup>. Непрерывное развитие подобных представлений отмечалось различными наблюдателями на Северном Кавказе в течение последующих веков. Самые ранние сведения о черкесах даны И. Шильтбергером в начале XV в.: «...Земля черкесов также у Черного моря... они злые люди... они также занимаются разбоями и говорят особенным языком. У них есть обычай класть убитых молнией в гроб, который потом вешают на высокое дерево. После того приходят соседи, принося с собою кушанья и напитки, и начинают плясать и веселиться, режут быков и баранов и раздают большую часть мяса бедным. Это они делают в течение трех дней и повторяют то же самое каждый год, пока трупы совершенно не истлеют, воображая, что человек, пораженный молнией, должен быть святой» [19, 39-40]. В описаниях периода XV-XIX вв. пораженный молнией человек становился «святым», «служителем» Громовержца, и оплакивать его не допускалось; это было видом благословения и большой честью для его семейства. Эти представления идентичны представлениям вайнахов (чеченцев, ингушей), черкесов, кабардинцев, осетин, балкаро-карачаевцев [8; 9; 6; 20, 104].

В более поздних описаниях кавказской обрядности (с XIX в. до наших дней) появляются и сведения о молнии как поразительнице грешников<sup>8</sup>, и эта форма божьего «наказания» является обрядовой универсалией в различных регионах. Возможно, идея о грехе является результатом принятия ислама рядом северокавказских народов. Вероятно потому, что классическая «богоборческая» диада – Верховный бог-Антагонист – также заложена в Ригведе XI. 4.5: «*Indra, the Thunderer, Lord of the thunder; He with his thunderbolt dealt blows on*

*Vrtra; and conquered, executing all his purpose*» ([21]; см. также гимн XXXIII. 13 и др.). У балкарцев сохранились архаичные этимологические представления о равнозначных космогонических элементах / стихиях, а также идея о поражении громом как акте зачатия или творческом акте. В балкарском нартовском эпосе это миф о «космическом браке» между Небесным и Земным Тейри (через гром), приведшем к зачатию и рождению великана Дебета от Земли [22, 303, 304, 596, 616, 626] <sup>9</sup>. Этот великан является родоначальником, творцом и первым кузнецом; он олицетворяет синхронное проявление небесного и хтонического, их целостность и разъединение в одном мифологическом времени, и участвует как в ранних космогонических мифах, так и в «истории» Верховного бога (ср.: [23, 142-145]. Пережитком этого мифического уровня, вероятно, являются и «исполины-русали», которые в болгарских преданиях связаны с «Русальными кладбищами».

Таким образом, в фольклорных представлениях поражение громом (людей, дома, имущества и пр.) интерпретируется двояко – мифические мотивы сотворения и богоборчества получают различные диахронические коннотации и «уточнения»<sup>10</sup>, но их вербализация как наказания (за грехи) и как благословения свыше в принципе одинаково верна, согласуясь с эпохой и верованиями различных общностей. По поводу точки зрения (внутренней и внешней) можно привести рассказ о Скиле (царь скифов), убитом своими, поскольку он воспринял чужого бога, «который ввергал людей в сумасшествие». Здесь знамение / выбор свыше толкуется как «зло» и «предзнаменование»: «А когда пришло время случиться злу, оно произошло следующим образом: он сильно пожелал быть посвященным в вакхические таинства Диониса и, когда вознамерился принять посвящение, получил великое предзнаменование. В городе борисфенитов [северных жителей близ р. Борисфен, сегодняшний Днепр] у него был большой и богатый дом... Божество обрушило на него молнию. И он полностью сгорел, но Скил, несмотря на это,

совершил посвящение» (Herodoti Historiae 79,1, 80,1) [24, 207-208]. В северокавказских представлениях пораженное «божьей стрелой» *сакрализуется и табуируется*. Запрещено гасить пораженного молнией, чтобы не гневить бога: «По убеждению осетин, не только нельзя тушить такой огонь, но нельзя и строиться вновь на месте уничтоженного им здания. Это место таинственное, место пребывания черта и посещения святого» ([6, 222]; см. также: [9, 240]; о Западной Грузии, абхазах и др.: [25, 21]). Табуируется и поведение семейства, в чей дом ударила молния. Вот что в XVII в. писал о черкесах Тавернье: «Если молния ударит в один из их домов, то, даже если не убиты ни мужчина, ни женщина, ни ребенок... вся семья, обитающая в этом доме, содержится в течение целого года, *ничего не делая, за исключением танцев и пения*» [8, 79].

Пораженные громом (независимо от того, рассматриваются ли они как наказанные или как благословенные свыше, или и то, и другое) лечатся не так, как остальные, но как божественные посредники, а после смерти как покровители и заступники перед Богом земли, рода, аула... В прощание с ними и последующее ежегодное почитание вовлекается все сельское общество. Как правило, такие сакральные фигуры не принадлежат «светскому» селению и его кладбищу (в поздней фольклорной обрядовости – из боязни засухи или проливных дождей; перезахоронение на другом месте решало проблему [6, 219-220]). То есть в своем статусе *посредников* (в том числе и в случае, если уцелеют) подобные лица не умирают в соответствии с традиционными представлениями о переходе. Таков и подтекст болгарского поверья, что «убитый молнией человек превращается в вампира» (у этнографической группы тронков в Страндже) [26, 39]. Здесь вспомним и слова нестинарки Ирины Радойновой (род. 1886 г., с. Блаца, 1970 г., с. Каланджа / Синеморец), которые содержат подобный подтекст: «Те же, кто удавился, кто убил себя, кто бьется на войне, не отправляются к Господу, пока не кончатся их годы» [27, 81]. На Северном

Кавказе одной из форм их сакрализации и знак их принадлежности к высшему, божественному миру – это вынесение / возвышение и погребение на возвышенности (в цитированных ранее данных Шильтбергера [8, 40]; в описании И. Ф. Бларамберга XIX в.: «Мертвого кладут на своеобразный помост и целую неделю отмечают это событие» [8, 387, и др.]. У осетин специфичная форма нетрадиционного погребения убитого молнией человека – насыпание камней на него<sup>11</sup> [5, 165-166; 6, 61-63].

### Калуш

Оба взаимосвязанных уровня, которые я в общих чертах описала относительно северокавказского Чопа / Цоппай, можно проследить по прямым и косвенным данным о Русальном месяце июне (включает Русальную неделю<sup>12</sup>, Спасов день [Вознесение] и Духов день [Пятидесятницу]), когда исполняется обряд Калуш (Приложения 1, 2). В разных этнографических областях, не только на севере Болгарии, это время года насыщено общими для всего села номинальными практиками, а также представлениями о «нетрадиционных» покойниках. В поздней фольклорной культуре граница между этими двумя категориями сильно размыта, но можно допустить, что именно вторая из них была «прецедентом», более ранней стадией того, что позже стало всеобщим поминанием умерших – судя по содержанию периода и по его табуированным границам (включая «Грязные дни» после Нового года, когда играют русалии).

Русальный месяц наполнен посещением сельских святынь (оброков), обрядами призыва дождя, рядом запретов и табуированных дней (Великие четверги, пятницы), соблюдение которых должно уберечь от града, молнии, разлива рек и прочего<sup>13</sup>. Здесь гром / молния / громовержец присутствуют в фольклорных данных разного рода и в различных ипостасях. Например, самодивы, вызывающие болезнь, от которой лечат обрядом Калуш, в пятницу «ходят в горах и устраивают вихри»; в некоторых песнях их присутствие узнается по вихрям, а их ходьба – описаниями вроде «сильная буря» [28, 190-193]. В Тодо-

ров день (день памяти Феодора Тирона) в с. Кладница Перникской области изготавливают «тодорову свечу» – длинную и толстую, из нескольких переплетенных обычных свечей, украшенных белыми, зелеными и красными нитями. Если начинается *град и сильный ливень*, хозяйка дома выходит на порог дома с *тодоровой свечой* в руках и говорит: «Русальная среда, белая суббота, расплетай косы, покрывай поле! В лес, Джерман! В лес, Джерман!» (инф. Миронка Анева. – *Р. Н.*, 1992). «В средней части горной системы Стара-Планина... распространено поверье, что Тодорова неделя – сестра Русали или русальной недели...» [29, 85]<sup>14</sup> Также на Тодоров день женщины с. Клисуре моют волосы и вплетают в них «лошадиную подкову, чтобы защититься от молнии» [30, 382]. Русальный и Тодоров периоды (после Сырной недели / мясопуста) выглядят симметричными, с ярко сохранившимся хтоническим субстратом и связью с кругом «нетрадиционных» покойников. Оба особенно опасны и наполнены многими **строгими запретами**, прежде всего на труд, дневной сон и половые связи. **Нарушение этих запретов приводит к одним и тем же последствиям.**

Хочется обратить особое внимание на природу *удара / болезни*, описываемую обычно как ограда<sup>15</sup>, апоплексический удар, потеря рассудка, сонливость, отрешенность, потеря ориентации, головокружение и пр.<sup>16</sup> «На русальной неделе женщины *не спали* из страха быть схваченными русалиями» и «чтобы не хватил удар» ([28, 141, 193]; то же по поводу Тодорова дня см.: [30, 477]). Тогда *«нельзя совершать женские работы, чтобы не случилась сонная болезнь»* (Ив. Тодорова, род. 1959 г., с. Лиляче, Врацкая область. – *Р. Н.*, 2001); «это самодивова болезнь... не дает уснуть... Спали с белым луком и полынью» (Я. Цветков, род. 1923 г., с. Лиляче, Врацкая обл. – *Р. Н.*, 2001); «В июне нельзя спать в обед... *сон одолевает и от этого болеешь*... Если больному потом не справить Калуш на Русальную неделю, болезнь *доведеет его до сумасшествия*» (С. Мирчев, род. 1924 г., с. Лиляче, Врацкая обл. – *Р. Н.*, 2001); «Кто работает в

«русальную неделю», получают от русалий «ограму» (Paralysis Hemiplegia, paraplegia) и «сумасшествие» [31, 75, 86]. Нельзя спать и в зимний Тодоров день, чтобы не заболеть [29, 99-100]. В это время женщины толкают друг друга и ржут по-лошадиному; свекрови толкают своих снох, «чтобы не дремали» (с. Кладница, Перникская обл. – Р. Н., 1996). На Тодоровой неделе не работают в «сумасшедшую... разделенную среду», иначе «можно разделить, расстаться с разумом», в четверг – чтобы не страдать от головокружения, дезориентации [30, 379]; женские работы (особенно обработку шерсти, изготовление полотна, шитье) не делают в «пятницу сумасшедших» (перед Тодоровым днем), иначе «она сойдет с ума» (В. Гергова, род. 1926 г., с. Хырлец, Врацкая обл. – Р. Н., 2001). В с. Златия «пятница после Святого Духа на Русальной неделе... считалась самым страшным днем, поэтому ее соблюдали... называли «страшной пятницей»» [32, 63, 89]. По этому поводу в своем исследовании болгаро-чувашишких и северокавказских параллелей я допустила, что практики такого рода и связанные с ними представления – наследие более древней обрядовости: и в смысле почитания священных дней, и в смысле параметров Бога, и, соответственно, их табуирования<sup>17</sup>.

И в Калуше, и в Чопа / Цоппай как пораженный громом, так и спящий человек находятся на пороге между различными измерениями / «мирами», что выражается в состоянии потери ориентации, неподвижности / паралича, потери речи, сонливости и т.д. Различные фольклорные «диагнозы» самодивовой болезни – это обозначения сходного типа трансобразных психосоматических состояний, вербализуемых наиболее общо как *сумасшествие*. По данным Шапкарева [33, 722], такая опасность грозит и самим русалиям в конце «грязных дней», если священник не «спел» им молитву («вечером перед Богоявлением... кто из русалий не пел молитву, говорят и верят, что с ума сошел»). В более поздней фольклорной культуре уже не помнят, что в древности сумасшествие было священным, к нему относились как к одержимости, к

«удару» Бога / божества, Его коня – как к знаку состоявшегося контакта, ведущего к исполнению обряда перехода. Здесь приведу уникальные и важные сведения В. Миллера и М. Ковалевского [34, 109] конца XIX в. о балкарцах Чегемского района, *которые помещали поражение молнией и сумасшествие в одно общее семантическое поле*: «Против этого святилища<sup>18</sup> на правой стороне Чегема была ровная площадка, на которую собирались петь священную песню с припевом Чопа... Эту песнь пели *вокруг человека, пораженного громовым ударом, и около сумасшедших*». Несколько десятилетий спустя Кудавев добавляет короткую, но существенную информацию о весеннем чествовании Чопа: «В числе исполнителей танца Чопа находился солист или шут, *«убогий умом»*. Он *стоял неподвижно, а вокруг него танцевали*. Через некоторое время *«убогий» выздоравливал и присоединялся к танцующим. Танец как бы вылечивал больного*» (по материалам 1914 г., курсив мой. – Р. Н.) [18, 49].

Также и на русальной неделе игра калушарей в кругу лечила именно больных / пораженных «ограмой» или «сумасшествием». *Однако кто в Калуше пораженный? Кто кого персонифицирует? Можно ли говорить о двух ипостасях одного начала с идентичными характеристиками, даже взаимозаменяемыми – потеря сознания, бесчувственность, опасность летального исхода («[калушарю] надо быстро прийти в себя, потому что... если упавший остынет, вернуться в сознание уже не получится, и он умрет»), конечно, одни и те же способы приведения в чувство, включая подбрасывание вверх [30, 484]. «Старые калушари... сильно вживались [в роль], словно впадали в транс, а молодые теперь [играют] с более громкими возгласами» (Ив. Тодорова, род. 1959 г., с. Лиляче. – Р. Н., 2001); «У него изо рта шла пена, у того, который падал... После того как пил такую горечь...» (В. Гергова, род. 1926 г., с. Хырлец, Опро Гергов, род. 1910 г., Я. Прунчев, род. 1929 г., с. Хырлец, ведущий обряда Калуш, с. Хырлец. – Р. Н., 2001); «Могло и второму калушарю стать плохо» (М. Абаров, род. 1935 г., с. Хырлец,*

играет на дудуке для обряда Калуш. – Р. Н., 2001; см. также: [30, 484; 31, 86-87]). Хотя в обряде калушарю «становится плохо» по объективной причине, от него самого требуется сильная вера, ведь если калушарь не «упадет без чувств», больной «не исцелится» [30, 484], а также вера ведущего / ватафа / ватала группы<sup>19</sup>. Подобное трансцендентное поведение особенно присуще обрядам *перехода* и их избранникам / священнодействующим (в данном случае, перехода от потустороннего к земному / человеческому и наоборот), чей эзотерический смысл в обряде Калуш сегодня нам не известен, как и заговоры ведущего. Допускаю, что именно *достижение контакта* (со стороны *пораженного и выжившего* в состоянии транса – см.: [4, 48-50]), спонтанное или спровоцированное / вызванное ведущим, было гарантией успешного перехода *пораженного громом / болезнью, покойника* и что этот существенный момент в северокавказском и балканском обряде повсеместно был утерян<sup>20</sup>.

Разбивание кувшина – переломный момент обряда, побеждающий болезнь, – завершает *тяжелую игру* калушарей и в то же время «поражает» одного или нескольких из них. В разных вариантах, а также в старых описаниях, падает тот, кто разбивает кувшин. В прошлом это действие должно было быть спонтанным – без предварительного определения «действующего лица». Удар магии / меча / грома по кувшину / полости / «утробе» / голове («русалии... изображали мечами крест у наших лиц, словно бы готовясь к удару» [33, 715, 719], я бы сказала, делает наглядным символически вероятный *прецедент*. Можно назвать его и формой избранничества, и богоборческим мифом, давно забытым своими носителями. Это предположение, конечно, абстрактно и косвенно подтверждается фольклорным подтекстом в рассмотренной балканской и кавказской обрядовости. В этой же связи (говоря о символике *сакрального удара свыше*) обратим внимание на одно предание из балкарского нартовского эпоса (записано Урусбиевым в конце XIX в.), не получившее до сих пор комментария.

Герой Рачикау ударил мечом и отсек пол-головы «злоречивого Гиляхсыртана», который, чтобы скрыть свое поражение, стал кричать, «что его ударила молния и что надобно скорее петь Чопа». Обманывал ли на самом деле Гиляхсыртан, случайно ли удар пришелся по голове или рассказ передает в иносказательном виде что-то еще? Рачикау – незаконнорожденный, его оставили известным способом – бросили в воду в «самом крепком» железном сундуке, изготовленном небесным кузнецом Дебетом. Он «блестит» и «прекрасно управляет конем», а его описание содержит недвусмысленные символы верховного божества в небесном и хтоническом<sup>21</sup> аспекте («Впереди его идет облако, в котором летают звезды и вороны; у него спереди светит солнце, а сзади луна; под лошадью прыгают белые зайцы...» [35, 31-32]). Если довериться этимологии и семантической связи *калуш-конь*<sup>22</sup> (то есть обрядовой интерпретации мифологемы высшего конского божества), можно допустить, что хождение вокруг и «излечение» «ударенного от Калуша и ударенного конем св. Тудора интерпретируют одну и ту же обрядовую модель и мифическую основу<sup>23</sup>.

#### *Пересекающийся звук*

Исключительно важным фактором рассматриваемых здесь обрядовых ситуаций является их звуковая / музыкальная среда, до сих пор не «раскрытая» в научных текстах. По этому поводу, основываясь на своих наблюдениях и на опубликованных материалах, отмечу следующее обстоятельство. В балкано-кавказском пространстве звучат различные музыкально-фольклорные культуры, у которых в то же время есть существенные общие черты (например, дифония, антифонные исполнения, схожие способы звукоизвлечения, нисходящее интонационное движение, квартово-квинтовая структура инструментальных мелодий, сходные ритмические модели и проч.). Но в поздней фольклорной традиции (особенно в XX в.) и в рассмотренных здесь обрядах Калуш и Чопа / Цоппай мы ищем не однотипное проявление чего-то конкретного (тоновой конфигурации, ритма и т.д.), а



прежде всего сохранение принадлежащих обрядовости мелодий, которые звучат в традиционном для своей среды музыкально-изобразительном стиле. И здесь я не стану подробно останавливаться на структурных особенностях мелодий – их всякий грамотный специалист по музыкальной этнографии может извлечь по нотной картине, какой бы условной она ни была, – а постараюсь отметить те музыкальные компоненты, которые так или иначе вносят свой вклад в построение целостной обрядовой формы.

Каков же музыкальный облик обоих обрядов (по наблюдениям в селах Лиляче и Хырлец Врачанской области см. Приложения 1 и 2), которые, на мой взгляд, основаны на общих мифологических и обрядово-поведенческих моделях? И Калуш, и Чопа / Цоппай – характерные примеры *музыкального синкретизма* (единства музыки, слова и танца / игры<sup>24</sup>), благодаря чему складывается и монолитность самого обрядового действия. Еще Шапкарев оставил несколько слов об этой взаимосвязи звука и действия: «... [русалии] отправляются... играть свои игры *под звуки зурны и барабанов, всегда монотонные*» (курсив мой. – Р. Н.) [33, 718]; а по словам Я. Цветкова (ведущий Калуша в с. Лиляче до 1950 года), «свирель вдохновляет на игру». Калуш (как и русалии в юго-западных землях [Болгарии]) – один из немногих сохранившихся обрядов с чисто инструментальным звучанием, без которого не могла бы осуществиться его динамика и градация «сюжетно-драматической игры» (по терминологии Илиевой [36, 50]; там же на с. 28 о «большом различии в структурном отношении между танцами с песенным и инструментальным сопровождением»). В инструментальных мелодиях мне видятся два основных и взаимосвязанных фактора создания монолитной обрядовой среды – т.н. симбиоз действия и музыкального инструмента, и, как мы его условно здесь назовем, монотематизм. В болгарской этномузыкологии давно отмечено, что некоторые обряды реализуются именно через многократное повторение, через внушение

и интерпретации одной единственной музыкальной идеи. В селах Лиляче и Хырлец звучат две инструментальные мелодии равнодольного ритма и метра (гадулка и дудук), являющиеся типичным примером т.н. *мотивного музыкального мышления*; одна сопровождает собственно калушарскую игру, а вторая – общий танец, который следует за игрой. В с. Хырлец вся игра калушарей озвучивается *одним и тем же мотивом* на дудуке, который звучит в три этапа – с *постепенной эскалацией темпа* и соответственно самой игры (все «чаще», №2.1)<sup>25</sup>; она начинается с хождения вокруг больного и достигает своей кульминации – «когда уже приходит время разбивать кувшин», после чего калушарю «становится плохо». В с. Лиляче во время мужской игры гадулка играет два мотива, которые многократно варьируются и расходятся (№1.1, 2)<sup>26</sup>; темп меняется «приливами» и «отливами», что инструмент передает синхронно с командами ведущего игры, в обоих селах ведущейся вокруг «больного» с различными шагами, позициями тела и посохов в пространстве. Впрочем, команды в Калуше (в девяти «обходах» со сменой направления – см. Приложение 2), а также символика жестов, заслуживают отдельного внимания – какова последовательность *стазисов* (переходов в «круги» / «небеса» и нахождение там)? Т.е. – выявление стадияльно более раннего эзотерического обрядового фона, который никогда не был открыто вербализован и который все еще поддерживает напряжение *текст-подтекст*. Что же касается *текста*, то он выражен недвусмысленно в хороводе – явный отход к умеренному темпу после тяжелой игры калушарей (№ 1.3; № 2.2). Этот общий танец, с ощутимо отличным музыкальным *эмосом* соответствует успокаивающей, «лечащей» функции обряда, в чьей древности усомнился еще М. Арнаудов («...магическое устранение болезни вошло в русальскую обрядовость вторично...» [28, 157]).

Пространство около больного, «удаленного» в обрядах Калуш и Чопа / Цоппай сакрализовано и табуировано. Никто не имеет права входить в калушарский круг

во время игры; вокруг убитого молнией кинжалом на земле рисуется круг, который никому нельзя пересекать [37, 14]. Прощание через пение, музыку и танец, а также и в случае с больным / раненым человеком на границе между мирами – обрядовая универсалия, известная от эпохи Старого света. Такова же роль и *круговых танцев* в обоих обрядах – специфичный тип энергичного действия-воздействия, которое исправляет, регулирует и делает стабильной ситуацию согласно представлениям общества. Одним ярким примером *магии* музыкальной триады, символизирующей сакральный статус параметров и людей, может быть уже цитированное свидетельство XVII в. о семье пораженного громом, которая жила целый год «ничего не делая, за исключением танцев и пения» [8, 79]. К сожалению, описания танцев в обряде Чопа / Цоппай, равно как и описания поющих и играющих около пораженного громом, крайне лаконичны и скудны. Это относится как к социальной и половой дифференциации танцующих (в источниках называются пожилые и молодые; мужчины и женщины; женщины; все общество; семь «чистых» девушек и юношей, только молодые люди, упоминание которых преобладает в разных источниках), так и к временной протяженности обряда и танцев (3, 8, 9, 13 дней или полная неделя с запретом работы [6, 61-63, 165, 222-223, 240; 8, 78-79 и др.]). Утилитарно-обрядовые пение / музицирование / танцы в течение нескольких дней требуют не только контакта с другим измерением (в контексте представлений об «ударе» свыше), но и предполагают вхождение коллектива танцующих в особое пограничное психосоматическое состояние. Напомню, что в болгарской фольклорной традиции «медленный хоровод под пение носит освящающий и сакрально-поминальный характер со времен упадка экстатических культур» [38, 173]. Хочется добавить, что *медленный* круговой танец в кавказском Цоппае – священная формула, сопровождающая переход «печальной песни» с «протяжным припевом» (по сведениям Гатиева об осетинах середины XIX в. [9, 172, 191]), с медленным и

плавным движением<sup>27</sup>. Этот специфичный музыкальный и игровой вид поведения подводит меня к вопросу «в чьих руках» был обряд в забытом прошлом.

И прежде чем перейти к описанию музыкального облика Чопа / Цоппай, я должна сказать несколько слов о музыкальном фольклоре на Северном Кавказе. У разных народов он близок в жанровом и тематическом отношении, имеет сходные песенно-инструментальные структуры и формы, по моим наблюдениям – затихающий неравнодольный музыкальный метр (крайне неточно описывается в публикациях часто сменяющимся размером и определяется как «свободный»), нисходящее постепенное движение с секвенционным повторением фраз и мотивов, обязательная диатоника, диафония (с более или менее подвижным бурдоном), антифонные исполнения с, хотя и редко, заступлением запевающего и подпевающих, жесткое разграничение мужских и женских песен и т.д. (см. также: [39, 5, 6, 72]). Типичная форма музыкального фольклора – т.н. хоровая песня: «мелодические рецитации солиста на фоне хора», который держит в унисон нижний голос, очень часто в последовательных интервалах – октава, кварта и квинта – относительно верхнего голоса [37, 9-10]. В большинстве случаев (и у мужчин, и у женщин) солирующий голос начинает песню, излагает основной мелодический мотив в различных вариантах при повторениях и собственно слова песни; а нижний голос (голоса) повторяет припев песни (как и в цитируемом № 3).

Существует несколько форм исполнения осетинских песен с призывом и припевом Цоппай: 1) на месте, без танца – возле пораженного молнией (человека, места, животного); при ежегодном поминании – при приближении к его дзуару (святилищу, могиле) [9, 240; 6, 61]; 2) танец под сопровождение песни – возле пораженного<sup>28</sup>; при погребении убитого молнией (мужчины с бритыми головами, женщины в белых одеждах) – возле каменной насыпи. Здесь приводим единственное более подробное описание этого танца у Галаева: «Род убито-

го запевал песню «Цоппай»... все присутствующие выстраивались по четыре или по шесть человек в ряд, по две или по три пары из мужчин и женщин в каждом ряду; четверки (или шестерки) становились ряд за рядом с опущенными руками и начинали двигаться, *обходя могилу по кругу в направлении движения солнца*. Движение было медленным, плавным, на полной ступне по диагоналям – то вправо, то влево тройным шагом, то с правой, то с левой ноги, в анапестическом ритме ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪; пляска продолжалась... пока могилу не обходили три раза. После окончания пляски начинались поминки» [37, 15].

Как уже было сказано ранее, музыкальный облик Калуша и Чопа / Цоппай представляет различные типы музыкально-фольклорной культуры, звучащие в традиционном для своей среды выразительном стиле. В знакомых мне и в приведенных здесь примерах видим *общие принципы музыкального построения – через мотивную монотематическую «образность»*. В то же время, если судить по имеющимся нотным записям, кавказские круговые танцы не везде сопровождалась печальным и протяжным пением. Песня моздокских кабардинцев (№ 3) исполнена в умеренном темпе и скорее соответствует определению призывного звучания, которое можно принять за музыкальное выражение «радостного» события (посещения свыше) ...; другой пример из Южной Осетии я бы определила как гимнообразный и с возможным грузинским влиянием [40, № 51]. Возникает вопрос: существовали ли изначально различные музыкальные передачи одного и того же обрядового содержания в различных локальных и региональных культурах или в этом проявляются стадийные изменения? Последнее допускаю в последовательном звучании двух музыкально-выразительных уровней – песенного и инструментального – в осетинском обряде Цоппай. Одноименная песня и танец с инструментальным сопровождением *симин-кафт*<sup>29</sup> исполняются одно за другим, на одном и том же месте (у пораженного молнией; у его могилы), в одной и той

же функции. *Симин-кафт*, однако, танцуют только *неженатые*, открытым кругом, с хватом «под руку» [6, 61-63, 223]. Вероятно, это стадийно более ранняя музыкальная форма обряда, учитывая преобладающие данные о танцорах как парнях и девушках, «только молодых людях». Интерес представляют две чисто структурные особенности танца, характерные и для калушарской игры, проявления которых можно было бы ожидать в контексте обрядовости: смена направления танца и градация темпа; начинается медленно и постепенно нарастает [37, 14]. И в связи с этим пояснение «сдержанно» в нотной записи осетинской инструментальной мелодии (№4) ничего не говорит мне, тем более что значительную часть северокавказских танцев можно описать примерно так же. Они исполняются очень стилизованными, сдержанными и плавными движениями в пространстве, с требованием, чтобы ступни женщин не отрывались от земли и т.д. А т.н. «сдержанное» исполнение на дала-фандыре<sup>30</sup> (в № 4) на практике звучит динамично, в быстром темпе. Могу добавить, что инструментальная музыкальная среда – как специфичная символизация обрядового содержания – тоже является общей точкой в Калуше и Чопа / Цоппай, хотя и реализуется через различные типы танца.

\* \* \*

Оставляю этот текст открытым с оговоркой, что ряд существенных моментов остались без комментария (например, роль и семантика металла; калушарский посох и «знамя»; символический для перехода и присутствующий в обоих обрядах белый цвет – одежды, атрибутов; жертвоприношение и др.). Не сомневаюсь, что рассматриваемая устная *вера-обрядовость* сохранилась от эпохи Старого света вне поля государствообразующих религий, что и обеспечивает диахронию, стадийные «метаморфозы» и обрядовый синкретизм (запечатленные в многочисленных вариантах в фольклорном наследии). И по этой причине не стала бы «приковывать» эту обрядность ни к *культу* солнца, ни даже к *культу* мертвых,

хотя так положено думать о русалиях и Калуше в силу «классической» точки зрения на их происхождение. Не знаю, кто и что подразумевает под «римскими розалиями» и «всеобщим поминанием мертвых», но на данном этапе – в унаследованных фольклорных материалах (и кавказских, и балканских) – я вижу ясный и конкретный субстрат **прощания с «нетрадиционными» покойниками**. В юго-западной Болгарии, если кто умирал в «грязные дни», русалии «останавливают его, сбрасывают носилки с мертвецом на землю, потом сначала перепрыгивают через него, а затем **позволяют нести дальше и погребать** (открывают ему путь? – Р. Н.)» [33, 719]. Может, перешагивание ЧЕРЕЗ «больного» левой ногой в Калуше – остаток того же уровня (пожалуйста, не путайте с «перепрыгиванием»)? Подобным следом медиативной хтонической сущности обрядов являются людические состояния пораженных (молнией, болезнью в случае калушарей). В поздней фольклорной культуре психосоматические усилия и суггестия, требующие большой силы и достигающие высокой интенсивности в обоих обрядах, могли называться и «лечением», и даже быть нагружены «задачами повышения урожая» (по выражению Фола [41, 19-20]). Но самое лаконичное и точное определение Калуша в болгарской этнологии звучит так: **«Тяжелая калушарская игра – это миссия»** [42, 254]. Позволю себе добавить, что ее время *преемственности и трансмиссии в обществе* уже истекло. И в этом, как и в других подобных случаях, можно признать удовлетворительным тот факт, что переход обряда среди болгарского и валашского населения современной Болгарии в область памяти и исчезновение его из практики в относительно «чистом виде» – лучшее решение, чем «развитие» и мультиплицирование обряда в новых формах, наблюдаемое к северу от Дуная в румынских, в том числе детских, проявлениях обряда. Результатом этого упадка стала подмена инструмента (в середине и второй половине XX в.) и прерванная естественная преемственность музыкантов. Аналогично положение и с Чопа / Цоппай. Во время

моих полевых наблюдений и исследований на Северном Кавказе (Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований, Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований имени В.И. Абаева, 2005, 2010 гг.) мне не удалось обнаружить ни фотографий, ни видеоматериала об обряде. Возможно, мне не удалось попасть в нужное место или встретиться с нужными людьми. На фольклорном уровне, однако, песни забыты, воспоминания о них уже почти стерлись и часто сопровождаются репликами вроде «этого уже давно не делают». Один из немногих примеров сохранения его в фольклорной среде дает Бгажноков, говоря о горных шапсугах/адыгах: они принимают участие в обряде вызывания дождя, т.н. «удж [танец под песню] в честь Шиблы», ранее исполнявшемся и возле пораженного молнией ( [43, 62-64], здесь же приводится описание обряда).

Что ж, сегодня даже не этнологи знают, что значительная часть фольклорного наследия исчезает и «профанируется», но проблема в том, что люди не всегда понимают, что именно теряют. В связи с этим возникает вопрос о *реконструкциях обрядовости*, которые занимают место оригинала... знаем как, а также об энтузиазме общественных деятелей сомнительной образованности. Так, в с. Лиляче после всего прочего нам цитировали книгу «Дионис Загрей» Александра Фола<sup>31</sup> и «поясняли» фракийское происхождение Калуша... Как поступать в подобной ситуации? Меня еще преследует воспоминание из 1999 года, когда в с. Былгари на праздник в память святых Константина и Елены приехал Его Величество Симеон Второй. Какие-то деятели просвещения прочли «Огонь и музыку» [44] и внушили себе, что нужно, согласно одному из приведенных описаний, заколоть быка за здоровье царской семьи (девятилетнего – по сну одной нестинарки 1930-х гг.). Я присутствовала на этом жертвоприношении. Бычку был год, он был молод и силен, полон жизни, которой еще не познал. В его глазах я видела, что он хочет жить. Я почти пожалела, что стала частью этой книги. Как объяснить этому кругу, но-

сителям «культурного провинциализма» (по выражению Элиаде), что такое добровольная жертва со склоненной головой, что жертвенное животное не должно вырываться, что оно идет само, а не влечется насильно, что даже по традиции «пост-обрядность» нужно совершать если не с верой, то хотя бы с уважением к предкам – во имя будущих поколений. Формально представленное, сокращенное, отредактированное, срежиссированное зрелище не обеспечит преемника для нестинара или ватата, тем более не передаст их «магических» тайн, передаваемых по наследству... Это ставит вопрос о другом типе передачи / преемственности, необходимость которой мне не раз приходилось объяснять, – о памяти прямых наследников.

И в завершение приведу пример еще одного типа «реконструкции», ответственного за «не-передачу» фольклорной памяти. Пример того, как (умышленно или нет) ценности прошлого могут быть редуцированы и профессионально, – в единственном на данный момент трехтомном издании адыгских песен и инструментальных мелодий [45] и в сборнике осетинских народных песен под редакцией Е. В. Гиппиуса [40]. Позволю себе коротко прокомментировать эти сборники с позиции и опыта болгарской науки, занимающейся проблемами ритма и мелодики уже больше века. Одно из предназначений подобных капитальных трудов напрямую связано с процессами унаследования и обучения, каковые в данном случае едва ли могут осуществляться. Причина в т.н. «аналитической нотации», в которой, по словам Гиппиуса, «нельзя ограничиваться воспроизведением в нотах только того, что слышится в звукозаписи, и педантичным обозначением всех закономерных [?] и случайных [?] отклонений от привычной [?] интонации (как это принято в эмпирических нотациях). Основное требование аналитической нотации: отграничение закономерного от случайного, выделение в нотной записи закономерного...» В результате такой солдатской системы деления важного и неважного песенные образцы в сборниках лишены

орнаментов, которые, по моему личному слуховому опыту, им присущи; не хватает и установившегося в этномузыкологии отражения мелодических вариантов при повторениях. «Партитурная», я бы сказала – распиленная, нотация двухголосных примеров, образно выражаясь, напоминает долготы в симфониях Брукнера. Такая запись привела к отсутствию визуальной компактности, исключительно важной для внутреннего озвучивания / восприятия мелодии. К этому добавляется и массовое, абсурдное подведение под многократно сменяющийся «тактовый размер» в рамках одной и той же мелодии (например, 3/2, 2/4; 5/4, 7/8, 6/4, 5/8, 4/8, 11/8...), и все в том же духе нерасслышанной музыкально-фольклорной фразеологии, которая в принципе не раскладывается на такты, но не лишена ритма и, как правило, записывается в *стиле рубато*...<sup>32</sup> Излишне говорить, что в поздней фольклорной традиции (XX века) т.н. старинные черты, как в обрядовости, так и в музыке, проявляются как «пережитки», как звуковая «случайность», чаще всего в тесном локальном / сельском кругу, из уст уже пожилых исполнителей; они, по понятным причинам, редко интонируют правильно (согласно «канону» традиционного музицирования) и «отклонения» у них очень часто выдают как раз характерные особенности исчезающего песенного или инструментального стиля (способы звукоизвлечения, орнаментация, проходящие интонации, число исполнителей и специфика сольных и групповых / антифонных исполнений), то есть те музыкальные параметры, преемственность которых была нарушена в течение XX в. Изучая эти сборники, я задумалась, случайно ли произошло это «гильотинирование» северокавказской музыкально-фольклорной памяти. Проблема нотной передачи «самого себя», а не того, что прозвучало, в данном случае предупреждает, что при всей серьезности оснований сопоставительного исследования музыкально-фольклорных параллелей на балкано-кавказском пространстве (например, бурдонное многоголосие и диафония, антифонный стиль

исполнения и др.), его трудно будет осуществить по «материалам» без собственного опыта восприятия. И еще. Чтобы слышать то или иное музыкально-фольклорное мышление и его ритм, то есть ту специфику, которая выделяет эту традицию среди других, собиратель должен много знать о причинах (представлениях и вере), которые обуславливают любое музыкально-фольклорное исполнение в патриархальной сельской среде. Если же этого нет, то получается художественная классификация песенных примеров как «героических, любовных, лирических» и «бытовой приуроченности» (среди них и Цоппай!), сгруппированных в сборнике почти без учета их функции. Для меня остается тайной, по каким признакам фольклорная песня определяется как лирическая. По

упоминанию пения птиц в тексте или по т.н. *духам природы*? А если напев динамичен или даже воинственен по чьим-то критериям, с соответствующими жестами и танцевальными движениями? Я привыкла смотреть на такие классификации, заголовки, тексты и прочее как на забавное чтение. А не следовало бы...

В заключении статьи выражаю убежденность в том, что даже несколько осмысленных строк о традиционной вере и обрядовости, об их звуковой символике тоже служат передаче обряда во времени, пусть и нетрадиционным образом. Ответственность за этот вид трансмиссии индивидуальна. Остается только отметить, что фольклорная музыка – не последовательность тактов и не «лирические» вздохи по Беатриче...

### Примечания

1. Обзор публикаций об обряде, в том числе и на румынском языке, см. в диссертационном труде Илиева 1999 г. [46]. Это последнее обстоятельное исследование с болгарской стороны, которое, к сожалению, не опубликовано. Выражаю благодарность профессору Ив. Георгиевой и непосредственно автору (И. Илиеву) за возможность сослаться на эту рукопись.

2. Речь, видимо, о том, что в Румынии обряд считается румынским, а не свойственным более обширному региону в целом. – *Прим. пер.*

3. Северокавказские народы разделяются на три языковые группы: индоевропейскую (осетины); тюркскую (балкарцы, карачаевцы, кумыки); иберо-кавказскую (кабардинцы, черкесы, адыги, абхазы, дагестанские народы). Балкарцы и карачаевцы являются одним народом с общей культурой, разделенным указом Сталина (1922) на различные политические формирования (Кабардино-Балкария и Карачаево-Черкессия). Адыг – это старое и употребляющееся в наши дни самоназвание черкесов, адыгейцев, кабардинцев и др. Вопрос относительно абхазов и их традиционной культуре все еще спорный и несет политическую нагрузку.

4. Весенне-летнее чествование *Уацилла* у осетин бывает во вторую половину июня [47, 34-36]; *Сиела / Села* у чеченцев – в одну из сред месяца Сиела (22 мая – 22 июня) [20, 104] и др.

5. Д. Маринов [30, 24, 26], В. И. Абаев [10, 240] со ссылкой на Ж. Дюмезиля [48, 179-189]. Молния рождается от движения меча Батрадза между Черным морем и небом; герой, закаленный в небесной кузнице, и его меч тождественны [49, 165].

6. Типичным примером является болгарское проклятие, внушающее единство Бога Солнца-Громовержца: «Да ударит тебя молнией тот, что светит! Да ударит тебя молния с ясного неба!» («*Да те светне тоя, що свети! Да те гръмне из ясно небо!*») [30, 35].

7. За перевод процитированных данных выражаю благодарность гл. ас. П. Голийскому (Софийский университет им. Св. Климента Охридского). См. также [50].

8. В болгарских фольклорных представлениях это Змей, который «изрыгает огонь против ветра» (и «от этого случается молния... огненные стрелы с кремниевыми нако-

нечниками»), который «бегает, увивается у грешных людей»; св. Илия, который «целится в тех, кто очень грешен... Поэтому оглушенного или ударенного [молнией] человека не вносят в дом... и не хоронят на кладбище, потому что... это плохо для дома и села» (записано в Буграсской области) и др. [30, 26-27; 51, 115].

9. В этой связи см. предложенный Дарчиевым чудесный анализ старых источников и фольклорных материалов, содержащих мифологему о небесном камне / железе / молнии и ударе грома как «оплодотворения» свыше. В Ригведе характерной гипостазой Индры является бык, а оружие его – *vajra* – это фаллос быка [52]; о металле в обряде Цоппай: [53]. В болгарских преданиях слияние земли и неба приводит к рождению луны [54, 14-15].

10. Например, в рассказах из чувашской мифологии *Върховният Туръ*, который является «мастером лука», метает молнии в Керемета / Киремета – своего брата, брата-близнеца, равноценного творца блага, который «понижился» после принятия ислама до «дьявола». В обрядности, следующей за мифом (при почитании святынь / киреметов, где, как правило, есть ударенное молнией священное дерево), вероятно, «подобно» Богу, принесенное животное должно быть съедено, кости и внутренности сожжены и пепел развеян; кожа, вместе с головой, «вешается» на шест в киреме ( [55, 254]; см. также: [23, 147-154]).

11. На востоке, в индоиранском мире, такое надгробие можно видеть и сегодня у таджиков. Они еще в недавнем прошлом тоже хоронили погибших от удара молнии «святых людей» там, где она их настигла; место обозначается камнями, накопившимися со временем, потому что каждый проходящий добавлял свой камень. Подобные места почитаются и в наши дни как безымянные «мазары» (экспедиция в Западный Памир, Таджикистан 2008 г., Р. Н.; подробнее см.: [56, 22, 24]).

12. В зависимости от местной традиции Русальная неделя выпадает на разные дни июня: от пятницы до пятницы до или после Спасова дня (с. Кулемахала Ломская обл. – Патрашков 2008:28); неделя до Пятидесятницы включительно (с. Хырлец, Р. Н., 2001); неделя, начинающаяся с Пятидесятницы [30, 476] и др.

13. К этой сфере относятся и бродячие ворожеи. Они колдуют на «Русальных кладбищах», и их, как правило, не хоронят на сельских кладбищах – «чтобы не побил град» [28, 192; 51, 140].

14. Подробное описание обрядовости Тодорова дня см.: [29, 83-115]. О связи между калушарями и т. н. *santoderi*, демоническими существами из свиты св. Тодора (Феодора), см.: [46] со ссылкой на румынского исследователя Октавиана Бохочу.

15. *Ограма* в болгарских народных верованиях – болезненное состояние, наведенное злыми духами или вызванное посещением «нечистого» места и т.д. Один из переводов – «сглаз». – *Прим. пер.*

16. Подобным образом неуважение или несоблюдение обрядовости наказывают и св. Константин («на тебя словно бы спускается какой-то змей»), и св. Илия – потерей ориентации или сознания, «прихватыванием» или «болезнью» (искривление ног или рук [57]).

17. Осетины «не работали по пятницам, считая ее днем града» [58, 77]. В чувашских представлениях каждую пятницу Верховный Тура оставляет «свой верхний мир... и спускается на землю... Чтобы не разгневать его, не топят печи до обеда, не ходят в лес за дровами, не работают в поле...» Несоблюдение пятничного запрета Тура наказывает бурей и градом (анализ см.: [23, 152] со ссылкой на: [55, 232, 237]).

18. Там же: каменная постройка, в которой в течение года держали быка, посвященного Хардару (покровителю урожая, буквально «хлебодержец»); этого быка кормили всем аулом и кололи в день обряда (в дни, близкие к христианской Пасхе).

19. «Ватат не играл, а только распоряжался... В одной руке у него было знамя, а в другой – глубокая миска с водой и травами... размахивал над головами знаменем и ходил вокруг нас ядовито или вставал посреди группы и *смотрел враждебно*... Ватат главный!.. У ватата были тайны, был дар, какая-то магическая сила, чудодейственная, о которой мы,

калушари, не знаем. Он очаровывал калушаря, которому надо падать. *Он все шептал, словно бы заговаривал, призывал какие-то силы...*» (воспоминания калушаря Денчо Цугуя [32, 33-35]; там же о другом ведущем: «Люди говорили, что он колдун»).

20. В то же время есть сведения о пораженных громом, которые становились ясновидящими и предсказателями в состоянии транса; некоторые из них подпевали в Цоппае [6, 219-220].

21. О владетеле царства мертвых в образе всадника и о хтоническом аспекте коня в индоиранских и европейских фольклорных материалах см.: [59, 143-145], там же библиография по теме.

22. *Calușar* – от *cal* «лошадь», лат. *Caballus* [28, 178].

23. И у умершего, и у заболевшего на Тодоровой неделе «тут на лбу появляется подкова... Так и говорили – «ударен конем святого Тодура»... и нужно, чтобы его обошел три раза конь на Тодоровой неделе, чтобы поправиться... Я заболел в детстве – решили, что ударен Тудорицей, и водили [вокруг меня] трех лошадей» (Я. Прунчев, род. 1929 г., с. Хырлец, ведущий Калуша. – Р. Н., 2001).

24. Под словом «игра» (в качестве фольклорного термина) подразумеваются «танцевальные действия и движения, выполняемые сольно, в паре, или небольшой группой, а также танцевальные движения, сопровождающие обряды» [36, 50].

25. Такое ускорение темпа (нарастающее при повторении мелодического мотива) присуще и русалийским наигрышам в юго-западной Болгарии [60, 101].

26. Здесь цитирую предложенные мне исполнителем на гадулке из с. Лиляче определения мелодий как «первый, второй и третий комплекс», в нотах я обозначила их как 1, 2 и 3.

27. «...Цопай совершают следующим образом: девицы и молодые парни берутся за руки и составляют круг. Запевала начинает умолять св. Илью Пророка... причем после каждого слова, произнесенного весьма протяжно, все остальные должны повторять в такт: «Ой, Цопай!»» [9, 240].

28. «Их единственным и простым напевом был: О Елаи! Ельдаер чопшей... Кружась в хороводной пляске, повторяли они в такт эти слова, *то в таком, то в обратном порядке*, причем один запевал, а хор подхватывал... до самой ночи продолжались непрерывные танцы» [4, 48].

29. Танец с названием *симин-кафт* известен у осетин в нескольких разновидностях: одноуровневый, двухуровневый (мужской); сольный (в парах, в два ряда парней и девушек); «смешанный» хороводный, что видно и в самом названии «кафт – от *кафын* – ‘танцевать, плясать’ обозначает понятие сольного или парного танца, а *симд* – от глагола *симын* – ‘танцевать осетинский хороводный танец’» [37, 13-14].

30. Традиционный дала-фандыр (*дала-фæндыр*) – струнный щипковый инструмент, чаще аккомпанирующий (песне или танцу); достигает в длину 75 см; имеет две или три струны из конского волоса, настроенные в кварту или в кварту и квинту; производится из цельного дерева твердой породы (клен, груша), но дека всегда из мягкой древесины – чаще хвойной породы. Дала-фандыр сегодня вышел из употребления и, по словам Алборова, уступил место «реконструированным моделям» [61, 163-171].

31. Фол А. Тракийският Дионис. Книга първа: Загрей. София: УИ Св. Климент Охридски, 1991.

32. Похожая ситуация ожидается и в давно заявленном издании «Антологии народной музыки балкарцев и карачаевцев» (в трех томах, тоже под редакцией Гиппиуса), которое все еще «готовится» (см.: [39, 35]).



1. Фол В. Скални топоси на вяра в Югоизточна Европа и в Мала Азия през древността // Studia Thracica 10. София, 2007.
2. Фол А. Orphica Magica I. София, 2004.
3. Таказов Ф. М. Генезис религиозных воззрений народов Северного Кавказа. Владикавказ, 2009.
4. Осетины во II половине XVIII века по наблюдениям путешественника Штедера / Сост. Г. Кокиев. Орджоникидзе, 1940.
5. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах / Сост. Л. А. Чибиров (ППКОО). Цхинвали, 1989. Кн. 4.
6. ППКОО. Цхинвали, 1987. Кн. 3.
7. Гатиев Б. Суеверия и предрассудки у осетин // Сборник сведений о кавказских горцах. Тифлис, 1876. Вып. 9. Отд. 3. С. 149-215.
8. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. / Сост., ред. переводов, введение и вступ. статьи к текстам В. К. Гарданова (АБКНКА). Нальчик, 1974.
9. ППКОО. Цхинвали, 1982. Кн. 2.
10. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.-Л., 1958. Т. I.
11. Бесолова Е. Б. Язык и обряд. Похоронно-поминальная обрядность осетин в аспекте ее текстуально-вербального выражения. Владикавказ, 2008.
12. Джуртубаев М. Ч. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991.
13. Wilkins W. J. Hindu Mythology, Vedic and Puranic. Calcutta, London, 1900.
14. Каракетов М. Дж. Антропология в религиозно-мифологическом мировоззрении карачаевцев и балкарцев // Карачаевцы и балкарцы: язык, этнография, археология и фольклор. М., 2001. С. 48-85.
15. Джуртубаев М. Ч. Духовная культура карачаево-балкарского народа [электронный ресурс]. URL: [http://www.elbrusoid.org/library/load.php?BID=362176&FILE=25831&back\\_url=/library/etnografiya/362176/](http://www.elbrusoid.org/library/load.php?BID=362176&FILE=25831&back_url=/library/etnografiya/362176/)
16. Джуртубаев М. Ч., Болатов Ю. Х. Происхождение образа Тейри // Мир культуры. Нальчик, 1990. С. 127-139.
17. Малкондуев Х. Х. Древняя песенная культура Балкарцев и Карачаевцев. Нальчик, 1990.
18. Кудаев М. Ч. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1997.
19. Путешествие Ивана Шильтбергера по Европе, Азии и Африке с 1394 года по 1427 год // АБКНКА. Нальчик, 1974. С. 37-10.
20. Мужухоев М. Б. Из истории язычества вайнахов (пантеон божеств в позднем средневековье) // Советская этнография. 1985. № 2. С. 99-108.
21. The Rig Veda. Ralph T. H. Griffith, Translator [electronic resource] URL: <http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/>
22. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев / Сост. Р. А.-К. Ортабаева, Т. М. Хаджиева, А. З. Холаев. М., 1994.
23. Neykova R. Shamanhood and Bulgars // Studia Thracica 11. Sofia, 2009.
24. Извори за историята на Тракия и траките. София, 1981. Т. I.
25. Абакелия Н. Миф и ритуал в Западной Грузии. Тбилиси, 1991.
26. Попов Р. Някои особености на българските погребални обичаи (По материали от Странджа и Хасковско) // Българска етнография. 1992. № 5-6. С. 35-40.
27. Нейкова Р. Последната нестинарка в Каланджа // Български фолклор. 2001. № 4. С. 76-82.

28. Арnaudов М. Студии върху българските обреди и легенди. София, 1972. Т. II.
29. Попов Р. Светци близнаци в българския народен календар. София, 1991.
30. Маринов Д. Народна вяра и религиозни народни обичаи: Сборник за български народни умотворения и книжнина. София, 1914. Кн. 28.
31. Бассанович И. Ломският окръг // Сборник за български народни умотворения и книжнина. София, 1891. Кн. 5. С. 75-87.
32. Патрашков В. Русалийски обред-Калуш. София, 2008.
33. Шапкарев К. А. Руссаллии. Древен и твърде интересен български обичай, запазен и до днес в Южна Македония. Пловдив: Изд. Търговска Печатница, 1884 // Сборник от български народни умотворения. Обредни песни. Народни обичаи. 1968. София, 1968. Т. I. С. 706-724.
34. Миллер В. Ф., Ковалевский М. М. В горских обществах Кабарды. Языческие обряды балкарцев, и др. // Карачаево-Балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. Нальчик, 1983. С. 106-115.
35. Урусбиев С. Сказания о нартских богатырях, у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1881. Вып. 1. Отд. 2. С. 27-36.
36. Илиева А. Теория и анализ на фолклорния танц. София, 2007.
37. Галаев Б. А. Осетинская народная музыка // Осетинские народные песни. М., 1964. С. 7-20.
38. Илиева А. Народният танц в Югозападна България (По въпроса за стала) // Единство на българската фолклорна традиция. София, 1989. С. 63-116.
39. Рахаев А. И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик, 2002.
40. Осетинские народные песни / Сост. Б. А. Галаев, Е. В. Гиппиус. М., 1964.
41. Фол А. Тракийският Дионис. Книга трета. Назоваване и вяра. София: НБУ, 2002.
42. Шърбанова А. Един щрих към калуша днес // Фолклор – идентичност – съвременност. Проблеми на българския фолклор. Ред. колегия К. Михайлова и др. София: Марин Дринов, 2005. Т. 10. С. 251-255.
43. Бгажноков Б. Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик, 1991.
44. Фол В., Нейкова Р. Огън и музика. София, 2000.
45. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Сост. В. Х. Барагунов, 3. П. Кардангушев. М., 1980. Т. I; 1981. Т. II; 1986/1990. Т. III.
46. Илиев И. Русалии и калушари: историческа етнология на един ритуал. Дисертационен труд за присъждане на научната и образователна степен «доктор». София, 1999.
47. Осетинские обычаи. Сост. Г. Агнаев. Владикавказ, 1999.
48. Dumézil G. Legendes sur les Nartes. Paris, 1930.
49. Гутнов Ф. Х. Социальные аспекты эволюции религиозной системы алан // Проблемы этнографии осетин. Владикавказ, 1992. Вып. 2. С. 160-169.
50. Каланкатуаци М. История страны Алуанк (в 3-х книгах). Перевод с древнеармянского Ш. В. Смбатяна. Ереван, 1984. [електронный ресурс]. URL: <http://vehi.net/istoriya/armenia/kagantv/index.html>
51. Маринов Д. Избрани произведения. София, 1984. Т. 2.
52. Дарчиев А. В. Рождение Громовержца. К интерпретации сообщения Приска о священном мече скифов // Дарьял. 2005. № 2. С. 218-239.
53. Сокаева Д. В. Обозначение сакрального центра в осетинском обряде и несказочной прозе (устные рассказы) // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 17 (198). Филология. Искусствоведение. Вып. 44. С. 114-117.
54. Георгиева Ив. Българска народна митология. София, 1983.

55. Вишневский В. П. О религиозных поверьях чуваш // Хрестоматия по культуре чувашского края. Чебоксары, 2001. С. 231-254.
56. Бабаева Н. С. Древние верования горных таджиков Южного Таджикистана в похоронно-поминальной обрядности (конец XIX – начало XX века). Душанбе, 1993.
57. Нейкова Р. Аязми и поверия // Български фолклор. 2002. № 2. С. 66-73.
58. Чибиров Л. А. Традиционная духовная культура осетин. Владикавказ, 2008.
59. Литвинский Б. А. Древние кочевники «крыши мира». М., 1972.
60. Манолов И. Традиционната инструментална музика в Югозападна България. София, 1987.
61. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура осетин. Владикавказ, 2004.

## Приложение 1

Описание обряда Калуш в селе Лиляче Врачанской области (с сокращениями).

Села Лиляче и Хырлец населены валашским населением и говорят по-валашски. В Лиляче на момент проведения исследования преобладали валашские цыгане.

Группа участников Калуша составлена из нечетного числа калушарей (7, 9, 11, 13) и, как считается, чем их больше, тем лучше. По традиции участники должны быть взрослыми, от 25 лет и старше, но информанты затруднились объяснить почему. В группе есть ведущий, отдающий команды в ходе танца. Другой регламентированной фигурой является целитель, он должен быть старше других участников Калуша.

Калушари одеты в длинные белые рубахи ниже колена; «это женские рубахи, берут у жен. Сверху красный пояс... он только для игры». Белые штаны хранят специально для обряда. На голове – колпак из овчины, без украшений. В прошлом участники обряда в Лиляче обували сапоги со шпорами, сегодня можно встретить и кроссовки. Калушари исполняют обряд с посохами – разными по длине в зависимости от роста участника, но без каких-либо атрибутов.

Игра калушарей описывается как тяжелое занятие: «чувствуешь себя ослабшим, не хватает воздуха, особенно под конец»; «Что-то дает тебе такую силу для игры, что можешь вылечить больного... свирель дает силы для игры... Сам танец труден, тяжек... мы очень устаем... калушарский танец значительно труднее других старых танцев... мы их танцуем один за одним и не устаем». Если в селе был больной, приходили к нему и играли во дворе при доме; добирались пешком, без музыки. «Калуш не входит в дома играть и бить кувшин, если нет больного».

В сокращенном варианте ход Калуша выглядит так: игра происходит на площади, вокруг больного, ведущий дает команды на счет движений и шагов. Начинается игра с медленного обхода, темп усиливается, затем больного три раза подбрасывают на одеяле; после этого калушаре «перескакивают» через кувшин, поставленный у головы больного. Затем больной тоже перешагивает левой ногой через кувшин. Игра с хождением вокруг больного продолжается, пока один из участников, т.н. «целитель», не приступит к «лечению» (остальная группа продолжает двигаться вокруг больного и целителя). Лечение выглядит как растирание лица, затылка, шеи, груди и рук, вслед за которым целитель дает больному три раза отпить от кувшина («только тот, кого лечат, пьет эту воду»). Целитель отставляет кувшин и присоединяется к своим товарищам еще на три круга вокруг больного, после чего кувшин разбивают в сторону от больного («изнутри наружу... вода не должна попасть на больного»). Калуш завершается открытым общим танцем *хоро* с участием калушарей, присутствующих и самого больного. После обряда больной или его родственники могут угостить участников, но специального обряда или ритуального угощения не было.

Исторически весь танец состоял из «девяти обходов». Каждый «обход» состоит из трех кругов вокруг больного в нарастающем темпе и со сменой шага. То есть всего 27 кругов. Смена направления танца сегодня не сохранилась, движение идет только направо.

## Приложение 2

Обряд Калуш в селе Хырлец Врачанской области (с сокращениями).

Между обрядами Калуша в селах Лиляче и Хырлец много общих черт. В настоящем приложении рассматриваются существенные моменты, отличающие обряд в Хырлеце.

[Существенным моментом является «обморок» одного из калушарей (в отличие от с. Лиляче, где «калушарь не ложится на место больного»). К концу игры ведущий поит калушарей горьким настоем и указывает среди них на того, кто будет разбивать кувшин. Этот участник изображает недомогание и разбивает кувшин.]

## Нотные примеры

№ 1. Из Калуша, с. Лиляче, скрипка.

1.  $\text{♩} = 108-112$

2.  $\text{♩} = 132-154-168$

И Т.Н.

3.  $\text{♩} = 84$

И Т.Н.

Исполнил: Станко Мирчев, род. 1928 г., с. Лиляче.

Записала, дешифровала и нотировала: Р. Нейкова, с. Лиляче, 2001 г.

№ 2. Из Калуша, с. Хырлец, дудук.

1. ♩ = 63; ♩ = 132; ♩ = 168

И т.н.

2. ♩ = 126

И т.н.

Исполнил: М. Абаров, род. 1935 г., с. Хырлец.

Записала, дешифровала и нотировала: Р. Нейкова, с. Хырлец, 2001 г.

№ 3. Шыбле удж. Круговой танец вокруг убитого молнией (моздокские кабардинцы [45, №28])

♩ = 60  
Ежью (Все) Фонотека КБНИФЭ, № 38/9.

Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - ле - ри - цо - пай! Е - лэр и - ри - еш...

Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - ле - ри - цо - пай! Е - лэр и гуаг-шэс

Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - ле - ри - цо - пай! Е - лэ - ри шы-на-гуэс

Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - ле - ри - цо - пай! Е - лэр я - лейс

и т. н.

(Ежью / все). О, Ела, о Ела, Ела-Цопай!

(Къыхэзыдзэм / солист). Ела Ирие... (Ежью) О, Ела, о Ела-Цопай\*.

/ Ела могучий... / Ела грозный... / Ела, не знающий равных... / Елу славьте! Ела тучей бурой... / Надвинулся... / У околиц разразился... / Дороги края разворотил... / Детей вздрогнуть заставил. / Отчаявшиеся возрадуются... / Проса урожай обильный он пошлет... / Так что и волы старые будут падать... / Волы молодые реветь будут. / Проса сноп – мата\*\* зерна! / В одной мате – воз зерна! / Ела, [это] Каншаовы... / Ела, [это] корова белолобая... / Из четырех сосцов [которой] ... / Молоко текло. / Ела, [поразивший] Сондака... / Ела, [поразивший] дерево большое... / Водой облейте, водой облейте! / Воду несите, облейте! / Старух водой обольем! / Водой облейте! / Ела, [поразивший] Фатиму! / Проса урожай обильный пошлет!

Пели сестры: Таисия В. Цикишева (Къыхэдыдзэм/солист), род. 1901 г., и Ксения В. Ляпина (ежу), род. 1913 г.

Записал: З. П. Кардангушев, 1968 г., хутор Соколов, Курский район, Ставропольский край.

\* Этот припев повторяется после каждого куплета солирующего голоса (къыхэзыдзэм). Текст песни дается в русском переводе.

\*\* Плетеная корзина.



## № 4. Симд – плясовой наигрыш на дала-фандыре [40, №85]

Сдержано ♩ = 132

Удары  
в ладоны

5

9

И т. н.

Исполнил: Науруз Г. Гокинаев, 50 лет, ст. Черноярская, Моздокский район, Северо-Осетинская АССР.

Записал: Б. А. Галаев, г. Орджоникидзе, Северо-Осетинская АССР.

Нотировали: Б. А. Галаев, Е. В. Гиппиус.