СЕМИОЗИС НАРРАТИВА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕСЕН-
МОЛИТВОСЛОВИЙ ОСЕТИН

Ф.М. Таказов

Мифологические песни-молитвословия занимают в устном народном творчестве осетин огромное место. Песни-молитвословия исполнялись в праздничные дни, за пирушечным столом, на свадьбе, в пути. Истоки мифологических песен-молив восходят к традиционной застольной молитве и от них отличаются только наличием в тексте ритмики и рифмы. В молитвословных мифологических песнях можно выделить в особую категорию песни, которые звучат и как гимны, и как молитвы, отличаясь от последних развернутым сюжетом и законченной композицией. Семиозис нарратива мифологических песен-молитвословий никогда не становился объектом исследований, что не позволяло однозначно определять их место при нарратологическом анализе текстов. Исследуя мифологические песни, необходимо, прежде всего, отличать их «морфологию», структуру, чтобы с большей вероятностью выделить содержательно значимые компоненты. Описание принципов коммуникации мифологических нарративов базируется на разграничении сюжетных структур и дифференциации семиозиса мотивов. В зависимости от направленности жанровой стратегии мифологические песни осетин делятся на молитвословные, календарно-обрядовые, обрядовые, заклинательные и этиологические. В свою очередь молитвословные песни по формальным признакам можно разделить на песни-гимны (бессюжетные) и сюжетные. К молитвословным песням примыкают песни-заклинания. От заклинательных песен молитвословные песни отличаются развернутым сюжетом и композицией, а также объемом. Элемент заговора/заклинания присутствует в семантике и молитвословных песнях. Мифологическая песня изначально исполняла роль заговора/заклинания. Впоследствии, особенно нарастая сюжетом, мифологическая песня прошла путь развития от утилитарного мышления мифологическими образами до обращения к мифологическим образам как художественному приему.

Ключевые слова: мифологические песни осетин, семиозис, нарратив, песни -гимны, песни-молитвы, заговор, заклинания, молитвословные песни, небожители, зэды, дуаги.

Mythological songs-prayers play an important role in the oral folk art of the Ossetians. Songs-prayers were performed on holidays, at a feast table, at weddings, on the road. The origins of mythological prayer songs go back to traditional table prayer and differ only in the presence of rhythm and rhyme in the text. In mythological songs-prayers it is possible to single out a special category of songs that sound both as hymns and as prayers, differing from the latter by an unfolding plot and finished composition. The semiosis of the narrative of mythological songs-prayers has never been an object of scientific research, which did not allow one to unequivocally determine their place in the narratologic analysis of texts. In investigating mythological songs it is necessary, first of all, to distinguish their «morphology», structure, in order to more precisely isolate meaningful significant components. The description of the principles of communication of mythological narratives is based on the delineation of plot structures and the differentiation of the semiosis of motives. Depending on the direction of the genre strategy, mythological songs of the Ossetians are divided into prayer, calendar-ritual, ritual, incantatory and etiological. In turn, prayer songs on formal grounds can be divided into songs-hymns (plotless) and plot. Songs-spells are attached to prayer songs. Prayer songs are distinguished from spell songs by a detailed plot and composition, as well as volume. The element of the plot/spell is present in the semantics and prayer songs. Mythological song originally played the role of plot/spell. Subsequently, the mythological song has evolved from utilitarian thinking to mythological images appealing to mythological images as an artistic device.

Keywords: *mythological songs of Ossetians, semiosis, narrative, songs-hymns, songs-prayers, conspiracy, incantations, prayer songs, celestials, zades, duags.*

Семиозис нарратива выступает одной из главных характеристик мифологии, что позволяет назвать семиозис детерминантом символов, образов и семем мифа. Присутствие семиозиса в мифологическом нарративе обязательное условие сохранения мифа на различных этапах истории, т.к. «семиозис — процесс конструирования мифов. Однако в семиозисе заложен еще процесс интерпретации, который не только создает новые мифы, но объясняет, как новые возникают из прежних» [1, 13]. Данный тезис актуален и для мифологических песен.

В одних мифологических песнях фабула часто имеет имплицитный семиозис мифонимов, мифологем, элементов фабульно-событийного состава сюжета. В других сюжет представляет эксплицированную последовательность фабульных событий.

Мифологические песни, занимающие в устном народном творчестве осетин значительное место, посвящены Богу, сонму духов верхнего мира, мифологическим образам героев и различным этиологическим мифам. Квинтэссенцией мифологических песен выступают не реально наблюдаемые объекты, а космогонические представления. В силу того, что жанровые особенности мифологических песен осетин никогда не становились объектом научного исследования, разные авторы-составители сборников фольклорных текстов мифологические песни размещали в разных категориях. Так, к примеру, в двухтомном издании текстов устного народного творчества осетин, подготовленная З.М. Салагаевой, мифологические песни по своим жанровым характеристикам размещены в разделах «Трудовые песни», «Праздничные песни и молитвы» и «Поминальные обычаи и причитания» [2]. При составлении же сборника фольклорных текстов «Дигорское народное творчество» составители

одну мифологическую песню («Песня про женитьбу сына Татартупа Татаркана») поместили в раздел «Исторические песни» [3, 100], хотя для мифологических песен, идентичных по жанровой, сюжетной и символической характеристике с песней про женитьбу сына Татартупа, был выделен отдельный раздел — «Песни про эздов и дуагов» [3, 128-143].

Такой разноречивой в фиксации мифологических нарративов продиктован недостаточной разработанностью как жанровой природы мифологических текстов осетин в целом, так и мифологических песен, в частности, что свидетельствует об актуальности исследований мифологических нарративов, в особенности в контексте их семиозиса.

Исследуя мифологические песни, необходимо, прежде всего, отличать их «морфологию», структуру, чтобы с большей вероятностью выделить содержательно значимые компоненты.

Описание принципов коммуникации мифологических нарративов базируется на разграничении сюжетных структур и дифференциации семиозиса мотивов.

Сюжет в мифологических песнях имеет причинно-следственную, тематическую или теологическую связь. Дифференциальные признаки, разграничивающие мифологические песни, могут быть выражены антитетическими сюжетными линиями: сюжетный/бессюжетный, простой/сложный, эмоционально окрашенный/эмоционально не окрашенный.

Подобная антитетичность продиктована жанровой стратегией мифологических песен: песни могут выполнять функцию молитвы, быть частью календарных и обрядовых актов, выступать в роли заклинаний или оберега, подтверждать происхождение какого-либо явления природы или социальной жизни в этиологических мифах.

В зависимости от направленности жанровой стратегии мифологические песни осетин делятся на молитвословные, календарно-обрядовые, обрядовые, заклинательные и этиологические.

В свою очередь молитвословные песни по формальным признакам можно разделить на песни-гимны (бессюжетные) и сюжетные.

Календарно-обрядовые, обрядовые и этиологические мифологические песни бытуют только с развитыми сюжетами. Хотя некоторые календарно-обрядовые мифологические песни звучат как гимны, однако они не обходятся без сюжетной фабулы.

Заклинательные песни также встречаются как сюжетные, так и бессюжетные, отличаясь от песен-гимнов формой обращения к духам-небожителям.

Составитель сборника текстов «Памятники народного творчества осетин. Трудовая и обрядовая поэзия» Т. А. Хамицаева [4] предприняла попытку разделения мифологических песен в зависимости от жанровой стратегии. В группу «Мифологическая поэзия» ею помещены разделы «Песни» и «Молитвы». В разделе «Песни» подобраны песни-гимны о Боге, зэдах и дуагах («Песня об Уасгерги», «Горный Уастырджи», «Песня об Уацилле», «Фалвара скота», «Тутыр» и др.) [4, 190-206]. В разделе «Молитвы» подобраны песни-молитвы, обращенные к Богу, зэдам и дуагам по разным поводам («Молитва всевышнему», «Новогодняя молитва», «Молитва», «Молитва о Фалваре» и др.) [4, 206-218].

Для примера приведем по одному тексту с каждого из этих разделов [4, 193-194, 216].

Песня о Фалвара скота

Гей, тот, кто тучную отару
На солнцем озаренных северных склонах
С радостью будет пасти,
Гей, тот, кто в морозящий дождь
Погонит их, насвистывая песню,
Ой, тому, говорят, Фалвара даст
Барана с желтым ушком.

Тому, кто быков справно
Подготовит к весне, тому
Зерно легко достанется.

Молитва Фалваре

Боже! Пошли нам сначала свою милость,
А затем милость сотворенных тобой зэдов.
Светлый дзуар Фалвара,
Слава тебе!
Удели нам от своих даров!
Не лишай нас своего посоха
И широкого прокоса!
Надели нас своей благодатью
И благодатью сына твоего Бузуны!
Пусть с радостным сердцем
Ходит по счастливым дорогам тот,
Кто пасет скот, дарованный тобою.

Как видим, разница только в форме обращения к Фалваре — патрону мелкого скота. Семиозис обоих текстов идентичен. В песне-гимне обращение к Фалваре завуалированное: просьба помочь тем, кто отару «на солнцем озаренных склонах» и «в морозящий дождь» пасет, риторическая, т.е. автор песни как бы заранее уверен в том, что Фалвара «даст». А в песне-молитве, хотя в первой части обращение к Фалваре звучит как гимн, просьба (а не утверждение) конкретизирована.

Вместе с тем маловероятно, что составитель поместил тексты песен в разных группах по этим двум формальным признакам, так как этому утверждению противоречит тот факт, что в данных группах есть тексты, не отличающиеся и по форме и по структуре.

Так, например, песня «Молитва охотников Богу» из раздела «Молитвы» соответствует песне-гимну:

Молитва охотников Богу

А мы великому Богу молиться будем,
А мы у щедрых зэдов благоденствия попросим,
Насколько истинно просим,
Настолько истинно нам даст его,
Ой, сой, сой!
Утром рано у родника
Пошлет нам сторогого головастого оленя!
[4, 218].

Единственной зацепкой, по которой Т. А. Хамицаева поместила данную песню в разделе «Молитвы», послужило употре-

бление в тексте слова «молиться» («А мы великому Богу молиться будем»).

Структурно-семиотические характеристики песен в этих двух разделах имеют семантические сходжения. Интенциональный контекст песен также не отличается в обоих разделах, однако форма выражения предиката в песнях-гимнах и песнях-молитвах имеет отличительные черты, по причине которой, видимо, составитель и должен был бы поместить их в разных разделах. Однако, главной отличительной чертой, при этом, выдвигается внешний формальный признак, в роли которого выступает употребление слова «молитва» в заглавии или в тексте.

Мифологические песни осетин в жанре гимнов характеризуются торжественностью, обращением к Богу, зэдам и дуагам. Они составляют часть ритуала и исполняются в самых различных праздничных обрядах. Целью таких песен было привлечение внимания Бога или конкретного зэда/дуага для получения от него поддержки. «Композиция мифологических песен примерно одинакова: они содержат просьбу к божеству и обещание принести ему в жертву лучшее животное, чистые пироги и густое пиво. Чтобы ублажить воспеваемое божество, его награждают эпитетами: золотокрылый, искроглазый Уастырджи, высокий, белый Елиа, золотой Аларды и т. д.; по отношению же к себе употребляют уничижительные эпитеты: напр., мы бедные люди, язык наш туп, ум — короток» [4, 7].

Песням-гимнам присуще бессюжетное построение нарратива, хотя каждой песне свойственно трехчастное строение: прославление-описание величия Бога/зэда/дуага, обещание справиться в его честь пир (кувд), обращение к нему с просьбой-молением о помощи. При этом просьба-моление может вставляться как в конце, так и в середине песни.

При исполнении песни семиозис текста, как для исполнителя, так и для слу-

шателя был прозрачен. Для примера приведем песню про Алаурди:

Песня про Алаурди

Табу, табу, светлый Алаурди,
Эй, Эй, уарайда-ра! *(повторяется после каждой строчки)*
От скота Фалвары тебе на ахсарфамбал,
С пашни осенней тебе на лепешки,
С пашни южного склона тебе на пиво,
На вершине дерева чистый хмель,
Это, говорят, тебе на пиво,
Славим тебя, светлый Алаурди!
По золотым своим дорогам,
Придешь, плавно ступая.
Славим тебя, светлый Алаурди!
По нашим малым детям своим шелковым
рукавом,
К добру проводи/чтобы не болели/.
Играючи, смеясь, покинешь нас,
Большие пиры тогда тебе будем справлять
[4, 199].

Песня представляет собою религиозно-мифологическое мышление с традиционной символикой. Конструируемое в соответствие с мифологическим мышлением обращение к образу Алаурди является собой чистый качественный знак, предикат верхнего мира. Весь текст песни (без второв после каждой строчки, т.к. они выполняют только роль музыкального сопровождения и не обладают символом) выступает в качестве одного знака-интерпретанта образа Алаурди. При этом и сам образ Алаурди выступает в роли знака.

Алаурди (Аларды) — представитель верхнего мира, один из зэдов, в ведение которого находились такие болезни, как корь и оспа. Алаурди/Аларды изображался в виде красного крылатого чудовища с безобразным ликом, спускавшимся на землю по золотой/серебряной лестнице [5, 13-14]. Песня-гимн в честь Алаурди связана с ритуалом очищения эпидемических заболеваний, в первую очередь от оспы, от которой особенно страдало детское население. Таким образом, гимн Алаурди — это задабривание повелителя эпидемических болезней.

С точки зрения отношения к образу Алаурди текст песни также выступает как знак/символ. «В качестве языкового знака текст — это прежде всего символ» [5, 24]. Символом-знаком выступает в тексте упоминание Фалвара. Фалвара — покровитель мелкого рогатого скота, самый кроткий и добрый из всех небожителей (зэдов). И в гимне имя Фалвара упоминается по причине его кротости, тем самым обращаясь к Алаурди выказывает свою кротость. А *ахсарфанбал* (*æxsærfænbal*) — ритуальный шашлык, приготавливаемый из легких и внутреннего жира животного — свидетельствует о готовности принести жертву Алаурди.

Ритуал вознесения хвалы и обращения с молитвой сопровождается приготовлением в качестве подношения не только шашлыка-ахсарфанбал, но и традиционных осетинских пирогов и пива. Потому в тексте далее в образной форме перечисляются продукты подношения (пироги, пиво) в качестве конвенции, как условие следования традиционным правилам ритуала.

Образное выражение в песне «золотым дорогам» символизирует «золотую лестницу», по которой, согласно религиозно-мифологическим воззрениям осетин Алаурди спускается на землю.

Образное выражение «придешь, плавно ступая» также отражает верования осетин, согласно которым Алаурди, не ступающий плавно, несет беды/болезни.

Проведение по детям «шелковым платком» в поэтической форме символизирует доброе отношение к детям со стороны Алаурди.

В целом текст песни про Алаурди выступает как единичный знак.

К разряду песен-гимнов, сходных с песней про Алаурди, относятся, помимо вариантов песен про Алаурди/Аларды, множество песен и про других зэдов и дуагов. Среди них можно отметить:

Песни про Уасгерги/Уастырджи [4, 311-313], покровителя мужчин, воинов,

путников, посредником между Богом и людьми, изображаемый на золотокрылом трехногом коне [5, 149-150]; песни про Уацилла [4, 39; 2, 307; 2, 382-383], покровитель хлебных злаков и урожая, повелитель стихийных сил природы [5, 151]; песни про Фалвара (Фæлвæра) [Хамицаева, с. 39], покровитель мелкого домашнего скота, считающийся самым кротким и добрым небожителем, изображается без левого глаза, который ему выбил Тутыр [5, 160]; песни про Тутыр/Тотур [4, 40-41], покровитель волков и быков [5, 143-144]; песни про Никкола [4, 41], покровитель хлебных злаков и урожая [5, 105]; песни про Мады Майрам [4, 42; 2, 310], покровительница женщин, женского плодородия [5, 94].

Перечисленные песни конструируются по аналогии рассмотренной выше песни про Алаурди. Синтактика всех песен строится по одним и тем же способам формального членения текста, как правило, в имплицитной форме выражения. В то же время семантика текстов песен меняется в зависимости от объекта обращения. Соответственно, нельзя заменить в песне про Алаурди его имя на имя другого небожителя, так как акцент знака/символики или семантики кардинально изменится, не говоря о том, что сакральность текста для слушателя нарушится.

В некоторых песнях-гимнах субъектом обращения выступает не один адресат молитвы. В таких песнях вознесение хвалы начинается к Богу, после него следует Уастырджи/Уасгерги, затем, в зависимости от популярности того или иного небожителя у исполнителей песни, Никкола, Уацилла, Мады Майрам, Алаурди, Фалвара и др.

На гимнах-песнях сказалось влияние христианства. Если употребление имен Уастырджи, Уацилла, Никкола и других зэдов из пантеона небожителей, чьи имена возводятся к христианским, несмотря на сохранение их традиционных образов,

восходящих к древним религиозно-мифологическим воззрениям осетин, привычно в традиционных мифологических песнях-гимнах, то появление имени Христа нехарактерно для осетинских мифологических песен. Потому, видимо, при обращении к другим небожителям поющих гимн просит принять под свою защиту «бедных людей» или членов общества, а при обращении к Христу просит принять под свою защиту христианскую веру [4, 42-43; 2, 190].

В песнях-гимнах главным знаком/символом, безусловно, являются имена небожителей/зэдов. Еще В. Н. Топоров отмечал, что «специфика мифологических текстов такова, что мифы без имен практически не существуют» [7, 508]. Этот тезис, конечно же, относится и к мифологическим песням-гимнам. Остальной же текст в них служит вспомогательным материалом для семиозиса нарратива.

К песням-гимнам примыкают песни-молитвы, с которыми имеют сходения по многим формальным показателям: и в гимнах, и в молитвах идет восхваление, перечисление достоинств Бога/зэда, а также обращение с просьбой. В то же время песни-молитвы отличаются от гимнов более подробной конкретизацией просьбы и появлением небольших (неразвернутых) сюжетов.

Истоки мифологических песен-молитв, скорее всего, восходят к традиционной застольной молитве и от них отличаются только наличием в тексте ритмики и рифмы.

Наиболее характерными песнями-молитвами являются: «Молитва Всевышнему», «Новогодняя молитва», «Молитва», «Старинная молитва», «Горская молитва», «Молитва Фалваре», «Молитва Тутыру», «Молитва Узунагу Вакаца» [4, 42-43; 2, 206-217].

В молитвословных мифологических песнях можно выделить в особую категорию песни, которые звучат и как гимны,

и как молитвы, отличаясь от последних развернутым сюжетом и законченной композицией. Как правило, действие начинается с завязки, описания небес, в которых собираются небожители/зэды (в текстах, подвергшихся влиянию христианства или ислама, зэды называются пророками) и договариваются провести людей:

«Вон в небесах пророки
Собрались,
Пойдем, проведем земных людей».
(Подстрочный перевод наш. —
Ф. Т.) [2, 314].

После завязки идет развитие действия, высшей точкой которого становится кульминация. Зэды, в числе которых чаще всего перечисляются Уастырджи/, Никкола, Хоры Уацилла, Аларды, Фалвара, Тутыр и Афсати, решают испытать пастуха/путника с целью выяснить, кто из них пользуется у него наибольшим почетом.

Движение сюжета в молитвословной мифологической песне происходит одновременно во времени и пространстве. Если мифологическое время может тормозиться, то реальное время в песне движется необратимо — от прошлого к будущему. Мифологичность песни выдает только перечисление имен небожителей. Наибольшую часть песни составляет завязка. Эпилог же может ограничиваться несколькими строками. В качестве эпилога иногда выступает часть фабулы, которую по формальным признакам можно отнести к завязке. Так, например, в приведенной песне «Вон в небесах пророки» к пастуху отправляются по очереди зэды, чтобы выпросить у него барашку на обед. Они представляются пастуху, однако, узнав, кто перед ним, хозяин отары отказывает им, находя в каждом из них порок. Последним к нему прибывает Уастырджи. Пастух, узнав его, выказывает ему, в отличие от других зэдов, почтение. Он дает Уастырджи не только самого отборного барана, но еще и мешок зерна для

их лошадей. Таким образом, выясняется, кто из зэдов пользуется наибольшим почетом, и само осознание этого факта выступает эпилогом.

Сюжет, в котором зэды выясняют, кто из них пользуется среди людей наибольшим почетом, встречается и в прозаической форме, где эпилог, как правило, более развернут. Однако песня всегда стремиться к краткости, поэтому каждая строка в ней превращается в носитель символа/знака.

В некоторых молитвословных песнях зэды собираются провести людей с целью выяснения их душевных качеств. В таких песнях сюжет еще более развернут. При этом характеристика в них дается не зэдам, а людям, которые встречаются на пути небожителей. В конце песни, при этом, зэды награждают тех, кто прошел испытание.

Мифологические песни исполняли в праздничные дни, за пиршественным столом, на свадьбе, в пути. При этом характер песни зависел от конкретной ситуации.

Так, например, «Песня о женитьбе сына Татартупа Татаркана» исполнялась на свадебных мероприятиях. Данная песня представляет собой чисто мифологический сюжет, в ней встречаются только мифологические образы. Тем более непонятен факт отнесения текста в раздел «Исторические песни» в сборнике фольклорных текстов «Дигорское народное творчество» [3, 100].

Татартуп — зэд, покровитель равнинных жителей, выступавший одновременно и как покровитель урожая. Он почитался не только в Осетии, но и в Кабарде. На месте святилища Татартупа (возле с. Эльхотова) заключались сделки/договора между осетинами и кабардинцами, осетинами и чеченцами, кабардинцами и чеченцами. При этом устная история не помнит, чтоб договор, заключенный возле Татартупа был нарушен. К Татартупу обращались с просьбой получения

хорошего урожая, сохранения приплода скота, избавления людей от различных болезней и несчастий.

В песне поется, как на возвышенности Курпа собрались зэды и советовались, к кому послать сватов для сына Татартупа Татаркана. Решили сосватать красавицу Азаухан, однако она отказала им. Заслали сватов и к черноокой красавице, живущей посередине Черного моря. Но и она им отказала. Тогда сосватали красавицу Дзулату (Дзулат по преданиям находился возле с. Эльхотова, как раз в окрестностях святилища Татартупа).

В конце песни делается пассаж, являющийся ключом к идее сюжета:

«Как они породнились в счастливый день,
Пусть и для вас этот день станет такой же
счастливой»

(Подстрочный перевод наш. — Ф. Т.) [3, 100].

Песню пели во время сопровождения невесты. Символически в образе сына Татартупа Татаркана подразумевался жених, которого, якобы, направляют и сопровождают зэды. Но почему песня именно о сыне Татартупа, а не любого другого зэда? Семантический анализ текста «Песня о женитьбе сына Татартупа Татаркана» исходит из контекста образа Татартупа. Поющий символически желает новобрачным те блага, которыми «заведует» Татартуп.

Интерпретация семантического анализа текста «Песня Афсати» [8, 14-15] построен по тем же принципам, что и песня про сына Татартупа, с той лишь разницей, что адресатом в этом случае являются охотники. И в песне про Афсати репрезентация идет через его сына Будзумара.

Афсати — покровитель диких животных и охотников. Без его позволения ни один охотник не может убить зверя. Нарушителя его законов наказывает безжалостно. Потому ни один охотник не отправлялся на охоту без должного проявления почтения к Афсати.

При введении в текст песен про Татартупа и Афсати их сыновей, исполнитель как бы «очеловечивает» зэдов, придает

им антропоморфный образ намеренно. Таким приемом достигается символический перенос функций небожителей-покровителей на адресата (новобрачных/охотников). В какой-то степени такой прием играет роль заклинаний. От заклинательных песен они отличаются как развернутым сюжетом и композицией, так и объемом. Собственно заклинательные песни бессюжетны и небольшие по объему. Кроме того, в заклинательных песнях часто отсутствует упоминание имени небожителя/зэда.

К примеру, во время веяния зерна исполняли песню, с помощью которой заклинали ветер:

Подуй, подуй, Галагон,
Атай, атай, Кырты тай,
Во рту быка кусок соли,
В полости пера тебе табак.

(Подстрочный перевод наш. — Ф. Т.) [2, 283].

Поющий обращается к Галагону, повелителю ветров. В период веяния зерна осетины просили Галагон послать хорошую погоду с ветром нужной для веяния хлебов силы [5, 43]. В заклинаниях обращение идет преимущественно к явлениям природы. В данном случае Галагон также символизирует силы природы. С помощью заклинания/заговора, роль которых выполняют не имеющие логического продолжения остальные три строчки, поющий старался принудить силу небожителя к исполнению его желания.

Заклинательная песня иногда строилась по подобию песни-гимна. От песни-гимна их отличает только то, что в гимнах обязательно упоминание имени Бога/зэда, а в заклинательной песне ода направлена на предмет/вещь.

Так, к примеру, перед началом косовицы справляли праздник, где исполняли песню, посвященную урожаю [2, 283-284]. В песне красочно, в превосходных тонах

воспеваётся урожай. Песня фактически звучит как ода урожаю. Однако с помощью восторженных эпитетов в песне преследуется цель заговора/заклинания урожая.

Особняком среди мифологических песен стоят календарно-обрядовые песни. В то же время обращает на себя внимание тот факт, что в семантике календарно-обрядовых песнях присутствует элемент заговора/заклинания. В принципе, элемент заговора/заклинания не столько вкрапления в календарно-обрядовых песнях, сколько отголосок первоначальной семантики мифологической песни.

Мифологическая песня изначально исполняла роль заговора/заклинания. Впоследствии, особенно нарастая сюжетом, мифологическая песня прошла путь развития от утилитарного мышления мифологическими образами до обращения к мифологическим образам как художественному приему.

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что в мифологических песнях-гимнах и песнях-молитвах главным знаком, ключом к семантике текста являются имена небожителей/зэдов. Имена нарратора и образов мифологического текста являются ремами, первичными знаками, указывающими на семиозис нарратива. При этом имя небожителя/зэда сопровождается текстом, несущим в себе те же архетипические символы и знаки, что и само имя небожителя/зэда.

Большинство мифологических песен имеют сходные сюжеты и мотивы. Различия между ними заключаются лишь в интерпретантах семиозиса.

Анализ семиозиса нарратива мифологических песен позволит определить их место в жанровом многообразии мифологической поэзии.

-
1. Митин И. Мифогеография: пространственные мифы и множественные реальности // *Communitas*. № 2. 2005. С. 12-25.
 2. Осетинское народное творчество [Ирон адæмон сфæлдыстад] / Сост. З.М.Салагаева / В двух томах. Владикавказ, 2007. Т. 2. (на осет. яз.)
 3. Дигорское народное творчество / Сост. А. Кибиров, Э. Скодтаев. Владикавказ, 2010. (на осет. яз.)
 4. Памятники народного творчества осетин. Т. 1. Трудовая и обрядовая поэзия / Сост.: Т.А. Хамицаева. Владикавказ, 1992.
 5. Дзадзиев А.Б., Дзуцев Х.В., Караев С.М. Этнография и мифология осетин. Краткий словарь. Владикавказ, 1994.
 6. Нет В. Чарлз Сандерс Пирс // Критика и семиотика. 2001. Вып. 3-4. С. 5-32.
 7. Топоров В.Н. Имена // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах. М, 1980. Т. 1. С. 508-510.
 8. Осетинские народные песни / Сост. К.Т. Казбеков. Орджоникидзе, 1960. (на осет. яз.)