

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных
исследований им. В.И. Абаева ВНЦ РАН и Правительства
РСО-Алания

Р.Я. ФИДАРОВА

ЭСТЕТИКА РЕАЛИЗМА
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ОСЕТИН
В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

ТОМ 1

ВЛАДИКАВКАЗ 2015

ББК 83.3
Ф 50

*Печатается по решению Учёного совета
СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А*

Фидарова Р.Я. Эстетика реализма и художественное сознание осетин в историческом освещении: монография. – В 3-х т. – Т.1 / – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А. 2015. – 351 с.

ISBN 978-5-91480-239-1

ISBN 978-5-91480-240-7

Рецензенты:

В.И. Бекоев, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «СОГУ им. К.Л. Хетагурова»;

А.А. Туаллагов, доктор исторических наук, заведующий отделом археологии ФГБУН СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А

В работе изучаются важнейшие теоретические проблемы генезиса и эволюции художественного сознания осетин. Также исследуются сложнейшие процессы генезиса и эволюции реалистического типа художественного мышления осетин.

Дается типология художественного сознания осетин и типология реализма в осетинской художественной культуре.

В первом томе исследуется художественное сознание осетин в первобытную и феодальную эпоху. Во втором томе изучается художественное сознание осетин в буржуазную эпоху (XIX-начало XX в.). В третьем томе – художественное сознание осетин в советскую эпоху и постсоветский период.

ББК 83.3

ISBN 978-5-91480-239-1

ISBN 978-5-91480-240-7

© ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2015

© Фидарова Р.Я., 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Раздел I. Художественное сознание предков осетин в эпоху первобытности	16
Глава 1. Социально-историческое становление субъекта художественного сознания: особенности бытия и сознания	16
Глава 2. Истоки реализма: принцип подражания реальной действительности в кобанской и раннеаланской культурах	42
2.1. Принцип подражания в кобанской культуре (конец II – начало I тыс. до н. э.).....	42
2.2. Принцип подражания в раннеаланской культуре (I-V вв.).....	64
Глава 3. Мифология как первый тип художественного сознания предков осетин. Мифологическая картина мира – первая художественная модель реальной действительности	71
Глава 4. Нартовский эпос – переходный этап от мифологии к фольклорному типу художественного сознания	97
4.1. Синтез мифического и рационального в нартовском эпосе	97
4.2. Социально-историческая реальность в зеркале нартовского эпоса	116
4.3. Зарождение идеи личности в нартовском эпосе	119
4.4. «Формула бытия» в эпосе нартов	138
Раздел II. Художественное сознание алан-осетин в феодальную эпоху (VI-XVIII вв.) и формирование «наивного», «стихийного», фольклорного реализма	153
Глава 5. Принцип подражания реальной действительности – важнейший принцип эстетики аланской художественной культуры феодального типа .	153
5.1. Формирование, становление и развитие фольклорного реализма	153
5.2. Реалистическая природа художественного образа в народном зодчестве алан-осетин в эпоху феодализма.....	171
5.3. Реалистическая сущность художественного образа в народном красноречии алан-осетин	191
5.4. Художественный образ как важнейший инструмент реалистического метода в песенном фольклоре алан-осетин	204
5.4.1. Художественный образ в календарно-обрядовой поэзии	206

Зимне-весенние обряды и поэзия	206
Летне-осенние обряды и поэзия	220
5.4.2. Художественный образ в семейно-обрядовой поэзии	229
5.4.3. Художественный образ в трудовых песнях	252
5.4.4. Художественный образ в историко-героических песнях	267
5.4.5. Художественный образ в лирических песнях	285
Глава 6. Специфика «наивного», «стихийного» реализма в фольклорном типе художественного сознания алан-осетин	305
6.1. Своеобразие фольклорного типа художественного сознания алан-осетин	305
6.2. Стихийно-материалистические идеи в фольклоре	310
6.3. Элементы наивной диалектики в фольклоре	319
6.4. Общественно-политические и этические аспекты фольклора	324
6.5. Идеи свободомыслия в фольклоре алан-осетин	327
Литература	342

Введение

В предлагаемом исследовании мы разрабатываем теоретически и методологически обоснованную типологию исторического развития художественного сознания осетин и их предков; даем свою квалификацию этапов его развития с учетом особенностей рождения, становления и эволюции реалистического типа художественного мышления.

Мы предлагаем также свою типологию развития реализма в процессе эволюции художественного сознания осетин. И это закономерно, поскольку два процесса: развитие художественного сознания и развитие реалистического типа мышления всегда параллельны и взаимообусловлены в истории осетинской культуры. Более того, реалистический метод определяет содержательную сущность художественной культуры и художественного сознания осетин, отраженного в ней на протяжении всей социальной истории осетинского народа.

При этом, конечно, мы исходим из того, что основой развития художественного сознания являются социально-экономические условия жизни, историко-философские факторы, обуславливающие формы функционирования художественных идей и концепций, художественного сознания в целом.

Вкратце обоснуем предлагаемую нами историческую типологию художественного сознания осетин.

Дело в том, что логика и суть эволюции художественного сознания в том, что она, эта эволюция, способствует порождению «чувственного», эмоционального, понимаемого (т.е. гносеологического) и ценностного (т.е. аксиологического) начала в содержании художественного сознания. И тем самым стремится адаптировать или приспособить объективную действительность к интересам и нуждам своего субъекта (этноса-народа-нации). Логика эволюции художественного сознания определяет и объясняет этно-национальное своеобразие художественного сознания, его роль во взаимосвязи реальной (т.е. «первой») действительности и искусственной (т.е. «второй») действительности, национального мира и художественной культуры.

При формировании рациональной парадигмы исторического становления и развития художественного сознания осетин и их предков методологически важно исходить из того, что в художественном сознании реализуется единство триады: местной природы, характера осетинского народа – субъекта и специфики его мышления, сознания и что триада эта осуществляется благодаря реалистическому типу художественного мышления.

Художественное сознание осетин и их предков выполняет особую роль в процессе формирования этнокультуры в ее органических, гармонических связях с реальной действительностью, природной и социальной. И это дает ему возможность создать **особую художественную картину мира**, сформировать новую, специфическую архитектуру этно-национального мировоззрения, его субъекта, его гносеолого-аксиологических функций.

Художественно сознание осетин – единая, системная целостность, имеющая свои качественные исторические типы в различные исторические эпохи и объективно зависящая от уровня (динамики) социально-исторического развития своего субъекта (этнoса-народа-нации).

Основу наших типологических обобщений составляют **диахронические членения**, соотносимые с мировым историческим процессом, с формационным и цивилизационным членением. И, конечно, **синхронические структурные классификации**, обусловленные внутренним богатством этнокультуры алан-осетин и их предков, в которой ярко и многогранно отражаются сущность и особенности художественного сознания как своеобразного феномена социальной истории нашего народа. При этом исторический (диахронический) подход к периодизации художественного сознания позволит нам рассмотреть его развитие во времени. Конечно, придется решить пять важнейших задач: 1) **разработать типологию художественного сознания осетин во времени**; 2) **разработать методологию и выявить механизмы, способствующие развитию художественного сознания**; 3) **показать роль художественного сознания**

процессуально в качественной эволюции художественной культуры, в созидании художественной картины мира, художественно-эстетического мировоззрения осетин поэтапно; 4) проанализировать процесс рождения, становления и развития реализма как важнейшего инструмента художественного сознания на различных этапах духовно-эстетического освоения действительности осетинским народом; 5) разработать типологию реализма в осетинской художественной культуре.

Итак, наша типология художественного сознания алан-осетин и их предков выглядит следующим образом. Первый тип художественного сознания составляет мифология; второй – фольклорный тип художественного мышления. Между ними существует переходный этап – нартовский эпос осетин. И третий тип составляет личностный (авторский), имеющий письменную традицию.

Согласно нашей концепции, художественное содержание осетин и их предков прошло весьма длинный путь исторического развития.

Исторически первым типом художественного сознания предков осетин мы считаем осетинскую мифологию в эпоху первобытности. Вторым является фольклорный тип художественного сознания алан-осетин, зародившийся в недрах первобытности и особенно мощно развившийся в феодальную эпоху.

Переходным этапом между ними можно считать художественное сознание, отраженное в нартовском эпосе и содержащее в своей структуре элементы художественного сознания первого типа, т.е. мифологии, и художественного сознания второго типа, т.е. фольклорного типа художественного сознания осетин и их предков, синтезируя в себе как мифическое, так и историческое начало.

В нартовском эпосе просматривается вся онтология национального бытия осетин и их предков. А в многовариантности этно-национальных образов эпоса выявляется вся бытийственность этно-национального мировосприятия алан-осетин и их предков.

Особенность художественного сознания в том, что оно отражает образно мир и выражает «целевую причину» любого явления, заключенную обязательно в человеке, народе, т.е. в субъекте художественного сознания.

В первобытную и феодальную эпохи художественное сознание осетин и их предков развивалось только в фольклоре и, конечно, в целом в этнокультуре, в духовной, материальной и художественной культуре, в повседневной жизни, в традициях, ритуалах, обрядности.

Христианская (местами и мусульманская) культура в общественном сознании осетин федеральной эпохи, не вытеснила целиком архаические формы первобытного сознания: элементы языческого представления о мире в сознании осетин сохранились и в XXI веке. В целом же переход от сакральной к светской культуре составил историческое содержание огромного пласта социальной истории осетин, вплоть до XIX в.

Меняется культурная парадигма, а с ней и онтологическая перспектива художественного образа, который уже отражает не вечное, метафизическое, а исторически и реально конкретное и актуальное бытие человека. Так появляется новая, качественная, смысловая категория: светская культура в феодальную эпоху. Далее художественное сознание феодальной эпохи перерастает в художественное сознание буржуазной эпохи. В исследовании подробно анализируются этапы данной трансформации.

Художественное сознание осетин и их предков на протяжении всей их социальной истории показало свое стремление выразить наиболее существенные и общие законы жизни своего субъекта в соответствии с формирующимся и развивающимся исторически-гуманистическим пониманием бытия. При этом, отражая повседневность, оно решало очень важную творческую задачу, формируя большие художественно-философские обобщения в перспективе социальной истории своего субъекта. Так, использовало исторические сюжеты разных эпох, в т. ч. мифы и легенды, для раскрытия гуманистической сути борьбы человека за покорение мира и познания своей собственной

природы. В фольклорном типе мышления это сочеталось с использованием фантастических образов, смелого поэтического вымысла, символики, условных форм. При этом сюжеты наполнялись новым смыслом, отражающим гуманистическое восприятие действительности, что выражалось в обогащении изображения характеров и душевного мира героев, мировоззрение которых порождалось той или иной новой эпохой.

В XIX веке произошла смена феодального мироощущения буржуазным, в результате чего зародился новый тип художественной культуры (буржуазной) со своей специфической художественной идеологией, – т. е. художественного сознания буржуазного типа. Утвердился лозунг индивидуальной свободы. Но на деле родилась новая «несвобода» личности. Вдруг стали очевидны многие несовершенства и недостатки капиталистического общества. И это «прозрение» ярко и образно отразилось в художественном сознании, в его могущественном эстетико-методологическом инструменте – **критическом реализме**.

Художественная культура осетин в XIX веке становится на путь **профессионализации**, появляются профессиональные художники, музыканты, писатели, поэты, артисты. **В истории развития осетинского художественного сознания нарождается новый этап, т. е. наравне с единственно существующим в первобытную и феодальную эпоху фольклорным типом художественного сознания появляется и личностный тип художественного сознания, отличающийся важнейшими чертами, определяющими его качественную сущность.** Это, во-первых, авторство, наличие письменной традиции, – черты, сильно повлиявшие практически на художественную культуру осетин в дальнейшем, в XIX, XX, XXI веках.

Также вкратце рассмотрим предлагаемую нами типологию развития реализма. Типы реалистического мышления осетин и их предков выстраиваются в следующую цепочку:

1) принцип подражания реальной действительности (предтеча реализма);

2) «стихийный», «наивный», фольклорный реализм (первый тип реализма);

- 3) критический реализм (второй тип реализма);
- 4) социалистический реализм (третий тип реализма);
- 5) реализм постсоветского периода (четвертый тип реализма).

Предлагаемая типология вполне закономерна. Дело в том, что в целом сама **проблема культурной витальности** (жизнеспособности) национальной культуры обуславливала ее **экзистенциальный характер**, определивший единство действительности и ее понимание – отражение как важнейшую методологическую установку художественного сознания.

Именно здесь, в глубинах этого единства, и следует искать истоки «наивного», «стихийного», фольклорного реализма и его первоосновы – принципа подражания реальной действительности.

Уже в глубокой древности зарождается **принцип подражания действительности** в первобытном искусстве, в кобанской и раннеаланской художественной культуре, предопределяя специфику и сущность художественного сознания осетин и их предков. Конечно, в мифологии, как первом типе художественного сознания осетин, еще нет реализма по общим художественным принципам. В мифологии «жизненная правда», если можно так выразиться, проявляется в формах, не присущих реализму, т. е. она, эта «жизненная правда», передается посредством мифических сюжетов, в которых происходят события, невозможные в реальности и в них действуют либо боги, либо некие фантастические существа.

Своеобразие же эстетики нартовского эпоса проявляется в том, что в нем появляются уже реальные элементы в обрисовке героев и деталей обстановки. Да и главными героями эпоса становятся уже не боги или фантастические существа, а люди. То есть эстетику эпоса составляют уже элементы непосредственной, жизненно достоверной реальности, появляется даже сатирическая окраска.

Словом, начинается новый этап художественного освоения реальности, что обусловлено, конечно же, качественной эволюцией художественного сознания. Ведь в эстетике нартов-

ского эпоса уже присутствует непосредственная жизненная основа.

Однако бытовая и событийная достоверность еще не дает важнейшего элемента реалистического типа мышления: нет еще изображения психологии, не раскрываются еще механизмы внутреннего психического действия, без чего нет идеала свободной, душевно богатой личности, что составляет отличительную особенность реализма.

Однако уже в фольклорном типе художественного мышления, в эпосе формируются элементы «стихийного», «наивного», фольклорного реализма. И это качественно меняет специфику художественного сознания.

Реализм в зрелых формах предполагает изображение жизни в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых с помощью типизации фактов действительности.

Художественная культура – это средство познания человеком себя и мира. Художественному сознанию, благодаря реалистическому типу мышления, удастся глубоко постичь жизнь, отразить ее со всеми присущими ей противоречиями и конфликтами.

Искусство реализма в процессе художественно-образного познания жизни показывает взаимодействие человека и среды, влияние социальных обстоятельств на судьбу, характер, нравственный и духовный мир человека; в целом влияние общественных движений на социальную жизнь.

Важно также то, что реалистический тип художественного мышления отражает отношение искусства, этнокультуры к объективной действительности, воспроизводя жизненную правду.

В своих развитых формах реализм достоверно раскрывает человеческий характер, ставит вопросы о сути человека, о человеческой природе, о сущности общественных отношений и смысле жизни. То есть **показывает богатство жизненного содержания, взаимосвязи события и характера человека**. Историзм реалистического типа мышления проявляется в том, что он раскрывает, как отражается эпоха во внутреннем мире и поведении человека, как детерминирует их, прослеживая прямую

зависимость того и другого от социальных, нравственных, религиозных представлений, от конкретных условий человеческого существования, т. е. социально-бытового фона эпохи.

При этом реализм исходит из того, что обстоятельства – необходимая предпосылка раскрытия душевного мира человека. Выявляет глубину и природу человеческих чувств, свойственных разным типам личности. Анализирует процесс развития характера, глубин человеческого духа.

Словом, важнейшими критериями художественности в эстетике реалистического типа мышления становятся исторически формирующиеся еще в недрах фольклорного типа осетин и их далеких предков принципы: 1) детерминированность поведения человека социальными обстоятельствами; 2) свобода воли человека при выборе жизненного пути или реализации того или иного типа своего поведения; 3) способность человека подняться над обстоятельствами и противостоять им, определяя тем самым как логику своего поведения и развития своего характера, так и свою собственную судьбу; 4) роль духовно-нравственных идеалов человека в противоречиях со средой как условия индивидуализации его характера.

И не случайно, ведь реалистический тип мышления в его поисках «в человеке человека» (Достоевский) интересуется не только социально-типическим и индивидуально-психологическим, т. е. **предопределенным в человеке**, но и неопределенно-незавершенным, что раскрывается обычно в процессе решения человеком «вечных» вопросов жизни и смерти и определяется степенью его свободы выбора в экстремальных ситуациях.

Обстоятельства, характер конфликтности в реалистическом типе мышления играют очень важную роль, т. к. **реализм стремится воссоздать действительность во всех ее противоречиях, бытовых, социальных и нравственных столкновениях.**

На всех этапах развития художественного сознания осетин и их предков реалистический тип мышления адекватно отражает динамику развития экзистенциального бытия своего субъекта, показывает становление нового, т. к. создает новые, порожденные своей исторической эпохой социальные типы человека,

характеры. Ведь у каждого времени – свои герои, полно и многогранно отражающие суть своей эпохи, ее нравственно-этические, религиозные и социальные тенденции и ценности.

Реалистический тип художественного мышления, судя по искусству и культуре осетин и их предков, начиная с древнейших времен, еще с фольклорного типа сознания, вынашивает глубочайшую любовь к человеку, бесконечное сострадание к его судьбе. И это помогает реализму в процессе исторической эволюции художественного сознания отразить жизненную правду, соотнести с ней свою художественную правду.

Так зарождается искусство критического реализма; исследующее измельчание личности, утрату человеком цельности и этнических духовно-нравственных ценностей в результате разлагающего влияния буржуазного мировоззрения, в целом конфликт личности и общества, вернее, социальную природу этого конфликта.

Осетинское искусство критического реализма акцентирует свое внимание на классовых корнях социальных процессов и явлений. Реалист-художник проявляет качества мыслителя, анализирующего законы жизни, формирующего свои мысли в образах, подчиняющихся законам эстетики. В целом осетинское искусство критического реализма отразило несоответствие буржуазного строя нормам гуманизма, а значит выразило и протест против всех форм социального и духовного порабощения человека.

Также важно отметить, что в критическом реализме прозвучал не только социальный протест, но и отразилась связь общественного сознания с освободительным движением рабочего класса в Осетии и в России.

Осетинское художественное сознание конца XIX – начала XX вв. осваивает новые принципы построения социально-психологических произведений с их философско-этической направленностью, т. е. новые способы постижения человеческого характера, его психологии и душевного мира. Главное в развитии художественного сознания – это реалистический принцип изображения жизни «в формах самой жизни».

Реалистический тип мышления соединял в единое противоречивое целое человека, природу и общество, т. е. стремился видеть мир в его сложном единстве и противоречиях, во взаимосвязях.

Художественное освоение мира в искусстве реализма породило **новые формы**. И через него осетинское художественное сознание включилось в мировой художественный процесс, завоевывая свое место в мире, созидавая **свою картину мира**, в которой традиционные образы и сюжеты переосмысляются в контексте **нового социального опыта**, воспринятого через русский мир.

В начале XX века углубляется кризис буржуазной культуры, и в целом ставится вопрос о судьбах национальной культуры осетин. Конечно, все это в рамках культуры художественное сознание передает через осмысление переплетений частной жизни героев с историческими судьбами общества, изображаемого в процессе его развития.

В результате **искусство социалистического реализма** в начале 30-х годов XX века вытесняет искусство критического реализма. Суть нового метода сформулировал Максим Горький, заметив, что «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество»¹. М. Горький обосновал принципы соцреализма в начале 30-х годов. Утверждены они были в документах Первого Съезда советских писателей в 1934 г.

Важнейшая суть нового метода заключалась в принципиально новом ракурсе изображения взаимосвязей и взаимоотношений личности и общества.

В постсоветское время начинается новый этап в истории художественного сознания осетин, формируется новое художественное мировоззрение народа, отличительной чертой которого является углубленный интерес ко всему национальному, особенно к культуре, историческому прошлому, традициям, Ирондзинаду как этническому мировоззрению. Все это, безусловно, качественно влияет на эволюцию, как художественного сознания, так и на своеобразие реалистического типа художественного мышления осетин.

Итак, согласно нашей концепции, истоки реализма восходят еще к эпохе первобытности, когда в кобанском и раннеаланском искусстве зарождался базовый принцип реалистической эстетики – **принцип подражания реальной действительности**, определивший характер и направленность эволюции художественного сознания осетин, и их предков. Далее показываем, как уже в эстетике нартовского эпоса зарождаются истоки «**наивного**», «**стихийного**», **фольклорного реализма**, позиции которого затем уже в феодальном, фольклорном типе художественного сознания все более укреплялись.

В буржуазную эпоху, когда наряду с фольклорным типом художественного мышления появился и **личный (авторский, профессиональный)**, зарождается **критический реализм**. А он, в свою очередь, в связи с победой советской власти, еще в 30-е годы XX века трансформируется в **социалистический реализм**.

В 90-е годы XX века, в постсоветское время меняется сущность художественного сознания осетин, также качественно меняются суть и эстетика реализма как важнейшего метода и принципа художественного мышления.

Таковы вкратце типология художественного сознания осетин и их предков и, связанная с ней логикой причинно-следственной зависимости, типология реализма в этнокультуре осетинского народа.

РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ПРЕДКОВ ОСЕТИН В ЭПОХУ ПЕРВОБЫТНОСТИ



Глава 1. Социально-историческое становление субъекта художественного сознания: особенности бытия и сознания

Итак, каждый народ и каждая эпоха имеют свою структуру бытия и быта, свои мифы и образы, свои украшения, свои мелодии, танцы, конструкции жилья, святилища, типы захоронения, посуду, бытовую и культовую утварь, одежду, оружие, нормы художественного вкуса, типы художественного формирования и т.д.

В целом **этнокультурогенез** играет весьма значительную роль в историческом становлении этноса, в формировании его бытия и общественного сознания, органической частью которого является и художественное сознание.

Первобытное человеческое стадо (праобщина) представляет собой сложное явление: это – начальная форма организации общества. То есть эпоха выделения человека из животного мира и образования общества; тогда же собственно с возникновением человеческой деятельности меняются отношения человека к природе, отношения членов коллектива друг к другу. Словом, эпоха праобщины характеризуется тем, что изготавливаются и используются орудия труда, а в результате – «социализируются» отношения людей друг к другу, к природе, т.е. к окружающему миру в целом. Сама же праобщина трансформируется, в итоге качественной эволюции ее сущности, в «готовое» человеческое общество – **общинный строй**.

Труд, как **коллективная форма воздействия человека на природу**, сплачивал сообщество людей в коллектив, диктовал общественные формы поведения. Нужно было регулировать процесс добывания и распределения пищи, даже половую жизнь и т.д.

Возникновение и развитие мышления и речи – также важнейший объективный фактор эволюции общества, ведь без языка нет мысли, нет языка без активного мыслительного процесса.

Развивающая речь призвана была обслуживать развивающееся мышление, должна была стать формой его внешнего выражения.

Обогащение же языка вело к зарождению зачатков идеологии, что в свою очередь, вело к развитию языка.

Об истоках же **идеологических представлений** свидетельствуют археологические материалы, которые можно поделить на две группы. Одна из них содержит информацию, относящуюся к погребениям, вторая говорит о формировании форм эстетического отношения к действительности и зарождении искусства.

Развитие производительных сил вело к созданию разнообразных форм производственной деятельности. Увеличился ассортимент орудий труда, был изобретен лук со стрелами, что способствовало перерастанию архаического этапа присваивающей деятельности к охотничье-собираческому хозяйству, речь идет об эпохах верхнего палеолита и мезолита. Тогда же была приручена собака, возникли водные транспортные средства.

Одновременно совершенствовался и человек, его **субъективные производительные силы**, т.е. производственные навыки человека, его **жизненно-практический опыт, передававшийся из поколения в поколение как важнейшая ценность.**

Эпоха верхнего палеолита по сравнению с эпохой мустьерской культуры, т.е. с эпохой среднего палеолита, породила значительный рост производительных сил, численность человеческих коллективов, усовершенствовала технологию обработки камня, специализацию орудий труда, – т.е. **все то, что обогащало возможности человека в овладении природой. А, стало быть, и отношения человека к природной среде, к окружающему миру. Все эти факты говорят о том, что эволюционировало и мышление, сознание человека.**

В результате развития производственной деятельности и социальной жизни соответственно обогащалась и духовная культура. А вместе с ней – мышление, язык, формировались ра-

циональные знания об окружающей среде, искусство, мифология, религия.

Развивалась пиктография, т.е. «дописьменность» или рисуночное письмо; искусство, в изобразительной форме отражающее общественный опыт своего субъекта. Так, появились образцы первобытной графики, скульптуры, устного, музыкального и танцевального фольклора. Танцы были бытовые и ритуальные, охотничьи, военные, мужские и женские. Существовали различные музыкальные инструменты: дудки, гуделки, свистелки, трубы, флейты. Популярны песни: трудовые, любовные, военные, ритуальные. В устном фольклоре развивались жанры: назидательного рассказа, фантастические сказки, мифы. В мифах осмыслялось происхождение явлений природы и человека. **То есть они были своеобразной «энциклопедией» первобытной жизни: в них отразились «наука» и «философия» первобытные.** Ценность мифов еще в том, что в них формируются представления о мифологическом времени, т.е. о том времени, когда жили предки, культурные герои и другие мифические существа. Как правило, **мифическое время не отделяется от настоящего времени: оно отражается в обычаях. Мифы приобретают социализирующую функцию.**

Словом, в духовной культуре собираются **элементы рационального и эмоционального миропонимания**, развивается интеллект, обусловленный **потребностью объяснить и подчинить себе то, что прежде заставляло чувствовать свое бессилие.** Собственно, это и привело к возникновению религии.

В развитии духовной культуры была важна логическая связь познавательной, художественной и культовой деятельности. И обусловлена была она первобытным синкретизмом, неразвитостью общественного сознания, еще недифференцированного на разные сферы. Важнейшей ячейкой общества являлись община и род. Раннепервобытная община состояла из группы родственных семей, с которой объединялись семьи знакомых, друзей.

Итак, первобытные люди обладали как **рациональным логическим мышлением, основанным на жизненно-практическом**

опыте, так и иррациональным «пралогическим» мышлением, обусловленным «коллективными представлениями» социальной среды. Особенности их мышления заключаются и в том, что, во-первых, они легко, «на веру» принимали внушаемые им средой, воспитанием мысли и идеи, но не проверяемые опытным путем, и на их основании формировали свои представления о мире в целом. Во-вторых, индивидуальные представления никак не могли отличаться от коллективных, «клишированных» единой «матрицей».

И, конечно, мышление первобытных было **малосистематизированным, аморфным, т.е. неспособным к глубоким обобщениям о жизни, мире, о себе, о других.** Тем не менее, постепенно накапливались необходимые для жизни полезные знания.

Высшие познавательные успехи первобытного общества, прежде всего, выявляются в зарождении механизмов творчества.

При этом искусство призвано было отразить общественный и практически-жизненный опыт первобытных людей. И с этой своей задачей оно блестяще справилось: именно искусство является одним из важнейших источников, по которым мы можем судить об образе жизни и образе мыслей древних предков. Особенная ценность искусства в данном качестве заключается в таких его специфических чертах, как большая конкретность, реалистичность, эмоциональность, ярко проявившиеся уже в ранних образах первобытной графики, скульптуры, устного, музыкального, танцевального фольклора.

Человек – венец природы, высшее звено в развитии органического мира. Социальность – наиболее важная категория, объединяющая специфику социального бытия.

Социальность – это целостный способ человеческой жизнедеятельности, объединяющий в себе как в едином органическом целом важнейшие социальные характеристики человека, отличающие его от животных. Наиболее важными факторами, определяющими социальность, являются труд, сознание и коллективность².

Социальность – это система, формирование которой, конечно же, и есть исторический процесс одновременного становления труда, сознания и коллективности. То есть становление труда, становление сознания и становление коллективности составляют в сумме суть органического процесса формирования социального способа жизнедеятельности наших предков.

«Труд есть, прежде всего, процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой»³.

Словом, труд есть деятельность по созиданию социальных связей, социальной сущности человека и его возможностей, способностей по практическому преобразованию природы. **В целом, социально-образующая функция труда – важнейшая характеристика человеческого способа бытия и существенный аспект проблемы происхождения человека и общества.** Орудия же труда являются материальным носителем общественно-трудового опыта. Руки и мозг человека – естественными органами трудовой деятельности.

Антропогенез – процесс становления человека и всего того, что составляет его социальную сущность. Элементарная, по сути, предметная деятельность превращается в труд, который представляет собой не только сложно организованную технологическую деятельность, но что особенно важно и знаменательно, – и социально-образующую деятельность. **Психика животных, основу которой составляют инстинкты и ассоциации, преобразуется в качественно иную – человеческую психику с ее основными составляющими: сознательным и бессознательным.** И если голосовое общение животных выполняет только коммуникативную функцию, то у людей оно превращается в язык, в членораздельную речь, а стадные отношения – в социальные связи, формирующие человеческое общество.

Труд, т.е. процесс предметного освоения мира, ведущего к изменению как природного мира, так и самого человека, его потребностей, способностей, интересов, – порождает многообразный комплекс взаимодействий между людьми,

между человеком и миром, т.е. обуславливает тот или иной тип общественных отношений. Эти отношения полностью проявляются в продуктах совместной деятельности людей.

Архетипы. Духовная культура субъектов раннепервобытной общины накапливала драгоценные элементы **рационального и эмоционального мировосприятия**, островки знания, начала религии, философии, морали, нравственности, этики, права, – всех форм общественного сознания, синтетически собранных в одном идеологическом «сундуке» – **этническом мировоззрении** наших предков.

Интеллект людей уже достиг такого уровня развития, когда появилась потребность разумно, с точки зрения первобытной логики, объяснить хотя бы те явления реальной действительности, с которыми они сталкивались и которые их пугали, давали ощущение их слабости. И не просто объяснить, но понять, осмыслить и подчинить себе, своей все более укрепляющейся воле.

Особенность мировосприятия субъектов раннепервобытной общины заключалась в том, что они еще не способны были выделить себя из окружающей естественной среды, которая вместе с промысловой территорией и ее богатствами, людьми, живущими на ней, – представлялась единым целым. А все компоненты этого синкретического монолита – равноценными, равнозначными и абсолютно идентичными составляющими.

При формировании какой-либо модели мировосприятия как ступени мировоззрения растет роль медийных и художественных образов. Мир обладает большой впечатляющей силой. И наглядно-чувственные образы культуры несут в себе сюжетно-тематическую событийную информацию, оказывают влияние на стиль, алгоритм восприятия мира.

Мировоззрение как доминанта в структуре общественного сознания имеет некие **базовые образы**. Как полагал Юнг, это **архетипы**, возникшие в архаические времена. Эти «**первообразы**» упорядочивают и придают связывающий смысл во внутренних духовных восприятиях, которые приходили вне вся-

кого порядка и связи. По Юнгу, **прирожденный первообраз-величина, которая переживает все времена** и существует в индивидуальном опыте; по силе воздействия возвышается над ним.

Возможно, это не совсем так: образу-архетипу все же не присущи безвременность и транстерриториальность, ведь есть и историческая трагедия, и культура. Конечно, «вечные» образы возникают из сильного впечатления жизни и культуры. В глубинах человеческого подсознания в этих образах конкретные черты уступают место обобщенности. Но при определенных обстоятельствах новый образ может вызвать к жизни **мир былых абстракций**, пребывающих обычно в «полуспящем» состоянии. Эти глубинные образы, разумеется, влияют на такой феномен, как художественное сознание, координируя его. Отсюда дополнительная жизненная сила, «прочность» общественного сознания, особо проявившаяся в формах художественной и нравственной культуры. Но есть и другие силы, активно сопротивляющиеся им. Их борьба обобщает и фильтрует внешний мир, отражающийся во внутреннем мире субъекта. В результате силы субъекта, его творческий потенциал направляются на познание объективного мира. Образ как синтез вечного, что несет народ в мировую культуру и историю, больше зависит от времени-пространства, чем архетип по теории К.-Г. Юнга.

Конечно, войдя в душу коллективного субъекта, образы выполняют свою колоссальную роль в отражении субъектом мира, в том числе и художественном. Они утверждаются в подсознании, психике людей и воздействуют на их сознание. Внутренний образный мир – это активная форма творческого преломления субъектом того, что есть в мире. То есть образный мир дает возможность субъекту избирательно воспринять внешний мир, отвергая в нем одно и принять что-то другое. Ведь то, что изначально существует в объективном мире, начинает жить и в душе субъекта. Так формируется художественное сознание.

Словом, наглядные, жизненно и творчески полноценные образы помогают формированию художественного сознания.

Итак, к понятиям (концептам) этнического бытия, которые помогают реализовать в своем поведении универсальные модели восприятия, мышления и действия, относятся и архетипы.

Именно, архетипы как универсальные основания общественного сознания предписывают алгоритмы поведения горцев.

Архетипы как *семиотический код культуры* народа, его архаического культурного первообраза, репрезентируют *представления-символы* о человеке этническом, его месте в мире и обществе. А как **нормативно-ценностная ориентация**, архетипы формируют образы жизнедеятельности людей. Пройдя тысячелетия, они сохраняют значение и смысл в культурном сознании современности, и как основа *национального самосознания*, обеспечивают самобытность культуры своего творца-субъекта.

Архетипы представляют собой *первичные, архаичные формы приспособления человека к окружающему миру*.

Этнокультура как одна из сфер становления художественного сознания наших предков феноменальна: она проявляется многообразно и практически во всех точках пространственно-временного континуума «жизненного мира» этноса. Поэтому **концепт «этнокультурогенез» – важнейший стимулятор-детерминатор художественного сознания, значит сущность, направленность, уровень и темпы этнокультурогенеза представляют определенный интерес в формировании и развитии художественного сознания в процессе поступательного развития общества.** Ведь он функционирует в социокультурном пространстве и времени и способствует духовно-культурному освоению *действительности*. Вообще же, как этносоциально и исторически обусловленный процесс, он развивается по своим имманентным законам, и в результате эволюции этноса тоже. Он начал складываться тысячелетия назад, и вобрал в себя многообразие разных эпох, стилей и культур.

Итак, архетипы выражают коллективное бессознательное, т.е. некие когнитивные образцы, на которые ориентируется *инстинктивное поведение*. **Словом, это модели или мотивы, яв-**

ляющиеся содержанием мифологии, легенд, сказок, вырастающих из недр коллективного бессознательного. Психологически его можно представить как внешний мир и внутренний опыт, **структурируемый некими врожденными образцами**. То есть это глубинные культурные установки, обусловленные коллективным бессознательным и почти не поддающиеся изменению, т.к. они как бы призваны сохранить определенный культурный генотип того или иного народа.

И, как правило, проявляются во всех сферах жизнедеятельности, особенно же в повседневной жизни⁴. Архетип – это совокупность черт народа, сюжетов, образов, культурных традиций. Метафорически он выражается в сюжетах и мотивах мифологии и формирует **константные модели этнической картины мира**. Это своеобразная «наследственная память» народа, спонтанно проявляющаяся в различных структурах коллективного опыта и в различных ситуациях. В глубинных же своих основах обеспечивает преемственность и единство общего культурного развития народа, являясь семиотическим кодом этнокультурогенеза.

Словом, это система хранения и передачи социально-культурно-значимой информации, осознанная (а чаще неосознанная) модель деятельности, формы отношения человека к окружающему миру. Это есть психологическое содержание художественного сознания.

Безусловно, существует у каждого народа своя система архетипов, что дает право определить *универсальную систему архетипов, формирующих «целостно-интегрированную культурную суперсистему»⁵*, которая помогает создать *научно обоснованную картину мира*, представленную в художественном сознании.

Архетипы, сформировавшись однажды, существуют и своеобразно функционируют в культурно-историческом процессе всегда, с древнейших времен по сегодняшний день, конечно, трансформируясь и видоизменяясь в зависимости от конкретных исторических эпох. А видоизменяясь, они получают каждый раз новые оценки, интерпретации, установки. Они и

лежат в основе общечеловеческой символики, проявляясь в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства и т.д. То есть они восходят к универсально-постоянным началам человеческой природы. Они проявляются в этнических образах, мотивах, действительно в любом виде искусства: в мифе, в образе-символе, в фольклорном и художественном образе.

Можно сказать, что процесс мифотворчества есть реализация архетипа в образе.

Выявляются разные способы репрезентации архетипа: архетип в искусстве, повседневности, традициях и обрядах.

В волшебных сказках, например, появляются свои подходы, которые оказывают определенное влияние на поведение человека, на формирование мифологического уровня его мировоззрения.

Так, «**ритуалистический подход**» (В.Я. Пропп, Б.А. Рыбаков, Л. Андреев) предполагает исследование сказочной (мифологической) реальности для восстановления возможных ритуальных моделей поведения, существовавших в язычестве. Для данных исследований сказка – прежде всего **закодированный ритуал**. Ведь именно **через сказочные действия реконструируются ритуалы языческого поведения**. Скажем, В.Я. Пропп в волшебной сказке выделяет до 7 героев, также и определенный набор функций (до 31), причем порядок, по которому они выступают, неизменен.

Кроме того, основы сказки составляли представления о жизни и смерти и, конечно, о человеке.

Экзистенциально-психологический подход к волшебной сказке стремится выявить архетипический опыт, который в ней содержится. Ритуал идет из архетипического опыта индивида: если он богатый, то появляется потребность поделиться им, а не сохранять его в тайне.

Волшебная сказка выполняет определенные функции. Это, во-первых, восстановление утраченного, детского взгляда на мир; во-вторых, избавление от хаоса современной жизни, от боли, скорби, смерти. И, в-третьих, утешение счастливым концом, дающим надежду.

Волшебная сказка – продукт коллективного человеческого воображении, который предлагает решение общечеловеческих проблем. А на языке психологии это дорога к **бессознательному**.

Даже людские персонажи сказки не содержат человеческой жизни: ни принц, ни принцесса, ни мальчик, ни девочка, ни солдат. В сюжете сказки они выступают как манекены с неизменным психологическим портретом в ходе всего повествования. Это – архетипы, психологические содержания, которые относятся вообще к человеческому виду, но не к отдельному индивиду.

Как раз «психологическая инициация» проявляется в том, что выполнение конкретных заданий делает женщину истинной женщиной, т.е. приближает ее к идеалу, который формируется той или иной культурой. **Важна архетипическая душа первозданной женщины**. Он выполняет душевную работу по определенному плану. Так, метафора пира для нартов и год голода у Сатаны предполагает душевную работу, цель которой – очистить и упорядочить жизнь души. А значит, и воспринимать свои жизненные обстоятельства в этом новом свете. **То есть если ритуально-исторический подход говорит о «коллективном бессознательном», родовом, которое лежит в основе ритуального поведения, то экзистенциально-психологический подход предполагает погружение в себя личности, сопереживание и через это – преобразование себя.**

Всеобщие основания традиционной культуры можно осмыслить через **метафизику архетипа, т.е. сферы поиска изначального смысла бытия**, – тотального, целостного, синкретического, и органически связанного с ним такого же типа сознания: целостного, синкретического. Соответственно все **потребности человека первобытной эпохи: физические, эмоциональные, интеллектуальные, – имели метафизическую основу**. Это значит, – что и потребность «знать», «чувствовать», «быть» получали метафизическую опору.

Отличительной особенностью человеческого сознания является **способность и потребность моделирования мира**. А **моделирование – это особая форма творчества, которая тре-**

бует наличия у субъекта интуиции, воображения. Формирование умозрительной и материальной модели свидетельствует об уровне мышления человека.

В процессе умозрительного (идеального) творчества картины мира происходит создание идеальных образов, новых продуктов сознания, расширяющих и углубляющих пределы уже существующих знаний. Осуществляется преобразование материального в идеальное. На основе познавательного отражения формируются модели, которые в своем отношении к объекту характеризуются многообразием свойств, присущих абстракции, идеализацией, обобщениями и другими процессами в чувственных и логических сферах субъекта.

В модели кодируются обобщенные переживания, а значит, одной из функций модели является **служение кодом эмоционального отношения** субъекта к объекту. То есть модель носит символический характер, а цель ее – кодирование обобщенных человеческих переживаний, их фиксация.

Имея глубокие корни, этнические архетипы участвуют в становлении национального характера народа, детерминированного историческим и эволюционным процессом формирования специфических особенностей психического склада и соответственно типа мышления народа.

Как замечает профессор Х. Тхагапсоев, культурная общность народов Кавказа проявилась в том, что их мифология слилась в общий нартровский эпос, один из величайших памятников мировой культуры, который представляет собой уникальную историко-культурную энциклопедию, соединившую философию, поэзию, риторику, этику, эстетику, быт древности⁶.

Нартровский эпос отразил вековой, и даже тысячелетний опыт, который дает возможность в образной форме *трактовать мир и отношение к нему человека*, т.е. в нем содержатся в художественно-концентрированной форме *основы кавказского этнического архетипа, созидającego модель кавказского мира*. Поэтому ныне изучение этнокультурогенеза невозможно без исследования нартовского эпоса.

Как замечает профессор Т.А. Гуриев, корни эпоса «Нарты» уходят в индоиранские мифы и скифо-сарматские легенды, что говорит о версии происхождения эпоса⁷.

Для нас важно подчеркнуть, что в образах нартовских героев в художественной форме выражены архетипы: мать-породительница, кузнец-демиург, бесстрашный и непобедимый воин и т.д. Так, нартовский эпос отражает как общность мифологической культуры кавказцев, так и особенности их миромоделирования.

Философски трактуя этнические архетипы, эпос воспроизводит мифы о рождении, бытии, деяниях и гибели нартов. При этом в основе действий героев, которые строятся строго по логике определенной схемы, с учетом своеобразия этнических архетипов, отражаются *функционально-ролевые системы отношений*, принятых в кавказском обществе: старших и младших, мужчин и женщин, «своих» и врагов, т.е. «чужих».

В нартовском эпосе ярко проявлялся процесс этнокультурогенеза кавказцев. Прежде всего, *в формах самой культуры*: традиций, обычаев, быта, утвари, костюма и т.д.; *в эстетических формах освоения действительности*: музыке, танцах, играх, концепций праздничности и т.д.; *в особой форме организации «жизненного мира»*; *в форме этикета*.

Мирозерцание эпоса – это мышление о бытии-экзистенции в общем плане через призму самых коренных вопросов философии, т.е. всеобщего и универсального в понимании бытия. Особенно интересны этнические архетипы, отражающие представление субъектов эпоса об окружающем мире, месте в нем человека.

Скажем, в религиозных верованиях горцев культ дерева как архетип присутствовал всегда: образ дерева в эпосе связывает все пространственно-временные координаты (подземный, земной и небесный миры) в единое целое. Все миры связаны «мировым древом». В эпосе присутствует и такой этнический архетип, как земля – в виде обиталища нартов («село нартов»); подземный мир ассоциируется с загробной жизнью и т.д.

В нартовском эпосе отражен и акт сотворения мира, архети-

пы разных божеств: покровителей рек, озер, морей, охоты и т.д.; архетипические ритуальные обряды и т.д.

В фольклоре также аккумулируются национальное, эстетическое, морально-нравственное, философское сознание народа, – в целом коллективный духовный опыт, религиозные верования, обычаи, традиции, мифы, песни, пословицы. Словом, проявляется этнический архетип.

Сказка как фольклорный жанр воплощает в себе массу элементов знаний, стремлений и идеалов народа: так проявляется сущность ее мировоззренческих функций.

Сказка – это устное художественное произведение фантастического характера с установкой на вымысел и счастливый конец. Через архетипические образы (персонажи, содержание) она формирует *мировоззрение*, отражая часть бытия на уровне нравственно-этических идеалов.

Легенды – прозаические эпические жанры, в которых пересказ события, происходившего давно, осуществлен с некоторой фантастичностью, вымыслом, с элементами чудесного, совершаемого теми, кто обладает способностью к волшебству. Жанр легенды несет в себе элементы нового *миропонимания*, связанного с религиозными верованиями и исследующего проблемы *сотворения мира, человека, его судьбы после смерти*.

В жанрах пословиц и поговорок собрана вся «народная мудрость»: это поистине «законы-догадки», «законы-обобщения», то есть это – афоризмы, смыслообразы, метафоры и аналогии⁸.

В них широко и многообразно обобщаются разнообразные аспекты жизни, деятельности и характеры людей. *Мировоззренческая же их функция* – в их оценочной роли.

В них отражается житейская мудрость, высокой степени достигает обобщение и понимание проблем человека и его социальности.

То же самое можно сказать о формах эпических жанров (исторических песен и легенд, волшебной и социально-бытовой сказке, сказе о животных), лирических произведений (любовных песнях, обрядовых песнях: колыбельных, свадебных, песнях-плачах и т.д.).

Художественное сознание и мудрость отражаются не только в словесных формах искусства, но и в музыкальном, хореографическом, прикладном: через них также последующим поколениям передаются духовные и нравственные ценности народа.

Большое значение приобретают трагические и комические архетипические образы, отражающие горе, страдание, радость и другие переживания, их социальную значимость и критическую направленность. В категории «возвышенное» также присутствуют содержательно-архетипические образы, определенным образом призванные воздействовать на бытие, судьбы людей. Обычно архетипические образы, отражая возвышенное, противостоят всему низменному, обыденному, незначительному, т.е. крайней степени безобразному и ужасному. То есть категория эта связана сущностью с человеком, его действиями и поступками, характером. Так, архетипические образы великанов-людоедов низменны, антигуманны, лишены положительных качеств.

Есть в фольклоре архетипические образы, которые призваны раскрывать красоту человеческих взаимоотношений, отраженную в поступках и поведении людей.

Зримо в культуре горцев архетипические образы, в которых отражаются сдержанность в проявлении своих желаний и чувств, если они неприятны для кого-нибудь, т.е. **среди нравственных ценностей человечность как архетипический образ определяет суть взаимоотношений людей. Так, архетипические образы учат человека контролировать свое поведение.**

Для горца высшей степенью народной любви была специально созданная о нем песня, воспевающая его подвиг, славу, успех. Осмеивающая же его позор песня представлялась наихудшим в жизни наказанием. Архетипические образы, воплощающие воинскую доблесть, добродетель героев, наездничество и т.д., воплощались в героических песнях-символах: они сохраняют и транслируют морально-нравственные идеалы народа.

Хореография также насыщена архетипическими образами; в

ней воспеваётся идеал физической, а через нее и нравственной красоты, морально-нравственные аспекты национального характера.

Важными этнокультурными архетипами горцев являются институты почитания старших, гостеприимства, куначества и т.д. Они были регуляторами поведения людей⁹.

Самый старший ближе стоит к родовым предкам, и потому он – наиболее почитаем в роду, т.к. дух предков в нем выражается с наибольшей полнотой и властью¹⁰. Таков архетип как тип первобытного сознания.

Здравый смысл. Итак, происходящие события в экономической и социальной жизни общества вели к подъему его **духовной культуры**, зародился новый объем полезных рациональных знаний, обогатились возможности искусства, развивались мифология, религия.

Самое главное, переосмыслялось восприятие времени и пространства. Так, восприятие пространства, в связи с оседлостью, стало более статичным, представление же о времени – более экологическим, структурным, «социальным»: по родству с отцом – как продолжительность жизни одного поколения, по родству с дедом – как продолжительность жизни двух поколений. То есть **восприятие времени и пространства стало связанным с реальным, социальным бытием человека, с его хозяйственной и общественной практикой.**

В изобразительном искусстве осуществлялся переход к условной манере исполнения, распространилось декоративное искусство, украшавшее все предметы обихода, одежду, оружие и т.д. Безусловно, все это говорит о развитии **абстрактного мышления**. В фольклорном сознании, отраженном в устном народном творчестве, в частности, в сказках, рассказах, песнях, осмысливалась **зависимость человека от природных условий, от стихийных сил, от действий сверхъестественных сил. Пришло осознание извечной борьбы добра со злом, при этом добрые силы представлялись как защитники рода, общины, племени, а злые – как их враги.** Со временем возник культ предков, культ растений.

Развивались языки и этнические сообщества. Конечно, со своей культурно-языковой общностью и социально-потестарным единством **формировалось племенное самоназвание.**

Наряду с архетипами формировался и здравый смысл, составивший содержательную сущность первобытной мудрости предков осетин.

Здравый смысл – ядро духовной жизни этноса, форма адекватного познания мира. Он основывается на практических знаниях о конкретных формах окружающего мира, отражает повседневный опыт этноса, включающий в себя общезначимые представления о мире.

Здравый смысл – сложное духовное образование и с точки зрения его возникновения, и с точки зрения его структуры и функций, – социальных и познавательных. В основе его образования – многочисленные формы человеческой активности: от различных видов духовной деятельности до самых многочисленных форм индивидуальной и общественной практики. **Здравый смысл** является главным регулятором практической деятельности, поведения и общения первобытных людей.

В основе здравого смысла лежит обыденное сознание.

Кант признавал истинность обыденных знаний, «автономность» обыденного сознания, его сущность и место в структуре духовной жизни общества. А Гегель считал обыденное сознание врагом философии, т.к. оно не обращается к внутренним связям, как существенной стороне в вещах, «блуждает» на уровне явлений, не затрагивая сущности, т.е. находится в сферах единичного и случайного. То есть Гегель противопоставляет обыденное сознание научному сознанию и философии вследствие его ограниченности, абстрактности и т.д. Тем не менее, Гегель выявил многообразие форм обыденного сознания, подчеркнул его качественную неоднородность: от «необразованного», низшего, примитивного до более совершенного, «образованного», развитого сознания; от пассивного созерцания явлений до активного синтеза.

И уже у немецких философов намечается осмысление обыденного сознания с позиций принципов деятельности и историзма.

К. Маркс полагал, что обыденное сознание рождается под влиянием непосредственного опыта людей, тогда как научно-теоретическое сознание – под влиянием общественной практики, которая шире непосредственного опыта и не сводится к нему. То есть обыденное сознание охватывает только внешние связи, не проникая в мир сущностей и закономерностей. Ему присущ метафизический взгляд на мир. В работе «Морализирующая критика и критицизирующая мораль» Маркс писал: «Весь грубиянский характер «здорового человеческого смысла», который черпает из «гущи жизни» и не калечит своих естественных наклонностей никакими философскими и другими научными знаниями, сказывается в том, что там, где ему удастся заметить различие, он не видит единства, а там, где он видит единство, он не замечает различия. Когда же он устанавливает различающие определения, они тотчас же окаменевают у него под руками, и он усматривает самую вредную софистику в стремлении высечь пламя из этих окостененных понятий, сталкивая их друг с другом¹¹. Ф. Энгельс синонимами обыденного сознания считал «повседневное сознание», «здравый человеческий рассудок», «ходячие формы мышления», «здравый смысл» и т.д. И отмечал его значение для естественных наук. В целом же он считал его пригодным только в повседневной жизни, т.к. оно – односторонне, ограничено, абстрактно.

В.И. Ленин рассматривал обыденное сознание («наивный реализм») как разновидность стихийного материализма. А в качестве положительного момента обыденного сознания выделял признание им существования внешнего мира вне нашего сознания, вера в ощущения как результат действия тел, вещей на наши органы чувств, признание познаваемости мира и т.д. По его мнению, оно отражает социальные явления такими, какими они предостоят в повседневной жизни. Познание же в непосредственных явлениях приоткрывает их сущность. Ленин также отмечал поверхность обыденного сознания в отражении явлений, стихийность возникновения знаний, доверчивость, философскую неоформленность материалистических убеждений.

Обыденное сознание выполняет важные социальные функции: отражает общественное и индивидуальное бытие, является средством передачи накопленного поколениями эмпирического опыта, обычаев, традиций, является способом связи между отдельными людьми, средством ориентирования людей, их поведения, поступков и действий.

Здравый смысл участвует в непосредственном созерцании и интуитивно-чувственном познании действительности. Фольклор также является важнейшим компонентом обыденного сознания, а, значит, и здравого смысла. Народ, как субъект фольклора, творит, созидает обыденные знания. **Фольклор отражает морально-нравственные идеи и взгляды, традиции и обычаи.** И он оказывает огромное влияние на духовную жизнь людей, являясь результатом функционирования художественного сознания народа. На него опирается искусство, религия, философия, наука – т.е. все сферы общественного сознания. И, конечно же, **до появления письменности большая часть знаний людей о мире, их мировоззренческие взгляды формировались в таких жанрах фольклора, как сказания, предания, песни, пословицы и поговорки.** В них отражались нравственные представления общества, вообще все стороны бытия. В них происходило духовное, художественное воссоздание мира, которое должно было как можно вернее отразить реальную действительность. А это формировало **реализм народного сознания**, породивший высшую степень мастерства и мудрости.

В фольклорном сознании проявились элементы стихийной диалектики, оно отражает общие представления о развитии и изменении мира («Старое старится, а молодое растет»).

Здравый смысл – это интуитивное постижение человеком **образа природы и человека**; это – целеустремленная передача из поколения в поколение духовно-интеллектуального богатства, накопленного человечеством, его нравственного фундамента.

Он уникален, т.к. не тождественен разуму, хотя и опирается на него. Не тождественен интуиции, хотя ею питается. Не тождественен подсознанию, хотя и содержит его элементы. Не тождественен сознанию, хотя и вызывает к нему; ни рассудку, ни эмоци-

ям, ни вере. То есть здравый смысл, хоть и причастен ко всему сущему, но ни в чем отдельном не растворяется, не исчерпывается. **Единственная ценность для него – человеческий опыт**, в том числе и духовно-нравственный как важнейший ориентир последующего, будущего бытия.

В структуре здравого смысла можно выделить наиболее крупные и мировоззренчески значимые комплексы:

- I. 1) суждения о природе;
- 2) отношение к религии;
- 3) отношение к церкви, к служителям культа;
- 4) отношение к вере, к молитве.

II. Духовно-нравственные воззрения здравого смысла:

- 1) суждения о душе;
- 2) суждения о духовном мире человека;
- 3) о грехе и пороке;
- 4) о страстях;
- 5) о пороке гордыни;
- 6) о пороке зависти;
- 7) о пороке тщеславия;
- 8) о добродетели;
- 9) о добродетели доброты;
- 10) о добродетели любви, радости.

III. Морально-ценностные воззрения здравого смысла:

- 1) суждения о свободе и необходимости;
- 2) о справедливости;
- 3) о благодарности;
- 4) о возмездии;
- 5) о страданиях;
- 6) о честности;
- 7) о сострадании и жалости;
- 8) о добросовестности;
- 9) о терпении;
- 10) о надежде.

IV. Воззрения здравого смысла на земное благо:

- 1) суждения о добре, о качественности добра, о практически добра;

- 2) о формах утверждения добра;
- 3) о способах противодействия злу;
- 4) о природе зла, о производности и произвольности зла;
- 5) о практической нецелесообразности зла;
- 6) о жизни и смерти, о счастье и несчастье.

V. Воззрения здравого смысла на человеческое благополучие:

- 1) суждения о здоровье человека, о болезни;
- 2) о лечении, о выздоровлении;
- 3) о здоровом разуме человека;
- 4) об учении, об образовании, о знании;
- 5) о здоровой душе;
- 6) о воспитании, о просвещении.

VI. Воззрения здравого смысла на кровнородственные отношения:

- 1) суждения о роде и родне;
- 2) о кровном родстве, о родителях;
- 3) об отце, о матери, о детях, о сыне, о дочери;
- 4) о браке, о муже, о жене, о семье.

VII. Воззрения на народ и народные традиции:

- 1) суждения о народе, родине, о традиции защиты родины;
- 2) о традиции добрососедства;
- 3) о традиции гостеприимства;
- 4) о традиции служения народу;
- 5) об отношении к долгу;
- 6) о традиции веселья, об отношении к вину;
- 7) о пословицах.

VIII. Воззрения на принципы делового преуспеяния:

- 1) суждения о принципиальности делового начала;
- 2) о принципе деловой решимости;
- 3) о принципе деловой разумности;
- 4) о принципе деловой своевременности;
- 5) о принципе деловой полезности;
- 6) о принципе деловой увлеченности;
- 7) о принципе деловой опытности.

IX. Воззрения на основы хозяйствования:

- 1) суждения о роли хозяина;
- 2) о домовитости;
- 3) о семейном сотрудничестве;
- 4) о хозяйственной упорядоченности;
- 5) о хозяйской заботливости;
- 6) о хозяйской бережливости;
- 7) о хозяйской расчетливости;
- 8) о материальной достаточности;
- 9) о хозяйском отношении к домашним животным.

X. Воззрения на власть:

- 1) суждения о предназначении власти;
- 2) о личности властителя;
- 3) о принципах властвования;
- 4) о механизме власти;
- 5) о характере властных служб;
- 6) о подчиненности;
- 7) о злоупотреблении властью;
- 8) о злоупотреблении подчиненностью;
- 9) о проблеме безвластия;
- 10) о власти закона;
- 11) о власти суда и судей;
- 12) о власти общественного мнения.

XI. Воззрения на мудрость:

- 1) суждения о мудрости жизни;
- 2) о мудрости человеческого тела;
- 3) о мудрости человеческого ума;
- 4) о мудрости человеческой души;
- 5) о человеческой целеустремленности;
- 6) о мудрости человеческого поведения;
- 7) о мудрости человеческого труда;
- 8) о мудрости правдивости;
- 9) о мудрости человеческой нравственности;
- 10) о значении народной мудрости и т.д.

Все это – драгоценные крупички человеческого опыта, знания и представления человека о мире и о своем месте в нем, сформированные здравым смыслом как содержательной сущ-

ностью общественного сознания предков осетин в эпоху первобытности.

Мудрость, в целом, рост производительности труда и появление прибавочного продукта явились предпосылкой разложения первобытного общества и процесса классовобразования. Возникла металлургия, активизировались ремесленная деятельность и товарообмен. Произошел переход от камня к металлу, а главное, зародилось производящее хозяйство еще на стадии позднепервобытной общины; в земледелии – обработка постоянных участков, возделывании поливных земель, развитие агротехники и т.д.

Постепенно начала первобытного коллективизма подтачивались частнособственническими тенденциями. Так, порой глава семейства пытался узурпировать свою власть, стремясь стать собственником общего имущества семьи. С другой стороны, взрослые члены семьи со своими женами и детьми также пытались отделиться от всех и жить самостоятельно. То есть большая семья делилась и уступила место новой исторической форме семьи – малой, стремившейся иметь свою «собственную» частную собственность. В общем, эволюция семьи в эпоху классовобразования совпала и с развитием форм семейной собственности.

В семье утверждались патриархальные порядки, неравенство мужчин и женщин, старших и младших.

Патриархат (от греч. pater – отец и arche – власть) или патриархальный родовой строй – последняя стадия первобытнообщинной формации. И характеризуется он преобладанием роли мужчины в хозяйственной деятельности, а значит в обществе, в семье, т.е. мужчина и женщина в своем общественном положении как бы обменялись ролями. И это имело весьма важное значение для дальнейшего развития человечества. Ф. Энгельс назвал этот поворот радикальной революцией: «Ниспровержение материнского права была всемирно-историческим поражением женского пола. Муж захватил бразды правления и в доме, а жена была лишена своего почетного положения, закабалена, превращена в рабу его желаний, в простое орудие деторождения»¹².

Зародились обществоведческие, исторические знания, связанные первоначально с религиозными и мифологическими представлениями. Вот, например, как поясняет первая этнографическая легенда скифов тайну их происхождения, особенности их занятий, этнический состав и форму власти, – в трактовке «Отца истории» Геродота. В скифской земле от Зевса и дочери реки Борисфены родился первый человек по имени Таргитай. У него было три сына: Липоксай, Арпоксай и Колаксай. При них упали на скифскую землю золотые предметы: плуг, ярмо, секира и чаша. Старший из братьев хотел их взять, но золото воспламенилось. Подошел второй, но повторилось то же самое. И золото забрал себе младший. И тогда старшие передали ему все царство. И вот, мол, от Липоксая и произошли те скифы, род которых называется авхаты, от среднего брата Арпоксая – род катиаров и трапиев, а от младшего царя – род паралатов. Всех же называют сколотами, а скифами их называли эллины¹³. Перед нами – **своеобразная историко-этнологическая концепция социально-потестарной доктрины**, т.е. представление о божественном происхождении власти и о главенстве «царских» скифов-паралатов. Однако эти представления еще не выделились из общего религиозно-мифологического миропонимания. Важной отраслью исторических знаний стала **генеалогистика** – собрание родословий. С ее помощью родоплеменная знать доказывала свою древность и благородство. Развивалась **педагогика**. Уже в Полинезии появилось формальное обучение в школах. Причем уже проявилось специальное расслоение: детям бедных преподавали только хозяйственные знания и навыки, а детям богатых – религию, мифологию, историю.

Зарождение государства и права привело к накоплению правовых знаний, которые еще переплетались с психологическими установками общинно-родового быта, религиозными представлениями.

Эпоха классового разделения породила новые виды искусства. Оно же в целом дифференцировалось на элитарное и простонародное. Так, появилась монументальная архитектура, прототипом которой были известные еще в неолите металлические

сооружения: монолиты-менгиры, их параллельные ряды – алиньеманы, составленные из них круги – кромлехи, вертикальные плиты, перекрытые горизонтально уложенными плитами. Но это была еще протоархитектура¹⁴. Теперь же появились циклопические, сырцовые укрепления, храмы, усыпальницы, надгробные статуи. Расцвело прикладное искусство: украшения, одежда, ювелирные изделия, оружие, домашняя утварь и т.д. Художественное литье, торевтика, тиснение, золочение металлических изделий, использование эмали, инкрустация драгоценными камнями, перламутром, костью, рогом и т.д. – вот сложные методы и принципы, получившие небывалое развитие.

В устном народном творчестве появились героический эпос и панегирик, волшебная сказка.

Мечта простых людей о социальной справедливости отразилась в жанре волшебной сказки, сюжетную основу которой составляет, как правило, повествование о простом, обездоленном человеке, который с помощью волшебных сил добивается награды, преодолевая трудности.

В целом же и героический эпос, и волшебная сказка отражают процессы, происходившие в эпоху классового образования.

Трансформация первобытного общества в классовое породила множество форм религиозных представлений и культов. Так, процесс выделения и самоутверждения личности в эпоху классового образования стимулировал появление веры в личных покровителей. Появились культы предков-покровителей, плодородия, племенных покровителей.

Постепенно появилась иерархия культов – от обычных духов до могущественных богов, что повлекло за собой поклонение этим божествам, т.е. **политеизм**. Выделилась и особая категория служителей культа – жрецы; и особая форма религии – **шаманизм**. Служители культа монополизировали не только религиозные функции, но и полезные знания, художественную деятельность, педагогику, судопроизводство, толкование обычаев и т.д. Иногда жрецом становился вождь, в противном случае жрецы с вождем соперничали. Но и те, и другие использовали свое положение для своего личного обогащения. Вообще

же религия способствовала процессу **политогенеза**. В эпоху классобразования религия были и миропониманием, и мощным средством идеологического воздействия на людей.

Важным моментом явилось **выделение умственного труда, сначала выделение организаторско-управленческой, жреческой и полководческой деятельности**. В процессе же профессионализации всех сфер духовной жизни **разделение умственного и физического труда было все масштабнее**. Профессиональными интеллигентами становились певцы, сказители, танцоры, художники, знахари, знатоки обычаев и родословий. За свой труд они получали плату продуктами, вещами. Это также явилось значительным шагом в эволюции художественного сознания наших далеких предков.

Конечно же, сознание предков осетин представляло собой сложный синтез архетипов здравого смысла и мудрости; синтез, причудливые формы которого, воплощенные в этническом художественном образе, своеобразно отразились на специфике художественного сознания.

Таков был долгий, сложный и порой противоречивый путь социально-исторического становления субъекта художественного сознания, его бытия и сознания.

Глава 2. Истоки реализма: принцип подражания реальной действительности в кобанской и раннеаланской культурах



2.1. Принцип подражания в кобанской культуре (конец II – начало I тыс. до н. э.).

Объективная действительность, т. е. реальность экзистенциального бытия субъекта художественного сознания – предков осетин («первая действительность» (Ю. Б. Борев), ярко отразилась в первобытном искусстве (во «второй действительности» (Ю. Б. Борев).

Целью первобытного искусства было стремление субъекта художественного сознания объяснить и понять мир и осознать самого себя. В результате формируется его художественно-эстетическое мировоззрение и мировосприятие, механизмом функционирования которого становится принцип подражания реальной действительности в искусстве.

Принцип подражания реальной действительности как универсальный принцип начал формироваться еще в глубокой древности в искусстве предков осетин, в частности, в кобанской культуре (конец II – начало I тыс. до н. э.).

Эстетическая сущность человека, как один из элементов его социальности, формируется в процессе длительного исторического развития. Человек как субъект эстетического творчества и восприятия сложился в процессе трудовой деятельности и психобиологической эволюции. Чувство формы, объема, цвета, ритма, симметрии, как элементы чувства красоты, как элементы эстетического сознания, развивались исторически у человека носителя кобанской культуры.

Зачатки художественной деятельности и эстетического сознания у субъектов кобанской культуры проявляются очень зримо, активно и практически при изготовлении всех полезных для них вещей, т.е. связь пользы и красоты формируется в их со-

знании изначально.

Приспосабливая окружающий мир к своим человеческим нуждам, субъект кобанской культуры активно осваивал реальную действительность.

Материальная культура центрального варианта кобанской культуры середины XII- середины VII в. до н.э. (т.е. I и II этапы) представлена поселениями, могильниками и кладами. Среди них наиболее известные памятники составляют Кобанский, Тлийский, Верхнерутхинский (Галиатский), Карцинский, Стырфазский могильники; Змейское и Цхинвальское поселения; Жемталинский клад.

Своеобразным типом жилища в них представлены наземные глинобитные дома, снизу укрепленные рядами булыжников. Стены и пол в домах обмазаны глиной, а внутри помещений имеются глинобитные очаги – «сердце» дома.

Интересна и архитектура могильников, представляющих собой захоронения по обряду ингумации или частичного кремирования на месте или в специальных сооружениях, как, скажем, в Верхней Рутхе.

Встречаются индивидуальные, парные, коллективные захоронения в Тлийском, Верхнерутхинском могильнике. Основной тип погребального сооружения состоит из массивного каменного ящика прямоугольной формы, сформированного из крупных плит или маленьких плиток и перекрытого большими плитами. Поза погребальных в основном скорченная на боку (мужчин – на правом, женщин – на левом), что, безусловно, свидетельствует о своеобразии и сложности погребального ритуала.

Поселения кобанцев расположены на естественно укрепленных возвышенностях. Наиболее изученными являются Цхинвальское и Змейское. В них выявлены четко определившиеся типы жилища и могильники. На Змейском поселении X-VII вв. до н.э. раскопан культурный комплекс и примитивный гончарный горн для обжига посуды. И данные эти объективно свидетельствуют о своеобразии и довольно высоком уровне развития искусства кобанской культуры. В эпоху бронзы наблюдается новый этап в художественном развитии кобанцев. В со-

ответствии с этим формируются определенные зачатки эстетической мысли, которые, естественно, не имеют строгого оформления в виде теоретических положений, но что в этот период происходит становление четких эстетических канонов и норм, художественного своеобразия создаваемых материальных ценностей, – не вызывает никаких сомнений.

Художественная деятельность и эстетическое сознание творцов кобанской культуры проявились глубоко и многогранно при организации ими своего жизненного пространства, при производстве необходимых, жизненно важных, полезных в быту предметов: орудий труда, украшений костюма, конского снаряжения, предметов вооружения, посуды и т.д.

К орудиям труда относятся бронзовые иглы, долотовидные орудия. Бронзовые серны, тесловидные плоские топоры, литейные формы, глиняные пряслицы с вогнутым основанием, пинцеты, имеющие отношение к врачеванию и т.д.

«По оригинальности и многообразию форм изделий кобанская культура нисколько не уступает ни известной гальштатской культуре Западной Европы, ни прославленной луристанской бронзе Передней Азии. – Писал Е.И. Крупнов. – Она занимает особое место и в системе археологических культур Советского Союза»¹⁵.

В настоящее время бронзовые изделия кобанской культуры хранятся в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Тбилиси, Владикавказа, Нальчика, Пятигорска, Берлина, Парижа, Вены, Будапешта и других городов.

Наиболее богатые памятники кобанской культуры дали могильники близ селений Кобан и Кумбулта в Северной Осетии, у села Тли в Южной Осетии, у сел Мужичи и Сержень-Юрт в Чечне и Ингушетии. Самые же типичные поселения были обнаружены в Змейском, Алхастинском и Сержень-Юртовском.

Субъектами-творцами кобанской культуры явились оседлые племена, основу хозяйства которых составили отгонное скотоводство, земледелие и высокоразвитое металлопроизводство, сначала бронзовое, а потом и железное.

Элементы кобанской культуры в материальной и духовной

жизни осетин сохранялись до недавнего времени. Сажем, такие бытовые детали, как железные надочажные цепи с бараньими головками, волютообразные капители столбов.

Древние художники были искусными мастерами. Они талантливо отражали окружающий их мир и свои представления о нем. В бронзовых и глиняных скульптурных фигурках диких и домашних животных, мужских фаллических статуэтках, женских статуэтках, символизирующих материнство, мифологических сценах борьбы человека со змеями, в рельефной и графической орнаментике с мотивами рыб, змей, фантастических животных реалистически отражаются существовавшие тогда верования.

Мифологические змееборцы, некоторые элементы солнечного культа выражают анимистические воззрения. Изображения животных и птиц подтверждают существование древних тотемистических представлений. Фаллические статуэтки, воплотившие скульптурные изображения человека или частей его тела говорят о наличии магии, в частности производственной магии, культа плодородия.

Если типологически дифференцировать предметы кобанского прикладного искусства, то среди них можно выделить плоскостные графические, представленные различными рисунками и узорами на металле и керамике, объемные пластические, т.е. скульптуру из бронзы и глины. В общем же кобанская скульптура реалистична, пластическая форма ее совершенна. Древние же мастера проявили удивительную наблюдательность, высокое мастерство отливки сложных изделий из металла. Плоскостные графические изображения в виде нарезного рисунка на кобанской посуде относятся к эпохе средней бронзы (11 тысячелетие до н.э.). Орнамент в этих узорах – простой, бессюжетный в виде линий, точек, штрихов, кружков, спиралей, свастики, ромбов, треугольников, зигзагов и др. символов природы. Их совокупность создавала причудливые композиции, украшавшие и бронзовые изделия – топоры, поясные пряжки, пояса и т.д. На этом же пространстве иногда изображались фантастические животные. При этом животный или звериный

орнамент в графическом искусстве кобанцев предшествовал объемным изображениям. Стилизация явно была обусловлена техникой исполнения – гравировкой или процарапыванием и нарезкой на бронзе, глине и кости. Конечно, в них проявлялись эстетические представления субъектов-творцов.

Среди памятником искусства древних кобанцев особо выделяется реалистичная мелкая пластика. Изображения диких и домашних животных, птиц, иногда и людей отливали по восковым моделям. Иногда отливали не всю фигуру, а часть тела, так получились звероподобные ручки для бронзовых сосудов из Жемталинского клада VIII в. до н.э. Имелись также различные зооморфные подвески в виде голов туров, оленей, медведей, как, скажем, в Кобанском и Кумбултском могильнике «Верхняя Рухта». Пластика их предельно ясна и выразительна. Таковы памятники северокавказского звериного стиля, четко отразившие облик обитателей гор и лесов и наиболее полно характеризующие древнейший этап искусства кобанцев.

Как подчеркивают некоторые исследователи¹⁶, кобанский звериный стиль напоминает древневосточные мотивы в монументальном искусстве, что говорит о влиянии на сложение кавказского стиля южного, луристанского и месопотамского искусства. Это влияние продолжалось и в более поздние времена, о чем свидетельствуют пряжки из Исти-су, Ца-Ведено и др., на которых симметричное геральдическое расположение двух хищников по сторонам геометрической фигуры напоминает переднеазиатские композиции, располагающие животных по сторонам «древа жизни» или по бокам богини – «владычицы зверей».

Второй этап развития кобанского изобразительного искусства, так называемый раннескифский (с середины VII до III в. до н.э.) характеризуется стремлением придать позам животных динамику и экспрессию при крайней схематизации и условности изображения, тогда как прежде они изображались только статично. Особенно по-новому изображается поворот головы, напоминающий приемы изображения животных в скифском зверином стиле. Объясняется это контактами северокавказцев со скифами, установившимися после первых скифских походов

в Переднюю Азию через Кавказ в 70-х гг. VII в. до н. э.

Среди северокавказских памятников VII-V вв. до н. э. были найдены произведения скифского звериного стиля. Скажем, отдельные предметы из погребального инвентаря Кобанского, Моздокского и Лугового могильников, а также близ Исти-су, Урус-Мартана, в курганах у села Гойты и др.

Поздний этап развития кобанского графического и пластического искусства отличается своеобразным сочетанием геометрической орнаментации с изображением животных, стилизованной, но вполне реалистической. Тогда же, видимо, и сформировался образ хищника, особенно свойственный скифскому звериному стилю V-IV вв. до н. э. Весьма любопытны в этом плане бронзовая поясная пряжка из галиатского могильника Фаскау, пряжи из Исти-су и Лугового могильника и другие произведения позднекобанского прикладного искусства. Итак, в процессе формирования скифского звериного стиля VI-V вв. до н. э. большое влияние на него, наряду с уральскими, сибирскими, оказали и элементы кобанской культуры. Скажем, в трактовке и изображении оленя, богато представленного и в кобанской бронзе (на бронзовых поясах и пряжках из могильника Фаскау или из Кобанского могильника), и на золотой бляхе из кургана у станицы Костромской или на золотой пластинке VI в. до н. э. из Келермеса, являющиеся прекрасными образцами скифского звериного стиля.

Особое значение кобанского изобразительного искусства в том, что оно создало замечательные художественные традиции, дошедшие и до нас.

Образы природы в первобытном искусстве занимают важное место и не случайно: созидаемая художником реальность ориентируется на природу. С ней же соотносится и внутренний мир человека. Явления природы рождают в первобытном художественном мышлении всеобъемлющие методы и символы, отражающие основные миропредставления своих творцов-субъектов. Поэтому можно сказать, что характер природы с древнейших времен и по сегодняшний день, т.е. всегда и постоянно, влияет на формирование национально-этнических особенно-

стей художественной культуры, на процесс формирования идеала красоты и иных эстетических представлений.

При этом природа еще и источник важнейших духовных переживаний, созидательной творческой энергии. Поэтому природа – главная тема и основа образности искусства. Ведь в искусстве всегда ощущается «природное начало» в самих методах формообразования, – так проявляется идея «естественности».

Природа априорно несет в себе идеал прекрасного. И даже когда она представляет собой грозную стихию, природа не воспринимается как враждебная человеку сила, противоположная добру и красоте.

В сознании первобытного человека присутствовало ощущение единства человека и природы. И это ощущение трансформировалось в особое самоощущение человека. В результате человек свободно контактировал с деревьями и травами, скалами и горами, птицами и цветами. Все в мире мыслилось одинаково одушевленным и чувствующим. Это относилось и к созданному человеком: сосуду, дому, одежде и т. д. Сущее считалось одушевленным уже в силу своей сопричастности к миру. В этом – суть мифологического сознания, ярко проявившегося в художественной культуре первобытного общества. И не случайно.

Мифоэпическое сознание представляет природу как великий Космос. Из идеи родства человека и природы родилась первобытная магия, с помощью которой первобытное сознание стремилось воздействовать на природу, «выпрашивая» у нее удачу в делах, хорошую погоду, богатый урожай и т. д. Вместе с тем и само слово воспринималось тоже, как имеющая душу субстанция. Поэтому и появилось и словотворчество, благопожелания, проклятия, заговоры и т. д.

Как имеющее душу явление воспринимался и жест. Этим объясняется рождение песни-молитвословия, танца, ритуального действия, представлявших в образной форме, т. е. в переносном смысле сокровенное значение связи человека и природы.

Из материальных потребностей формировалась деятельность духовная, из энергии жизни рождалась энергия художе-

ственного творчества. Идея одушевленности всего и вся выражалась в космогонических мифах, закреплялась в образах богов и духов. Формировались представления о природе как носителе универсальных закономерностей.

В исторической эволюции духовной культуры вызревала важнейшая мировоззренческая концепция: о первоэлементах космоса: земля, воздух...

В структуре первобытного сознания важную роль играл и культ предков. Характер воззрения на природу и отношение к ней определял, как человек осваивал пространство для жизни, сознавая его как часть естественного окружения. И в связи с этим возникала конкретная устойчивая архитектурная концепция, которая основывалась на идее единства «культурного» пространства и природного, их слияния.

Жилье призвано было защитить человека от холода, дождя, ненастья, но ни в коем случае не ограждать или отделять его от окружающего пространства. В этом единстве выразилась впоследствии идея космоса как целостной системы этнических представлений о мире и его устройстве, о фундаментальных законах жизни человека. В этом единстве родилась позже и идея органичности, существенная для аланской художественной культуры. Ведь не случайно жилище алан устраивалось по «модели космоса», исходящей из конкретных представлений уже средневекового человека о мире и его устройстве. При этом мыслилось, что, во-первых, в природе все имеет свое конкретное место и назначение, существуя упорядоченно и целесообразно. И это касается и жилища. Во-вторых, если форма его зависела от материала (камень, дерево), то функция жилища – только лишь от реальных жизненных потребностей человека. То есть ведущим принципом организации жилища выступает единство формы и функции, ведь смысл существования дома заключается во внутреннем жизненном пространстве. Этот же внутренний структурный принцип органичности присущ всей художественной культуре и первобытного общества, затем и феодального.

Природа выполняет роль эстетического и этического иде-

ала в художественной культуре, т.к. дает понятие «меры» и в сфере представлений о красоте, и в сфере представлений о нравственности и законах человеческого общежития. Определяет направленность и динамику развития. Поиск гармонии человека с миром рождает идею органического единства с ним, равноправия с ним (не подчинения природе и не господства над ней, как мы прежде полагали).

Из системы представлений о природе как первоисточнике всего в мире родилось осознание предшествующего опыта как ценности, как основы всего сущего. Идея движения по кругу, чередование дня и ночи, времен года, – т.е. возврат, повторение как вечный закон жизни. Как писал Ю. Шуцкий: «... благодаря ритму ставшее и еще не наступившее объединяются в одну систему, по которой будущее уже существует в настоящем»¹⁷.

Человек и мир соотносятся как часть и целое. При этом человек живет на основе общих законов их сосуществования, т.е. составляет единый организм: «человек – и – природа». Конечно же, связи между человеком и природой сложные, многозначные: дух и материя, природа самого человека. Тип мышления, метод осознания явлений в такой органичной модели мира имеет свои особенности, одна из которых – ассоциативное мышление, сопоставление одного с другим не в понятийно-логическом ряду, а на основе других закономерностей.

Чтобы добиться гармонии с миром, человек должен был осознать сполу «однородность» с ним и жить так, чтобы мировой, жизненный ритм стал его собственным ритмом. Таковы связи ассоциативные между человеком и природой и они функционируют во всех сферах кобанско-алано-осетинского искусства. И это также наблюдается и в основе создания художественного образа.

В системе, которая функционирует по ведущему мировоззренческому понятию «единства», все составляющие его равноценны и выражают всю полноту бытия.

Итак, закон жизни природы – круговорот времени, потому повторяются 4 времени года, день и ночь и т.д. В древности формой приобщения человека к космосу были магические обряды, ритуальные танцы.

Закон же жизни человека – не простое повторение. И это искусство адекватно отражает: в этом его сокровенная суть. Этим обусловлена мысль великого Леонардо: «Живописец спорит и соревнуется с природой»¹⁸.

Постепенно в художественном сознании растет утверждение величия человека, его некоторое противопоставление природе. Приходит и идея господства над природой, – на чем зиждется фундаментальная идеологическая база социализма. В средневековье же человек себя не мыслил вне приобщенности к природе, поисков гармонии с ней для достижения внутренней гармонии.

Таким образом складывались и принципы творчества, зиждущиеся на том, что «энергия» жизни перерастает в «энергию» искусства.

Изучая историю художественной культуры, приходишь к выводу, что в творческой деятельности природы и человека нет разрыва: они – едины. Труд человека (духовный и физический) продолжает то, что начато природой, выросло из природного. И значит, то, что человек создал – это проявление естественного процесса жизни природы.

Цель человеческого существования — переживание своего единства с миром, что составляет и постижение Истины. Цель же искусства – открыть пути проникновения человека в суть вещей, достижения «однородности» с миром. А скрытая суть вещей – есть красота, которую надо пережить, прочувствовать сердцем, осознать разумом.

Отсутствие эстетики как науки не доказывает, что в повседневном бытии кобанцев-алан-осетин не было эстетической ценности вещей. Как подчеркивал С. Аверинцев, «отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия...»¹⁹.

У осетин – наследников кобанской культуры, такая эстетическая окрашенность присутствовала в духе и строе **Агъдауа**, как этического кодекса, в котором с точки зрения красоты и эстетического отношения к миру осмысляются важнейшие аспекты

человеческой жизни, его взаимоотношения с окружающими и его собственное самоощущение. В нем же эстетическое становилось критерием этического, нравственного, поступки человека оценивались как красивые и некрасивые, что определяло и их этический смысл и их внешнюю привлекательность.

Красота, несмотря на то, что представления о прекрасном менялись, как принцип жизни и искусства у кобанцев-алан-осетин присутствовала всегда. И представления о «сокровенной красоте» и «сокровенной истине», которые открывались в акте творчества, определяли способ художественного мышления. Потому красота воспринималась всегда как один из путей познания истины. Понятия же долга, нравственности сопоставлялись со сферой чувств. В законах поведения человека, т.е. индивидуально пережитом опыте личности, отражалось общее.

Итак, реальная жизнь и потребности реального человека четко отражались в художественной культуре древних, дошедшей до нас.

Скажем, в творчестве кобанцев богато представлены украшения костюма. Здесь можно выделить украшения и бытовые предметы, на которые нанесен определенный орнамент, т. е. изображение окружающей действительности: животных, растений, человека. Разумеется, орнаментальные мотивы и сюжеты не случайны здесь и говорят о богатой художественной культуре творцов кобанской культуры. О происхождении орнамента существуют разные точки зрения. Мы разделяем точку зрения С. В. Иванова. «У многих этнографов сложилось убеждение, – пишет он, – что всякий геометрический орнамент, у какого бы народа его не обнаружили, произошел путем последовательного и постепенного упрощения зооморфных или иных, реалистических или стилизованных изображений, что этот процесс обязателен и составляет одну из закономерностей развития народного орнамента»²⁰.

В орнаменте запечатлено эстетическое осмысление деятельности человека, творчески преобразующего, упорядочивающего окружающий его мир. Особенно интересен орнамент на украшениях и бытовых предметах кобанской культуры. Диаде-

ма – налобное украшение из тонкой листовой бронзы. Рисунок наносился с обратной стороны острым кернообразным инструментом. Вначале прочерчивался рисунок, а затем выполнялась работа, запечатлевающая его на материале. Рисунки несложны и представляют собой ромбики, перекрещивающиеся линии, солярные знаки, завитки, кружочки с включением звездочек и т.д.

Анализ орнамента дает возможность сделать вывод о том, что рисунок на нем закончен и симметричен, а симметрия – один из видов гармонической композиции, свойственной декоративно-прикладному искусству и являющейся основным приемом построения орнаментов.

Словом, они представляют собой маленькие шедевры тюркетики, высоко декоративное искусство. В композиционном плане диадемы всегда завершены: на их поверхности нет пустот, все равномерно исполнено точками, выполненными пуансоном. Чаще всего на диадемах исполнены ромбы, легко просматривающиеся в перекрещивающихся линиях. Иногда – несколько ромбов, включенных друг в друга. А ромб, как утверждал А.К. Амброз, является древним символом плодородия, возможно, и женского плодородия, восходит к древнему земледельческому культу.²¹

Часто на диадемах изображены и солярные знаки-свастики, кресты «с загнутыми под прямым углом концами, один из ранних орнаментальных мотивов, встречающийся на произведениях искусства древних культур Европы и Азии»²². Они – символ солнечного культа, а завитки на концах ромбов – стилизация бараньих рогов. На конце одного ромба есть изображение целых бараньих фигурок, конечно, сильно стилизованных. «Изображение барана, являясь символом плодородия, но уже мужского начала, скорее всего, относится к скотоводческим культам и тоже имело достаточно широкое распространение в древнем прикладном искусстве»²³, – подчеркивает Р. Дзаттиаты.

Также на диадемах встречаются ромбы, концентрические круги, круги с крестами, круги с шестиконечной звездой и с квадратами. Нет на диадемах изображения зверей, птиц, что гово-

рит, несомненно, об особой орнаментике. Характер рисунков и узоров доказывает, что они символы, а не просто декоративное украшение. То есть они, прежде всего, имели свой магический символический смысл. Есть диадемы, на которых несколько солярных знаков, соединенных чеканщиком в одну непрерывную сложнопереpletенную линию, имитирующую движение, непрерывность потока движения. То есть, это художественное воплощение идеи нескончаемости жизни и движения.

Наряду с диадемами встречаются и бронзовые булавки, служащие для закрепления одежды и в качестве украшения. На булавках исполнен линейный орнамент в виде колец и зигзагообразных насечек. Линии эти выполнены в строгой соотнесенности с формой головки булавки. Изящество и красота булавок отражают эстетические представления творцов кобанской культуры, а не их культово-магические представления.

Встречается и такая разновидность булавок, как фибулы, на дужке которой имеется красочный елочный орнамент. Различаются фибулы размерами, степенью изогнутости, массивностью дужки. На них возможны изображения рыб, змей, хищных животных с повернутой назад головой. Это особая магическая нагрузка отражает религиозные представления древних. Браслет и гривна – два богато орнаментированных предмета, представляют собой женские украшения. По стилистике орнаментации очень похожи: на них много ромбов и треугольников.

Пинцеты как предметы народной медицины, связанные с колдовством и магией, встречаются редко и обязательно покрыты орнаментом, с точки зрения древних, усиливающим степень их магического воздействия. Это изображение змей, треугольники, кружочки, зигзагообразные линии.

Любимым украшением древних женщин были и сердоликовые бусы. Как отмечает Б. Техов, «аккуратно отшлифованные сердоликовые бусы выглядели куда красивее, и потому способ украшения сердоликовых бус нарезками не получил широкого распространения»²⁴.

Гребень – также предмет женского туалета из бронзы с елочным орнаментом в два ряда.

Большой интерес представляют такие украшения костюма, как пояса и поясные пряжки.

Пряжки, богато украшенные орнаментальными мотивами, выполнены чеканкой и гравировкой. Видимо, сначала они имели только утилитарное значение, потом приобрели функции украшения. Встречаются поясные пряжки с разнообразным орнаментом.

1. Поясная пряжка с ромбическим орнаментом и треугольными углублениями.

2. Поясная пряжка с изображением четырех хищников на квадратах с фоном из ломаных под прямым углом линий в четыре замкнутых ряда. Головы животных повернуты к крючку пряжки.

3. Поясная пряжка с изображением шести хищных животных с раскрытыми пастьями и загнутыми хвостами.

4. Поясная пряжка с изображением змеи.

Пояса, состоящие из листовой бронзы, также разнообразны орнаментированными мотивами геометрического и звериного характера, составляющими целые сцены.

1. Пояс с геометрическим орнаментом в виде кирпичной кладки.

2. Пояс с изображением змеи с извивающимся телом.

3. Пояс с изображением плывущих птиц.

4. Пояс с изображением двух змей, которые располагаются параллельно друг над другом.

5. Пояс с изображением лошадей, находящихся в движении.

6. Пояс с изображением сцены охоты, центральной фигурой композиции является всадник с луком и стрелами. Правой рукой он держит плетень, левая приподнята. К уздечке лошади привязана человеческая голова. Автор раскопок Б. Техов приводит аналогию из Геродота о том, что скифы приносили отрубленные головы врагов своему царю в подтверждение совершенного подвига, чтобы получить долю добычи²⁵. Перед всадником бегут олень, козел, кабан, бык; рядом – пеший охотник, который стреляет.

1. Пояс с изображением сцены пира. Охота, увенчанная победой, завершается богатым пиршеством. В композицион-

ном центре на низких скамейках сидят двое мужчин. Тот, что слева, держит левой рукой бокал, правой – расписной двуручный сосуд. Он, видимо, обращается к соседу, который держит ляжку животного и нарезает ее. Перед ним стоит еще бокал, а за спиной – еще один сосуд. Перед ними – круглый стол с семью кружочками. Это изображение хлебов с ритуальным числом. Еще один хлеб нарезан пополам и лежит в середине, что символизирует дружбу, ведь между друзьями все делится поровну.

Среди предметов Кобанской культуры богато представлено и оружие.

Наконечники копий, как предмет вооружения, не имеют орнамента.

Зато разнообразно и богато орнаментированы кинжалы, которые получают своеобразное украшение уже за счет своей первоначальной формы, т. е. отливки.

В качестве предметов вооружения встречаются и бронзовые топоры, богато орнаментированные. Причем, композиция рисунка на них практически не повторяется. А высокое мастерство чеканки и гравировки свидетельствует о том, что древние люди были отличными металлургами, кузнецами, литейщиками.

Несмотря на разнообразие, орнамент, стилистика изображений на топорах постоянны, словно существовала специальная школа по подготовке мастеров-гравировщиков, которая обобщала общие способы и приемы работы.

Классификация топоров по орнаменту следующая – конечно, довольно условная²⁶.

1. Топор с изображением извивающейся змеи; голова ее изображается треугольником, глаза – кружочками, а тело – пуансоном, словно рисуя чешую.

2. Топор с изображением хищного животного с раскрытой пастью.

3. Топор с изображением змей и рыб на гранях.

4. Топор с ломаными зигзагообразными линиями.

5. Топор с изображением семи змей, человеческой фигуры с луком и стрелой в руках. Человеческая фигура отмечена елочным орнаментом.

6. Топор с изображением ветвисторогого оленя.
7. Топор с изображением косых крестов.
8. Топор с изображением двух симметрично вставших на дыбы животных.

Богато представлено конское снаряжение. Интересно на-вершие (головка) посоха, найденное Б. Теховым в Тлийском могильнике № 254. На нем изображены головы трех движущихся друг на друга хищников. Оскаленные пасти волков с крупными губами, маленькие стоячие ушки, изящный изгиб сильной мощной шеи, пятнистая шкура, изображенная древним мастером кружочками, – свидетельствуют о высоком мастерстве исполнителя. По предположению Б. Техова, этот посох принадлежал родовому старейшине и являлся символом его власти²⁷. Древний художник стремился реалистически изобразить почитаемое всеми животное – тотем.

Богато и разнообразно представлена и посуда. У древних людей были популярны различные сосуды из глины и металла. Глиняная посуда, встречающаяся на I и II этапах, была лепная, подготовленная без круга – на вращающейся подставке, что давало сосудам пропорциональность, ровно выделенные стенки. Поверхность их была покрыта тщательным лощением.

Сосуды имеют свои украшения, на них прочерчен геометрический орнамент. Цвета сосудов: темно-серый, черный или красновато-коричневый, разнообразны и типы сосудов: 1) высокие корчаги с расширенным туловом, узким горлом и плавно отогнутым венчиком; 2) средних размеров кувшины с петлевидной ручкой на тулове; 3) миски, 4) кружки; 5) круглодонные кубки разных типов; 6) сдвоенные сосудики. При этом все богато орнаментированные.

Металлическая посуда X-VIII вв. до н.э. также богато представлена в коллекции кобанской культуры. Это вазы со зверовидными ручками с чеканным ромбовидным орнаментом, ведра, миски, чаши, кружки. Все предметы поражают соразмерностью пропорций, тонкостью чувства линии и формы у древних мастеров.

Материал кобанской культуры в эпоху расцвета говорит о

массовости и традиционности, т. е. повторяемости основных ее комплексов. Причем и повторяемость, и преемственность проявляются во всех категориях предметов.

Весьма богата орнаментика кобанской культуры. Разнообразна и техника нанесения узора. На разных материалах отмечается пуансон, косые насечки, елочный орнамент, сетчатая штриховка, зигзаг, ломаная линия, спираль, плетенка, ромб, квадрат, солярный знак, «лабиринт», круг, зубчатка, завитки в виде волны, чешуеобразный, в виде листков и т. д. Используются и разные технические приемы. Человеческие тела и тела животных выделяются пуансоном, завитки-линиями, волосы и шерсть-насечкой и т. д. При этом все орнаментальные мотивы значимы. Рисунки на всех предметах были для древнего человека полны смысла, т. к. выражают его мировоззрение, его мироощущение. И, конечно, не одно животное было у него тотем, а вся природа являлась для него объектом религиозного почитания. И себя он считал частью этого мира. То есть это был период процветания пантеизма, потому древний художник одинаковыми средствами изображал человека, коня, животных. У творцов кобанской культуры был развит астральный культ. Особенно почитали они солнце. Как подчеркивал С. А. Токарев, солярный культ особенно распространился в период бронзы и был порожден развитием земледельческого хозяйства²⁸. Солярный культ свидетельствует о том, что племена кобанской культуры занимались земледелием. Заштрихованный квадрат, ромб в орнаменте – символ пахотного участка земли.

Распаханный участок земли человек даже считал своим, а пшеницу назвал «манау» – мое просо²⁹.

Культ солнца, солнечного божества – главный в верованиях древних горцев. И культ волка, хищного животного тоже. Не случайно образ волка – тотема отмечают исследователи у всех и индоевропейских народов, которые прошли стадию тотемизма одновременно³⁰.

Важно также, что животное всегда изображается в возбужденном состоянии; видимо, древний художник преследует цели внушить противнику ужас, страх, а во владельца вещи, предме-

та, на который наносит орнамент – уверенность, по предположению Р. Дзаттиаты³¹.

Очень важным моментом является то, что древние мастера стихийно угадали и отразили движение жизни, диалектику, и это стало сутью, основой художественной образности их примитивного искусства. Это искусство помогло отразить сущность жизни кобанского общества многогранно и глубоко. И сегодня во многом благодаря ему мы можем определить основные виды деятельности общества. Это скотоводство и война. Также было развито ткачество, овцеводство, о чем говорит изображение баранов, различные пряслицы, фибулы.

Определяя социальный строй древних кобанцев, надо отметить, что у них наблюдалось имущественное и социальное неравенство. Причем имущественное не так разительно, как социальное неравенство, о том свидетельствует наличие скипетра-посоха, символизирующего власть, или изображение пешего охотника и всадника, о чем мы говорили выше. Итак, в орнаменте, в народном прикладном искусстве отразились формы быта, идеологические, мифологические и религиозные представления многих поколений, народное мировоззрение.

По мотивам орнамент делится на геометрический, растительный, зооморфный. Геометрический орнамент составляют различные формы, точки, ломаные, зигзагообразные, сетчатопересекающиеся линии, круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали. Растительный орнамент стилизует листья, цветы, плоды. Зооморфный или животный орнамент – это стилизация фигур, частей тела реальных или фантастических животных. Иногда орнаментальным мотивом является и человеческая фигура.

Чаще всего наблюдается комбинация разных орнаментальных мотивов, что придает особую неповторимую эстетическую ценность орнаменту и предмету в целом.

Итак, орнамент, прикладное искусство, художественное ремесло, архитектура, строительное дело, – все это является выражением эстетических вкусов, верований, обрядовости, уровня техничности, аспектов эстетического мышления и эстетической

деятельности человека. То есть все эти понятия, представляющие различные сферы бытия кобанского общества, можно рассматривать как элементы сущности категории эстетического, как выражения художественного сознания.

И строительное дело, и прикладное искусство, и архитектура, и художественное ремесло, и орнамент, – все это формирует представления древних о прекрасном, о связи прекрасного с добрым (конечно, с учетом того, что они понимали под «добрым»), об опыте эстетического осмысления действительности кобанским обществом.

Фаза расцвета кобанской культуры горных районов Северо-Осетинской подгруппы приходится на рубеж II-I тысячелетия до н. э.

С середины VII в. до н. э. в культуре центрального Кавказа происходят перемены, вызванные рядом экономического и политического характера. К причинам экономического характера относится то, что кавказские племена освоили железодельное производство. Из железа стали производить оружие, орудия труда, т. е. оно перестало быть драгоценностью. И это явилось новым этапом в развитии их культуры. К причинам политического характера можно отнести переднеазиатские походы и возвращение из них северо-причерноморских скифов и их военных союзников. Это так называемый «скифский» период. Тогда появляются курганные погребения, вытянутые захоронения с западной ориентировкой. Но как отмечал Е. А. Крупнов, а вслед ему и Б. В. Техов, наблюдается последовательность, непрерывность развития кобанской культуры от этапа к этапу. И даже по явление ираноязычных элементов не нарушило структуру древнекобанского общества. Сходные черты в обрядах и сооружениях погребения, в типах оружия и конского снаряжения, в стилях украшения, синкретизм звериного орнамента снивелировали культуру локальных групп. В единой моде проявились черты преемственности и глубокая традиционность. Постепенно господствующим типов хозяйства в ареале кобанской культуры стало скотоводство, земледелие разной формы в горах и предгорье, увеличение доли коневодства, накопление приба-

вочного продукта, освоение высоких горных долин и плоскогорий вело к развитию производительных сил в конце II – начале I тысячелетия до н. э. Тогда же наблюдается расцвет металлообработки; высокий уровень технологии и техники обработки бронзы, серебра; обогащение приемовковки, литья, обработки и орнаментации поверхности изделий.

Все это вело к тому, что племена кобанской культуры уже в первых веках I тысячелетия до н. э. находились на стадии разложения первобытнообщинного строя и формирования военной демократии. Осуществлялся натуральный обмен, укреплялись регулярные торговые связи Северного Кавказа с Восточной Европой.

Весьма интересным был господствовавший тип строения. Как правило, строение состояло из двух частей: жилой и хозяйственной. В жилой части находился очаг обязательно, место для растирания зерна, домашний жертвенник. В хозяйственной части концентрировалось все домашнее производство: косторезное, камнеделательное, гончарное.

Конечно, бурная эпоха военной демократии породила период грабительских походов, личного героизма северокавказского воинства. И не случайно тогда зарождаются общекавказские циклы нартских сказаний, которые обогащаются иранским компонентом не позднее скифского периода.

Конечно, верования и духовный мир носителей кобанской культуры развивается в соответствии с общим уровнем развития патриархально-родового строя. Различные культуры, которые связаны с одухотворением сил природы (культ плодородия, поклонения предкам и духам – покровителям земледелия, скотоводства, ремесел и охоты) выявляются в остатках древних святилищ в Змейском: в домашних жертвенниках с остатками костей жертвенных животных с предметами со следами имитационной магии, в заупокойных тризнах и в огневом ритуале при погребении. Таков «прекрасный и яростный мир» творцов кобанской культуры, открывавшийся нам в материалах археологических раскопок. **Анализ же этих материалов убедительно доказывает, что творчество древних художников регули-**

руется определенными нормами и канонами, эстетическими принципами, которые передаются из поколения в поколение, закладывая основы эстетических и художественных традиций. Конечно, эти нормы и принципы теоретического обоснования не имеют, но существуют объективно и активно влияют на формирование общественного сознания. Об этом свидетельствуют реальные процессы художественно-эстетической деятельности древних художников. В частности, наличия определенной «школы стилистики» в орнаментальных мотивах. Или существование категории меры, нормативности, выверенных пропорций, при которых активно используется математика в решении конкретных художественно-эстетических задач. Словом, у субъектов кобанской культуры отмечается высокий уровень эстетической и художественной деятельности и эстетического, художественного сознания в целом. Их эстетические чувства, потребности, вкусы получили значительное развитие уже на I и II этапах. При этом эстетическая мысль в синкретическом единстве с мифологией, с мировоззрением племен, успешно формируется как неотъемлемая, органическая, составная часть общей кобанской культуры.

Особенностью духовной культуры кобанцев является синкретическая целостность, позволяющая одинаково и целостно рассматривать все: природу и человека. То есть диалектическое мышление древних людей пребывает еще в первобытной простоте, а всеобщая связь явлений природы для них лишь результат созерцания, – такова суть их мировоззрения, их философии действительности.

Конечно, все это определенным образом отразилось и на формировании эстетического и художественного сознания кобанцев. Практически кобанская эстетика решала самые сложные вопросы, поставленные перед ней общественным бытием и общественным сознанием.

Это вопросы:

1) об отношении эстетического сознания к действительности;

- 2) о природе искусства;
- 3) о сущности творческого процесса;
- 4) о месте искусства и жизни общества;
- 5) об эстетическом воспитании людей.

В примитивной форме дан анализ основных эстетических категорий: меры, нормы, красоты, прекрасного, гармонии и др. Данные эстетические понятия получили свою интерпретацию в непосредственной художественно-эстетической практике. Ведь они, эстетические понятия, как и эстетические представления и каноны, тесно связаны с художественно-эстетической практикой. Суть эстетической мысли, которая выразилась в кобанском искусстве, сформировала то новое искусство, т. е. искусство последующих эпох, искусство средневековых алан и осетин в новое время, ведущими принципами которого явились гражданственность, народность, правдивость. В новом искусстве естественно продолжатся идеи гуманизма кобанской эстетики, высоко оценивающей физическую красоту, силу, мощь, величие человеческого духа и гармоническое развитие человека, составившие основу формирующегося нартского эпоса. И в этом секрет жизнестойкости и долголетия кобанской эстетики, успешное продолжение ее традиций в последующем развитии искусства. Ведь к эстетическому наследию кобанской культуры обращаются даже и современные осетинские художники.

Итак, в кобанской эстетике наблюдается синкретизм утилитарного и художественных элементов, что свидетельствует уже о появлении относительной свободы человеческой деятельности. Формируются устойчивые эстетические потребности, появляется художественное производство. В искусстве отражаются зооморфные формы. В основном преобладает растительный и животный орнамент, изображение человека – весьма условно и схематично, и дано вместе с животными и растениями.

Эта слитность обусловлена тем, что образ человека еще не сформировался. Он воспринимается только как часть Мира.

Однако важно, что искусство уже формируется как самостоятельная форма человеческой деятельности. И оно выполняет

специфические, незаменимые функции, неся определенную социальную миссию: оно соединяет в себе практические и эстетико-духовные функции. Оно украшает человека и его быт; является органическим элементом народных праздников, ритуалов, скажем, похорон. Для консолидации разных племен, творящих кобанскую культуру, это известная сфера и знак единства, творческой силы, способностей, объединяющих их. Многократно повторяясь и варьируясь, эти элементы утверждают в человеческом сознании убеждение в целесообразности формы для человека, а в более широком смысле – в значении эстетической и художественной ценности. Несмотря на то, что утилитарная и эстетико-духовная сторона в продуктах народного творчества составляет неразрывное целое, сама структура труда древнего творца и есть художественная сторона, цель которой – достижение эстетической ценности продукта труда. И в этом смысле она имеет специфику и играет значимую роль в жизни древнего общества и древнего человека-творца. Здесь художественная ценность связана как с результатом, так и с процессом труда, что вызывает определенное переживание, эстетические чувства, порожденные благодаря принципу умелого подражания действительности.

2.2. Принцип подражания в раннеаланской культуре (I-V вв.).

Принципу подражания реальной действительности в искусстве оказалась верной и раннеаланская культура (I-V вв.).

Истоки аланской культуры, материальной и духовной, конечно же, идут из предшествующей сарматской культуры, которая в огромной мере испытала влияние как местного этнокультурного субстрата, так и внешних культурных импульсов.

По сути своей алакская культура – сложное историческое явление, неоднозначное в разных ареалах, членящееся на ряд локальных групп. И прошла она три этапа³²:

- 1) раннеаланский – I-V вв.;
- 2) среднеаланский – VI-IX вв.;

3) позднеаланский – X-XII, начало XIII в. (до монгольского нашествия).

В первых веках н. э. аланы были кочевниками и передвигались со своими огромными стадами скота по степям от Урала до Дуная. Об этом периоде истории алан сохранились письменные свидетельства таких авторов, как Страбон и Тацит, утверждавших, что аланы находятся постоянно на колесах и в седле. А вот что писал Аммиан Марцеллин об образе жизни, быте и внешнем виде алан: «аланы... перекочевывают на огромные пространства;.. с течением времени они приняли одно имя и теперь все вообще называются аланами за свои обычаи и дикий образ жизни, и одинаковое вооружение. У них нет никаких шалашей, нет заботы о хлебопашестве, питаются они мясом и в изобилии молоком, живут в кибитках с изогнутыми покрышками из древесной коры и перевозят их по беспредельным степям... Почти все аланы высоки ростом и красивы, с умеренно белокурыми волосами; они страшны сдержанно-грозным взглядом своих очей, очень подвижны вследствие легкости вооружения и во всем похожи на гуннов, только с более мягким и более культурным образом жизни... Они не имели никакого понятия о рабстве, будучи все одинаково благородного происхождения»³³. Словом, в IV в. н. э. аланы вели кочевой образ жизни, имели непривлекательный и суровый быт и нравы, легкое вооружение, однородную материальную культуру, схожую с гуннской, но более высокого уровня. И общаясь с другими племенами, аланы, конечно, получали и внешние культурные импульсы. Результат не замедлил сказаться. Аланы стали пользоваться изделиями ювелирного искусства полихромного стиля. Греческое ювелирное искусство Боспора испытывало влияние вкусов варварских племен сарматов, алан, гуннов.

Полихромные изделия ювелирного искусства в IV-V вв. распространяются по всему Северному Кавказу. Стало быть, становятся элементом материальной культуры и алан, которые оказали свое влияние на формирование этого стиля. В частности, они внесли в него многоцветность, т.е. обильное использование цветных вставок в золотой фон. Такие украшения, естественно,

были дороги и доступны только социальной верхушке. То есть, явились атрибутом моды для богатых и символизировали особенность аристократического быта.

Кочевое скотоводческое хозяйство, кочевой быт и культура алан четко отразились и в структуре языка. Как подчеркивал В.И. Абаев, «материалы языка подтверждают другие исторические свидетельства, из которых видно, что осетины появились на арене истории как народ-скотовод и кочевник. Скотоводческая терминология выступает в языке компактной целой массой с печатью большой древности и единого, именно иранского происхождения»³⁴.

Аланские археологические памятники раннеаланского периода на Северном Кавказе немногочисленны. Это могильники у с.Алхан-Кала в Чечено-Ингушетии, «Золотое кладбище» у станций Казанской и Тифлисской на Средней Кубани.

Локальные культурные черты хорошо отразились в керамике с поддонами, в золотых украшениях (подвесках, пронизях, бляшках и т.д.), в скарабелях из египетской пасты, фибулах, пряжках, украшениях конской сбруи, железных мечах. То есть в предметах, которые отражают материальную культуру алан, уже переходящих к земледельческо-скотоводческому хозяйству и оседлому образу жизни.

Основные направления культурных связей алан сориентированы на Северное Причерноморье и Нижнее Поволжье. Но появляются у них связи и на южном направлении, в Закавказье. Имеются в виду походы алан в Закавказье в первых веках н. э. и их роль в политической жизни и административной структуре Иберии.

Из того периода в катакомбах Братского могильника найдены остатки камышовой подстилки на полу, сарматская посуда, в основном, миски серо-черного цвета, остатки золотых украшений с вставками из сердолика и граната.

В Бамутских курганах обнаружен короткий (59 см) железный меч с прямым перекрестием и кольцевидным навершием, типичный для сарматского вооружения I в. до н. э. – I в. н.э.

В Нижне-Джуглатских катакомбах в Кабардино-Балкарии

найдена керамика местных форм, железные втульчатые наконечники стрел, привески, булавки, гривны, металлические зеркала и браслеты, фибулы, бусы, ножи, удила, копья, мечи. Анализируя данную материальную культуру, М. П. Абрамова пишет: «...жизнь этих племен не была замкнутой»³⁵. Она имела много общего с культурой других районов Северного Кавказа.

В I в. и.э. аланы продвигались в предгорья Кавказского хребта, и это заметно отразилось и на культуре горных аборигенов. У них появляются новые формы инвентаря, и идет процесс обогащения их связей с Северным Причерноморьем и Прикубаньем. Таким образом, наблюдаются новые творческие импульсы в культуре местных автохтонных племен.

В «золотом кладбище» найдены золотые ювелирные изделия и импортные вещи, в т. ч. и краснолаковая глиняная и стеклянная посуда, оружие, керамика местного производства и т.д.

В Зильгинском городище II-III вв. обнаружены характерная для аланского городища многочастная планировка с цитаделью, жилища с глинобитными полами и турлучными стенами, многочисленные хозяйственные ямы, разнообразная серо-черная керамика, оборонительные сооружения, рвы. Словом, перед нами очень укрепленная по тем временам крепость, соорудить которую, видимо, было весьма сложно.

О культуре алан V в. можно судить по материалам могильника у с.Брут, где найдена керамика, сделанная на гончарном круге, что говорит о высоком культурном достижении. Тогда же, видимо, появился у них и токарный станок для обработки дерева³⁶.

Словом, роль всех разновидностей «бессознательно-художественной» деятельности человека в сохранении выработанного культурой образа жизни и его передача от поколения к поколению и от социума к индивиду велика. И осуществляется она средствами искусства, художественно-образными текстами и мифологическими, воплощающимися в устном исполнении сказителей, певцов, танцоров и материально закрепляющимися в погребальных сооружениях, в характере захоронений, в формах и декоре орудий труда и оружия,

в графических, живописных и скульптурных изображениях мифологических персонажей и сюжетов.

Зарождение эстетического восприятия реальности – в будущем мощное средство самоидентификации народа, его сплочения и самосохранения в потоке времени. Ведь эстетическая избирательность вкуса – внутренний, психологический, духовный регулятор поведения людей и стимул деятельности.

Формирование эстетического чувства было противоречиво связано с тотемистически-мифологическим поклонением природе, ее заклинанием, порожденным страхом перед ее могуществом, т. е. отношением к ней. Отношением, противоположным бескорыстному переживанию объекта как носителя художественной и эстетической ценности. Тут проявляется различие путей формирования эстетического и художественного отношений человека к природе.

Сущность эстетического сознания древних составляет чувство удовлетворения и радости от того, что человек ощущал свое кровное родство с природой, с окружающим миром. Оно то, это удивительное чувство родства с миром, наполнившее душу человека нежным восторгом, усилившим и обогатившим его человечность, и способствовало появлению искусства как одной из важнейших сфер реализации человеческой сущности. И поэтому не удивительно, что содержанием искусства стало это волнующее душу древнего человека чувство.

Близость человека к природе отразилась во всех видах искусства, в памятниках фольклора на ранних этапах истории народа, в его эстетике. Вся художественно-эстетическо-эмоциональная жизнь древнего человека была пронизана идеей связи человека и природы, человека и мира и строилась по логике ее определения, выявления, исследования. Конечно, человек старался повлиять на таинственно-загадочные связи свои с природой, чем было обусловлено появление всевозможных культовых обрядов и магии, магических действий.

Вся система ценностей древних состояла из персонифицирующих природу во всех ее проявлениях всевозможных богов.

Постепенно в сознании человека природа теряла это абсолютное значение, осознаваясь больше как среда обитания человека. А значит системообразующим принципом эстетического и художественного сознания средневековья становится наряду с диалогом «человек-природа» и другой принцип, а именно: «человек-бог». Словом, духовная культура алан-осетин существенно обогатила связи «человек-природа» новым содержанием. Появилась и христианская система ценностей, в которой свое новое развитие получило отношение «человек-природа», отразившееся в более совершенных формах художественно-эстетического выражения. А это в свою очередь породило новый этап развития художественной культуры кобанцев-алан-осетин.

Постепенный выход из первобытного состояния и эволюция эстетического сознания и художественной деятельности были объективными процессами. Дело в том, что первая «промышленная революция» (М.С. Каган) т.е. появление металлических орудий труда, подарила культуре новые возможности для дальнейшего развития. Это же вело также и к поискам более совершенного, чем первобытный, способ организации жизни и деятельности.

Поскольку аланы вели кочевой образ жизни, то их повседневное бытие было полно кровавыми столкновениями, что сформировало в них особый уровень воинственности как органического элемента образа жизни и мышления. Конечно, этот способ существования не создал условий ни для самоопределения эстетического отношения к миру, ни для широкого развития художественного творчества. Во-первых, потому что велика была зависимость кочевников-алан от внешних, природных сил. Во-вторых, условия жизни диктовали строгую подчиненность индивидуального бытия коллективному. Но тем не менее художественно-образная структура мышления сохранилась, как зооморфный характер их мифологии и культа животных, от которых зависит их жизнь: коня, например. В этом типе культуры нет монументальной архитектуры. И в недрах его не возникало ни научного познания мира, ни письменности, ни школы. И все же этот тип культуры сыграл значительную роль в рождении вели-

чайшего завоевания человеческой истории – личности, опять же благодаря принципу подражания действительности.

• • •

Итак, в кобанской и раннеаланской культурах утверждался ведущий принцип реалистического типа художественного мышления – принцип подражания реальной действительности и в целом уже закладывались истоки «стихийного», «наивного» реализма, творчески воспринятого в дальнейшем развитии художественного сознания фольклорным типом художественного мышления.

Глава 3. Мифология как первый тип художественного сознания предков осетин. Мифологическая картина мира – первая художественная модель реальной действительности



Мифологическое сознание явилось синтезом всех ранних форм общественного сознания. В нем воплотились этические, эстетические, религиозные, философские представления, семейно-нравственные идеалы многих поколений, их мечты и надежды. Оно в синкретизме первобытного мышления органически объединяло все сферы духовного бытия общества, было своеобразным регулятором поведения и рода, и индивида.

Мифологическое сознание – это закономерный, необходимый этап в развитии общества. Человек еще «слитен» с окружающей его природой, не способен глубоко осознавать себя, объяснить окружающий мир, удивляющий и угнетающий его своей непонятностью и новизной. Он еще не способен глубоко и системно осмыслить реальную действительность.

Несколько схематична и картина мира, которую создает мифопоэтическое сознание: каждый предмет или явление в ней таит устрашающее человека начало, глубоко враждебное ему.

Мифопоэтическое сознание формирует «национально» – этническую модель мира, в которой заключается весь смысл жизни родового человека.

В этом, созидаемом синкретическим сознанием, мире он родился, живет и когда-нибудь встретит свой смертный час. Человек порой даже и не подозревает о существовании иных миров, иного мироустройства, принимая за абсолют свой образ жизни, мораль, привычки своей социальной среды.

В борьбе со злыми силами природы первобытный человек один выжить не мог. И общественная мораль, как регулятор поведения рода, прежде всего исходила из этой жизненной ак-

сиомы при устройстве общественных отношений внутри рода, отношений человека и рода. Если кто-то совершал анти-общественный поступок, проявляя себя недостойным членом рода, то общественность в лице старейшин выносила ему страшное наказание (хъоды): изгоняла его из людской среды, обрекая тем самым на неминуемую и позорную гибель. В известной мере общественная мораль здесь исходила из интересов существующих порядков: никто не должен сметь противопоставлять себя роду, как целому, существованию которого сама возможность противопоставления была тяжкой угрозой. Мифоэпическое сознание явилось своеобразным формообразованием духовной жизни предков осетин.

В мифах, в языческом веровании, традициях и обычаях народов заложены духовные ценности, понимание смысла жизни, основы их жизненной философии.

Этносы в процессе исторического развития стараются осознать и оценить самого себя, представить в контексте мировой культуры свой нравственный облик, интересы, ценности и мотивы поведения.

Все народы мира выработали свое особое видение реальной действительности, так возникла этническая мифологическая картина мира. Она проходит через призму национального переживания этноса. Чувства и смысл жизни, запросы и идеалы определяют специфику народной души и образа жизни.

Мифологическая картина мира – это, конечно, совокупность обобщенных, философских, мировоззренчески-фундаментальных знаний о мире. Она, формируясь веками, помогала этносу ориентироваться в окружающей действительности и адаптироваться в изменяющихся обстоятельствах. То есть это – простой, понятный человеку образ окружающего мира. При этом на протяжении многих веков предки формировали свою картину мира, включая в нее то новое, что человеческий разум замечал и фиксировал в природе, в себе, в социуме. словом, это – духовное творчество, духовное, философское образование всего сообщества, регулирующее ре-

альную деятельность и определяющее как его поведение, так и историческую судьбу этноса.

Роль мифологической картины мира в повседневной жизни была огромна: она была ядром самоорганизации, функционирования и, конечно, спланировала, организовывала этнос. Во многом обобщенная, философски насыщенная религиозно – мифологическая информация о мире, являющаяся синкретическим знанием, дает возможность проанализировать менталитет этноса, его образ жизни, традиции и обряды, т.е. его материальную и духовную культуру.

Мифологическое понимание мира наших предков эволюционировало и, постепенно изменяясь, превратилось в мифологическую картину. Эволюция картины мира выступала как адаптационный процесс в жизнедеятельности человека.

В мифологической картине мира постепенно накапливались знания, опыт жизни многих поколений и здравый смысл. А новые возникающие проблемы в процессе жизнеобеспечения стали объективными условиями формирования рационально-философски и художественно (т. е. образно) – эстетически ориентированного мышления.

Данная картина мира явилась образцом или моделью, программой жизнедеятельности людей. Дело в том, что она воплощала в себе коллективный опыт, она участвовала в процессе организации жизненного пространства этнического сообщества, в частности, в регулировании поведения людей, этноса в целом, нормализации всех социальных отношений в коллективе.

Разумеется, дать законченную схему мира мифологическое сознание не способно было. В систему представлений включались новые факты, наблюдения, предположения и домыслы, предрассудки и т.д.

Элементы критического отношения к прошлому опыту приходят постепенно, – с повышением интеллекта и способности мыслить тоньше, гибче, разностороннее. Они помогают тщательно отрабатывать традицию, обряды, совершенствуя их и сохраняя их драгоценную философски-обобщенную суть, духовно-нравственное и художественно-эстетическое знание.

Чтобы понять сущность мифологической картины мира, мы рассмотрим мифологию и язычество в целом как культурно-исторические феномены.

Развитие мифологического мировосприятия привело к рождению мифологической картины мира как первой художественной модели действительности, во-первых. Во-вторых, воспроизводство человеческой жизни в биологической и социально-культурной сферах происходило только внутри конкретной социально-этнической общности. В-третьих, эволюция бытия этноса вела к обогащению художественной картины мира, по мере адаптации этноса к постоянно изменяющимся условиям жизни. В-четвертых, повседневная жизнь наших предков осуществлялась в условиях полнейшей гармонии с миром природы и людей.

Человеческая жизнедеятельность регулировалась системой традиций, обрядов, символов, почитания культов и с помощью смысловых средств языка. Так постепенно формировалась фундаментальная база для художественно-философски обобщенного осмысления бытия.

Мифологическая картина мира прошла этапы генезиса, становления и зрелости, сыгравшие важнейшую роль в регулировании жизнедеятельности этноса на разных стадиях его развития. Конечно, она – целостная система мировосприятия, определяющая особый мифолого-философский тип культурного освоения этносом действительности и отношения к ней.

Следуя логике нашего исследования, мы прежде всего выясним, чем отличаются понятия «образ мира» и «модель восприятия мира»? Они характеризуют ступени освоения человеком мира, т. е. природы и общества. В картине мира структурно различаются два плана: объективный, рожденный из онтологии мифа, и субъективный, следующий из мировоззренческих позиции субъекта. Последний отражает социальный и личностный аспекты. При этом социальный аспект картины мира объединяет совокупность знаний коллективного социального субъекта (этноса) о мире, тогда как личностный отражает индивидуально-субъективные особенности, познавательные способности и

ценностные установки человека, его художественно-эстетическое мировоззрение.

Художественная картина мира не просто отражает бытие, но и конструирует историческую конкретность его, т. е. копирует стадию исторического развития бытия этноса. Затем с помощью таких инструментов-механизмов, как обряд, ритуал, традиции, ценности, формирует действительность как бы с готовой матрицей. То есть картина мира сочетает в себе особенности отражения объективного и субъективного факторов в процессе познания субъектом (этносом, индивидом) действительности, что составляет и сущность процесса художественного познания действительности – важнейшей функции художественного сознания.

Таким образом, выделяются картины мира отдельного субъекта (человека) и совокупного субъекта (этноса) в различные исторические эпохи: первобытности, феодализма, буржуазной, советской и постсоветской эпохи.

По характеру отражения картина мира может быть идеалистической, материалистической, монистической, дуалистической, синтетической, научной, вненаучной, философской, художественной, эстетической. По объекту познания – космогонической, биологической, социальной, естественно-научной, гуманитарной. По степени общности знания – общей, частной и конкретной.

Конечно же, она сильно детерминирована социальным субъектом, в конкретике пространственно-временного существования этноса. В процессе познавательной деятельности этноса или человека она выполняет важную функцию созидания и добывания новых эмпирических и теоретических знаний на базе исходных представлений о мире в целом. Отражая мир в сознании, человек создает художественную модель или программу деятельности, прогнозируя ожидаемые результаты.

Художественная картина мира отражает не только личный опыт индивида, а и весь общественно-исторический этап эпохи и этноса, преображенный в художественном сознании

субъекта в единое целостное, обобщенно-философское, художественно-эстетическое восприятие, пропущенное через систему личных представлений, образов, символов и парадигм.

Картина мира имеет четкую мировоззренческую функцию, является доминирующим компонентом в структуре художественного сознания и определяет способ или тип мыслительного процесса в ходе философского, нравственно-эстетического, художественно-эстетического освоения мира, порождающий в повседневности научные и житейские знания. Именно эта мировоззренческая функция художественной картины мира помогает субъекту ориентироваться в природной и социальной действительности, адаптироваться в ней, являясь своеобразным духовным каркасом в процессе жизнедеятельности индивида, да и этнического сообщества в целом.

Гносеологическая функция художественной картины мира выражается в способности приумножать новую информацию и представлять исследовательские программы. Именно благодаря данной функции, реализуются такие свойства художественной картины мира, как ее целостность, системность, идентичность с реальной действительностью. Последнее свойство определяет достоверность и истинность ею поставляемой информации.

Прогностическая функция художественной картины мира проявляется в возможности предвидения явлений социальной действительности, что важно в познании будущего. Прогнозирование происходит на бытовом, житейском и научном, теоретически обоснованном уровнях.

Аксиологическая функция художественной картины мира проявляется в определенной системе ценностей, формирующихся в рамках конкретной картины мира. Именно данная система ценностей выражает отношение субъекта к миру, помогает сформировать в его сознании цели, интересы, потребности и смысл жизни; давать оценку всему происходящему вокруг и внутри себя, во внутреннем мире человека.

Коммуникативная функция художественной картины мира

способствует коммуникации, взаимопониманию людей как внутри этнического сообщества, так и между этносами, т.е. помогает организации общения людей в конкретном мировоззренческом пространстве.

Нормативно-регулятивная функция художественной картины мира заключается в выработке нормативных критериев, которые порождают ориентиры, системы установок в конкретных формах любой практической деятельности. При этом исходным ориентиром является культурная норма-эталон в деятельности человека.

Прагматическая функция картины мира проявляется в мотивации конкретных действий субъекта по достижению поставленных им целей; в создании стратегической модели поведения; в выработке плана действий по реализации тактики деятельности индивида или этноса.

Словом, понятие «художественная картина мира» выражает культурно-мировоззренческие структуры, которые играют функциональную роль в концепции культуры конкретной эпохи и этноса, времени и пространства.

Исторически первым типом художественного мировосприятия и художественной картины мира были мифы, мифологическое сознание, которое, став первым типом художественного сознания, «слепило» его содержательно-смысловой аспект.

Будучи исторически первой формой общественного сознания, миф стал смыслоорганизующим явлением в процессе жизнедеятельности древних людей, определяющим их социально-психологические установки и характер. Мифологическая же картина мира определяла все аспекты бытия древних, т.е. имела всеобщий смысл в духовной и практической жизни, отражая как реальные, так и идеально-иллюзорные модели бытия, человека, общества, Вселенной. Она помогала восстановить всю полноту жизни людей, в т.ч. и их художественно-эстетический ценностный мир. Словом, мифологическая картина мира определяла возможности практического, духовного и художественного освоения мира, в частности, повседневную жизнь, судьбы, деятельность, знания; создава-

ла основания для ритуалов; «предписывала» нравственные поступки, «подсказывая», как их совершать. То есть поддерживала мораль, ритуалы, существующую систему ценностей, нормы поведения. А мифологическое мышление было как бы практическим руководством к действию первобытного человека и социума. Благодаря мифологической картине мира было возможным упорядочивать и организовывать образ жизни людей, притом, что и коллективный опыт, и историческая память их были еще небогатыми. И это существенно повышает ценность и значимость в жизни и общественном сознании первобытных людей мифологической картины мира.

Постепенно эволюционируя, мифологическое сознание способствовало зарождению религии и фольклора. Затем из мифа возникает искусство, мораль и философия, сразу проявившие свою сущность как специфические формы общественного сознания.

Мифологическая модель мира строится весьма своеобразно. Космологические представления отражают состояния космоса, его частей, их функции и взаимосвязи. Так, космогонические мифы воспроизводят процесс возникновения Вселенной и ее дальнейшую эволюцию во времени и в пространстве. Важным моментом первотворения является процесс упорядочивания природной среды, рождение и внедрение обрядов, регулирующих и организующих бытие.

Мифологическая модель несет в себе моменты отделения неба от земли, появление земной тверди из утробы мирового океана, мирового дерева, мировой горы, механизма укрепления на небе светил, формирование растений, животных, человека. Так, мир мог возникнуть из первоэлемента, – из мирового яйца или великана. Как правило, хаос воспринимается как первобытное состояние Вселенной, т.е. как начало всякого бытия. Такой концепции придерживалась и досократовская философия. Фалес и Ферекид считали, что мир возник из воды. Не случайно и Гомер отождествлял хаос со стихией воды, которая и явилась прародителем всего. По мысли Гесиода, хаос – это мировое пространство между небом и землей; неоплатоники считали, что

это – не только как царство слепых стихий, но и порождение новых возможностей. Аристотель видел в хаосе первоначало, Демокрит – бесконечную пустоту, рассеивающую беспорядочно движущиеся атомы. По мысли Платона, бог приводит хаос в порядок.

Многие народы абстрактное понятие «хаос» представляют как «бездонную пропасть» и передают в виде водной стихии, т.е. первоначального океана, в форме борьбы стихий огня и воды, небытия, «нулевого варианта», особого состояния первоэлементов.

Затем многоэтажную Вселенную, в представлении древних, объединяет ось мира, главный опорный столб, соединяющий весь каркас Космоса. В разных мифологических моделях оси мира приписывают различный облик. Так, в нартском эпосе – образ мирового дерева, который проникает во все миры: корни его в нижнем (в подземелье), ствол – в среднем (земном), ветви и верхушка – в верхнем (небесном). Оно объединяет всю Вселенную: такова модель строения мира. В некоторых, скажем, адыгских вариантах нартского эпоса образ мирового дерева представлен в образе женщины, которая одновременно пребывает во всех мирах и ведаёт все, что в них творится здесь и сейчас.

Мифологическая традиция уважения к дереву сохраняется и отражается в современной этнической художественной культуре северокавказцев, в т.ч. и осетин (в орнаменте, женском костюме), в архитектуре, в частности, дома строятся так, что очаг, например, «сердце» дома; возле него организуется вся жизнь семьи. То есть во многом напоминает образ мирового дерева.

Мифологические пространственно-временные координаты составляют основу этнических ритуалов. У разных народов модель пространственной структуры Вселенной реализовалась и в представлениях о своем доме, центром которой являлась русская печь, или горский очаг, символизирующие мировое дерево, вертикальную ось мира. И существовала традиция обхождения (или объезда на лошади) рекрута или свадебного поезда вокруг очага. Все это ритуальное действие призвано было гар-

монизировать отношения в природе или обществе. В представлении древних людей структура Мироздания строится по цепи: Вселенная – род-село-дом-человек. Здесь таился центр Вселенной, т.е. место, где совершился акт первотворения, т.е. «пуп Земли» и время первотворения («начальное время»).

Словом, в исключительных мифах отразились представления о пространственно-временных свойствах Вселенной, ее структуре, функциях, взаимосвязях «всего со всем» и деятельности, – божественной, человеческой. Мифы эти явили собой архетипические модели, отражающие акт сотворения Вселенной, и они же и способствовали появлению всяческих ритуалов, обусловленных древней концепцией акта первотворения.

Конечно же, важнейшей целью мифа было показать переход от первоначального хаоса к упорядоченному Космосу, совершаемый через серию основных космогонических актов. Состояние, имеющее место быть до творения, представляет собой хаос, в недрах которого зарождается уже организованный Космос. Порядок творения мира прослеживается по цепочке: хаос – огонь и вода, вода и суша, земля и небо, солнце, месяц, звезды, растения, животные, человек, культурные предметы (дом, утварь) и т.д.

В процессе акта творения из первородного хаоса выделяются противоборствующие начала: огонь и вода. Затем огонь как первоэлемент используется для строительства светил в процессе космогенеза. А стихия воды составляет основу нижнего мира. То есть стихии огня, и воды уже изначально составляют бинарную оппозицию, противоборствующие начала, в сути которых уже закладывается конфликтующий принцип в организующемся мировом пространстве добра и зла, верхнего и нижнего; принцип, который наиболее четко заявит о себе при формировании внутреннего, духовного мира человека, «опрокинутого» во внешний мир со своей сложной структурой социальных взаимоотношений и специфическим образом отраженного в художественном сознании.

Второй акт творения заключается в выделении из водного хаоса суши, т.е. рождение собственно земли. При этом небо от-

деляется от земли, возникают три сферы: верхняя (небо), средняя (земля) и нижняя (подземная). В представлении древних небо воплощает мужское начало, земля – женское. Поэтому она воспринимается как мать, прародительница мира.

Огонь, проникая в камень, становится доступным людям, т. е. «окультуривается». Затем из камня выделяются иные субстанции, которые становятся структурообразующими элементами Вселенной: гром и молния, дождь, град, ветер.

В космогонических мифах просматривается сложная схема рождения Вселенной, осуществляемого по линии: от прошлого – к настоящему, от божественного – к человеческому, от природного – к культурному, от космического – к социальному, от стихий – к вещам, предметам, явлениям, от внешнего – к внутреннему.

В акте творения велика роль демиургов, т.е. водоплавающих птиц или божеств, персонифицирующих доброе и злое начало. Существовали и тотемические представления о предке в образе водоплавающей птицы – утки, гуся, лебедя, которые из водной глади достают песок и камешки, и, разбрасывая их по воде, создают землю.

Или представления о развитии Вселенной из мирового яйца.

Так, во многом отразилась стихийная диалектика сознания древних в духовной культуре разных эпох. Также они заметили, что все явления в мире состоят из противоречивых начал: жизнь и смерть, добро и зло, дружба и вражда, огонь и вода и т.д.; и что тем не менее мир строится не только из стихии хаоса, изменчивости, «хрупкости», но и по принципу устойчивого постоянства, некоего равновесия противоположных начал. И, конечно же, диалектика мифа и состояла, во-первых, в понимании наличия противоположных начал; во-вторых, в признании единства всего сущего; единства, обусловленного вечностью и бесконечностью космической субстанции, из которой состоит все в мире, что, безусловно, отразилось и в осетинской мифологии и в чем проявилась ее творческая, созидательная сущность, предопределившая

существенное своеобразие художественно-эстетического сознания предков осетин и некоторые закономерности его зарождения и эволюционного развития в течение многих и многих веков.

В мифологической картине мира древних проявляется синкретизм. В ней предфилософские представления тесно переплетаются с чувственно-конкретным образным началом, рациональное с эмоциональным, что порождает своеобразие религиозного, фольклорного сознания, в целом этнокультуры, духовной и художественной культуры.

При этом наши предки проявляют стремление постичь причинно-следственные связи между предметами и явлениями по ассоциативному принципу.

Если абстрактное мышление обосновывает знание понятиями, то мифологическое мышление – конкретно-чувственными образами. То есть мифология порождает эмоционально-рациональную картину мира, что обуславливает своеобразие художественного сознания.

Мифологическое мышление в целом воспринимает явления природы, их внутреннюю связь по аналогии со своими отношениями в родовом коллективе. Вот почему отмечает А.Ф. Лосев: «...небо, воздух, земля, море, поземный мир, – вся природа представлялась ему (первобытному человеку – Р. Ф.) не чем иным, как одной огромной родовой общиной, населенной существами человеческого типа, находящихся в тех или иных родовых отношениях и воспроизводящих собой первобытный коллективизм первой в истории общественно-экономической формации. А это есть не что иное как мифология, зародившаяся и процветающая на ранних ступенях первобытного строя»³⁷.

Главные понятия в **концептосфере художественного мировоззрения**, – бог, вселенная, мир, космос и т.д., – т.е. все, что есть порождение Бога, ведь он сам – основа и творец мира.

Древний человек не выделял себя из природы, не осознавал свою уникальность и особенность. Мир, вселенную воспринимал единой целостностью, в которой человек стоит в одном ряду со всем, что населяет этот мир. В этом собственно проя-

вилась особенность первобытного мышления, в т. ч. и художественного. Такое мировосприятие порождало единственно правильные подходы к пониманию законов жизни и вытекающих из них традиций.

Словом, к принципам миропонимания древних можно отнести:

1) принцип единства мира, неотделимость человека от природы;

2) присущая миру гармония;

3) понимание того, что мир создан не человеком, а значит он не имеет права безнаказанно переделывать его по своему желанию;

4) человек должен воспитываться в духе уважения ко всему живому; он должен научиться относиться к любой букашке как к себе самому;

5) вся природа – живая (и камень, и дерево и т.д.): и в ней нет смерти;

6) отсюда – необходимость утверждения определенных принципов природопользования и этики в отношениях человека и природы;

7) учет понятий «запрет», «табу», «оберег» – т.е. системы запретов, регулирующей поведение человека в обществе и его отношений с окружающей природой.

Являясь нормативными правилами, они зафиксировались в различных фольклорных жанрах (поговорках, пословицах и т.д.). Но одновременно отразились и в нормах морали, в этике древних, полагающей, что нельзя причинять боль и страдания зверю, животному, птице, – даже ругать их словесно. У некоторых народов Севера нельзя стрелять в спящее животное, нельзя разорять гнездо птицы, нельзя убивать больше того, что необходимо для еды. Так утверждались нравственные взаимоотношения между человеком и природой. И передавались они из поколения в поколение.

Добыв зверя, охотник раздавал мясо всем поровну, а на съедение головы приглашал наиболее почитаемых старцев. Туши разделялись в специальном месте, по ритуалу, кости не раз-

брасывались. То есть во всем поведении людей ощущалось уважительное отношение к природе.

Существовало много правил жизни для женщин, мужчин, детей, семьи, рода. Целью их было стремление самосохранения и продолжения рода. Так, роженица не должна была есть несвежую пищу, не поднимать тяжести, нести дрова, воду и т.д., т.е. были специальные **запреты-табу** для повседневной жизни.

Существовал и неписаный свод узаконенных традиций, которые призваны были регламентировать специальные семейные, межродовые отношения, отношения человека с миром. Словом, установлены были **режим, закон, устав, обычай, традиции, порядок**, якобы данные Богом. А потому человеку следовало жить строго по его заповедям: не убий, люби ближнего своего и т.д. (близки к библейским заповедям). Так формировались **общечеловеческие законы бытия**, образно отраженные в художественном сознании.

Древний Человек был абсолютно уверен, что нельзя идти против воли Бога; что человек – «соринка» Земли, которая всех растит и кормит как мать; что нельзя жалеть добра для людей и надо делиться всем, что у тебя есть; что необходимо соблюдать обычаи; что надо благословлять пищу; что ни один человек не прожил жизнь без горя, а потому надо терпеть в несчастьи; каждый живущий должен найти себе пару и иметь свой корень; что обязан чтить предков и следовать по их пути; что следует жить, как живут достойные; что надо слушать и уважать старших, не воображать, что ты – сам себе хозяин; что необходимо плохое в себе подавлять, а доброе выпускать наружу; что благие мысли удлиняют жизненную дорогу, т.к. только добрая мысль долго живет; что унижать другого – грех и вообще нельзя делать плохого, т.к. оно к тебе обязательно вернется; что жить надо, трудясь; что надо в жизни успеть создать дом, т.е. разжечь огонь, родить ребенка, вырастить скотину, чтобы стать человеком. Эти наставления-заветы у разных народов даны в форме пословиц, поговорок.

Конечно, велика в представлениях древних и сила слова, что также отразилось на логике развития художественного созна-

ния. В слове заключена, по их понятиям, живая или психическая энергия, которую имеют и все неживые предметы. И человек должен остерегаться, чтобы нечаянно не убить ее. Она же обладает великой властью: может лечить, давать удачу в делах, в жизни. Скажем, драгоценные камни, созданные человеком вещи, подарки от доброго человека, произведения искусства и т.д., т. е. живущие своей самостоятельной жизнью, независимо от творца, в т. ч. и слово, конечно. Поэтому человеку надо быть особенно осторожным в словах, ведь слово может быть волшебным, заклинательным и заговорным. Имя человека – тоже слово, отражающее его сущность. Так, по мысли древних, единой логической цепью связаны душа-мысль-слово.

Представления о душе составляют главный ключ к осмыслению и пониманию аспектов художественного сознания, отраженного в традициях и фольклоре. Так, в трактовке его, душа человека – понятие многослойное и многофункциональное. Оно определяет и судьбу человека, и характер, и отношение к труду, к миру, к людям. И что душа человека – его превоначалю, что разум, сознание, ум – взаимосвязаны, и они определяют мысли и характер человека. Представления же о мысли были позитивные: считалось, что избавить человека от дурных мыслей, значит обезопасить себя от нападения или вражды. То есть мысль – тоже живая субстанция, и чтобы обезопасить себя от мыслей дурного человека, надо носить обереги, полагали древние. Также они были уверены, что мысль – живая субстанция, и в ней заложена своя программа. Конечно, в свою очередь мысль облачается в словесные формы-одежды. Но мысли могут передаваться и через взгляд. Потому выстраивается логический ряд: душа-мысль – слово, взгляд (сглаз, порча).

«Миф есть особый тип мироощущения, специфическое чувственное представление о явлениях действительности, возникшее в древнейшие времена. Отличительной чертой мифа является отождествление образа и вещи, субъективного и объективного, идеального и материального. Миф полон фантастических, чудесных, волшебных образов. Рассудочные моменты (познавательные функции) сопутствуют миру, но не составляют

его первичного ядра: сущность мифа не в объяснении, а в объективизации субъективного впечатления, в отождествлении воображаемого с реально существующим, в преодолении действительности в образах фантазии»³⁸.

Конечно, мифы и первобытные религии – продукты первобытной эпохи, родового общества. Они являются взаимодополняющими стихийными формами мировосприятия.

Об «объяснительной функции» мифа писал С.А. Токарев. В отличие от сказки, замечал он, миф «дает объяснение» явлению природы и социальной жизни»³⁹. Нам представляется, что в выше приведенной выдержке несколько преувеличивается суть «объяснительной функции» мифа. Осмысление действительности означает рассудочно-логическое изучение мира, окружающего человека. О таком изучении мира в первобытной мифологии не может быть и речи, по мысли С.А. Токарева.

По его мнению, познавательное значение мифа несколько преувеличено. Ведь мифология дает такую же неверную картину мироздания, что и религия и поэтому нельзя противопоставлять ее последней»⁴⁰.

А.Ф. Лосев вообще отрицает познавательную функцию мифа. «Это неверно, – пишет он, – поскольку всякое объяснение природы и общества даже максимально мифологическое, является уже результатом рассудочного познания и тем самым резко отличается от мифа, обладающего какой угодно, но только не познавательной функцией»⁴¹. А.Ф. Лосев указывает, что в нем непосредственно вещественное совпадает с общей идеей и чувственным образом. Независимо от нашего желания, определение мифа как сознательной попытки объяснить реальный мир делает первобытного человека философом. А.Ф. Лосев правильно видит в мифологии неосознанное перенесение на мироздание человеческих отношений. Развивая мысль А.Ф. Лосева, А.Н. Чанышев пишет: «Но хотя миф возникает не как объяснение, он этому объяснению служит. Поэтому, говоря о мифологии в ее развитых, зрелых формах, мы думаем, что мифология есть своего рода объяснение мироздания через перенесение на природу родовых отношений»⁴².

Миф выражает сложную и противоречивую первобытную идеологию и отражает сущность важнейших духовных ценностей, нравственные нормы, художественное творчество и специфическое мышление. То есть это первобытные по сути космология и антропология.

Потеряв магико-религиозное содержание, миф стал отражать актуальные проблемы жизни первобытного общества и первобытного сознания в сжатом синкретическом виде, став первым типом художественного сознания.

Мифоязыческая картина мира отличается от мифологической тем, что в ней преобладают религиозные мотивы. В ней мифологические герои трансформировались в боги, добрые и злые духи. Богатейшая система духов – важнейшее свойство мировосприятия древних, они свято верили в добрых и злых духов неба, земли, почитали духов огня, воды, растений, животных.

В системе мифоязыческой картины мира большую роль играли Бог, божества и небесные светила. Составной Частью образа жизни древних были культы (от лат. cultus – уход, почитание). Предметом культов могли быть любые материальные вещи и силы, воспринимаемые в форме религиозных образов; субъектом культа – любой участник культовой деятельности, во время которой он испытывает особое психическое состояние сознания.

Представлялось, что Бог – бесконечно мудр, прозорлив и может устанавливать моральные нормы и обряды и, конечно, следит за их соблюдением. Бог и небо составляли единое целое в мышлении древнего человека. При этом Небо – есть воплощение некой тайны, трансцендентности, мощи и святости всего космоса. Поэтому поклонение богу стало императивом жизни. Религия же включила моральные ценности, которые в мифологическом сознании еще не были четко ограничены. Со временем Боги стали субъектами моральных принципов, и они приобрели статус абсолютной ценности.

Образы богов в религиозно-мифологической системе предков осетин были сложны по структуре и составу. Так, Всевышний Бог – многофункциональный персонаж мифологии.

У него – множество «заместителей», выполняющих медиаторские функции. С их помощью Бог управляет всей Вселенной, обеспечивая полный порядок и гармонию в мировом пространстве. Бог как главный демиург создает все структурные элементы мира, творит растительный и животный мир, людей. В противоположность ему действует дьявол, создающий все злое, нечистое, враждебное человеку как главному божественному творению.

Солнце, в представлении древних, – существо одушевленное и относится к числу «добрых» богов. У многих народов существует процедура жертвоприношения Солнцу. Культ Солнца отражается и в декоративном искусстве, в орнаменте, песнях, танцах, в мотивах и узорах, которыми украшают окна, ворота и фасады домов осетины.

Итак, действие культов касалось и сферы сакрального, и социальную реальность, формируя повседневность бытия этноса. Культы жили во всех сферах общественного сознания, определяя образ жизни, нравственную, религиозную, правовую культуру, а в целом также регулируя и упорядочивая все этническое бытие.

По представлениям древних, вертикальная структура мира состоит из трех уровней: верхнего, среднего и нижнего. В верхнем живут боги, в среднем – люди, в нижнем – злые духи и демоны. Все леса, рощи и деревья считались также местом обитания богов и духов и были почитаемы как священные места.

Чем схожи мифология и первобытная религия? Прежде всего тем, что они – формы сознания одного и того же первобытного общества. Конечно, они зависят от специфики условий жизни своего субъекта – этноса, от социально-исторических условий, от характера трудовой деятельности своего субъекта, от его общественной организации. Но в целом, конечно, это важнейшие типы общественного сознания в первобытную эпоху.

Особенности мифологического сознания четко просматриваются во всех жанрах древнего фольклора, в эпосе нартов, в легендах, преданиях.

Явления природы представлялись людям живыми существа-

ми. И они приписывали природным явлениям человеческие свойства. И не случайно: они о неизвестном судили по известному.

Языческая религия – всеобщий духовный феномен, смыслоорганизующее начало, оказавшее значительное влияние на духовный мир древних. Она концентрировала в себе как религиозные верования, так и обряды и праздники, в целом богатое культурно – символическое содержание, в т.ч. и такие понятия, явления, как магия, анимизм, фетишизм (многобожие). И, конечно же, язычество – есть и определенное мирозерцание, мироощущение. Прежде всего, это – богатейший комплекс первобытных верований, воззрений и обрядов, которые формировались в течение многих тысячелетий и стали основой всех мировых религий, породив религиозные культы, обрядность, ритуальные правила, регулирующие сакральную и бытовую жизнь древних.

Мифоязыческая картина мира – это определенный духовный образ, синтетическое, универсальное сознание, объединяющее традиции и обряды. В целом же это – организованная, монолитная система представлений, несущая в себе основополагающие мировоззренческие идеи, особенно созидающие протофилософские элементы о взаимосвязи духа и материи, божественной воле и человеческой ответственности, о своеобразии организации мира, его структур, о связи мироздания с образом жизни людей, бытия-пространства-времени.

Традиции и обряды – это систематизированный механизм передачи последующим поколениям исторически сложившегося опыта, способов деятельности и отношений в социуме. Эта система – мера человеческого освоения природной и социальной среды. Это – также целостное осмысление человеческого бытия. Традиции диктовали модели поведения, приобщали новые поколения к материальным и духовным ценностям, помогали адаптироваться в жизненном пространстве. Традиции, праздники, в целом общественное мнение выступали в качестве внешних регуляторов. В качестве внутренних регуляторов – идеалы, цели, осознание общественного долга, совесть и т.д. В

целом же функция традиций и обрядов – регулирование образа жизни людей в пределах той или иной картины мира. Через традиции и обряды этнос воспроизводит свою духовную и материальную культуру, себя.

Мифоязыческая картина мира – не только социально-исторический, но и психологический феномен. Она была призвана диктовать стиль поведения человека и этнического сообщества. Конечно, мифология и язычество, определяя духовную жизнь народов на большом историческом отрезке времени, оставили свой отпечаток на мировосприятии этносов, их национальной психологии, т. е. то, что собственно определяет этнический облик художественного сознания осетин и их предков.

Словом, представления о мире у наших предков формировались на базе социально – психологических феноменов: деятельности, общения, мотивов, внушения, стереотипов и установок.

Деятельность человека – исходный элемент социального бытия. Она осуществляется в процессе общения, в котором проявляются и реализуются мировоззренческие и социально – психологические отношения, «материализующиеся» в традициях и образе жизни человека и этноса.

Общение – необходимое условие человеческого бытия вообще. В процессе общения люди обмениваются результатами своей деятельности, информацией, психологическими состояниями. В процессе же обрядовых действий, осуществляемых обязательно в общении, формируется общественное мнение.

Комплекс же обрядов и праздников регулировал повседневную жизнь людей, семейные и родовые отношения, соблюдение годового цикла и земледельческие фазы сельхозработ, организацию бытовой и религиозной жизни. Они поддерживали процесс непрерывности культурного развития этноса.

Древние люди понимали, что в мире, в обществе и семье необходима определенная гармония связей всех элементов, составляющих повседневную жизнь. Эта гармония – сотворение бога, а потому нельзя на нее покушаться, нельзя ее разрушать, эту живую связь всего живого с неживой природой.

Обряды в символической форме призваны были подражать этой гармонии и диктовать программу поведения отдельного человека и этноса в целом. Так утверждались представления древних и их модель мира. То есть вся мыслительная и жизненно-практическая деятельность членов этноса заключалась в активном конструировании окультуренной модели мира. И в рамках мифоязыческой картины мира реализовывалось сознание человека в сфере предметной реальности с целью преобразования действительности и адаптации в конкретной природной и социальной среде. Словом, взаимосвязанная и взаимообусловленная в рамках данной картины мира система: общественная психология, традиции и обряды, – стала важнейшим механизмом регулирования и упорядочивания образа жизни этнического сообщества.

В эпоху раннего железа искусство, в частности, декоративное и прикладное, получает дальнейшее развитие. Причем оно связано главным образом с выполнением функции службы религии. Не случайно наиболее выразительными оказались антропоморфные и зооморфные статуэтки; а также различные религиозные украшения. Таковы основные тенденции фетишистских поверий предков. Нет сомнения в том, что они оказывали отрицательное влияние на развитие духовной культуры.

Фетишизм включал в себя магию, так как первобытный человек считал возможным повлиять на фетишизм только через магические обряды. При фетишизме не только совершенствуются существовавшие магические приемы, но и появляется новый прием-молитва, специфическая, словесная магия.

Не последнее место в первобытных религиозных верованиях наших предков занимали семейно-родовые культы.

В космогонических представлениях были выражены вопросы общемировоззренческого характера.

Миф – вымышленный рассказ, в котором явления природы или культуры представляются в наивно-олицетворенной форме. Это – наиболее ранняя форма духовной культуры человечества, объединяющая в себе зачатки знаний, религиозных верований, разных видов искусства, философии. Впоследствии

эти элементы получили самостоятельное развитие. Подобный процесс имел место в культуре разных народов, в том числе в осетинской культуре.

Мифологические сюжеты тесно связаны с магией. До сих пор сохранились древние магические обряды, связанные, например, с праздником первой борозды, который у горца ассоциировался с надеждой получить хороший урожай. Магический акт, разумеется, сопровождался жертвоприношением. На празднике первой борозды резали быка, раздавали мясо всем жителям села. Образ быка в древности символизировал изобилие, плодородие. В вышеуказанных случаях магические обряды были призваны усилить действие того или иного явления, предмета.

Первобытная логическая мысль еще не была дифференцирована от чисто эмоциональной сферы, абстрактные понятия в ней развиты слабо. Древние люди не только не выделяли человека из природы, они не отделяли и время от пространства. Однако нельзя сказать, что мифологическая логика вовсе была лишена абстракций. На самых ранних стадиях первобытная логика оперировала некоторыми абстрактными классификаторами (например, числовыми) и проявляла тенденции к созданию более отвлеченных представлений.

Особенностью первобытного мышления является то, что оно содержит в себе элементы наивной диалектики.

В искусстве предков осетин кони изображаются в движении, что может служить одним из примеров представлений горца об окружающем его мире, как движущемся вокруг него. Противоположные начала в мифах, такие как день-ночь, жизнь-смерть и т.д. находятся в постоянной борьбе между собой. В результате эта борьба становится источником движения в природе. В древности понятия, как правило, рождались парами, так как они возникали из сравнения. Каждое понятие рассматривалось через его противоположность, через сопоставление: свет-тьма, покой-движение и т.д. Не сразу человек научился мыслить противоположности раздельно. Однозначный смысл слова приобретали лишь постепенно. Поэтому зачастую одно слово означа-

ло два противоположных представления, которые и отождествлялись, и различались.

В мифологическом мышлении отсутствовали четкие разграничения мира и человека, идеального и вещественного, объективного и субъективного. Разделение их границ произойдет позже. В мифологии все слитно, нерасчлененно. На ранней стадии развития человеческой истории мифология была первой, но не единственной формой мировоззрения. В это же время существовала и религия.

В истории осетинской культуры вопросы общемировоззренческого характера нашли яркое выражение в космогонических представлениях. Космогонические мифы, посвященные устройству Вселенной, природы, получили среди предков осетин широкое распространение, они сохраняются и поныне. Данное обстоятельство свидетельствует о наличии у предков осетин достаточно богатой духовной культуры, поскольку космогонические мифы существуют, как правило, в развитых мифологических системах.

В мифологии осетин сформировались как креационистская, так и наивно-материалистическая идеи происхождения мира. В космогонических мифах встречается представление о возникновении мира. По представлениям горцев, земля находится в центре вселенной. Многие космогонические мифы изменились под влиянием легенд о сотворении мира. В христианские и мусульманские легенды проникает мотив сотворения людей из земли.

Из представлений, связанных с природой, прежде всего, следует сказать о почитании неба, в прошлом считавшегося высшим божеством и являющегося, вероятно, наиболее древним в пантеоне предков осетин. У горцев остались некоторые пережиточные явления, свидетельствующие о былом существовании у них культа неба. На небе находились наиболее почитаемые в прошлом объекты (солнце, луна, звезды), на которые горцы ориентировались в своей повседневной жизни.

Космогонические мифы способствовали также постижению человеком окружающего мира, его свойств и характеристик. В

них зарождались элементы диалектики. В небе и земле горцы видели не только тождество, но и противопоставление, в котором заключается философское осмысление древним человеком свойств окружающего мира, объяснение целесообразности неба и земли, видение явлений мира не только в единстве, но и в многообразии. Небо часто ассоциировалось с огнем, так как на небосводе есть солнце, дающее тепло. У осетин огонь рассматривается как источник жизни и вечной борьбы с тьмой.

В мифологии осетин распространены мифы о сотворении мира. Они так же, как и указанные выше представления о явлениях природы и небесных светилах, носили наивно-реалистический характер. Мифологическая концепция сотворения Вселенной также нашла отражение в фольклоре. Дошедший до наших дней мифологический материал, затрагивающий эту проблему, представляет большой интерес. В некоторых мифах содержатся креационистские идеи.

Бог наделен функциями культурного героя. Как известно, культурный герой – это мифологический персонаж, действия которого направлены на добывание для людей различных культурных ценностей. Он организует социальную сферу жизни общества, вводит правила, устанавливает запреты. Культурный герой в роли демиурга участвует в создании мира, он борется с силами хаоса.

В мифах прослеживается наивно-материалистическая идея происхождения мира, противостоящая креационистскому толкованию.

Согласно мифам, горы и небо произошли в результате внутреннего саморазвития, а не под влиянием сверхъестественного существа.

В развитых мифологиях космогоническим мифам соответствует развитая в пространстве и структурно наглядная космическая модель. Наиболее распространенной моделью космоса является растительная модель в виде гигантского дерева. Космическая модель – это образ Вселенной, который реконструируется на основе анализа мифологических текстов и других источников. Иначе говоря, космическая модель – пространственный

образ мира. Условно эту модель называют «многоэтажной» или «многоступенчатой» Вселенной. Небеса здесь населены богами, земля – людьми, преисподняя – всевозможными демонами и злыми духами. В космогонических представлениях предков осетин образ «мирового дерева» нашел широкое отражение. На пряжках, обнаруженных в склепах, преобладает композиция с изображением дерева, «древа жизни» – символа плодородия и изобилия. «Древо жизни» изображается в виде дерева, корнями втягивающего жизненные соки, тянущегося к солнечному свету. Произрастающее и плодоносящее, оно символизирует идею развития, идею бесконечной жизни. Представление о мироздании также нашло отражение в древних наскальных изображениях. В мировоззрении предков большое место занимают зооморфные образы – оленя, быка, коня, змеи и т.д.

Важную роль в изобразительном искусстве древних предков играли солярные знаки, круги с крестами (особенно спираль). Спираль, изображенная на керамических изделиях, воспроизведенная в металле, в браслетах и др., олицетворяет солнце, движущееся по небу, а значит, символизирует собой вечное движение; четыре спирали – времена года, а крест, разделенный на четыре части – тоже времена года.

За многовековую историю предки выработали развитую систему мифов. Наличие богатой мифологии осетин (значительную часть которых, что особенно важно, составляли космогонические мифы), их богатое содержание, в том числе наличие элементов диалектики, дают представление о том, что мифология есть первый тип художественного сознания. Космогонические представления древних горцев таили в себе большой мировоззренческий и социальный смысл – это была попытка противопоставить хаосу гармонию, упорядоченность, равновесие, стремление найти связь между иллюзорным и рациональным, фантазией и реальной действительностью.

Процесс трансформации мифологических представлений в религиозные можно проследить на примере осетинской обрядности. Так, культовый миф тесно переплетается с религией, и мифология органически связывается с религиозно-магиче-

скими обрядами и ритуалами. Религиозно-мифологические представления в сознании предков становятся обязательным аспектом, элементом веры, своего рода догматами (например, соблюдение обычаев, обрядов).

Итак, в результате развития производственной деятельности и социальной жизни соответственно обогащалась и духовная культура. А вместе с ней – мышление, язык, формировались рациональные знания об окружающем мире, искусство, мифология, религия. В результате менялось и отношение людей к миру.

Все это стало важным основанием для зарождения и развития художественного сознания предков осетин, первым типом которого стала их мифология. В целом также важно отметить, что мифологическая картина мира явилась первым художественным образом, художественно-эстетической моделью реальной деятельности.

Глава 4. Нартовский эпос – переходный этап от мифологии к фольклорному типу художественного сознания



4.1. Синтез мифического и рационального в нартовском эпосе

Постепенно мифологическое сознание трансформировалось в историческое, а хаотическое мировосприятие и миропонимание развивалось и двигалось к гармонизации художественной картины мира. Культ предков, мифы о культурных героях – основателях земледелия, ткачества, кузнечного дела порождали представления об органическом единстве племени, рода как социальной общности. Вообще процесс осознания себя во времени и пространстве замечательно отразилось в художественном сознании предков осетин. Именно художественному сознанию удалось передать всю социально-историческую уникальность процесса формирования осетинского этноса – народа – нации, благодаря традиции как механизму трансляции художественного сознания во времени. Легко проследить это в эстетике фольклора.

В фольклоре можно найти все то, что входит в систему миропонимания и на основе чего можно объяснить те или другие явления: запреты, например, отношения к тому или другому предмету. То есть фольклор – и источниковая база, и концептуальное понимание того, как сами субъекты фольклорного сознания объясняли свое миропонимание, и как способ отражения их поведения в разных жизненных ситуациях.

Вообще вся сфера соционормативной культуры (мораль, нормы народного права, социальные институты) исторически формировалась на базе различных мировоззренческих аспектов. Этнос выработал систему норм, представлений, которая регулировала развитие художественного сознания. Поэтому

традиции практической жизни, т.е. социально-этническая повседневность в его становлении сыграла существенную роль.

Наиболее законченная стройная художественная картина мира представлена в эпосе нартов, составляющем вершину духовного мира осетинского народа.

Как правило, в эпическом сознании формируются представления о происхождении мира, о происхождении этноса, о происхождении рода и героев эпоса.

Нартовский эпос, один из древнейших и богатейших памятников мировой культуры, формировался на протяжении большого исторического периода. Начало его зарождения относится к первой половине I тысячелетия до н.э. Окончательно же он сложился к XII – XIV вв. н.э. То есть, эпос нартов складывался на протяжении 2 тысяч лет. Естественно, за это время отстоялось и откристаллизовалось художественное сознание его субъекта, отраженное в нем, а через него – и сокровенная духовная «самость» творцов-созидателей эпоса.

По концепции Е. Мелетинского, героический эпос зарождается в период этнической консолидации.⁴³ Нартовский эпос отразил общественные отношения и быт эпохи военной демократии, которая охватывает часть I тысячелетия до н.э. и все I тысячелетие н.э. и характеризуется многоукладностью и сложным переплетением институтов и патриархально-родового, и феодального строя, которые существовали одновременно. Ведь вторая половина I тысячелетия н.э. – ранее V-VI вв. – время формирования феодализма в недрах общества военной демократии. Так, общество алан шагнуло от военной демократии к образованию классового общества.

В нартовском же эпосе преобладают дружинно-родовая и семейная тематика и индивидуальная героика. Поэтому большое значение сейчас имеет изучение философских основ нартовского эпоса, являющихся своеобразным «ключом» к изучению средневекового художественного сознания и искусства вообще. «Не вправе ли мы предположить, – замечает В. Кузнецов, – что в основу сюжетно-изобразительной системы средневекового северокавказского искусства также входят эпико-героиче-

ские и иные мотивы фольклора?»⁴⁴. Эту же мысль подчеркивает и В. Даркевич: «в основе изобразительной системы, – пишет он, – лежит мир эпической поэзии, за которым проглядывает реальный исторический фон»⁴⁵.

Осетинский язык и эпос нартов донесли до нас через драматические тысячелетия дух и звуки тревожно-своеобразного мира скифов и сармат. Как подчеркивал В. И. Абаев, выдающиеся ученые: русский В. Миллер, немец М. Фасмер, чех Л. Згуста доказали, что скифские имена в греческих эпиграфических надписях Северного Причерноморья соответствуют древнеосетинским личным именам, и в них четко просматриваются корни осетинских слов: **фарн** (благодать), **хсар** (воинская доблесть), **андон** (сталь), **алдар** (господин), **лиман** (друг), **фурт** (сын), **фида** (отец), **саг** (олень), **сар** (голова), **стур** (большой)⁴⁶. С помощью осетинского языка разъясняются и многие топонимы Северного Причерноморья и Приазовья, названия

местностей, рек, населенных пунктов. Скажем, названия рек «**Дон**», «**Днепр**», «**Днестр**».

Реликты скифского мира находит В. И. Абаев и в нартовском эпосе. Так, многие нартовские сюжеты, по его мнению, являются полной аналогией быта и обычаев скифов, описанных Геродотом и другими античными авторами.

В. И. Абаев подчеркивает еще один нюанс, имеющий важное методологическое значение при анализе философско-эстетического содержания эпоса. «В нартовских сказаниях, – замечает он, – упоминается восемнадцатирогий олень. Но ведь и знаменитые золотые скифские олени, выполненные в зверином стиле, тоже имеют 18 отростков на рогах!»⁴⁷.

Методологически очень важно уточнение общественно-экономической основы культуры нартовского общества.

Целью производства в обществе нартов было элементарно удовлетворение личных потребностей своих членов. То есть идея наживы ради наживы нартам в голову не приходила. Стало быть, экономика их, как искусство накопления богатства, развивалась в той мере, которую диктовали потребности их материального бытия. Ведь и угоняли нарты скот не только и не столько

для удовлетворения их материальных потребностей (о них мало кто думал), а скорее **для реализации героического жизненно-го идеала**. Хотя, конечно же, постепенно материальный аспект бытия нартов давал о себе знать. Во-первых, имущественное положение трех родов четко определено: Ахсартагата – воины, Бората – скотоводы, Алагата – жрецы. Во-вторых, род занятий нартов составляют походы, в результате которых награбленное добро, т.е. прибыль, распределяется предводителем похода равномерно. То есть **среди нартов уже осуществляется общественное регулирование накопления богатства**.

По материалу нартовских сказаний легко просматривается очень важная для формирования философско-эстетической базы эпоса особенность: субъектам-творцам его меньше свойственно стремление к техническому прогрессу, как-то: усовершенствование орудий труда, военной техники, – чем к развитию гуманитарного знания, элементарной философской мысли, риторики и т.д. **То есть художественно-эстетические начала и сущность в эпосе формируются в условиях неравномерности развития разных сфер общественного сознания, когда явно превалирует духовное производство**.

В становлении эпоса нартов В.И. Абаев намечает несколько фаз⁴⁸. Сначала – это разрозненные, между собой не связанные сказания. Из массы героев и сюжетов выделяется несколько любимых героев, любимых событий и мотивов. И вокруг них начинает формироваться сказание. Образуется, таким образом, несколько эпических узлов или циклов. Так эпос вступает в фазу циклизации. Ранее не связанные между собой циклы объединяются одной сюжетной нитью, сводятся в одно последовательное повествование, в одну эпическую поэму. Так идет гиперциклизация: это и есть собственно фаза эпоса.

Общество нартов – сложная система неоднозначных социальных связей и отношений, формирующихся в процессе их активной, творчески преобразующей мир жизнедеятельности. Основные герои эпоса находятся в определенных родственных отношениях, образующих Четыре поколения нартов и объединенных в три большие фамилии. Нартовские сказания

составляют четыре центральных цикла и множество побочных. Это:

1. Начало нартов (Уархаг и его сыновья, Хсар и Хсартаг),
2. Урузмаг и Сатана,
3. Сослан,
4. Батраз.

Интересны также для нас и циклы хитроумного Сырдона, чудесного певца и музыканта Ацамаза и др. Есть и самостоятельные сложные узлы со своими героями: Тотразом, Арахцау, Сауай, Сыбалц, Айсаной и др.

Сюжетика нартовских сказаний очень богата и разнообразна: борьба с великанами, походы за добычей, всевозможные приключения на охоте, борьба между нартовскими фамилиями и отдельными героями, борьба на почве кровной мести, соревнования героев за женщину и добывание жен, путешествия в загробный мир (в цикле Сослана), борьба с небожителями (в цикле Батраза) и т.д.

Начало нартов. Родоначальником нартов был Уархаг. У него было два сына: близнецы Ахсар и Ахсартаг. Однажды, преследуя чудесную птицу, ворующую яблоко нартов, Ахсартаг спустился в подводное царство. Птица оказалась красавицей Дзерассой, дочерью владыки вод Донбеттыра. Ахсартаг женится на ней. На пути домой он из ревности убивает брата, а затем и себя. Беременная Дзерасса отправляется к нартам и рождает Урузмага и Хамыца. Когда они выросли, то разыскали своего деда Уархага и женили его на своей матери. Так было положено начало роду нартов Ахсартаггата. В работе «Опыт сравнительного анализа легенд о происхождении нартов и римлян» В.И. Абаев замечал, что в основе сказания об Ахсаре и Ахсартаге лежит тотемический миф о происхождении племени от волка, аналогично легенде о Ромуле и Реме.⁴⁹ Лингвистический анализ дает возможность В.И. Абаеву заключить, что:

1. Уархаг – волк (древнеиранское уагка).
2. Мотив близнецов.
3. Мотив братоубийства, т.е. нартовская легенда похожа на италийскую.

Древне-осетинское общество тотемом имело волка, считало его своим родоначальником.

Нарты, как видим, произошли от дочери водного божества Дзерассы. То есть, связь нартов с водной стихией также прослеживается через весь эпос: Батраз – по матери, Сырдон – по отцу. Все это является очень важным моментом, формирующим философскую базу эпоса, его специфику.

Урузмаг и Сатана. «Трудно найти в мире эпос, который бы сформировал столь значительный женский образ, как образ Сатаны. Сфера ее активности, – отмечал В.И. Абаев, – не узкий круг любовных и семейных отношений, а вся жизнь народа в целом»⁵⁰. Это действительно так. Она вырастила нартовских богатырей Сослана и Батраза; она мудрая, вещая, щедрая, настоящая хозяйка нартов. Конечно, здесь эпос отражает реальную жизнь: аланы – одно из сарматских племен, и у них женщина занимает высокое положение, как отмечают многие античные авторы⁵¹. «Мы не ошибемся, – пишет и В.И. Абаев, – если скажем, что с точки зрения социальной типологии аланская Сатана – родная сестра сарматской царицы Амаги, скифской Тамирис (Геродот), массагетской Зарины (Ктесий)»⁵². Ей вполне соответствует и ее муж Урузмаг. Не случайно же образ идеальной пары – Сатаны и Урузмага практически присутствует во всех циклах. И каждое их появление вносит новые краски и черты в их характеристику. И, конечно же, есть собственные циклы: о рождении Сатаны, как Сатана стала женой Урузмага, об измене Сатаны своему мужу, об их примирении, о Сатане и черном ногойце, об убийстве (нечаянном) Урузмагом своего безымянного сына, об Урузмаге и одноглазом великане, о последнем **балце** (походе за добычей) Урузмага, об изготовлении Сатаной пива, об удивительном превращении Урузмага в собаку и лошадь и др.

В цикле Сатаны и Урузмага, в отличие от циклов Сослана и Батраза, превалируют бытовые мотивы над мифологическими, что очень важный момент в становлении художественного содержания эпоса, о чем мы будем говорить далее. Сейчас же мы только отметим, что подробно повествуется об их женитьбе, об их супружеских отношениях, об измене жены,

об их оригинальном примирении, об отцовских и материнских чувствах у Урузмага и Сатаны, о ведении ими домашнего хозяйства. **То есть, герои мифов, боги, полубоги в ходе эволюции эпических сюжетов превращаются в бытовых героев. Словно происходит «снижение», «заземление», очеловечивание мифических, сверхчеловеческих мотивов и героев. Это очень важный момент в становлении художественности эпоса.**

Отец Сатаны – небожитель Уастырдж, слегка христианизированный образ старого солнечного бога. Мать – водная богиня; то есть Сатана – дочь солнца и воды, абсолютно мифологическое существо.

Миф об Урузмаге и Сатане В.И. Абаев относит к теогоническим, антропогоническим и этногоническим мифам.⁵³ **С рождением Сатаны связано и рождение первого земного коня и первой земной собаки, – естественно, от небесного коня и от небесной собаки. Конечно, народ- кочевник (аланы и нарты) из всех животных больше всех ценили коня и собаку и потому ввели их в свой антропогонический миф.**

С образом лучшей женщины, Сатаны, связано и появление у нартов пива (**алутон** – сказочная пища или напиток). В Калевале изготовление пива относится к временам родоначальника финских героев Калевы; в Авесте первым священным напитком Хому (сому) изготовил родоначальник людей Йима. В данном случае эти параллели говорят о том, что **миф об Урузмаге и Сатане – это миф о первой человеческой паре в нартовском эпосе.**⁵⁴

Кровосмесительные браки, т.е. женитьба брата на сестре, встречались у древних иранцев. И в мифологическом плане это довольно распространенный мотив. Так, в древне-индийской мифологии первая человеческая пара Яма и Ями – брат и сестра, как и иранская пара Йим и Иимак, Кронос и сестра его Рея, Зевс и сестра его Гера.⁵⁵

Прослеживается параллель: Урузмаг – Кронос и по другой линии. Кронос пожирал своих детей, только Зевса спасла его мать. Дети Урузмага также гибнут от его руки. Так, по дигорскому варианту 16 сыновей гибнут от его руки, 17-го Сатана тайком от него передает на воспитание в подводное царство. Но слу-

чайно оказавшийся там впоследствии Урузмаг нечаянно убивает и этого сына.

Сатана – цельная и сильная натура. Она берет на себя инициативу в браке с Урузмагом, бросает вызов общественному мнению и добивается своего. Изменяет мужу, потом ловко с ним примиряется.

Сослан. Один из главных героев нартов, Сослан, рожден из камня и закален в волчьем молоке. В цикле о Сослане есть и сюжеты о дарах Сослану, о схватке его с Тотразом (сыном Албега), о шубе из скальпов, о путешествии его в царство мертвых, о том, как он хитростью одолевает великана Мукару, о том, как добывает себе жену, о том, как гибнет от колеса Балсага.

В формировании художественно-эстетического содержания эпоса определенную роль играют и солнечные мифы. Так, Сослан, подобно малоазийскому богу солнца Митре, рождается из камня. Затем женится на дочери Солнца. В битве с врагами обычно победу одерживает к полудню, т.е. к апогею солнечной силы. В основу мифа о борьбе с Мукарой положен миф о похищении Солнца великаном. В определенном смысле колесо Балсага, от которого гибнет Сослан, – тоже символ солнца, и, кстати, гибнет-то он по наущению дочери Солнца, оскорбленной тем, что была им отвергнута как женщина.

Интересно сказание о том, как боги одаривают Сослана своими дарами: хлебными зёрнами, сохой, ветром для веяния зерна, мельницей для размолла зерна. Так, у Сослана появляются черты «культурного героя» (Е. М. Мелетинский).

В оказании о том, как Сослан одолел Тотраза, герой прибегает к мотиву колдовства, коварства: одолевает врага, только одев волчью шкуру, т.е. прибегнув к «зооморфной маскировке» (В.И. Абаев). **Словом, на смену герою-колдуну приходит герой-воин, герой-богатырь, но он все же сохраняет некоторые старые черты. Но далее образ героя эволюционирует еще больше, и он превращается в «культурного героя» (Е. М. Мелетинский).**

Батраз. Богатырь без примеси хитрости и колдовских ухищрений, Батраз воплощает идеал мужчины: в нем преобладают

несокрушимая сила, отвага, презрение и ярость к врагам и насильникам. Он поистине витязь железного века: закален в кузнице Курдалагона. В нем бушуют бурные космические силы и на всем: его жизни, рождении и смерти, – лежит печать чудесного. А заключительная битва его с богами приближает его к титанам-богатырям, к кавказскому Амирану, к греческому Прометею. Цикл Батраза объединяет сюжеты: о чудесном его рождении из опухоли на спине Хамыца, о закалке его в небесной кузнице, о спасении им Урузмага, о том, как Батраз участвует в пляске нартов и калечит великана **Алафа**, о сокрушении Крепости Гур, о чаше нартов **Уацамонга**, о нартовском симде и женьитьбе Батраза, о победе в соревновании на лучшего нарта, о мести Батраза за кровь отца, о борьбе с небесными силами и смерти героя.

В цикле Батраза явно проявляются черты, которые восходят к скифской культуре, к скифской эпохе, т.е. к V в. до н.э. Так, в нем просматриваются черты образа грозового божества: он рожден железным, а после закалки становится стальным. А несколько раз его, вместо стрелы, выпускают из лука и он успешно поражает вражескую крепость, которую прежде взять было невозможно. В мотиве гибели Батраза В. И. Абаев усматривает непримиримую борьбу христианства с дохристианскими культурами, в которой победу одерживает новая идеология, а языческий герой-полубог Батраз, терпит поражение. Так, в философском и художественном содержании эпоса просматривается правда истории.⁵⁶

Она же, правда истории, прочитывается и в мотиве кровной мести, сложившегося в условиях патриархально-родовых отношений на протяжении многих веков и сохранившегося в быту осетин вплоть до XX в. В мотиве кровной мести воплощалась идея долга, торжество справедливости по понятиям родового строя. Так, многократно и разнообразно доносит до нас цикл Батраза мотивы скифо-сарматского быта и иранской мифологии.

Сырдон. Своеобразный герой, хитрый, ловкий, умеет постоять за себя. В нем нет ничего героического, главное его ору-

жие – острый ум и острый язык. Весь юмор эпоса реализуется в основном через этот образ. Не зря его называют **«нарты фидбылыз»** (зло нартов). Он – оборотень: легко превращается в старика, старуху, девушку, даже в шапку, – когда это необходимо для решения его жизненно важных проблем, для удовлетворения его человеческих потребностей.

Оборотничество – одна из форм проявления мифологических представлений. Это обстоятельство хорошо осмысливает А. Тэнасе: «Из множества способов поведения, – пишет он, – традиция отбирает и фиксирует в виде стандартизированных обычаев только особые типы, которые представляют общественное значение. Жизненность магии основывается на вере ее, утверждая полезную и избирательную действительность. Ее общественная роль как силы, организующей и определяющей общественное положение человека, находит обоснование в эффективной социальной психологии, ограниченной под сознательными эмоциями и импульсами, желаниями и страстями»⁵⁷.

Отец Сырдона – водный дух Гатаг. Он как-то перекрыл воду и склонил красавицу нартов к сожительству, так родился Сырдон. Долго он сторонился нартов, да и они не признавали его. Даже образ жизни и дом его были тайной для нартов. Обычно он появлялся на **нихас** нартов со своей собакой, обижал нартов и исчезал.

Как-то украл он корову Хамыца. И тот решил ему отомстить. Проследив за собакой Сырдона, Хамыц выяснил, где жила семья обидчика, и истребил его сыновей. Убитый горем Сырдон из костей своих сыновей создал двенадцатиструнный **фандыр** и играл на нем душераздирающие мелодии, стремясь вылить сердечную боль. Потеряв семью, он приносит **фандыр** в дар нартам, которые, услышав чудесные звуки его, в знак примирения принимают Сырдона к себе.

Как видим, истоки образа Сырдона ведут к древним мифам: рожден водной стихией, обладает чудесными способностями. В то же время в нем преобладает и бытовая, психологическая жизненность.

Ацамаз. Самый поэтический образ эпоса – образ певца и

музыканта Ацамаза. С его именем связаны сюжеты: о мести Ацамаза за смерть отца, о сватовстве и женитьбе на Ацырухс и др. Когда дивный певец и музыкант играет на своей свирели, он зачаровывает природу. В нем напрочь отсутствует жестокость. **Образ его подан в условиях живых бытовых сцен, с развернутыми психологическими характеристиками.** Прав В. И. Абаев, когда ставит Ацамаза в один ряд со знаменитыми певцами – чародеями: Орфеем из греческой мифологии, Вейнемейненом из Калевалы, Горантом из песни о Гудруне, Садко из русской былины. Он поет так чудесно, что от его песни тают вековые снега, реки выходят из берегов, склоны гор покрываются зеленым ковром, на лугах цветут цветы.⁵⁸

Вообще удивительна любовь нартов к жизни, к праздникам, к музыке, танцам. Все свое время нарты проводят или в походах, или в пиршествах, в игрищах-соревнованиях, или в танцах. Кроме того, на **фандыре** или свирели замечательно играют Сослан, Батраз, Сырдон. Можно сказать, меч и **фандыр** – самые важные символы нартовских героев в эпосе. Это подчеркивается даже и в языке нартовского эпоса. Постоянно в нем встречаются такие понятия и термины, как **хастон хъазт** (маневры), **хъазанфаз** (игорное поле), **нарты симд** (танец нартов) и т.д.

В целом, конечно, преемственность поколений нартов, выражающаяся в вертикально-исторической связи: Уархаг-Ахсартаг – Урузмаг – Сослан осмыслилась впоследствии как «генеалогическая циклизация».

В системе культов осетин первое место занимает культ оружия. Оружие как **хазна** (ценность, богатство), как правило, висит на самом почетном месте на стене **хадзара**. Патроном оружия почитается небесный кузнец **Курдалагон** – один из древнейших богов. От него со временем функции оруженосца переходят к **Уастырджи** и христианизированному Сафа (Савве). Ведь культ Сафа – меч и надочажная цепь – два ведущих технологических символа патриархальной семьи эпохи военной демократии. В эпосе фигурирует волшебное оружие – меч героя **Сайнаг Алдара** как произведение искуснейшего бога оружия Сафа; на одной стороне клинка этого меча солнце сияет, на другой – луна. Ме-

сяц же – обломок этого меча, который вознесся на небо от удара об зуб Хамыца. А «волшебная стрела» в фольклоре сама ищет цель и поражает ее. **Цирхъ** (секира) раздвигает все преграды, будь то море, или лес. Меч же Батраза сам бьет врагов.

В эпосе сказано, что бог послал нартам пять подарков: **саргъы бах** (верхового коня), идущего по воде как по суше; **кандзаг уарт** (кандзаский щит), непробиваемый; **хастон згъар** (боевой доспех), тоже непробиваемый; **андон фаринк кард** (стальной меч), легкий и точный в бою; **сызгъарин уадындз** (золотую свирель), лечащую больных и вызывающую цветение полей.

В арсенале Сослана имеется Цереков панцирь или доспехи и Бедасов шлем. Оружие же героя от жажды боя горело голубым огнем, демонстрируя свое небесное происхождение. Волшебна и кольчуга **Уархтанага** – она подарок Солнца. Воротник ее пел песни, отвороты подпевали, рукава хлопали в лад, а полы плясали.

В художественно-эстетическом содержании эпоса удивительным образом осознается единство героя и его оружия: Батраз – это стремительно разящий меч, а его рождение – это миф о происхождении этого вида оружия. Ведь Батраз – это меч-герой. Еще в образе Батраза реализуется **синкретизм древних культов коня, оружия, вождя и выдающегося воина**, который слетает с неба во время танцев нартов и укрощает их обидчиков.

Вообще мифологическое сознание очень любопытно интерпретирует культ оружия. Так, своим небесным происхождением оно связано с **Стыр Хуыцауом** (Богом богов), который в осетинской мифологии олицетворяет мужское начало. **Стыр Хуыцау** – это воин и оружие его – молния, т.е. вседостигающий меч. На заре мира Бог богов воевал с землей, в результате чего многое появилось на Земле: в горах – сокровища – червонное золото, руда, порох, – словом, то, что играет большую роль в военном быту.

Профессионализация же военного дела формирует культ воинов, что отразилось в нартовском эпосе и в археологических памятниках. В эпосе можно проследить три этапа обожествления военной силы: нартон – полувоенный (Сослан) – идеал великого воина (Батраз).

С культом воина связан и культ коня, ярко отразившийся в идеологии, а значит, и в философии эпоса. Первый конь **Чесана (или Дур-Дура)** произошел от небесного жеребца **Уастырджи**. Огненноногий конь **Арфан**, как верховное божество коней, был крылатым и умным. И потому Млечный путь, – удивительная россыпь звезд на небе, по-осетински называется **Арфаны фад** (след Арфана).⁵⁹ Небесную природу его подчеркивает и термин «**арфад**» – от иранского абрапана – страж неба.

В эпосе лошадь понимает человеческую речь, дает полезные советы; она обладает сознанием, умеет думать, является другом и спасителем своего всадника. Иногда воюет и без всадника.

Эпос нартов как источниковая база художественного анализа наполняет конкретно-чувственным содержанием критерии человеческого. Определяет пути духовной ориентации человека в мире. Формирует фундаментальные ценности человеческой жизни.

Эстетика эпоса рассматривает мир нартов в соотнесении с человеком. Его нравственными нормами, трсбованиями, идеалами; с учетом всех аспектов человеческого бытия. То есть, выявление истинно человеческих качеств героя, его силы и стойкости через его органические связи с его социумом становится важнейшей художественной задачей эпоса.

В связи с этой задачей эстетика эпоса формируется, устанавливая глубинные взаимосвязи категории героического с категориями возвышенное, прекрасное, трагическое. Подвиг же формулирует как концентрированное воплощение героического.

В эстетической концепции героического четко выявляются его сущность и содержание; художественная образность как форма выражения героического. **Причем философско-эстетическая сущность героического здесь трактуется как способность субъекта в особой форме самовыражения, характеризующейся готовностью к совершению значительных по своему общественному звучанию действий, отвечающих насущным потребностям исторического развития, прогрессивным гуманистическим идеалам. То есть эстетическая сущность**

героического соответствует форме и закономерностям развития исторического процесса в целом.

И находит свое выражение в действии, направленном на утверждение передового общественного идеала, ставшего личным. Критерием же героического выступает соответствие целенаправленной, активной, самоотверженной борьбы объективным законам общественного развития, общественному прогрессу, когда общественная потребность выступает как необходимость, объективная закономерность, получившая индивидуальную форму выражения в конкретном подвиге.

Словом, героическое – сложное многообразное социальное явление, содержание которого определяется факторами: объективным (характером исторической эпохи, сущностью общественных идеалов) и субъективным (связанным с личностью героя, наиболее полным напряжением его духовных и физических сил, способностями, лучшими высоконравственными качествами). Специфика философской концепции героического как особого общественного феномена, богатство и многообразие его нравственно-эстетического содержания, воплощается в художественных образах, являющихся способом и формой освоения и преобразования действительности в эпосе. Это важнейшая философская, этическая и эстетическая категория в нартовском эпосе.

Но своеобразие эстетики эпоса в том, как и сущность художественного образа, что он – не только способ и форма отражения и осмысления реальности, но и создания нового, вымышленного мира, который, объективируясь, возвращается в действительность как ее активное преображение, как новая эстетическая данность, несущая богатейшее философское содержание.

В эстетике эпоса героическое предстает как историко-социально-философская категория, отражающая сложные явления социальной жизни, основывающейся на гуманистически-совершенных связях индивида и социума, в той мере, как их постигло эпическое мышление.

В художественном образе реализуется органическое, диалектическое единство общего, особенного и единичного, составляющее философскую сущность категории героического. И через сложные связи типического и индивидуального воплощаются в формах самой жизни героические характеры героев нартов.

В ярких индивидуальных характерах отражены единичные, личностные качества нартовского человека, обусловленные его жизненным опытом, воспитанием, своеобразием индивидуальности. В то же время и общее: героические характеры эпоса выражают такие сущностные черты как патриотизм, чувство ответственности за судьбы своих ближних и за свои собственные поступки. Во всем этом ярко проявилась философская сущность героического характера в эпосе. Особенно же отразилось в понятии **типа**, который дает возможность показать наиболее характерное в эпических героях. **Отличительная же особенность в них – диалектическое единство героического и гуманистического, героизма и человечности как концептуальной специфики героического характера в эпосе.** То есть философская концепция героической личности включает в себя определенные нравственные гуманистические устои и цель.

В связи с этим философско-эстетическую концепцию героического начала в эпосе нартов надо рассматривать и как методологическую проблему. Суть такого подхода заключается в изучении своеобразия героического как особого общественно-феномена, богатства и многообразия его философского, социально-исторического и нравственно-эстетического содержания, образной структуры эпоса. Ведь эстетическая концепция героического – это определенное начало, организующее содержательно-формальный элемент нартовских сказаний, а героическая личность – центральная фигура повествования. И дело тут в том, что эстетическая концепция героического начала в эпосе определяет идеи прогресса, гуманизма, ведущие силы и тенденции исторического процесса; перспектив его развития. Философско-эстетическая и этико-нравственная суть эпоса, в основе которой – героическое служение долгу и связанное с

этим высокое чувство ответственности. Позиция же героя, который осознает ценностный смысл совершающегося – важный конститутивный момент социально-исторического, художественного и философско-эстетического своеобразия героического начала в нартовском эпосе.

Сущность эстетической концепции его – отражение героического характера, героического подвига, героической борьбы, выявление специфики героического, его многогранной жизненной содержательности.

В некоторых сказаниях используется прием обрамления, когда один сюжет служит как бы рамой для другой. Так, в сказании о борьбе Ахсартагата с Бората и о черной лисице обрамляющим служит сюжет об охоте нартов за черной лисицей, а вставным – их рассказы о чудесных приключениях.

При этом весьма оригинально и специфически, – гармонично, художественно убедительно, – «уживаются» в эпосе рациональное начало, с одной стороны, и мифологические представления, с другой. То есть, наблюдается сочетание мифологического с рациональным, что также влияет на формирование художественности эпоса.

В нартовском эпосе формируются эстетические понятия и представления: красота, гармония, формируются и оппозиции: прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, трагическое – комическое. Причем эти смежные формы эстетического воспринимаются и трактуются как объективное качество, присущее самой действительности. Через такое понимание эстетического эволюционирует отношение к действительности у субъектов – творцов эпоса: оно заметно обогащается эмоционально-оценочной содержательностью. Ведь реальность материального мира ими осознается как нечто, доступное восприятию чувств. Художественное творчество воспринимается как ремесло; но не только, о чем свидетельствует описание симда нартов, игрищ-праздников, пение певца Ацамаза, рождение фандыра из трагического. То есть в эпосе проявляется двоякая природа эстетического: 1) эстетическое как реальное, вещественное и 2) художествен-

но-эстетическая деятельность как божественное начало.

В сознании нартовского человека существует своя мера вещей и явлений, призванная упорядочить весь хаотически развивающийся мир реальной действительности. Так, для нартов существуют понятия: «время для похода», «время для симда», «время для пира». В пределах этих понятий осуществляется вся их реальная жизнедеятельность.

Сущность эстетической концепции эпоса также проявилась в глубоком понимании органического единства и гармонии красоты, благородства и доброты, что четко проявилось в образе матери нартов – Сатаны. С ней же связано стремление осмыслить и постичь непостижимое даже для современного сознания: таинственную природу красоты.

Эпос нартов имеет свои представления о прекрасном и безобразном. Так, старость безобразна, молодость прекрасна (вспомним, как потешались нарты над престарелым Урузмагом). И вообще прекрасно все, что делает героя героем: сила, отвага, мужество, т.е. реальные, жизненно важные черты.

В диалектике сущности и явления проявляется сложная философская природа бытия. Ведь основной принцип героев нартов – быть, а не казаться, отсюда образ **фаныкгуыз**, т.е. юноши, жизненный опыт которого мизерный (он проводит время у очага, лежа в золе), однако и он постоянно готов к подвигу, только ждет, когда раздастся боевой клич. «Осетинский народ является наследником богатейшего устного народного творчества, полного философского смысла и творческого воображения. Героический нартовский эпос, «Даредзановские сказания», не поддающиеся подсчету сказки, песни, легенды, пословицы, поговорки и т.д. позволяют заглянуть в далекое прошлое народа, приподнять завесу истории и во тьме веков разглядеть образ мыслей, характер мироощущения, идеалы и стремления наших предков»⁶⁰.

Действительно, в этих источниках содержится немало философских рассуждений, положений и установок относительно мироздания, миропорядка, сущности и назначения человека в этом мире, смертности и бессмертия человеческой души и многого другого.

Предки осетин верили в существование неземных сил, поклонялись им. Тем не менее, обладая здравым смыслом, они объективно и реалистично могли судить о мире. «Вода, огонь – вот сила жизни нашей», – говорит Уархаг – мифический родоначальник нартов.

Нарты, мифические предки осетин, понимали необходимость, возможность и бесконечность процесса познания реальной действительности. Так, Бедоха, покойная жена нарта Сослана, говорит мужу в Стране мертвых: «Тайны Вселенной обозначает этот клубок. Сколько б ни стремился ты познавать их, всегда сможешь познать только часть из них».

Конечно, «в эпосе специально не ставился и не решался вопрос о происхождении, сущности и закономерностях вселенной. Однако в сказаниях эпоса в той или иной мере нашли свое выражение народные представления об этих вопросах...» При этом «для народного мышления характерна постоянная борьба между здоровой мыслью и слепой верой, между правильными, натуралистическими догадками и ложными, религиозно-фантастическими представлениями...» Скажем, в словах Бедохи проявляются «движения мыслительных способностей людей в сторону широкого и углубленного познания самого мира и его закономерностей»⁶¹.

Действительно, в эпосе, сказках, пословицах и поговорках ярко отразилось художественное, эстетическое миропонимание, мироощущение осетин и их предков, в целом их философское сознание и отношение к миру, к себе.

Эстетика эпоса проявляется и в том, что представления о красоте все более гуманизируются: она присуща человеку, как и жажда жизни, радости, восхищения, удивления, восторга и наслаждения. Красота релятивна, чувственно выразима и составляет сущность человека, его жизни, его главной деятельности: подвига во имя своего рода.

Постепенно сознание нартов настолько эволюционирует, что они приходят к богоборчеству, ибо понимают: космос велик, но и величие человека не менее значительно.

Истинным гимном природе, жизни, радости служит пение

Ацамаза; выражением невыразимой душевной боли – сотворение Сырдоном двенадцатиструнного **фандыра**.

Очень важным моментом в формировании эстетики эпоса является относительность представлений субъектов эпоса о прекрасном и безобразном. Прекрасна – радость, а горе – безобразно. Прекрасно – нравственно высокое. Но это нравственное – понятие тоже историческое. Так, убивать врагов – прекрасно; а по морали скифов, считалось прекрасным убить человека и снять с него скальп, затем сшить из него шубу или «утирку» (полотенце, салфетку).

В эстетическом содержании эпоса уже остро осознается сила слова, культ слова; читатель видит, как в слове ярко и образно проявляется быстрота и живость ума, а красноречие становится важнейшим элементом характеристики нартов, которые в своих долгих походах любят устраивать состязания на лучший рассказ.

Иногда серьезность ситуации разряжается нейтральной шуткой. Так, скажем, из-за своего слова Сырдон в походе оказался в глупом положении, когда предводитель решил стричь ногти посреди реки...

Важную роль в структуре сказаний имеет форма диалога, в которой обнажаются разные линии беседующих. То есть диалог становится средством выявления разных позиций, которые могут и приводят к смертельным схваткам. Словом, диалогическая форма играет активную роль в художественно-эстетической структуре эпоса, обогащая его философскую концепцию бытия.

Очень существенна в эстетическом содержании эпоса сила логической мысли, выраженной в слове. Так, Сатана советует Урузмагу сесть задом наперед на осла и три раза прокатиться мимо **нихаса**. И, как правило, ее предсказание сбывается.

Своеобразна философская, нравственная и художественно-эстетическая оценка человеческой речи в эпосе, которая представляет собой повествование, вопрос, ответ, приветствие, просьбу-призыв, приказание и т.д. Нет в ней напыщенности, сложности, двусмысленности: нарты-герои-деятели, а не болтуны. И это весьма существенная характеристика их.

Покорив всех на земле, нарты возгордились и решили сразиться с богами. Рассердившись, верховный бог (**Стыр Хуыцау**) предложил «неразумным» нартам выбрать либо вечную жизнь, либо вечную славу. Конечно, гордые нарты выбрали вечную славу. И это основная философско-этическая идея нартовского эпоса. Богоборческие мотивы проявились в эпосе и раньше: в цикле Батраза, где он сражается в последней схватке с небожителями. По существу борьба Сослана с колесом Балсага – тоже богоборческий мотив. Так, в философской концепции эпоса проявились первые усилия человека освободиться от власти природы и подчинить ее себе (добывание огня и т.д., т.е. «древний Прометеевско-Амирановский комплекс») ⁶².

Так в эстетике нартовского эпоса проявилась диалектика мифического и рационального.

4.2. Социально-историческая реальность в зеркале нартовского эпоса

Удивительно четко в эстетике эпоса видится оригинальная скифская культура, как ее отразил Геродот. ⁶³ Мы выделяем 16 основных моментов из скифской культуры, которые в той или иной форме участвовали в становлении нартовского эпоса, его художественной структуры и мировоззренческих установках, формируя этику и эстетику эпоса **как специфической художественной летописи эпохи военной демократии и ее последующей трансформации в феодализм и становления новой идеологии, уже средневековой Алании.**

1. Скифы ослепляют своих рабов, сажают их вокруг огромных деревянных чанов с молоком кобылиц и заставляют перемешивать его. Верхний слой отстоявшегося молока они снимают и ценят его очень высоко. А снятым молоком они не дорожат. Они ведь кочевники, а не землепашцы. ⁶⁴

2. Вооруженными они встречают только тех, кого считают себе равными, а рабов – кнутами. ⁶⁵

3. Первым жителем их страны «был человек по имени Таргитай. Родителями этого Таргитая, как говорят скифы, были Зевс и

дочь реки Борисфена. Такого рода был Таргитай, а у него было трое сыновей: Липоксаис, Арпоксаис и самый младший – Колаксаис. В их Царствование на Скифскую землю с неба упали золотые предметы: плуг, ярмо, секира и чаша.⁶⁶

4. Эти золотые предметы священны. Скифские цари их тщательно охраняли. И ежегодно им приносились богатые жертвы, как наиболее почитаемым символам.⁶⁷

5. Дарий, Царь персов, отправился в поход и помимо скифских народностей, просвещенных племен не встретил. И ни одного знаменитого человека, кроме скифа Анахарсиса, не встретил»⁶⁸.

6. «Среди всех известных нам народов только скифы обладают одним, но зато самым важным для человеческой жизни искусством. Оно состоит в том, что ни одному врагу, напавшему на их страну, они не дают спастись; и никто не может их настичь, если только сами они не допустят этого. Ведь у скифов нет ни городов, ни укреплений, и свои жилища они возят с собой. Все они конные»⁶⁹.

7. «Скифы почитают только следующих богов. Прежде всего – Гестию, затем Зевса и Гею (Гея у них считается супругой Зевса), после них – Аполлона и Афродиту Небесную, Геракла и Ареса. Этих богов признают все скифы, а так называемые царские скифы приносят жертвы еще и Посейдону. На скифском языке Гестия называется Табити, Зевс (и, по-моему, совершенно правильно) – Папей, Гея – Апи, Аполлон – Гойтосир, Афродита Небесная – Аргимпаса, Посейдон – Фагиммасад. У скифов не в обычае воздвигать кумиров, алтари и храмы, кроме Ареса. Ему они строят такие сооружения».⁷⁰

8. У скифов существуют свои обряды жертвоприношения. Обычно «...жертвенное животное ставят со связанными передними ногами. Приносящий жертву, стоя сзади, ткнет за конец веревки и затем повергает жертву на землю. Во время падения животного жрец взывает к богу, которому приносят жертву. Затем он набрасывает петлю на шею животного и поворотом палки, втянутой в петлю, душит его. При этом огня не возжигают... После этого обдирают шкуру и приступают к варке мяса»⁷¹.

9. В каждой скифской области на холме существует святилище Ареса в виде древнего железного меча – кумира Ареса. Ему ежегодно приносят в жертву коней, рогатый скот и людей из числа рабов-пленников.⁷²

10. Своеобразны военные обычаи. Убив первого врага, скиф пьет его кровь. Головы же всех убитых приносит своему царю. С головы убитого врага воин снимает скальп и пользуется им, как полотенцем, прикрепив его к своей уздечке. Причем самым авторитетным считается тот, у кого больше всех таких «утиралок». Некоторые из них шьют даже плащи.⁷³

11. Из черепов убитых врагов делают чаши для вина. При важных гостях хозяин с гордостью сообщает, что это был его враг и он его достойно одолел.⁷⁴

12. У скифов был специальный сосуд для смешения вина и воды. Правитель скифов раз в год пускал его в ход. И из него могли пить только те воины, которые убили врага. Другие же пристыжено сидели в стороне.⁷⁵

13. Скифы заключают договор о мире следующим образом. В сосуд наливают вина и кровь тех, кто заключает договор. В чашу опускают меч, стрелы, секиру, копье. Произносят длинные заклинания и пьют.⁷⁶

14. Царей своих хоронят в четырехугольных ямах. Тело покрывают воском. Разрезают желудок покойного, очищают его и наполняют его толченым кипером, благовониями, семенами сельерея и аниса. Потом зашивают желудок и везут покойника к другому племени. Там делают то же самое. Они отрезают кусок своего уха, обстригают в кружочек волосы на голове, делают кругом надрез на руке, расцарапывают лоб и нос и прокалывают левую руку стрелами. Затем везут покойника дальше. Впоследствии тело опускают в могилу, сверху настилают доски и покрывают их камышовыми циновками. Вместе с ним хоронят одну из наложниц, виночерпия, повара, конюха, телохранителя, вестника, коней и других домашних животных, золотые чаши, сосуды. И насыпают большой холм. Через год умерщвляют 50 слуг, 50 коней, извлекают из коней внутренности, чрево их наполняют отрубями и заши-

вают. Протыкают тела убитых людей и коней колами и ставят их вокруг могилы.⁷⁷

15. Скифы из конопли, как изо льна, делают даже одежду, а из семян ее – своеобразную баню. Они подлезают под войлочную юрту, бросают семена на раскаленные камни и парная готова. Водой они вовсе не моются. А женщины растирают куски кипариса, кедра и ладана и этой смесью растирают свои тела, после чего от них исходит аромат и красиво блестит кожа.⁷⁸

16. Царь скифов Иданфис послал Дарию: «У нас ведь нет ни городов, ни обработанной земли. Мы не боимся их разорения и опустошения и поэтому не вступили в бой с вами немедленно. Если же вы желаете во что бы то ни стало сражаться с нами, то вот у нас есть отеческие могилы. Найдите их и попробуйте разрушить, и тогда узнаете, станем ли мы сражаться за эти могилы или нет».⁷⁹

Итак, структура эпоса строится с учетом реалий скифской культуры, по принципу аналогии с ними.

Таким образом, в нартовском эпосе отразилась социально – историческая реальность бытия осетин и их предков.

4.3. Зарождение идеи личности в нартовском эпосе

Итак, своеобразной «энциклопедией» духовной жизни осетин и их предков всегда являлся нартовский эпос. Еще не имея своей письменности, они осмысливали действительность в богатом мире эпоса. Он для древних людей был синтезом всех ранних форм общественного сознания. В нем воплотились этические, религиозные, философские представления, семейно-нравственные и общественные идеалы многих поколений, их мечты и надежды. В нем сконцентрировано особенное мировосприятие, идейно-эстетические представления, очень зримо проявляющиеся в художественной концепции человека, которая в сложнейшей динамике формируется в эпосе. Сам философско-эстетический уровень постижения человека, уровень понимания человека в определенную эпоху, конкретизируется развитием исторического сознания. А оно у осетин зародилось

еще в глубокой древности в форме мифологического сознания. Оно в синкретизме первобытного мышления органически охватывало все сферы духовного бытия общества, было своеобразным нравственным регулятором поведения и рода, и индивида.

Это закономерный, необходимый этап в развитии общества. Человек еще настолько «слитен» с окружающей его природой, что неспособен глубоко и системно осмыслить реальную действительность. И, тем не менее, этот тип художественного мышления обладает уже конкретным способом обобщения. Ведущим звеном в структуре образа является определенная – с нравственным оттенком, идея. Так, к примеру, образы великанов-**уайыгов** (одноглазых чудовищ), воплощают в себе только зло, отрицательное начало, уродство: эпос органически сплетает этическое и эстетическое. Великаны-**уайыги**, как правило, не имеют даже собственного имени. Схематична и картина мира, их окружающего. Это не случайно: наиболее архаичный слой фольклорного типа мышления порожден ограниченностью человеческого сознания.

Но человеческое сознание эволюционирует, постепенно нарушается представление о «слитности» человека и природы. Становятся разнообразнее формы человеческого мышления. С расширением кругозора человека к нему приходит понимание того, что сам он сильнее и могущественнее всех. Это важный и значительный момент в эволюции художественного сознания. Самое непонятное для него эпос воплощает в образах богов, обладающих не только человеческим обликом, но и многими человеческими качествами. Эпос уже допускает многовариантное «прочтение» человеческого характера: концепция человека значительно обогащается, формирование ее идет по пути наращивания идейного и художественного потенциала характера, его эстетической многогранности. Происходит как бы новое «открытие» человека. Поэтому во всем, даже в поступках, в облике богов эпос усиленно изучает новую загадку – человеческую природу.

Постепенно человеческое сознание настолько эволюционирует, что он переосмысливает сложившуюся у него систему цен-

ностей. В эпосе это выражается своеобразно, в новой трактовке уже определившихся характеров нартов: нартовский герой ведет себя с богами вызывающе, дерзко, порой иронизирует над ними, смертельно обижает их, сидит с ними за одним пиршеским столом, принимает от них подарки.

Так эволюционирует художественное сознание, а вместе с ним и концепция человека, значительно расширяется и сфера художественного вымысла.

Своеобразно решается в эпосе и проблема пространственно – временных измерений человеческого бытия, также существенная для понимания особенностей формирования концепции человека в эпосе и расширения сферы художественного вымысла. В течение какого-то мгновения герои и их помощники-**далимонта** (черти) облетают целый мир, преодолевают пространства между небом, где обитают человекоподобные боги, и землей, на которой, по представлению нартов, живут одни нарты и их враги. В течение какого-то мгновения нарт Сослан совершает даже поход на тот свет.

Но что заставляет Сослана, одного из самых популярных героев нартов, совершить такой поход? Что заставляет его испытывать судьбу? Только ли жажда приключений? Нет: это слишком примитивная трактовка... Тут важно отметить, что эпическое мышление так своеобразно отразило стремление человека к познанию смысла жизни, к постижению ее тайн.

С усложнением форм человеческого мышления значительно обогащается и сфера художественного вымысла. Это расширяет возможности формирования философской концепции человека, обогащения философско-эстетической структуры характера. В результате рождается определенная жизненная концепция, определенное понимание смысла жизни эпическими героями, происходит становление морального «кодекса» нартовского общества, обогащение этических и нравственно – философских представлений. «Для чего мне жизнь, – рассуждают идеальные герои нартов, – если я не вызволю нартов из беды. Лучше славная смерть, чем бесславная жизнь».

Несмотря на столь высокие этические нормы, эпическое сознание еще не способно вычленить отдельную человеческую личность из фона родоплеменного коллектива.

Как форма общественного сознания, фольклор и, в частности, эпос, выражают всю совокупность духовной жизни народа, обусловленной материальными условиями. Реальная действительность отражается в фольклоре через нравственный опыт, идеи, представления и предрассудки, сложившиеся в повседневной практике людей. Здесь довольно сложная диалектика.

Характеры идеальных героев воплощают этические нормы и философские представления народа, в них реализуется творческая энергия эпоса, его философская сущность, ведь в основе их поступков и отношения к жизни – философски обобщенные представления о жизни и бытии в целом. Это качество обогащает этику и эстетику эпоса и, в частности, этико-эстетическую структуру эпического характера: в нем проявляется динамическое соотношение общего и особенного, хотя в характерах нартовских героев типическое и преобладает над индивидуальным.

Так, с развитием общественного и художественно – эстетического сознания философская концепция человека содержательно обогащается, укрупняется, масштабнее становятся представления о человеке. И это рождает новое качество художественного мышления: развивается и совершенствуется эстетическая структура эпоса и эстетика эпического характера. Понимание сложности человека вносит с собой в художественное мышление проблему социально-исторического детерминизма, в эпосе появляется необходимость некоторой аргументации, мотивировки поступков героев. Главная героиня эпоса Сатана легко превращает день в ночь и ночь в день. Эпос не только констатирует этот момент: такую неестественную (с нашей точки зрения) способность Сатаны, да и других героев, эпос объясняет чародейством, волшебством.

Своеобразно ставится в эпосе и проблема преступления и наказания, тоже в соответствии с нравственным идеалом нартов. В сказании о том, как Сослан посетил загробный мир, своеобразно представлены нравственный и этический идеалы

нартов. Здесь, в загробном мире, покойная жена Сослана повествует ему о том, кто из встретившихся на пути людей какое преступление при жизни совершил и какое наказание за преступление понес.

Философско-эстетические особенности эпоса опосредованно связаны с народной идеологией, в известной мере обусловлены ею. В формировании эпического идеала определенную роль сыграли философские, нравственно-правовые, этические, эстетические и другие представления первобытнообщинного строя, своеобразного «коммунистического» общества.

В эпосе нартов характеры героев выполняют разные функции: являются одновременно носителями эпического действия и выразителями народных идеалов.

В аспекте интересующих нас эстетических проблем человека можно особо отметить любопытную закономерность: образ человека в фольклорном типе мышления не является жанрообразующим фактором. Это тем более парадоксально, что фольклорное мышление дает свою типологию героев, в основу которой положены закономерности того или иного жанрового образования: в пределах одной и той же жанровой разновидности типы героев однородны. То есть связь между типом героя и жанровой разновидностью прямая. Так, герой эпоса – богатырь, герой волшебной сказки – чудаки и т.д.

В процессе эволюции философского и художественного сознания для нас особый интерес представляет тот факт, что на более зрелом этапе развития фольклорного типа происходит дифференциация героев на идеальных, борцов-защитников, плутов и т.д. На этот момент следует обратить самое серьезное внимание. Философские идеи фольклора в целом и эстетическая структура фольклорного характера значительно обогащаются. В повествовательную ткань эпических циклов активно вплетаются анекдоты и другие фольклорные жанры. Но от этого художественная структура эпических сказаний не разрушается, а качественно обогащается, приобретает новые философские и эстетические достоинства и ценности: в жанровом отношении эпические сказания – открытые, творчески перспективные, ди-

намичные системы. Происходит любопытное явление: герой в эпосе оценивается по мере того, какую помощь в трудную минуту он оказал другим. Да и главным мотивом героических поступков нартов выступает идея спасения членов рода от посягательств врагов. Это не случайно. Главный критерий ценности человека в эпосе – гуманное отношение к людям. Так привносятся в эстетику фольклорного характера все новые черты, углубляющие и совершенствующие философско-художественную, эстетическую основу эпоса.

Становление художественности идет по пути развития художественного вымысла, который в эпосе выполняет творческую функцию: в нем сознательно реализуется определенный художественный замысел, т.е. через него обогащается Эпическая картина мира и философский кругозор эпоса. В известном смысле соотношение вымысла и реальности, его особенности, качественная определенность – тоже своеобразный критерий зрелости художественного сознания.

Соотношение вымысла и реальности в эпосе выражает многие грани проблемы характера. В основе эпического характера, как уже отмечалось, положена определенная, с нравственным оттенком, философская идея, ведь герой является своеобразным «носителем» психологии родоплеменного коллектива. Так, в характерах Батраза или Сослана заложена идея героического, а характер Сатаны – воплощение народной мудрости, доброты и т.д. Это значительно усиливает социальную значимость характеров, их обобщающую силу и философскую содержательность. И это не случайно: по мере эволюции общественного, а вместе с ним и художественного сознания, все более углубляются и его художественные функции, растет философский и эстетический потенциал, более тесными и органическими становятся его связи с реальной действительностью. Таково естественное направление новых ориентаций художественного сознания, его перспектив.

Итак, эпический характер, по своим эстетическим качествам, – явление значительное. Герои, соответствующие наиболее архаичному слою фольклорного типа мышления, условно-симво-

личны: они выражают крайнее духовное уродство, примитивность нравственных чувств. Но если великаны-уайыги даются в статике, а сами их характеры получают эстетически прямолинейное решение, то этого нельзя уже сказать об идеальных героях нартов. Архаичный слой эпического мышления исключает героическое в характерах, не предполагает активности героев, активности действий, мысли, поступков. То есть более высокий уровень фольклорного мышления характеризуется обогащением характеров идеальных героев героическими функциями, в целом значительными изменениями в философско-эстетической системе характерообразования: относительно устойчивая схема заменяется более подвижной и эстетически более многогранной, сложной структурой, доминантой которой становится героическая сущность, а критерием человеческой ценности – воинская доблесть. Это закономерно: в известной мере уже преодолена условность характера, заметно изменилось в нем соотношение вымысла и реальности, общего и особенного. Характер стал вернее и глубже отражать действительные связи реального мира, тенденции его развития. Сама логика эволюции характера выражает связи эстетической и объективной реальности, героя с жизнью и, конечно, все обогащающийся философский потенциал эпоса.

Сама по себе проблема эта весьма значима в эволюции художественного сознания: она по сути дела рождает другую, не менее важную: проблему историзма эпоса, сущность которой достаточно многообъемлюща и охватывает сферу его художественного содержания и связи с действительностью, с реальным бытием породившего его общества и исторической эпохой, т.е. с конкретными пространственно – временными параметрами человеческого существования с философским содержанием человека и эпохи. На этот момент следует обратить самое серьезное внимание: конкретизация пространственно-временных измерений человеческого бытия, стремление приблизить эпических героев к условиям своей национальной жизни, в общем присущее всем национальным вариантам нартиады, – довольно значительный шаг в развитии художественного сознания, в

накоплении качественных элементов, которые впоследствии, на определенном этапе развития, – социально-исторического, духовного и эстетического, философского сознания осетин.

Эпос рисует яркую, целостную картину народного бытия. Эпический герой и окружающий его мир в гармоническом единстве, – основное содержание эпоса, цель и результат его сложных художественно-эстетических и нравственно-философских исканий.

Особенность данного этапа развития художественного сознания заключается в том, что, наряду с проблемой историзма, эпос ставит другую, не менее важную: формирование принципа народности. Как и в чем это, прежде всего, проявляется? Во-первых, в том, что в эпосе заложен глубокий, искренний интерес к исторической судьбе народа, его историософские взгляды. Во-вторых, эпос выражает народные идеалы и представления, народную концепцию прошлого, глубоко патриотический пафос и мирозерцание.

На пути своего исторического развития художественное сознание, формируясь в сложнейших условиях, творчески использует философско-эстетическое своеобразие и художественные закономерности эпоса, его видение мира, стремление объять бытие в его целостности, внутренней борьбе и противоречиях, которые весьма зримо появляются в эстетической системе эпического характерообразования, в понимании проблем человека, его места в жизни; нравственных, этических ориентаций. Особенно заметны эти тенденции на более позднем этапе развития художественного сознания. Не случайно в среде идеальных героев нартов появление такой «приземленной» личности, как Сырдон (здесь надо иметь в виду множество временных наслоений эпических сказаний, заметно отразившихся в эволюции образа Сырдона). Психологическая линия, подспудно развивающаяся в эпосе, более последовательно проявляется в характере Сырдона: достаточно вспомнить эпизод появления **фандыра. Сам по себе образ **фандыра** тоже весьма значителен: эпос очеловечивает эстетическое начало и, опять-таки, через характер Сырдона, через его мироощущение, настроение, связи с**

окружающим миром (убийством сырдоновских сыновей Хамыц мстил ему за «злой» язык и в общем не идеальные черты – черты, не присущие нартовским идеальным героям: коварство, остроумие, находчивость и т.д.). Эпос исследует судьбу простого, рядового человека в ее соотносительности с окружающим миром. Судьбу человека, которого жизнь испытывает «на прочность». Однако этот «простой» человек оказывается с волевым характером: его не так-то легко сломить, одолеть. Сам по себе факт этот глубоко символичен и красноречив: он отражает великий гуманистический смысл эпоса, характерологические поиски которого говорят о качественной эволюции художественного сознания, о его философской содержательности.

Героическое в характере имеет ценностный и генетический аспекты. Не абстрактная потребность совершать бесцельные подвиги руководит поступками Сослана или Батраза. Мотивы здесь более высокие: желание спасти нартов, выручить их. Происходит это потому, что каждый из них живет по заветам богатырства, предусматривающим любовь к своей общности, постоянную готовность прийти ей на помощь, бескорыстную поддержку друзей, воинскую доблесть, заботу о своей чести.

Эстетическая структура фольклора испытывает на себе влияние разных исторических эпох, что проявляется в различных художественных наслоениях содержательно-формального характера. Так, родственные связи предков Сатаны с водной стихией и древним языческим **Уастырджи** (имеются в виду эпизоды посещения Ахсартагом подводного царства Донбетров, женитьба его на дочери Донбетра Дзерассе, убийство братьями-близнецами друг друга, любовь небожителя **Уастырджи** к мертвой Дзерассе), – имеют древние мифологические истоки и в большой мере отражают своеобразие мифологического мирозерцания, мироощущения.

Однако в данных циклах есть наслоения и более поздних эпох. Скажем, в оказании о братьях-близнецах органически «вписывается», прекрасно адаптируясь в новом для себя художественном контексте, сказочный сюжет о похищении птицами-девушками яблок из чудесного сада.

При тщательном анализе содержательно-формального и художественного своеобразия данных наслоений можно заметить следующую закономерность. Чем новее, «моложе» наслоение, тем этническая определенность его конкретнее. Так, в повседневном бытии подводного царства Донбетров преобладают черты народной жизни, в частности, кавказский обычай гостеприимства. И эта закономерность не случайная: человеческое сознание обнимает и осмысляет бытие в определенных, конкретных пространственно-временных измерениях. Более поздними наслоениями в эстетической структуре эпоса является эпизод поездки Урузмага на осле задом наперед после женитьбы на Сатане.

Основой осетинского сказания «Как Урузмаг отослал Сатану в отчий дом» послужил тип назидательно – дидактического народного рассказа более позднего времени. Для нас здесь интерес представляют два момента. Во-первых, характеры в оказании даны не в героическом плане, а скорее в авантюрно-юмористическом. Во-вторых, наличие бытописания: подробно описывается в оказании, как после семейной ссоры Сатана в арбу укладывает ковры, матрацы и всякую домашнюю утварь.

В другом же оказании, «Урузмаг и Сатана», всемогущая Сатана даже не смеет противиться желанию мужа жениться вторично: здесь, несомненно, сказывается влияние позднейшей, мусульманской идеологии.

Весьма интересным представляется и тот факт, что в осетинском оказании о безымянном сыне Урузмага и Сатаны много этнографических данных, народных поверий, описания национальных обрядов и обычаев.

Художественное сознание эволюционирует и объектом его тщательного исследования становятся интимные стороны жизни Сатаны, ее бесчисленные любовные приключения как с небожителями, так и с земными мужчинами. И это не случайно. Развитие сферы художественного вымысла ведет к общей тенденции художественного равновесия в структуре характера типического и индивидуального, к превалированию образности, живописности слова в художественной ткани

повествования, к заметной победе поэзии над дидактикой, назидательностью.

Весьма любопытны и внешние, формальные особенности эпических циклов и сказаний. Скажем, каждое сказание о главной героине эпоса Сатане – самостоятельное, законченное художественное целое, изображающее один или два эпизода из ее жизни. Так, разные сказания повествуют о происхождении, рождении, замужестве героини, о брачных отношениях Сатаны и Урузмага, об изготовлении Сатаной пива, о безымянном сыне героини и т.д. **А все вместе они составляют эпическую биографию героини, от рождения до зрелой жизни в обществе нартов, в котором она играет множество социальных ролей, являясь то щедрой хозяйкой нартов, спасительницей их от голодной смерти, то матерью и воспитательницей знаменитых нартских богатырей, мудрой советчицей и ясновидицей, предвидящей будущее, то повитухой...**

Такая структура эпических сказаний дает возможность оценить, какой героиня была на разных этапах своей долгой, «вневременной» жизни и в чем заключается художественное и историческое своеобразие процесса формирования эпического образа, его философская «наполненность». То есть в аспекте интересующей нас проблемы можно сказать, что художественное своеобразие и структура того или иного сказания находятся в прямой зависимости от самого эпического характера, от своеобразия и уровня эстетического выражения его философского содержания.

Процесс этот не случаен: он вызван объективным развитием человеческого сознания. Как бы нарушается представление об эпическом синкретизме, разрушается целостность восприятия единичного и всеобщего, конкретного и абстрактного, частного и общего, – в целом развивается философское сознание субъектов эпоса.

Представления о человеке настолько меняются, что эпическое сознание допускает возможность существования «частного» человека, индивида, интересы которого частенько противостоят общим, коллективным. Но, что весьма любо-

пытно, эпос не осуждает поведения Сырдона и его поступков. Более того, в эпосе с мягкой иронией и любовью излагаются его приключения, его поистине героические попытки самоутвердиться в мире идеальных героев нартов, куда он постоянно вносит сплошные раздоры и противоречия. Эпическое сознание по-своему пытается осмыслить, понять и объяснить важнейший философский аспект единства мира: органические связи человека и его среды. То есть возникает уж очень остро проблема соотношения части и целого, общего и особенного.

Этот уровень развития философско-эстетического сознания привносит в эпическую гармонию свою дифференциацию. В эпическом мышлении разные жизнеотношения: жизнь и смерть, подвиг и предательство, радость и горе, добро и зло и т.д., уравнивают друг друга. И это порождает особое мироощущение героев. Появление Сырдона, маленького смешного человека, в мире идеальных героев не случайно: отражена полнота жизнеощущения, как его постигло эпическое мышление. Если взглянуть на данную проблему в интересующем нас аспекте, то можно заметить, что сделана попытка своеобразной «организации», лепки героя: стремление разглядеть в нем личность в индивидуальной ее неповторимости. В данном случае то, к чему стремилось эпическое сознание: нарушение эпической гармонии составляет «зерно» будущего жанра романа, сущность его характерологических поисков.

Кратко принцип организации эпоса (и формы, и содержания его) можно определить как гармонию и меру. В сфере формальной организации эпоса можно заметить, что оказание, как правило, представляет собой эпизод об одном конкретном подвиге героя. Что же касается содержания, т.е. по сути дела принципа «организации» героя, то если уж герой умен, значит, обязательно и храбр и т.д. Однако эти принципы организации эпоса: гармония и мера, подвергаются диалектике, когда на карте эпических героев вырастает фигура Сырдона: он разрушает прежние каноны художественного мышления. В недрах эпического сознания зреет идея личности, неповторимой, ориги-

нальной. И это весьма важный, существенный момент. Идея личности привносит в эпический способ обобщения свои критерии и нюансы, корректирует эстетические отношения фольклорного типа мышления к реальной действительности вообще и к человеческой реальности, в частности.

Степень отражения общественной психологии в характере нарта возрастает с усилением зависимости героя от его социального окружения.

При этом характер насыщается общественно значимым содержанием. Герой эпоса еще неспособен сознательно выделить себя из коллектива родоплеменной общности. У него не выработалось еще понимание особой значимости своего индивидуального бытия. Эпос не ставит перед собой задачу показа личностно-индивидуальных решений частных судеб, не осмысляет глубины и логики, внутренней мотивировки действия и поступка, органической связи одних поступков с другими. Нет необходимости поднимать вопрос о психологизации характеров в эпосе. Однако фольклорное мышление уже неосознанно выдвигает и пытается решить доступными ему средствами проблему художественного детерминизма характера. Вспомним, что, как правило, идеальные герои нартов рождены самым необычным образом, как тот же Сослан, который родился из камня. Естественно, «каменная природа» героя частично объясняет исключительность его характера. Постоянство некоторых характерологических элементов в эпосе: как то же чудесное рождение, или божественное происхождение, богатырское детство и т.д., вызвано стремлением объяснить исключительность героев.

Формирующаяся в эпосе идея личности по-своему ставит акценты в процессе обобщения явлений реальной действительности, четко дифференцируя типовые качества характерных черт эпических героев. Так, если героические черты характера идеальных героев изображаются несколько схематично и свободно «переносятся» от одних героев к другим, то такие черты, как, скажем, коварство, лукавство Сырдона, доброта, мудрость Сатаны и т.д., свойственны только им и ни с

кем более не ассоциируются. Но здесь мы встречаемся с весьма сложным явлением художественного синтеза: у Сырдона и Сатаны тоже есть «переносимые» черты. Скажем, оба они обладают колдовскими чарами, волшебными свойствами и при случае охотно ими пользуются. **И тем не менее, важно и интересно, что индивидуальное в процессе эпического обобщение стремится уравновеситься с типическим.**

С точки зрения логики развития художественного сознания вполне закономерны и объяснимы такие явления, как, скажем, некоторая переакцентировка в характерах эпических героев. Так, постаревший предводитель нартов Урузмаг стал чуть ли не посмешищем в среде нартовской молодежи. **Частично как бы нарушается Эпическая гармония: взрывается целостная неделимая прежде картина мира, меняется мировосприятие в обществе нартов, теряются элементы авторитарного мышления. То же самое относится и к человекоподобным богам: нарты и с ними стали обращаться очень дерзко, даже вздумали воевать с ними.**

В какой-то мере в своей «беде» виноваты сами и Урузмаг, и боги, ведя себя довольно легкомысленно в определенных ситуациях. Так, скажем, Урузмаг сложил с себя «полномочия» старшего и всецело отдался пирам и всяким мелким «земным» делам, в том числе и выяснению личных отношений с женой, не всегда благородных и достойных высокого «звания» идеального нарта.

Конечно же, ни боги, ни Урузмаг тут не при чем: речь идет о том, что общественное сознание, а с ним философское и художественное, заметно эволюционировало, что не могло не отразиться в эстетике фольклора, в общем, и в эстетической структуре фольклорного характера в частности. **Все эти количественные накопления дают большой качественный результат: во-первых, создается новая картина, новая модель действительности, во-вторых, концепция человека заметно обогащается.**

Авантюрная стихия в эпосе, особенно четко преломившаяся в образе Сырдона, касается не только формальных аспектов

эпического сознания: она характеризует его сущность, глубинные внутренние процессы, происходящие в его недрах. Эта стихия, позволяющая судить о психологическом складе создателей эпоса, об их философских и нравственно-этических взглядах, в то же время по-новому ставит и пытается решить проблему связи человека и окружающего его мира, проблему, которая художественными средствами раскрывает суть одного из основных бытийных положений: об единстве мира, то есть то, к чему в идеале стремится художественное сознание в наиболее зрелых и сложных своих формах, в частности, романное мышление, все же ограниченное пространственно – временными границами: как правило, оно исследует конкретную национальную модель общечеловеческого бытия на определенном историческом изломе.

Если внимательно всмотреться в Сырдона, то можно увидеть, как, почти героически, преодолевая немалое сопротивление окружающего его мира, он постоянно ищет, утверждает формы своих связей с реальной действительностью, и если он порой совершает неблагоприятные (с нашей точки зрения) поступки: лжет, попрошайничает, наговаривает на кого-то, мстит, чтобы наказать обидчиков, то это только средство самоутверждения его в жизни: не так-то легко выжить простому человеку, одинокому в мире идеальных героев, всесильных и авторитетных.

Весьма ценным является тот факт, что Сырдон, несмотря на свое духовное одиночество в обществе идеальных героев, во все не беспомощен, не жертва случая или судьбы, напротив, он неожиданно стоек, по-настоящему, по-человечески стоек и мужественен перед лицом обычных житейских невзгод. В этом, т.е. в активности его натуры, его жизненной и философской позиции и заключены истоки его оптимизма, его веры в себя.

Эпическое сознание в известной мере смещает акценты: уходит от героического начала в эстетике фольклорного характера и стремится в сторону изображения простого человека, Сырдона, его повседневной жизни и судьбы в целом: этический и эстетический идеал эпоса эволюционирует, и в этом логика развития фольклорного типа художественного

мышления, результат его поступательного движения, а в конечном итоге – философии эпоса.

Очень важно, что в эпосе уже формируется жизненная полнота человека, хотя и тут эстетика эпоса верна действительности: здесь в полной мере проявляется принцип историзма. Со знание нартовского героя отражает идеологию захвата, **балца**, похода. Вообще культура триумфа в эпосе нартов весьма значительна.

Ведь в культуре и духовном бытии нартовского общества огромную роль играла идея победы. Во имя непобедимого стремления испытать себя, одержать победу идеальные герои нартов совершали свои бесконечные **балцы** (походы), чтоб в полной мере утвердить свои **кад, намыс, лагдзинад** (воинственность, мужество, честь, славу), которые и являлись важнейшими качественными характеристиками личностных свойств идеальных героев. То есть в эпосе нартов сформировалась своеобразная культура воинского триумфа.

Прежде всего надо выявить форму и содержание понятия воинского триумфа в эпосе, и конечно же, раскрыть механизмы эволюции художественного образа воинского триумфа. Ведь в эпосе можно проследить и саму процедуру триумфального действия. И не только. Очевидна и роль традиций, сакральных обрядов и философских, эстетических представлений, связанных с воинским триумфом, его формой и содержанием. Все это говорит о том, что в художественной культуре субъектов – творцов эпоса в частности, в культуре их в целом важное значение имело понятие «воинский триумф».

Тема эта актуальна как в плане общих искусствоведческих вопросов эпоса, так и при изучении конкретных культурно-исторических и философско-эстетических его проблем.

Одержав очередную победу, нартовские воины возвращались из **балца**, торжественно на своих конях вступали в село – городище нартов, останавливаясь возле **нихаса** – любимого места общественных собраний нартов. Здесь же, на площади в честь победителей молодежь устраивала торжественные турниры, танцы, песнопения. Сюда, на близлежащую площадь, сго-

нялся весь добытый в бою скот и старший из нартов – Урузмаг делил все стадо на всех нартов.

В традиции воинского триумфа также в полной мере отразился менталитет нартов, сформировав их оригинальную культуру, философию.

Конечно же, культура воинского триумфа нартовского эпоса сохранила в себе и отразила традицию, идущую из богатейшей аланской истории, из истории военного дела алан I-XV вв.

Во всех письменных источниках аланы упоминаются как постоянные участники военных действий. При этом особо отмечается их мастерство, мужество и прекрасная экипировка. Существенную часть археологических материалов, способных «пролить свет» на данную проблему, составляют предметы вооружения, позволяющие судить о всех изменениях, происходивших в комплексе аланского снаряжения за полторы тысячи лет. Военное дело является, безусловно, доминирующим в аланской истории и культуре, а по его уровню развития можно изучить и степень общественного развития алан: социальной структуры, производительных сил и внутривосточных связей.

Ранний период истории военного дела алан освещался в трудах античных греко-римских авторов: Иосифа Флавия, Корнелия Тацита, Павзания Периегета, Лукиана Самосатского, Аммиана Марцеллина и др. Их традиции продолжили византийские авторы Псевдо – Маврикий и Прокопий Кессарийский, армянские Моисей Хоренский и Фавст Бюзанд, восточные

(арабские) географы Ибн-ал-Асир, Масуди, Ибн-Рустэ и др. Также и грузинские летописи «Матиане Картлис» и «Картлис Цховреба». Много сведений о XIII-XV вв., описывающих экспансию монголов в Аланию, содержится в восточных источниках (персидских и арабских) у Рашида-ад-Дина, Ибн-Эль-Асира, Джувейни, Шереф-ад-Дин Йезди, Абуль-Феда и др. Также в работах европейских путешественников Плано Карпини, Вильгельма де Рубрука и др., в китайской хронике Юань-Ши.

Кроме того, много сведений хранится в археологических материалах, в эпосе нартов, изобразительных (иконографических)

памятниках, на которых запечатлены аланские воины, сказки, легенды, позднесредневековая «Поэма об Алгузе».

Свидетельством глубины постижения исторической правды в эпосе служит Органическая связь героического с возвышенным и трагическим. Ведь в основе всех героических деяний нартов – благороднейшие возвышенные Цели, осуществление которых нерасторжимо с трагическим началом, подчас с трагическими потерями, что, в общем, определяет масштаб и эстетическую значимость героического, его философскую концепцию.

Диалектика необходимости и свободы также детерминирует нравственный выбор героической личности нартов, свершение их подвигов. Для истинного идеального героя нартов нет альтернативы: вопреки всему он идет на подвиг во имя высших целей даже зная, что; ждет его гибель. Поэтому глубокий философско-эстетический анализ проблемы подвига как концентрированного выражения героической сущности характера нартовских героев, воплощения в них диалектики необходимости и свободы составляет методологическую основу подхода или принципа изучения характерологии эпоса, которая в современной науке (филологии, эстетике, психологии, педагогике и т.д.) еще мало исследована. При этом еще надо иметь в виду, что осознание необходимости совершения героического подвига нартовскими героями сопровождается проявлением конкретных, реальных «земных» чувств: горячей любви к «своим» и жгучей ненависти к врагам. **То есть главным мотивом побуждения к подвигу героев является общественный мотив, воспринятый им как личный и проведенный через его индивидуальное сознание, сердце, волю. Словом, героическое деяние для идеального нарта – осмысленное свободное волевое действие, в котором концентрируются все его духовные и физические силы.**

Эстетика эпоса при всем этом дает свое понимание традиции: это процесс отбора, освоения, передачи и развития опыта жизни народа. Это, во-первых. Во-вторых, она проблему традиции диалектически связывает с сутью новаторства.

Так, эстетика эпоса обогащается новым художественно-по-

знавательным принципом создания образа человека, обусловленного задачами своего времени и глубокой общественной потребностью в выражении правды исторической эпохи. Эпическое же сознание как определенный этап в философском и художественно-эстетическом развитии субъекта-творца нартовских сказаний, явилось шагом к новому поэтическому миропониманию последующих эпох, основанному на системе гуманитарных ценностей, обуславливающих самоценное значение человеческой индивидуальности. А все это связано с отражением глубинных общественных процессов, захватывающих Широкие области социокультурного и философского развития эпохи.

Философско-эстетическая концепция эпоса строится на сознании того, что человек, его мир творится его собственными руками, а не падает с неба, как золотые предметы Таргитаю. Однако же по содержанию философское сознание субъектов эпоса не свободно от мифологии. Потому так соотносимы основные, фундаментальные положения его с теми особенностями быта и бытия сарматов-алан, о которых сообщает Геродот. То есть, пока что эстетика эпоса не свободна от мифа. Свобода искусства от мифа даст ему свой новый стиль, связанный с воспроизведением человеческой, «очеловеченной» жизни. А значит главная специфика искусства, – подражание жизни, и станет важнейшим принципом в искусстве и в эстетике. Пока что в нартовском эпосе подражание жизни очень условно. Это подражание скифской культуре, которая вся «пропитана» мифологическим сознанием и мифологической образностью.

Однако философско-эстетическая мысль субъектов нартовского эпоса существенно обогатилась по сравнению с предшествующими этапами развития. Во-первых, в ней явственно и ярко заявила о себе, – впервые в истории этнокультуры, идея человеческой личности, ее самобытности, ее активности, ее ответственности.

4.4. «Формула бытия» в эпосе нартов

В эпосе нартов проявились существенные особенности сферы соционормативной культуры его субъекта-творца: мораль, нормы народного права, социальные институты и т.д.

Особенность же этики эпоса в том, что в ней также: ярко отразилась и мифологическая действительность, иногда в форме мифологической образности. При этом своеобразно проявляется существенная закономерность этики эпоса. **Дело в том, что личность человека в нем резко противопоставляет мифу не только свое бытие, но и человеческую сущность этого бытия, его внутреннюю содержательность.** В этом – своеобразный парадокс. Дело в том, что фундаментальной основой зрелищной культуры алан-осетин являются мифы, ритуалы.

Самой древней формой драматизированного народного зрелища является ритуал. Любой совершаемый ритуал – это зрелище, включающее в себя элементы игры. Ритуальные действия выступают как операция с символами, знание которых показывает уровень овладения культурой. Прежде всего символика мифов трансформируется в ритуалы и придает им смысл. **Мифы выступают как основные «тексты» культуры того периода, т.к. устанавливают единство взглядов всех членов племенного общества на окружающий мир.** У осетин сложилось обширное мифологическое наследие, героический нартовский эпос, историко-героические песни, предания, сказки, легенды. Мифологическая символика воплощается не только в словесной форме, но и в знаковых структурах обрядов, пения, танца, рисунка, украшения оружия, предметов домашнего обихода и т.п. В результате мифология образует синкретичную систему, в которой зарождаются разнообразные виды первобытного искусства.

В целом, мифология представляет довольно стройную систему. Во многих мифах содержатся драматизированные и обрядовые элементы. (Например, издревле осетины почитали бога плодородия и домашнего очага Сафа. Миф о Сафа сопровождается установленным в его честь обрядом. Широкое распро-

странение среди осетин имел обряд **цоппай** (умиротворение бога грома и молний).

Нартовский эпос – самый значительный памятник истории и культуры осетин, возникший в глубокой древности и несущий на себе отпечаток многих эпох. Продолжая свою жизнь, он пополнялся и в последующие эпохи новыми сказаниями.

Мифологические легенды, созданные в ранний период развития человечества, опирались на глубокую веру древних в их реальную основу. В мифах человек стремился объяснить непонятные ему явления природы. В мифическом герое сочетались сила и героизм, ум и находчивость, психология и характер, обычаи и нравы всего народа. Герой легенд всегда предстает мифическим титаном, во много раз превосходящим по физической силе и возможностям обычного человека. **В отличие от мифа в героическом эпосе человек предстает хозяином положения, вершителем серьезных дел; он ведет непримиримую борьбу с темными силами природы и даже с самими богами, он отстаивает интересы человека на земле.**

Так как осетины не имели письменности, то все сказания до нас дошли в виде устного народного творчества, в песнях или рассказах, включающих в себя элементы игры, как самой ранней зрелищной формы искусства. Описание военизированных игр и игрищ нартов дает достаточно полное представление о действующих в те времена зрелищах.

Обрядовая игра, подобно любой игре, разыгрывается в пределах реального игрового пространства, имеет собственный, отличный от обыденного, временный игровой мир.

Танец, пластика, выразительная жестикуляция, театрализация всего действия занимали особое место в формах синкретичного искусства алан-осетин, так как они были наиболее наглядны и доступны и способствовали более быстрому и наиболее полному освоению накопленного опыта.

Говоря о зрелищных формах древности, нельзя не сказать о таком феномене осетинской культуры, как «**нарты симд**». Это – грандиозное, многоплановое, поэтичное и неизменно праздничное действо, основные элементы которого: пляски, под ак-

компанемент музыки; разнообразные хороводные, обрядовые и другие песни; атлетические игры и состязания; занимательные ритуалы, обряды и обрядовые игры магического свойства; жертвоприношения и молитвы как центральное звено обрядового комплекса; пышные пиры, являющиеся продолжением, превращенной формой жертвоприношений.

Среди древних культов и символических обрядов осетин особое место занимает культ ряженого.

Несмотря на то, что в древности народам не свойственно сценическое искусство, театрализация, как особый жанр народного творчества, присутствует практически во всех формах зрелищной культуры, по существу предопределяя традиции и формы осетинского театра в новое время.

Итак, наиболее концентрированное выражение традиций зрелищной, культуры алан-осетин нашло в нартовском эпосе и языческих обрядах.

В эстетике эпоса четко отразился и переход от военной демократии к военно-аристократическому укладу, что вело к облагораживанию форм культуры, т.е. к своеобразному эстетическому осмыслению специфических особенностей воинского быта. Прежде всего, утверждается **Агъдау** – рыцарская культура как свод народных обычаев, обусловленных на важнейших принципах: доблесть в бою, умеренность в пище, уважение к женщине и т.д.

Все эти особенности воинского быта заметно отразились в воинских танцах, ведущихся в стиле строгого подражания приемам ведения боя. При этом классическая позиция мужчин в танце: руки неподвижно зафиксированы в положении, готовом к бою. Особенно показателен **уаздан кафт** – танец дружинников. Формируются также ритуализированные нормы поведения. Так, скажем, **уаздан** – аристократическая изысканность, рыцарский кодекс.

Основным этико-эстетическим принципом в эпосе является подражание действительности. Но сама действительность за две тысячи лет, в течение которых формировался нартовский эпос, очень сильно изменилась, диалектически разви-

ваясь от эпохи военной демократии к феодализму средневековья. А потому и специфика эстетики эпоса формируется под мощнейшим влиянием двух составляющих ее структуру факторов-направлений: **мифологического и реально-бытового, т.е. исторического.**

Так, в эпоху мифопоэтического мышления сложилось определенное миропонимание. Далее представления о мире эволюционировали в своих общих чертах. Разумеется, человек в традиционном обществе не мог создать систематизированной и логически осознаваемой им картины мира: она включала в себя разновременные представления, и это обусловило полисемантическую знаковость и понятий традиционной культуры. Их изучение поможет реконструкции этно- и культурогенеза, а главное – реконструкции этно- и культурогенеза, а главное – **реконструкции этнического художественного сознания.**

Система представлений о мире и месте в нем субъекта – сердцевина традиционной культуры, специфичной у каждого народа и играющей значительную роль во внебиологической адаптации человека в природе вместе с социальными факторами. Ведь именно этническое философское сознание и создаваемая им картина мира – доминирующий элемент его структуры, – являются важнейшим средством адаптации человека в природе, регуляции взаимоотношений между людьми в разных сферах жизнедеятельности и культуры.

В этническом художественном сознании, в частности, в его картине мира, отражается всеобъемлющий образ мира, который является не зеркальным отражением действительности, но формируется в границах этнического сознания и детерминируется спецификой жизнедеятельности субъекта. Поэтому в эпическом сознании рождается своеобразная «формула бытия».

Суть этой «формулы» в том, что пространство эпоса делится на три мира. Герой отправляется в странствия, чтобы познать мир. И с этой целью посещает все три мира. Далее описывается все, что видит герой или что составляет, в чем реализуется Эпическая картина мира. Как правило, конь является помощни-

ком и другом героя. Попадая в страну врагов, герой проходит испытание силы, духа, характера, отношения к миру. «Разоблачают» сущность героя и традиционные поиски суженой, невесты, похищенной жены. **Во всех этих «формулах», по которым строится архитектоника всякого эпоса, дается описание миров, оценка же звучит через отношение героя к увиденному и испытанному лично им.**

Согласно этой «формулы», в эпосе космическая модель мира имеет вертикальную ориентацию. Это чаще всего – образ мирового дерева. При этом космическая модель мира структурируется по одной формуле: Верхний. Средний и Нижний слои, в каждом из которых эпическое бытие строится вокруг своего мира. Пересечь границы между мирами трудно: не всем под силу, т.к. граница миров – сакральное, священное место, где оживают мертвые, а вне нее мир живых и мир мертвых – наглухо закрытые миры.

В эпосе значительную роль играет тип невесты: это – дочь Солнца. Солнце же по древним представлениям о духе-хозяйке земли и всего живого мира – наиболее древний образ. Вообще же небесные светила живут в Верхнем мире, где обитают все боги, полубоги, выступающие одновременно и как духи, и как материализованные личности: по сути и есть предки эпических героев.

В структуре эпоса отражается бытие родов, составляющих определенные племена. При этом четко просматривается логика формирующегося этнического философского сознания: живое существо – частичка природы, ее порождение. Именно в эпическом сознании утвердилось представление о том, что «Я» – плоть своих родителей, мой ребенок – моя плоть, т.е. «Я» – изначально часть мира, вселенной, природы.

В эпической интерпретации у человека есть душа, а потому и он – наполовину дух, о чем говорит тот факт, что, по эпической логике, душа во время сна покидает тело, – настолько она самостоятельна. В этом смысле человек подобен небесным жителям, которые тоже имеют душу, т.е. дух и материальную оболочку или физическое тело.

Фольклорное сознание четко отражает непрерывную связь времен и эпох. Наскальные изображения, созданные тысячелетия назад, отражают сюжеты и мотивы фольклора этносов. Истоки же этих сюжетов – в железном, бронзовом и каменном веках. Уже в начале II тысячелетия до н.э. в наскальном искусстве Восточной Сибири на первый план выходит образ человека. Так просматривается связь с зарождением эпосов, в центре которых – уже человек-герой, человек-богатырь. То есть объектом художественного познания первобытного искусства становится человек.

Большой интерес представляют эпические перевоплощения в свете традиционного этнического философско-эстетического сознания в процессе путешествии героев в иные миры, поиске жены, бесконечных состязаний и т.д.

Конечно, этническая картина мира проявляется не только в эпосе, но и в богатом мире обрядности и ритуалах, в которых воплощается конкретная модель мира. У всех народов в различных формах сохранились элементы обрядов «обновления жизни», представляющий собой хоровод с пением и танцами, особенно в охотничьих обрядах. они весьма красочны и отражают разные сценки: погоню за животными, «убиение» его, «вкусение» его мяса и далее – целый годовой цикл жизни охотника и т.д.

Эпическое сознание постигло, что Земля – общий дом всех живущих на ней племен и народов. Приходит особое понимание понятия «дом». Поэтому во всех эпосах такое серьезное внимание уделяется строительству Дома, скажем, в нартовском эпосе.

Почти во всех эпосах присутствует и образ «лестницы вверх» – в Верхний мир: она тоже олицетворяет идею единства живого мира, связь с Богом.

И, конечно же, просматривается существенное различие между мифологическим и эпическим сознанием. Если в мифах мир создан богом-творцом, то в эпосе – мир возник сам по себе, т.е. в эпосе зарождается более «научно-реалистичский» взгляд на появление вселенной.

Представления древних не консервировались: они развивались, упорядочивались. Они живут даже в сознании современных людей, почему и сейчас, в XXI веке осетины почтительно соблюдают традиционные обряды и обычаи предков.

В древности добытые жизненным опытом наших предков знания помогали формировать мифологические представления об окружающем мире. Как отмечал В.Н. Топоров: «... основной способ понимания (конкретно-образного постижения – переживания) мира и разрешение его противоречий (в частности, и парадоксов) обеспечивается мифом, мифологией, понимаемой не только как набор (или даже система) мифов, но и – главное – как особый тип «мышления», хронологически и по существу противостоящий историческому, естественнонаучному типам мышления»⁸⁰. А потому можно представить, что за мифологией как типом мышления скрывается **метафорическая сакральная сущность**, т.е. особый духовный пласт, детерминирующий национальный характер, национальную психологию, национальный менталитет. Здесь как раз следует искать истоки понимания утери человечеством естественной и абсолютной гармонии во взаимоотношениях предков с миром, космосом, Вселенной.

Но не все так мрачно и трагично. Как подчеркивал Ж. Дюмезиль, «Осетины... преуспели вдвойне: они сберегли до наших дней не только язык как форму, несущую некое культурное содержание, но и само это содержание, в котором отразилось состояние скифской цивилизации на последних ступенях ее развития. А главное – живы бесценные, полные архаики эпические сказания...»⁸¹.

В этих эпических сказаниях представлена удивительно гармоничная и совершенная древняя модель мира, основанная на определенной духовной системе.

Прежде всего в соответствии с ней Вселенная – арена борьбы добра и зла, т.е. в ней заключена могучая духовно-нравственная сокровенная сущность, которая только и способна дать мощный первотолчок, зарядить мощной духовной энергией, способной противостоять всему и вся на протяжении всей

последующей истории этноса-народа – нации, – вплоть до сегодняшнего дня.

Как первобытное мышление утверждало столь фундаментальную концепцию своего мироустройства? Прежде всего оно показывало, что выжить во Вселенной, которая есть не что иное, как арена ожесточенной и никогда не прекращающейся борьбы добра и зла, возможно только благодаря **справедливой духовной системе** (т.е. своего мира), в которой боги (тут мифологическое сознание прибегало к авторитету богов и **дугов**) либо наказывают, либо одаривают человека за недостойную (неправедную или достойную (праведную) жизнь.

Но это все духовно-нравственная, т.е. моральная сторона древней модели мира, а как физически, реально она выстраивается?

Прежде всего древний человек представляет мир **пространственно** так: что находится слева и позади. То есть в его сознании четыре направления составляют все пространство мира. Это четыре направления представляют четыре стороны света, т.е. **горизонталь мира**. **Вертикаль** же представлена трехчленной структурой: верх (небо), земля и низ (подземелье). При этом недоступное небо первобытное сознание населило богами, которыми правит Солнце, а низ – темными силами, чертями. Кроме того, низ – это еще и царство мертвых. А середину вертикальной структуры составляет Земля, на которой живут люди.

В центре пространственной схемы мироздания – **вертикальная ось мировой системы – модели**, т.е. Священный центр.

Вертикальная ось мира связывает все три сферы и человека с Богом. В истории Геродота территория Скифии также представляет собой четырехгранник, в центре которого находится то священное место, куда упали золотые дары богов.

Осетинская традиция сохранила принципы мифологического мироустройства. Скажем, село Лац Куртатинского ущелья как бы огорожено с четырех сторон вертикальными камнями-**цыртами**, установленными, согласно преданию, великанами (**уайыгами**), воплощающими Хаос, по велению могущественных нартов. Так с помощью Хаоса (великанов-**уайыгов**) было организо-

вано пространство обитания жителей села, т.е. Космос. Самим же великанам-**уайыгам** было запрещено переступить границы села.

Осетинское село – стройный четырехгранник, в центре которого в форме четкого круга располагался **Ныхас**, т.е. место общественных собраний жителей. Такова была Пространственная модель организованного Космоса. По такому же принципу строились дом, могила, храм, город, государство. И не удивительно: такова была общая Пространственная модель мироустройства. Точно также воспринимались древним сознанием все видимые объекты: гора, дерево, тело человека или животного. И в целом воспринимается органическая связь Космоса и человека, Неба и Земли, т.е. «живая связь всего со всем». Единство же троичной модели мира: стыки, где небо сходится с Землей, т.е. сакральная духовная сущность бытия, оберегает Космос от Хаоса, небытия. А стыки воспринимаются как «край света», т.е. мифологический «горизонт».

Мировое дерево (модель Вселенной) состоит из трех сфер по вертикали: корни (подземелье), ствол (земля), ветки (небо). Оно – не только пространственный ориентир для мифологического сознания, но и ориентир во времени, т.к. отражает представление древнего человека о времени. Ведь дерево связано сферами с предками, современниками и потомками. Таким образом мифологическое сознание воплощает свои представления о прошлом, настоящем и будущем.

Круг символизирует идею единства, завершенности, совершенства. В целом же круг – это схема, объединяющая время, ритм и пространство. Именно круг воплощал представление древних о гарантии защищенности, ведь их пугали открытость, разомкнутость, незавершенность.⁸² «Здесь мы попадаем в поле действия числового символизма, в пространстве которого сразу следует отметить особую мифологическую универсалию – три сакральные зоны по вертикали и четыре направления по горизонтали составляли в архаичном сознании магическое число семь как синтез статичного и динамичного аспектов Вселенной. Такими же священными символами мировой модели могли

быть и числа: 9 (3×3); 12 (3×4); 36; 49 и т.д. По древнеиндийским (древнекитайским) представлениям, тело человека отражало в себе эту же магическую числовую символику. Так, голова имеет семь врат: два глаза, две ноздри, два уха и рот; а все тело, включая анус и гениталии, имеет девять врат. Примечательно, что древнеиндийская философия вбирала в себя понятие «даршан», переводимое с санскрита как «видение, взгляд, способность переживать, приобретать опыт, понимание». Считалось, что с помощью даршан открывается Истина в ее целостности, полноте и непротиворечивости. Одной из важнейших даршан является «санкхья», в переводе с санскрита означающая «число».⁸³

Данный пространственно-временной «скелет» модели Вселенной «нарастал» мифологическим сознанием своеобразными первоэлементами мироздания: земля, вода, воздух и огонь. При этом Земля воспринималась в образе Священной матери, родящей женщины. В сознании древнего человека оживало Божество земли, опекающее и оберегающее общину, общественную группу, этнос, т.е. субъекта, который обрабатывал данный земельный участок, место, где он проживал. Мужем же матери-земли был небесный Бог-отец, оплодотворяющий ее своим божественным светом-огнем (молнией) и дарующий ей и всему живущему на свете весеннюю влагу. Словом, и вода – важнейший первоэлемент мироздания. В христианской традиции крещения вода очищает душу и тело человека от грехов, способствуя как бы его перерождению. То есть вода связана в мифологическом сознании с Богиней-прародительницей и Мировым деревом.⁸⁴

Первомир ассоциируется с библейским Раем до грехопадения, т.е. до испробования человеком плода от Древа добра и зла. То есть первомир в представлении древних предков олицетворял собой **завершенное миротворство**, основополагающие принципы которого были нарушены грехопадением, т.е. после того, как человек вкусил плод от Древа жизни, в результате хлынули на несчастное человечество соблазны и несчастья, Хаоса, стихии. Единственно, чем могли защищаться люди от этого Хаоса – это **система ритуальных запретов**⁸⁵, нарушение которой

грозило уже полным разрушением мироустройства, скажем, в виде всемирного потопа.

В нартовском эпосе нартовский Космос от Хаоса спас герой Ахсартаг, важнейшая эстетическая функция которого в эпосе – восстановления целостности данного Космоса. Суть в том, что близнецы-братья Ахсар и Ахсартаг охраняют сад от загадочных птиц, которые повадились тайком проникать в сад Нартов и воровали волшебные яблоки нартов. В связи с этим сюжетом в эпосе развивается один из древнейших мотивов – Мотив Пути героя. В данном случае дорога связана со смертью: герой вынужден совершить путь в Преисподнюю. Волею судеб герой проходит путь смерти, познает важнейшую тайну бытия – тайну смерти и возвращается обновленным, спасенным от смерти.⁸⁶

Принцип организации мифологического пространства, в целом мироустройства **универсален**. Скажем, и в зодчестве, в традиционном застолье и т.д.

«В нартовском эпосе селения делятся на верхнее, среднее и нижнее, также верх, середину и низ имеет горизонтальная проекция традиционного осетинского застолья». И это естественно: «эпический текст в разных версиях... сюжета показывает одну и ту же семантическую схему – модель Мирового древа»⁸⁷.

В. Уарзиати в структуре осетинского застолья, особенно в трех жертвенных пирогах усматривал своеобразную символику, отражение древней **троичной модели мира**, которая воплощала важнейшие жизненные категории древних: **Хуыцау** (Бог) – **Хур** (Солнце) – **Захх** (Земля): Солнце как символ жизни отсутствует. В связи с этим В. Уарзиати полагал, что три пирога в вертикали моделируют мифологическое пространство, делят его на три сферы: небо, землю и подземелье, также отраженные и в образе Мирового древа.⁸⁸

Словом, «информация о трех осетинских жертвенных пирогах в точности повторяет эпический текст о трех котлах над очагом, где очаг выступает сакральным центром – кругом дома – квадрата как гармонизированного, обитаемого пространства. Четыре стены дома маркируют Четыре стороны света, но в до-

полнение к этому эпический текст приводит еще один символ – наличие Четырех братьев вокруг очага (сестры)...

Символика котла как энергосберегающей зоны мира пришла в осетинскую этнокультуру из далеких скифских времен. По сведениям Геродота, в священной скифской местности Эксампей находился огромный медный котел, способный вместить в себя до 20 тысяч литров. Нереальность существования подобного гиганта объясняется его местонахождением, проясняющим его священный смысл, – быть для скифского народа символом энергии его мира. В осетинской этнокультуре реальный пивной котел передавался как святыня рода из поколения в поколение»⁸⁹.

Довольно любопытны функции первоэлементов Земли, Огня, Воды.

Так, огонь, активное творческое начало, воспринимается как мужская производящая сила. А Земля обладает порождающей женской функцией. Соединение Неба и Земли, т.е. ритуальное совокупление дает огонь, воплощающий жизнь. И именно данным смыслом обусловлены **сакральные** связи с очагом, хорошо отраженные в культе скифской богини Табити.

Как отмечает Л. А. Чибириков, В. С. Миллер и Ж. Дюмезиль сравнивали скифскую клятву очагом с подобной же осетинской клятвой, ведь у осетин домашний очаг и огонь в нем были всегда символом жизни. Перед Новым годом осетины отмечают праздник домашнего очага. Именно у домашнего очага осетины и их предки поклонялись культу предков. И каждый считал своим долгом поддерживать свой родовой огонь, не дать ему угаснуть. В целом очажная цепь в представлении древних соединяет верх (Небо), очаг, где сидит семья и Низ (Земля). Так очаг составлял своеобразную ось «Мирового древа».⁹⁰

В обрядовой новогодней песне-басилта: «В него (в дом) с неба спущена цепь из ста звеньев. На ней подвешен котел с четырьмя ручками. В нем туша откормленного барана. Под ним жаркий огонь из оленьих рогов. Вокруг него счастливая семья...»⁹¹.

Как отметил В. Цагараев, «Очаг, котел и круг семьи составляют то организованное пространство, которое было отмечено

нами как древняя модель мира, представляемая сакральной геометрической фигурой – круг в квадрате. На котле недвусмысленно выделены четыре ручки – четыре основных направления, вследствие чего окружность функционально становится тождественной квадрату. Круг и квадрат в таком случае можно рассматривать как два варианта единой модели организованного пространства»⁹².

Как отмечает Е. Е. Кузьмина, у скифов огонь символизирует солнце и плодородие, ассоциируется с Древом жизни и культом Богини-Матери.⁹³

В целом своеобразно отражается Этический дуализм Космоса и Хаоса, добра и зла, света и тьмы, тепла и холода, ночи и дня, жизни и смерти, мужчины и женщины, – т.е. суть важнейших бинарных оппозиций, взаимодействие которых и составляет сам процесс созидания мира, процесс запуска механизма бытия.

Основной космогонический сюжет заключается в **сотворении мира (Космоса)**: Бог – отец (молния, меч – фаллос) соединяется с Матерью-Землей. И в результате возникает жизнь, т.е. движение, огонь.

Святость очага была абсолютной. Именно к очагу подводили нового члена семьи – невесту, чтобы «вписать» ее в члены данной семьи. Так же если кровнику удавалось коснуться Цепи очага, он был спасен: его уже не могли убить, ведь он временно как становился членом семьи.

О важности в жизни очага говорит и обычай, когда в результате смерти мужа или когда в семье не оставалось мужчин, жена надевала на себя очажную цепь как бы символ прекращения рода.

Интересен вопрос о происхождении древних людей в мифологическом сознании. Так, родителями первого скифа, Таргитая, «были Зевс и дочь реки Борисфена»; «Геракл, гоня быков Гериона, прибыл» в Скифию, где его застала непогода. Геракл заснул, а его кони исчезли. Проснувшись, Геракл пошел их искать и в пещере встретил полудева, полузмею, которая поставила условие: получишь коней, если со мной вступишь в любовную связь. Он согласился и получил коней, а у девы-змеи родились предки

скифов. По первому варианту – это Липоксай, Арпоксай и Коллаксай, в их царствование на землю упали золотые предметы: плуг, ярмо, секира и чаша, т.е. сакральные дары, т.е. фарн, благополучие.⁹⁴

Любопытную историю, записанную М. Гарданти в начале XX в. о сотворении мира из соединения Неба и Земли, приводит В. Уарзиати. «Каждый год, ранней весной, Мать-земля наша идет к жеребцу. С обнаженной грудью и распростертыми объятиями виснет у него на шее. Небо же, подмяв ее под ногами, рассыпает из глаз искры, и земля становится беременной...»⁹⁵.

В осетинской мифологии Царство мертвых определяется как «истинный мир» (**ацаг дуне**), Царство живых – как ложный, т.е. не истинный мир (**манг дуне**). И это естественно, ведь царство мертвых понимается как мир истины, справедливости и Правды.

Суть мифологического мироздания раскрывается через схему путешествия героя в царство мертвых, отраженную в фольклорных текстах, а нартовском эпосе.

В эпосе нартов солнечный герой Сослан сначала оказывается у ворот Царства мертвых, потом попадает в него. И эпос описывает удивительные картины, сокровенная суть которых раскрывается в различных притчах, комментирующих императивы загробной жизни грешников и праведников.

Своеобразно отражается эта суть и в обряде **бахфалдисан** (обряд посвящения коня умершему).

Такова довольно интересная «формула бытия» в эпосе нартов, в целом своеобразно отразившая в себе диалектику мифологического и фольклорного типа художественного сознания осетин и их предков; определившая нартовский эпос в качестве переходного этапа между мифологией как первым типом художественного сознания осетин и их предков и фольклорного.

Данная «формула бытия» и система художественных образов в нартовском эпосе обусловили своеобразие его эстетики, определившее существенное отличие мифологического и эпического типов художественного сознания. Во-первых, если героями мифологии являются боги, нереальные фантастические

существа, то героями эпоса становятся уже люди. Во-вторых, насколько отличается художественно-философская трактовка Времени и Пространства в мифологической и эпической картинах мира. В-третьих, если в мифологии мало внимания уделяется типизации обстоятельств, то в нартовском эпосе особенности трактовки обстоятельств – одно из условий следования логике художественного сознания. В-четвертых, в мифологической картине мира идея детермизма, т. е. обусловленности изображаемых явлений реальной действительности какими-то объективными факторами, проявлена весьма и весьма слабо, тогда как в нартовском эпосе она явно присутствует и определяет логику эволюции художественного сознания.

Все это, конечно же, определяет как особенности типизации в эстетике нартовского эпоса, так и качественное отличие эпического сознания от мифологического. В целом выявляет суть принципа подражания в эстетике эпоса, формирования истоков своеобразного «эпического», «стихийного» реализма.

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ АЛАН-ОСЕТИН В ФЕОДАЛЬНУЮ ЭПОХУ (VI-XVIII ВВ.) И ФОРМИРОВАНИЕ «НАИВНОГО», «СТИХИЙНОГО», ФОЛЬКЛОРНОГО РЕАЛИЗМА



Глава 5. Принцип подражания реальной действительности – важнейший принцип эстетики аланской художественной культуры феодального типа

5.1. Формирование, становление и развитие фольклорного реализма

Одним из основных принципов эстетики аланской культуры – несомненно, принцип подражания. В изображении жизни аланский художник стремился подражать природе. И это величие его искусства. В специфике же изображения жизни выявляются его представления о художественном образе. Дело в том, что аланский художник изображение, т.е. воспроизведение действительности, понимает образно. Для него мелодия – не звукоподражание, танец – не воспроизведение бытовых жестов и движений, дом или сосуд – не копия горы или цветка. Словом, у него есть понятие отвлеченности от конкретных форм реальных вещей и предметов. Таким образом, аланский художник формирует свой «язык», который и делает его искусство абстрактным по отношению к действительности. Этот тип художественного образа активно строится с учетом ритмического повтора растительного мотива или на чередовании абстрактных форм, как составляется, скажем, «геометрический орнамент», имеющий художественно-образный характер и несущий особую эмоциональную выразительность.

Художественно-эстетическая деятельность мастеров феодальной Алании проявилась как новая способность людей

и новый способ освоения действительности. В эпоху кобанской культуры она была малоразвита, как впрочем, и сам человек, и была вплетена в повседневную материальную деятельность. Она входила во всеобщую человеческую способность осуществлять взаимодействие с объективной действительностью для добывания средств к существованию человека, к поддержанию его жизни. Словом, художественно-эстетическая деятельность в данную эпоху служила практическим целям и удовлетворяла практическую потребность. И высокое искусство тогда же было вызвано к жизни также практической потребностью, которая включала в себя потребность художественно-эстетическую. Конечно же, роль искусства как процесса художественно-эстетической деятельности в формировании человека и общества феодальной Алании – очевидна. Именно оно помогло им (и человеку, и обществу) сформироваться. То есть искусство, культура исторически явились формой и средством саморегуляции общественного бытия и общественного сознания алан.

Рисуя животного на предметах домашнего обихода или танцуя ритуальный танец, древний человек формировал у себя ответственное отношение к деятельности, которое рождало его искусство. Ведь человек в своем рисунке или танце предвосхищал свою дальнейшую жизнь: он постигал мир и стремился лучше в нем устроиться. Это ответственное отношение к художественно-эстетической деятельности усиливалось и в эпоху аланской культуры. Особенно когда в социальной структуре феодального общества Алании появилась специальная прослойка ремесленников, которые уже профессионально творили, создавали.

В аланском обществе ремесленник учился творить по образу и подобию природы. Он не хотел быть «безответственным» учеником природы: человек стремился подражать природе как можно лучше. Так, «наивный реализм» все больше образовывал аланского художника, обогащая его сознание – новым опытом жизни, его творческий почерк – новой техникой, новыми приемами и методами.

Развиваясь, искусство феодальной Алании преодолевало синкретизм, свою вплетенность в материально-практическое производство.

В практической потребности людей в искусстве вместе с мастерством формировались и художественно-эстетические потребности. И таким образом складывались объективные предпосылки рождения профессионального искусства в средневековой Алании. Эта потребность формировалась успешно и выразилась в стремлении осваивать мир художественными средствами на основе эстетических принципов и закономерностей как объективной стороны и субъективной— эстетического вкуса.

Параллельно формируется потребность переживать и сопереживать с художником, потребность наслаждаться продуктами художественного творчества. Постепенно обогащается эстетический вкус, в котором концентрируется и отражается связь человека с природой и социальным миром.

Художественно-эстетическая деятельность реализовывала очень важную свою функцию: помогала человеку обретать себя как творца, художника. Так происходил социальный скачок, скачок духовного развития, т.е. человек, как член аланского общества, совершенствовался. Обогащалась и гуманизировалась его природа.

Господствующая идеология феодального общества, утверждаясь повсеместно, проявлялась во всех сферах жизни, понимается, и в эстетических нормах, искусстве, фольклоре. Своеобразие средневековой художественной культуры в том, что реальный мир отражался в ней особым образом и живые представления о действительности формировались в ней тоже своеобразно. Чувства, мысли, переживания людей выражались через религиозные формы, которые порождали идеи, каких не знали предшествующие этапы истории. Религиозное сознание средневековья, конечно, подавляло творческое воображение художника. И в то же время, безусловно, обогащало его искусство: художник мог в рамках конкретных архитектурных и изобразительных традиций, этикета реализо-

вать, «материализовать» свои чувства и стремления, их глубокий жизненный смысл.

Как отмечала Е.Г. Пчелина, «во время раскопок, производившихся мною в 1936 г. в осетинском святилище Реком, в земляном полу прируба этого здания мною была найдена медная фигурка, изображающая коня, выполненная довольно грубо: передние ноги ее имеют вид столбика, раздвигающегося внизу на два копытца, вместо задних ног у коня – толстый спирально закрученный хвост. Судя по характеру исполнения предмет этот может быть отнесен к осетинскому раннему средневековью, от которого до нас дошло некоторое количество изображений, различных животных и птиц. Для этой фигурки, напоминающей античного гиппокампа, близких аналогий... в мелкой скульптуре осетин... не имеется»⁹⁶.

В осетинском фольклоре, в частности, в нартовском эпосе, часто встречается образ трехногого коня **артакъахыг**. Иногда его называют **къуылых** (хромой). По сказаниям, этот конь имеет две передние ноги, а сзади рыбий или змеиный хвост. Так формируется понятие о сказочном коне, носившем на себе **Уастырдж**, – главное божество в осетинском фольклоре. Это солярное божество в образе конного всадника, владетель конских табунов, божество утреннего рассвета, властитель родниковой воды и произрастающих растений. Олицетворял собой мужское начало, являясь патроном мужчин, воинов и всадников, покровитель набегов и войн.

Когда божества делились, то **Уастырдж** взял себе коня, быка и волка, **Авсати** – оленей и туров, **Карчиклой** – птиц, **Фалвара** – овец, на долю **Хайрага** (черта) осталась земля, но он не захотел ее брать, т.к. она неподвижна. Тогда **Уастырдж** сказал: «Хорошо, я возьму себе и землю, и все то, что растет на ней». Только потом все божества поняли, что, взяв себе землю, он стал сильнее всех, т.к. земля – основа всего сущего.

Конь **Уастырдж** – волшебный: он способен к перевоплощению. У него то вырастали огромные крылья, то рыбий хвост, а то и то и другое одновременно. Крылья – для полета в небо, рыбий хвост – для плавания в море. Иногда конь выглядел как

невзрачная худая кляча, иногда как прекрасный конь на ходу он, легок как дуновение ветра, быстр как полет стрелы и птицы. Под стрелком извивался вверх, так что мог головой удариться в небо и трижды прыгал вниз, так что земля вздрагивала.

Такова сущность **Артакъахыга** – божественного коня осетин, а его связь со стихиями: с небом-огнем-солнцем (крылья), с землей (его конская сущность) и с водой (рыбий хвост) свидетельствуют о глубокой древности этого образа, восходящего к временам, когда человеческое мышление воспринимало мироздание в виде трех сфер: небо-земля-море⁹⁷.

Далее на следующем этапе развития мышления конь выражал свою солярную сущность, являясь как бы земным воплощением бога солнца. Как отмечает Е. Г. Пчелина, в античной мифологии образ осетинского **Артакъахыга** расчленен на два: на Гиппокампа, коня с рыбьим хвостом, и Пегаса, крылатого коня – хотя в самом имени Пегаса и в его происхождении от Посейдона сохраняется память о его некогда водной сущности.

По мнению исследователей, генезис феодализма связан с «разложением общины». Но разложение общины, – гибель этой общественной структуры на Кавказе произошло только в XX в. со становлением капиталистического общества. Поэтому генезис феодализма следует скорее связать с процессом складывания государства у алан-овсов, которое в свою очередь связано с разделением алан в X-XIII вв. по территориальному признаку и наличию царской власти. Тем не менее, некоторые исследователи отмечают наличие раннефеодального объединения у алан, еще в начале второго тысячелетия⁹⁸. Под термином «власть» понимается «способность и возможность осуществлять свою волю, оказывать определяющее воздействие на деятельность, поведение людей с помощью какого-либо средства – авторитета, права, насилия (экономического, политического, государственного, семейного и др.)»⁹⁹.

У ираноязычных племен-кочевников весьма было развито коневодство, а воин-всадник играл в военной организации ведущую роль, что отмечает Геродот еще в V в. до н.э. У скифов, писал он, «каждый – конный стрелок». Тацит также подчеркивал,

что «конница... составляет подлинную боевую единицу сарматов¹⁰⁰. При этом «вряд ли существует войско, способное устоять перед натиском их конных орд»¹⁰¹.

Уже в раннем средневековье начали складываться такие отрасли декоративно-прикладного искусства, как керамика, бронзовое литье, чеканка, узорное ткачество, золотошвейное дело.

Произведения пластики раннего средневековья, и мелкой, и монументальной, характеризуются обобщенностью форм, усилением декоративной выразительности деталей.

В понимании эстетики средневековых алан-осетин огромную роль играет идея единства добра и красоты, мудрости и красоты. Это особенность четко просматривается в произведениях искусства, в частности, фольклора.

Конечно, эта тенденция эмоционально-эстетического понимания мудрости свойственна не только осетинской культуре, но и другим. При этом художественное осмысление действительности становится более глубоким, внимательным, детальным. Художественно-эстетическая специфика искусства средневековья говорит о своеобразии средневекового нравственно-этического восприятия алан-осетин.

Основной характеристикой художественно-эстетической культуры алан-осетин средневековья является системность, нравственно-этическая ориентированность, устремленность к духовной красоте и возвышенному, духовность искусства, символизм, каноничность. Они-то и формируют в дальнейшем самобытную структуру осетинской культуры.

Развитие средневековой художественной культуры алан, формирование нового эстетического и художественного сознания укрепляло особенно религиозное сознание, которое обогащало вообще все сферы общественного сознания. Вообще идеи христианства глубже воспринимались на уровне художественно-эстетического сознания. Духовная культура алан в средневековье развивалась успешно именно на этом этапе. Глубокие религиозные переживания выражались иконописцами в цвете и форме; в слове, в богатстве его смысловых и эмоциональных оттенков; в структуре художественных образов. В слове, в обра-

зе отражается вся философия человеческого духа. Здесь и размышления о человеке, его сути, его ценностях, назначения на земле. В образно-поэтической форме аланы поднялись на уровень определенных философских обобщений.

В структуре мифологического сознания древних превалировала система образов из мифологии. В средневековье синкретическое сознание людей ослабляется. Дело в том, что христианская идеология разрушала некоторые основы мифологии. Также трансформации сознания способствовали знания и мудрость, идущие из «писаний» и религиозных книг.

Образ как форма мышления обогащал свои функции на протяжении всего средневековья. Менялась вся система мышления человека, а за ней и глубинные основы его сознания, – художественного и эстетического в особенности. Новое миропонимание меняло представление о человеке и природе, их взаимоотношениях, о духовной сути бога как Абсолюте. Существенно расширились в связи с этим духовные горизонты. Человек как бы по-новому открыл себе мир, природу, историю, общество, человека. И по-новому, в новом эмоционально-эстетическом ключе осмыслил все это, так или иначе сформировавших комплекс его эстетических представлений. Новое мировоззрение фундаментально утверждало саму область духа, накапливало духовные ценности. Формировало всю сферу духовности, в которую окунулось средневековое общество целиком.

В результате молитвы **люди просветлялись духом, очищались душой**, словом, становились духовно обогащенными, как бы приобщившись к новому духовному источнику – **духовным ценностям своей среды**. Так устойчивое выражение эмоции на это явление, определяющееся как наслаждение, радость, умиротворение, свидетельствуют о том, что оно представляет собой средневековый тип эстетического отношения, в эпоху формирования средневековой эстетики алан оно определяло и специфику эстетического сознания и художественную культуру. Все, что касалось сферы духа или того, что ориентировало на нее человека, давало средневековому человеку духовное удовлетворение, радость, дистанцируемые от чувственного на-

слаждения. В этом же ряду стояли и праздники, воспевающие самое достойное с точки зрения народной морали, возвышенное, понимаемое как божественное начало, возвышающееся над человеческим бытием и благотворно на него влияющее. **Духовную радость** средневековый человек испытывал от церковных праздников, при общении с христианскими событиями. На богослужениях в церкви, особенно перед великим праздником Пасхи человек испытывал переживания возвышенно трагически – просветленного умиления перед духовным подвигом Христа. Это форма эмоционально-эстетического переживания средневекового человека.

Главную же духовную радость человек испытывал в ожидании истинного, настоящего мира, где в зависимости от его земных дел, праведных или неправедных, ждет его либо кара жестокая, либо награда великая: вечная жизнь, вечное блаженство вместе с райскими гуриями.

То есть духовная сфера общественным сознанием средневековья воспринималась, прежде всего, эстетически. Ведь в ней, по мнению средневекового человека, ярко проявлялась высшая красота. Так, в духовной сфере формировался новый эстетический идеал.

Но, к счастью, эстетическому сознанию народных масс не свойственны были идеи аскетизма, что отразилось на специфике, как духовной, так и художественной культуры. Любовь к красивой одежде, домашней утвари, украшениям и т.д., как и к достойной жизни и добрым делам, существовала в генетической памяти средневекового человека. **Христианская этика добра облагораживала сознание и душу человека, гуманизировала его помыслы как проявление божественной истины. Отсюда объективная проблема нравственного совершенствования и человека, и его отношений с миром.** Все это существенно влияло на эстетическое сознание и художественную культуру средневековья.

Ярко проявилась и эстетика культового действия, когда в процессе богослужения активно использовался синтез искусств.

Участие в церковном богослужении для человека было настоящим духовным праздником. Как правило, убранство храма,

атмосфера богослужения, – все это формировало у присутствующих праздничное настроение. Торжественно-возвышенный настрой процесса богослужения был отличен от характера мирских пиров. На богослужении вся атмосфера храма внушала человеку, что он – существо высшее, духовное, призванное приобщаться к морально-нравственному совершенству в своем повседневном бытии.

Так, нравственное очищение и духовное совершенствование человека было главной целью богослужения; целью, достигаемой с помощью художественно-эстетического воздействия на него красоты, торжественности и возвышенности. Так создается особая эстетизированная среда и атмосфера в театрализованном культовом действе.

Средневековый эстетический идеал мыслился в духовной сфере; с ней же были связаны представления общества о прекрасном. Ведь все это доставляло человеку духовное наслаждение, воспринималось как истинно прекрасное. Прекрасным почитался и духовно-нравственный образ человека. Духовная же красота человека выражалась определенным образом в различных предметах и явлениях, представляясь по аналогии с земной красотой. Это определяло эстетическое сознание средневековья, генетически связанного с древними представлениями органических связей человека с природой. Отсюда аналогия эстетического идеала с земной красотой, его выражение через земную красоту. Средневековый человек восхищается красотой природы и находит в ней отражение божественной сущности, божественной красоты, о чем свидетельствует народное представление о рае и аде.

Разумеется, народное творчество алан-осетин отличается развернутыми описаниями природной красоты. И это особенность эстетического сознания и художественной культуры средневековья.

В представлениях средневекового человека красота неотделима от понятия пользы, полезности. При этом качественные характеристики природной красоты составляют: величина, высота, округлость, искусная выделка.

Средневековым человеком природа воспринимается как совершенство, закономерности и упорядоченность ее им переносятся на творение человеческих рук, на «вторую природу». А бог мыслится как абсолютный, гениальный творец, мастерству которого человек не переставал удивляться и восхищаться им. Словом, божественное устройство, высокому мастерству которого он подражал всегда в своей повседневной жизнедеятельности, человек воспринимал как красоту.

Функция красоты в средневековье ярко проявлялась в искусстве, связанной с культовыми и обрядовыми действиями, религией. Она выражалась и в архитектуре, и в культово-религиозных празднествах, и в изделиях декоративно-прикладного искусства, и народном поэтическом творчестве.

Нашествие татаро-монгольских орд в XIII в. приостановило развитие художественной культуры алан-осетин, ведь были разрушены города, поселения, сады, храмы и т.д.

Представления о красоте и прекрасном, которые господствовали в сознании средневековья в домонгольский период, трансформировались в своеобразный устойчивый стереотип – идеал вождя – человека, внешне прекрасного, сильного, храброго, мужественного, благородного и добродетельного. В его нравственно-эстетическом идеале была сосредоточена вся духовная и физическая красота народа, его потенциал.

В сознании средневекового общества чувственно воспринимаемая красота не должна была быть вызывающе броской: в ней должна была присутствовать **мера, обусловленная строгими морально-этическими нормами феодального общества**. Это и определило основную линию древнеосетинской эстетики, берущей свое начало еще в древнеаланской культуре. И, тем не менее, аскетические идеалы в сфере эстетического сознания не были присущи средневековому обществу, с удовлетворением празднующему дохристианские обряды, праздники, с их прирожденной красочной зрелищностью. Христианская духовность облекалась в конкретно-чувственные формы искусства. А за внешней красотой усматривали особую глубину.

В средние века успешно расцветало декоративно-приклад-

ное искусство, призванное украсить быт и одежду, предметы туалета и драгоценные украшения.

Однако эстетическое сознание средневекового общества оперировало понятием меры, обусловленной убеждением, что высшая природная красота заключается в естественном облике человека. Идеальной же нормой божественной красоты служат, конечно же, по-прежнему природа и человек, совершенный во всех отношениях, как лучшее творение бога. Так высока и ценна значимость человека в мире.

Традиционная семиотичная функция красоты используется для укрепления средневекового, общества, его морали и идеалов, его идеологии, формирующегося **Агъдауа, Ирондзинада** как этнического мировоззрения, доминанты народной мудрости.

В эстетическом сознании средневековья красота, прекрасное связано с понятием Фарн (благодать, благость).

Красота явилась символом всего комплекса духовных ценностей, а безобразное – как их отрицание, т.е. знаком антиценностей. Это отличительная черта сознания средневековой культуры.

Одним из важнейших реальных проявлений красоты и прекрасного являлся свет. Именно световая эстетика давала наслаждение и радость.

Культ огня и света царствовал в сознании средневековья, и традиция эта шла еще из древности. **Символом же света, добра, добродетели, – вообще всего прекрасного являлось солнце. То есть здесь просматривается связь красоты, прекрасного, внешнего с внутренним, духовным, нравственным. Отсюда следуют глубинное органическое родство этически-нравственного и эстетически-прекрасного; родство, порождающее возвышенно прекрасное начало, определяющее сущность художественной культуры алан-осетин, в которой нет ничего случайного, малозначительного, духовно и нравственно не ориентированного.**

Собственно, в этом и заключаются истоки световой эстетики в аланско-осетинской художественной культуре. **Духовная**

сущность, благодать, добро, прекрасное – все это материализуется в средневековом художественном сознании в образе солнца. И потому оно – самый мощный символ в средневековом искусстве, да и в искусстве последующих эпох традиция эта также присутствует, частично сохраняясь даже в современном осетинском.

Проникая в душу человека, свет (т.е. добро, благодать, фарн) освещает ее благодатью, невыразимой духовной красотой. И это дает человеку высочайшее наслаждение, радость, определяет внутренний стержень его характера, ориентирует его только на достойные дела и поступки. Без такой «материализации» света нет героя, призванного совершать только исключительные подвиги во имя спасения своих: родных, друзей, этноса и т.д. Такова вкратце философия световой эстетики в ала-но-осетинской художественной культуре.

Концептуально такие элементы структуры народной мудрости как Агъдау, Кад, Намыс (Слава) объяснимы и «работают» только в системе световой эстетики, являющейся важным составляющим осетинской художественной культуры на протяжении всей ее истории.

В художественном сознании осетин световая и духовная субстанция однозначны, ведь в трактовке сущности категорий «красота» и «прекрасное» эстетическое сознание осетин определяет красоту духовную. Внешняя, чувственно воспринимаемая красота расценивается только как знак и символ духовной красоты.

Конечно, люди воспринимали красоту искусства особенно только декоративно-прикладного, ведь в те времена распространенным видом художественной деятельности был именно этот. Аланский человек с удовольствием художественно обрабатывал все предметы своего реального быта. Причем с высоким мастерством и развитым художественно-эстетическим вкусом. То же самое можно сказать и о богатой устной фольклорной культуре, конечно, во многом утраченной и не дошедшей до нас. Но именно в художественно обработанном слове аланы проявили высокие образцы развитого эстетического вкуса. Ис-

куство концентрировало в себе высший духовный опыт истории. Оно напоминало забывшему о красоте или горе, а непонимающего заставляло понять их. Через искусство обогащалась духовная сущность человека.

Итак, все активнее реализуется творческая сущность труда как способа существования человеческого вида. В его продуктах гармонично формируется мир культуры, где человеческая жизнь приобретает все более «человечный» смысл. И все активнее раскрывается многогранное богатство творческих возможностей и потребностей человека как члена общества, т.е. как субъекта социальной деятельности. В таком контексте вся общественно-историческая практика выступает как основа способности человека преобразовывать мир по законам красоты. А стало быть, и основа способности формировать эстетические чувства и переживания, эстетические вкусы и идеалы.

В аланской культуре, выступающей как цельная и целостная система, эстетическая деятельность человека проявляется во всем и всегда. И важно то, что в аланском обществе она выступает как самоценный атрибут человеческой сущности. Происходит очень важный процесс: развитие эстетических отношений людей с окружающим миром ведет к расширению диапазона действий эстетических факторов в дальнейшей организации их совместной жизни и деятельности. Влияние этих факторов носит объективный характер. С данным процессом связано постепенное накопление эстетических ценностей и норм в культуре – в аланской, в частности. Ведь она сферой своего влияния избрала весь жизненный и духовный уклад конкретных, реальных людей, членов общества. Она уже четко определила смысл жизни в обретении человеком самого себя, в приобщении его к роду человеческому.

Формирование духовной культуры как «второй» действительности, созданной человеком, способствует обогащению и специфической человеческой сущности и природы, – творческой, целеустремленной. В процессе духовного роста человека стали складываться и его эстетические и художественные представления и чувства.

Итак, процесс становления художественной культуры аланского общества шел весьма интенсивно, на базе местных традиций, в формировании которых, прежде всего, роль сыграла скифо-сармато-аланская культурная среда, а затем и тюрко-монгольская.

Конечно, развитие художественной культуры аланского общества происходило в очень сложной исторической обстановке, в результате чего большинство культурных ценностей было уничтожено. И безвозвратно погибли цветущие города и крупные торговые центры, памятники архитектуры и художественного ремесла. До сих пор неизвестно место нахождения столицы Алании Магаса. Упоминания о них встречаются только в литературных источниках того времени. Сохранились только памятники культовой архитектуры горной Осетии. В искусстве раннего средневековья преобладали мелкая культовая и монументальная декоративная пластика.

В развитии эстетической мысли и художественного сознания важно, что в бронзовых находках наблюдается преемственность некоторых традиционных форм кобанской бронзы, особенно в культовых статуэтках, которые находят во всех центральных и восточных районах Северного Кавказа конца 1 тысячелетия до н.э. и рубежа н.э.

Это небольшие (от 5-6 до 15 см) мужские и женские фигурки – божества, довольно обобщенные, с характерными деталями, фигурки различных животных.

Выразительны гравированные узоры на топорах, пряжках и булавах: изображения коня, козла, оленя и других животных.

Как видим, уже в эпоху раннего средневековья начали формироваться основные принципы средневекового декоративно-прикладного искусства, которое окончательно сложилось к XIV- XV вв.

По орнаменту бронзовых украшений, амулетов можно проследить переход от форм древней кобанской бронзы к искусству эпохи средневековья. Именно в нем формируются наиболее характерные мотивы и приемы композиции геометрических узоров из всевозможных сочетаний кружков, солярных

знаков, треугольников, штрихов, елочек и т.д. Некоторые из них восходят к орнаментальным формам кобанской культуры (елочки и солярные знаки).

Новизна подхода заключается в особом внимании к частным деталям, в большей точности в передаче пропорций животных и человека. Тогда же складываются такие отрасли декоративно-прикладного искусства, как керамика, бронзовое литье, чеканка, узорное ткачество, золотошвейное дело. К IV-VI вв. относятся фигурные лепные сосуды из глины, выполненные в виде свиньи, барана, козла. При этом образ животного выполнен пластически выразительно и убедительно. Важно также, что это одновременно и сосуды, и скульптуры, т.е. они несут в себе и утилитарно-практическое, и эстетически-художественное начало.

Эстетические и художественные идеи и представления в средневековье начинают испытывать влияние христианского мирознания. Дело в том, что эстетическое сознание Алании формировалось в русле христианской концепции, христианской картины мира. А мерой красоты и совершенства признавался бог, стремление же к красоте вне бога считалось грехом, и было равноценно потере духовности. Но в аланской действительности проповедь презрения к земной тленной красоте и единственному идеалу красоты – потустороннему миру не приживалась. Для христианского мироощущения характерно стремление к примирению религии и искусства, божества и красоты. Не случайно в византийской эстетике преобладали пышность и великолепие, обожание драгоценных камней и золота, причудливое сочетание света и цвета, царствовала монументальная архитектура, мозаика и фрески, торжественная литургия. Словом, целью византийской эстетики стало стремление через эстетическое восприятие вызвать у зрителя или слушателя глубокий интерес к философской идее единства человека и всего живого с богом.

Но развитие общественного сознания алан пошло несколько по-другому. Конечно, в центре его внимания всегда находились жизненные интересы людей, специфика их реального бытия, полного всевозможных опасностей и тревог. Оценка

явлений действительности в общественном сознании давалась исключительно с точки зрения народных представлений о красоте, добре. Потому так активно звучит во всем искусстве мотив протеста против зла и насилия. Предметы материальной культуры составляют не только сферу искусства, но и отражают своеобразную философию жизни алан: в них выражается мировоззрение средневековой эпохи, эстетическая картина мира. Сама ж аланская эстетика выступает как специфический способ воздействия на эту картину мира.

Конечно, процесс христианизации алан оказал мощное влияние не только на развитие эстетического и художественного сознания, но и на все их мироощущение и духовную культуру в целом. Благодаря христианству, сознание алан обогатилось понятиями и представлениями, которые были недоступны языческому мировосприятию. Это абстрактно-отвлеченное мышление, внедрение в сознание людей новых морально-этических и эстетических принципов: понятие совести, интерес к духовной красоте человека и т.д. Храмы с красивыми украшениями формировали представления о мире, становились частью этого мира. И, если архитектура испытывала влияние церковной идеологии, христианской веры, все же она оказала мощное воздействие на развитие народного искусства и формирование эстетического вкуса у средневековых алан. Конечно, четко сформулированных эстетических «теорий» в аланской культуре нет, но понятие «школа» в смысле наличия представлений о традиции устойчивости эстетических форм, абсолютно присутствует.

Словом, эстетическое и художественное сознание средневековых алан развивается, руководствуясь понятиями канона, обрядности, подчинения традиции, обычаю, церковному церемониалу. Формируется этикет – как четкое представление о должном в объективном ходе реальных событий. Также утвердилось представление в общественном сознании, что изображение жизни в искусстве должно быть определенной формы с разработанными канонами. И в нем должен отразиться принцип связи содержания и формы. Дело в том, что аланский ху-

дожник уже понимает, что то или иное содержание может быть выражено так и никак не иначе, теми или другими средствами художественной выразительности. И это уже большой прогресс в становлении эстетического сознания алан.

Сущность же художественной традиции заключается в том, что психология человека еще не интересует художника. А потому образ человека (герой) представляет собой обобщенный характер, но не индивидуализированный.

Постепенно культурные потребности феодального общества алан порождают новые идеи, которые уже не могли выразить художественно-эстетические средства антропоморфического искусства, а сложные религиозные чувства – в эпическом жанре. То есть искусство обогащается новыми эстетическими функциями. Сложность же и специфика религиозного чувства заключается в том, что сквозь него явственно проявились новые взгляды аланского общества на мир, на единство материальной природы, т.е. «связь всего со всем», стихийно угаданное средневековым сознанием. Эта мысль о единстве всех проявлений в природе сыграла свою роль в формировании эстетических взглядов аланских художников. Ибо эстетическая чуткость и восприимчивость к прекрасному ярко проявляется в мифах, преданиях, легендах, сказках, песнях в форме самобытности художественно-эстетического видения мира.

Конечно, в центре внимания искусства всегда находились жизненные интересы людей, специфика их реального бытия, полного всевозможных опасностей и тревог. Оценка явлений действительности в общественном сознании давалась исключительно с точки зрения народных представлений о красоте и добре. Потому так активно звучит во всем искусстве мотив протеста против зла и насилия. Предметы материальной культуры составляют не только сферу искусства, но и отражают своеобразную философию жизни алан: в них выражается мировоззрение средневековой эпохи, эстетическая картина мира. Сама же аланская эстетика выступает как специфический способ воздействия на эту картину мира.

Безусловно, процесс христианизации алан оказал мощ-

ное влияние не только на развитие эстетического и художественного сознания, но и на все их мироощущение и духовную культуру в целом. Благодаря христианству, сознание алан обогатилось понятиями и представлениями, которые были недоступны языческому мировосприятию. Это абстрактно-отвлеченное мышление, внедрение в сознание людей новых морально-этических и эстетических принципов: понятие совести, интерес к духовной красоте человека и т.д.

Природа исполняет роль эстетического и этического идеала в художественной культуре, т.к. дает понятие «меры» и в сфере представлений о красоте, и в сфере представлений о нравственности и законах человеческого общежития. Определяет направленность и динамику развития. Поиск гармонии человека с миром рождает идею органического единства с ним, равноправия с ним (не подчинения природе и не господства над ней, как мы прежде полагали).

Из системы представлений о природе как первоисточнике всего в мире родилось осознание предшествующего опыта как ценности, как основы этнической художественной и эстетической культуры алан-осетин в их социальной истории. И в этом большую роль сыграл принцип подражания реальной действительности, повседневного бытия алан-осетин.

Такова сущность и особенности принципа подражания в этнокультуре феодального типа алан-осетин.

А в создаваемых феодальным бытом и мировоззрением, бытием и сознанием, условиях постепенно, благодаря усилению принципа подражания реальной действительности в искусстве, в материальной, духовной и художественной культуре алан-осетин феодальной эпохи шел активный процесс формирования, становления и развития «наивного», «стихийного», фольклорного реализма.

5.2. Реалистическая природа художественного образа в народном зодчестве алан-осетин в эпоху феодализма

Любопытен мир феодальной архитектуры алан-осетин, которая начала формироваться с первых веков нашей эры и продолжалась до XVIII в. Этот аспект культуры тесно связан с историческими реалиями эпохи феодализма и ее главными действующими лицами – новой феодальной знатью, пришедшей к власти, и крестьян.

Конечно, в архитектуре алан-осетин феодальной эпохи косвенно отразилось все бытие этноса: и повседневная жизнь, и войны, и основные идеи феодальной иерархии как социальной организации общества. С одной стороны, идеи военной мощи, власти, богатства, с другой стороны, идеи феодальной субординации, подходящего каждому его «места». Отсюда мощные фортификационные сооружения, строгое зонирование внутреннего пространства жилищ, характер их декора. Обитатели их – феодалы и их приближенные, образ жизни которых определил характер искусства зодчества.

Произведения архитектуры как вида искусства содержат в себе своеобразие интерпретации философских, политических, нравственных идей, диктуют особые формы эстетического отношения и выражения.

В архитектуре средневековья нашли свое яркое воплощение идеи и нормы общественной формации и социального устройства общества. Формы расселения, связь гражданского и культового строительства, принципы организации производственной, жилой и рекреационной среды, – сами по себе являются красочным рассказом о наших предках, их образе жизни, мироощущении и привычках. Кроме того, они раскрывают определенные типологические, культурно-ценностные, эстетические стереотипы, отразившиеся в общественном сознании. И они основаны на конкретных традициях организации пространства.

Художественный образ решает здесь очень важную творческую задачу: вписывает искусственную предметно-пространственную форму в контекст реального мира, помогая ей стать

частью этого мира. Благодаря художественному образу, предварительно осуществляется субъективное отражение объективного мира в сознании творца-зодчего. Но в материально-предметном воплощении субъективного отражения в сознании художника проявляется определенная традиционная основа, традиционное начало, и, прежде всего, в художественной выразительности. Особенно показательны элементы художественной образности в зданиях, связанных с духовной жизнью общества, его культурой. И в то же время они отвечают очень важному критерию: предметы и объекты строго соответствуют своему социальному предназначению и содержанию. Суть тут в том, что не должно быть никаких дискомфортных ассоциаций у людей, созерцающих данные предметы и объекты. И это стремление вызывает к жизни определенные художественные начала и придает им ценностные ориентиры. Разрисовывая стены, художник стремился не только декоративно украсить их, но и вызвать эмоции, предельно подходящие к месту и времени реальных событий. И таким образом служить целям повседневной жизни людей.

Вся северокавказская графика (петроглифы, рисунки, рельефы) развивает религиозные (культовые) мотивы и в то же время несет в себе представления о разнообразных занятиях и мыслях людей, об оружии и орудиях труда.

В данной сфере в послемонгольском периоде истории осетинского общества наблюдается удивительный всплеск художественного самосознания и обогащения творческого начала, что не могло было не обуславливаться народной мудростью, не стимулироваться ее установками и идеалами и в свою очередь не влиять на нее, развивая и углубляя ее идеологическую суть.

Элементы декоративности. Совершенствование социально-экономических отношений объективно ведет к обогащению принципов развития архитектурного мастерства. Постмонгольский период характеризуется некоторыми особенностями в сфере зодчества. Это единство материала (как правило, камень), общность конструктивных решений и декоративной обработки

фасадов, создание объемных, развитых пространственно-архитектурных ансамблей, сохранивших свое гармонически-ритмическое устройство.

При этом утилитарное их назначение не исключает весьма удачной архитектурно-художественной разработки объемов, основанных на традиционных приемах обработки материалов с учетом их техномеханических и теплотехнических свойств.

В сознании человека той эпохи дом представлял защиту от враждебности непознанного им внешнего мира, начало человеческого порядка в противовес природному хаосу.

«Это упорядоченное звено, подчиненное конструктивной воле, стало между человеком и необозримостью Вселенной, превратившись в универсальную точку отсчета, центр радиальной системы координат, определяемых направлениями из дома к дому»¹⁰², – пишет А. В. Иконников о доме и его роли в представлении наших предков.

Оппозицию внутреннего и внешнего в сознании средневекового зодчего, определяющую специфику его эстетического отношения к миру, подчеркивает и исследователь В. Х. Тменов.

«Противопоставление внутреннего и внешнего, замкнутого и открытого – основа любых структур предметно-пространственного окружения. Однако и с учетом материальности данной оппозиции внутреннее и внешнее не только обособлялись какими-то условными границами, но и вполне реально взаимопроникали друг в друга, утверждая начало всеобщности и единства мира. В культуре каждого народа сохранялись свои представления о нем, свои символы и образы, сформировавшиеся в народной космологии и выражавшие коллективную память конкретного этноса»¹⁰³.

Культурный контекст эпохи, т.е. жизнь, образ мыслей и чувств, – и дает реальную возможность людям строить свои повседневные отношения с миром, с природой, конечно же, с учетом и исторического прошлого. Словом, как подчеркивает А. В. Иконников, модель Вселенной как переходное звено между миром и человеком, конкретизируется декором.

Архитектура постмонгольского периода породила строгую,

лаконичную выразительность, которая сама по себе всегда есть выход за пределы формы как системы, какую бы ценность сама эта система не представляла, ибо выразительность есть не что иное, как форма активности предмета, переходящая из поколения в поколение и выполняющая как содержательную, так и декоративную роль, а «декоративность – есть особая форма» выражения предметной красоты, приобретающая генетически и через связь с окружающей средой условный орнаментальный характер, несущий свой метафорический смысл.

Система образов передает связь дома с небом, с солнечным пространством, с космосом. То есть в ней воплощено целое мироощущение творца-созидателя. При этом крыша совпадает с его представлениями о небе как крыше земли, а фундамент в его сознании полностью олицетворяет связь с землей-матерью. Так, в представлении средневекового художника человек оказывался органически связанным как с небом, так и с землей, т.е. был «вписан» в мировую систему. И это красочно отражается в архитектурном образе и в художественной содержательности декора зданий (имеются в виду и жилье, и культовые сооружения).

Интересен архитектурный объем жилья: чем выше стена, тем она кверху уже, что придавало дому форму башни, и особый ритм мощной постройке. Вертикализм же, т.е. некоторая ее устремленность к небу, обогащал оборонительную функцию здания. Как подчеркивает М. А. Некрасова, двухскатные кровли вообще ассоциируются с крылатым конем – символом света, солнечной энергии: «Конь словно вздымает ввысь, парит над землей, вовлекая в это движение могучий размах крыльев – крыши»¹⁰⁴. **Образы коня и всадника как знак благополучия и радости, связываются с земледельческим культом и народными переживаниями прихода весны, прибавления света, тепла, пробуждения природы.**

«Несомненно, и усеченно-конические и фаллические навершие пирамидальных башен и склепов с четырехскатными покрытиями отражали аналогичные (или близкие к ним) представления горцев и, возможно, были связаны с культом плодородия.

Можно полагать, что упомянутые постройки, увенчанные такими наверхиями, как бы оплодотворяли небо, призывая дать земле столь необходимые ей тепло и влагу – залог «доброго» урожая, приумножения поголовья скота и т.п.»¹⁰⁵.

Постепенную, но весьма существенную эволюцию художественно-эстетического сознания общества, проявляющуюся активно в сфере архитектурного искусства, можно проследить по размерам и формам окон и проемов в строящихся зданиях. И это не случайно: они – ось, соединяющая воедино внутреннее и внешнее, человеческий мир с космосом. В них также ярко проявляются образ художественного переживания, народные представления и верования. Весьма красноречивы и солярная символика, резной декор, играющие большую роль в общей художественной системе предметно-архитектурных ансамблей. Они тоже являются существенной формой идейно-художественного выражения.

Значительны и строгая иерархия частей, и изобразительные элементы, несущие особое смысловое содержание.

В членении композиции активную роль играют такие естественные принципы ориентации как земля, небо, верх, низ.

Синтез искусств, который активно используется творцом-зодчим в процессе созидания здания, обуславливает целостность восприятия архитектурного ансамбля.

Декоративные мотивы, взятые из богатой языческой мифологии, по представлениям художников той эпохи, ограждали человека от «порчи» и дурного глаза. Затем **постепенно характер декоративных мотивов меняется, в них появляется новый пласт и новое мироощущение, что связано с утверждением христианских и мусульманских представлений о мироздании. Так формируется весьма сложная система значений, соотносимая с миром ценностей, возвышенных идеалов качественно меняющегося общества.**

В традиционной графике, призванной удовлетворять духовные и эстетические потребности людей, господствовала консервативность, т.к. феодальное общество в основе своей отрицало яркую индивидуальность и новаторские тенденции в

поведении личности. Как верно пишет А.Я. Гуревич, «Нормой и даже доблестью было вести себя, как все, как поступали люди испокон веков. Только такое традиционное поведение имело моральную силу. Поэтому жизнь человека в традиционном обществе представляет собой постоянное повторение поступков, ранее совершенных другими»¹⁰⁶.

Памятники народного графического искусства в Осетии встречаются 6 типов: 1) иероглифы, 2) контурные рисунки, процарапанные в камне или в сырой штукатурке, 3) красочные рисунки, 4) комбинированные рисунки, т.е. процарапанные в сырой штукатурке и залитые краской, 5) вырезанные в камне рельефные изображения, б) лепные солярные (рельефный круг с обозначенным фигурной скобкой движением от восхода к зениту и далее к закату) и зооморфные (бараньи головы с круто загнутыми рогами) изображения на фасаде (над лазом) и стыках стен пещерного склепа в Дзивгисе.

Назначение данных памятников исключительно художественно-эстетическое: они выражают стремление их творцов выделиться то или иное строение, придать ему неповторимый облик. **Методология их сотворения, стилистические особенности изображений, объединяющие не отдельные черты, а сочетания разных признаков, цветовая палитра, – все свидетельствует о моном художественном качестве и своеобразии эстетической оценки новизны человеческого бытия, усложнения отношений человека с окружающей его природой и социумом.**

«Если исходить из... мысли о тесной связи мира и самовосприятия средневекового человека, смотревшего в природу как в зеркало и в то же время находившего ее в самом себе, то эта недифференцированность его отношения к природной среде не только не исключает элементов любования ею, но, напротив, предполагает их, но не как вполне обособленную и осознанную эстетическую точку зрения, а как один из аспектов более сложного и многообразного отношения к миру»¹⁰⁷.

Своеобразие такого сложного и многообразного отношения человека к миру изображается весьма конкретно. Так, обозначением тревоги служат изломы, уверенности – прямоугольни-

ки, спокойствия – прямые линии, а символом ритма является диагональ. Как отмечал Л.П. Семенов, «При некоторых частных отличиях все... фигурки имеют общие характерные черты – почти полное отсутствие каких-либо деталей в воспроизведении внешнего облика человека, простоту, нередко – угловатость, прямолинейность в очертаниях его тела, несоразмерность отдельных членов (крупная голова, длинные руки); в большинстве случаев одеяния нет. Если сравнивать с ними линейные фигурки, нарисованные на склепах, то бросается в глаза большое сходство в композиции и стиле; пеший или всадник начертаны одинаково упрощенно, посредством прямых линий. Это проявление местной традиции, выдержавшей соблюдение характерных мотивов, прошедших через целые века – от культуры раннего железного века до XIV-XV вв.»¹⁰⁸.

Однако в эстетическом сознании общества наблюдается и определенная динамика, иначе как можно объяснить появление на фасаде нижнезгидского склепа изображения косаря и пляшущих человечков и некоторых фигур галиатского камня. Эстетическая культура общества не стояла на месте, она обогащалась и, разумеется, это давало свои плоды, и в плане обогащения сущности и установок народной мудрости как первой ступени осетинской философии.

Доказательством этому служит, скажем, склеп Абисаловых, который «имеет удлиненную в плане форму и внутренней поперечной стеной разделен на две камеры. Все восемь стен расписаны черной и красной краской по штукатурке... Лучше сохранились росписи на передней стене и прилегающей к ней левой. На каждой стене (изображены) большие человеческие фигуры... Помимо них, имеются фигуры и маленькие, помещенные главным образом у верхнего края стены. Все фигуры изображены *anface*, часто – с поднятой рукой. На стене противоположной входной – конская фигура. Лошадь идет влево, всадник изображен также *anface*. На сильно попорченной поверхности правой стены... сохранились отдельные части рисунка, изображавшего, по-видимому, охоту на козла (сохранился козел почти полностью, около него части большого лука

с натянутой тетивой). Помимо изображения людей, мы здесь находим: равноконечные кресты и фигуры в форме решеток, значение которых осталось для меня неясным, никаких аналогий в изобразительных элементах современного осетинского населения я не нахожу»¹⁰⁹.

Как отмечает В. И. Марковин: «Умелая рука мастера, его верный глаз позволяли иногда с большим вкусом сочетать архитектуру дома с иероглифами, создавая красочную игру светотени на стенах дома-башни»¹¹⁰.

Удивительно, что в средневековой осетинской графике мало изображений вооруженных людей. Это свидетельствует о большом качественном изменении в образе жизни и общественном сознании, в господствующей тогда системе ценностей алан-осетин. Постепенно происходит процесс математизации и геометризации искусства зодчества. Гармонизация же составляет гносеологическую основу перехода некоторых элементов мышления из сферы математики в область архитектуры, прикладных искусств. Так, методы и принципы математики: соразмерность, пропорциональность, соответствие, подобие, – активно и творчески использовались зодчими эпохи постмонгольского нашествия. И это свидетельствует об очень высокой культуре средневековой осетинской архитектуры, стимулируемой народной мудростью как первой ступенью осетинской философии.

В искусстве той эпохи явно проявляется и христианская символика, в частности, постоянно встречаются кресты. И не удивительно: грузинские миссионеры активно распространяют христианство в XI-XIII вв. и в XIV-XVI вв. Грузинские цари даже пожертвовали колокола главным осетинским молельням в Цее и Дзизгисе (XVII в.). Новый всплеск же христианизации Осетии пришелся на XVIII в., когда в 1745 г. решением русского правительства и Синода была создана осетинская духовная комиссия, целью которой стало крещение осетин, их политическая переориентация на Россию, воспитание в них верноподданнических чувств.

Процесс этот сыграл значительную роль в духовном самоопределении осетин и их культуры в целом. Естественно,

и в эстетическом сознании осетин, которое в свою очередь способствовало успешному проникновению и утверждению идей христианства в общественном бытии. Искусство той эпохи формировало в человеке не только христианские нормы морали, но и определенную модель поведения, направленную на познание нового миропорядка, что бы помогло ему обрести душевный покой, цель и уверенность в жизни. Найти точку опоры и чувствовать себя частью единого, цельного и одушевленного единым порывом человечества. И эту возможность горцу XVIII в., за спиной которого многовековая трагическая история, могла гарантировать только поддержка со стороны России и соответственно христианство, ее официальная религия.

Развитие искусства на протяжении многих веков становления осетинского общества шло по традиционным канонам: от простого к сложному, от изображения одиночных фигур животных к сложнейшим композициям. Это также свидетельствует о развитии художественности.

Специфическая ритуально-мифологическая окраска культуры осетинского общества эпохи постмонгольского нашествия явилась защитной консервирующей оболочкой, которая через развитую систему требований неукоснительного исполнения предписаний и запретов, смогла сберечь крупницы бесценного опыта и знаний, передающихся от предыдущих поколений и составляющих основу народной мудрости.

Огонь, солнце, вода всегда осмыслились как первоосновы всего сущего на земле. И трепетное отношение к ним людей, творящих культуру той эпохи, определенным образом отражалось на всем том, что они с такой любовью создавали. Смысловая же нагрузка творимых памятников, выражающая систему представлений своих авторов, обладала еще и охранной функцией. Так, солярные, лунарные и прочие знаки исполняли роль оберегов. В то же время они олицетворяют и связь творцов своих с живой природой, которая и есть непревзойденный идеал прекрасного на земле.

Отсюда восприятие природы как **неисчерпаемого источ-**

ника добра и красоты. А ощущение себя как части ее придавало человеку особое самоощущение; давало ему возможность свободного контакта с деревьями и травами, скалами и горами, животными и птицами. И все это богатство мира представлялось одинаково одушевленным и чувствующим. Своя же сопричастность с этим миром приободряла душу горца, гуманизируя и возвышая ее. Из представлений о единородстве человека и природы возникла **магия**, являющаяся средством воздействия на окружающую мать-природу с целью ее благорасположения и дарования труженикам хорошего урожая, приплода скота и иных жизненных реальных благ. То есть из конкретных материальных потребностей выростала духовная деятельность, а из «энергии жизни» – энергия художественного творчества, обусловленная народной мудростью алан-осетин.

Образ природы тоже выступает как параллель в понятии нравственного мира человека, в многообразии его чувств, стремлений и желаний. В этом смысле он – источник познания исторической жизни народа, его духовности, его народной мудрости, философского сознания.

Народная мудрость в виде житейских навыков и художественного опыта совершенствовали эстетическое сознание эпохи, отбирая и храня все самое ценное. Глаза же художников, определяющие меру вещам, и их руки, создающие пространственные, предметные и линейные формы, из века в век накапливали мастерство. Формировали «школу», собственную стилистику и систему художественно-изобразительных средств в разных сферах искусства, будь это архитектура, устное народное творчество, риторика и т.д. И происходило это, конечно же, под мощным воздействием народной мудрости как первой ступени осетинской философии.

Средневековое каменное зодчество включает в себя: заградительные стены и таможенные заставы, замки и крепости, боевые и жилые башни, склеповые и мемориальные сооружения, языческие святилища и христианские церкви. Когда же на Северном Кавказе появилось огнестрельное оружие, совершившее переворот в военном деле, зародилась и архитектура

фортификационных сооружений. А факторы идеологического, в частности, религиозного характера вызвали к жизни появление таких памятников, как церкви, погребальные и культовые сооружения.

В то же время началась и борьба между язычеством и христианством, а впоследствии и исламом.

Пик народного зодчества пришелся на XV-XVIII вв., что объясняется экономическим подъемом горских обществ. В тот период скотоводство было основным занятием осетин. Скотоводство, являвшееся базисом феодализма в постмонгольской Осетии, и обеспечило рост относительного материального благосостояния людей. Это, естественно, способствовало развитию народной мудрости, развитию искусства, появлению множества религиозных и общественных сооружений, обогащению культуры в целом. Укреплялись также разносторонние связи и взаимовлияния с соседними народами, что вело к обогащению творческой памяти и опыта, – **ведь к тому времени складывался весьма своеобразный тип единого историко-культурного процесса на Кавказе, обладающего внутренней логикой развития.**

В области архитектуры сформировались определенные строительные стандарты, предусматривающие некоторые объемные, планировочные и декоративные решения.

Архитектура оборонительных сооружений. В течение XIII-XIV вв. и вплоть до XVIII в. включительно, Осетия пережила массу трагических событий: нашествие монголов, экспансию Тимура, постоянные набеги феодалов с соседних территорий, междоусобицы, – словом, утверждалось право сильного угнетать слабого.

Сложившаяся ситуация заставляла осетин строить оборонительные сооружения, которые бы давали людям возможность защищаться, как могли.

Конечно, фортификационное искусство использовало лучшие достижения народного зодчества, которые естественно потом использовались и в практике жилищного строительства. Обычно над жилищами селян возвышается жилая или боевая

башня. В качестве оборонительных сооружений подготавливались и пещеры и скальные гроты.

Весьма интересны так называемые сторожевые башни, которые строились с учетом сейсмоопасности, ведь как отмечают грузинские хроники VIII-IX вв., здесь происходили весьма ощутимые землетрясения.

До сегодняшнего дня известен Куртатинский оборонительный комплекс, поражающий воображение своей монументальностью. Среди пещерных крепостей и укреплений наиболее интересен Дзивгисский оборонительный комплекс.

Галуаны (замки) представляют собой комплексы оборонительных, жилых и хозяйственных строений, обнесенных стеной. Среди наиболее известных – Зарамагская твердыня, **галуан** Зураба Магкаева, главы осетинского посольства в Петербурге¹¹¹. Частенько в XVII-XVIII вв. грузинские цари находили там спасение от своих многочисленных врагов, укрываясь в дружественной Осетии. Уникален и замок Цаллаевых в Ханазе.

Систему оборонительных сооружений составляли **быру**, вал, ров, крепостная стена. Этимология слова **быру** восходит к древне-иранскому *вара* – ограждение. **Фидар** – это крепость, которая принадлежала видному герою или феодалу, **быру** же составляло поселение простых людей и представляло собой обычное село. **Фидар** и **быру** вместе могли составлять свою систему оборонительных сооружений.

Существовал и **алдарыхъау**, т.е. село, где живет **алдар** (феодал) с семьей. У него был укрепленный замок – **Галуан**.

В хозяйственном развитии общества большую роль играли такие факторы, как умелая оборона и военное предпринимательство.

Большое значение приобретала охрана пастбищ и скота, ведь постоянно совершались набеги с целью захвата скота, территории, пленников. Так, обеспечивался потребительский продукт (скот) и восполнялись трудовые ресурсы. Все актуальнее становилась и такая функция брачной организации, как воспроизводство трудовых ресурсов. И потому брачным парам предоставлялась особая пристройка к **хадзару** (жилому

дому) – отдельные однокамерные **уат, къас**. «Это помещение есть полная собственность молодого человека, где он разделяет свой покой и семейные радости с женою, здесь же находится и все его немногочисленное частное хозяйство: одежда, постель, седло и т.д.»¹¹².

Так рождается, отдельное от общего, представление о собственности личной.

Хадзар обязательно предусматривал наличие надочажной цепи; это место, где формируется хозяйственный быт, место приготовления и приема пищи.

Пленников держали в хлеву – **скъат**, либо в пещере. В башне под нижним ярусом рыли **уарм** – ямы (подвалы), где хранили продукты на случай войны или осады. Там же прятали угнанный скот **Аддагуаладзыг** – второй этаж предназначался для жилья.

А. Чочиев выделяет две причины разделения хозяйственной и оборонительной функций **ганаха** (замка). Во-первых, это «усложнение и специализация трудовых процессов требовали более развитой... формы жилища с соответствующей новым требованиям структурой», и, во-вторых, возрастание «потребностей обороны также предполагали развитие более гибкой оборонительной системы, не обремененной хозяйственными постройками»¹¹³.

А потому произошло отделение **хадзара** (жилого помещения) от оборонительного помещения – **масыг**. Свою роль сыграли также и социально-идеологические факторы, в том числе и эстетические тоже.

Так называемые «**тыхджын мыггагта**» – сильные фамилии генеалогически восходят к высоким воинственным предкам. Они и являются организаторами оборонительных территориальных систем. Сильные, благородные фамилии, всячески подчеркивающие свое родство с Ос-богатырем, первым осетинским царем, стремились выделиться также и военными заслугами перед обществом. Среди них Бадилата, Куырттата, Тагиата, Царазонта, Агъуызата, Хетаггата и др.

Существовали тогда и общинные представления о нормах личной собственности: жена имела постель, муж – оружие и

одежду. Все это, безусловно, свидетельствует и об образе жизни людей, и о системе их нравственно-эстетических ценностей.

Мастерски построенные полубоевые башни осетин поражают конструктивностью, простотой исходных строительных материалов и уровнем художественного исполнения. В них используется связующий известковый раствор, а в их строительстве учитывается опыт сейсмологии.

В общем же можно сказать, что в них четко отражается высокий рост самосознания народа и заметно возросший уровень его художественного мышления, эстетической культуры в целом. В конце XVIII в. прекращается в Осетии башенное строительство, а вся башенная культура уже воспринимается как архаический пережиток. Процесс этот обусловлен существенной эволюцией народной мудрости.

Архитектура культовых сооружений. Конечно же, приемы и принципы народного зодчества складывались веками. А потому композиция зданий, их пластика, стилевые направления являются продуктом не только материальной, но и духовной культуры. **Архитектура как искусство отражает и идеологические воззрения, носит классовый характер.** И поскольку религия в духовной жизни феодального общества играет существенную роль, определяющую религиозность средневекового человека, то зодчество в полной мере отразило и эту религиозность.

На территории Осетии много культовых сооружений язычества, а в послемонгольский период появляются и храмы и святилища, сооруженные из камня и дерева.

Большую группу историко-архитектурных памятников составляют различные культовые сооружения. При этом идейная и материальная сущность языческих культовых памятников выражают определенную художественную выразительность, образность. Составлены они из рваного или грубо обработанного камня на растворе или без него. Стены сохраняют следы штукатурки и окрашены светло-желтой охрой; увешаны лентой и черепами животных.

Обычно такие святилища посвящались одному святому и возводились не только в селах, но и на кладбищах, и у дороги, и

на вершине горы. И поскольку мужчины и женщины молились не вместе, то святилища разделялись по половому принципу. Сугубо мужскими являются: **Реком, Татартуп, Уастырджи**; женскими: **Мады-Майрам**.

Различаются также стопообразные и склепообразные святилища. К последним относятся Нузальская часовня, на фресках которой изображаются: украшенный растительным орнаментом крест с тремя поперечными перекладинами, сцена конной охоты на оленя, фигура Христа, св. Марии, св. Георгия, который поражает копьём змея, архангел Михаил; здесь же встречаются грузинские надписи. Фрески здесь отражают различные художественные традиции и приемы; проявляется и грузинская иконографическая система.

Святилище **Хохызуар**, прозванное А.Ф. Гольдштейном «Святилищем-монументом»¹⁴, сложен из черного сланца, и при его возведении использован связующий раствор, что говорит о высокой технической культуре его творцов. Интересны и такие святилища, как **Авдзуар** в Галиате и **Сат-тай-обау** в Лезгоре (Донифарсе).

Культовые сооружения в осетинском обществе были многофункциональны. С их помощью осуществлялось все самое важное в бытии горцев: регламентация поведения человека во всех сложных ситуациях, отправление религиозных культов, исполнение определенных обрядов. Разумеется, они носили в себе черты условности, являя собой мифологизацию пространства, но самое главное, они – продукт существенной эволюции народной мудрости.

Архитектура погребальных сооружений. Склепы. Организующие функции зодчества многогранны: оно разграничивает части пространства, воздействует на поведение человека через его эмоционально-чувственный мир и сознание. Кроме того, материальные структуры сооружений и пространства дают богатейшую информацию о социально обусловленном поведении людей, об их житейских навыках, о характере отношений, которые между ними складываются; о связи разных поколений, разных эпох. Словом, оно сохра-

няет информацию, которая образует важную часть коллективной памяти этноса.

В частности, в архитектуре погребальных сооружений воплощаются и идеи, обобщенные представления о жизни и ее закономерностях, отражающих мировоззрение и идеологию общества, сущность народной мудрости как первой ступени осетинской философии.

Склеповне и культовые постройки дают полное представление о погребальном обряде, религиозных верованиях, о борьбе язычества с христианством и исламом.

В памятниках христианского зодчества, которое появляется в Осетии с XI-XIII веков, ощущается влияние Грузии в формирующейся местной традиции; а в склеповых сооружениях – больше сказывается влияние мусульманского зодчества Азербайджана и Дагестана. Об эстетическом своеобразии и тех и других В.А. Кузнецов пишет: «Они лишены какой-либо вычурности и излишества: эстетическим идеалом была мудрая простота и строгость, наилучшим образом отражавшая душу простого и мужественного народа»¹¹⁵.

Творцов, их создавших, безусловно, глубоко волновали сокровенные тайны жизни, бесконечного пространства и безграничного времени. Озабоченные проблемой разгадки бытия, они строили свою повседневную жизнь, полную реальных проблем и материальных невзгод.

Конечно же, социально-экономическая обусловленность особенностей и черт, присущих феодализму, отразились и в преобладании типов сооружений, их функциональной содержательности, способах решения эстетических задач и формирования образной выразительности.

Существует несколько типов склеповых сооружений, возникших в разное время: 1) подземные склепы, строившиеся в V-IX вв.; 2) полу подземные IX-XIV вв. – и 3) наземные, возводимые в XIV-XVIII вв. Существование феномена склеповой культуры такие исследователи, как В.Б. Пфафф, В.Ф. Миллер, Ф.С. Гребенец, Г.А. Кокиев и др., объясняют различными факторами: малоземельем и высокой плотностью населения; культом предков;

социальной дифференциацией в обществе и т.д. Современный исследователь В. Х. Тменов пишет о совокупности факторов – и религиозных, и социально-экономических. Как и Л. П. Семенов и В. И. Маркович, он считает культ мертвых, культ предков – идейной основой зарождения склеповой культуры¹¹⁶.

Этапы становления форм жилища. В результате сложного процесса исторического развития жилища в Осетии периода постмонгольского нашествия наблюдаются специализация и дифференциация оборонной функции жилища от хозяйственной. Соответственно складываются основные формы оборонительных комплексов феодального типа. Развиваются хозяйственные комплексы, совершенно лишённые оборонительных функций. Социальный смысл таких изменений в горском бытии весьма глубок.

Параллельно формируются и этнокультурные традиции, которые, однако, в основе своей восходят ещё к кочевому быту древне осетинских племен скифо-сармато-аланских.

Ганах (жилая башня) – такой же тип жилища, вертикальная планировка которого учитывала потребности горного скотоводства и оборонные функции. Несомненно, он отражает пережитки предшествующего военно-демократического уклада жизни. Итак, развитие средневекового зодчества алан-осетин – ярчайшее свидетельство развития уровня их эстетического и этического сознания, специфики этнической культуры народа в целом, и, конечно же, неукоснительное и объективное свидетельство необычайно мощного развития народной мудрости как первой ступени осетинской философии.

В послемонгольский период возводится масса самых разнообразных по назначению сооружений: боевые и жилые башни, замки, заградительные стены, пещерные крепости (укрепления), языческие святилища, церкви, многочисленные склепы, жилые дома. В них, конечно, отразились архитектурно-строительные достижения своей эпохи. И они же красочно иллюстрируют процессы этнического формирования осетин и их национальной культуры.

Изучение оборонительных, погребальных, культовых и дру-

гих сооружений, наглядно показывающих расцвет средневекового горского каменного зодчества, выявляет еще одну категорию памятников народного изобразительного искусства и среди них – графические работы самодеятельных осетинских умельцев. Это фрески Нузальской часовни, росписи древних церквей в Зруге и Гули.

Подобное же изображение человеческой фигуры встречается в Цимити в башнях Басаевых, Талхановых, Гаппоевых, в доме Гаппоевых в склепе №3 (могильник №2).

В высокогорном селе Ахсау А. А. Миллер нашел и описал замечательный памятник средневекового изобразительного искусства. «Осматривая новостройки, – писал он, – я нашел роспись на наружной стене дома, выходящей во двор... роспись очень старая, сильно пострадавшая от времени. Живопись исполнена красной краской и дает нам совокупность изображений людей, кистей рук, змеи, «деревьев». Эти деревья, в сущности, представляют собой крайнюю схематизацию древнего растительного элемента религиозного значения, выступающего иногда в форме сочетаний разнообразных цветов. Среди фигур, изображенных на стене дома, есть небольшая фигурка с пышным поясом, спускающимся вниз широким концом. Подобные пояса вовсе не свойственны осетинскому костюму, и в этой любопытной черте я вижу воспроизведение того обрядового опоясывания мальчика травой, которая делается осиротевшей семьей в знак просьбы о помощи во время полевых работ (**зиу**, дигор. – **зеу**). В таком случае вся совокупность изображений быть может, относится к этому моменту, т.е. к потере хозяина, к смерти»¹¹⁷.

В таком историческом контексте культура развитого средневековья перерастала в культуру позднего средневековья. Происходил процесс рождения ее новых свойств и трансформаций старых. Художественные идеи развитого средневековья сращены с идеями религиозными, а общественные функции произведений искусства связаны с соблюдением религиозного культа.

Культура средневековья, в общем, конечно же, светская и связана с появлением на исторической арене новых действу-

щих лиц – феодалов и крестьян, с зарождением нового городского сословия.

Все это вело к демократизации культуры и ее распространению. Если культуре предыдущих столетий была свойственна высокая духовность и особенная концентрация внимания на внутреннем, сокровенном, то культура XVI в. больше обращена «наружу», т.е. к повседневной реальности, к повседневному существованию человека, что было продиктовано народной мудростью.

Однако, несмотря на это, культура, не потеряв «в глубине», приобретала новые качества, которых она не могла иметь в предыдущую эпоху, что также было обусловлено эволюцией философского сознания народа, его мудрости.

Секуляризация общественного сознания ведет к тому, что в культуре формируется иная направленность художественного творчества, появляется новый круг идей и образов. Культура уже XVI в. ориентирована на реальность, быт и этнические особенности народа. В этом – основа ее национальной самобытности, которая была обусловлена развитием и утверждением позиций народной мудрости.

В искусстве появляются чисто национальные черты, рождаются самобытные художественные формы. Тогда же закладывались основы неповторимости искусства позднего средневековья, которая и определила подлинный алано-осетинский национальный стиль, порожденный, можно сказать, народной мудростью, в частности.

Складывается особая общественно-историческая ситуация, которая активизировала творческое начало алан-осетин, способствовала пробуждению их культурного самосознания. Идеалы, которые питали «художественную культуру (XIV-XV вв.), абстрагированные и опирающиеся на мифологические прообразы, теперь были переосмыслены и обусловлены реальными духовными и нравственными потребностями общества эпохи значительных исторических перемен и социальных сдвигов.

Вообще особенностью художественной культуры осетин

было тесное взаимодействие художника-творца и зрителя-потребителя, ведь вкусы, потребности, эмоциональное и духовное развитие обоих верно отражалось в образной структуре произведения. И не случайно: искусство постоянно «вторгалось» в повседневную жизнь человека-потребителя и было связано с разными явлениями, которые находились вне художественного процесса.

Этот период явился переломной эпохой в развитии культуры осетин. Одновременное существование старого и нового в художественном сознании этноса, их удивительное сплетение позволяет понять глубинную сущность самого «механизма» перемен, т.е. перехода от одного качественного этапа к другому в развитии культуры, обусловленной все возрастающей ролью в жизни общества народной мудрости.

Поэтому феодальную художественную культуру осетин-алан мы рассматриваем в ее общих и частных, конкретных качественных проявлениях, связях с предшествующими эпохами, в недрах которых уже зарождались потенциальные возможности изменений. Несмотря на относительную самостоятельность эволюции художественного сознания и культуры в целом, все же фундаментально они зависимы и детерминированы всем ходом социально-исторического и экономического развития конкретного общества и этноса в целом, и, конечно же, народной мудростью.

При этом мы также помним, что под воздействием изменившихся социально-исторических условий менялись и сами задачи и функции искусства в обществе. Все это существенно меняло внутреннее строение, структуру конкретных художественных произведений, их образный смысл и стилистику. Не случайно именно тогда зародились новые жанры фольклора, архитектурные формы.

Менялась сама культурно-историческая среда, этические и эстетические эпохи. И все это определило суть и особенности художественного сознания алан-осетин феодальной эпохи. И, конечно же, обусловило реалистическую природу художественного образа в народном зодчестве.

5.3. Реалистическая сущность художественного образа в народном красноречии алан-осетин

Появление письменности у алан связано также с проникновением христианства в Аланию. О наличии письменности у алан свидетельствуют сирийские источники. Так, в «Книге о народах и областях» Андроника (V-VI вв.) и в приписке к ней VIII-IX вв. в числе народов, у которых есть письменность, наряду с греками, римлянами, армянами, грузинами, персами, арабами, названы и аланы. В другом сирийском источнике IX в. читаем: «есть 15 языков, знающих письмо, шесть (языков) Иафета: греки, иверы, римляне, армяне, мидяне, аланы...»¹¹⁸.

Единственный памятник аланской письменности (известную Зеленчукскую надпись на большой каменной плите) обнаружил в 1888 г. Д. М. Струков в Верховьях Большого Зеленчука. Надпись сделана греческими буквами. Впервые ее дешифровал В. Ф. Миллер, подтвердивший ее древнеосетинское, аланское происхождение. «Четыре раза, – писал он, – явственно читающееся осетинское слово и два употребительных у осетин личных имени, несомненно, свидетельствуют о том, что перед нами древняя осетинская надпись, представляющая попытку выразить греческими буквами осетинские слова. Мало того, интерес памятника повышается местом его нахождения и христианской эмблемой. Он найден в местности, где указываются развалины, и в недалеком расстоянии об обширных развалин древнего христианского города, который, судя по количеству церквей, мог быть центром Аланской епархии (Метрополии), упоминаемой, византийскими писателями»¹¹⁹.

Разумеется, письменная культура алан носила церковный характер. Тем не менее, в ней остро ощущается и интерес к частной человеческой жизни, к судьбе человека. В той же зеленчукской надписи излагается трепетная, полная драматизма, история жизни человека.

Итак, в письменной культуре алан формируется культура риторики, обогащается строй языка. В ней же осуществляется становление эстетических норм и канонов. Ведь в проповедях

отцы церкви излагали, стремясь привить их слушателям понятия красоты и добра. То есть ораторское искусство, – а проповедь есть часть его, утверждало идеалы добра и красоты в общественном сознании, гуманизировало и облагораживало его.

Для формирования народного красноречия нужны были конкретные объективные условия: развитая языковая культура, четкая дифференциация общественного сознания на такие сферы как религиозная, этическая, правовая, эстетическая и т.д.

Под языковой культурой имеется в виду развитие важнейшей социальной функции языка: он играл значительную роль в духовной жизни осетин. Обслуживая социальные интересы и отношения. Скажем, в примирении кровников, выяснении всяких споров, выражении благопожелания или проклятия – в зависимости от социальной конкретности ситуации, осетинский (аланский) язык уже отличался определенным лексическим богатством, стилистической гибкостью, красноречивостью.

Данные черты способствовали осуществлению благородных функций в формировании духовного мира горцев, активно участвуя в процессах консолидации и развития национального самосознания, служа средством общения и взаимопонимания в сложнейших драматических ситуациях в истории народа.

Суть народного красноречия как духовного феномена ярко выразилась в стремлении его активно воздействовать на сложившийся облик мироздания, миропорядок: либо изменить его, либо утвердить, – с учетом конкретной ситуации и, конечно же, разных методов воздействия (убеждения, воспитания, побуждения).

Говорящий публичные речи, как правило, обладает определенным жизненным опытом, знаниями, ораторским даром и, конечно же, большим авторитетом, ведь любая публично произносимая речь выражает нравственный, этический идеал народа.

Связь красноречия как духовного явления с реальной действительностью очень тесная: социальная жизнь народа питает красноречие, обогащает его образами, символами, сравнениями. А красноречие со своей стороны воздействует на действи-

тельность, преобразуя сознание людей, изменяя сложившиеся конкретные связи и отношения. Как правило, многие речи диктует сама жизнь, ситуация. Связь красноречия с действительностью проявляется своеобразно: через зависимость его от проблем конкретного времени, его социальной направленности, характера, общественных идеалов, ее «духа».

Но поскольку оно одновременно отражает и духовную суть времени, то его связи с реальным миром осуществляются и через дифференцированное общественное сознание: религию, этику, эстетику, нравственность. Содержание речи, произносимой народным оратором, как правило, достойно с точки зрения народной морали, согласовано с нравственным идеалом и философско-этическими исканиями эпохи. Оно облекается в конкретную художественную форму, приобретая ту или иную композицию и стиль, учитывающие сложную диалектику конкретного единичного явления (повод речи) и общего бытия народа, его идеалов и умонастроения.

Красноречие составляет неотъемлемую часть таких элементов духовной жизни осетин, как пиры, траурные обряды, этнические ритуалы, стойкие в народном сознании. То есть развитие народного ораторского искусства происходит в соответствии с конкретной социально-политической и культурно-исторической обстановкой. А «причиной» развития является обогащающийся духовный опыт народа, его растущее самосознание.

Появившись на определенном этапе развития горских обществ, красноречие разделило историческую судьбу народа. Прошло сложный путь эволюции, эпохальные ступени. А содержание его отражает духовную и материальную жизнь осетин.

Красноречие развивалось в процессе непосредственного общения людей друг с другом, когда собирался коллектив ораторов и слушателей по тому или иному случаю. Оно сопровождало торжественный и траурный национальные обряды. И в том и другом случае содержание его определялось миром человеческих чувств и эмоций, т.е. субъективным элементом, который обычно объектировался, поскольку в речи по поводу частного, единичного явления (скажем, смерти близкого чело-

века) люди осмыслили проблемы общечеловеческого бытия, выражали свое отношение по поводу кратковременности жизни человека, связи человека и мира, нравственных ценностей, смысла жизни и т.д.

Красноречие у осетин – живой, динамичный творческий процесс, имеющий свою историю, стадии развития. Народное красноречие – это яркая, самобытная эстетическая действительность, в которой каждый может принять участие, тогда, как, скажем, сказителем нартовского эпоса может быть не каждый.

Очень любопытна форма публичной речи: она всегда монологична. Структурно же слагается из трех компонентов: из субъекта (личности говорящего его настроение, пафос, убеждения играют в речи значительную роль), объекта, (предмета разговора) и слушателей, на которых она рассчитана. Обычно цель речи заключается в том, чтобы изменить духовное, эмоциональное, нравственно самочувствие слушателей, внушить им определенные идеалы и стремления, призванные изменить или утвердить существующее состояние мира, сформировать у слушателей конкретные ценностные ориентации.

Композиционно публичные речи, произносимые осетинами, сложны и многогранны. В основной части раскрывается, как правило, содержание речи. При этом используются различные источники информации.

Значительную роль в успехе речи играет организация материала с учетом конкретного психологического состояния слушателей и цели, которую ставит перед собой говорящий. Поэтому важно и само поведение оратора в момент произнесения речи, стиль, манера говорить.

У публичной речи – точный адрес, назначение и цель.

Аудитория – особая социально-психологическая группа людей, в которой в результате эмоционального контакта слушателей друг с другом и с говорящим рождается особое психологическое чувство причастности к великой общности – человечеству.

В публичных речах есть элементы постоянные, статичные, но есть и динамичные, ведь в устном выступлении проявляется художественный образ, индивидуально-психологические эмо-

ции, достигшие большого накала. Через такой эмоциональный настрой говорящие, а вместе с ними и слушатели, вступают активный «диалог» с эпохой, ее духом, атмосферой. Эти индивидуально-психологические эмоции, однако же, выражают общественно значимые чувства.

Чувственно-наглядная форма художественного образа обуславливает сознательно приукрашенные, яркие эмоции в речи. В причитаниях, плачах сравнивается то с солнышком, то с героями нартов и т.д. И это не случайно, ведь в них реализуется сознательная установка возвеличить, идеализировать образ умершего. Здесь ярко выражена идея личности, идея самоценности духовного мира человека, чем-то отличившегося, прославившего себя и родину, свой род. Через частное, единичное образно раскрывается конкретное содержание острозначимых бытийных понятий подвига, трагедийности, восхваляется не жертвенность, а героическая целеустремленность, самоотверженность, проявленные человеком при утверждении позиций добра и справедливости в жизни, т.е. восхваляется активная жизненная позиция как народный этический идеал.

А яркая, «сочная» образность идет от глубокого эмоционального осмысления конкретной социальной и национальной действительности. В известной мере в публичной речи отражается и личная тема, собственный мир автора, его индивидуальные переживания и ценностные ориентации: говорящий как бы включает себя, свой внутренний мир в сферу художественного осмысления.

В публичных речах образность проявляет свои ведущие художественные функции: создание образа (конкретизация объекта речи) и воспитание слушателей на достойных примерах.

В духовном бытии горцев устные выступления играли значительную роль: в них формировалась народная точка зрения на важнейшие события социальной жизни и явления природы (засуха, убийство молнией человека или животного). Оценка народом действий и поступков отдельных людей, формирующих сложные связи человека и его среды, личности и истории.

Горское красноречие отличается жанровым богатством и разнообразием. По содержанию оно делится на проповедническое, политическое, военное, судебное, торжественно-праздничное и траурное.

Одним из наиболее сложных по сути является **проповедническое красноречие**. Как одна из форм общественного сознания, религия вторична по отношению к бытию, хотя и оказывает на него мощное воздействие. Объектом религиозного отражения становятся явления, заставляющие человека ощущать свое духовное родство с природой, с обществом.

Содержание религии (религиозные чувства, представления, понятия и идеи, теория, концепции, религиозные идеалы и принципы) материализуются в культовых действиях и сопровождаются чувствами верующих. Они-то и представляют религию как социально-исторический феномен. Религиозный культ состоит из молитв, жертвоприношения, богослужения. Обрядов, праздников, культовых предметов и разных действий с ними, ритуалов в еде, одежде, поведении и т.д. Религиозные же чувства наполняют внутренним горением культовые действия.

О популярности среди горцев проповедческого искусства еще и до христианизации говорит и такое социальное явление, как деканоза. Деканоза – это страшная духовная власть. Осетинские и хевские деканозы – простые безграмотные мужики, которые хранили древние молитвенные предметы только в им известных местах (пещерах) и в день общенародных праздников выносили их в общественно чтимые места и совершали молебны, т.е. произносили молитвы, им же самими сочиненные, закалывали жертвенную скотину, благословляли суеверный народ и трапезу. Естественно, нужен был определенный опыт, речевая культура, традиции, чтоб сочинять и произносить молитвы, способные производить впечатление на слушателей.

Жизнь горца была заполнена общественно значимым смыслом. Народное красноречие, призванное сформировать и материализовать этот общественно значимый смысл, играло воспитывающую роль в духовном бытии северокавказцев. «Народ, – писал О. И. Константинов, – не имевший пись-

менности, передающий из рода в род в песнях историю, законы, мысли и чувствования. Изощрение дара слова положено было у него в основание воспитания и красноречие гремело в народных съездах, а песня звучала над прахом каждого замечательного человека и ни малейший случай не ускользал от ее стиха, а с ним и от потомства. Каждый, умирая уже слышал хвалебный гимн или порицание соотечественников»¹²⁰.

Большим авторитетом в народе пользовались умеющие говорить посредники-медиаторы. Они решали все спорные вопросы, возникающие между людьми в повседневной жизни.

Идейно-художественный анализ жанров ораторского творчества позволяет сделать вывод, имеющий важное значение и для формирования художественного и эстетического мышления осетин. В нем дана всесторонняя характеристика социальной жизни эпохи, пространственно-временного единства горского бытия.

Но кроме объективного момента здесь существенен и личный, субъективный, ведущий к росту авторского, сознательного начала в художественном сознании, что имело и огромное эстетическое значение.

Усиление личностного начала вело к обогащению ораторского искусства.

Ораторское искусство предполагает непосредственное общение с публикой. Цель его – организовать сознание людей при помощи слов и особого восприятия их психологии. Это дает понимание специфики новой эстетики, как теории чувственного восприятия. Ведь здесь она использует способы психологического воздействия на слушателей на основе изучения и понимания человеческих чувств и влияния на их возбуждение при определенной словесно-стилистической обработке. Так, принципы и способы красноречия формируют искусство слова. И здесь важное значение приобретают такие понятия, как правдивость, целесообразность и красота слова, единство формы и содержания; понятие о красоте слова, о красоте поступка, о красоте человека; средства и пути украшения речи образно-

стью. Ведь с их помощью происходит формирование средств художественно-поэтической речи.

В принципе отбора материала для красноречия важную роль играют такие факторы, как деятельность человеческого разума, интерес к внутреннему миру личности и т.д.

Формируется определенная языковая картина мира, которая отражает конкретный этнический, национальный менталитет.

Среди множества выполняемых языком функций особняком стоит «картинообразующая» функция национального языка, заключающаяся в формировании в коллективном языковом сознании целостного представления конкретного народа о мире, в формировании его уникальной «точки зрения» на мир. Язык – есть «дом бытования» (М. Хайдеггер) духа народа. Представление языка в ипостаси программы, определяющей бессознательное моделирование окружающего мира (В.В. Иванов), или когнитивно-этнической вакцины (В.В. Морковкин), с помощью которой возможно приобщение к этническому самосознанию, предполагает оперирование нетрадиционными категориями, к разряду которых следует отнести понятие **языковая картина мира**.

Лучшей гарантией недопущения утраты национальной самобытности народа является осознание самоценности национального языка как отражение неповторимого склада мышления, чье «глубокое, спокойное исследование раскрывает каждому народу глаза на бездну красоты, силы и незаменимую ценность культуры другого народа, пестует трепетное уважение к ее уникальности.

Осознание ценности национального языка как производного национального менталитета и как важнейшее культурообразующей категории влечет за собой стремление интерпретировать язык (и прежде всего его лексику) именно в его ипостаси «дома бытия» духа народа.

Всегда надо делать поправку на национально-историческую систему понятий и ценностей, т.е. учитывать, что представитель другого народа может видеть мир несколько иначе... Но как?..

И от чего это зависит?.. Конечно же, от национального склада мышления, запечатленной лексической системой языка, выступающей в данном случае в роли национальной языковой картины мира. Благородря ей народы видят в этом мире только То и только ТАК, как это запрограммировано в матрицах национальной лексики.

В культурологи языковая культура мира может использоваться как **источник** знания о национальном характере и менталитете. При таком подходе языковая культура мира – бесценная база лингвистических данных, исследуя которые только и можно делать заключения об особенностях национального мироведения. **В этом случае языковая культура мира приобретает гносеологическую ценность, т.к. раскрывает мировоззрение народа, в качестве которого в данном случае выступает Агъдау.** В данном случае мы к осетинскому языку подходим **культурно-философски**. При таком подходе язык рассматривается в качестве коллективного произведения искусства, неотъемлемой части культуры народа, органа саморефлексии, самопознания и самовыражения этой культуры.

Мировоззрение народа наиболее полно отражено в его национальном языке, который является наиболее удобной «одеждой» национального мировоззрения.

Язык и мировоззрение народа – Ирондзинад являются **неповторимым результатом** эмоционально-мыслительного творчества алано-осетинского этноса, его **коллективным органом самопознания собственной культуры на фоне пространственно-временного континуума.**

Все это важно и интересно, поскольку в языке ярко выражается духовность исторического бытия. Более того, язык выступает как универсальный код национальной духовности.

Язык как универсальный код национальной духовности таит в себе богатейшие потенциальные возможности для формирования этического ментального переживания. Скажем, осетинский язык сформировал очень развитую и гибкую систему этических **мысле-форм**, несущих закодированную **мысле-энергию** и имеющих особые функции: коммуника-

тивные, эмоциональные, этически-ментальные. Еще в эпоху господства магических миропредставлений в сознании осетинского общества выделились такие понятия, как **афсарм** (мораль), **агъдау** (этика, адат), **уздандзинад** (благородство), **лагдзинад** (мужество), **афсымардзинад** (побратимство) и т.д., которые на протяжении многих веков формировали понятие **ирон фарн** (осетинскую духовность), имеющее в структуре категории **Агъдау** (осетинская духовность) преобладающее, доминирующее значение. Они во многом определяют **ментальную конструктивность** образа национального типа мышления. Они определяют **ментальный конструктивизм** рационального и эмоционального типа мышления традиционного осетинского общества, который проявляется в созидании мыслитель – дух схем-конструкций, являющихся первокирпичиками категории **ирон фарн**.

Ирон фарн – один из мощнейших способов нормативной регуляции действий человека в обществе, особая форма общественного сознания и специфический вид общественных отношений, которые вполне можно определить как моральные отношения.

Ирон фарн регулирует поведение и сознание человека во всех сферах общественного бытия. То есть **принципы ирон фарна** имеют в осетинском обществе социально-всеобщее значение и распространяются на всех, фиксируя в себе общее и особенное, – словом, всю гамму человеческих взаимоотношений и формируются на протяжении многовекового опыта развития общества.

Ирон фарн поддерживает и санкционирует определенные общественные устои, образ и строй жизни, формы общения. Так проявляются обобщенность и системность принципов **Ирон фарна**, отражающего более глубокие слои социально-исторических условий бытия человека, выражает его сущностные потребности.

Ирон фарн относится к числу основных типов нормативной регуляции действий человека, таких, как право, обычай, традиции и др., и формируется в самой повседневной практике мас-

сового поведения, в процессе взаимного общения людей и является отражением жизненного, практического и исторического опыта непосредственно в общественных и индивидуальных представлениях, чувствах и воле.

Ирон фарн – как самостоятельное философско-мировоззренческое понятие отражает в общественном бытии нечто устойчивое, исторически стабильное и систематическое. Все явления действительности могут быть оценены с точки зрения **Ирон фарна** и его общих принципов, идеалов, критериев Добра и Зла. При этом весьма возможно, что **Ирон фарн** с точки зрения некоторого морального воззрения может находиться в критическом отношении, т.е. в отношении разной степени оппозиционности к конкретному образу жизни. Данная особенность ярко проявилась в эпоху формирования и утверждения социалистических общественных отношений.

Из общих принципов **Ирон фарна** следуют нравственные санкции, т.е. одобрение или осуждение тех или иных общественно значимых поступков. И данные нравственные санкции имеют **идеально-духовный характер**, выступая в форме **оценки**, которую человек как представитель конкретного частного общества полностью осознает, готов внутренне принять и в соответствии с ним и строить свои действия. То есть имеется в виду объективная необходимость соответствия оценки общим принципам и нормам **Ирон фарна** и его понятиям о Добре и Зле.

А Агъдау представляет собой содержательную сущность мировоззрения осетин. Ведь **Агъдау** – это система взглядов на объективный мир и место в нем человека, на отношение человека к окружающей действительности и самому себе, а также обусловленные этими взглядами основные жизненные позиции людей, их убеждения, идеалы, принципы познания и деятельности, ценностные ориентации.

Субъектом же **Агъдауа** являются социальная группа и личность.

Агъдау выступает в понятийной, категориальной форме, в той или иной мере опираясь на лексику языка, ведь это не толь-

ко содержание, но и способ осознания действительности, а также принципы жизни, определяющие все аспекты личностной и общественной жизнедеятельности.

Важнейшие компоненты структуры понятия **Агъдау** составляют **Ирон фарн** и **идеалы** как решающие жизненные цели. Характер представлений о мире способствует постановке определенных целей, из обобщения которых образуется общий жизненный план, формируются идеалы, придающие **Агъдау** действенную силу. Содержание сознания превращается в **Агъдау**, когда оно приобретает характер убеждений, полной и непоколебимой уверенности человека жить, мыслить, чувствовать именно так, а не иначе. Это имеет огромный практический жизненный смысл, т.к. влияет на нормы поведения, на отношение человека к труду, к другим людям, на характер жизненных стремлений, на его быт, вкусы, интересы. Это своего рода духовная призма, через которую воспринимается и переживается все окружающее.

И если культура по Канту применительно к индивиду – это приобретение «разумным существом способности ставить любые цели вообще», то у осетин, по логике строгой императивности **Агъдауа** и составляющих его сложную структуру понятий, – только гуманные, высоко нравственные цели. А потому и социально-культурный процесс осетинского бытия вообще относится к **Агъдау** как особому типу мировоззрения и в то же время как основе, фундаменту этого социально-культурного процесса. Допустим, вот основа трагического в осетинском мировоззрении, составляющем суть **Агъдауа**, в том, что представления о должном не реализуются в структуре сущего, т.к. существуют определенные препятствия. А это и определило трагическую судьбу национального героя и героя народно-героической песни Чермена, который, руководствуясь общечеловеческими идеалами Добра и Справедливости, мыслил категориями **Агъдауа** и формулировал свои жизненные принципы в нравственно-этическом поле понятий **Кад, Намыс, Ном** (честь, достоинство, имя).

Понятия и категории, которыми оперирует **Ирондзинад** (**фарн, афсарм, уаздандзинад, лагдзинад, кад, намыс, ном** и

т.д.) имеют свои особенности. Во-первых, они имеют самостоятельную ценность, имеют свою структуру, сущность, специфику и компоненты. И, во-вторых, они входят в структуру очень сложной философской категории **Агъдауа**. Соответственно в таком качестве они несут в себе интеллектуальную и нравственную конституцию, ценностный регулятив. А **Агъдау**, интегрируя в себе высшие ценности и истину, возносящиеся над конкретным реальным бытием, словесно формулируется именно в этих понятиях и категориях. В общем же и целом можно сказать, что **Ирондзинад** – это единое основание, сердцевина всей осетинской культуры (материальной, духовной и художественной). То есть это основа цельного существования народа.

Итак, с расширением и обогащением новых социальных связей человек стремился создать наиболее универсальное средство сохранения своей общественной жизнедеятельности. Ведь надо было сохранить самый сложный комплекс жизненно важных для народа явлений: производственно-бытовых навыков, обычаев, обрядов, уровня социальных связей и отношений, духовного мира человека, характера и наполненности его жизненным содержанием, стойкости человека перед испытаниями судьбы. Словом, общественная потребность сохранить и передать потомкам общественную жизнедеятельность человека и породила культуру, неотъемлемой, более того, доминирующей частью которой и является язык. То есть изустная, традиционная многовековая языковая культура – это сокровищница духовных корней, на которых стоят на протяжении тысяч лет массы народа и на которых происходит нравственное становление многих-многих поколений.

И в этом смысле язык и является универсальным кодом национальной духовности. Именно он и разъясняет суть духовности исторического бытия этноса.

История, как мы уже отмечали, – это особый способ бытия человека, который находится в неразрывном единстве с прошлым, переживает и действует в настоящем и, конечно же, устремлен в будущее. То есть история для человека – это чувственно конкретная, эмоционально окрашенная, непосредственно воспринимае-

мая разумом реальность его собственной жизни. Поэтому осмысление истории, определение ее ценности и содержания связано всегда с деятельностью, потребностями и интересами, мотивами и целями реальных субъектов истории. То есть, важен учет субъективного измерения исторического процесса, конкретно сферы различных установок сознания субъекта, его исторических возможностей, нереализованных проектов, надежд и идеальных целей. Это, во-первых. Во-вторых, учет особенностей структуры исторического бытия реального общества. Все это позволит выявить духовный смысл, назначение и гуманистическое содержание исторического процесса, показать подлинное многообразие форм его проявления, и, конечно же, нравственный опыт многих поколений, живших и живущих на земле.

Ярко и образно это отражается в народном красноречии, т.е. в богатейшей эмоционально-содержательной творческой сфере активности человеческого духа. И в этом, собственно, и проявилась реалистическая сущность художественного образа.

5.4. Художественный образ как важнейший инструмент реалистического метода в песенном фольклоре алан-осетин

Логика эволюции художественного сознания, как, впрочем, и сама суть процесса эволюции художественного сознания, весь смысл его в том, что художественное сознание – образное, специфическое отражение объективной действительности, т.е. созидание «второй» действительности, все более «искуснее», эстетически более многограннее приближает к «профессиональному» осмыслению интересов и нужд, объективному бытию своего субъекта, т.е. этноса-народа. И тем самым порождает чувственное, эмоциональное начало в содержании и сути развивающейся художественной методологии в качественном становлении принципа типизации в эстетике художественного сознания. В результате формируются такие аспекты и критерии принципа подражания, как познаваемый, понимаемый, т.е. гносеологический, и ценностный, т.е. аксиологический.

Такова суть особенностей художественного сознания алан-осетин в феодальную эпоху, когда особенного успеха в его развитии достиг фольклорный тип художественного мышления. Такова роль и принципа подражания во взаимосвязи и взаимодействии реальной, «первой» действительности и искусства, т.е. «второй» действительности, национального духовного мира алан-осетинского народа и его художественной культуры. Наглядно этот процесс можно проследить на примере эволюции фольклорного типа художественного сознания, в частности, в его отражении в эстетике, скажем, песенного фольклора алан-осетин.

Происходит очень важный качественный процесс в становлении художественного сознания: позиции принципа подражания как основы художественной методологии творческого сознания укрепляются. Так рождается и мужает, зреет «стихийный», «наивный» реализм, достигая определенной степени непосредственной жизненности, давая образ, «слепок», модель конкретных жизненных явлений и типов человеческого характера.

Итак, проследим укрепление позиций принципа подражания как основы методологии развития художественного сознания алан-осетин в песенном фольклоре.

Песенный фольклор осетин отразил многогранные аспекты экзистенциального, социального бытия своего субъекта. По тематике в нем можно выделить несколько групп. Это календарно-обрядовая поэзия, семейно-обрядовая поэзия, цикл трудовых песен, историко-героические песни, и, конечно, лирические песни.

Каждая из данных групп имеет свои эстетические особенности, объединяет их главное: все они отражают духовную жизнь и культуру народа. И тем самым обогащают творческие возможности принципа подражания – важнейшего инструмента фольклорного типа художественного сознания осетин.

5.4.1. Художественный образ в календарно-обрядовой поэзии

Календарные праздники были связаны с трудовой и хозяйственной деятельностью человека и требовали определенного уровня знаний: когда и как пахать, сеять, убирать урожай.

И в соответствии с данным (скорее, аграрным) календарем строилась вся жизнь первобытного человека.

Зимне-весенние обряды и поэзия

Осетинский песенный фольклор включает в себя обрядовые песни, отражающие духовно-нравственную «самость» народа и связанные с временами года. Ведь в течение календарного года отмечались праздники, сопровождаемые определенными обрядами, так или иначе связанными с божествами.

Целью этих праздников было обеспечить людей богатым урожаем, приплодом скота, птицы, избавить от болезней, засухи и т.д.

«**Цыппурс**» – начало земледельческого календаря, был связан с возрождением солнца – источника света и тепла. Как правило, его отмечали за неделю до нового года.

Этот праздник соответствовал православному Рождеству. Как полагал В. И. Абаев, этимологически термин «**Цыппурс**» восходит к древнеиранскому **Cavtazar**, что означает «сорок». Суть в том, что в историческом прошлом «**Цыппурсу**» предшествовал 40-дневный пост. В. И. Абаев установил также, что в дохристианском календаре алан празднику «**Цыппурс**» соответствовал праздник огня – **Артхурон** – языческий предшественник Рождества и Нового года, праздник солнца или его сына, огня, широко отмечавшийся в древности во всем языческом мире. Обязательным атрибутом праздника считалось разжигание костров после захода солнца. Вокруг костров собиралась молодежь. Все веселились, пели, танцевали, прыгали через костер.

Самым распространенным праздником зимнего цикла был Новый год – «**Ног бон**» (диг. «Анзи сар», «Басилта»). Название

«**Басылта**» представляет форму множественного числа от «**бы-сыл**», что, по мнению В. И. Абаева, восходит к имени одного из отцов греческой церкви – св. Василия Великого, епископа Кесарийского. После христианизации новогоднему празднику было присвоено имя Василия Великого, как, например, в русском «Васильев день»¹²¹.

К празднованию Нового года осетины готовились тщательно, с соблюдением многочисленных семейных обрядов. Так, готовили много различных продуктов, напитков, всевозможных яств, что олицетворяло собой достаток и изобилие в наступающем Новом году. В том числе, в большом количестве из теста различных фигурок: коров, бычков, оленей, овец, коз, домашней птицы, а также различных фигурок, изображающих людей (**басылта**), которыми хозяева одаривали гостей, особенно детей, которые специально ходили по домам с новогодними поздравлениями. Цель этого обряда – способствовать увеличению поголовья скота, птицы в наступающем новом году.

Наравне с традиционными осетинскими ритуальными пирогами с различными начинками (чаще всего с сыром и мясом) большой популярностью с древнейших времен у осетин пользовался новогодний пирог под названием «**Артхурон**» в честь одноименного божества **Артхурон** (букв. «солнечный огонь»).

Артхурон (**хурартхурон**, **бурартхурон**) имел форму круга, т.е. солнца разными линиями, расходящимся от центра. Каждая хозяйка старалась делать его огромным, чтобы всем членам семьи досталось по кусочку. Обычно в **Артхурон** клали богатую начинку, из хорошего отборного сыра, яиц, жира и других приправ, что делало пирог вкусным, сытным.

После того, как хозяйка подавала его на стол, старший мужчина произносил молитвенное слово в честь божества огня и солнца – **Артхурон**:

О, Артхурон!
Хурты хурон,
Бур Артхурон!
Хуыцауы минавар да ама йам
На дзабахдзинадта фахасс.

Махан та ананиз цард
Ама бира хорздзинадта архасс.
О, Артхурон!

Желтый Артхурон,
Солнце солнц!
Ты посланник Бога
И понеси ему нашу благодать.
А нам испроси у него
Здоровья, много всякого добра.

Затем он просил от божества огня и солнца дать его семье все блага земной жизни – здоровье, счастье, богатство, урожай, приплод скота. При этом он старался не забыть ничего желательного, т.к. существовало убеждение, согласно которому в начале нового года распределяется всякое добро на весь будущий год и если что пропустить в молитве, будешь лишен его.

Огонь, очаг для осетина были священными, т.к. с ними связано было представление о благополучии семьи, о продолжении рода. Обновлению огня в очаге придавалось особое значение.

В целом, осетины огнем прославляют, огнем проклинают. **«Да зынг ахуыссад»** («Пусть погаснет огонь твоего очага»), **«Да арт бауазал уад»** («Пусть остынет твой очаг»), **«Зынгай дын ард харын»**, **«Зынджы стан»** («Клянусь огнем») и т.д. Приведенные проклятия раньше могли употребляться в прямом значении. Проклятия, связанные с огнем, источником жизни и тепла, постепенно стали употребляться в переносном смысле (потерять самого дорогого, самого близкого и т.д.).

Не случайно, в новогоднюю ночь у осетин принято было зажигать костры. Как и взрослые, так и дети перепрыгивали через костер, при этом приговаривали различные пожелания: **«Манизта, ма фыдбылызта ацы арты басудзант»** («Пусть мои болезни и невзгоды сгорят в этом костре») и т.д. Перепрыгивание через костер имело магическое значение, здесь прослеживаются следы имитативной магии. Обряды, связанные с новогодними кострами, восходят к глубокой древности. В их основе лежит очистительное и жизненное значение огня – избавление человека от болезней, недугов, неудач и т.д.

На Новый год люди навещали друг друга, накрывали столы, обильно угощали гостей, затем танцевали, шутили, пели, играли.

Гости приносили с собой зерна кукурузы, фасоли, пшеницы и других злаковых растений, которые с поздравлениями рассыпали по углам комнаты, выражая пожелания хорошего урожая в новом году, – таковы были условия новогодней магии. Другие условия требовали всем надеть новую одежду, заменить постель, искупаться, поскольку считалось, что Новый год следует встретить, освободившись от всего старого, плохого, ожидая при этом обновления душой и телом.

Затем следовало хождение молодежи в масках по дворам. Каждый, наряжаясь, хотел, чтобы его никто не узнал. Так осуществлялось ряженье, в основе которого лежат древние способы перевоплощения. При этом функция маски сводится к стремлению преобразить себя, создать конкретный образ. И в этом смысле маска представляет сложный и многозначительный элемент традиционной бытовой культуры. По утверждению М. М. Бахтина, в маске «воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм»¹²².

Осетины шили маски из войлока темных тонов, из шкур домашних животных, что символизировало благополучие, обилие урожая, приплод скота и т.д.

Церемония начиналась с того, что группа ряженных в новогоднюю ночь начинала обходить все дворы, громко распевая песни, пожелания и здравицы. При этом разыгрывали сцены, сопровождая церемонию шутками, веселым смехом, танцами, требуя от хозяев дома вознаграждения, конечно же, в складно созданных песнях и пожеланиях.

Так, известны несколько текстов, зафиксированных на иронском и дигорском языках под традиционным названием «Хадзаронта» («Домочадцы») и «Басылта»:

Хадзаронта, хадзаронта,
Уа райсом хорз уа!
Уа алы аз уыл агасай цауа,

Уа сада фидан хуыздар уа,
Уа лаг саг амара,
Уа ус тыр ныййара,
Уа фос цот раканой,
Уа хуымта афсир афтауой,
Уе´фсин басыл скана,
Уа басылы кьух ман фауа!

Домочадцы, домочадцы,
Доброго вам утра!
Чтобы каждый год вы встречали в здравии,
Чтобы сто лет вам еще лучше жилось,
Чтобы хозяин оленя убил,
Чтобы хозяйка сына родила,
Чтобы стада ваши приумножались,
Чтобы урожай ваш был обильным,
Чтобы хозяйка басил испекла,
Чтобы ручка басыла мне досталась!

Разумеется, основные праздничные пожелания были связаны с традиционными крестьянскими представлениями о благополучной жизни: счастья, здоровья, долгих лет безбедной жизни, достатка. Среди пожеланий – родить хозяйке в новом году мальчика, будущего кормильца семьи, а хозяину – убить оленя, самого почитаемого тотемного животного в осетинской мифологии.

Синтезом всех новогодних песен и пожеланий послужила «Новогодняя песня» (Науагбонты зараг), написанная К. Хетагуровым и ставшая необычайно распространенной новогодней песней.

Хадзаронта, хадзаронта!
Фацауынц уам дардбалццата,
Адамма сам ракасут!
Уа масыгма са баканут!
Хадзаронта, хадзаронта!
Фацауны уам науаг бонта...
Уа алаз дар хорзай уынат!
Уа фиданма фарныгдар уат!

Уа лаг уын саг куыд амара!
Уа ус уын тыр куыд ныййара!
Хъауваг кувьд уам куыд арцауа!
Уа бысылы къух манн куыд фауа!
Хадзаронта, хадзаронта!
Фохассынц уын науаг харзта,
Фыццаг харзтай хуыздар харзта!¹²³

Хозяева, хозяева!
К вам путники, – узнали вы!
С улыбкою всегдашнею
Ведите в вашу башню их!
Хозяева, хозяева!
К вам Новый год пожаловал.
Пусть добротой охваченный,
Он вам даст всякой всячины!
Ловцу – оленя сильного,
Его хозяйке сына бы,
А мне от пира вашего
Одну бы руку башила!
Хозяева, хозяева!
К вам путники – узнали вы!
К вам Новый год пожаловал
С дарами небывалыми

(Перевод П. Панченко)

Одним из новогодних праздников осетин считался и праздник «**Доныскъафан**» (букв. черпание, хватание воды), совпадающий с христианским Крещением. В этот день рано утром младшая невестка и другие женщины отправлялись за водой к источнику. При этом каждая старалась определить других, т.к., согласно верованиям осетин, покровители водной стихии одаривают счастьем, благополучием тех, кто раньше успеет прийти к источнику. Черпая воду, каждая хозяйка благословляла покровителя водной стихии **Донбеттыра** и его дочерей – русалок (**доны чызыта**), чтобы они одарили их семью всеми благами жизни, а река унесла их болезни и невзгоды. Затем бросали в воду новогодние фигурные хлебцы (**басылта, дедата**), зерна

кукурузы, злаковых растений и т.д. Осетин полагали, что после этого жертвоприношения семья будет обеспечена всеми благами жизни. При этом все члены семьи умывались так называемой святой водой.

Первой выходила старшая женщина, которая благословляла ее следующими пожеланиями: «**Доны чызыты хорзах да уад, ахъаз дын баканант, донарахан да цард!**». («Пусть благословят тебя русалки. Твоя жизнь пусть будет изобильной подобно изобилию воды»). Этой водой затем замешивали тесто для ритуальных пирогов, обрызгивали ею жилое помещение, нередко и скотный двор.

По мнению предков осетин, вода как один из важнейших жизненных источников обладает особым свойством – очищать людей от всякой нечисти, оберегать от воздействия злых духов. О культе воды и водной стихии среди осетин ярко свидетельствует бытующее до сих пор устойчивое выражение: «**Дон сауджын у**» (букв. вода-священник), т.е. она способна очищать человека и нравственно и духовно.

К зимнему циклу относится и праздник «**Комахсан**». Название праздника «**комахсан**» состоит из двух слов «**ком**» (рот), **ахсан** (букв. завязать). И не случайно: праздник предшествовал великому посту «**мархо**».

Праздник «**Комахсан**» начинался спустя 5-6 недель после Нового года, обычно в феврале и длился две недели.

Первый день **Комахсан** совпадал с началом праздника, посвященного **Тутыру**. В осетинской мифологии **Тутыр** является властелином волков. Чтобы умилостивить «хозяина волков», осетины устраивали праздник в честь **Тутыра** два раза в год – весной и осенью. Накануне праздника каждая семья резала козла или барана. Все ритуальные приготовления и напитки производились из лучших сортов кукурузы, пшеницы и других злаковых растений. С праздником **Тутыра** были связаны специфические обряды. Так, например, мясо жертвенного животного должны были съесть только члены семьи, так как существовало поверье, что «волки **Тутыра** утащат из стада барана».

Весной в дни «**Стыр Тутырта**» осетины готовились к весенним полевым работам. И поскольку, согласно народному поверью, сельскохозяйственные орудия труда, изготовленные в первые три дня весеннего **Тутыра**, самые надежные, то изготовление сохи, вил, ярма, других земледельческих орудий проводилось именно в эти дни. Также осетины верили, что ребенок, рожденный в дни **Тутыра**, будет самым счастливым, самым здоровым, а быки – самыми сильными и выносливыми. Кроме того, по убеждению предков, то, что задумает человек в эти дни, обязательно сбудется, а потому самые важные семейные и общесельские вопросы решались тогда же. Осетины верили, что клятва, данная в дни празднования **Тутыра**, священна, ее нельзя нарушить, не выполнить. На время празднования **Тутыра** прекращалась всякая вражда между кровниками, запрещались всякие боевые и вооруженные действия. «В дни Тутыра, – отмечал еще в начале XIX в. А. Яновский, – никакие враги не дерзают начинать между собой неприязненных действий»¹²⁴. В дни празднования Тутыра важная роль отводилась различным магическим действиям. «Кузнецы изготовляли железные крестики и треугольные апотропеи, которые, по представлениям осетин, считались лучшим средством от демонических сил. Детей водили в кухню, и положив их руку на наковальню, кузнец маленьким молоточком ударял по ней два раза. Все это сопровождалось магическим заговором «**уац-хуас, Тутыры фадзахст фаут**». («Уац-хуас, будьте благословенны Тутыром»). Сакральные действия совершали и над жеребятами, которым стригли гриву, хвосты, чтобы потом взамен их выросли крепкие и хорошие. Кроме того, жеребят заговаривали для безопасности от псов Тутыра, как осетины эвфемистически называли волков»¹²⁵. В календарно-обрядовой поэзии, во многих песнях **Тутыр** изображается как покровитель и направляющий людей на правильный путь, но и как активный участник выполняемых ими работ. Так, в одном из вариантов песни поется:

Амондджын лаг агъуыст кодта
Тутыры конд фараг йа фасроны куы 'рсагъта
Цыбыр къоборта куы баивтыгъта цыбыр афсонгдзыл,

Тутыры конд табынгта дзы куы ртыста,
Фарны комма куы рарасти,
Фарны балас куы раласта,
Амонджын агъуыстыта дзы куы саразта,
Амонджын лаг цардай дзы куы бафсасти.

Счастливым человек строил дом.
Заложил за пояс топор, сделанный Тутыром,
Запряг он могучих волов в короткое ярмо
Вдел в него занозы, сделанные Тутыром.
Отправился он в ущелье благодати,
Привез оттуда благодатное дерево,
Построил из него счастливый дом,
И наслаждался в нем жизнью счастливый человек.

То есть в песни **Тутыр** наделен не только мифологическими, но и обыкновенными качествами земного человека, выступает искусным мастером по изготовлению сельскохозяйственных орудий труда, отчего они превосходного качества.

Кроме того, **Тутыр** во многих песнях представлен небожителем, испрашивающим у Бога различные блага для народа, оберегающим людей от различных болезней, помогающим им в проведении сельскохозяйственных работ, способствующим увеличению поголовья скота.

Оптимизм песни выражается через глаголы будущего времени, которые в песне выполняют интонационную и рифмообразующую функцию: избавит, помолится, одарит, даст и т.д. Кроме того, в песне используются оценочные эпитеты: «светлый Татартуп», «Хорошие дары» и т.д.

Культ земледельческого труда у предков осетин способствовал возникновению религиозно-магических представлений и различных обрядовых действий. В осетинской мифологии покровителем земледелия, хлебных злаков и урожая является **Уацилла**.

Во всех жанрах народно-поэтического творчества осетин **Уацилла** наделяется как обыкновенными человеческими качествами (выступает то пахарем, то сеятелем, то плугарем), так и

мифологическими чертами (он живет на небесах, от его расположения к людям зависит исход урожая, состояние погоды и т.д.). В народном представлении **Уацилла** воспринимался как справедливое, но суровое, грозное божество. «Тот, кто поднимается к горе Тбау (место моления Уацилла – Р. Ф.) без дела, верили местные жители, будет наказан духом Уацилла. Святой был настолько суровым, что скот мог пастись у подножия горы совершенно безопасно, а вор наказывался слепотой или смертью. Даже ходьба по направлению к Тбау – Уацилла была равносильна даче сильной клятвы»¹²⁷.

К празднику в честь **Уацилла** осетины готовились ответственно. За неделю до праздника женщины на берегу проточного водоема тщательно промывали пшеничное зерно, предназначенное для выпечки ритуальных пирогов. «Готовое к помолу зерно сохраняли с соблюдением ритуальной чистоты и мололи муку на наиболее престижных мельницах. С такой же тщательностью эту чистую во всех отношениях муку сохраняли до ближайшего понедельника. Именно в этот день, спустя неделю после ритуального омовения чистой проточной водой, начинался праздник в честь Уацилла»¹²⁸. Праздник в честь **Уацилла** сопровождался жертвоприношениями. К этому дню варили пиво, бузу (квас), накрывали стол разными яствами. Из ритуальных блюд на столе обязательно должны были быть **бламыхъ** (каша), **дзарна** (вареные зерна кукурузы).

Обычно за праздничным столом хозяин дома или старший из мужчин произносил молитвенное слово, в котором первым славил Бога, просил у него благополучия во всем, затем обращался к **Уацилла** – покровителю урожая и плодородия, **Елия** – богу-громовержцу и просил их, чтобы они способствовали получению богатого урожая. «О, Уацилла! Да будет нам благодать твоя! Честь твоему величию! Вознаградили нас таким счастьем, чтобы мы могли всегда почитать тебя. Как хлебопашцы мы молим тебя, чтобы год был урожайным, чтобы мы могли прокормить себя плодами собственных усилий. Уацилла! Соблаговали, чтобы мы были довольны твоим хлебом, всем тем, что нам отпускаешь. Уацилла, сегодня день твой, и мы усердно молим тебя

– помоги нам, сделай так, чтобы житницы наши были набиты пшеницей, просом и овсом до верха с остатками. Какой урожай уродился на Курпе, когда Уацилла посеял на этой ниве своей рукой, а мать Мария, идя за ним, держала корзину с семенами, такой подай, боже, и нам в настоящее лето»¹²⁹.

Обязательным атрибутом праздничного застолья было исполнение песен в честь **Уацилла**. По своему содержанию песни, как и молитвословия, посвященные **Уацилла**, преимущественно носят характер гимна.

Хор-Уацилла, хор-Уацилла,
Барзондыл нын бадга каныс.
Даума кувам, дауай курам
Да хорзахта, хорз Уацилла,
Ракас-ма нам, рафалгас нам.
Хор-Уацилла, хор-Уацилла,
Барзондыл нын бадга каныс,
Даума кувам, дауай курам
Да хорзахта, хорз Уацилла!
Ракас-ма нам, бафадзахс на
Ратт да хорзах, хор-Уацилла!

Хор-Уацилла, хор-Уацилла,
Ты восседаешь на небесах
Мы молим тебя и просим тебя,
Одари нас своими благами, хор-Уацилла,
Озари нас своим взглядом.
Хор-Уацилла, хор-Уацилла.
Ты восседаешь на небесах,
Молимся тебе и от тебя просим
Твоих благ, хороший Уацилла,
Взгляни на нас с небес,
Будь нашим покровителем.

В песне Уацилла изображается всемогущим и щедрым властелином урожая, плодородия и изобилия. Он наделен в песне оценочными эпитетами «**барзондыл бадаг**» (восседающий на небесах), «**хорз**» (хороший), «**хъомысджын**» (могущественный)

и т.д. Использование подобных хвалебных эпитетов в песне преследует цель – задобрить, расположить его к себе, что он помог получить богатый урожай.

Устойчивые выражения и формулы характерны для многих мифологических песен, посвященных **Уацилла**. Так, в песне осетины выражают свое отношение, свою глубокую любовь к божеству урожая и плодородия не только молениями, но и конкретными делами. Ведь в его честь они на каждом холме строят молельни, из отборного зерна пекут пироги, в качестве жертвенного животного для него выбирают самого лучшего и т.д.

Именно этим отношением народа к **Уацилла** определяется основное содержание и художественная структура песен, посвященных **Уацилла**.

Особо торжественно отмечался день первой борозды. Как правило, для его проведения из дней недели выбирали вторник, день св. Георгия, с верой и надеждой, что он благословит начало весенних работ. Определив день специального выхода на пашню, осетины всем селом выбирали пахаря, т.е. человека, который проведет первую борозду, человека, который пользовался большим уважением, порядочностью, добрым сердцем, чтобы с его легкой руки вырос богатый урожай. «Осетины, – писал Б. Гатиев, – всякий раз, когда наступало время тех или иных полевых работ, прежде всего решали, кто из счастливейших людей берется выходить на пашню. И только после того, как счастливый человек проведет первую борозду и тем положит счастливое начало распашке полей, осетин решается приступить к пахоте»¹³⁰.

Перед началом пахоты один из старших мужчин произносил традиционное молитвенное слово, прося всех патронов земледелия и плодородия полей способствовать крестьянам в получении богатого урожая:

Сегодня начало нашей пахоты,
Быть нам довольными нашей работой!
Зерном обильными, сеном обильным,
головами обильными!
Когда Уасгерги был пахарем,

Мать Мария подносила семена, Хуалелдар сеял,
Какой тогда хлеб народился,
Пусть такой же народится у нас!

После этого пахаря и волов осыпали зерном, обильно обливали их бузой или пивом и приступали к вспашке.

Праздник первой борозды проходил весело: все пели, танцевали, проводили различные соревнования и игры.

Осетины отмечали праздник «**Стыр хуыцауы бон**» или «**Хуыцауы дзуары бон**» (букв. праздник в честь большого бога), приуроченный к окончанию пахоты и сева.

Как отмечает В. Ф. Миллер, Стыр хуыцау – это существо для него (осетина – Ф. Р.) слишком далеко, слишком недоступно, лично и неуловимо: в повседневной жизни счастье и несчастье зависят, по их представлениям, от вмешательства других сил, ведущих разными областями природных явлений... От одного из этих духов зависит урожай хлеба, от другого – обилие и здоровье домашнего скота, третий ведет дикими животными и дает удачу на охоте, четвертый посылает урожай, мед и т.д. Между духами есть и такие, которые посылают болезни, например оспу, но осетин никогда не назовет такого духа злым или дьяволом. Осетин не прилагает к этим духам название «хуцау» (бог), но в сущности они занимают в его религиозных представлениях и в культе такое же место, как боги у древних греков, германцев или славян»¹³¹.

Словом, Бог (**хуыцау**) в осетинском мифологическом пантеоне является высшим, универсальным божеством, создателем всей Вселенной, людей и даже других божеств и ангелов, поэтому его часто называют «**Хуыцаутты хуыцау**» (бог богов), а посредником между небом и землей выступает **Уастырдж**.

О культе **Хуыцау** свидетельствует тот факт, что на всех пиршествах, в том числе и за поминальным столом, осетины первый тост всегда произносят за Бога. Так, в мифологической песне поется:

Помолимся великому Богу,
Попросим у великого Бога:
– Бедных людей прими под свою защиту!

Помолимся Уасгерги,
Попросим у Уасгерги:
– Всадников наших прими под свою защиту!
Помолимся Никколе,
У Никколы попросим:
– Путников наших прими под свою защиту!
Помолимся Мады Майран,
Попросим у Мады Майран:
– Женщин наших прими под свою защиту!
Помолимся Алаурди,
Попросим Алаурди:
Детей наших прими под свою защиту!
Попросим у Фалвары,
Помолимся Фалваре:
– Наши хлева чтобы скотом наполнились!»¹³².

Во всех молитвословиях и песнях Бог характеризуется всемогущим и справедливым, от которого зависят все земные блага: и здоровье людей, и счастье, и изобилие во всем:

Ты един, Всевышний!

Просим тебя во имя твое и твоих ангелов!

Ниспошли благословение на своих любимых пророков и ангелов!

Что ты нам ниспослал, с тем тебя мы и молим:

Боже, сделай так, чтобы сотворенные тобой люди полюбили друг друга.

Небесная благодать на твоей земле/да будет/,

Земная благодать сотворенным тобой людям, единый Боже/да будет!/.
Надели и нас добрым дождем!

Избавь и нас добрым дождем!

Избавь нас от злого ветра и злого дождя!

О единый Боже, дай нам силы и бодрости для работы.

О чем мы забыли попросить, тем нас по-доброму надели,

Боже!

Праздник в честь Большого Бога «Стыр Хуцау бон» отмечали в конце мая. По сведениям Вс. Миллера, осетины к этому

празднику «кончают пахать и молитвами испрашивают хороший урожай»¹³³. Обычно этот праздник устраивали под святыми деревьями, посаженными в его честь. В своих молитвах в день праздника люди просили Бога, чтобы он послал им свою благодать, богатый урожай, способствовал успеху во всех добрых начинаниях.

Культ грозового божества у осетин был необычайно сильным. Если в прошлом человека убивала молния, его ни в коем случае не разрешалось оплакивать, выражать скорбь. Члены семьи, близкие родственники покойного тоже строго соблюдали этот обряд. Они со всеми присутствующими должны были выражать радость и даже петь и танцевать. Обрядовый танец в честь убитого молнией назывался «**Цоппай**». Названный танец исполняли и в засушливое время. Когда долго не выпадали дожди, устраивали в честь **Елиа** общесельский праздник.

Как следует из нашего анализа, зимнее-весенние календарные обряды и сопровождающая их поэзия тесно связаны с подготовкой и проведением сельскохозяйственных работ и они выполняют одну и ту же функцию, имеют однотипную художественную структуру.

Летне-осенние обряды и поэзия

Наиболее значимыми календарными праздниками летне-осеннего периода были следующие: «**Реком**», «**Кардагкассан**», «**Дауджыты бон**», «**Кахцганан**», «**Атынаг**», «**Аларды**», «**Мады Майрам**», «**Фалвара**», «**Хоры сары куывд**», «**Джеуаргуыба**» и др.

Летом и осенью осетины изготавливали сено на зиму и убивали выращенный урожай.

Весьма почитаемым праздником был «**Атынаг**» («**цыргъи-сан**»). В осетинской мифологии **Атынаг** – покровитель плодородия, посылающий обилие трав и хорошую погоду в дни сенокоса.

До этого праздника ни один осетин не рискнул бы косить сено, т.к. по мнению суеверных осетин, это может разгневать богов, которые могут послать затяжные дожди или сильную

жару. По сведениям неизвестного автора XIX века, «никтор из осетин не смеет произвольно начать косить сено, пока не наступит июль месяц и все жители деревни и округа не соберутся на праздник, названный «Атынаг», на котором после долгого совещания старики решают: пришла ли пора косить или нет»¹³⁴.

Праздник в честь **Атынаг** устраивали перед началом сенокоса. На праздничном столе присутствовала только растительная и молочная пища.

После уборки урожая осетины устраивали праздник «**Хоры сары куывд**» («Праздник первого урожая»), являвшийся логическим завершением справляемого весной праздника «**Хор-хор**». Только если праздник «**Хор-хор**» посвящался началу земледельческих работ – вспашке и севу, то «**Хоры сары куывд**» – началу уборки урожая.

За праздничным столом старший из мужчин произносил молитвенное слово, где он обращался к аграрным божествам с просьбой послать жителям селения хороший урожай.

Старший произносил молитву, а затем обращался к собравшимся юношам со следующим вопросом: «**Цы курут, лаппута?**» («Что вы просите, парни?»). Они трижды отвечали: «**хор-хор, фос, фос** (хлеба, хлеба, скота, скота). Затем старший благословлял их словами: «**Уада хорджын ама фосджын ут!**» («Да будет вам и хлеб, и скот!»).

После окончания праздника к жатве первым приступал самый удачливый человек, затем приступали к уборке все остальные жители села. «Горец не решался взять косу до тех пор, пока не увидит его на плече человека, первое начинание которого считается счастливым для всех»¹³⁵. Праздник «**Хоры сары куывд**», как и многие аграрные праздники, сопровождался различными песнями. Наиболее популярными из них были «**Хуари зар**» («Песня о зерне»), «**Йес хуар**» («Есть зерно»), «**Еси малгъа**» («Птица изобилия») и др. Все названные песни являются разными вариантами одной и той же песни как на иронском, так и на дигорском языках и связаны часто с упоминающейся в разных фольклорных жанрах птицей. Осетины-иронцы ее называют «**бур цъиу**» (желтая птица), дигорцы «**еси малгъа**» (птица изобилия).

Эта птица приносит весну на своих крыльях, т.к. она является посредницей между богом и людьми, а также мифологическим символом богатого урожая, изобилия, благополучия и счастья. Прилет этой птицы ранней весной внушал надежду на богатый урожай.

Птица изобилия полетела
Есть зерно, есть зерно!
На ровном току села,
Добрая хозяйка выбежала к ней,
Три лепешки на тарелке,
Полный кувшин пива (она принесла),
Вместе с ними она (птица) улетела.
Она села на вершине Уарпп,
Посмотрели, сказали:
«Эти не годятся для людей».
Оттуда улетела Птица изобилия,
Улетела на вершину Курп,
Тотур сделал для нее плуг,
Рожденных в неделю Тотура черных быков,
Белогубых, белорогих в него впрягли;
Длинные борозды (провели).

К летнее-осеннему периоду относятся праздники **«Рыныбардуаг»** и **«Аларды»**. В осетинской мифологии **«Рыныбардуаг»** – это божество, имеющее власть над эпидемиями, которые в прошлом были частными явлениями в Осетии. Название божества **«Рыныбардуаг»** состоит из двух корней: **«рын»** (эпидемия) и **«барудаг»** (повелитель). **Рыныбардуаг** по сравнению с **Аларды** наделялся более широкими полномочиями, так как осетинское слово **«рын»** включает не только понятие болезни оспы (поветрия), но и другие болезни, эпидемию.

Праздник **«Рыныбардуаг»** сопровождался магическими обрядами и соответствующими молитвами. Обычно эти праздники устраивались тогда, когда вспыхивали различные эпидемии.

В осетинской мифологии **Аларды** является божеством оспы, кори и глазных болезней. Особенно опасен был **Аларды** для детей и женщин.

«Название Аларды, – пишет В.И. Абаев, – как и названия большинства осетинских дзуаров (божеств), несравненно моложе связанного с ним культа... У осетин и грузин-мохевцев Дарьяльского ущелья праздник Аларды совпадает с днем Иоанна Крестителя, что позволяет думать, что именно на последнего были перенесены черты древнего божества, одновременно и насылающего болезнь и исцеляющего от нее. Известно, что в народной традиции, за Иоанном Крестителем закрепились репутация святого-целителя»¹³⁶.

Чувствуя свою беспомощность и страх перед этой грозной болезнью, предки осетин пытались задобрить **Аларды**, смягчить его гнев. Ежегодно в его честь устраивали общесельский праздник «**Алардыйы барагбон**» («Праздник Аларды»).

На праздник **Аларды** в каждом доме в качестве жертвенного животного приносили белого ягненка, а для общесельского пиршества забивали быка.

В молитвословии в честь **Аларды** поется:
Азджыды Алардыйы кувандон!
Арта къуырийы да быны куывды фабадынц,
Мах дар магуыр адам стам,
Ама на да хорзах уад,
На чысыл гуырдта дар, де узага фауант,
Алардыйы кувандон!¹³⁷

Молельня Згидского Аларды!
Три недели возле тебя сидят на пиру.
Мы бедные люди,
Так пусть и на нас сойдет твоя благодать,
Наших новорожденных мы тоже вверяем тебе,
Молельня Аларды!

О паническом страхе перед **Аларды** свидетельствуют сохранившиеся до наших дней клятвенные выражения, пожелания и проклятия: «**Алардыйы хорзах да уад**» («Пусть Аларды наделит тебя своей благодатью»), «Аларды дын ахъаз баканад» («Пусть поможет тебе Аларды»), «**Аларды ма сау куырма баканад**» («Пусть Аларды ослепит меня»), «**Алардыйы фыдах ма уад**»

(«Пусть постигнет меня гнев Аларды»), «**Аларды да ахъулон канад**» («Пусть Аларды сделает тебя рябым»), «**Алардыы фыццаг фау**» («Пусть унесет тебя Аларды первым, или будь ее первой жертвой») и многие другие.

Приведенные клятвенные выражения, пожелания и проклятия использовали в своей речи только женщины. Что касается мужчин, то они именем Аларды никогда не клялись, так как он считался женским божеством. «Аларды, – писал Б. Гатиев – есть самый злейший из святых. Им клянутся исключительно женщины, ибо он считается их святым»...¹³⁸

Популярностью среди осетин пользовалась богиня **Мады Майрам** (Мать Мария).

Культ названного божества, канонизированного христианским духовенством и получившим в средние века христианское имя **Мады Майрам** (Мать Мария), относится к числу дохристианских верований алан-осетин.

О глубоком почитании **Мады Майрам** говорит и тот факт, что один день недели – «пятница» у осетин назван именем божества **Мады Майрам** – «майрам бон», что означает буквально «день святой Марии».

Также особенно популярными святилищами были «Рекомская Мады Майрам», «Зругская Мады Майрам», «Моздокская Мады Майрам» и другие.

В праздник **Мады Майрам**, который приходится на последнюю неделю августа, устраивали общесельское пиршество. К святилищу **Мады Майрам** обязательно водили молодую невестку и просили божества послать ей здоровье, мужское потомство. В святилище водили также молодых женщин и девушек. Особо поклонялись **Мады Майрам** женщины, которые страдали бесплодием.

Во всех молитвословиях и песнях **Мады Майрам** изображается доброй, заботливой покровительницей женщин, детей, дарующей жизнь, счастье, здоровье.

– О, Мады Майрам, табу дын уад,
Не стыр ныфс, на уаларвон мад.
На чындзон чызджыта – чъириганджынта,

Да хорзах са уад.
О, сыгъдаг Мады-Майрам, табу дын уад,
На усгур лаппута – да кусартганджата,
Да хорзах са уад!
О, Мады Майрам, табу дын уад¹³⁹.

О, святая Мать-Мария, табу тебе!
Наша надежда, наша небесная мать!
Девушки на выданье – пекут для тебя пироги,
Благослови их!
О, святая Мать-Мария, табу тебе!
Женихи забивают для тебя жертвенное животное,
Благослови их!
О, святая Мать-Мария, табу тебе!

Популярностью у осетин пользовался праздник в честь **Фалвара** – покровителя домашнего скота, главным образом, овец. И отмечался он два раза в году – весной и осенью.

По мнению Вс. Миллера и В.И. Абаева, слово «**Фалвара**» означает искажение парного имени святых Флора и Лавра, патронов домашнего скота. «Типологически святые Флор и Лавр являются преемниками языческих богов – близнецов, таких, как древнеиндийские Асвины, греческие Диоскуры, которым охотно приписывались функции патронов (скотоводство и земледелие) хозяйственного обилия»¹⁴⁰. Несколько иное мнение высказал по этому поводу Б. Калоев. Он пишет: «Вполне возможно, что заимствовав имена упомянутых христинаских святых в период широкого развития связей между аланами-осетинами и русскими из Тмутараканского княжества, Фалвара сохранил свою древнюю суть. Немыслимо представить алан, как и древних кобанцев, для которых скотоводство являлось основой хозяйства, без скотоводческого культа»¹⁴¹.

Как и другие божества, так и **Фалвара** всегда участвует в нартских пиршествах. В нартском эпосе он изображается как божество, подарившее нартам жирных бычков, на которых им велел пахать свои земли. За доброжелательное отношение **Фалвара** к нартам, последние его часто награждают эпитетами «щедрый» и «добрый».

В осетинской мифологии функции божеств **Фалвара** и **Тутыра** тесно связаны между собой. Чтобы волки **Тутыра** не причиняли ущерба многочисленным стадам, **Фалвара** старается быть с ним в добрых отношениях. Но **Тутыр** коварнее и хитрее, не всегда с ним откровенен.

Во многих писаниях **Фалвара**, наравне с мифологическими, наделяется обычными человеческими качествами. Нередко он изображается в образе щедрого и доброго пастуха:

Фалвара фыййау уыди.
Дынджыр къадзилджын уарыччыта
Кувинаган куы лавардта¹⁴².

Фалвара был пастухом.
Курдючных баранов он раздавал.
Для вознесения молитвы.

В отдельных песнях и молитвословиях **Фалвара** выступает и в качестве пастушеского божества. «Это, несомненно, древнее пастушеское божество»¹⁴³, – справедливо подчеркивал В. И. Абиев. Данная мысль ученого подтверждается многими песнями и молитвословиями, посвященными **Фалвара**.

Гъей, ама йа тымбыл дзуг
Цагатан йа хуссартты
Хъалдзаган чи фахиздзан.
Гъей, салфынаг бон са фаста
Къуызитатай зарга чи араст уыдзан,
Ой, йа фосай та, дам ын Фалвара
Бурхъус нал фыс куы ратдзан
Уладзыгон бонма уырдагстау
Галта чи фаравдз канна, уыман,
Хор зынаргъ на уыдзан¹⁴⁴.

Гей, тот, кто тучную отару
На озаренных солнцем 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.

Самым популярным и почитаемым в народе праздником во всем круглогодичном цикле календарных праздников осетин является **Джеоргуба**. Название идет от грузинского Гиоргуба и означает праздник св. Георгия. Святой Георгий больше известен у осетин под именем **Уастырджи** (диг. **Уасгерги**). Праздник в честь **Уастырджи** отмечали в конце ноября после уборки урожая. В религии осетин **Уастырджи** представляется покровителем мужчин, воинов, путников. Женщины не имели права называть его своим именем и употребляли другое название – «**лагта дзуар**» (покровитель мужчин). «Уастырджи, – пишет В. И. Абатов, – популярнейшее божество староосетинского пантеона. Рисуется в посвященных ему легендах как всадник на белом коне и в белой бурке. Считается в посвященных ему легендах как всадник на белом коне и в белой бурке. Считается мужским божеством. Женщины не могут назвать по имени и почтительно именуют его «лагты дзуар» (бог мужчин). Он наделен, – отмечает далее ученый, – также чертами солнечного божества»¹⁴⁵.

Являясь преимущественно богом-покровителем путников, воинов и всех мужчин на земле, нередко **Уастырджи** наделяется и другими функциями. В. Ф. Миллер писал, что «Уастырджи считается бичом воров, мошенников, клятвопреступников, убийц и покровителем честных людей и домашних животных»¹⁴⁶.

Уастырджи по своей значимости в пантеоне осетинских святых приравнивается к Богу. Его во всех молитвословиях и песнях народ наделяет эпитетом «**хуыцауы амсар**» («равный богу»).

Уастырджи был настолько почитаемым божеством у предков осетин, что даже месяц, на который приходится его праздник, называли «**Джеуаргубайы май**» (месяц Джеоргуба). Поскольку праздник продолжался неделю, то эта неделя была названа «неделя поклонения **Уастырджи**». Праздник в честь **Уастырджи**, как мы отметили выше, приходится на осень, когда заканчиваются все осенние полевые работы и собран урожай.

К нему каждая семья готовится с особой тщательностью. В день проведения праздника (любой день в течении недели) почти каждая семья, приносит жертву в честь праздника, приглашает соседей, родственников, друзей.

О культуре **Уастырджи** ярко свидетельствуют широко бытующие среди народа различные пожелания и клятвенные выражения: «**Уастырджийы хорзах да уад**» («Пусть благословит тебя св. Георгий»), «**Уастырджи де'мбал**» («Пусть св. Георгий будет твоим спутником»), «**Уастырджи стан**», «**Уастырджийа дын ард харын**» («Клянусь тебе св. Георгием»), «**Уастырджийы фыдах да уад**» («Пусть покоряет тебя Уастырджи») и др.

В песнях **Уастырджи** выступает защитником бедных людей (**магуырты хъахъхъанаг**), посылающим изобилие, вдохновляющим на радостный труд:

Сой, сой, Уастырджи!
Мах та зарда рухсай
Кусын канн, Уастырджи!
Магуырты хъахъхъанаг,
Сызгъарин Уастырджи!
Ратт нын халары хор!
Ма ратт харамы хор!

Пошли нам изобилие, Уастырджи!
Сделай так, Уастырджи,
Чтобы мы работали с радостью в сердцах!
Золотой Уастырджи,
Пошли нам богатый урожай,
Чтобы пошел нам впрок!
Избавь нас от голода!

Охарактеризованные выше песни об **Уастырджи**, несомненно, принадлежит к числу ранних. Об этом свидетельствует отсутствие в песнях разработанного сюжета, скупость образительно-выразительных средств, какой-либо четкой организации ритмики, складных рифмованных выражений и т.д. Если изъять из текста песен различные припевы типа ой, ой; гей,гей; уарай-да-ра и т.д., мы получим обычный прозаический текст.

Итак, календарно-обрядовая поэзия осетин содержит в себе яркие следы мифологического характера. Рассмотренный песенный жанр отличается своеобразием идейно-эстетического содержания, поэтики, особенностями форм бытования. Многие календарные обряды и обрядовые действия, сопровождающие аграрные и скотоводческие праздники, в процессе их исторического развития постепенно теряли свой ритуальный характер или наполнялись новым содержанием. Традиционные календарные обрядовые песни осетин чаще всего невелики по объему, не сложны по своей композиции, конкретны по содержанию, поэтический язык прост и лаконичен.

Итак, в календарно-обрядовой поэзии формируется сложная и своеобразная эстетика художественного образа как важнейшего инструмента реалистического типа художественного мышления алан-осетин.

5.4.2. Художественный образ в семейно-обрядовой поэзии

Итак, в календарных песнях, как имеющих мифологическое содержание, главными героями являются различные божества, влияющие, по убеждениям предков осетин, на судьбу и реальную, повседневную жизнь людей. Главным же героем семейных обрядов выступает сам человек, важнейшие события жизни которого (рождение, брак, смерть) четко отражались в обрядах. И потому так богата семейная обрядовая поэзия осетин свадебной и похоронной тематикой.

Свадебные обряды и поэзия. Совместное проживание больших семей было обусловлено факторами жизни горца. «Существование больших семей в прошлом, – пишет А.Х. Магомедов, – имело свою очевидную закономерность: она вытекала из материальных условий жизни осетин. Известно, что одним из основных занятий крестьян являлось земледелие. Но осетин-горец всегда испытывал острый недостаток в пригодной земле. Стало быть, семья не могла просуществовать на одном земледелии. Тогда горец прибегал к разведению скота, но и это

занятие наталкивалось на необходимость иметь сенокосные угодья, которыми он владел в очень ограниченном количестве. Значит, занимаясь скотоводством, он опять-таки не мог обеспечить существование своей семьи. Некоторым подспорьем в хозяйстве являлась и охота, но уровень развития ее не мог также выручить семью. Таким образом, ни один из этих трех источников материального благосостояния в отдельности не мог обеспечить существования семьи. Заниматься же одновременно и земледелием, и скотоводством, и охотой, а впоследствии отходничеством, было под силу только большой, неразделенной семье»¹⁴⁷.

Обычно большие семьи жили в одном большом общем дворе, где женатые мужчины со своими семьями занимали отдельные комнаты (**уат**).

Во главе большой семьи стоял старший мужчина, обычно дед. Его называли «**хадзары хицау**» (глава дома). Главой семьи мог быть и старший сын, если отца не было в живых. Главой семьи могла и быть старшая в семье женщина- прабабушка (**афсин**).

«Глава семьи, – пишет А. Х. Магометов, – распоряжался всей хозяйственной деятельностью семьи и являлся полновластным хозяином всего имущества, имеющегося в семье. Сыновья, если даже они были женаты и имели своих детей, не имели прав собственности на имущество. Взрослый сын не мог распорядиться даже одной вещью, хотя эта вещь могла быть приобретена или доставлена домой им же самим. Но это не означало, что глава семьи мог распоряжаться общим имуществом как угодно, ущемлять общие интересы семьи»¹⁴⁸.

Атмосфера в семье основывалась на взаимоуважении, солидарности и сплоченности всех ее членов. Об этом ярко свидетельствует пословица: «**Ангом бинонта цард арынц, ангом цуанатта саг марынц**» (букв. «дружная семья жизнь находит, а дружные охотники оленя убивают»).

В осетинской семье строго разграничивались функции мужчин и женщин, пожилых и детей. Скажем, все виды домашних работ – доение коров, шитье, приготовление пищи, изготовле-

ние одежды и т. д., – выполняли женщины. Всем этим процессом руководила старшая женщина, чаще всего жена главы семьи, так называемая «**афсин**» (хозяйка). Своим авторитетом она требовала от всех остальных женщин одинаково заботиться о всех детях семьи, уважительно относиться друг к другу, безукоснительно выполнять свои обязанности по дому.

Афсин распоряжалась продуктами питания, которые хранились в отдельном помещении (**къабиц**).

Все виды работы вне дома – пахота, сев, заготовка дров, сена и т. д. – выполняли мужчины.

Уже во второй половине XIX в. преобладающей формой семьи у осетин становится **малая семья**. Семейные разделы происходили согласно **нормам обычного права**, существующего среди осетинского общества. Так, например, дележу подлежало все: земля, скот, дом с утварью, оружие, продукты питания и т. д.

И, конечно, у осетин, браки заключались при помощи калыма – выкупа (**ирад**), размер которого был разным, в зависимости от ступени социальной лестницы, на которой стояла фамилия выдаваемой замуж девушки. Выдать замуж девушку без калыма считалось позором для ее семьи. Существовали разные формы калыма, как крупным рогатым, так и мелким рогатым скотом, пашнями, медными котлами, деньгами и т. д. Разумеется калым стоил больших материальных расходов, что нередко приводило его семью к разорению.

Крестьянин-горец, чтобы выплатить калым, нередко был вынужден длительное время работать на богача в качестве наемного работника (**аххуырсты**) или уезжать на заработки в Россию, а нередко и в Америку, Канаду, Китай (Харбин) и другие страны. Период ожидания девушкой своего жениха назывался «**куырдуаты бадын**» (букв. «сидеть засватанной»).

Обычно выбор невесты осуществлялся по указанию родственников, близких, знакомых и т.д. Свадебные же действия и обряды делятся на три части: предсвадебный период, свадьба, послесвадебный период.

Предсвадебный период начинается с похода сватов к родителям девушки. В качестве сватов посылали нечетное число

людей (от трех до пяти человек), в т. ч. желательно дядя жениха – брат отца или матери. В качестве старшего обычно посылают уважаемого человека из соседей, умеющего убеждать, (**дзырда-рахст**), третьим может быть хороший знакомый семьи невесты.

Семья девушки должна принять сватов как положено. После второго тоста старший из сватов сообщает цель их прихода, о том, что семья жениха желает породниться с их семьей. Согласно горскому этикету, глава семьи благодарит гостей за оказанную честь и приглашает их придти повторно.

Для **фидауджита** (доверенные лица при заключении брака) резали барана. За столом, еще не приступив к трапезе, старший из договаривающихся со стороны жениха, получив конкретное согласие, обсуждал непосредственно все, что касается предстоящей свадьбы: размер запрошенного калыма, день свадьбы, количество гостей, которые придут за невестой и т. д. Затем гости и хозяйка приступают к застолью. При этом первый тост за столом произносят за Великого Бога (**Стыр Хуыцау**), второй – за св. Георгия (**Уастырджи**), третий – за здоровье и долголетие двух породнившихся фамилий, затем и за других почитаемых божеств и ангелов. После сговора начинают готовиться к предстоящей свадьбе.

После сватовства парень и девушка должны были соблюдать определенные нормы поведения. Так, например, парень со дня сговора должен избегать отца и матери невесты. «Он не должен был даже проезжать по той улице, где они проживали. А если ему случалось ехать верхом там, то, приближаясь к дому того или иного родственника девушки, он сходил с лошади. Минувя этот дом и пройдя еще некоторое расстояние пешком, он снова садился на лошадь и ехал дальше»¹⁴⁹, – пишет А.Х. Магомедов. Аналогичных правил должна была строго придерживаться и невеста.

В отдаленном прошлом жених, посетив до свадьбы дом родителей жены, оставался у них от двух до трех недель, где за ним ухаживали, как за родным сыном. В это время он спал обычно в комнате брата или какого-нибудь родственника невесты. «Во время своего пребывания в доме тестя, – писал К. Хетагуров,

– жених должен во всей полноте обнаружить все свои достоинства: ловкость, вежливость, словом все, что нужно для того, чтобы произвести самое лучшее впечатление. Услуживая всем и во всем, он никогда не садится при старших. Стоя у двери хадзара (сакли), он всецело занят тем, чтобы предупредить малейшее желание членов семьи, особенно стариков. Ложась после всех, он утром раньше всех на ногах»¹⁵⁰. Этот обычай, по мнению А. Х. Магометова, в патриархально-родовом обществе «являлся ничем иным, как пережитком весьма древнего матрилокального брака, когда муж переходил жить в дом жены. В патриархальном роде этот обычай существовал в пережиточной форме, но имел другое содержание. В описываемый период этот обычай являлся проверкой чужеродца родными невесты»¹⁵¹. В XIX и XX вв. этот обычай больше не существовал. Его заменили так называемые «**сиахсы цыд**» (букв. «посещение на правах зятя), который жених совершал с шафером, кумом и близкими товарищами. В его честь молодежь устраивала танцы (**хъазт**).

К свадьбе обе стороны готовились тщательно: варили пиво и араку, пекли пироги, резали быков и баранов, а также и домашнюю птицу. На свадьбу приглашались родственники, приятели, знакомые, соседи, а нередко и все село. Из каждого приглашенного дома на свадьбу шли с тремя пирогами с сырной начинкой, курицей или тарелкой **дзыкка (дзыккайы табагъ)** и графина **араки**. За праздничным столом мужчины и женщины сидели отдельно. Парни и девушки в это время веселились, танцевали, пели, устраивали различные игры, состязания и т. д.

Перед отправкой из дома жениха для участников свадебного поезда (**чындзхасджыта**) накрывают стол, чтобы помолиться богу, попросить благословения у **Уастырджы** (св. Георгий). Как правило, во главе участников свадебного поезда должен быть старший, который руководит всем процессом, это бывает человек уважаемый, хорошо знающий осетинские обычаи.

Важным моментом праздничного застолья было преподнесение гостям со стороны хозяев почетных бокалов, как выражение особого уважения гостям. Право ответного слова первым предоставляется, как правило, старшему из гостей, который

благодарит хозяев за оказанное внимание и гостеприимство, желает им здоровья, счастья, всех благ. Согласно осетинскому этикету, почетные бокалы гости выпивают стоя. При этом когда старший подносит к губам почетный бокал, молодежь, хлопая в ладоши, начинает петь в сопровождении игрой на национальном музыкальном инструменте.

Гъей, ой, бира фацарат,
На буц уазджъта!
Биры фацарат, гъей!
Гъей, ой, уазджыты хистар,
Файна, файна дзы
Баназын хъауы, гъей!
Гъей, ой, амдзагъд арканут!
Кастар уазаган
Баназын канам, гъей!
Гъей, ой, халары ност у,
О, бауырнад да,
Халар дын уыдзан, гъей!¹⁵²

Ой, ой, долго живите,
Дорогие гости!
Долго живите, ой!
Ой, ой, почтенный старший,
Выпить надо
За счастье молодых!
Ой, ой, похлопайте в ладоши,
Младшего гостя
Выпить заставим, ой!
Ой, ой, эта добрая выпивка
Ой, поверь нам,
Она впрок тебе пойдет, ой!

Песня эта по своему характеру эмоциональная, радостная и содержит различные пожелания – счастья, здоровья, долгой жизни гостям и призывает всех выпить за молодых. В тексте песни использованы хвалебные эпитеты (почтенный старший), олицетворения (добрая выпивка) и т. д.

Во время свадебного застолья девушки должны были одеть невесту в национальный свадебный костюм. Когда наступало время выводить невесту, девушки придумывали разные причины, чтобы задержать ее с целью получения выкупа за невесту. Кроме невесты выкуп требовали и за спрятанную девушку из числа гостей. Все эти церемониальные действия сопровождались шутками, радостным смехом, подбадривающими и одобряющими возгласами. Когда уже, наконец, невеста была готова, шафер подходил к ней и выводил ее. Это самое волнующее обрядовое действие сопровождалось «Песней о матери» («**Нанайы зараг**»), которую исполняла свита жениха.

Г ъей, нана, да райсом бонырдам, уарайда!

Г ъей, нана, чындзхассаг удхассаг куы у.

Ныр дын да расугъд хъабулы хасга куы канам.

Ой, нана, да райсомай раджы бадаг цауга куы каны.

Йа фаста ма цы хурта уыдзына!

Да танаг фарста байхалой, нанайы заронд!¹⁵³

Гей, нана, твое утро близится, уарайда!

Гей, нана, увозящие невесту увозят душу.

Ведь мы теперь увозим твое прекрасное дитя.

Ой, нана, та, что вставала рано утром, уходит от тебя.

Какую радость ты еще увидишь без нее?

Разорваться бы твоим хрупким бокам, старая нана!

Песня наполнена грустью и по характеру близка к причитаниям, ведь традиционно свадебные и похоронные обряды воспринимались «как обряды перехода» из одного состояния в другое. Песня проникнута глубоким психологизмом, т. к. передает внутреннее эмоциональное напряжение матери и дочери, их переживания, вызванные расставанием. В песне с несложной структурой певец обращается к матери невесты, выражая ей сочувствие в том, что ее любимую дочь забирают в незнакомую ей семью. При этом он описывает ее трудолюбивой («она встала раньше всех, позже всех ложилась»), заботливой («вечером постель стелила, утром убирала»), нежной, красивой («улыбалась, как солнце, сияла, как звезда») и т.д.

Родственники невесты пели ответную песню, подбадривающего, веселого характера. Это песня «Уастырджийы зараг» («Песня о св. Георгии»); восхвалялся святой Георгии, у которого просили благословения невесте в пути в дом жениха.

Фандараст, фандараст, Уасгерги!
Уай, уай, да рунта бахуаран!
Цай ама цай, сугъзари набазургин,
Уай, уай, гъей, аци саби дар де узаг!¹⁵⁴

Прямого пути, прямого пути, пожелай нам, Уасгерги!
Гей, ой, да съедим твои болезни!
Помоги, помоги, златокрылый,
Ой, ой, и это дитя возьми под свою защиту

За столом в доме невесты и жениха исполнялись и **кадаги** (сказания), в частности, «О сыне Уаза славном Ацамазе», «О том, как женился сын Татартупа Татаркан», «Песня о дочери слепого Афсати» и другие.

Перед отъездом свадебного поезда невеста должна была попрощаться с родным очагом. Обязательный обряд проходил следующим образом. Невесту три раза обводили вокруг очага, при этом каждый раз она должна была прикоснуться правой рукой к надочажной цепи. Целью обряда было получить напутственное благословение от покровителя домашнего очага Сафа, которого олицетворяла железная цепь, висящая над очагом. «Когда все вещи невесты приведены в порядок и уложены в арбе, крытой сверху ковром, – писал Д. Шанаев, – со стороны невесты остается исполнить одно требование обычая, т.е. получить напутственное благословение от домашнего очага и надочажной цепи, имеющей, по представлению нашего народа, большую святость и силу напутственного благословения. Шафер подходит с невестой к очагу, и в это время дружки и гости встают со своих мест в ожидании молитвы, которую должен произнести старший и почетнейший из них. А между тем во время этой молитвы шафер с невестой делают три полных оборота, он приглашает невесту прикоснуться к надочажной цепи рукой, что, разумеется, исполняется ею немедленно»¹⁵⁵.

После ритуала прощания с домашним очагом шафер выводил невесту из родительского дома при исполнении свадебных песен. Во дворе невесту сажали в подводу. А местная молодежь запирали ворота, гостям приходилось откупаться, и с невестой трогались в путь с исполнением песни «Уастырджи путников» (Фандагсар Уастырджийы зараг). «Пока свадебная процессия находилась в дороге, – пишет А. Х. Магометов, – молодежь гарцевала на лошадах, пела песни, показывала свое удалство... Когда же свадебная свита невесты приближалась к своему селу, она возвещала о своем прибытии ружейной пальбой»¹⁵⁶. Услышав выстрелы, народ заполнял двор жениха, чтобы встретить молодую невесту. Ее заводили в дом при исполнении свадебной песни:

Ой, фацауам уам, фацауам,
Ой, амондджын къах фахассам!
Ой, уе 'хсав хорз уа, на фысымта,
Ой, агас фацауой уазджыта!
Ой, арфагонд уант балццатта,
Ой, хъалдзаг нын уой уазджыта!
Ой, фарнима уам фацауам.
Ой, амонд нема фахассам!
Хъуыддагта амондджын арбауой,
Ой, раствандагтыл фацауой!¹⁵⁷

Ой, идем мы к вам, идем,
Ой, счастье с собой несем!
Ой, добрый вечер, наши хозяйева!
Ой, добро пожаловать, гости!
Ой, да будут благословенны путники,
Ой, пусть веселы будут гости!
Ой, с благодатью к вам идем,
Ой, счастье с собой несем!
Пусть дела наши будут счастливы,
И дороги наши гладкими!

В доме жениха невесту подводили к старшим, сидящим за праздничным столом. При этом тамада произносил молитвен-

ное слово за здоровье молодой супружеской пары и породнившихся двух фамилий. Это молитвословие содержит традиционные пожелания счастья, здоровья, прожить молодой супружеской паре в любви и согласии, заиметь семь сыновей, чтобы они привели в дом семь невест, и чтобы она им семь колыбелей качала.

По завершении этого обряда невесту под музыку и исполнение «Песни о фарне» («**Фарн зараг**») отводили в приготовленную для нее комнату.

Ацы хадзарма фарн арцыди,
Ой, уара-да-ра, орада!
Ай, бинонтан царды хос фауыздан,
Ой, угра-да-ра, уа-ра-да!
Ай, ацы бинонтан цардамонд архаста,
Ой, уара-да-ра, орада!
Ай, бинонтан уарзон уыздани,
Ой, уара-да-ра, орада!
Йа сыгъдагдзинад сыл фабараг уыздани,
Ой, уара-да-ра, орада!
Йа уазаджы фынгаразт сыл фабараг уыздани,
Ой, оара-да-ра, орада!
Йа гарсты ахсад сыл фабараг уыздани,
Ой, уара-да-ра, орада!
Йа иту авард сыл фабараг уыздани,
Ой, уара-да-ра, орада!¹⁵⁸

Фарн пришел в этот дом!
Ой, уара-да-ра, орада!
Она (невеста) для семьи станет источником жизни,
Ой, уара-да-ра, орада!
Она этой семье счастье принесла,
Ой, уара-да-ра, орада!
Она будет семьей любима.
Ой, уара-да-ра, орада!
Ее заботу они почувствуют на себе,
Ой, уара-да-ра, орада!
Стол для гостей она накроет по-особому,

Ой, ура-да-ра, орада!
Стирать она будет для них старательно,
Ой, ура-да-ра, орада!
И гладить будет усердно,
Ой, ура-да-ра, орада!

Невеста, как правило, переступив порог дома правой ногой, кланяется три раза. Встречая ее, старшая из женщин просит от всевышних взять невесту под свое покровительство, желает, чтобы через год в доме появился мальчик. В это время выносили мальчика и усаживали его на колени невесты. Подобное обрядовое действие носило символический характер.

Обычно невеста стояла в углу с закрытым тонкой вуалью лицом. Тут же устраивали танцы. В свадебных торжествах жених и невеста участия не принимали. Жених находился в доме своего друга или шафера, который для него назывался «**фысым**», а он для них «**хъан**».

Невеста в доме жениха приобщалась к очагу супруга. Этот свадебный обряд в доме жениха сопровождался различными песнями, в частности, песней «**Алай**», имеющей несколько вариантов. Основная идея этих песен – воспевание идеальной невесты:

Ой, алай, ой, алай
Ой, алай, ой, алай!
Ой, алай, чындзалай,
Чындзалай, ой, алай!
Мах ахам чындз фахонам,
Фахонам, ой, алай!
Нартон хорз ай ысхонам,
Ысхонам, ой, алай!
Куыстан – зиу, ой, алай!
Сауцаст ама зылдарфыг,
Зылдарфыг, ой, алай!
Ахам расугъд – сырх фардыг,
Сырхфардыг, ой, алай!
Йа бакастай – сарджын саг,
Сарджын саг, ой, алай!

Йа далавзаг – мыдай дзаг,
Мыдай дзаг, ой, алай! ¹⁵⁹

Ой, алай, ой, алай,
Ой, алай, ой, алай!
Ой, алай, невестин алай,
Невестин алай, ой алай!
Мы такую невесту ведем,
Ведем, ой, алай!
Сказочно прекрасной ее назовем,
Назовем, ой, алай!
Черноглазая, дугобровая, ой, алай!
Дугобровая, ой, алай!
Она красива, как красная бусина,
Красная бусина, ой, алай!
Как олень с гордо поднятой головой,
Гордо поднятой головой, ой, алай!
Под языком у нее мед,
У нее мед, ой, алай!

Песни эти обусловлены были верой в словесную магию, которая должна была вызвать в жизнь то, о чем пели во время исполнения этого свадебного обряда. В песне невеста изображается необычайно красивой: она черноброва, белолица, гибка и стройна, волосы ее лучезарны и т.д. В то же время она и трудолюбива, скромна, услужлива. Именно такой должна быть мать будущего сына. Чтобы воссоздать образ идеальной невесты, в тексте песни широко использованы сравнения «ахам расугъд – сырхфардыг» (красива, как красная бусина), «йа бакастай – сарджын саг» («статная, как олень»), метафоры: «йа далавзаг мыдай дзаг» («под языком у нее мед»), эпитеты: «зарин хил» («лучезарные волосы») и т.д.

В понятие идеальной невесты народ вкладывал и ее приданое. Обычно туда входили личные вещи невесты, постельные принадлежности, подарки, предназначавшиеся членам семьи и близким родственникам жениха.

Важным элементом свадебной обрядности является ритуал, связанный с «мыды кьус» (чаша со смесью меда и топлено-

го масла). На второй день вечером после прибытия молодой в дом жениха, – писал Д. Т. Шанаев, – «Шафер в сопровождении девушек, поющих «алай-алай», ведет молодую под руку в местонахождение домашнего очага, где ее уже ожидает свекровь с чашкой в руке, наполненную смесью меда и масла. Шафер подводит невесту к свекрови. Приподняв у невестки немного завесу с лица, так, чтобы оно все-таки оставалось полузакрытым, он приглашает ее опустить указательный палец в чашу и взяв им маленькую частицу смеси, положить ее в рот свекрови, которая затем в свою очередь делает то же самое по отношению к невестке»¹⁶⁰.

После свадебного торжества невеста могла появляться за пределами дома жениха только после соблюдения специального обряда, так называемого «**чындыз донма хонин**» (букв. выход невесты к речке). Без соблюдения этого обряда невеста не имела права идти за водой к источнику. Суть обряда в том, что невесту снова одевали в свадебный костюм и в сопровождении женщин отводили на берег реки. Здесь старшая из женщин произносила молитву, благословляла ее следующими словами: «**Донбеттыр ама да доны чызыты хорзах уад! Ардыгай фастама дын донма цауыны бар ис. Доны арахан да цард**» (Пусть благословят тебя Донбеттыр и русалки! Отныне ты имеешь право идти за водой. Пусть твоя жизнь будет подобна изобилию воды). После этого на берегу реки организовывали танцы.

Итак, свадебная поэзия и включенные в нее фольклорные жанры органично связаны со свадебной обрядностью. И в них ярко просматривается обогащение принципа подражания, укрепление его позиций в процессе эволюции общественного, в т. ч. художественного, сознания осетинского народа.

Похоронные обряды и поэзия. Особое место в семейной обрядности занимают похоронные обряды осетин и жанр причитаний (**хъарджыта**).

У осетин всегда существовал культ мертвых, особая традиция почитания предков. По представлениям суеверных осетин, души усопших не умирали, а перемещались в иной загробный мир. Как отмечал С. Кокиев, говоря о похоронных обрядах осе-

тин, что они не имели в этом отношении «соперников ни у одного из своих многочисленных соседей, а быть может еще и среди других народностей»¹⁶¹.

В своем известном стихотворении «На кладбище» Коста Хетагуров писал:

Нет похорон многолюднее наших...
Нынче такая толпа провожавших
С гор и долин собралась –
Не повернуться на кладбище было,
Старый и малый стояли уныло,
Низко над мертвым склонясь...

Около 14 часов распорядитель похорон (**карты уынаффага-наг**), которому предварительно поручают руководить всем похоронным процессом, приглашает собравшихся подойти ближе, чтобы произнести прощальное слово покойнику. Обычно тот, который открывает траурный митинг, говорит несколько фраз о покойном, а потом от имени соседей, близких, односельчан предоставляет слово человеку, которому заранее было поручено выполнить эту миссию. Тот подходит ближе к гробу, снимает шапку левой рукой и произносит речь. Она чаще всего бывает следующего содержания:

«Скорбящие по покойному люди (дзылла) вы разделяете горе этой фамилии и односельчан покойного и пусть Создатель вселенной (Дунесвалдисаг) оплатит вам добром. Воздать последние почести покойному завещано нам предками, и пусть обычай этот не забывается нами. Не бывает счастливой смерти, но пусть этот день станет для вас таким удачным, чтобы каждый из вас мог сказать: «С того дня как я был на похоронах (называется имя покойного), моя жизнь изменилась к лучшему». Он (имя) достойно прожил среди соседей. Для старших был младшим, для младших – старшим. Все мы люди, все мы грешны, и если он был в чем-то грешен, пусть Хуыцау (Бог) простит ему. Если он невольно кого-то обидел или перед кем-то был в долгу, пусть ему это простится. А для его соседей, для его односельчан пусть отныне наступят счастливые дни. Особой благодарности достойны приехавшие издалека люди, да дарует им Хуыцау

свою милость. Сердечную благодарность приношу вам, дорогие женщины, – вы украшаете нашу радость и наше горе. Пусть ваши пролитые слезы пойдут впрок покойному. Да насладитесь вы счастьем своих детей. Покровительство покойника равносильно покровительству дзуара (ангела), так пусть он способствует тому, чтобы ваша жизнь была долгой и счастливой. Рухсаг у! Да пребудешь ты с чистыми и безгрешными. Да будет тебе благодать Баластыра, к которому ты идешь. Да застанешь ты двери рая широко распахнутыми, а его зеленые луга станут местом, где ты будешь сидеть, воды его чистых родников – водами, которыми ты будешь освежать свой рот. Рухсаг у! Да будет прямой (удачной) твоя дорога. Пусть земля предков будет так же сладка (мила), как материнские объятия, легка, как пух, а могила светла. Пусть твой фарн (благодать) останется живым. Рухсаг у!»¹⁶².

Раньше осетины хоронили покойного в родовом склепе (дзаппадз). Имелись и общесельские кладбища, но которых хоронили тех, семьи которых не имели своих склепов и родовых кладбищ. Если случалось, что человек умирал где-то на чужбине, его прах перевозили домой, чтобы он покоился на родной земле. «Чтобы обидеть осетина, довольно пожелать ему, чтобы он не попал в свой дзаппаз», – говорится в статье «Осетины», помещенной в газете «Терские ведомости»¹⁶³.

С представлениями осетин о загробной жизни связано посвящение коня умершему мужчине.

Обряд посвящения коня поручали пожилому человеку, обычно хорошему знатоку обрядовой речи. Посвятитель начинал свою речь с характеристики покойного, перечислял его лучшие достоинства, давал умершему напутствия, как надо вести себя там, как поступить в разных ситуациях, в которых он окажется в стране мертвых и т.д. Основной смысл дошедших до нас вариантов посвятельной речи, сводится к следующему: «Творивший в сей жизни добро, будет блаженствовать на том свете, и наоборот».

Сводом существующих вариантов посвящения коня умершему может служить упомянутое выше стихотворение К. Хетагурова «На кладбище». По справедливому утверждению проф.

З.М. Салагаевой, «кроме картины похорон юноши, которая предшествует посвящению коня, в стихотворении «На кладбище» нет ни одного вымышленного самим Коста эпизода, нет ни одной трактовки приводимого материала, которая бы расходилась с народным истолкованием. Здесь почти каждый эпизод имеет параллель в народном творчестве»¹⁶⁴. Приведем несколько примеров из упомянутого стихотворения К. Хетагурова, которые полностью совпадают с народными вариантами посвящения коня в переводе Н. Заболоцкого:

«Вот ты заметил собаку у входа.
Лают щенки, не давая прохода,
Воют из чрева ее.

Спросишь ты: «Что это за небылица?
Суке не время еще оцниться. –
Молвит сын солнца в ответ:

– Женщина эта всю жизнь воровала, –
В образе суки ей время настало
Мучится множество лет.

Дальше – срамное: мужчина с женою,
Шкурою вола покрываясь одною,
Перед тобою лежат.

Не поделить покрывала им, – с дуру
В разные стороны дергают шкуру.
Голые оба до пят.

– Что это значит? – ты спросишь в испуге. –
Что они делают, эти супруги? –
Скажет тебе проводник:

Их разнимали соседи и дети...
Так и в загробном живут они свете! –
Дальше коня погони.

Новых супругов увидишь ты скоро.
Маленькой заячьей шкуркой без спора
Плотно укрылись они.

– Как же им заячьей шкурки не мало?
Шкура вола драчунам не хватала!
Ты пожелаешь узнать.

Верные эти супруг и супруга
Крепко при жизни любили друг друга, –
Здесь они любят опять.

Камень посыпался вдруг над тобою –
Штопает женщина скалы иглою,
Хочет заштопать овраг.

– Что с ней? – Была и она своенравна:
Платье любовнику штопала славно,
Мужу зато кое-как...

В лучшую область спеши, человече!
Вот пред тобой на пригорке далече
Муж восседает с женой.

Гнется от тяжести стол перед ними, –
Полон напитками он дорогими,
Сладкой уставлен едой.

Пища тут с перцем, чеснок в изобилье!
Сколько б супруги ни ели, ни пили, –
Не иссякает еда.

Что за диковина? – Эти супруги
Были бедны, но чурек свой в лачуге
С нищим делили всегда...

Иногда на кончике уха коня делали небольшой надрез или
обрезали кончик и клали его с покойником в могилу.¹⁶⁵

В прошлом, если мужчина был женат, ему посвящали и жену.
Посвящение жены проводилось одновременно с посвящением
коня. «Закончив свою речь, проповедник обходит три раза во-
круг гроба в сопровождении трех родственников покойника,
которые, шагая за ним, ударяют себя по лицам своим, в такт, из-
давая известные звуки: дадай! дадай ма бон! и затем снова ста-
новятся у ног его. В это время вдова подходит к покойнику и,

взяв с груди его отрезанную косу свою, вручает ее бахфалдисагу (посвятителю коня) – со словами: «Вот и плеть для покойника». Приняв косу и слегка ударив ею трижды коня со словами: «Фалдыст фаут уа дыууа дар» (Да будьте вы оба посвященными ему), отдает ее назад вдове, а она опять кладет косу на грудь мужа. Вручив коня кому-нибудь из мальчиков, он берет бутылку с аракой и чурек, которые составляют дорожную провизию покойника и которые доселе стояли у его изголовья, и первую разбивает о камень, а второй кидает в сторону, произнося многозначительные в народном мнении слова: «Эта пища и это питье да будут, сколько бы ты их ни употреблял, неистощимы для тебя, пока не достигнешь центра рая». Народ возглашает: «Рухсаг уа дама дзанаты фабадад» (Да будет светел и сидит в раю). Наплакавшись вдоволь над покойником, зарывают его в сырую землю»¹⁶⁶.

В похоронной обрядности большое место занимали поминки. Основное их назначение сводилось к тому, чтобы «на том свете усопшие не голодали». Осетины глубоко верили, что каждый покойник в загробном мире как и на земле, нуждается в пище, питье, тепле и т.д. Чтобы он там располагал всеми благами жизни, ему устраивали поминки. «Безусловно, отрицая полную уничтожаемость человеческого существа, – писал М. Ковалевский, – они (осетины – Р. Ф.) придерживаются того мнения, что по ту сторону могилы есть жизнь, которая не что иное, как продолжение того, что предназначено нам в земной жизни. Поэтому души умерших имеют такую же потребность в пище, тепле и свете, как и живые люди. Это обязывает оставшихся в живых родственников покойного позаботиться о том, чтобы умершие не нуждались ни в предметах питания, ни в спиртных напитках, а также в тепле и средствах освещения... Если это не исполняется, покойник останется без пищи и будет страдать от холода и темноты»¹⁶⁷.

Поминки по умершему справляли в течение года. К Хетагуров в очерке «Особа» писал: «Поминки устраиваются довольно часто и настолько роскошно, что иногда приводят к разорению»¹⁶⁸.

Обычно номинальная речь бывает следующего содержания: «**Рухсаг у**» (царство тебе небесное). Ты ушел в вечный мир и пусть земля тебе будет пухом. Да будет тебе милость Барастыра. Да пойдут тебе впрок все, что тебе приготовили: и яства, и напитки, чтобы они летом не гнили, зимой не замерзали. До тех пор, пока с гор катится камень, а на равнине крутится колесо, да будет стол перед ним все обильнее и обильнее. Много людей скорбело по тебе и пусть эта скорбь тоже пойдет тебе впрок, благодетельствуй им с того света так же, как благодетельствовал на земле. Благодетельствуй (оттуда) своей семье, родным и близким, которых оставил. Да будет его одежда чиста, а могила светла. Рухсаг у!»¹⁶⁹. Все присутствующие из своих стаканов немного отливают содержимое на стол, сказав «рухсаг» и выпивают. Кто-нибудь из младших посыпает поминальные приготовления солью и притрагивается к ним ножом. Без этого обряд посвящения считается недействительным.

Был распространен и обряд проведения различных состязаний в память покойного, скажем, скачки, сопровождающиеся стрельбой в цель (**хъабахъ**) и т. д.

Важным похоронным обрядом считалось ношение траура по умершему. Для женщин оно выражалось ношением черного платья и черной косынки, для молодых мужчин – отпущением бороды. Как правило, траур мог длиться от сорока дней до года.

Похоронные обряды у осетин сопровождались причитаниями (**хъарджыта**), в которых выражалось правдивое отражение жизни и социально-бытовое мировоззрение осетинского народа.

И т. к. объектом изображения причитаний становилось трагическое в жизни, психическое состояние человека в минуты скорби и печали, вызванные смертью близкого человека, то в причитаниях сильно развито было лирическое начало. В них, конечно, в большей степени присутствует элемент импровизации, ведь всякая смерть – это смерть конкретного человека со своей судьбой, и как неповторим он, так неповторимо и причитание о нем. Словом, причитания функционировали как разовые тексты, произносимые экспромтом, но в них активно использовались накопленные традицией устойчивые словесные формулы.

В прошлом в каждой приходящей на похороны группе женщин, как правило, была своя плакальщица (**хъарагганг**), которая занимала важное место в похоронной обрядности. Искусные плакальщицы были известны и пользовались большим уважением среди народа. Основная цель плакальщиц сводилась к тому, чтобы вызвать у собравшихся слезы жалости, чувство сопереживания, глубокую скорбь. Причитания делятся на группы: 1) плачи матерей по умершим сыновьям; 2) плач вдов по усопшим мужьям; 3) плачи сестер о братьях; 4) плачи дочерей о родителях; 5) плачи о малолетних детях. Наравне с плачами, укладываемыми в рамках названных пяти подгрупп, имеются и другие плачи (например, «Плач по молодой невестке», «плач по девушке» и т.д.).

По своему художественному уровню дошедшие до нас причитания не равноценны. «Ведь среди них имеются записи, зафиксированные из уст широко известных, талантливых плакальщиц и просто от причитающих родственниц, ибо еще недавно в сельской местности почти все женщины и даже девушки умели причитать. Вряд ли нашелся бы покойник, о котором не причитали вдова, мать, сестры, дочери, племянницы, даже если они не были искусными плакальщицами»¹⁷⁰.

Профессиональная плакальщица, хорошо зная и чтя похоронные обрядовые традиции, глубоко чувствуя чужое горе, умеет вживаться в него. Оплакивая покойника, она как бы вписывается в роль вдовы, в роль осиротевших детей, одинокой матери, потерявшей единственного кормильца и т.д. Слова своего плача произносит речитативом. После каждой законченной строфы своего причитания она делает небольшую паузу, а присутствующие женщины в это время поддерживают ее громким плачем.

По своему содержанию и композиционному построению осетинские плачи весьма разнообразны. В плачах искусных плакальщиц в большей степени наличествуют традиционные образы устной поэзии, устойчивые стереотипы и формулы, без которых плачи не могли бы называться художественными произведениями. В своих причитаниях искусные плакальщицы находят такие слова и выражения, которые до глубины души задевают

не только близких родственников, но и всех присутствующих. Ниже приведем плач, записанный в 1946 году известным осетинским писателем Д. Мамсуровым.

Уа, мачи мыл фахудад, мачи, ма хурта,
Мана ма хадзар куы фехалд,
Мана мыл кауыны бон куы ныккодта!...
Уа ма цауга хох, ма лауга масыг
Бындзарай куы ракалд,
Ама дзагъалай куы баззадтан!
Уа аркаут-ма, аркаут, хорз адам!
Ацы кауинаг марды уалхъус!¹⁷¹

Не осуждайте меня, мои солнышки,
Что я так горько плачу.
Ведь рухнул мой дом,
Ведь день плача настал для меня!
О, идущая гора моя, башня моя стоящая,
Рухнула до основания,
И осталась я одинокая, неприютная.
О, плачьте же, плачьте, люди добрые!
Над этим достойным плача покойником!

Плачи матерей по умершим сыновьям проникнуты глубоким трагизмом, скажем «Плач матери о сыне»:

Уа, ма бындур фехалди,
Уа, ма ныфсы къартт,
Кад цы ми бакодтай бонсихорафон...
Уа ма дараг, ма уромаг хъабул,
Нал дам бадзурдзынан,
Нал дам бахуддзынан.¹⁷²

О, разрушено основание моей башни!
О, моя единственная надежда,
Что ты наделал среди бела дня!..
О, мое дитя – мой кормилец и утешитель!
Не позову я тебя больше,
Не улыбнусь тебе больше!

Приведенный плач имеет реальную основу: в автокатастрофе погиб единственный кормилец пожилой матери. Для выражения глубокой печали и тоски матери в плаче широко используются традиционные словесные формулы, усиливающие эмоциональную нагрузку: «**Уа, ма бындур фехалди**» (О, разрушено основание моей башни), «**Ма ныфсы къартт**» (моя единственная надежда), «**О, ма бон куыд бакалдис**» (Не видать мне больше дневного света), «**О, ма фарста фехалой**» (букв. разорваться моим бокам); всевозможные восклицания: «Что ты наделал среди бела дня» и др.

Глубоким трагизмом и безысходностью проникнуты плачи вдов по умершим мужьям. В «Плаче о муже» молодая женщина-мать пятерых детей изливает свое горе о муже, погибшем под снежной лавиной. Анализируемый плач по своему содержанию конкретен и реалистичен. Реалистичны образы, бытовые картины. Плач построен в форме монолога вдовы. В нем она выражает свое душевное состояние, вызванное неожиданно наступившим ее горем.

Уа, дадай факанон ама дадайаг куы
фадан,
Оу, ма рахыс ме'фцагыл арафтыдтон,
Оу, ама ма арт бауазал ис!!
Оу, куыд ма цардзынан?
Фондз сываллоны авджид баззадтан!
Баззадтан, ма бон бакала!..
Оу, ма дараг, ма уромаг,
Ма хадзары рабинаг цаджындзы
Ныр рафтыдтон ама бабын дан!
Оу, ма зайластан ныр ма бон ницыуал у,
Уый фервазти, фала афсондз
Ма барзайыл аранцади...¹⁷³

О, горе мне, какая беда меня постигла!
повесила;
Оу, свою цепь (надочажную) на шею себе
Оу, очаг мой угас
Оу, что же мне делать, как мне жить'?

С пятью детьми я осталась,
Осталась, да иссякнут мои силы!..
О мой кормилец, мой утешитель,
Опора, на которой стоял мой дом,
рухнула,
И теперь не в силах ничем уже помочь
Моему погибшему (мужу) под лавиной.
Избавился он, ярмо же осталось на шее моей...

Не положено было оплакивать покойного, убитого молнией.
Вместо оплакивания вокруг покойного юноши и девушки исполняли ритуальный танец «Цоппай», сопровождаемый традиционными словесными формулами.

Уай, цоппай, уа, алай,
Уай, цоппай, уа, алай!
Баста хорзы цоппай!
Уай, цоппай, уа, алай,
Уай, цоппай, уа, алай!
Уай, алдары цоппай, алдар Уацилла!
Уай, цоппай, уа, алай,
Уай, цоппай, уа, алай!
Уай, хорз зады цоппай,
Уай, цоппай, уа, алай,
Уай, цоппай, уа, алай!
Цоппай, цоппай, уа алай!! ¹⁷⁴

Ой, Цоппай, о, алай,
Ой, цоппай, о алай!
Для благополучия края цоппай.
Ой, цоппай, о, алай,
Ой, цоппай, о алай!
Ой (для) алдара цоппай, алдар Уацилла!
Ой, цоппай, о, алай,
Ой, цоппай, о алай!
Ой (для) доброго ангела цоппай.
Ой, цоппай, о, алай,
Ой, цоппай, о алай!
Цоппай, цоппай, о, алай

Движения, производимые в процессе танца, выполнялись синхронно, в такт произносимым словам, которые отличаются четкой ритмической организацией, повторением одних и тех же слов и выражении, произносимых на определенной музыкально-ладовой основе.

Итак, семейно-обрядовая поэзия – это богатейший пласт народно-поэтического творчества осетин, отразивший ярко и образно процесс формирования реалистических тенденций в фольклорном типе художественного сознания.

5.4.3. Художественный образ в трудовых песнях

В песенном фольклоре осетин трудовые песни зародились в древности и в них отразились различные стороны жизни народа. Трудовая деятельность, традиции, быт, обычаи, особенности уклада жизни, верования и т. д.

Главным организующим элементом трудовых песен был ритм. «Мы приходим к выводу, что на низших ступенях своего развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое, но что основным элементом этого триединства была работа, между тем как основные составные части имели только второстепенное значение. То, что их соединяло, был общий присущий им всем ритм, который являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии»¹⁷⁵.

Осетинские трудовые песни отличаются глубиной содержания, богатством интонационно-музыкальной выразительности. В них труд получил разнообразные формы поэтического выражения. Весьма интересны по содержанию песни, связанные с изготовлением войлока.

Из овечьей шерсти осетины изготавливали сукно, из которого шили одежду и постельные принадлежности – матрасы и одеяла. Все виды работ, связанные с обработкой шерсти, выполняли исключительно женщины. При этом «К чести осетинок, – писал историк С. Кокиев, – нужно сказать, что они отличные ткачи и мастерицы, приготавливают сукна весьма высокого достоинства, как по прочности, так и по изяществу. Есть между ними

знаменитые швеи и закройщицы, которые способны по одному взгляду издали на талию скроить и сшить черкеску»¹⁷⁶.

Итак, большое количество песен посвящено изготовлению войлока. Это «Песни валяльщиц войлока для бурки» («**Нымат уардыны зарджыта**») или «Онай». Песни этого цикла были призваны облегчить, скрасить долгую, утомительно-монотонную работу, снять усталость и развлечь работающих женщин.

Для того, чтобы движения женщин происходили одновременно, ритмично, женщины пели песню «Онай». Смысл слова «онай» – «это, возможно, обращение к святому Иоанну, как солнечному божеству, помогающему людям во всех их начинаниях»¹⁷⁷.

То есть ритмический строй песни определяется характером выполняемой работы и в ней восхваляется тяжелый труд изготовителей бурок, воспеваются сноровка, умелые руки.

Йе, уана, йе, ауардуд, уарджыта!
Йе, уана, йе, ауардуд, ма хурта!
Йе, уана, йе, хорз ладжы нымат у...
Йе, уана, йе, ауардуд, уарджыта!
Йе, уана, йе, рогдар ут, ма хурта!
Йе, уана, йе, уе уангта куы 'руагътат.
Йе, уона, йе, уе уангтыл ысхацут!
Йе, уана, йе, цырдар ут, уарджыта!
Йе, уана, йе, уа растмаганаг,
Йе, уана, йе, растма йа факанай!¹⁷⁸

Йе, уона, йе, валяльщицы, валяйте!
Йе, уона, йе, мои солнышки, валяйте!
Йе, уона, йе, это хорошего человека бурка.
Йе, уона, йе, валяльщицы, валяйте!
Йе, уона, йе, живет, мои солнышки,
Йе, уона, йе, а то вы плечи опустили...
Йе, уона, йе, плечи свои расправьте!
Йе, уона, йе, проворнее будьте, валяльщицы!
Йе, уона, йе, о нас направляющий,
Йе, уона, йе, благослави ее (бурку).

В приведенной песне выражена ее утилитарная функция, ведь слова припева и служат сигналом для женщин к одновременно совершаем движениям. Слова песни также должны были стимулировать женщин к работе, поднять их настроение. С этой целью в приведенной песне используются различные выражения, подбадривающие трудовую деятельность валяльщиц; так в ней широко использованы восклицания: «Йе, уона, йе, валяльщицы, валяйте!» , «Йе, уона, йе, мои солнышки, валяйте!» , «Йе, уона, йе, свои плечи расправьте!» и т. д.

В особую группу из цикла «Онай» следует отнести песни, в которых дается характеристика тому персонажу, которому изготавливают бурку. При этом одни из них в песне награждаются высокой похвалой, другие изображаются сатирически. В одной из песен «Онай» весьма лестно характеризуется жених, которому изготавливают бурку:

Онай, йа, онай, ауардут, уардджыта!
Онай, йа, онай, ауардут, ауардут!
Онай, йа, онай, усгуры нымат у.
Онай, йа, онай, усгур та ахам у:
Онай, йа, онай, сахарцаст лаппу у,
Онай, йа, онай, чызджыты авзары,
Онай, йа, онай, йа ехсы бырынкъай,
Онай, йа, онай, къул худы бынай сам
Онай, йа, онай, худгабыл каст каны. ¹⁷⁹

Онай, йе, онай, валяльщицы, валяйте!
Онай, йе, онай, валяйте, валяйте!
Онай, йе, онай, это бурка жениха,
Онай, йе, онай, искроглазый юноша
Онай, йе, онай, выбирает девушек,
Онай, йе, онай, концом кнутовища своего,
Онай, йе, онай, из-под шапки набекрень,
Онай, йе, онай, улыбаясь смотрит на них.

В приведенной песне жених, которому изготавливают бурку, изображается эмоционально-возвышенно, он награждается эпитетом «**сахарцаст**» «искроглазый». Припев «онай, йе, онай»

выполняет организующую функцию, т.е. обеспечивает синхронность движения, во-первых; во-вторых, эстетическую – облегчает, подбадривает валяльщиц в процессе работы.

В другой песне герой, которому изготавливают бурку удалой путник. В песне он характеризуется как бесстрашный, сильный, волевой, красивый:

Онай, йе, онай, хатаг ладжы нымат у,
Онай, йе, онай, майдар ахсав боны хатт чи
каны...
Онай, йе, онай, хохы айнаджыта йа риуай
чи каны,
Онай, йе, онай, паддзахы фидартта заватай
чи саты.
Уай, онай, ай ахам ладжы нымат у,
Уай, онай, йа фаста акаст – масыджы хуызан,
Уай, онай, йа бахыл бадгайа хохы хуызан
чи у...¹⁸⁰

Онай, йе, онай, это бурка того,
Онай, йе, онай, кто в безлунную ночь, как
днем, ездит.
Онай, йе, онай, кто царские крепости
пяткой разрушает.
Онай, йе, онай, кто утесы грудью раздвигает...
Уой, онай, это такого мужчины бурка,
Уой, онай, удар его кнута, как раскаты грома...
Уой, онай, который со спины на башню похож,
Уой, онай, а на коне сидя – на гору похож.

В тексте песни широко используются различные изобразительно-выразительные средства – эпитеты, гиперболы, сравнения и т. д.

Работа на ручной мельнице хоть и требовала больших физических усилий, она выполнялась исключительно женщинами. Чтобы как-то скрасить однообразную утомительную работу, женщины в такт вращения ручной мельницы исполняли песни. Они по сравнению другими трудовыми песнями меньше по объ-

ему, проще по содержанию, в них слышны жалобы о их тяжелой жизни:

Мана цы магуыр стам,
Дон каман най,
Куырой кам на зилы!
Цы тухита канам,
Афтамай ма нын цы магуыр мурта и,
Уыдон дар нын куы ахастой.
Санары тафай та на цастыта
Куы науал фаразынц.¹⁸¹

Какие же мы бедные,
У кого воды нет,
Где мельница не вращается!
Как мы мучаемся,
А у нас еще отняли и те несчастные крохи,
Что оставались.
Глаза наши изнемогают
От кизячного дыма.

Много песен посвящено процессу изготовления самого распространенного осетинского напитка **баганы** (пиво). Осетинское пиво издревле славилось своими вкусовыми и питательными качествами.

В песне «**Сау баганы цамай вайы**» («Из чего делается черное пиво») изображается процесс изготовления пива, начиная с момента возделывания сельскохозяйственных культур: просо, ячмень, кукуруза, (из чего оно делается) до его окончательного приготовления.

Урсададали барзонд ус – радау-бадау,
Уай, сой, сау баганы!
Стыр цхауийа – ратигь-батигь,
Уай, сой, сау баганы!
Хоры хъампы бын – рафтау-бафтау,
Уай, сой, сау баганы!
Сыгъдаг муссы хуртуан – рахус-бахус.
Уай, сой, сау баганы!¹⁸²

Седоголовая женщина кладет-перекладывает,
Уай, сой, пиво черное!
Большим решетом сеет-веет,
Уай, сой, пиво черное!
Зерно от соломы отделяет,
Уай, сой, пиво черное!
На чистом гумне зерно рассыпает-пересыпает.
Уай, сой, пиво черное!

Как видим, тематика женских трудовых песен, в первую очередь, связана с домашними трудовыми процессами: изготовлением войлока, шитьем, приготовлением пищевых продуктов и т. д.

Мужские трудовые песни охватывают более широкий круг трудовой и хозяйственной деятельности и отличаются большим тематическим и музыкально-композиционным разнообразием. Это связано с годичным календарным циклом, т. е. весенне-летне-осенними земледельческими работами. Это и пахотные или плужные, жнивные, веяльные, покосные песни. Это: «**Дала быдыры на гутада**» («Вот на поле наши плуги»), «Песня о прополке» («**Рувыны зараг**»), «Песня кузнеца» («**Куырды зараг**»), «Песня косарей» («**Хосдзаутты зараг**»), «Осенняя песня» («**Фаззаджы зараг**»), «Песня об урожае» («**Тылладжы зараг**»).

Песни косарей исполнялись в процессе сенокоса.

Долгая и суровая зима в горах требовала большого запаса сена, а потому заготовка сена на зиму считалась самой трудоемкой и опасной работой, так как приходилось косить высоко в горах.

Массовый выход мужчин на сенокос всегда сопровождался веселыми, радостными песнями, танцами. Так, «Осенняя песня» («**Фаззаджы зараг**»), исполнялась при уборке сена. Ее пели во время работы, а также при возвращении с работы домой:

Уа-уай, уа фаззаг, дам, ралаууьпд, лаппута,
Уай, фаззаг ралаууыд!
Уай-уай, уарайда, ралаууыд фаззаг!
Уай, бакусут лаппута!
Уа-уай, уа уалдзаг, дам, къуыбырджын,

Уай, уа фаззаг макъуылджын!
Уа-уай, уарайда, макъуылджын фаззаг!
Уа-уай, уа, хъалдзагай, дам, бакусут, лаппута...¹⁸³

Уа-уай, уа, наступила осень, парни!
Уай, наступила осень!
Уа-уай, уа-райда, наступила осень!
Уай, поработайте, парни, ей!
Уа-уай, весна с холмами, парни,
Уай, осень со стогами!
Уа-уай, уа-райда, осень со стогами!
Уа-уай, уа, веселее работайте,
парни...

Анализируемая песня, хоть и имеет слабо развитое сюжетостроение, состоит из отдельных неполных предложений, все же выражает чувства радости, восторга, вызванные наступлением сенокоса. В ней происходит эстетизация труда. Она является средством объединения совместных усилий в процессе уборки сена. В тексте песни встречаются различные сопоставления (весна с холодами, осень со стогами), сравнения (стог, точно чуб), а также различные устойчивые выражения: **уалдзаг-хъуыбырджын, фазаг-макъулджын** (весна – с холмами, осень – со стогами) и др.

В трудовых песнях подчеркивается важность труда как источника существования, благополучия, человеческого счастья, как скажем, в песне об осени (**Фаззаджы зарджыта**).

Гъайтт, гъайтт, лаппута, ракардам,
На сау хъуымбылдыкку чызгай,
На сырхуадул чызгай.
Хилагма цыхтагур фацауы.
Гъатт загъут, гъайтт!
Цай, ракардам хъазуатай;
Фаззаг хорз у, хорз.
Магусайан йа удисаг у,
Кусаг лаган та – йа минас,
Гъайтт, хорз фаззаг, хорз фаззаг,

Амондима нам рацу, цай!
Да барачет нын царды хос.¹⁸⁴

Гейтт, гейтг, парни, давайте начнем косить.
Наша длинноволосая девушка,
Наша краснощекая девушка
В Хилак пошла за сыром.
Гейтт, скажите, гейтт!
Давайте начнем косить с желанием;
Осень желанная, желанная.
Для лентяя – погубительница,
Для работающего – кормилица.
Гейтт, желанная осень, желанная осень,
Принеси нам счастья, Принеси!
Твое изобилие – наш целитель.

В приведенной песне выражаются чувства радости и восторга, вызванные наступлением осени. Песня призывает мужское население с радостью приступить к сенокосу. В ней воспевается труд как источник радости, изобилия и счастья.

Итак, осетинские трудовые песни прошли многовековой путь развития и донесли до нас мечты и настроение создавших их людей.

Охотничьи обряды и песни. О роли охоты в жизни предков осетин свидетельствуют данные археологии и этнографии. Так, в раскопках на территории Северной Осетии были обнаружены бронзовые фигурки оленя, медведя, горного козла, зубра и других животных, а также «многочисленные находки различных поделок и орудий труда из кости и рога»¹⁸⁵.

Как писал А. Марцеллин, «С целью охоты они (аланы – Р. Ф.) доезжают до Меотийского озера и Киммерийского Боспора, даже до Армении и Мидии»¹⁸⁶.

Подчеркивая важность охоты в жизни осетин в прошлом, проф. В.И. Абаев писал так: «О значении охоты в старом осетинском быту говорит культ охотничьего божества Афсати, существование особого охотничьего языка и охотничьего фольклора, множество обычаев и суеверий, и, наконец, нартовский эпос, где охота является излюбленным занятием горцев»¹⁸⁷.

Осетинские охотники, отправляясь на охоту, брали с собой три ритуальных пирога с сыром. Добравшись до места охоты, они разводили небольшой костер. Отдохнув немного, старший охотник, устремив свой взор к небу, произносил молитвенное слово с тремя пирогами в честь патрона охоты и диких зверей Афсати. В своей молитве он просил владыку послать из своего обильного стада бедного невзрачного оленя (**иу малаг саг**). Выполнение этого обряда охотниками считалось обязательным. «Кто не исполнил этот обряд, – писал Вс. Миллер, – тому Афсати никогда уже не даст не только застрелить, но и издали увидеть тура»¹⁸⁸.

В осетинском мифологическом пантеоне богом охоты и диких зверей является **Афсати**. В народнопоэтическом творчестве он изображается глубоким старцем с длинной белой бородой, пребывающего на вершине самой высокой горы **Адайы Хох**, откуда он пристально следит за своими несметными стадами. В отдельных сказаниях и песнях **Афсати** живет на вершине Черной горы в замке из слоновой кости, спит на кровати из белых рогов оленей.

Народное отношение к **Афсати** отразилось в народном поэтическом творчестве осетин – в нартовских сказаниях, молитвословиях, песнях, обрядах, верованиях. В них он наделяется как мифологическими чертами, так и качествами земного человека (у него есть жена, сын и дочь).

Свое отношение к Афсати народ выражал в своих молитвословиях. Содержание и назначение молитвословий всегда бывают тесно связаны с жизнью народа, с его помыслами, желаниями, стремлениями.

Молитвословие, обращенное к **Афсати**, обычно содержало различные просьбы и пожелания.

Хъады сарма барзондыл бадаг Фсати,
Ракас, рафалгас.
Барзхъады сарма хизы бира
ставдбарзайджынта,
Ратт нын дзы, ратт,
Цы радтай, уый, авасмонай.

Да хорз цастай нам ракас, Фсати,
Бира дам куы ис.
Уала тагарджыны сарма куы хизынц.
Ратт нын, ратт, алдартты алдар Фсати,
Фидарсыкъа дзабидыртай.
Ратт нын дзы, ратт, Фсати.¹⁸⁹

Восседающий над лесом, Афсати,
Взгляни на нас и благослави.
За березовым лесом пасутся много из толстошеих,
Дай нам из них, дай!
Все, что пошлешь – без сожаления.
Взгляни на нас своим добрым оком,
Дай нам, дай, владыка владык Афсати,
Из своих крепкорогих туров,
Пасущихся за кленовым лесом.
Дай нам из них, дай, Афсати.

В данном молитвословии охотники просят от **Афсати** удачной охоты, чтобы последний послал им диких кабанов и крупнорогих туров.

Возвращаясь с дичью, охотники из ее внутренностей (печени, легких и сердца) приготавливали шашлык, старший производил молитвенное слово в честь **Афсати** за удачную охоту.

Хуыцау, баххуыс кан!
Фсати, да хорзах на: уад!
Ацы хатт иу сар уыд,
Инна хатт нын авд сары раттут.
Ацы хатт маллаг уыд,
Инна хатт нын нард кусарттагта раттут!
Ацы хатт зын вадат уыд на фандаг,
Инна хатт нын анцонвадат факанут на фандаг!¹⁹⁰

Боже, помоги нам!
Фсати, благослави нас!
На этот раз была одна голова,
Следующий раз пошли нам семь голов.

На этот раз дичь была худая,
Другой раз пусть она будет жирной!
На этот раз трудна была наша дорога,
Пусть другой раз будет она легкой.

В охотничьей поэзии осетин большое место занимают песни о прославленных охотниках. Эти песни разнообразны по содержанию и форме. Наиболее известными из них являются «**Дзутты Куци**» («Дзутов Куци»), «**Манкъай Гумани зар**» («Песня о маленьком Гуймани»), «**Къомаиы-фырты зараг**» («Песня о сыне Комая»), «**Гуцунати Габиси зар**» («Песня о Гуцунаеве Габисе»), «**Хатагти Гуймани зар**» («Песня о Хатагове Гуймане»), «**Зораты Дзоццоиы зараг**» («Песня о Дзоццо Зораеве») и другие.

В песне «**Дзутты Куци**» герои изображаются мужественным, бесстрашным, человеком щедрой души. В его образе воплощены лучшие качества осетинского охотника.

Дзутты Куци — хорз Цуанон!
Дзутты Куци — хорз Цуанон!
Халай-халмаласкъа куы цыд.
Дзутты Куци – хорз Цуанон!
Дзутты Куци – хорз Цуанон!
Уала рагъыл Дзутты Куци
Физонджыта куы афыцы.
Фсатима дзы куы бакувы!
Дзутты Куци – хорз Цуанон!¹⁹¹

Дзутты Куци – хороший охотник!
Дзутты Куци – хороший охотник!
Ходить за дичью он не уставал.
Дзутты Куци – хороший охотник!
Дзутты Куци – хороший охотник!
Вот на горе Дзутты Куци
Шашлыки вкусные поджарил
И к Афсати молится.
Дзутты Куци – хороший охотник!

Песня «Дзутты Куци» пользовалась огромной популярностью среди народа. Ее исполняли и на свадьбах, и на других

увеселительных мероприятиях. В ней раскрываются грани личности прославленного охотника. Он идет на трудную и опасную охоту не ради себя, а чтобы накормить голодных, плачущих детей, немощных стариков:

Дзутты Куци хорз цуанон, ей!
Ей-рира-рира, бира фацарай.
Ой, йа топпы къадз – рахсантай баст,
Афтамай цуаны рараста
Сываллатта комахсанты къахыл куыдтой.
Уала сойагтай куы раппарста
Уырдыгай сываллаттан саджы мард.¹⁹²
Куци Дзудты хороший охотник, ей!
Ей-рира-рира, долгих лет жизни тебе.
Ой, ради бедных детей
Отправился на охоту он с ружьем,
Стареньким ремнем завязанным.
Вот он сбросил детям тушу оленя –
Ведь они плакали от голода.

Почти во всех жанровых формах осетинского фольклора воссозданы образы мужественных, бесстрашных, трудолюбивых, остроумных и находчивых пастухов. Они являются героями нартского эпоса, осетинских сказок. И, конечно же, песенного фольклора осетин. Песни этого цикла отличаются большим музыкально-тематическим разнообразием, глубоким содержанием, художественным совершенством, эмоциональностью. Таковы «Сау хохы фыййауы зараг» («Песня пастуха Черной горы»), «Урс хохы фыййауы зараг» («Песня пастуха Белой горы»), «Фыййауы зараг» («Песня пастуха») и др. Они отличаются разнообразием художественных образов, полны душевной скорби, трагизма. Это песни-раздумья (сагъаста), песни – диалоги, песни, обращенные к стаду, и песни социального звучания, в которых происходит идеализация пастушеского труда.

Доблестных пастухов, не дрогнувших при нападении на них насильников и проявивших мужество и бесстрашие, народ вос-

пел и опоэтизировал в своих песнях и легендах. Такова популярная среди осетин «Песня пастуха Черной горы» («**Сау хохы фыййауы зараг**»). Параллельно с песенными вариантами существует и легенда, содержание сводится к следующему. Однажды два пастуха пасли свои стада на двух горных склонах: на Белой горе – пастух Белой горы, на Черной – пастух Черной горы. Пастух Черной горы, заметив, что двенадцать всадников поднимаются к пастуху Белой горы, заиграл на свирели тревожную весть: «Едут разбойники, они убьют тебя и угонят твоё стадо! Чтобы избежать беды, заколи желтого (по другой версии черного) барана из своего стада и свари его для гостей: суп из него для них лекарство, мясо его – для них отрава. Встреть их приветливо». Пастух Белой горы последовал совету пастуха Черной горы и отравил своих врагов.

Если в легенде основная идея – возвеличивание мужества пастуха Белой горы, то в песне она главным образом основана на социальном неравенстве.

Пастух Белой горы, играя на свирели, сообщает пастуху Черной горы, что эти непрошеные «гости», представители кабардинской и осетинской знати, феодалы Биаслановы и Тагаурские алдары, от которых нельзя ожидать милости. Отсюда в народной песне пастух Черной горы ясно представляет, какое трудное испытание его ожидает. Но он не падает духом. Пастух Белой горы ответил пастуху Черной горы, чтобы он не беспокоился за него: «**тарсга мын ма ка, ма бар са бауадз**» («Не переживай за меня, оставь их в моем распоряжении»). Совершая свой поступок, пастух Черной горы руководствуется тем сознанием, что классовым врагам нет пощады, нет с ними возможности примирения. Песня отличается глубоким психологизмом. Ведь герой и сам погибает в неравной схватке с классовыми врагами, однако победа остается на его стороне.

Пастух Белой горы, играя на свирели, изливает свою печаль и глубокую тоску по своему доброму другу, что в значительной степени усиливает социальное звучание песни:

Пастух Белой горы
На вершине утеса

Играет на свирели,
Изливает по доброму другу
В звуках свирели
Скорбь души и печаль.

В тексте песни использованы различные изобразительно-выразительные средства – противопоставления: **«Узджыта не сты, удхасджыта сты»** («они не гости, они губители»); олицетворения: **«Фыдзарда’лдартта»** («бессердечные»); использование глаголов настоящего времени в значении прошедшего времени: **«карадзи хъуынхъис куыйта куы тонынц»** («собаки друг у друга вырывают клочья шерсти»). Песня отличается глубокой эмоциональностью, своеобразной ритмической организацией, в частности, повторяющимися рефренами **«Гъей, ама уай, ой, бецау фыййау!»** («Гей, уой, ой, бедный пастух») после каждой третьей строки; повторами: **«Архуы аджы сын, архуы аджы сын йа фыд ысфыхта»** («В медном котле, в медном котле сварил им мясо»), **«Куы да мардзысты, куы да мардзысты»** («Они убьют тебя, они убьют тебя») и т. д.

Многие пастушеские песни характеризуются глубоким лиризмом, ведь в них изображаются внутренние переживания героя, вызванные любовью к девушке, т. е. они близки к любовной лирике. Скажем, песня **«Фыййауы зараг»** (Песня пастуха):

Цъахнауу хохыл стыр фосы дзуг
Цагат фарсыл сабыр хизынц.
Фиййау зары йа ног дугыл, гъей,
Фандырай йын маргъта цагъдынц.
Фосы сарма царгас зилы,
Халагганга йам фиййау дзуры:
– Ехх, тахуды, дауай куы фестин,
Уарзон чызджы ардам схассин, гъей!
Батухин ай хъарм ныматы,
Бамбахсин гей урссар мигъты.
Хъалдзаг зараг уыман канин,
Буламаргъ та ногой фестин.
Барвитин ам минавартта,
Бахуыйин урс разгамтта.

Хистарта нын ракувиккой
Амондта нын ракуриккой.
Минавартты кафтай, зардай
Ризиккой на урссар хахта.
Цъитита сам бахъырниккой,
Цъахнауу фазта бахудиккой.
Ехх, кад уыдзан уыцы растаг,
Амондджындар манай на уайд.¹⁹³

В песне герой завидует свободно парящему горному орлу. Если бы он оказался на месте орла, он бы принес свою любимую сюда, на вершину горы, покрытую зеленой сочной травой. И подобно соловью, пел бы ей нежные, веселые песни.

В тексте песни широко использованы различные изобразительно-выразительные средства: эпитеты, олицетворения, сравнения, образные выражения, что характерно в значительно меньшей степени другим пастушеским песням.

Для пастушечьих песен характерен повествовательно-прозаический стиль, и это свидетельствует об их архаичности.

Почти во всех песнях пастух наделяется лучшими чертами, свойственными горцам, – гуманностью, гостеприимством, добротой, благородством.

Осетинские трудовые песни также составляют древнейший пласт осетинского песенного фольклора. Они отличаются жанровым разнообразием, богатством содержания. И, конечно, показывают как качественно обогащается принцип подражания действительности, его возможности, свидетельствующие о процессе усиления реалистических тенденций в художественном сознании, процессе обогащения эстетики художественного образа.

5.4.4. Художественный образ в историко-героических песнях

Историко-героические песни всегда имели большую общественно-воспитательную роль. Слушая эти песни и восхищаясь героизмом, мужеством, самоотверженностью сильных, смелых и отважных сынов народа, молодежь воспитывалась в духе традиций предков. И в этом их эстетическая ценность.

«Героическая песня, – пишет В.И. Абаев, – не только служила основной формой, в которую вливалось художественное творчество народа, но и выполняла большую воспитательную миссию. На героях этих песен молодежь училась тем качествам, которые составляют идеал свободолюбивого горца: любви к вольности и независимости, сознанию своего человеческого достоинства, протесту против всякой несправедливости, угнетения и насилия, мужеству, смелости и отваге, тому подлинно героическому духу, который всегда, без колебаний предпочитает славную смерть позору и унижению»¹⁹⁴.

Кроме того, историко-героические песни являются бесценным информативным памятником быта и бытия, мировоззрения наших предков на разных этапах общественного развития, ведь повествуя о разных событиях, которые происходили в жизни народа, они дают им правдивую оценку.

Историко-героические песни доносят до нас богатый духовный мир их создателя – народа, особенности его художественного мышления и восприятия окружающего мира. Образы, созданные поэтической фантазией, поражают наше воображение своим эстетическим, художественным совершенством. И не случайно. «Монгольское нашествие, притязания крымских ханов, взаимные набеги разноязычных народов, волею исторических судеб оказавшихся под одними небесами в теснинах гор и на небольшом пространстве предгорных равнин, княжеские дружинные наезды, межродовые и племенные распри даже в пределах одной этнической общности, наконец, сопротивление, оказанное захватнической политике российского самодержавия, – все это формировало именно героический характер,

воспитывало мужество и стойкость»¹⁹⁵. Все это диктует главную тему историко-героических песен (мужественная борьба народа с внешними врагами, совершавшими набеги на землю предков осетин с целью захвата в плен людей, грабежа имущества, угона скота и т. д.).

Эстетика этих песен шла от реальности, поскольку «Суровая жизнь горцев-осетин, полная внешних и внутренних опасностей и тревог, требовала от всех членов общества высоких боевых качеств: отвагу, мужество, храбрость, и народная поэзия, являясь мощным средством воспитания, воспевала и утверждала идеал героя, мыслимого в данную конкретную историческую эпоху»¹⁹⁶.

Характерной особенностью эстетики песен В.И. Чичеров считает «изображение конкретных событий истории и создание образов отдельных исторических лиц»¹⁹⁷. Аналогичную позицию в определении рассматриваемого жанра занимает и В.К. Соколова. Главной характерной особенностью исторической песни она считает установку «на изображение действительных фактов и реальных исторических деятелей»¹⁹⁸.

Более основательно определяет исторические песни Б.Н. Путилов. «Конкретно-исторический характер жанра, – пишет он, – состоит вовсе не в том, что здесь фиксируются реальные факты, а в том, что песни отражают в форме конкретно-исторических сюжетов реальные политические конфликты, характерные для данного исторического момента и почему-либо важные для народа»¹⁹⁹.

Характерной жанровой особенностью историко-героической песни В.И. Абаев и К.Г. Цхурбаева считают подвиг и гибель героя. «Основное содержание всякой героической песни, – пишет К.Г. Цхурбаева, – всегда борьба, в ходе которой совершается подвиг. Однако в старину для возникновения песни еще недостаточно было совершение подвига. В песне обычно воспевался мужественный подвиг героя, храбро сражавшегося и погибшего в бою. Такая последовательность фактов – борьба, подвиг и смерть, как следствие борьбы и подвига, – являлась необходимым условием для появления той или иной героиче-

ской песни, независимо от того, к какому общественно-социальному периоду жизни народа она относится»²⁰⁰.

Но существуют и историко-героические песни, которые появились еще при жизни героя, совершившего подвиг. И они создавались позже, начиная со второй половины XIX века, как например, «Песня о Коста Хетагурове», о героях гражданской и Великой Отечественной войн – Иссе Плиеве, Хаджи-Мурате Дзарахохове и др.

Композитор Ф.Ш. Алборов происхождение историко-героической песни связывает с эволюцией жанра историко-эпического сказания. «Между тем, – пишет Ф.Ш. Алборов, – ничто не мешает представить героические песни как последующую, наивысшую стадию развития героико-эпических песен – сказаний (кадаг), на протяжении всей истории развития осетинского этноса всюду сопутствовавшие жизни народа, с которыми, кстати, их роднит и целый ряд чисто музыкально-выразительных средств (элементы речитаций, характерные для тех и других, музыкально-интонационные обороты и пр.)»²⁰¹.

По мнению К.Г. Цхурбаевой героическая песня является «трансформацией» мужского плача. «...Героическая песня как форма народного творчества многими сторонами смыкается с причитаниями, и это позволяет предполагать, что происхождение их непосредственно берет начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они, по-видимому, были как бы мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась все менее и менее отчетливой, и в наше время эту связь можно обнаружить лишь по отдельным поэтическим, отчасти мелодическим признакам»²⁰².

Исторические песни, как правило, складываются по свежим следам изображаемых в них событий. «Историческая песня, – пишет Б.Н. Путилов, – не обращается к прошлому, она живет настоящим»²⁰³.

Время создания той или иной историко-героической песни можно определить только по хронологии события, которое лежит в ее основе. Так, нетрудно определить время появления следующих историко-героических песен: «Задалеская нана»

(борьба осетинского народа против татаро-монгольских завоевателей), «Песня о куртатинцах» (1786 г. – период присоединения Осетии к России), «Песня о Хазби» (1830-1831 гг. – столкновение карательной экспедиции царского генерала Абхазова с жителями Кобанского ущелья), «Песня о Татаркане Томаеве» (русско-турецкая война 1877-1878 гг.) и др.

Труднее установить время создания таких историко-героических песен, как «Песня о Есе Канукове», «Песня о Таймуразе Козыреве», «Песня о Кудайнате», «Песня о пастухах Белой и Черной горы», «Песня о Куцуке» и многие др. Описываемые в них события могли произойти в XVIII – первой половине XIX вв.

По способу изображения действительности историко-героические песни реалистичны. В них нет элементов фантастики, сказочных чудес. Их главный герой – простой земной Человек, живущий среди народа, но проявивший храбрость, мужество, отвагу в борьбе против чужеземных и внутренних врагов, попирающих человеческое достоинство, права личности. Персонажи историко-героических песен никогда не рассчитывают на помощь богов и других сверхъестественных покровителей, а полагаются на собственные силы. Они храбры, выносливы, самоотверженны. Однако историко-героическая песня, как и любое художественное произведение, имеет право на вымысел и, конечно, не чуждается и некоторой приподнятости, идеализации и гиперболизации героя, его поступков.

В осетинском быту сохранилась традиция, согласно которой память об умершем или трагически погибшем человеке увековечивают в сложенной о нем песне, что считалось самой высокой наградой. Отсюда наравне с песнями, в которых изображаются важные исторические события и героические личности, в памяти народа сохранились песни о героях определенной местности (села, аула и т.д.), не совершивших никакого значимого подвига, но пользующихся большой любовью среди друзей, родственников, знакомых.

В.И. Абаев выделял следующие важнейшие характерные черты историко-героических песен осетин: «Самая общая, «сквозная» идея, пронизывающая подавляющее большинство

героических песен, – идеал справедливости; борьба за свободу личности, за ее национальное, общественное и индивидуальное достоинство, против ущемления ее прав, против насилия над нею – вот господствующий дух песни, источник ее героического пафоса, согревающее ее пламя. В героической песне высоко оценивается, прежде всего, сила и храбрость. Но в ней нет культа силы и храбрости как таковых. И сила, и храбрость становятся предметом воспевания лишь тогда, когда они служат правому делу. Непогрешимое нравственное сознание господствует в героической песне. Она стоит всегда за обиженного против обидчика, за угнетенного против угнетателя, за бедного против богатого, за благородного и мужественного против труса и предателя... Цель песенного текста – не повествование; его задача – вызвать у слушателей определенную эмоциональную реакцию. Не занять слушателя рассказом о делах героя, а воодушевить его или растрогать и взволновать – вот на что нацелены слова песни. Эта задача решается не пространным изложением событий, а особыми характерными для героической песни художественными средствами и приемами, безошибочно действующими на слушателя тем, что они ярко и образно выявляют драматическую и трагическую сторону происходящего»²⁰⁴.

Иногда одни и те же исторические события и герои отражаются не только в песнях (**зарджыта**), но и в прозаических формах фольклора: исторических преданиях (**фыдалты таурагъта**), сказаниях (**кадджыта**) и устных рассказах. Все они вместе как бы составляют сюжетно-тематическое единство. При этом если в песне изображается лишь один эпизод из жизни героя, то в других фольклорных жанрах она изображается значительно полнее. Расходятся они между собой и формами исполнения. «Песня исполняется соло певцом в сопровождении хора, тянущего вторую (ой, гъей, уарайда)», кадаг исполняется певцом речитативом в сопровождении собственной игры на хъисын фандыре (род скрипки или арфы), сказания рассказываются... Характер отображения в песне иной, чем в кадаге и в сказании: и кадаг, и сказание более насыщены историческим материалом (причины события, историческая обстановка), песня же извест-

ным образом ограничена сюжетом, и в ней говорится об основном эпизоде исторического события, о герое, о его подвиге»²⁰⁵.

По характеру изображения описываемых в них событий историко-героические песни осетин разнообразны. Так, в одних доминирующими являются конфликты общественно – социального характера, скажем, борьба с внешними врагами, междоусобицы, феодальные распри и т. д.

По форме и поэтическим особенностям историко-героические песни делятся на сюжетные (в них четко выделяются все композиционные элементы – завязка, кульминация, развязка) и на песни, где сюжет не получает полного развития. В первых количество строк достигает 200 и более, и исполнялись такие песни соло в сопровождении хора. «Солировал обычно не один певец, а несколько, поочередно. Один пел строфу – две, другой – следующую, потом пел третий певец, мог вновь включаться первый и т.д. (карадзийы ивгайа). Если кому-нибудь из певцов казалось, что предшествующий не совсем точно или не так спел, то он в процессе пения пел ту же строфу по-своему. Получалось своеобразное соревнование певцов»²⁰⁶.

Итак, историко-героические песни осетин делятся на: 1) историко-героические песни о борьбе с внешними врагами; 2) историко-героические песни, отражающие родовые, родоплеменные и феодальные отношения; 3) песни с абреческой тематикой.

Из историко-героических песен о борьбе осетинского народа против татаро-монгольских завоевателей народная память сохранила единственную песню под названием «**Задалески нана**» («Задалеская нана»).

О мужественном сопротивлении алан ярко свидетельствуют различные исторические документы. Так, в середине XVIII в. итальянский путешественник Плано Карпини отмечал, что в числе земель, «оказавших монголам мужественное сопротивление и доселе не подчиненных им, была лишь часть Алании, причем некую гору в Алании монголы осаждают уже 12 лет, и за это время аланы оказали им мужественное сопротивление и убили многих татар, и притом вельмож»²⁰⁷.

События, связанные с нашествием войска Тимура на Ала-нию, отразились во многих фольклорных жанрах осетин, в частности, во многих легендах и сказаниях. Это «Ахсак-Тимур», «Как Ахсак-Тимур прибыл в Дигорию», «Ахсак-Тимур и Ладарта», «Мальчик, родившийся у Шатаны от караногайца», «Связи осетин с ногайцами» и др.

Если в сказаниях и легендах Ахсак-Тимур наделен фантастическими, сказочными чертами, то в песне «Задалеская нана» он – реально действующее лицо, организовавшее кровопролитный поход на Тапан Дигорию. Песня имеет двухчастную композицию, которая охватывает события, изображаемые в ней, в строгой последовательности. В первой ее части дается конкретное указание места и обстановки, где произошел кровопролитный бой, затем описывается сражение, которое закончилось полным разгромом осетинского войска и показано, как цветущие села Тапан Дигории были сожжены, беззащитные дети и женщины уведены в плен:

Тог уара аркодта, тог уара аркодта
Тъапан Дигорабал, Тъапан Дигорабал!
Ахсахъ Темури афсанцъух берагътгей
Са цъах будурта ку батар анца.
Афсанбид кауай ангондар, федардар
Са фаланбулай артегола'нца.
Тъапан Дигоран са финдзцауаг адан,
Са хъал фасевад – лагай – лагхуаздар,
Се 'знагти къохай тог ласан канунца,
Кунаг канунца, мардтама евгъуйунца.
Фастаг лаги уангама Тъапан Дигора!
Уад сугъда ку схуацуй, цъах арт ку сгъазуй
Тъапан Дигоран се 'вулд гъаутабал.
Тъапан Дигоран се 'вулд гъаутабал
Са байзайаггаг дар силай дар, налай дар
Хасти ку фацанца, хасти ку фацанца!
Ку бабун анца Тъапан Дигора,
Авастаг ку фацанца, кауга, дзиназга

Уад байзайунца дзагьал суваллантта
Са сугъд бундорабал, са сау фунукбал.²⁰⁸

Кровавый дождь, кровавый дождь
Над Тапан Дигорией, над Тапан Дигорией.
От волков Ахсак-Тимура с железными пастями
Почернели их зеленые поля.
Плотнее, крепче плетня из железных прутьев
Вокруг расположились (окружили).
Предводители Тапан Дигории,
их мужественная молодежь один лучше другого,
От рук неприятеля в крови тонут,
Редеют, в царство мертвых отправляются.
До последнего человека хоть и сражаются,
Но погибли до единого дигорцы.
То пожарище занялось, то синее пламя взыграло
Над многолюдными селами Тапан Дигории.
Оставшиеся женщины и мужчины
Все уведены в плен, уведены в плен.
Так погибли Тапан дигорцы, лишились потомства.
Плача, рыдая тогда остались бесприютные дети
На пепелище, на черной золе.

Однако «остановиться на этом грустном сюжете было бы крайне тяжело национальному чувству, поэтому песня пошла дальше за пределы не одного-двух десятков лет. Она повела нас к тому времени, когда дигорцы обосновались в горах»²⁰⁹.

События, описываемые в песне, вполне реалистичны, в них нет ничего сверхъестественного, мифологического, сказочного.

Несмотря на свой трагический характер, песня «Задалеская нана» проникнута глубоким оптимизмом. Оптимистическое начало с особой силой звучит во второй части песни. Ведь в ней рассказывается о судьбе чудом оставшихся в живых осиротевших детей и единственной женщины, которая спасла их, увела далеко в горы и кормила плодами растений. Дети окрепли и выросли, создали свои семьи и основали новые села.

Тема борьбы осетинского народа против крымских завоевателей запечатлена в двух песнях: «Песне об Елбердуке Туганове»

и «Песне о крымском войске». Песня об Елбердуке Туганове характеризуется сюжетной целостностью и начинается с того, что жители горной Дигории узнают страшную весть: вооруженные до зубов войска крымского хана приближаются к их ущелью. Народ, охваченный высоким чувством патриотизма, готовится к предстоящему сражению с коварным и сильным завоевателем:

Камболов Гула в Дигории в трех местах трижды крикнул:

– Гьей, гой-гой, Дигория!

Вестник к нам прибыл.

Большое войско к нам идет,

Искоренить нас решили.

К этому времени Туганов доблестный Елбердук

В Дигорском ущелье в каждый дом постучал:

– Тревога, тревога, Дигория!

К нам идут крымские ханы,

Большое войско с собой ведут,

Искоренить нас решили.

В песне Елбердук показан не только вдохновителем народа, но и мудрым организатором военных действий. Он заранее все обдумал, что будут делать воины и как им будет помогать невооруженный народ.

Славный Елбердук говорит дигорцам:

«Пока к нам за перевал не прошли враги,

Вооруженным воинам, готовым к бою,

Надо выйти им навстречу из ущелья.

А другие воины должны

Занять в горах укрепленные места,

Готовить порох для ружей.

На поляну Морга к вам будут приходиться с передовой

И порох им давайте.

В борьбе с врагом Елбердук не одинок. Под его предводительством против врага поднимаются все. При этом главная цель дигорцев – не пропустить врага в глубь ущелья. Поэтому было решено вступить в бой с вражескими войсками на подступах к ущелью.

Историческое описание сражения дигорцев с крымскими войсками дано в эпической традиции. Но то, что бой кровавый, и жестокий характер боя передается средствами песенной эстетики – метафорами, отрицательными параллелизмами, символами, противопоставлениями, иносказаниями и т. д.:

Даргъонай Дигори коми думагма
Харамегъа ниббадтай;
Уорс хонхи барзондай
Уорс мегъи пъасту ратахтай.
Тар харамегъабал ахе ниццавта;
Пъастугайттай 'й никкодта.
Уорс мегъи пъасту на адтай –
Туйгъанти хуарз Елбердухъ адтай,
Хъарами хантан са радзаугуата
Ниппурх кодта.²¹⁰

От Даргона до входа в ущелье Дигорское
Расстелился по земле густой черный туман.
А с вершин Белой горы вылетело белое облачко,
На черный туман оно набросилось,
В клочья его разнесло.
Это не белое облако было,
А Туганов доблестный Елбердук был.
Предводителей войск крымских ханов
Он разгромил.

Наравне с храбрым Елбердуком в бою отличились и другие защитники Дигории: три сына Дзанкалица Кубатиева. В песне используются различные изобразительно-выразительные средства: сравнения, метафоры, противопоставления и т. д. Так, бесстрашные братья сравниваются с разъяренными волками, которые «с воем ворвались в середину большого войска и чудес натворили»:

Со склона холма Аргаударана
Три волка из стаи в середину большого
Войска с воем ворвались.
Чудес ему натворили,

Большой урон нанесли ему.
Это не три волка из стаи,
А Кубатиева Дзанкалица три сына.

Другая песня под названием «**Афсаддоны фадзахст**» («Завещание солдата») воспеваёт подвиг безымянного героя, мужественного, отважного, горячо любящего свою родину, ставившего превыше всего свободу и независимость. Песня эмоционально насыщена. В ней трогательно звучат предсмертные слова храброго защитника родины, его наказ драться с врагом до последней капли крови:

Харзбон, харзбон, ма хастон амбалтта,
Фадзахст уын даттын ма фастаг сахат:
«Хацут хъаддыхай ызнаджы ныхма.
Уалахиздзинад на къухы куыд уа...»²¹¹.

Прощайте, прощайте, мои однополчане,
Завещаю вам в свой предсмертный час:
«Боритесь отважно против врага,
Чтобы победа была за нами...»

Много песен создано об известных в Осетии и в стране героях Великой Отечественной войны И. Плиеве, К. Цаликове, Х. Мильдзихове, Э. Ахсарове, Г. Ботоеве, В. Салбиевой, Ч. Басиевой и др. Основная тема этих песен – прославление ратного подвига воина.

Большинству из них характерна следующая структура: сначала дается описание места рождения героя, затем – драматическое повествование или монолог героя. В заключение звучит или сочувствие певца, если герой погиб, или гордость за совершенный подвиг, здравица в честь отважного человека. Таковы песни об И. А. Плиеве, дважды Герое Советского Союза. Для них характерно воспевание подвигов героя. Создавая образ И. А. Плиева, певцы стремились использовать все богатства народно-песенной поэтики, накопленной веками:

Тох ныккодта дала Германы сау хъасты, гъей,
Плиты хъабатыр хорз Исса – сахъ хастон.

Уый сарибарыл хацыд на райгуыран бастыл, гъей, тох!
Райгуыран хохы хъабатыр царгасау, гъей!
Дардтыл йа базырта чи тъынды, сахъ хастон.
Уый сарибарыл хацыд на басты сарвалтау, гъей, тох!
Ой, урайда, мадалтай макуы райгуыра гъей!
Иссайау карз тох чи на кодта знагтима,
Уый сарибарыл хацыд на басты сарвалтау, гъей, тох!²¹²
Настало время боя в войне с Германией, гей!
Плиев, хороший Исса – храбрый, непобедимый воин.
Он сражался за свободу нашей страны, гей, бой!
В родных горах, подобно храброму орлу,
Распластав свои могучие крылья,
Он сражался за свободу Родины, гей, бой!
Ой, урайда, пусть никогда не родится от матерей, гей!
Не сражающийся подобно Иссе с врагом, –
Он сражался за свободу родины, гей, бой!

Во многих песнях, посвященных И. А. Плиеву, описываются боевые подвиги героя, дается их оценка. В них ощущается гордость, восхищение воспеваемым героем. Как главнокомандующий конно-механизированной дивизией, Исса Плиев в отдельных посвященных ему песнях изображается всегда скачущим впереди огромного войска, вдохновляющим его личным примером, мужеством и отвагой:

Хъабатыр фасивад куы райдайынц
Дала Берлины хъазуаты гарахта,
Хъазуаты гарахта, гъо-гъо-ой-й.
Плиты Исса са такка разай,
Са такка разай, гъо-гъо-ой-й!²¹³
Когда героическая молодежь
В Берлине стрельбу начинает,
Стрельбу начинает,
Плиев Исса всегда впереди идет,
Впереди идет го-го-о-й!

Имеются песни, где И. Плиев изображается в героическом, богатырском плане. В таком же ракурсе описываются его меч и боевой конь:

«Уай, додой уа сар каны, тугхор лагмарта,
Исса уам сласта Куырдалагоны кард»...

«Йа бахы хуыррыттай фашистон лаггмартан
Фахауы сыфтаруу са сартай са худ»...

«Ой, горе вам, убийцы, людоеды,
Исса на вас вынул меч Курдалагона»...

«От дыхания его коня у фашистов
Падают, как листья, шапки с их головы»...

В песни об И. Плиеве певцы нередко вносили традиционные приемы осетинской песенной эстетики. Таковы, например, клятвенные выражения, связанные с родной землей. Отправляясь на фронт, герой клянется:

Пусть не впрок мне будет чурек,
Который я ел на осетинской земле так сладко.
Если я когда-нибудь буду равнодушно слушать
С гор, где я родился,
О бесчинствах врагов, стон моей земли,
Если я когда-нибудь прошу фашистам
Страдания нашей страны, горе людей –
Пусть тогда я буду проклят на родной земле,
Пусть в борьбе я погибну!

В песнях, посвященных И. Плиеву, используются традиционные здравицы, составляющие неотъемлемый элемент в героических песнях.

«Ой, ой, бира нын фацарай, Плиты хорз Исса!
Ой, ой, цардай бафсадай, Плиты хорз Исса!»
Ой, ой, живи ты долго, Плиев, хороший Исса!
Ой, ой, чтобы ты насытился жизнью, Плиев, хороший Исса!

Таков цикл песен о дважды Герое Советского Союза И. А. Плиеве.

Среди песен, посвященных героям Отечественной войны, популярны и песни об Энвере Ахсарове, основанные на реальных фактах военной биографии героя. О последнем бое, в котором героически погиб Энвер Ахсаров, фронтовая газета «За

нашу Советскую Родину» писала о нем следующее: «Ахсаров был в самой гуще боя. Вон он уложил в упор из пистолета двух фашистских офицеров»²¹⁴....Этот ратный подвиг был отражен в одной из песен о нем:

Хаст куы сцырен ис, уой, куы сцырен ис.
Хъабатыр Энвер йа кардай карста.
Фашистон афицертан дыууайан
Са барзайта куы атахын кодта, уой!

Во время жестокой битвы
Энвер рубил врага шашкой.
Двум вражеским офицерам
Срубил с плеч их головы, ой!

Героическим пафосом проникнуты песни, посвященные мужественным женщинам-горянкам, активным участницам Великой Отечественной войны. Это песни о Вере Салбиевой, Тамаре Будтуевой, Чабахан Басиевой и др.

«Песня о Тамаре Будтуевой» проникнута глубоким патриотизмом, отличается эмоциональностью, образностью, композиционной стройностью.

«Прощайте, снежные вершины,
Прощай, родной Кавказ!» –
Сказала, отчий дом покинув,
Тамара в грозный час. –
Пусть день и ночь грохочут пушки,
С пути я не сверну
Пишите чаще мне, подружки!
Иду я на войну.
Пусть молоко моей родимой
Отравой станет мне,
Коль не отдам стране любимой
Всех сил я на войне...»

Далее в песне даны отдельные штрихи из военной жизни героини, о том, как она ухаживала за ранеными солдатами, заботилась о них:

Ты мужество вливать умела
В солдатские сердца,
На боевом посту ты смело
Стояла до конца.

Особую эмоциональность придают песне прощальные слова умирающей героини. Они проникнуты глубоким патриотизмом, уверенностью в победе над врагом:

И ты сказала, умирая:
«Придет победы час!..»
Живи, подруга боевая,
Живи в сердцах у нас!

(Перевод Н. Гребнева)

Любопытны историко-героические песни о классовых противоречиях и межфамильных распрях.

Тагаурское общество, занимающее восточную часть Северной Осетии, делилось на феодалов (здесь они назывались Тагигата) и зависимые от них сословия – **фарсаглагов, кавдасардов и косагов** (рабов).

В Куртатинском обществе, по сравнению с Тагаурским, степень зависимости крестьян от феодалов была меньшей, хотя здесь также существовали два класса феодалов и зависимых от них крестьян – **фарсаглагов, кавдасардов** и рабов. Однако Куртатинские феодалы по сравнению с тагаурскими имели меньше прав над зависимыми крестьянами.

В Алагирском обществе, как и в Куратинском, феодальные отношения, будучи неразвитыми, переплетались с остальными патриархально-родовыми отношениями.

Класс феодалов (**баделят**) в Дигорском обществе составили семь фамилии, из которых наибольшим влиянием пользовались Кубатиевы и Тугановы. Дигорское общество состояло из большого числа социальных категорий: **адамихаттов, хехезов, кумаягов (тумов), косагов** и т. д. В разных обществах классовые противоречия находили свое конкретное выражение. «То это бывала борьба за прежние родовые порядки..., то борьба за сословное равенство, то выступления против усилившихся по-

боров феодалов, то против захвата феодалами общественных пастбищ»²¹⁵. И, конечно, борьба ярко отразилась в песенном фольклоре осетин, в частности, в таких песнях, как: «Айдарук», «Хамицаев удалой Хамиц», «Чермен», «Асланбек», «Царай» и другие. Эти песни отличаются большим драматизмом и величайшей трагической силой. Героями же этих песен бывают борцы-одиночки, чувствующие ярко выраженную ненависть к феодалам – угнетателям народных масс.

Наравне с песнями о Чермене параллельно существуют и несколько преданий. Это: «Тлаттаты Чермен» («Тулатов Чермен»), «Черменан-кавдасарды хай» («Чермену – доля, рожденного в яслях»), «Чермен Калакма чырта лысынма куыд ацыд» («Как Чермен ездил в Тифлис за товаром») и другие. В них образ Чермена раскрывается в разных жизненных ситуациях. Также дается сообщение о том, что Чермен Тлатов, рожденный феодалом (**алдаром**) Бестолом Тулатовым от второй жены, так называемый «**номыл ус**» (букв. «именная жена») незнатного происхождения, т. е. был **кавдасардом** (букв. рожденный в яслях), не имеющим по осетинским законам права наследования.

После смерти Бестола его сыновья от первой жены (по другой версии фамилия Тулатовых) выделили Чермену самые непригодные для обработки участки – «болота и скалы». Во время дележа земли Чермен был в отъезде, а вернувшись домой, он узнает о нанесенной ему обиде, т. е. о том, что Тулатовы не признают его полноправным членом своего рода. Тогда он самовольно распахал межи самых лучших феодальных участков и раздал их народу, что говорит о его силе, храбрости и отваге.

Боясь недюжинной силы героя, Тугановы подло, тайком расправились с ним – убили его. Но, Чермен, в свой предсмертный час собрав последние силы, сумел отомстить своим врагам. «**Уад Чермен, сау Сынтау, ратарраст канны баласай, иу цалдаран дзы са къабазта ссыкъуыдта канны, афтамай йа туг райсы**» («Подобно черному ворону, слетел Чермен с дерева, несколькими оторвал конечности. Так отомстил он за свою пролитую кровь»). Такова сюжетная схема преданий о Чермене Тулатове.

В сказаниях Чермен изображается как эпический герой, т. е. наделяется сверхъестественной силой, при этом подробно описываются его поступки. Песни же лаконичны, в них отсутствует сюжетная целостность. В них в основном акцентируется поступок героя: как Чермен распахал земли Тулатовых, как поделил их между крестьянами и как за это предательски был убит алдарами.

Песни о Чермене могли появиться в конце XVIII – начале XIX вв. Именно в это время наблюдалось обострение социальной борьбы. Так, его имя стало символом крестьянской борьбы за свои права и человеческое достоинство.

В песне о Чермене Тлатове показано, как чувство обиды, жажда мести, уверенность в своей правоте и силе заставляют Чермена активно действовать. Он спокойно отвечает матери:

«Ой, не плачь, моя старая мать,
Ни пред кем твой сын не робел,
Завтра утром начну пахать,
Самый лучший вспашу надел!»
Рано утром едва рассвело,
Потянули соху быки,
И Чермен богачам на зло
Лучший клин распахал у реки.

Понимая, что Чермен сильнее, мужественнее и храбрее их, Тулатовы решили убить его, действуя хитростью, воспользоваться доверчивостью Чермена.

Текст песни отличается развитым сюжетостроением, структурной целостностью. В центре песни – смелый поступок героя, приведший к его гибели. Важную формообразующую функцию здесь выполняет и мотив оскорбленной чести, характерной для осетинских песен. В песнях Чермен изображается честным, благородным, сильным физически и духовно, однако он по-детски доверчив, благороден.

Образ песенного героя в эстетическом сознании народа представлен как носитель идеалов свободы, справедливости, добра и мужества. Песня о Чермене оказала огромное влияние на индивидуальное творчество осетинских писателей. К образу

Чермена обратились лучшие осетинские писатели и поэты: Сека Гадиев, Гино Бараков, Александр Кубаплов, Дабе Мамсуров, Гриша Плиев и др.

Тема классовой борьбы раскрыта в «Песне о сыновьях Бата» («**Батаиы фырты зараг**»). Она известна среди народа и под другим названием – «Песня об Асланбеге» («**Асланбеджы зараг**»). О сыновьях Бата существуют и прозаические произведения: сказания, легенды, устные рассказы и т. д. Содержание песен отличается от прозаических вариантов тем, что если в последних воссоздаются не только отдельные эпизоды борьбы сыновей Бата с **алдарам**и, но и события, предшествовавшие основному конфликту, причины протеста братьев, то в песнях чаще всего содержатся один или два эпизода из жизни героев. В прозаических вариантах основой конфликт между сыновьями Бата и родом Тулатовых вызван тем, что Асланбек женился на вдове младшего брата Бата. В песне он основан на социальном неравенстве: братья не могут смириться со своим рабским положением. Отсюда – постоянные столкновения Асланбека и Будзи с братьями, рожденными от женщины знатного происхождения. Итак, братья-**кавдасарды**, доведенные до отчаяния, вынуждены бежать из отчего дома.

Пойдем, пойдем, для нас Кобан
Уже не место пребывания,
Родные наши привели наших убийц...

Гей, гей, нет у нас сил выносить оскорблений
Спесивой молодежи Тулатовых.

Насилия кобанских алдаров
Не могли вынести сыновья Бата...

Песня о сыновьях Бата по тематике и идейному содержанию близка к песне о Чермене, ведь содержание обеих песен – борьба **кавдасардов** за свои человеческие права. Как и Чермен, сыновья Бата наделены прекрасными человеческими качествами – отвагой, мужеством, умом, трудолюбием, необычной храбростью.

Итак, эстетическая значимость историко-героических песен высока. В них показано, как героические личности, сильные,

мужественные, не побоялись разрушить традиционные устои и вступили в борьбу за свои человеческие права. И в этом заключается их величие, глубокая нравственная философия, эстетическая сила художественного образа, воссозданного в данных песнях.

5.4.5. Художественный образ в лирических песнях

Главное назначение лирических песен – раскрыть внутреннее состояние человека, его чувства, мысли, впечатления, настроение.

Переживания лирического героя при этом выступают перед нами не как раздумья и настроения одной личности, а целого народа.

В народной лирике чувства, переживания, раздумья лирического героя не относятся к какому-нибудь конкретному периоду истории народа, а как бы существуют вне времени и пространства.

Нередко сюжет лирических песен основывается на конфликте между личностью и средой, который раскрывается через переживания, раздумья, размышления о жизни, о судьбе народа, о социальной несправедливости и т. д. А потому в народной лирике значительно богаче и разнообразнее чем в других песенных жанрах отражаются различные стороны жизни народа. А следовательно, она отличается большим тематическим разнообразием. Как словесно-музыкальные произведения, лирические песни близки к обрядовой поэзии, хотя сфера их функционирования значительно шире. Так, если обрядовые песни исполнялись на праздниках, то необрядовые лирические песни исполнялись в любой ситуации. Жанровые и стилевые черты народной лирической песни проявляются еще в том, что в ней отсутствует обрядово-магическое начало.

И, конечно, осетинская народная лирическая песня имеет свою форму, образную систему, свою композицию, которая дает ей возможность выражать эмоциональное состояние, мысли и чувства лирических героев.

Осетинские лирические песни включают в себя любовные, семейно-бытовые, шуточные (или сатирические), застольные, плясовые.

Любовные и семейно-бытовые песни. Любовные песни, отличающиеся искренностью, эмоциональностью, поэтической образностью, разнообразны по тематике и по изображению в них человеческих переживаний. Любовь в них представлена многогранно: с болью и радостью, тоской и ожиданием, с горечью несбывшихся мечтаний. Они прославляют нравственную чистоту человека, его способность к глубокой, искренней любви.

Центральными героями любовной лирики являются парень и девушка, а главное содержание народных лирических песен составляют их взаимоотношения, мысли, чувства и переживания.

В песне «**Кафты цагъд**» («Танцевальная мелодия») юноша, любя, проклинает девушку за то, что она свела его с ума своей красотой и очаровательной улыбкой.

Уа, ма байрайай уа расугъд чызгай,
Куы ма фасайдтай худга былтай.
Йа сау цастыта – сантсау фардгуыта,
Сынты базыртаа – йа даргъ арфгуыта,
Йа даргъ дзыккута, йа урс даллагхъуыр,
Йа нараг астау, йа нарст фалман гуыр
Ма зардыл лаууынц, ма цастыл уайынц,
Даргъ сау ахсав ма хуыссин на уадзынц.²¹⁶

Пусть будет проклята ваша красавица,
С ума свела меня своей улыбкой.
Ее глаза, как бусинки черные,
Ее брови, подобны крыльям черного ворона.
Ее длинные волосы и белая шея,
Тонкий стан и нежная грудь –
Не дают мне покоя
В длинные темные ночи.

Другая песня **«Усгуры сагъаста»** («Переживания жениха») отличается ярко выраженной эмоциональностью, что создается как словесными, так и музыкальными средствами:

Арыдоны дон сыфтарта ласы,
Кадам са ласдзан, кам са ныууадздзан?
Нанайы чызг мын ма зарда ласы,
Кадма йа ласдзан, кад ай ныууадзан?
Дала мын денджыз файлауга фурдай
Йа былгараттам уыланта хассы.
Нанайы чызг мын хъазга'ма худга,
Хъазга 'ма худга ма уд фахассы.²¹⁷

Река Ардон несет на волнах листья,
Куда несет их и где оставит?
Дочь нана уносит мое сердце,
Куда его уносит и где оставит?
Вот с пучины моря
Несутся волны к берегам.
Дочь нана, играючи, смеясь,
Играючи, смеясь, уносит мое сердце.

Глубоко эмоциональна и выразительна песня **«Ахсарыл сыфтар нал хацы»** («Орешник роняет листья»). В этой песне парень жалуется, что потерял сон, и причина его бессонницы – любовь к милой.

Ахсарыл сыфтар нал хацы, –
Уый, дам, уазалы тыххай у.
Ахсав мыл хуыссаг нал хацы, –
Уый та уарзоны тыххай у.
Урсдоны былыл – сау фардыг,
Бира дзы уыман банызтон,
Урсцонг да, чызгай, сауарфыг,
Бира да уыман бауарзтон.

К сырой земле орешник клонится,
Мороз побил его весной.
Напала на меня бессонница:

Любовь моя тому виною.
В потоке черном – камни белые.
Я воду пил – не мог напиться.
Черна ты бровью, белотелая,
В тебя я мог бы не влюбиться?

Лирическое содержание песен-диалогов, как правило, выражается в форме разговора парня и девушки. Диалогическая форма построения этих песен усиливает переживания лирического героя.

В песне «Парень и девушка» юноша просит ее показать то глаза, то длинные косы, то брови и т.д. На просьбы парня девушка отвечает с некоторой иронией и лукавством:

- Нанайы буц чызг, ма хуры фардыг,
Ма хуры фардыг!
Куы мам равдисис да хъуымбыл дзыкку,
Да хъуымбыл дзыкку.
- Цаман равдисон ма хъуымбыл дзыкку,
Ма хъуымбыл дзыкку?
Куынна федтаис сау бахы дымаг,
Сау бахы дымаг?
- Уад та мам равдис да дыууа цасты,
Да дыууа цасты.
- Цаман равдисон ма дыууа цасты,
Ма дыууа цасты?
Куынна федтаис саууон ыстьалы,
Саууон ыстьалы?
- Уад та мам равдис да дыууа'рфиджы,
Да дыууа 'рфиджы.
- Цаман равдисон ма дыууа'рфиджы,
Ма дыууа 'рфиджы?
Куынна федтаис хуссайраг калмы,
Хуссайраг калмы?..²¹⁸

- Покажи, красавица мне косы,
Мне косы!
Разве ты не знаешь эти косы,

Эти косы'?
Схожи с гривой черного коня,
С гривой черного коня.
– Покажи свои мне оба глаза,
Оба глаза.
– Что ты вишен не видал ни разу,
Не видал ни разу?
Схожи с вишнями глаза мои,
Глаза мои.
– Я еще бровей твоих не видел.
Бровей твоих не видел.
Ты мне брови покажи свои,
Покажи свои.
– Разве, молодец, змей не видел,
Змей не видел?
Брови у меня как две змеи,
Как две змеи...

(Перевод Н. Гребнева)

Словом, песня построена в форме диалога парня и девушки. Отсюда речь парня и речь девушки одинаково важны и значимы в раскрытии содержания песни. Эмоциональность песни достигается различными художественными средствами: эпитетами, сравнениями, повторениями одних и тех же слов и выражений.

В форме диалога создана другая весьма распространенная среди народа песня «Уад та ма мын цы кандзына» («Что ты скажешь тогда»).

В названной песне девушка проверяет остроумие и находчивость парня, задает ему вопросы замысловатого характера. Парень, отвечая на эти вопросы, стремится покорить девушку остроумием, находчивостью.

– Стану, пожалуй, я
Рыбкою малою.
Терек сокроет мой след.
– Неводом стану я,
Рыбку достану я.
Что ты мне скажешь в ответ?

– Буду я смелою,
Горлинкой белою,
В небе парить голубем.
– Я отыщу тебя,
Не упущу тебя,
Стану быстрокрылым орлом.
– Если я колкою
Стану иголкою,
Матери в платье воткнусь.
Вденусь в иголку я,
– Ниткою шелковой
Вслед за тобою пуцусь
– Если весною я
Стану больною я,
Таять начну, как свеча.
– Стану аптекарем,
Или же лекарем.
Ты не прогонишь врача.
– Если, несчастная,
Все же угасну я,
Что будешь делать тогда?
– Вырою, милая,
В поле могилу я,
Вместе сойдем мы туда.²¹⁹

(Перевод Н. Гребнева)

Диалогическое построение песни глубже раскрывает характер героев, их внутреннее состояние и переживания. Поэтическая образность, оптимизм, мажорное настроение создается ритмическим строем стиха, задушевной мелодией песни.

Во многих осетинских народных лирических песнях воспевается женская красота и мудрость, скажем в песне «Тауче». Тауче наделена лучшими качествами женщины: щедрая, добродушная, обаятельная и веселая хозяйка, необычайно красивая:

Расугъд афсин Тауыче,
Ой, уарайда, Тауыче!
Худга былта Тауыче,

Нараг астау Тауыче,
Фалман зарда Тауыче,
Цылла дзыкку Тауыче,
Къалаг арфыг Тауыче,
Тасга-уасга рацауы,
Ой, уарайда, Тауыче!²²⁰

Ой, красавица Тауче,
Ой, орайда, Тауче!
Всем на диво Тауче,
Тонок стан у Тауче,
Белошея Тауче,
Всех скромнее Тауче,
Черноброва Тауче,
Звонкослова Тауче. у
Ой, орайда Тауче!

(Перевод Н. Г. Гребнева)

В тексте песни среди различных изобразительно-выразительных средств особую роль играют эпитеты: **фалман зарда** (мягкое сердце), **цылла дзыкку** (шелковые волосы), **къалат арфыг** (дугообразные брови); сравнения: **денджызы хъзау** (словно лебедь) и т.д. Они не только типизируют характер героини, но и в определенной степени ее индивидуализируют.

Тоской и нежностью проникнута песня «**Фыййауы зараг**» («Песня пастуха»), в которой молодой пастух поет о несбывшейся любви, ведь его любимая по воле ее родителей вышла замуж за другого человека, хотя он по-прежнему продолжает любить ее нежно и искренне, глубоко переживает разлуку с ней.

Любимую девушку он сравнивает с горной звездой («**О, расугъд хаххон ахсинаг**»), называет своей сокровенной мечтой («**О, ма баллиццаджы уарзон**») и т. д.

О, расугъд хаххон ахсинаг,
О, ма баллиццаджы уарзон!
Кад кацай фазындта, чи да?
Аз фасауонма дау уарзтон!

Звезда ты гордая моя,
Моя желанная любовь!
Откуда ты взялась, кто ты?
Мои мечты всегда с тобой!

В песне показано, как патриархально-семейный уклад жизни осетин разлучил влюбленных.

Встречаются песни и балладного типа, т. е. такие, которые стоят на стыке двух жанров – баллады и лирики. В них – развитый сюжет, ярко выраженная последовательность, которая сочетается с сильным эмоциональным звучанием. В них выражены глубокая тоска и грусть, ведь в них переживания лирического героя бывают вызваны смертью любимого человека или насильственным браком. Песни эти носят характер раздумий, размышлений и имеют черты эпического стиля.

К песням балладного типа в осетинской любовной лирике относятся: «Песня Муссы» («**Муссайы зараг**»), «Плач Софыи» («**Софийы хъараг**»), «Песня похищенной девушки» («**Скъафт чызы зараг**»), «Переживание девушки» («**Чызы сагъаста**») и др.

В песне «Думы Софыи» девушка выдана замуж против ее воли за старика и глубоко страдает, оплакивая свою участь, ведь жизнь с нелюбимым человеком для нее страшнее смерти. Слова девушки, обращенные к любимому парню, наполнены нежностью, глубоким лиризмом:

Друг другу дали слово мы на счастье,
И души мы соединили, ой!
Но слова власти крепче слова страсти,
Слова отца нас разлучили, ой!
Два сердца наши – врозь, а были вместе.
Иду невестой к старику я, ой!
Хоть так не полагается невесте
Я милого зову, тоскуя, ой!
Я слезы лью, грущу, ищу Касая.
Кричу, кричу, но нет ответа, ой.
Со мною ворон, а ждала орла я.
Касай, орел мой, где ты, где ты, ой!
Гляжу я вниз на землю, в высоту ли,

Крыло орла висит в бессилье, ой!
Орел летел ко мне, да чьи-то пули
Его настигли и свалили, ой!²²¹

(Перевод Н. Гребнева)

В песне использован монологический принцип построения, который дает возможность глубже выразить переживания девушки, ее отношение к милому и нелюбимому мужу-старика. О милом она тоскует, слезы льет, сравнивает его с орлом, а нелюбимого мужа называет дряхлым стариком, вороном. В песне используются различные изобразительно-выразительные средства: яркие эпитеты, сравнения, олицетворения, народные образные выражения.

Есть у осетин и шуточные (сатирические) песни. Шуточные песни осетин по содержанию носят развлекательный характер и пронизаны добродушным юмором. В них различные аспекты жизни и быта изображены юмористически. Они проникнуты оптимизмом, бодростью, имеют жизнеутверждающее содержание. Исполнялись они на праздниках, вечеринках, во время свадеб и других увеселительных мероприятиях. У них своеобразная поэтика, четкое музыкальное звучание. Как правило, песни эти бывают адресованы конкретному лицу, поступки которого противоречат народной морали, народным представлениям о чести. Героями шуточных песен могут быть жених и невеста, шафер, неуклюжий человек, неудачник, взаимоотношения парня и девушки и т.д. Иногда в них высмеиваются различные человеческие пороки: лень, глупость, высокомерие, самохвальство и т. д. Однако они не вызывают у слушателя недовольства, чувства унижения, оскорбления, а наоборот, поднимают настроение слушателей.

Лирический герой песни «Цола» подвергается сатирическому осмеянию за то, что он не ходит ни на какие развлекательные мероприятия.

В песне сатирически изображается и его внешность, манеры. Так, у Цола левое ухо величиной с лопух, папаха набекрень, свисает с плеч, не по росту сшита его черкеска:

Ой, Цола, Цола хъазтма на цауы.
Уарайда, уаласыхы – ыстыр хъазт,
Уарайда, даласыхы – тымбыл симд
Ой, Цола, Цола хъазтма на цауы.
Уарайда, йа ныматхуд – палахсар,
Уарайда, йа урс куырат – анахсад.
Ой, Цола, Цола хъазтма на цауы.
Уарайда, йа цъах цухъа – уаласин,
Уарайда, сындзы тархъус – галыйас.
Ой, Цола, Цола хъазтма на цауы.
Уарайда, на сияхсан разындис, _
Уарайда, йа галиу хъус залмыйас...²²²

Ой, Цола, Цола гулять не ходит.
Там веселье, веселье, там похмелье.
Где-то свадьба, где-то новоселье.
Никуда Цола, Цола не ходит.
Ой, Цола, Цола гулять не ходит.
На его бешмете белый пух,
На макушке шапка, что лопух.
Никуда Цола, Цола не ходит.
Ой, Цола, Цола гулять не ходит.
На его плечах висит черкеска,
Вся в жиру, заношена до блеска.
Никуда Цола, Цола не ходит.

(Перевод Н. Гребнева)

Смешное и комическое достигается, благодаря различным сравнениям и уподоблениям типа: «**Йа ныматхуд – палахсар**» (досл. «папаха растопыренная») «**йа цъах цухъа – уаласин**» (досл.: один пояс его черкески выше другого), «**сындзы тархъус – галыйас**» (досл. «заяц ростом с быка»).

Шуточная песня «**Цола лагай цы кодтон?**» («Зачем же мне нужен был такой муж, как Цола?») начинается с того, что героиня песни в шуточной форме задает себе вопрос: «Куда глядели мои глаза, когда среди своих женихов выбирала Цола?» В приведенных словах девушки легко улавливается не сожаление, а скорее всего женское лукавство.

Даласыхай уаласыхма
На чындзахсав кърарцц-кърарццай,
Кай цаст нын ай на бауарза,
Уый на фенад йа цастай
Даласыхай уаласыхма
Залдаг къаба каман ис?
Куы йа фена нанайы чызг, –
Халагай мам малдзанис.
Даласыхай уаласыхма
Цола-лагай цы кодтон?
Ма курджыты лаг-хуыздарай
Ма къасарай куы здахтон.
Даласыхай уаласыхма,
Цола-лагай цы кодтон?
Ма цастыта кам уыдысты,
Махадаг ай куы 'взарстон!²²³

Все жители села на нашей свадьбе
Будут петь, хлопать, танцевать.
Кто добра нам не пожелает,
Пусть он нам позавидует.
У кого во всем селе
Такое шелковое платье?
Когда надену я его,
Дочь нана от зависти помрет.
Зачет я выбрала Цола,
Зачем был нужен мне?
Женихов своих ведь я
С порога возвращала.
Зачем я выбрала Цола,
Зачем был нужен мне?
Куда мои глаза глядели,
Зачем я выбрала Цола?

Веселый, жизнерадостный характер песни выражается своеобразной ритмикой стиха, мелодией песни, использованием народных образных выражений: «**халагай мам малдзанис**»

(«будет умирать от зависти»), «**ма цастыта кам уыдысты**» («куда глядели мои глаза»), вопросительные предложения: «**Даласыхай уаласыхма, Цола-лагай цы кодтон?**» («Зачем же мне нужен был муж Цола?»); «**Даласыхай уалагсыхма залдаг къаба каман ис?**» («У кого, как не у меня, еще есть такое шелковое платье?») и т. д.

Комическое в песне создается содержанием и своеобразной ритмической организацией, музыкальным сопровождением, манерой ее исполнения.

В осетинских шуточных песнях нередко затрагиваются семейные взаимоотношения. Тонким юмором и сатирой проникнута «Песня о старом муже». В ней молодая жена в шуточной форме намекает своему старому мужу, чтобы он «не проспал» свою молодую красавицу-жену:

У жены твоей у юной
Очи, словно отблеск лунный, гей!
Щеки у нее у спящей,
Словно свет зари горящей, гей!
Встань почтенный, поскорей.
Тот, кто рано просыпается,
После никогда не кается, гей!

Песня заканчивается тем, что молодая жена с лукавой усмешкой обращается к мужу:

Спишь ты, видишь сны, почтенный,
Не проспай жены, почтенный, гей!
Просыпайся поскорей.
Тот, кто рано просыпается,
Никогда потом не кается, гей!²²⁴

Тонким народным юмором проникнута песня «У кого хорошая жена» («**Хорз ус каман вайы**»):

Если у тебя жена хорошая,
Незачем ходить, искать веселья.
Если у тебя жена хорошая,
Каждый день и дома новоселье.

Если у тебя жена неважная,
На поминки не ходи, дружище.
Если у тебя жена неважная,
То и дома у тебя кладбище.
Если у тебя жена коварная,
То змеи напрасно ты боишься,
Если у тебя жена коварная,
Дома со змеей ты спать ложишься.
Если у тебя хозяйка тощая,
Что бояться снега и метели?
Если у тебя хозяйка тощая,
И весной зима в твоей постели.
Если у тебя жена дородна,
Ты не думай о тепле далеком.
Если у тебя жена дородная,
Печка у тебя всегда под боком...²²⁵

Итак, проникнутые ярким юмором, переходящим порой в острую сатиру, шуточные песни передают слушателям полноту жизненных сил, бодрости и веселья.

Застольные и плясовые песни. В традиционной народной необрядовой лирике особо почитаемы застольные и плясовые (танцевальные) песни

Застольные песни весьма разнообразны по содержанию и стилю. Они, как правило, исполнялись за праздничным столом и преследовали цель – развлечь народ, создать у присутствующих радостное праздничное настроение. Сюжеты застольных песен отражают какие-либо бытовые темы, присущие крестьянскому укладу жизни и бывают окрашены тонким юмором, лукавой насмешкой. Это в определенной степени приближает их к шуточным (сатирическим) песням. Отличаются они быстрым ритмом, богатой рифмой, веселыми припевами. В них, как правило, отражаются особенности этикета традиционного праздничного застолья осетин.

Наиболее распространенной застольной песней является «**Айс ай, аназ ай!**» («Возьми и выпей»).

Калачы фандагыл Дайран куы уайд,
Айс ай, аназ ай!
Ныр махан на разы цайдан куы уайд.
Кутайы хадзар нын Ганазы хъауы,
Уыцы иунаг дын ц 'аназын хъауы!
Уала нын фыййаума далыс-налгуист,
Кад аппын да къахтыл нал ыслаууис!
Фыййауы хызыны нал сагъы базыг,
Узаган на арахъ йа сары бацыд!
Аз хохма фацыдтан Зарамаджы тыххай,
Иу ма дзы бануаз да занаджы тыххай.
На заронд сау ганах цай гамахта у,
На узаг хъалдзагай цай дзабахта у!²²⁶

На пути в Тифлис лежит Дарьял...
Чашу осуши во славу нашу.
Если б наш кувшин не иссякал!
Ой, Ганаз – ауле дом Кута.
Пьешь, ты пьешь, а чаша не пуста.
На лугу барашек молодой...
Пей еще, а после с ног долой.
Ой, в пастушьей сумке бок козла,
Разве мы тебе желаем зла?
За водою ходят в Зарамаг.
Не вода у нас, мы пьем арак.
До старинной башни не дойдешь,
Если весел гость, так и хорош.

(Перевод Н Гребнева)

Застольную песню обычно начинали петь гостю. При этом все сидящие за праздничным столом встают и поют эту песню, прихлопывая в ладоши до тех пор, пока почетный бокал не будет выпит до дна.

В песне большую роль играет повторяющийся после каждой строки припев **«Айс ай, аназ ай!»**, придающий песне ритмическую гибкость, мелодичность, музыкальность.

«Песня о здравии» («**Царанбоны зараг**»), начинали петь за

столом после произнесения старшим официального тоста за здоровье молодежи.

Уа царанбон – бира,
Уа царанбон – бира,
Бира, бира, бира азты,
Бира фацарат!
Хистартам куыд хъусат,
Сема 'дзух куыд кусат.
Ацы захх куыд уарзат,
Амонд ыл куыд арат.
Дауджыта 'ма задта,
Саххаст уант уа фандта.
Уе стаг, уа туг зонут,
Уахицай са хонут.
Иу радыд уын – хатыр,
Уа растаг уад сабыр.
Уа царанбон – бира,
Уа царанбон – бира!²²⁷

Живите вы долго,
Живите вы долго,
Много, много лет
Живите вы долго!
Чтобы старших слушали,
Работали с ними вместе.
Чтобы свою землю любили,
На ней вы счастье находили
Покровители – ангелы
Вам помогут в этом.
Родных и близких чтите.
Живите с ними дружно.
Одну ошибку вам простим,
За вторую пожурим.
Живите вы долго,
Живите вы долго.

В песне содержатся одни рифмованные пожелания, в частности, мира, долгой счастливой жизни, любви к родной земле, уважения к старшим, желания трудиться и т. д.

Многие застольные песни носят величальный характер, скажем песни «**Нартон фысымы зараг**» («Песня о Щедрой хозяйке»), «**Бекузарон-Битарон**» («Бекузарова – Битарова»), «**Сатанайы зараг**» («Песня о Сатане») и др.

Ой, на буц фысым, Сатана!
Ой, кад сойджын у да къабиц,
Ой, баркадджын та да къухта!
Ой, рахасс-ма нын сау баганы,
Ой, сау баганы 'ма бур физонаг!
Ой, сау баганы сар-сарганга!
Ой, на буц афсин, Сатана!
Ой, рахасс ма нын уаливыхта,
Ой царвджын ама дзаджнынай!
Ой, рахас-ма нын карз арахъ!
Ой, да цыхтытан са бинаг!
Ой, нартон афсин, Сатана!²²⁸

Ой, почтенная наша хозяйка Шатана!
Ой, изобильна твоя кладовая.
Ой, изобильны и руки твои!
Ой, вынеси нам черного пива,
Ой, черного пива с шашлыком румяным,
Ой, пива черного пенящегося!
Ой, почтенная хозяйка наша Шатана!
Ой, вынеси нам пироги с сырной начинкой,
Ой, обильно смазанные маслом!
Ой, вынеси нам араку крепкую.
Сыр, лежащий на дне бочки.
Ой, славная хозяйка наша Шатана!

Шатана популярный и излюбленный персонаж нартского эпоса осетин, она изображается предусмотрительной, мудрой и щедрой хозяйкой. Песня звучит в качестве высокой похвалы за щедрость и гостеприимство хозяйки.

Песня изобилует различными оценочными эпитетами: **буц афсин** (почтенная хозяйка), **баркадджын** (изобильная), **нартон** (мудрая), **сау баганы** (черное пиво), **карз арахъ** (крепкая арака) и т.д.

Плясовые песни отличаются ритмической четкостью и организованностью, поэтической выразительностью и образностью, ведь танец играл большую роль в праздничном мире осетин. Весьма популярной была хоровая песня «**Нартон симд**» («Нартский симд»).

Арсимут-ма тыбыл симдай,
О-рай-да, о-рай-да.
Тымбыл симдай, ангом симдай,
О-рай-да, о-рай-да.
Уангтай рауаг, къахтай сабыр,
О-рай-да, о-рай-да.
Махан на хистар Уырызмаг у,
О-рай-даг, о-рай-да.
Махан на кастар Ацамаз у
О-рай-да, о-рай-да.
Арсимут-ма тымбыл симдай,
О-рай-да, о-рай-да.
Тымбыл симдай, къарцц-къарцц симдай,
О-рай-да, о-рай-да.²²⁹

Станцуйте симд круговой,
О-рай-да, о-рай-да.
Станцуйте симд круговой, станцуйте,
О-рай-да, о-рай-да.
Движения быстрые – руками,
медленные – ногами,
О-рай-да, о-рай-да.
Почетный наш старший – Урузмаг,
О-рай-да, о-рай-да.
Достойный наш младший Ацамаз,
О-рай-да, о-рай-да.
Станцуйте симд круговой,
О-рай-да, о-рай-да.

Станцуйте симд под хлопанье в ладоши,
О-рай-да, о-рай-да.

Разновидностью симда был танец «Чепена», исполняемый только мужчинами, – танец сплошного смеха и веселья. В качестве запевалы избирался человек остроумный, умеющий создавать радостное настроение у всех присутствующих на празднике. Он руководил танцем, держа в руках плетль или хворостину, а все танцующие ему подчинялись и повторяли импровизируемые им движения и жесты, в противном случае он бил их плетью.

Галиу къахай чепена,
Уой, уой, чепена!
Рахиз къахай чепена,
Уой, уой, чепена!
Чепена, дам, чи на' ркана,
Уой, уой, чепена!
Уыман йа хъуг арбамала,
Уой, уой, чепена!
Йа ус хъадма алидза.
Уой, уой, чепена!
Гъе ныр ранхъай рабадам,
Уой, уой, чепена!
Карадзима байхъусам,
Уой, уой, чепена!
Карадзийы 'ккойа рахассам.
Уой, уой, чепена!
Куыд-хистарай архуыссуг,
Уой, уой, чепена!
Ама сын са пъл расарфут –
Уой, уой, чепена!
Се 'фсинан анцондар уа,
Уой, уой, чепена!
Кад нын файна бадарид.
Уой, уой, чепена!
Радгас дуарма лидздзани,
Уой, уой, чепена!

Дзабах ай намын хъяудзани.
Уой, уой, чепена!²³⁰

Левой ножкой чепена,
Ой, ой, чепена!
Правой ножкой чепена,
Ой, ой, чепена!
Кто не станцует чепена,
Ой, ой, чепена!
У того пусть корова сдохнет,
Ой, ой, чепена!
А жена в лес убежит,
Ой, ой, чепена!
Сядем рядышком друг с другом,
Ой, ой, чепена!
Поговорим, послушаем друг друга,
Ой, ой, чепена!
На спине друг друга понесем,
Ой, ой, чепена!
Ляжьте по старшинству теперь,
Ой, ой, чепена!
Телом пол их подметем!
Ой, ой, чепена!
Труд хозяйке облегчим,
Ой, ой, чепена!
Чтоб нам по чарочке дала,
Ой, ой, чепена!
Чтоб наш главный не сбежал,
Ой, ой, чепена!
Надо отогреть его, побить,
Ой, ой, чепена!

Как и «Симд нартов», танец «Чепена» отличается органическим сочетанием текста, мелодии и элементов народного драматического искусства.

На мелодии песен исполнялись и другие виды танцев – танец приглашения (плавный танец) и лезгинка (круговой танец).

Песни, сопровождающие эти танцы, отличаются друг от друга особой ритмичностью, характерными особенностями мелодии.

Итак, лирические песни осетин характеризуются тематическим и художественным разнообразием, при их исполнении органически сочетаются текст, мелодия и элементы народного драматического искусства. Все это, конечно же, обогащает в них эстетику художественного образа.

Глава 6. Специфика «наивного», «стихийного» реализма в фольклорном типе художественного сознания алан-осетин



В фольклорном сознании проявляется специфический характер художественно-эстетического и философского осмысления мира и эволюции мировоззрения осетин и их предков, удастся проследить элементы стихийно-материалистического восприятия действительности, наивной диалектики, свободы мысли, детерминированность мышления определенными историческими условиями.

Кроме того, ярко проявляется и взаимосвязь фольклора осетин и их общественно-исторической мысли, – оказывавшей плодотворное влияние на все аспекты их духовной жизни.

Большой интерес вызывает исследование особенностей, путей и форм познания творцами народных произведений природных и социальных явлений, формирования основ наивного, стихийного реализма.

Важнейшей задачей при этом является раскрытие, обобщение социальных идей, отраженных в фольклоре: непримиримое отношение ко всем проявлениям социального неравенства, резкая критика эксплуататорских классов и т.д., а также содержание нравственных идей в устном народном творчестве, идеи гуманизма, патриотизма, дружбы народов и др.

6.1. Своеобразие фольклорного типа художественного сознания алан-осетин

Конечно, в фольклорном сознании проявилась народная утопия о лучшем общественном строе, равноправии, совершенной личности, «хорошем» и «добром» руководителе.

Прежде всего, мы исходим из того, что фольклор, безуслов-

но, имеет социально-философское содержание, во-первых; во-вторых, очевидна взаимосвязь его с общественно-философским сознанием народа. И, в-третьих, конечно же, фольклор всегда занимал большое место в структуре общественного сознания.

В фольклоре отражены воззрения народа на различных этапах его исторического развития, обобщен его социальный и гносеологический опыт, отражены мечты, чаяния и стремления народа.

Углубленный анализ устного народного творчества помогает нам проследить основные этапы развития сознания алан-осетин, в частности, развития их **взглядов на природу, общество и человека**, что позволит понять истоки фольклорного реализма.

Фольклор имеет большое историко-познавательное и идейно-воспитательное значение. Он используется в изучении не только общих, но и конкретных проблем истории социальной жизни и духовной культуры, в особенности, ранних периодов. Причем в нем дана в основном **объективная, верная оценка событий, выражено подлинное отношение народа к Родине, вопросам морали, быта**. Трудно переоценить значение устного творчества в воспитании патриотизма, дружбы и братства, высоких норм нравственности. Необычайно популярны и жизненны мифы, художественные образы, песни, сказки, баллады, афоризмы и другие жанры народного творчества.

Как отмечалось, устное творчество является отражением **миросозерцания народа на различных этапах** его социально-экономического, политического и культурного развития. Но это отражение имеет свои специфические особенности.

Большое **методологическое значение** для изучения фольклорной формы сознания имеет представление о фольклоре, в частности, эпосе, как о продукте детства человечества, который, будучи наивным составляет безыскусственную правду. Это положение можно полностью отнести к устному творчеству алан-осетин. Это важно тем, что являлось отражением незрелых общественных отношений того времени. Эти положения служат

ключом к пониманию фольклора, как формы сознания, к осмыслению генезиса фольклорного реализма, фольклорное сознание соответствует уровню обыденного сознания.

Изучив фольклор в интересующем нас аспекте, мы пришли к следующим выводам.

Фольклор занимает важное место в системе духовной культуры общества. Его идейное содержание определяется прежде всего экономическими и социальными отношениями, а также духовными традициями самого народа, уровнем его духовной жизни.

Но народ – сложная социальная общность, состоящая на отдельных этапах истории из различных социальных слоев и классов. Характер творчества и значительность вклада той или иной социальной группы в развитие духовной культуры народа, в частности его устного творчества, находятся в прямой зависимости от ее положения в обществе, ее отношения к средствам производства, степени духовной активности. То есть фольклор – коллективное творчество масс. Говоря о философской интерпретации фольклора, мы учитываем целый ряд аспектов.

Во-первых, речь идет о необходимости определить место устного творчества в системе форм общественного сознания, выявить взаимодействие устного народного творчества и философии.

Во-вторых, необходимо дополнить более широким философским подходом существующие определения фольклора, выражающие важные стороны мировоззрения народа. Устное народное творчество обобщало общественно-исторические, трудовые условия его жизни; в нем аккумулировались народные знания, его духовная жизнь и миропонимание на разных этапах общественного развития.

В устном творчестве каждого народа есть свои особенности, которые определяются историей самого народа, национальным своеобразием духовной, в частности, художественной культуры и т.д.

В фольклоре стихийно отражается специфика экономических отношений народа на том или ином этапе исторического развития.

Социальный характер проявляется по-разному в зависимости от степени развития общественного производства, от того места, которое занимает тот или иной класс или социальная группа, от уровня развития духовного потенциала и самосознания народа, а также от характера влияния на него господствующей идеологии. В этом смысле устное творчество народа следует считать определенной сферой, в которой своеобразно проявляются различные формы социальной борьбы народных масс.

Исходя из анализа большого фактического материала, мы заметили, что социальная направленность фольклора неоднородна, так как в нем находит отражение целый комплекс социально-классовых отношений, которые в жизни переплетены в сложную систему. В фольклоре преобладала здоровая основа – демократическая культура народных масс. Именно для них фольклор был в течение длительного исторического периода очень важным средством идеологического самовыражения, и поэтому демократическая тенденция оказывается, в конечном счете, решающей и определяющей при характеристике устного народного творчества. Это, во-первых. Во-вторых, в социальном содержании устного творчества преобладают общечеловеческие ценности, которые определяются самой природой народа, его интересами, совпадающими с интересами всего человечества. Фольклор занимает большое место в структуре общественного сознания осетин и их предков.

Фольклор, являясь одним из элементов этой системы, обладает, в свою очередь, собственной сложной внутренней структурой. Специфическая особенность его заключается, прежде всего, в том, что он **содержит в себе в зачаточной форме элементы политических, правовых, нравственных, религиозных, философских, художественных и научных взглядов.** Специфически отражая общественное бытие на уровне практического, обыденного сознания, устное народное творчество на протяжении всей своей истории все более тесно взаимодействует и с другими формами общественного сознания, такими как мораль, право, политика, религия, а также философия и наука,

в которых развивается более глубокий, теоретический способ отражения действительности.

Анализ соотношения устного народного творчества и различных форм общественного сознания приводит нас к следующим выводам:

1) Устное творчество народа является стихийно сложившимся способом отражения действительности на уровне явлений и потому носит фрагментарный характер.

2) Этот вид творчества не проникает во внутренние закономерности своего главного предмета – общественного бытия, что связано с особенностью фольклора как **формы стихийно-практического** освоения действительности. Но он содержит в себе существенные предпосылки таких **теоретизированных форм** общественного сознания, как наука и особенно философия, а это, в свою очередь, обусловлено общностью объекта отражения – общественного бытия.

3) То обстоятельство, что устное народное творчество не является теоретическим отражением действительности, нельзя считать его недостатком. Будучи неспособным охватить такие стороны действительности, которые выступают специальным объектом теоретического сознания, оно в контексте своих специфических задач обретает и достоинства: большую подвижность, способность быстрее и непосредственнее реагировать на те или иные социальные изменения, образно-эмоциональный охват широких людских масс и, как следствие, возможность влияния на те или иные общественные настроения.

Фольклор органично связан с этническим мировоззрением осетин и их предков и с их философским сознанием.

Устное народное творчество издавна служило той почвой, на которой произрастали искусство, литература и т.п. Однако если связь фольклора с художественным творчеством в сущности очевидна, то выявление связи устного народного творчества с мировоззрением и философией требует специального рассмотрения.

Устное народное творчество выражает многообразное содержание народного сознания, заключающего в себе предпо-

сылки и осознание всех форм и уровней общественного сознания.

Кроме того, мировоззренческие компоненты устного народного творчества имеют особую ценность, поскольку, в отличие от философских, теоретических основоположений, они непосредственно сопряжены с человеческой эмоциональностью, опираются на жизненный опыт и народную мудрость.

То есть фольклор является той плодотворной почвой, которая веками питала общественно-политическую мысль, определяя возможность глубже познать неисчерпаемые творческие силы народных масс – субъекта, творца материальных благ.

6.2. Стихийно-материалистические идеи в фольклоре

Сущность стихийного материализма проявляется в убеждении субъекта фольклора в существовании объективного мира. Дело в том, что стихийно-материалистические тенденции составляют мировоззренческие основы народного сознания, что ярко отражается в фольклоре, в котором наблюдается сплав наивно-религиозного и трезво-практического подхода к окружающему миру. Древние люди в своем роде обожествляли такие естественные объекты, как небо, земля, звезды, солнце, луна, вода, огонь и др.

Мир в фольклоре описывается как вечно живой, вечно цветущий. Такого рода элементы стихийного материализма в народном творчестве отнюдь не являются случайными вкраплениями, а выражают одно из необходимых проявлений мировоззренческой наивно-реалистической основы народного сознания, и во многих конкретных аспектах восприятия мира преобладают над сверхъестественными фантастическими и религиозными представлениями. Это обосновывается теоретически, путем раскрытия главных факторов, определяющих формирование и характер первобытного мировоззрения.

Указанные решающие факторы обуславливают развитие

стихийно-материалистической тенденции в первобытном мировоззрении.

Сказанное, однако, не означает игнорирование противоположной, наивно-религиозной тенденции в этом мировоззрении.

Вследствие низкого уровня производительных сил, первобытный человек в своих самых насущных жизненных потребностях находился в непосредственной зависимости от неконтролируемых и потому психологически устрашавших его сил природы. К тому же он понимал эти силы и процессы антропоморфно, так как не мог осознать их отличия от специфически человеческой жизни и деятельности. Все эти экономические, психологические и гносеологические факторы обусловили возникновение и развитие в первобытном мировоззрении религиозно-идеалистической тенденции. То есть дает о себе знать и сложное противоречивое соотношение элементов стихийного материализма и религиозно-идеалистических тенденций в первобытном мировоззрении.

Кроме того, если мировоззрение первобытного общества было единым для всех членов, то в кассовом происходит дифференциация: господствующий класс, монополизируя умственный труд, формирует свое мировоззрение, а народ (в основном его свободные представители) создает свои духовные, в том числе мировоззренческие ценности.

Характерной чертой идеологической жизни феодального общества явилось господство религиозного мировоззрения, что сказалось и на фольклорном сознании народа. Это обусловлено тем, что народ как конкретно-исторический субъект духовного творчества, которое, будучи связанным с определенными периодами общественного развития, формирует сложный мировоззренческий комплекс, отражающий как некоторые общие черты духовного развития общества, так и особенности его данного состояния. Потому вполне закономерно, что в период феодализма в его сознании большую роль играл религиозный взгляд на мир. Видимо, это обстоятельство играло определенную роль в формировании у творцов фольклорных произведе-

ний религиозно-идеалистического взгляда на возникновение мира. Также не без влияния указанных обстоятельств сложился религиозно-идеалистический взгляд на соотношение души и тела человека. При этом душа понимается как частица мирового духа, которая соединяется с ним после смерти человека.

Однако в отличие от сознания господствующего класса, сознание людей труда оказывается зачастую обращенным на протест, на борьбу за лучшую долю, что и прослеживается в памятниках устного творчества.

Как заметил М. М. Бахтин, «...всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения»²³¹.

Анализ этих источников свидетельствует о дальнейшем развитии и углублении стихийно-материалистической тенденции в устном народном творчестве в этот период.

Анализ песенного творчества показывает, что несмотря на господство феодальной идеологии религиозно-мистических стереотипов мышления, и в этом жанре прослеживается мысль о материальности мира, о его вечности. При этом «вечность» мира иногда берется как сущность самого материального мира, хотя вместе с тем выражается и как пожелание (пусть мир будет вечен). Примечательно, что в песенном творчестве широко употребляется понятие «мир» (**дуне**), под которым подразумевается внешняя – природная и социальная действительность. Наряду с этим мир берется в отношении к человеку как отвечающий или противостоящий его ценностям и установкам. Например, песня рассказывает о мире, в котором господствует несправедливость и не осуществляются цели человека. В другом случае словом «мир» обозначается совокупность естественных объектов, которая противопоставляется религиозно – мистическим потусторонним сущностям. Существенно также, что слово «мир» здесь еще не обретает отвлеченного философского значения, сопоставимого с «реальностью вообще», а выражает скорее именно указанную совокупность объектов – бесконечную или воплощенную в каком-то бесконечном объекте, подобном

небу, нас окружающему. Многие песни побуждают наслаждаться потусторонней жизнью: «Пока здоров, весело живи, после смерти ты вечно под землей».

Характерно, что понимание мира как философской категории, четко различающей мир объективный и мир субъективный, в фольклоре отсутствует.

Выше уже указывалось на то, что народное фольклорное сознание, оставаясь дотеоретическим, хотя и признает существование объективного мира и ориентируется прежде всего на этот мир в отличие от человеческой субъективности, а также порожденной ею иллюзии потустороннего, духовного мира, тем не менее не может с достаточной определенностью осознать это сложное отличие, понять производность субъективности с ее иллюзиями, отвергнуть потусторонний мир как иллюзорный. Поэтому здесь вообще можно говорить лишь об определенных предпосылках или элементах понимания мира как объективной реальности. Можно предположить также, что отчасти такого рода элементы проникают в народное сознание из философского сознания или же образуются не без его влияния.

Алано-осетинский народ в своих песнях представлял не какой-то сверхъестественный мир, а прежде всего свою собственную жизнь и связанные с ней устремления, чувства, идеалы.

Песня тесно связана со всеми сторонами материальной и духовной жизни народа и наиболее непосредственно отражает их, поэтому в ней наиболее ярко проявляется стихийно-материалистическая мировоззренческая ориентация народа. При их анализе особенно ярко обнаруживается преемственность стихийно-материалистических тенденций в устном народном творчестве.

В произведениях фольклора периода феодализма широко используются термины и понятия, которые ранее в устном народном творчестве не встречались, как, например, «бытие», «безграничное», «вечный», «мысль», «относящийся к материальному миру», «находящийся в (этом) материальном мире», «живое и неживое существо» и т.д. Очевидна степень их обобщенности, стихийно-материалистическое содержание, свидетель-

ствующее о способности народа отражать в сложных терминах объекты, оперировать абстрактными понятиями. Как можно видеть, лексика языка алано-осетинского народа начинает приспособляться к выражению его способности как коллективного творца своего миропонимания.

И не случайно. Как свидетельствует анализ, многие понятия обыденного языка по их смысловому значению могут быть в определенной степени сопоставимы с философскими категориями. Конечно, свой философский смысл эти слова проявляют лишь в философском контексте. В целом понятийный строй обыденного языка диалектически соотносится с процессом формирования системы философских категорий, в эпоху феодализма – понятий и представлений народной мудрости – первой ступени осетинской философии.

В пословицах и поговорках мы не находим отвлеченных философских положений. В них прежде всего сконцентрирована народная мудрость как продукт трудового, жизненного опыта и элементарного логического обобщения. В своей практической деятельности человек приходил к представлению о материальности и вечности мира. «Жизнь человека не вечна. Однако солнце, звезды, мир (дуне) вечны, недостижимы», – говорили в народе.

Решающим для подтверждения тезиса о стихийно-материалистическом характере устного народного творчества является анализ взглядов народных масс на природу в силу практического характера взаимоотношений человека и природы, которые характеризуют переход от практического освоения действительности к мировоззренческому ее освоению, что принесла с собой народная мудрость еще в первобытную эпоху, тем более в эпоху феодализма.

В стихийно-материалистических тенденциях в фольклорных представлениях о природе, раскрывается мировоззренческое содержание понимания окружающих природных явлений, которое формировалось в процессе сложных взаимодействий между человеком и природой и имело свои особенности в каждую историческую эпоху. В целом, конечно

же, идейно-философское и художественно-эстетическое содержание устного народного творчества каждой эпохи определяется духовными традициями, духовным потенциалом, а также производственно-трудовой деятельностью его создателей.

Безусловно, этапы самосознания, этапы эволюции и взросления неразрывно связаны с отношением человека к окружающему миру, к природе: обожествление природы, стихийный пантеизм, геоцентрическая, затем антропоцентрическая модели мира, и современные – 1) техноцентрическая и 2) обновленная «экологическим сознанием» модель, где человек является фрагментом великого живого космического организма.

Тема взаимоотношения человека и природы возникает на первой стадии художественного освоения действительности, которую в своем развитии проходят все народы – в мифологии.

В наиболее древнем мифологическом пласте, в космогонических мифах, образы природы являются отправной точкой для объяснения акта творения и создания модели мира. Огонь, вода, земля, воздух – элементы или стихии – служат материалом для начала всего сущего. Демиургом-творцом вселенной выступают тотемные животные, например, гагара в широко распространенном космогоническом мифе Евразии и Северной Америки; или растерзанный орлом бык, кровь которого должна оросить землю и дать жизнь – в карачаево-балкарской мифологии. В мифах других народов мира Творец является в облике ворона, коровы, ящерицы, червя, койота и т.п.

Космогенез может быть представлен и как развитие из мирового яйца. Мировое яйцо затем стало служить моделью мира в мифах многих народностей. Мировая гора, мировое древо есть другие мифопоэтические модели, отражающие пространственно-временные отношения. Происхождение мифологических героев у разных народов разнообразно, но неизменно связано с природой: из камня, из воды, из пламени, из ореха и т.д. Известно о волшебном рождении Сослана из камня. В. Абаев пишет о мифе рождения Сосруко (Сослана): «Рождение из камня

есть черта, охотно приписываемая солнечным богам. Из скалы родился прославленный малоазиатский бог Митра»²³².

Игры, обряды, все синкретическое искусство далекого прошлого было связано с явлениями природы. Календарная обрядовая поэзия полностью подчинена ее ритмам. Народные заговоры, охотничьи, аграрные заклинательные песни являются своеобразным гимном, воспевающим красоту, величие, могущество природы. Счастлирое время детства человечества отмечено мирным, взаимно обогащающим сосуществованием человека и природы. В мифологии это время отразилось в цикле сказаний о «золотом веке». Наиболее ярко это представление выражено в поэме Гесиода «Труды и дни» и в «Метаморфозах» Овидия. «Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душой, горя не зная, не зная трудов. И печальная старость к ним приближаться не смела... А умирали, как будто объятые сном... Большой урожай и обильный сами давали собой хлебодарные земли»²³³. Подобные воззрения существуют у множества других народов.

В Библии таким «золотым веком» является жизнь первых людей – Адама и Евы – в Эдемском саду. Нет еще оторванности от природы, от Бога, разобщенности внутри людского племени, **разделения разума и души**. Нет страха наказания, страха смерти. Это та **первая фаза развития человеческого сознания, когда мир еще пребывает в целостности** и человек чувствует его гармоничное звучание в своей душе.

Ощущение слитности со всем сущим, свойственное человеческому сознанию данной фазы, прослеживается в мифах. Для мифологического сознания и порождаемых им текстов характерна прежде всего недискретность, слитность, изо- и гомоморфичность передаваемых этими текстами сообщений. То, что, с точки зрения немифологического сознания различно, расчленено, подлежит сопоставлению, в мифе выступает как вариант (изоморф) единого события, персонажа или текста. Очень часто в мифе события не имеют линейного развертывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке: понятия «начала» и «конца» к ним принципиально не

применимы... Принцип изоморфизма, доведенный до предела, сводил все возможные сюжеты к единому сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них. Это неисчерпаемый сюжет о круговороте природных явлений, о вечности и красоте Жизни во всех ее ипостасях.

Но характерное для человека стремление узнать причины того или иного события, понять ход вещей, проявилось уже на самых ранних ступенях культуры. Именно оно запечатлено в символически-многозначном библейском эпизоде о грехопадении: вкушая плоды с Древа Жизни, Адам и Ева жили в полной гармонии и любви, где нет разделения на добро и зло, но сорвав плоды с Древа познания добра и зла, **они утратили жизнь сердца**, она отступила на дальний план перед холодным, разделяющим ratio. И впервые испытывающий стыд и страх перед лицом Господа Адам, забыв, что он – одно целое с Евой, что и на нем лежит вина, что все ведомо их Создателю, пытается оправдать себя: «...Жена, которую ты мне дал, она дала мне от дерева, и я ел»²³⁴.

И наступило время первых попыток (и пыток) анализа: осознание полярности категорий смерть – жизнь, мужское – женское, природа – культура и т.п. Где поначалу под культурой понимается и противостоит непредсказуемой природе давшая приют пещера, затем – облагоустроенный трудом клочок земли... Создание внешней по отношению к природе упорядоченности человеческой жизни зависело от условий и климатических, и земледельческих навыков... А что неизбежно формировало в сознании земледельца его отношение (коллективное) к естественным природным местным условиям и поиск возможности влиять на них не только результатами своего труда, но и словом. Но **природное начало**, осознаваемое как условие цельности человека и окружающего мира, выступает своеобразным мериллом для оценки деятельности героев повествований.

Итак, еще в первобытный период, на низшей фазе развития человеческого общества, возникает **идея покорения природы**, подчинения ее своим человеческим нуждам. Эта идея во мно-

гом предопределила развитие западной цивилизации и сознания человека западной культуры.

Свою роль здесь сыграли и социальные сдвиги: кризис архаичных устоев, возникновение огромных империй, подчинения общины и человека деспотической власти – все это рождает чувство социальной нестабильности, которая, согласно эсхатологическим мифам, угрожает и стабильности космоса. Оказывается утерянным представлением о полной подчиненности судеб человечества космическим циклам, равно как и о включенности рода и индивида во вселенский процесс обновления через смерть. Социальная нестабильность и внутренняя неуверенность могут быть преодолены только **переосмыслением роли и места человека на Земле**. Человек должен изменить порядок вещей, стать «хозяином положения», подчинить себе, своей мысли этот ускользающий от понимания миропорядок – такова психологическая установка и доминирующая идея этапа переходного от первобытной общины к рабовладельческому строю.

Так начинается формироваться вторая стадия развития человеческого сознания – время оторванности от Бога, природы, время заблуждений и трудных поисков Истины.

Человек, хоть и признается также созданием Бога, наделен особым статусом. Он, единственный из всех живых существ, сотворен «по образу и подобию» Творца, **то есть имеет душу**, связывающую его с Отцом, и разум, обладающий гораздо большим содержанием, чем разум животного.

Отсюда особое внимание в фольклоре привлекают те природные явления, с которыми был связан их труд и осмысление которых зачастую насыщено стихийно-материалистическими элементами.

Во-первых, термин «природа» в фольклоре представляет собой обобщенное понятие, в котором подчеркиваются следующие аспекты: 1) Природа – это основа реально существующих конкретных вещей. Безымянные авторы утверждали, что человек создан природой. 2) Это совокупность реально существующих предметов, вся вещественная действительность, окружа-

ющая человека, в которой все взаимосвязано, одни предметы происходят из других.

Во-вторых, в противовес крайним мистикам народная мудрость возвеличивает природу и земную жизнь.

В-третьих, природа – солнце, луна, звезда, земля, животный и растительный мир и т.д. – представлена во всех фольклорных жанрах. При этом народная мудрость отмечает не только их объективное существование, но и взаимовлияние.

В-четвертых, фольклорное сознание старается выяснить подлинные взаимоотношения человека и природы и часто близко подходит к правильным заключениям.

6.3. Элементы наивной диалектики в фольклоре

К элементам наивной диалектики в устном народном творчестве относятся прежде всего первоначальные представления людей о противоречивости, изменчивости, взаимосвязи предметов и явлений действительности, опирающиеся на опыт повседневной трудовой деятельности.

Зачатки наивной диалектики в мирозерцании наших предков ярко представлены в нартовском эпосе, в котором красной нитью проходит тема противостояния двух начал, борьбы между добром и злом, светом и тьмой.

Человеку первобытного общества свойственно стихийное восприятие мира через простейшие проявления движения. Это ярко выражается в склонности первобытных художников **изображать в движении**, действии людей, животных, связанных с ними предметов, орудий и т.п. Характер и содержание подобных изображений свидетельствуют о том, что эта склонность коренится в опыте и переживаниях, связанных с производственной деятельностью (охотой, земледелием и др.). Примером могут служить наскальные изображения.

С результатами наблюдения этой вечной динамики и результатами обобщений практической жизни наши предки связывали свои представления о том, что в процессе движения все перевоплощается, меняет свое состояние.

Такие представления, вероятно, возникли в глубокой древности, когда человек еще не видел существенной грани между людьми и животными, между живой и неживой природой. Поэтому мы путем критического анализа соответствующих материалов раскрываем наивно-диалектическое содержание мировоззрения древних и делаем вывод о том, что зачатки наивной диалектики в мышлении древних предвещают появление в отдаленном будущем ее зрелых форм.

В X-XII вв. в системе общественного сознания заметно возрастает доля фольклорного сознания, в котором усиливается мировоззренческое, в том числе и наивно-диалектическое содержание. В «Истории античной диалектики» отмечается, что «мифологическое сознание очень плохо различало целое и части, также части между собой», что для него «в окружающем объективном мире было гораздо больше общего и даже тождественного, чем различного, индивидуального»²³⁵. **Средневековый фольклор уже в значительной мере преодолевает это и довольно определенно различает целое и части, тождество и различие, общее и особенное, единое и противоположное и т.д. И в фольклорном сознании со временем все большее место начинает занимать знание, которое способствует развитию диалектического подхода к тем или иным явлениям.**

Скажем, фольклорное сознание пронизательно фиксирует противоречия между представителями различных классов. Социальные противоречия непосредственно проявлялись в каждойдневной жизни людей. Природные противоречия были не столь очевидны. Не случайно, поэтому фольклор чаще фиксирует первые из них, нередко приближаясь к уровню философского обобщения тех или иных сторон человеческой жизни: «Упавший поднимается, поднятый падает. Просветлевший темнеет, идущий остановится. Молодое растет, старое старится».

Характерно, что народная мудрость, рассматривая человеческую жизнь как беспокойный, вечно меняющийся процесс, идет по пути дальнейшего обобщения, распространения этой мысли на все предметы и явления мира: «Каждое развитие имеет свое падение, каждая радость может сме-

няться горем, сладость – горечью». Все это однако, выражается в виде отдельных догадок, еще не складываясь в единую систему миропонимания.

Представляют определенный интерес также понятия творцов фольклора феодального общества о движении, об изменении предметов и явлений мира. Они охватывают более широкий круг объектов, нежели понятия о противоречивости явлений. Например, такие простые формы движения, как механическое передвижение тел в пространстве, можно легко заметить в процессе наблюдения. Поэтому не случайно они отражены в различных жанрах народного творчества: «... Небо вечно находится в движении... Ночь сменяется днем», «Бон цауы, ама фарн йема хассы» («День идет и благодать с собой несет»).

Представление о движении распространяется и на человеческую жизнь, которая рассматривается как явление временное по отношению к вечной Вселенной: «Цард цауы, иу ран на лаууы» («Жизнь идет, на месте не стоит»).

Анализ ряда народных песен показывает, что в них такие объекты, как воздух, облака, осадки, земля, растения, человеческий и животный мир и т.д. описываются как взаимосвязанные. Например «воздух», встречаясь с «воздухом», приводит его в движение, которое «шевелит» облако, а облако вызывает дождь. Дождь «воздействует» на землю, а земля «питает» растения. В свою очередь растение питает лошадь, а лошадь спасает хозяина.

Замечая изменения того или иного явления, народная мудрость стихийно обобщает его, соотносит с миром в целом: «Дунейан, цардан карон най: иу куы амала, уад инна та раигуырджан».

Изменению подвергаются буквально все живые и неживые существа. В процессе изменения вещей и явлений ничто не исчезает бесследно. Каждая «ушедшая из жизни» вещь может приобретать все новый и новый вид. Так, тело после смерти разлагается, его частицы могут стать едой для цыплят, которые, в свою очередь, служат едой для шакала. Шакал может быть

пищей для больших рыб. Здесь элементы наивной диалектики тесно соприкасаются с элементами стихийного материализма, формируя мысль, близкую к философскому постулату о том, что ничто не возникает из ничего и не пропадает бесследно.

В песенном творчестве встречается трактовка изменения как объективного, направленного и необходимого процесса.

В устном народном творчестве прослеживаются зачатки диалектического понимания категорий качества, количества и меры. В народном мышлении очень тонко фиксируется, что год, месяц, день – это не просто абстрактные измерения времени, а качественные изменения различных состояний: «Подобно тому, как проходят год, месяц, день, проходит жизнь. Проходящие дни и тебя проводят». Известна пословица, которая близка к выражению перехода количества в качество: «Копейка рубль бережет». Эта пословица бытует и поныне.

Рассмотрение проявления различных наивно-диалектических идей в жанрах фольклора позволяет сделать вывод о том, что в мировоззрении алано-осетинского народа эпохи феодализма элементы наивной диалектики приобретают ярко выраженный, оформленный характер, чего еще не было в предыдущие периоды. При этом следует подчеркнуть, что диалектику народного мирозерцания феодального общества нельзя назвать научной, ибо это – практическая диалектика, диалектика самой жизни народа, которая отражается в его устном творчестве стихийно, неосознанно, спонтанно.

Учет всего положительного в старом, преходящем представляет собой один из элементов наивной диалектики в народных произведениях. Его проявлениям в различных жанрах фольклора присущи свои особенности. Так, **каждая пословица – это определенное суждение, высказанное народом о предметах и явлениях, их связях.** В каждой из них что-то утверждается или отрицается, исходя из наблюдающегося определенного противоречия в предмете. Само строение пословицы отражает эту ее особенность: она чаще всего строится на контрасте, исходя из принципа, что нет утверждения без отрицания и – наоборот:

«Нет нового без старого», «И на луне есть пятна». Но пословица – это не просто суждение. Одновременно в ней заложен и ценностный подход, который может выражаться в форме критики, одобрения, осуждения и т.п.

Степень насыщенности элементами наивной диалектики того или иного жанра и формы их проявления определяются жанровой спецификой и содержанием самого произведения, степенью развития общественной жизни и сознания создателей фольклора.

На наш взгляд, наиболее насыщены элементами диалектики пословицы, загадки и народные песни. Это объясняется тем, что пословицы обычно содержат в себе в обобщенном виде результаты наблюдений и выводов, отражающих особенности материальной и социальной действительности. Кроме того, употребляемые в пословицах термины обычно подбираются на основе определенной объективной взаимосвязи и обладают большой обобщающей способностью. Отсюда – широкое распространение пословиц как жанра фольклора, их использование в других жанрах.

Причиной относительно большой представленности элементов наивной диалектики в загадках служит то, что они создаются методом соотнесения объектов по их внешнему сходству, каким-либо признакам, по характеру движения внутренней структуры и т.п. Основное содержание загадок – это общественно-духовное бытие их создателей, жизнь народа, предметы природы, на которые направлена трудовая деятельность людей, и т.д.

Насыщенность наивно-диалектическими мыслями народных песен, в том числе общественно-исторического содержания, объясняется тем, что в них глубже отражен внутренний мир героев, часто противопоставляющих себя внешнему злу и несправедливости. В лирических песнях используется прием поэтического параллелизма, при котором мысль движется на разных уровнях отражения объекта.

Доля элементов наивной диалектики относительно мала в таких жанрах, как социально-бытовые сказки, хотя в волшебных

сказках, сказках о животных элементы диалектики встречаются часто.

Мировоззрение народа, содержащее в себе наряду с другими компонентами и элементы наивной диалектики, – это результат познания, осуществляемого в процессе трудовой деятельности. Познавательная деятельность осетин и их предков своеобразна. Разумеется, теории познания народ не создавал. Однако нельзя не признать, что одним из важных факторов, способствовавших формированию и развитию теоретического мышления, явилась стихийная дотеоретическая постановка и решение целого ряда проблем и вопросов на уровне народного творчества. Анализ большого фольклорного материала дал возможность сделать ряд важных выводов.

Прежде всего можно смело считать, что большинство проблем познавательного плана решается народом стихийно, исходя из своих наивно-диалектических взглядов и с позиций стихийного материализма.

В фольклоре постоянно проявляется понимание того, что познание на чувственном уровне – лишь начальная его ступень, что за ней следует другая, на которой чувственные данные осмысливаются, перерабатываются в суждения. Народная мудрость требует рассудительности, а это уже шаг к уяснению роли разумного начала.

Признание роли разума, разумного начала, рациональной ступени познания действительности – один из важных аспектов фольклорного сознания, определяющий его специфический характер.

6.4. Общественно-политические и этические аспекты фольклора

В фольклоре отражается отношение народных масс к общественным явлениям, показывается степень осмысления ими явлений социальной действительности, ее пороков, обусловленных особенностями рассматриваемого периода. Анализируется

критика эксплуататорского общества в устном народном творчестве.

Как известно, все государства, существовавшие в антагонистических обществах, защищали интересы господствующих классов. Это обстоятельство объясняет отрицательное отношение людей труда к эксплуататорскому государству и его правителям. И это проявляется в многочисленных произведениях устного народного творчества.

Однако для адекватного понимания этого процесса необходима определенная степень зрелости общественных отношений, остроты классовых конфликтов, развития идеологии, в которой класс осознает сам себя и т.д. Поэтому классовая сущность эксплуататорского государства осознавалась народом стихийно. Так, например, в произведениях народной мысли можно встретить призыв к «перевоспитанию» правителей, а виновниками всех бед народа признавались лишь отдельные представители имущих классов.

Отсюда создание утопий, среди которых были как прогрессивные, содержавшие критику недостатков и пороков общественных отношений, объективно способствовавшие борьбе за переход на новые, более высокие ступени общественного развития, так и агрессивные, которые искали «золотой век» в прошлом. Мы стараемся на основе анализа фольклорных материалов раскрыть причины возникновения у народа утопических представлений. Мечта о «золотом веке», в котором нет ни эксплуататорства, ни алдаров-феодалов, ни социальных различий, была порождена критическим отношением народа к государству с его классовым антагонизмом и социальной несправедливостью, с одной стороны, и незрелостью общественных отношений, с другой.

Если воззрения трудящихся на общественно-политические явления, государство формировались по мере развития классового общества, то их отношение к Родине имеет более глубокие, общечеловеческие корни.

Чувство патриотизма зародилось еще на ранних ступенях человеческой истории и выражалось в привязанности к местам

обитания, к данной общности людей и т.п. С развитием производительных сил, общественных отношений патриотизм приобретает новое содержание, что находит свое отражение и в фольклорных произведениях. Аланам-осетинам, как и другим народам, свойственно самое близкое и дорогое чувство – чувство любви к Родине, ее традициям, языку, культуре, стремление служить ей. Это чувство находило свое яркое отражение в духовной культуре, произведениях народной мысли.

История устного творчества богата рассказами о патриотических подвигах предков.

Народный патриотизм также представляет собой общечеловеческую ценность, имеет значение для всех классов и социальных групп общества.

Подлинный патриотизм неразрывно связан с дружбой народов, которая также имеет свои объективные корни.

Зачастую представители господствующих классов, феодалы разжигали вражду между племенами, старались воспитывать в них взаимное презрение и ненависть, извлечь для себя выгоду из такой вражды. Они видели в этом лучшее средство ослабления единства народных масс, способ захвата непокорных племен, народов.

Чувство дружбы, нашедшее отражение в произведениях народной мысли, выражало интересы трудящихся масс, укрепляло в людях труда искреннее отношение друг к другу, воспитывало в них чувства взаимного доверия и взаимопомощи.

Стремление к подлинной дружбе присуще всем народам и племенам. Во многих памятниках устного творчества дружба и братство между людьми, народами и нациями расцениваются как высшие формы человеческих взаимоотношений. Благодаря дружбе народные герои достигают своих благородных целей.

Таковы вкратце общественно-политические и этические аспекты алано-осетинского фольклора феодальной эпохи, обусловленные гуманистической сутью художественного сознания алан-осетин и орпеделяющие специфику фольклорного типа художественного сознания.

6.5. Идеи свободомыслия в фольклоре алан-осетин

В алано-осетинском фольклоре четко проявились идеи свободомыслия в эпоху феодализма, причем в различных жанрах.

Историко-исторические песни. Как отмечал К. Борисевич: «Осетины – народ поэтический, одаренный довольно богатой фантазией, что можно заключить хотя бы по сказкам, содержание которых изобилует роскошными фантастическими картинами. Поэтический талант осетина проявляется в массе песен, слагаемой на каждый более или менее выдающийся факт из их жизни»²³⁶.

В сказках, песнях и других жанрах устного народного творчества осетин выражается историческая память народа, его знания о жизни, представления о мире, его высокие моральные и этические нормы.

О выдающихся достоинствах осетинских песен писал А. Яновский еще в 1751 г.²³⁷ А высокий этико-эстетический уровень музыки был отмечен А. Гакстаузенем.²³⁸

Песня, волшебная, трепетная, берущая за душу и волнующая бесконечно желанием стать лучше, совершеннее, – сопровождала горца всю его нелегкую жизнь. Популярны были в народе песни разные: колыбельные, детские, охотничьи, пастушьи. Были песни, предназначенные для исполнения на празднике в честь рождения ребенка, были и свадебные.

В песне народ выражал свое эмоционально-оценочное отношение к разным явлениям в жизни общества. Так, отрицательные, с точки зрения морали и этики, явления остроумно высмеивались в сатирических песнях.

В сложных жизненных ситуациях осетины проявляли исключительную находчивость, исполняя песню-сигнал, назначение которой – передача сообщения, тайный смысл которого был понятен не всем. Так, в сказании о Хазби Аликове, например, повествуется о том, как он песней предупредил друга о грозящей ему опасности со стороны кабардинского князя.

Песня выражает мудрость народа, его многовековой жизненный опыт; является своеобразным сводом нравственных правил и обычаев.

В жизни осетин всегда была высока общественно-воспитательная роль песни. Народ увековечивал в ней благороднейшие человеческие поступки, воспевая возвышенно-прекрасное и героическое в одних случаях, и осуждая низменное, безобразное, все то, что недостойно звания горца-осетина, – в многообразии их реальных, жизненных проявлений. У дигорцев существовало даже проклятье: «**Зайраг фаууо**» («Пусть тебя обесславят в песне»). Аналогичное проклятье есть и у иронцев: «**Зараггаг фауай**».

В исторических песнях преобладает конфликт социального характера, так, «Песня об Ельбердуке» посвящена борьбе осетин с крымскими ханами. А «Песня об Айдаруке» отражает эпоху формирования феодализма в Дигории в XIV-XV вв.

Штедер в своей книге писал о восстании крестьян против своих феодалов в Дигории в 1781 г.²³⁹ И это восстание отразило художественно-эстетическое сознание народа в песне о Бекби. Существовали песни о борьбе осетин с кабардинскими феодалами, покушавшимися на их свободу, честь и достоинство. Это песни о Таймуразе, о Есе Канукове и др.

Разумеется, исторические события в песне осмысляются и передаются в художественно-образной форме. При этом песня ограничена сюжетом: в ней отражается лишь только сам эпизод из жизни героя. Детали же всевозможные, в том числе и те, которые могли бы выяснить что-либо помимо данного эпизода, опускаются.

Кадаг – это эпическая песня, сказание, сага, былина, исполняемая в музыкальном сопровождении на **фандыре** (трехструнной скрипке). По содержанию кадаг, составленный обычно по сюжету исторической песни, близок к сказанию о данном герое. И исполняется речитативом под музыкальный аккомпанемент. Исторические песни обычно эпического склада: они сюжетны, у них стройная композиция, последовательное изложение хода событий во времени и в пространстве. Таковы песни о Таймура-

зе, о Кудайнате, в которых событие происходит в течение одного дня. Событие, происходящее несколько дольше, отражено в песнях об Айдаруке, Чермене, Асланбеке, о куртатинцах и др.

В них есть запев (правда, не всегда), зачин, завязка, кульминация, развитие действия, развязка и исход. Четко выражен в них конфликт. И они довольно длинные, состоят из 200-300 строк.

Исполнение их своеобразно – соло в сопровождении хора. Обычно один солист поет две строфы и его сменяет другой. При чем каждый последующий может спеть и уже спетую строфу, но уже по-своему. Таким образом, получается своеобразное соревнование солистов, выявляющее некую новую художественно-эстетическую волну в исполнении старой песни.²⁴⁰

При этом важно отметить, что исполнение песен носило эпически-повествовательный характер. Однако впоследствии, уже со второй половины XIX в. песни будут исполняться в более эмоциональной форме, будет утерян эпически-повествовательный характер их исполнения, описательность события. В исполнительском мастерстве песен сохранится только ее эмоционально-оценочный характер. И это, на наш взгляд, объясняется все более возрастающим значением роли субъективного фактора в истории и общественном сознании народа, влекущим за собой и существенные изменения в художественном и эстетическом осмыслении многих социальных явлений, в т.ч. и традиции.

Эстетика песни четко отражала исторические и социальные реалии национального бытия осетин. Так, в «Песне об Есе» обращает на себя внимание такая деталь, как разведение костра на вершине башни с целью предупреждения сородичей о грозящей опасности вражеского нападения. В песне «Ларс и Хуха» отражен обычай отрубить руку убитого врага и приносить ее отцу. В песне о Чермене отряжен институт **номылуca**, т.е. наложницы, а в песне об Асланбеке – институт левирата, когда жена убитого брата выходит замуж за другого брата. В песне же «Гегка» отразился обычай **балц**, состоящий в том, что молодой муж после свадьбы отправляется в годичный поход.

По всей видимости, множество исторических песен, посвященных различным событиям жизни алан-осетин, народная память не сохранила. Но как нам представляется, знаменитая надпись на стене Нузальской часовни об Ос- богатыре и его девяти братьях – тоже текст песни. И, возможно, таких песен было немало: слишком заметная была фигура этого военного предводителя.

Армянский же историк Моисей Хоренский в «Истории Армении» приводит текст песен гохтенских певцов об аланской царевне Сатаник, в котором говорится о битве армян с аланами, о пленении аланской царевны, о том, как умные речи аланской царевны Сатаник покорили армянского царевича Арташеза, и он примирился с аланами и попросил ее руки.²⁴¹

Песня оказалась тем значительным художественно-эстетическим памятником, в котором отразились ярко и образно наиболее существенные факты истории народа. Таковы песни: «Задалески Нана» (XIV в.), «Об Айдаруке» (XV в.), «О Хамице Хамицаеве» (XVI-XVII вв.), «Об Есе Канукове», «Мисирби», «О курта-тинцах», «Елбердуке» (XVIII в.).

Значение идейного содержания осетинской песни велико. И ее можно вполне охарактеризовать словами В.Г. Белинского, сказанными им о русской песне, которая «сильно действует на русскую душу и нема для иностранца и непереводама ни на какой другой язык» в ней проявляется «таинственная психея народа»²⁴².

В устном народном творчестве нашествие Тимура отразилось в разных жанрах. В песне «Задалески Нана», в сказаниях: «Ахсак-Тимур», «Как Ахсак-Тимур прибыл в Дигорию», «Задалеская мать», «Ахсак-Тимур в Ладарта».

В 1894 г. выдающийся художник и собиратель народного творчества М. Туганов записал от Дзараха Савлаева песню «Задалески Нана», которую тот исполнял под собственный аккомпанемент на **хъисын фандыре** (скрипке).

В ней отсутствует запев-предисловие, традиционный в жанре песни. Певец сразу начинает с важного события: нашествия врага. И сообщает, как вся Дигория встала на защиту родины

против войск Тамерлана, и что стало с людьми: большинство их погибло, а живых полонил жестокий беспощадный враг. Осталась одна женщина, которая, с риском для жизни, собрала оставшихся детей и увела их далеко в горы. И таким образом спасла их от неминуемой гибели. Они выросли, у них появились свои дети; так сохранился народ. В основе песни «Задалески Нана» лежит действительное событие, имеющее документальное подтверждение в церковной литературе, в воспоминаниях европейских путешественников и в произведениях средневековых арабских, грузинских, персидских, армянских авторов и исторических трактатах.

Композиция песни довольно стройная: в ней события описываются в той последовательности, как они происходили в реальной действительности: нападение войск Тимура, бой, поражение осетинского войска, спасение сирот, их бегство в горы в поисках безопасного места для жилья, появление новых сел.

Стилистика песни своеобразна: в ней используются только суровые реалистические краски и совершенно отсутствуют сказочные элементы: в ней все убеждает человека в истинности происходящего.

Лексика и фразеология своеобразны в первой части, где описываются эпизоды поражения осетин, раздается как плач, **хъараг**: «Тог уара аркодта Тъапан Дигорабал», «Са финдз цауаг адам, са хъал фасивад тог ласан канунца», «Ку бабун анца Тъапан Дигора, авастаг ку фацанца» («Подобно дождю, кровь льется над равнинной Дигорией», «Их первые люди, их гордая молодежь кровью истекает», «Пропала равнинная Дигория, осталась без наследников...»).

Во второй части, – уже более спокойной, поется о подвиге безымянной мудрой женщины, собравшей и спасшей чудом оставшихся в живых детей и таким образом сохранившей будущее целого народа, безымянная женщина получила самое почетное и прекрасное на земле имя – матери всего народа.

В сказаниях, посвященных Тимуру-завоевателю, выделяется три группы. Первая группа объединяет сказания, в которых Тимур предстает как необычайная личность и страшный завоева-

тель, как сверхъестественное существо: «У Ахсак-Тимура были железные крылья, и днем он делал три оборота вокруг неба». Или: «Он поднялся на небо и вошел в образ звезды». Есть даже сказание о том, как Ахсак-Тимур превратился в Полярную звезду. Вторая группа сказаний низводит образ завоевателя до образа простого смертного. Так, в некоторых сказаниях он – сын хана (или даже овцевода), которому отец сломал ногу, увидев в нем необычайные способности, и испугавшись, что он отберет у него власть.

Третья группа сказаний – генеалогическая. В одном из них сын хана, красавец Ахсак-Тимур путешествовал по белу свету на белом коне, попал в горы, увидел трех сестер и женился на них. И от его сыновей Дигора, Ирау и Туал произошли дигорцы, иронцы и туалыцы.²⁴³

Так, до культурного переворота, совершенного в результате появления письменности у осетин, функцию накопления и сохранения исторического знания выполняла устная традиция.

В этих песнях выражена идея справедливости, борьбы за свободу личности, за ее национальное, общественное и индивидуальное достоинство. В них воспеваются сила и храбрость, но нет культа силы и храбрости; ибо воспеваемые сила и храбрость служат здесь правому делу, и представляют ценность не просто сами по себе. Как отмечает Р. Бзаров, «непогрешимое нравственное сознание господствует в героической песне. Она стоит всегда за обиженного против обидчика, за угнетенного против угнетателя, за бедного против богатого, за благородного и мужественного, против труса и предателя»²⁴⁴. Цель песенного текста при этом – не повествовать, а вызвать определенную эмоциональную реакцию; воодушевить, растрогать и взволновать слушателя. Это выражение стремления художественными средствами и приемами, в образной форме, выразить драматическую и трагическую суть происходящего.

Сказание-кадаг поется в сопровождении музыкального инструмента **фандыра** (род скрипки или арфы).

Сюжет о Чермене отразил идею личности, активно формирующейся уже в народном сознании. И проявилась она в до-

вольно остроконфликтной форме: человек был поставлен в такую ситуацию, что вынужден был отказаться от той социальной роли, которую навязывало ему общество. Так был «навязан» ему выбор жизненного пути, заставивший его противопоставить себя общепринятым нормам, пойти на разрыв с обществом. Чермен захватывает земли Тулатовых, конечно же, не только ради земель: земледельческие права связаны в общественном сознании с социальным статусом. Словом, в основе столкновения Чермена с Тулатовыми – многомерный конфликт: экономический, социальный, этический.

Протест Чермена – поистине символ социальной борьбы и революционно-преобразующего отношения к жизни.

В определенном смысле сюжет о Чермене носит символический характер. И реализуется он в художественно-эстетическом сознании народа в разных жанрах, что говорит о его значительности и важности в исторической памяти народа. Это важное замечание, если помнить определение А. Ф. Лосева: «Миф есть субстанциальное и вполне буквальное, ни в каком смысле не переносное осуществление или овеществление той или иной родовой общности, той или иной общей идеи с обязательным представлением всех этих овеществленных частных в виде живого существа... В мифе, таким образом, содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия или бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру»²⁴⁵.

Как форма национального самосознания, национальный миф приобретает этический смысл, поскольку воплощает личностный идеал и, в частности, определенные культурно-психологические черты. Осетинский миф – миф рыцарского благородства, рыцарской категории в осмыслении своих ценностей и поступков.

В песне о Чермене, прежде всего, воспевается его сила и мужество: он ловит волка, побеждает наемного силача, одерживает победу в состязании, в набеге наказывает хвастунов.

Во второй половине XVIII в. происходят значительные изменения в феодальной системе осетинского общества, в т.ч. и в

результате активизации российской политики на Кавказе: строятся Моздок, Владикавказ. Осетия присоединяется к России, формируется Георгиевский трактат. Словом, осуществляется развитие феодализма на новом этапе.

Во многом эти обстоятельства породили такое явление, как абречество. Как отмечал В. Б. Пфафф, «Абреком называется всякий исключенный из среды патриархального общества. Эти изгнанники делались совершенно беззащитными и бесправными: всякий мог их безнаказанно убивать, поэтому жизнь абрека заранее была predetermined: он должен был сделаться разбойником»²⁴⁶. Далее исследователь еще более уточняет: «В среде семейств, – пишет он, – случалось много неправды, вследствие чего попечительство старших делалось для младших членов семейств невыносимым бременем. Обиженные и угнетенные сначала сопротивлялись, а потом открыто отказывались от повиновения старшим и аульному сборищу (**ныхас**, по-осетински). Неизбежным последствием подобного отказа было изгнание».

Выражаясь словами Б. А. Успенского, у абреков – вполне осознанное и нарочитое антиповедение.²⁴⁷ Действительно, «образ жизни абрека» противостоит социальным ценностям традиционного осетинского общества, предлагая вместо родственной и общинной солидарности вражду и месть, вместо социальной гармонии – неблагоустроенность, вместо набегов на чужих – войну со своими («свои» и «чужие» меняются местами). Оппозиционность воплощается даже в географическом размежевании – абрек уходит на чужую территорию и из члена социума превращается в его врага»²⁴⁸, т.е. «перевернутость социальной нормы – свойство абреческого статуса». Таким образом, формируется два типа поведения; намечаются два пути к общественной гармонии: бесконфликтный путь компромисса или конфликтный путь уважения личного достоинства.

Так, в различных жанрах фольклора алан-осетин проявились идеи свободомыслия и достоинства личности.



Итак, сложная комплексная природа такого общественно-го явления, как фольклор, полагает в качестве своего важного компонента функцию отражения мировоззрения народа, связанного со стихийным осмыслением общественного бытия, мира в целом. Эта особенность фольклора позволяет нам выявить и сделать предметом специального исследования стихийное мировоззрение народа, содержащиеся в нем предпосылки философского мышления.

Конечно, мировоззренческие компоненты фольклора не представляют собой какой-то системы философских понятий, но, тем не менее, предполагают элементы стихийного философского осмысления мира. Мировоззренческая подоплека произведений устного народного творчества, конкретные проявления которой обусловлены в целом сложными общественно-экономическими и духовными процессами в определенные периоды общественного развития, носит неоднозначный и противоречивый характер, вместе с тем в ней могут быть выделены определенные тенденции, ясно выраженные элементы. К ним относятся тенденции стихийно-материалистического мировосприятия, элементы диалектических догадок о реальных процессах, стихийное убеждение в возможности познания мира, интересные гносеологические обобщения, связанные с практической трудовой деятельностью, определенные предпосылки формирования философского содержания общих понятий.

Противоречивый характер народного мировосприятия, который находит свое отражение в фольклоре, проявляется в том, что наряду с вышеуказанными тенденциями и элементами ему присущи также и религиозно-идеалистические компоненты, которые занимают в нем немалое место.

Все это позволяет считать стихийное мировоззрение народа, элементы философского осмысления мира, нашедшие свое отражение в произведениях устного народного творчества, одним из важных факторов и предпосылок формирования и

развития философского мышления, в том числе сознательного материалистического осмысления мира.

В мировоззренческой системе народа определенное место занимает свободомыслие и критический подход к определенным явлениям алан-осетинского мира, что было связано общественно-историческими и другими духовными процессами.

Общественно-политические взгляды народа как существенный пласт его мировоззрения нашли свое отражение в фольклоре и выполняют важную функцию содействия осознанию людьми труда своего отношения к данному общественному состоянию, социальной несправедливости, а также поиску путей реализации своих общественных и социально-утопических идеалов.

Общечеловеческие ценности лежат в основе общественно – нравственного содержания устного народного творчества, в том числе народного патриотизма, который в фольклоре находит свое проявление через фольклорное изображение борьбы людей труда за свои человеческие права, за лучшее устройство общества, а также противоборства с иноземными завоевателями. Патриотизм народа неразрывно связан с его интернациональным чувством и устремлением к дружбе с другими народами. В этой связи отчетливо выражено диалектическое единство национального и интернационального. В фольклорном типе художественного сознания алан-осетин в феодальную эпоху обобщаются особенности этого единства, его связь с идеями гуманизма.

Гуманистические идеи – неотъемлемый элемент духовного наследия народа, его устного творчества. Одна из особенностей системы гуманистических взглядов народа состоит в том, что в ней важное место занимает вопрос о милосердии.

Общечеловеческое содержание – это ядро, фундамент устного народного творчества алан-осетин. Эта диалектика общего и особенного в устном народном творчестве, его содержании позволяет ему вырабатывать, концентрировать и выразить те духовные ценности, которые имеют значение для самых широких слоев общества, для человечества в целом.

Фольклор отражает **системность миропонимания, органично связанную с традициями и жизненной практикой**. При этом разные народы находятся на различных уровнях развития миропознавательной ситуации. У многих даже и сейчас наблюдается отсутствие развитой способности к систематизации. Но это не говорит о невозможности системности, стройности в представлениях о мире. Ведь если бы не было у этноса способности к систематизации, то невозможно было бы обобщать, формировать определенные понятия и категории, создать язык.

В фольклоре можно найти все то, что входит в систему миропонимания и на основе чего можно объяснить те или другие явления: запреты, например, отношения к тому или другому предмету. То есть фольклор – и источниковая база, и концептуальное понимание того, как сами субъекты фольклорного сознания объясняли свое миропонимание, и как способ отражения их поведения в разных жизненных ситуациях.

Вообще вся сфера соционормативной культуры (мораль, нормы народного права, социальные институты) исторически формировалась на базе различных мировоззренческих аспектов. Осетинский народ выработал систему норм, которая регулировала поведение и ярко отразилась в фольклоре.

Итак, в эпохи первобытности и феодализма у осетин и их предков существовал только фольклорный тип художественного сознания, который отразил соответствующие типы материальной, духовной и художественной культуры.

Фольклорный тип художественного сознания, наряду с эстетической и художественной, выполнял утилитарную функцию. То есть образное видение мира у алан-осетин и их предков было наполнено конкретным содержанием практической повседневной жизни. Отсюда отражательно-познавательная ориентация художественного сознания, которое отражало важнейшие моменты общественного бытия и общественного сознания. В песнях, танцах, изобразительных орнаментах звучали ритмы трудовых процессов. Интонации музыкально-поэтического творчества выражали простые человеческие чувства, порождавшие тематику любовно-эротических, скорбных, радостных песен и

плясок. Пластическое творчество, имеющее прикладной характер, было представлено в предметах народного быта: в одежде, вооружении, утвари.

Сущностную черту фольклора составляет синкретизм. В целостной, нерасчлененной форме в фольклоре представлена картина мира; синкретичен и способ воссоздания этой картины, ведь фольклорное действо всегда предстает как единство переживания и его выражения в пении, слове, движении.

Фольклор является парадигмой национального мира, картина этого мира, его образ.

Как любая парадигма, фольклор организует и когнитивные, эмоциональные процессы ее носителей, обуславливает специфику способов поведения. И, что весьма важно – создает определенное пространство выбора, самоопределения для каждого носителя. Это пространство (или «поле») конституируется формулами, которые являются «живыми» (т.е. воссоздающимися).

Итак, фольклор – хранитель картины национального мира.

Для любой национальной культуры характерно наличие закрепившихся в мифологических мотивах представлений, например, о враге (враждебном существе), о Герое, но специфика оформления этого мотива различна; она и характеризует различия менталитетов, культур.

Фольклор как форма общественного сознания представляет собой модель жизни. И если наука – обобщенный образ отношений, связей, законностей, возникающих между объектами и выраженный в формулах, законах и др., то искусство – также обобщенный образ мира, но выражен он в совокупности субъективных образов (художественных).

Фольклор действительно – модель жизни. Ведь в жизни человек является субъектом отношений, деятельности, эстетических переживаний; проходит ряд превращений, связанных со сменой возраста, статуса, семейной роли. Но при всей уникальности индивидуального жизненного пути основные моменты этого пути – универсальны и характерны для всех членов общества. Это рождение и связанные с ним события, это включение во взаимодействие с другими (и переживания, отношения), это

переход из одного возраста к другому, изменение социального статуса, приобретение (или отказ от него) семейной роли, профессионального статуса, утраты, смерть. В период становления этих событий человек испытывает объективные трудности, сопровождающиеся событиями, а также с субъективными сложностями, переживаемыми как психологические проблемы. Именно такой универсальный для всех жизненный путь отражает фольклор, в множестве устойчивых его формул. Специфичность отражения (сочетание способов, характерных и для науки, и для искусства) позволяют определить фольклор как модель жизни.

Словом, самые существенные связи, механизмы, закономерности жизни отражены совокупно в фольклоре, закреплены в его формулах.

Важно также отметить, что эти формулы при каждом очередном воспроизведении обновляются и обогащаются, благодаря субъективному эстетическому опыту исполнителя. И тем самым получают все большую степень обобщенности. То есть фольклор, как и сама реальная повседневная жизнь, является постоянно самообновляющейся художественной, эстетической, этической системой. Фольклор – это обобщенный образ жизни во всем богатстве ее проявлений; он отражает основные универсальные механизмы жизни, становление жизнедеятельности; и он также самообновляется в соответствии с динамикой самообновления жизни.

То есть фольклор представляет собой модель жизни, и будучи как система подобен (изоморфен) системе «жизнь».

Специфичен метод моделирования фольклора. Дело в том, что всякое моделирование (т.е. теоретико-практический метод) способствует получению информации о явлении. Если модель действительно отражает специфику феномена, то все изменения, связанные с моделью, достоверны, а значит, истинны и в отношении прообраза модели, т.е. жизни.

Фольклор, во-первых, как модель жизни, является постоянным источником информации о ней, о связях, закономерностях и отношениях человека – субъекта жизни. То есть фольклор – неиссякаемый источник психологической информации о челове-

ке. Во-первых, фольклор обладает огромной прогностической ценностью, как бы логически предсказывая специфику будущих связей, закономерностей, отношений, особенностей эволюции феномена в целом и его субъектов (т.е. национальной жизни и этноса – народа или человека, субъекта ее).

В целом фольклор – такой образ мира, который выражается как через формулу, так и через художественный образ. При этом основные архетипы, мифологические мотивы **универсальны** для любого фольклора, а способ их воссоздания и представляет собой особенное для каждого этноса. И в этом **эстетическая ценность каждого национального типа фольклора**.

Фольклор является также богатейшим источником **социально-психологических знаний о человеке**.

Фольклор хранит в себе **потенциальные универсальные формулы** (поведения, отношения и выражения), которые актуализируются и активизируются каждый раз в процессе воссоздания. Они же и порождают социально-психологические знания о человеке. Конечно, искусство и наука в целом – тоже источник знания о человеке, т.к. в них **репрезентировано всеобщее, универсальное**. Фольклор же наиболее емкоеместилище универсальных, очищенных от временных наслоений и индивидуальной окраски традиционных формул (воспроизведение происходит здесь и сейчас), хотя эта формула рождалась и становилась в процессе многократного воспроизведения в течение долгого времени, получая энергию каждый раз от нового поколения воспроизводителей – субъектов. А следовательно индивидуальное в фольклоре выступает как общечеловеческое, а общечеловеческое, облаченное в формулу, в данный момент (здесь и сейчас) воспроизводится конкретным субъектом – исполнителем, т.к. выступает в форме индивидуального.

В процессе воспроизведения фольклорной формулы (ритуала, песни, заговора, танца, игры) человек предстает как частичка этноса, человечества, как творец – создатель, – ведь он полновластно владеет формулой, заключающей в себе универсальность, т.е. ощущает себя и **самовыразителем**, т.к. он, а никто другой, воссоздает универсальную формулу, значит и впра-

ве вносить в нее свое **субъективное эстетическое восприятие мира**.

Фольклор поставляет нам важнейшую социально-психологическую информацию о мире. Особенно богат символический строй фольклора: именно расшифровка, постижение смысла символа дает возможность понять национально-этническую и эстетическую картину мира.

Мифологическое (синкретическое) мышление предков уравнивало реальность с ее символическим выражением. С течением времени, развитием мышления и психики в филогенезе, субъект перестал отождествлять символ с реальностью. Тем не менее, на уровне коллективного бессознательного, символы широко представлены знаками реальности.

И это способствовало постепенной трансформации важнейшего принципа первобытной эстетики – принципа подражания в «стихийный», «наивный», фольклорный реализм.

Итак, исторически первым типом художественного сознания осетин и их предков стала мифология со своей эстетикой и способом типизации. Затем богатейший нартовский эпос осетин явился переходным этапом от мифологии к фольклорному типу художественного сознания, основным эстетическим принципом типизации которого явился принцип подражания реальной действительности, а основным инструментом – художественный образ. В свою очередь принцип подражания реальной действительности и художественный образ явились основой «наивного», «стихийного», фольклорного реализма – первого типа реализма в осетинской художественной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Собр. соч. В 30-и т. Т. 27. М., 1953. С. 330.
2. Молчанов И. Н. Природная и социальная сущность антропогенеза//Человек и мир человека. Киев, 1977. С. 115.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 188.
4. Алексеев В. П., Першиц А. И. История первобытного общества. М., 2007. С. 137.
5. Юнг К.-Г., Кореньи К. Душа и мир: шесть архетипов. М., 1997. С. 63.
6. Тхагапсоев Х. Г. О кавказской культурной общности//Вестник РАН, 1999. Т. 69. С. 130.
7. Гурциев Т. А. Проблемы нартиады. Ордж-дзе, 1982, С. 258.
8. Ханаху Р. А. Адыгский фольклор: философский дискурс. Майкоп, 2002. С. 224.
9. Там же. С. 228.
10. Шоров И. А. Адыгская (черкесская) народная педагогика. Майкоп, 1999. С. 316.
11. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т.4. С. 299.
12. Там же. Т.21. с. 59
13. Геродот. История в 9-и кн. Владикавказ, 1991, кн. 4. С. 5-6.
14. Алексеев В. П., Першиц А. И. Указ. соч. С. 307.
15. Крупнов Е. И. Древнее искусство Северного Кавказа// История искусства народов СССР. В 9-и т. Т.1. Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР. М., Изобразительное искусство, 1971. С. 49
16. Там же. С. 52.
17. Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960. С. 146.
18. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т.2. М.-Л., 1935. С. 88
19. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 33.
20. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник//«Советская этнография», 1953, №2. С. 5.
21. См.: Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый сим-

- вол «ромб с крючками»// «Советская археология», 1965, №3.
22. Техов Б. В. Центральный Кавказ в XVI-X вв. до н. э. М., 1977, С. 53.
23. Дзаттиаты Р. Г. Орнаменты Горной Осетии. Владикавказ, 1992, С. 7.
24. Техов Б. В. Центральный Кавказ в VII-VI вв. до н. э. М., 1980, С. 181.
25. Там же. С. 130.
26. Дзаттиаты Р. Г. Указ. соч. С. 7.
27. Техов Б. В. Центральный Кавказ в VII-VI вв. до н. э. М., 1980, С. 153.
28. Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1964. С. 18.
29. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1., М.-Л., 1958. С. 92.
30. Абаев В. И. Нартовский эпос осетин // Известия СОНИИ. Т. X. вып. 1, Дзауджикау, 1945. С. 32-33.
31. Дзаттиаты Р. Г. Указ. соч. С. 16.
32. Кузнецов В. А. Очерки истории алан. Владикавказ, 1992. С. 246.
33. Марцеллин А. Истории; Латышев В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. М., 1949.
34. Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. Т. 1. М.-Л., 1949. С. 37.
35. Абрамова М. П. Нижне-Джулатский могильник. Нальчик, 1972. С. 38.
36. Кузнецов В. А. Указ. соч. С. 252.
37. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 17.
38. Кессиди Ф. Х. Раннегреческая философия и ее отношение к мифу, искусству и религии. Автореферат докторской диссертации. Тб., 1968. С. 11.
39. Токарев С. А. Что такое мифология?//Вопросы религии и атеизма. 1962. №10. С. 275.
40. Там же.
41. Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 17.

42. Чанышев А. Н. Эгейская предфилософия. М., 1970. С. 20.
43. Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 159.
44. Кузнецов В. А. Указ. соч. С.117.
45. Даркевич В. Указ. соч. С.9.
46. Абаев В. И. Указ. соч. С.7.
47. Там же.
48. Абаев В. И. Нартовский эпос осетин. С. 127.
49. Там же.
50. Абаев В. И. Скифы и осетины. С. 21.
51. Там же.
52. Смирнов К. Ф. Савроматы. М., 1964. С. 201; Трагов Б. Н. Пережитки матриархата у сарматов//ВДИ. 1947. №3. с.100-121.
53. Абаев В. И. Нартовский эпос осетин. С. 25.
54. Там же.
55. Там же.
56. Там же.
57. Тэнасе А. Культура и религия. Пер. с румынского М. Солодухиной. М., 1977. С. 38.
58. Абаев В. И. Указ. соч. С. 51.
59. Абаев В. И. ИЭСОЯ. С. 175.
60. История философии в СССР. Т.1. М., 1968. С. 483.
61. Кабисов Р.С. К вопросу о мировоззренческих мотивах в осетинском нартском эпосе. Цхинвали, 1972. С. 45.
62. Абаев В. И. Указ. соч. С. 171.
63. Геродот. История в 9-и кн. Кн. 4. Владикавказ, 1991.
64. Там же. С. 10.
65. Там же.
66. Там же.
67. Там же. С. 11.
68. Там же.
69. Там же.
70. Там же. С. 12.
71. Там же.
72. Там же.
73. Там же.
74. Там же. С. 14.

75. Там же.
76. Там же.
77. Там же. С. 15.
78. Там же.
79. Там же.
80. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику//Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 9.
81. Дюземиль Ж. Скифы и нарты. М., 1990. С. 8.
82. Топоров В. Н. Указ. соч. С. 14.
83. Цагараев В. Золотая яблоня нартов. Владикавказ, 2000. С. 24.
84. Там же. С. 25.
85. Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 72.
86. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 506.
87. Цагараев В. Указ. соч. С. 33.
88. Уарзиати В. Народные игры и развлечения осетин. Орджоникидзе, 1987. С. 13.
89. Цагараев В. Указ. соч. С. 33.
90. Чибиров Л. А. Древние пласты духовной культуры осетин. Цхинвали, 1984. С. 138.
91. Памятники народного творчества осетин. Владикавказ, 1992. С. 220.
92. Цагараев В. Указ. соч. С. 35.
93. Кузьмина Е. Е. Конь в религии саков и скифов//Скифы и сарматы. – Киев, 1977. С. 105.
94. Геродот. Указ. соч. С. 5.
95. Уарзиати В. Указ. соч. С. 13.
96. Пчелина Е. Осетинский мифологический конь Артакъ-ахыг//НА СОИГСИ, ф.6, оп. 1, д. 188.
97. Там же.
98. Кузнецов В. А. Алания в X-XIII вв. Ордж-дзе, 1971. С. 229.
99. Куббель Л. Е. Очерки потестарно-политической этнографии. М., 1988. С. 28-29.
100. Тацит Корнелий. Соч. Т. 1. Л., 1970. С. 97.

101. Там же. С. 42.
102. Иконников А. В. Поэтика архитектурного пространства// Искусство ансамбля. М., 1988. С. 165.
103. Тменов В.Х. Зодчество средневековой Осетии. Владикавказ, 1995. С. 225.
104. Некрасова М. А. Ансамбль как образная система//Искусство ансамбля. С. 45.
105. Тменов В. Х. Указ. соч. С. 226-227.
106. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 107.
107. Там же. С. 76.
108. Семенов Л. П. Археологические разыскания в Северной Осетии//Известия СОНИИ. Дзауджикау, 1948. С. 47.
109. Миллер А. А. Краткий отчет о работе Северо-Кавказской экспедиции Академии в 1923 г. Т. 4. Л., 1925. С. 34-35.
110. Марковин В. И. Памятники искусства и культуры древнего Кавказа//СЭ. 1970. №3. С. 128.
111. Кузнецов В. А. Алания в X-XIII вв. С. 131.
112. История Осетии в документах и материалах. Сталинир, 1962. С. 125.
113. Абаев В. И. ИЭСОЯ. Т. 1. М.-Л., 1958. С. 282.
114. Гольдштейн А. Ф. Средневековое зодчество Чечено-Ингушетии и Осетии. М., 1975. С. 84.
115. Кузнецов В. А. Путешествие в древний Иристон. М., 1971. С. 97.
116. Тменов В. Х. Указ. соч. С. 108.
117. Миллер А. А. Указ. соч. С. 37.
118. Пигулевская Н. В К вопросу о «письменных» народах древности//Древний мир. Сб. статей, посвящ. акад. В. В. Струве. М., 1962. С. 338.
119. Миллер В. Ф. Древнеосетинский памятник из Кубанской области. Вып. III. М., 1893. С. 117.
120. Константинов О. К. Очерк северной стороны Кавказа// Газета «Кавказ». 1842. №2.
121. Абаев В. И. Избр. труды. В 4-х т. Т. 1. Владикавказ, 1990. С. 128.

122. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 46.
123. ПНТО. Вып. II. С. 142.
124. Яновский А.Г. Обзорение российских владений за Кавказом. Т. 2. СПб, 1836. С. 23.
125. Уарзиати В.С. Праздничный мир осетин. М., 1992. С. 53.
126. ПНТО. Вып II. С. 157.
127. Рейнегс Я. Общее историко-топографическое описание Кавказа//Осетины глазами русских и иностранных путешественников. Орджоникидзе, 1967. С. 86.
128. Уарзиати В.С. Указ. соч. С. 79.
129. Гатиев Б.П. Суеверия и предрассудки осетин: ССКГ. Вып. 9. Тифлис, 1876. С. 30.
130. Там же. С. 12.
131. Миллер В.Ф. Осетинские этюды. Ч. II. М., 1881. С. 276.
132. Осетинское народное творчество. В 2-х т. Т.2. Владикавказ, 2007. С. 305.
133. Миллер В.Ф. Указ. соч. С.423.
134. Абаев В.И. Указ. соч. С.127.
135. Гатиев Б. Указ. соч. С.15-16.
136. Абаев В.И. Указ. соч. С.129.
137. Осетинское народное творчество. С. 215.
138. Гатиев Б. Указ. соч. С.17.
139. Осетинское народное творчество. С. 215.
140. Миллер В.Ф. Указ. соч. С.242.
141. Калоев Б.А. Осетины. М., 2004. С. 357.
142. Осетинское народное творчество. С. 204.
143. Абаев В.И. Указ. соч. С.130.
144. Осетинское народное творчество. С. 243.
145. Абаев В.И. Указ. соч. С.149.
146. Миллер В.Ф. Указ. соч. С.244.
147. Магомедов А.Х. Культура и быт осетинского народа. Орджоникидзе, 1968. С. 316.
148. Магомедов А.Х. Указ. соч. С.318-319.
149. Там же.
150. Хетагуров К.Л. ПСС. Т. 4. С. 345.

151. Магомедов А. Х. Указ. соч. С.352.
152. Осетинское народное творчество. С.321.
153. Там же.
154. Там же. С. 272.
155. Шанаев Д. Т. Свадьба у северных осетин // ССКГ. Вып. 4. Тифлис, 1870. С. 30.
156. Магомедов А. Х. Указ. соч. С.243.
157. Осетинское народное творчество. с.193.
158. Там же.
159. Там же.
160. Шанаев Д. Т. Указ. соч. С.31.
161. Кокиев С. Записки о быте осетин. Сборник материалов по этнографии, издаваемом при Дашковском этнографическом музее. Вып. I. 1885. С. 76.
162. Осетинские обычаи. Составитель Г. Агнаев. Влад-з, 1999. С. 159.
163. Там же.
164. Салагаева З.М. К. Хетагуров и осетинское народное творчество. Орджоникидзе, 1959. С. 102.
165. Щегрен А. М. Религиозные обряды осетин, ингушей и их соплеменников при разных случаях. Газета «Кавказ». 1846. №29.
166. Гатиев Б. Суеверия и предрассудки у осетин. С. 10-11.
167. Ковалевский М. М. Поклонение предкам у кавказских народов. Газета «Кавказ». 1902. №107.
168. Хетагуров К. Л. Указ. соч. С. 351-352.
169. Магомедов А. Х. Указ. соч. С.387.
170. Хамицаева Т. А. Весенние календарные песни и обряды осетин//Семейно-обрядовая поэзия осетин. Влад-з, 1992. С. 196.
171. Осетинское народное творчество. с.327.
172. Там же.
173. Там же. С. 331.
174. Там же.
175. Скачков Б. Опыт статистического исследования горного уголка (экономический очерк). Владикавказ, 1905. С. 79.

176. Кокиев С. Указ. соч. С.77.
177. Абаев В. И. Указ. соч. С.319.
178. Памятники народного творчества: трудовая и обрядовая поэзия. Владикавказ. 1992. С. 301.
179. Там же.
180. Там же.
181. Там же.
182. Там же.
183. Там же.
184. НА СОИГСИ. Ф. 33. П. 21. С. 110.
185. Крупнов Е. И. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960. С. 311.
186. Марцеллин А. История. Перевод Ю. Кулаковского. Киев, 1906. С. 11.
187. Абаев В. И. Указ. соч. С.327.
188. Миллер В. Ф. Указ. соч. С. 273.
189. Осетинские народные песни. М., 1964. С. 77-78.
190. НА СОИГСИ. Фонд Дзагурова Г. П. 2. С. 122.
191. Там же. п. 13. С. 201-202.
192. Там же.
193. Осетинское народное творчество. с.414.
194. Абаев В. И. Указ. соч. С.397.
195. Кулиев К., Джусойты Н. Песни народов Северного Кавказа. Изд-во «Советский писатель», 1976. С. 18.
196. Ахлаков А. А. Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа. М.: Наука, 1981. С. 38.
197. Чичеров В. П. Итоги работ и задачи изучения русских былин и исторических песен. В кн.: «Основные проблемы эпоса восточных славян». М.: АН СССР. №8. С. 37.
198. Соколова В. К. Некоторые приемы характеристики образов в исторических песнях. В кн.: «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., 1958. С. 95.
199. Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XII-XIII-XVI веков. М.-Л., 1960.
200. Цхурбаева К. Г. Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе. 1965. С. 36.

201. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура Осетии. Владикавказ, 2004. С. 61.
202. Цхурбаева К. Г. Указ. соч. С. 39-40.
203. Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII-XVI веков. М.-Л. 1960. С. 9.
204. Абаев В. И. Указ. соч. Т.1. С. 399.
205. Абаев В. И. Указ. соч. Т. 1. С. 142.
206. Хамицаева Т. А. Историко-песенный фольклор. Орджоникидзе, 1976. С. 5.
207. Плано Карпини. История монголов. СПб., 1911. С. 35-36.
208. Осетинское народное творчество. С. 423.
209. Хамицаева Т. А. Историко-песенный фольклор. Орджоникидзе, 1976. С. 78.
210. Там же.
211. Там же. С. 79.
212. Там же.
213. Там же.
214. Там же.
215. Хетагуров К. Л. Указ. соч. С. 332.
216. Осетинское народное творчество. С. 412.
217. Там же.
218. Там же. С. 393.
219. Там же.
220. Там же.
221. Там же. С. 321.
222. Там же.
223. Там же.
224. Там же. С. 227.
225. Там же. С. 225.
226. Там же. С. 197.
227. Там же. С. 223.
228. Там же. С. 324.
229. Там же. С. 411.
230. Там же.
231. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 484.

232. Абаев В.И. Скифы и осетины//Геродот. История. Т. IV. Влад-з, 1992. С. 7.
233. Гесиод. Труды и дни. 104-201.
234. Бытие. 3:13.
235. История античной диалектики. М. 1972. С. 8.
236. Борисевич К. Черты нравов православных осетин и ингушей//Этнографическое обозрение. 1899. №1, 2.
237. Яновский А. Осетия//Обозрение Российских владений на Кавказе. Ч. 2. СПб, 1836. С. 205.
238. Гакстаузен А. Закавказский край. Ч. 2. СПб., 1857. С. 132.
239. См.: Штедер. Осетины во 2-ой половине XVIII в. по наблюдениям путешественника Штедера. Ордж-дзе, 1940.
240. Галаев Г. Музыкальное искусство Юго-Осетии//Известия ЮОНИИ. Вып. 4. Сталинир, 1941. С. 112.
241. Моисей Хоренский. История Армении. М., 1893. С. 98-99.
242. Белинский В.Г. ПСС. Т. 5. М., 1954. С. 308.
243. Терские ведомости. 1911. №269.
244. Бзаров Р.С. История в осетинском предании. Сюжет о Чермене. Влад-з, 1993. С. 4.
245. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 174.
246. Пфафф В.Б. Материалы для истории Осетии//ССКГ. Вып. 4. Тифлис, 1887. С. 25.
247. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 334.
248. Бзаров Р.С. Указ. соч. С. 79.

Научное издание

ФИДАРОВА РИМА ЯПОНОВНА

ЭСТЕТИКА РЕАЛИЗМА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ОСЕТИН
В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Т о м 1

Книга издана в авторской редакции

Технический редактор – *Е.Н. Маслов*

Компьютерная верстка – *А.В. Черная*

Дизайн обложки – *Е.Н. Макарова*

Подписано в печать 20.11.15.

Формат бумаги 60×84 1/16. Бум. офс. Печать цифровая.

Гарнитура «Myriad». Усл. п.л. 20,4.

Тираж 100 экз. Заказ 132.

Издательско-полиграфический центр СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А 362040,
РСО-Алания, г. Владикавказ, пр. Мира, 10
e-mail: rio-soigsi@mail.ru

Отпечатано ИП Цопановой А.Ю.
362002, РСО-Алания,, г. Владикавказ, пер. Павловский, 3