

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

А.А. ЦУЦИЕВ

ПАРА ПТИЦ НА ДРЕВЕ ЖИЗНИ

**(ОСЕТИНСКИЙ ОРНАМЕНТ
КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК)**

ВЛАДИКАВКАЗ 2015

ББК 63.5(2Р Сев)

Ц 83

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

Ц 83 **Цуциев А.А.** Пара птиц на Древе жизни. (Осетинский орнамент как исторический источник): монография / А.А. Цуциев. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2015. – 118 с., иллюстр.

ISBN 978-5-91480-229-2

Рецензенты:

А.А. Туаллагов, доктор исторических наук, зав. отделом археологии СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А;

Р.Г. Дзаттиаты, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела археологии СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А

Предлагаемая монография — исследование истории и семантики одного из самых популярных в Осетии орнаментальных сюжетов — изображение дерева с симметрично восседающими на его ветвях двумя птицами. Данный сюжет является отражением космо- и мифологических представлений осетин и их исторических предков. В основе орнаментальной схемы — модель мира с мировой осью — Древом в центре и парой птиц, дарующих изобилие и богатство, символизирующих плодородие и справедливость.

Работа предназначена историкам, этнологам, культурологам, искусствоведам, обучающимся и педагогам, всем интересующимся историей и культурой Осетии.

ББК ББК 63.5(2Р Сев)

ISBN 978-5-91480-229-2

© ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2015

© Цуциев А.А., 2015

*Моим родителям,
Светлане и Аркадию,
с любовью и благодарностью*

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. ОСЕТИНСКИЙ ОРНАМЕНТ. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ	7
II. НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА	40
III. ПАРА ПТИЦ НА ДРЕВЕ ЖИЗНИ.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	79
ПРИЛОЖЕНИЕ	80
БИБЛИОГРАФИЯ	114

Орнамент... тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы, животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен.

О. Манделштам¹

I. ОСЕТИНСКИЙ ОРНАМЕНТ. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ

Современное и ставшее традиционным восприятие орнамента как исключительно декоративного, «украшающего» элемента (лат. *ornamentum* — украшение) в действительности не раскрывает его историзма, его глубокой смысловой наполненности и функционального назначения. Зародившись в глубочайшей древности, орнамент изначально имел сакральное значение как изображение тотемных животных, священных или просто почитаемых растений, тех или иных божеств или их символов, структуры мироздания и т.п. Каждое новое поколение художников всегда использовало в своем творчестве широко распространенные орнаментальные мотивы прошлого, при этом часто изначально сакральный смысл терялся, а орнамент превращался в простую форму декора. Под влиянием времени, новых общественно-исторических условий появлялись новые специфические черты, в итоге приводившие к возникновению нового художественного стиля.

Важность и уникальность орнамента заключается в том, что он «на поверхности», он «главный выразитель стиля...», позволяющий безошибочно определить принадлежность какого-либо архитектурного памятника или произведения декоративно-прикладного искусства»².

Мировая художественная культура раскрывает перед нами бесконечное разнообразие орнамента. Каждый народ, иногда даже отдельная географическая область имеет свой круг орнаментики. Объектом нашего исследования является осетинский орнамент, его исторические корни, его трансформация, его смысловая наполненность.

Изучение осетинского орнамента было начато в 20-е гг. XX в. замечательным художником, большим знатоком и ценителем осетинской истории, этнографии, быта Махарбеком Сафаровичем Тугановым. Именно в эти годы отчетливо проявляется его интерес к теоретическому осмыслению народного творчества³. М.С. Туганов систематически делал зарисовки орнаментов, одежды, горской архитектуры и т.д. Летом 1923 г. в газете «Горская правда» был опубликован цикл его статей, посвященный народному искусству горцев Северного Кавказа⁴. Автор выделяет в искусстве кавказских горцев три основных стиля: дагестанский (восточнокавказский), осетинский (среднекавказский) и кабардинский (западнокавказский). В статье «Осетинский стиль» М.С. Туганов первым указал на большое сходство осетинского орнамента на работах по дереву и женских вышивок золотом и серебром с орнаментом археологических находок бронзового века, находимых в Осетии. Кроме того, им отмечена большая популярность солярных мотивов, восходящих по мнению исследователя к ассирийским древностям, а также «вычурных зигзагов и спиралей всех видов и форм»⁵. М.С. Туганов отмечает что «многие орнаменты имели еще недавно свои особые названия на осетинском языке. Лично мною эти названия были записаны, а орнаменты зарисованы, но, по причинам от меня не зависящим, погибли вместе с коллекцией кустарных работ»⁶. Случившееся тем более печально, что К. А. Берладина, уже через четверть века проделавшая огромную работу по сбору образцов орнамента осетинской народной вышив-

ки, уже не смогла выяснить у мастериц осетинских названий того или иного узора.

На отмеченное М.С. Тугановым сходство осетинских орнаментальных мотивов с орнаментом бронзового века (кобанской культуры) обратил внимание почти в то же время академик Н.Я. Марр⁷.

В 1932 г. Северо-Осетинским НИИ был издан небольшой альбом «Осетинские орнаменты». Фактически это первая публикация самих узоров, собранных и зарисованных еще одним известным осетинским художником Аслан-Гиреем Знауровичем Хоховым. В книжке всего 71 иллюстрация с сопроводительным текстом на русском и осетинском языках. Вероятно, изначально предполагалось издать серию таких работ, поскольку на обложке указано «Книга первая», однако продолжения не последовало. Собранные А.З. Хоховым материалы представляют собой образцы орнамента женских рукоделий (вышивка, тесьма, галун), характерные узоры резьбы по дереву (мебель, посуда, музыкальные инструменты, архитектурные элементы жилища) и несколько экземпляров орнамента, нанесенного на надгробия.

Отдавая данному изданию дань как первой публикации такого рода, отметим, что в нем отсутствует какой-либо научный или искусствоведческий анализ представленного иллюстративного материала. Более того, альбом открывает совершенно антинаучное, бездарное и близорукое предисловие, написанное сотрудником СОНИИ С. Бритаевым. Отталкиваясь от тезиса о «классовом характере искусства», автор вступительной заметки с негодованием приходит к выводу о том, что «вышиванием золотом и серебром были заняты исключительно женщины осетинской феодальной знати, так как они были освобождены от забот по хозяйству... От феодальной знати не отставала и родовая знать, а за ней тянулась кулацкая верхушка и осетинская националистическая интеллигенция... Орнаменты, представляющие из себя резь-

бу по дереву имели наибольшее распространение в тех же социально-классовых группировках ...»⁸. В итоге таких рассуждений С. Бритаев сам оказывается озадачен: «А для чего в таком случае печатается настоящий сборник?» Оказывается, только для того чтобы «орнаменты, при критическом к ним отношении и переработке» могли быть использованы «быстро развивающейся кустарно-промышленной кооперацией Северной Осетии»⁹.

Хочется высказать несколько серьезных возражений. Во-первых, представительницы осетинской аристократии или даже просто состоятельные осетинки вряд ли стали бы себя утруждать такой исключительно кропотливой и нудной работой как золотое шитье. Со второй половины XIX в (а все представленные в сборнике образцы можно датировать концом XIX — началом XX вв.), когда золотая нить для вышивки стала общедоступной и дешевой, в плоскостных селах Осетии было достаточно много известных мастериц-профессионалок, работавших на заказ и на магазины «Кавказских изделий». Во-вторых, трудно вообще согласиться с классовым подходом автора к орнаментальному искусству. Разве «женщины алдаров и баделят» вышивали к свадьбе на своих шапочках другой узор, чем «кавдасардки и кумиячки»? О каком тогда «критическом отношении к орнаменту» может идти речь? Все вышесказанное относится и к деревянным изделиям, украшенным орнаментальной резьбой. Если они изготовлены «особыми мастерами из подчиненных классов» для удовлетворения «классово-эстетических потребностей феодально-родовой знати», как считает С. Бритаев, то возникает вопрос: отпечаток какого класса несет на себе солярный символ, вырезанный на деревянном столбе в горской сакле?

Пожалуй, единственная правильно обозначенная автором предисловия проблема — вопрос о том, являются ли собранные А.З. Хоховым орнаменты произведениями исключительно осетинского искусства. С. Бритаев указывает, что в

них «несомненно влияние Кабарды, в которой феодальный строй был особенно силен и развит. Влияние феодальной Кабарды и в этой области искусства было наиболее сильным и длительным»¹⁰. Однако такой вывод требует серьезных аргументов и является далеко не бесспорным.

Вероятно, мнение С. Бритаева об орнаментальном искусстве было в то время достаточно расхожим, поскольку следующий альбом «Осетинский народный орнамент» вышел в свет только через 16 лет, в 1948 г. Составителем его стал все тот же А. З. Хохов, собиравший материал по осетинскому узору с 1925 г. В этом красочном, богатом издании 38 таблиц, содержащих 87 рисунков различных орнаментальных мотивов. Главным образом — это образцы женских рукоделий и частично деревянной резьбы. Не меньшую ценность, чем профессиональные иллюстрации А. З. Хохова, представляет сопровождающая альбом брошюра замечательного исследователя осетинского золотого шитья Ксении Акимовны Берладиной. В ее работе систематизированы орнаменты; указано место их происхождения; подробно описана техника и приемы вышивки, изготовления галуна и басонных работ; говорится о материалах, использовавшихся мастерицами; впервые осетинский орнамент был рассмотрен в исторической ретроспективе, в его развитии, с учетом преемственности форм и сюжетов, начиная с материалов кобанской культуры.

Автор подробно анализирует геометрические, растительные и зооморфные мотивы, классифицирует их, пытается определить хронологию и условия их возникновения и бытования. Важными представляются выводы, сделанные автором: «Осетинское искусство — область совершенно не тронутая исследователем, а между тем оно содержит в себе богатейший исторический материал... Важность изучения народного искусства Осетии становится совершенно очевидной. Осетинский народный орнамент является важнейшим историческим источником, позволяющим при отсутствии

письменной исторической традиции установить несомненную связь культуры осетинского народа с культурами древнего населения нашего края и тем самым выдвинуть вопрос о досредневековой стадии истории «праосетин», связанной с местными кобанскими погребениями и более поздними находками»¹¹.

В начале своей работы К. А. Берладина говорит, что «собран большой материал по осетинскому народному узору. В настоящем издании публикуется часть этого материала»¹². Автор скромно умалчивает, что в 40-50-е гг. ею была проведена огромная, сложная и кропотливая работа по собиранию узоров народной вышивки. Она объездила десятки населенных пунктов, от горных сел Южной Осетии до Моздокского района Северной, побывала в Грузии, Дагестане, Кабарде, Балкарии. В ходе этих экспедиций она общалась с последними из настоящих мастериц, буквально по крупицам собирая живые образцы их уходящего искусства — выкройки узоров для аппликаций и золотого шитья. О серьезном, заинтересованном и ответственном отношении ученого к этой работе говорит небольшой список вопросов, составленный К. А. Берладиной для вышивальщиц: «Кто учил Вас золотому шитью?», «Кто показал Вам этот узор?», «Знаете ли Вы осетинские названия каких-либо орнаментов?» и т.д. Не может не вызывать уважения исследователь, не знавший осетинского языка, но в одиночку ехавший общаться со старушками в горной Дигории при помощи составленного ей примитивного осетинско-русского разговорника: «Знает ли кто-нибудь русский?», «Кто знает золотое шитье?», «Я дам Вам бумагу, вырежьте мне орнамент», «А где находится кладбище?» (Берладину интересовали также орнаменты на надгробиях). Результатом этой большой работы стала лекция, насчитывающая более 800 различных орнаментов, бережно сохраненных в научном архиве СОИГСИ. Там же хранится рукопись К. А. Берладиной, озаглавленная «Спи-

сок осетинских вышивальщиц, выкройками которых пользовался автор»¹³. Это не просто перечень имен около сорока мастериц, предоставивших К.А. Берладиной выкройки своих орнаментов, это небольшое, но интересное научное исследование, где автор подводит краткие итоги своей полевой деятельности. Поскольку статья практически неизвестна, приведем основные ее выводы:

1. В репертуаре узоров горной Осетии доминируют геометрическая и животная орнаментика, восходящая к формам кобанской культуры; орнаментика вышивальщиц плоскостной Осетии в массе своей растительная. Горские узоры являются более архаичными, лишь с течением времени под влиянием новых вкусов, складывающихся на плоскости, они стали переходить в формы растительные. «Преемственность форм, переход их из геометрических и животных узоров в растительную орнаменту плоскости прослеживается в осетинской вышивке с полной отчетливостью»¹⁴.

2. Вышивка горной Осетии являлась исключительно домашним производством. «Среди вышивальщиц нагорной полосы не пришлось встретить ни одной вышивальщицы-профессионалки, работающей на заказ. На производстве вышивки в плоскостных районах Осетии определенно сказывается влияние развитых уже товарно-денежных отношений». Целый ряд вышивальщиц крупных плоскостных сел в XIX в. начинает работать на заказ. «Работа на скупщиков, на лавчонки «Кавказских изделий» не требовала ни особого разнообразия, ни особой оригинальности, требовалось производство массовых дешевых вещей... Вышивальщица подчинялась этому требованию, штамповала один и тот же образец, заботясь главным образом о количестве этих образцов... Факт появления таких вышивальщиц-профессионалок значителен: он указывает на определенное, если не падение, то во всяком случае снижение качества производства вышивки»¹⁵.

3. Самый, пожалуй, нерадостный вывод, сделанный К. А. Берладиной. «Вышивальщицы — старухи. Возраст их колеблется от 58 до 80 с лишком лет. Это люди прошлого, отживающего поколения. Ни своего мастерства, ни своих узоров они не передали следующим за ними поколениям. Их искусство — дело прошлого»¹⁶.

4. Вышивальщицы Северной Осетии признают только вышивку золотой ниткой и вышивку-аппликацию цветным сафьяном с применением золотой нитки, которой обшивают в виде шнурочка контуры узоров. Это указывает на существование длительной традиции золотого шитья в Северной Осетии. «Вероятно, золотая вышивка была широко распространена здесь еще в эпоху средневековья, прежде всего у правящих классов. Затем, в XIX в., когда золотая нитка получила широкое распространение, традиция золотой вышивки перешла и к осетинскому крестьянству»¹⁷.

Еще одна неопубликованная статья К. А. Берладиной хранится в архиве Национального музея РСО-Алания¹⁸. Она датирована 1958 г. и называется «Коллекция народной осетинской вышивки в Музее краеведения Северной Осетии». В этой, довольно большой (30 машинописных листов) работе дается подробный анализ одежды и предметов быта, украшенных вышивкой и хранящихся ныне в фондах музея. Автор детально характеризует каждую вещь, технику и стиль золотого шитья, определяет время ее изготовления. Заключительная часть статьи — своеобразный крик души автора, его переживания, не имеющие уже никакого отношения к Музею краеведения: «В настоящее время национальное шитье в Осетии умерло. *Хæрдгæхуыд* знают сейчас лишь кое-где в деревне старухи. Молодежь его не знает. Причина этого кроется не только в отсутствии золотой нитки и сафьяна, как объясняют это старухи вышивальщицы, а просто в ненужности *хæрдгæхуыд* в настоящее время. Исчезли сейчас в быту осетин национальные костюмы. Только кое-где в селах одевают

их невесты на свадьбу... Суррогат национального осетинского костюма останется только в ансамблях осетинской песни и пляски. Причем это действительно только суррогат. Золотая вышивка костюмов этих ансамблей заменяется рисунком золотой краской...»¹⁹

Как уже говорилось, в отличие от М. Туганова, К. Берладиной не удалось уже выяснить осетинских названий орнаментов, но зато она фиксирует названия различных техник вышивки (*даргъзул æмæ цыбырзул, æртыгайзултæ, цыппаргайзултæ* и т.д.), а также различных узлов в басонных изделиях (*тæпæнæлхынц, сæхтæгмасыг, цæстытыалдынбыд, тæпæналдынбыд* и др.).

Итогом многолетних изысканий К. А. Берладиной стала успешная защита 28 февраля 1959 г. в Тбилисском госуниверситете кандидатской диссертации по специальности «Искусствоведение». Тема работы — «Орнамент народной вышивки Северной Осетии». К. А. Берладиной в том году исполнилось 65 (!) лет. На сегодняшний день это — самая крупная и обстоятельная работа по осетинскому орнаменту, сопровождаемая богатым иллюстративным материалом, хотя касается она только народной вышивки. В диссертации автор сумел отойти от обычного для работ по орнаменту описательного жанра и подняться до уровня интересного и хорошо аргументированного научного исследования. Систематизировав все собранные орнаментальные мотивы (это не только полевые сборы у вышивальщиц, но и фотографии, старинные национальные костюмы или их отдельные детали и т.д.) в 4 больших группы — геометрические, астральные, животные и растительные, К. А. Берладина доказывает глубокую архаичность ряда из них, непрерывную на протяжении многих веков преемственность многих орнаментальных сюжетов и техники шитья. Диссертация фактически раскрывает перед читателем многовековую эволюцию вышивочной орнаментики осетин²⁰.

Параллельно с изучением К.А. Берладиной орнамента осетинской народной вышивки шло исследование и других областей орнаментального творчества осетин. Продолжал заниматься этой работой М.С. Туганов. В 1950 г. в журнале «Мах дуг» была опубликована на осетинском языке его статья «Искусство резьбы по дереву у осетин»²¹. Работа эта сегодня совершенно забыта, она даже не вошла в сборник «М. Туганов. Литературное наследие». Автор с озабоченностью пишет о необходимости срочного и серьезного изучения еще существующих образцов резьбы, их собирания и сохранения, поскольку недолговечность такого материала как дерево может лишить нас в ближайшем будущем самого предмета изучения. Ситуация усугубляется тем, что старинная резная мебель и посуда повсеместно сменяются предметами промышленного производства. М.С. Туганов с сожалением пишет о том, что погибла собранная им в 1923-24 гг. в Куртатинском и Дигорском ущельях Осетии коллекция деревянных предметов, украшенных резьбой. В 1929 г. автор специально поехал в Южную Осетию с целью изучить и зарисовать орнаменты резьбы по дереву, однако и там, пишет художник, ситуация не лучше. Весьма ценны наблюдения автора о породах деревьев, использовавшихся для изготовления того или иного предмета; о древнейшем происхождении самого искусства резьбы по дереву у осетин и его развитии в средние века и новое время; о номенклатуре вещей, покрывавшихся резным узором. Интересен также вывод исследователя о том, что искусство резьбы по дереву в новое время имело особо широкое распространение в Южной Осетии, где больше нетронутых лесов.

В 1951 г. М.С. Туганов пишет еще одну, более общую статью «Осетинское народное творчество», напечатанную в альманахе «Литературная Осетия» только в 1969 г.²² Отмечая наличие в осетинских музеях «прекрасных образцов народного искусства», он констатирует, что «искусствоведческая

наука еще не коснулась народного творчества, и никто еще не брался за систематизацию этого богатства»²³. При этом автор предлагает собственный вариант такой систематизации, подразделяя образцы народного творчества осетин на следующие «отделы»: 1. резьба по дереву и кости, деревянные музыкальные изделия и пр., 2. металлические изделия, 3. вышивки и женские рукоделия, 4. работы по камню, 5. фресковые украшения, 6. керамические изделия.

Среди орнаментальных сюжетов резьбы по дереву М. С. Туганов как наиболее популярные выделяет «бесконечный орнамент», или лабиринт, разнообразные и многочисленные солярные мотивы и, наконец, зооморфные изображения, связываемые исследователем со скифским «звериным стилем». Близкими зооморфными изображениями (головками быков, оленей, баранов) чаще всего украшали осетины и металлические изделия — светильники, цепи, замки и т.п.

Орнамент на серебряных и золотых вещах имеет, по мнению автора, преимущественно растительный характер и несет наследие алано-хазарской культуры. В середине XIX в. характерная для осетин техника орнаментации чернью по гладкому серебряному полю (ножен кинжалов, шашек, поясов, газырей) уступает под влиянием дагестанских мастеров-отходников место глубокой гравировке и впоследствии совершенно исчезает.

Не оставляет без внимания М. С. Туганов и древнее искусство вышивки золотой, серебряной или шелковой нитью по материи и коже, отмечая, что известная по материалам раскопок П. С. Уваровой техника вышивки жемчугом совершенно исчезла.

«Орнамент на каменных вещах, — отмечает автор, — получил свое развитие преимущественно на надгробных памятниках в Осетии»²⁴. Основным мотивом орнамента могильных плит является изображение солнца и человеческой фигуры, дополненное предметами вооружения, если покой-

ный был мужчина, или домашнего обихода (иголка с ниткой, кувшин, ножницы, утюг и т.п.), если похоронена женщина. На наиболее древних из сохранившихся надгробий встречаются композиции с изображением громовержца, поднимающего в небо дракона на цепи.

Не совсем ясно выделение М.С. Тугановым в начале статьи «Осетинское народное искусство» фресковой живописи в особый жанр народного искусства осетин. В конце той же статьи автор пишет, что «фресковая живопись в Осетии нигде не наблюдалась в области народного творчества, за исключением 2-3 могильников в горах, украшенных примитивными, в одну краску росписями»²⁵.

Завершает работу М. Туганова мысль об упадке кустарных промыслов в Осетии, вызванном обилием дешевого фабричного товара.

В 1960 году Северо-Осетинским книжным издательством издан большой красочный альбом «Осетинский орнамент», составленный народными художниками Борисом и Региной Андиевыми²⁶. В альбоме около 200 таблиц с уникальными образцами орнаментов, собранных авторами за 15 лет. Работа открывается предисловием известного осетинского археолога С.С. Куссаевой, которая дает достаточно подробную информацию об истории формирования, основных стилях осетинского орнамента, материале и технических приемах его исполнения. С.С. Куссаева, как и другие исследователи, говорит о преемственности и связи «осетинской художественной культуры узами этнического родства с культурой древних кобанцев, скифов, сарматов, алан-оссов-ясов»²⁷.

Вводная статья С. Куссаевой, пожалуй, первая публикация, в которой делается попытка проанализировать технику и орнаментальные мотивы сарматского и аланского декоративного искусства. В предшествующих работах, как правило, внимание акцентировалось на преемственности осетинско-

го орнамента и искусства кобанцев, скифского звериного стиля. Так, С. Куссаева отмечает появление в аланскую эпоху разнообразных «растительных мотивов, неизвестных предшествующей бронзовой культуре. Это дает нам право утверждать, что в орнаментальном искусстве племен Северного Кавказа на различных социально-экономических стадиях развития менялись и тематика, и техника: если на ранних этапах истории при господстве охотничье-скотоводческой основы хозяйства преобладали космическо-тотемистические представления и на первый план выступали мотивы звериного и геометрическо-астрального характера, то уже с конца I тыс. до н. э. большее место начинают играть растительные мотивы...»²⁸.

По материалам, назначению и характеру изобразительных элементов образцы осетинского орнамента, собранные Б. Ф. и Р. Ф. Андиевыми, сгруппированы в следующие разделы: 1. Керамика, 2. Бронза, 3. Серебро, 4. Дерево, 5. Рукоделие и 6. Камень. Для каждой из названных групп С. Куссаева определяет наиболее популярные орнаментальные мотивы, дает им краткую характеристику, отмечая глубокую общую самобытность декоративного искусства осетин.

Заключая вступительную статью, С. Куссаева сообщает, что «данный альбом не исчерпывает всего разнообразия осетинского орнамента, поскольку работа Андиевых по сбору образцов ограничилась в основном плоскостной Осетией и Куртатинским ущельем. Сбор материалов в западных районах Осетии, давших в прошлом наиболее интересные образцы орнаментированных вещей, и использование богатых коллекционных фондов музеев страны — задача будущих собирателей и исследователей»²⁹. Насколько мне известно (по устной информации Э. С. Кантемирова, заведующего отделом Национального музея РСО-Алания), Андиевы после издания альбома продолжили собирательскую работу и даже подготовили к печати

второй том «Осетинских орнаментов», рукопись которого хранится в их семье.

Помимо предисловия С.С. Куссаевой, в альбоме содержится также статья «Осетинский народный орнамент», написанная самими составителями. В статье перечисляются основные материалы и изделия, покрывавшиеся орнаментацией, приводятся сведения об осетинах — резчиках по дереву и камню, ювелирах и оружейниках, достаточно подробно говорится о различных технических приемах осетинского художественного шитья, плетения шнура и галуна. Авторы детально описывают женский и мужской праздничные костюмы, деревянную утварь, посуду, мебель и архитектурные детали, украшенные резьбой и инкрустацией. Однако серьезного анализа собственно орнаментики в статье Андиевых нет.

Говоря о богатой иллюстративной части работы, нужно отметить, что впервые в книгу об осетинском орнаментальном творчестве были включены образцы с археологических предметов. Правда, практически все они взяты из единственной работы — восьмого тома «Материалов по археологии Кавказа» графини П.С. Уваровой. Относительно представительна подборка узоров кобанской бронзы, а вещей аланского периода, о котором подробно пишет в предисловии С. Куссаева, в альбоме совершенно недостаточно.

В научном архиве СОИГСИ хранится два письма, написанных Борису и Регине Андиевым японскими журналистами, дизайнерами и историками искусства Ситиро и Хисако Хасэгава. В письме от 19 февраля 1963 г. дается высокая оценка работе Андиевых, их альбом назван «выдающимся трудом», а также содержится просьба о его переводе и возможности публикации в Японии. В письме от 25 июня 1964 г. сообщается, что работа переведена и скоро будет издана³⁰.

Не обошел вниманием осетинский орнамент крупный этнограф и знаток осетинского быта Б.А. Калоев. В статье

«Данные этнографии и фольклора о происхождении осетин» (1967) он отмечает близость зооморфной резьбы по дереву и металлу у осетин скульптурным фигуркам животных кобанской культуры. Помимо уже ставшего общим местом для научных работ упоминания о влиянии скифского звериного стиля на развитие орнаментального искусства, автор отмечает, что «волнообразные ветки с листьями, часто встречаемые в художественных узорах осетин, ведут свое начало именно от скифо-сарматского искусства». Растительная орнаментика осетин, по мнению Б. А. Калоева, лучше всего представленная в вышивке и аппликациях, «находит большие аналогии с вышивкой на фрагментах одежды из археологических раскопок аланской эпохи в Верхней Рутхе, Камунте, Махческе, Змейской и др. местах»³¹.

Далее автор констатирует сходство украшений из тех же аланских могильников Чми, Верхней Рутхи и Камунты с ювелирными изделиями среднеазиатских народов, в частности — киргизов и туркмен. Эта мысль получает более развернутое оформление в другой статье Б. А. Калоева — «Этнографические данные о связях этногенеза осетин со Средней Азией», опубликованной в 1977 г. Осетинско-среднеазиатские орнаментальные параллели автор склонен объяснять наличием общих древнеиранских черт в культуре. При этом наиболее близкое сходство «орнамент осетин имеет с орнаментом казахов Приаралья, каракалпаков, населяющих территорию древнего Хорезма, части туркмен, киргизов и узбеков, что объясняется более активным участием в этногенезе этих народов иранского элемента, для которого наиболее распространенным был рогообразный орнамент, сохранившийся до сих пор в быту осетин и перечисленных народов Средней Азии»³². В Средней Азии этим орнаментом украшали двери юрт, а у осетин — столбы жилых помещений, одежду, он встречается также в кузнечных и ювелирных изделиях, на надгробиях и т.д. В работе «Киргизский национальный узор»,

вышедшей под редакцией акад. И.А. Орбели, говорится об «устойчивости скифского рогообразного узора» и, в частности, подчеркивается, что «лицо киргизского орнамента ведет свою генеалогию от скифских традиций»³³. Фактически в разбираемой статье Б.А. Калоева впервые звучит мысль о важности изучения орнамента не только для искусствоведения, но и как исторического источника: «Можно привести десятки примеров, показывающих поразительное сходство, с одной стороны, осетинского орнамента с орнаментом перечисленных народов Средней Азии, а с другой — сходство орнамента тех и других со скифским орнаментом. Особенно многообразно и ярко представлен орнамент скифов материалами из раскопок знаменитых скифских курганов горного Алтая. Изучение в плане сравнения этого материала и осетино-среднеазиатского дает еще много интересного для решения вопросов, касающихся этногенеза и этнической истории рассматриваемых народов»³⁴.

Отдельные образцы орнаментов, их характеристика и техника их исполнения приведены Б.А. Калоевым в альбоме «Материальная культура и прикладное искусство Осетии»³⁵.

Более подробно вопрос о сходстве аланского и осетинского декоративно-прикладного искусства с искусством среднеазиатских народов и, в частности, туркмен, получил освещение в ряде публикаций известного этнолога Г.П. Васильевой. Так, она отмечает, что «некоторые растительные узоры в вышивке и особенно в ювелирных украшениях туркмен, в частности туркмен-иомутов, близки к осетинским»³⁶. В статье «Этнические компоненты в составе туркмен по данным этнографии» Г.П. Васильева пишет о сходстве туркменских нагрудных и наплечных серебряных украшений *гульяка* и *бозбент* аналогичным украшениям из могильников Северной Осетии VI-VIII вв.³⁷, а в другой работе, специально посвященной головным и накосным украшениям туркменок, автор

констатирует, что женские ювелирные украшения трех наиболее крупных туркменских племен — текинцев, иомутов и сарыков имеют больше разнообразия, чем сходства с соседними народами. Это своеобразие проявляется, прежде всего, в стиле украшений; «в их культуре в большей степени, чем у других групп туркмен и тюркских народов Средней Азии, наряду с огузскими и кыпчакскими элементами, проявились скифо-сармато-аланские черты»³⁸. Еще более своеобразны и также не имеют в Средней Азии ни этнографических, ни археологических параллелей украшения на женский головной убор *хасава*, бытовавший у туркмен-оламов, элечей, эски, хатаб и мукры. «Эти украшения, — пишет Г.П. Васильева, — очень близки по форме и даже по характеру орнамента к аланским средневековым, найденным в могильниках Верхняя Рутха, Камунта, Чми и датированных VI-VIII вв. н. э.»³⁹.

Позднее Г.П. Васильева на основе историко-этнографического изучения ювелирных изделий на всей территории Туркмении выявила локальные различия в форме и характере украшений, позволившие разделить их на две группы, отражающие этническое своеобразие их носителей. Автор назвала эти группы алано-кыпчакской и огузо-кыпчакской⁴⁰. К первой из них были отнесены наиболее крупные туркменские племена (текинцы, иомуты, сарыки, отчасти эрсари и др.), в чьих украшениях «проявляются довольно четко скифо-сармато-аланские черты и сходство с украшениями народов Поволжско-Северокавказского региона и их сармато-аланских предков»⁴¹. Украшения алано-кыпчакской группы в основном серебряные, очень массивные, с узором, образованным позолотой по серебряному фону, часто с множеством серебряных подвесок. В результате многолетнего изучения формы, стиля, декора украшений туркмен алано-кыпчакской группы, Г.П. Васильева заключает: «Можно с достаточной уверенностью говорить об участии (конечно, в разной степени) родственных между собой групп алан в этногенезе тур-

кмен, осетин и ряда других среднеазиатских и северокавказских народов... Мы полагаем, что сходство форм различных женских украшений туркмен и народов восточных областей Северного Кавказа (Северной Осетии, Ингушетии, Чечни и Дагестана) связано с аланским пластом в этногенезе этих народов»⁴².

Небезынтересными представляются размышления о декоративно-прикладном искусстве осетин в целом и, в частности о художественной орнаментике, архитектора А.Ф. Гольдштейна, изложенные им в работе «Башни в горах»⁴³. Работа представляет собой серию очерков историко-этнографического, культурологического и искусствоведческого характера, посвященных дагестанцам, вайнахам и осетинам.

Касаясь исследуемой нами проблематики, А.Ф. Гольдштейн заявляет: «осетины раньше других северокавказских народов вступили на путь современного развития, и народное прикладное искусство ими давно утрачено... Не сегодняшняя реальность, а история раскрывает перед нами картину народного искусства осетин»⁴⁴. Как и абсолютное большинство других исследователей, А. Гольдштейн отмечает преимущество осетинского декора от бронз Кобана: «орнаментальные мотивы, обнаруживаемые на изделиях, которые лежали три тысячи лет в земле, продолжали жить в узорах осетинского народного орнамента»⁴⁵. «Искусство орнамента и мелкой пластики у древних кобанцев, — отмечает автор, — оперировало в некоторой степени геометрическими, но в основном зооморфными мотивами, что сближает его стилистически с памятниками древнего искусства Закавказья». В дальнейшем эти художественные традиции были ослаблены за счет другой, аланской «степной культуры, выразившейся в орнаментации мягких изделий — одежды, обуви, разнообразных чехлов и т.п.»⁴⁶. В данном случае, как мне кажется, не совсем корректно говорить об отсутствии у кобанцев «орнаментации на мягких изделиях» и считать ее

сугубо аланским влиянием, поскольку для такого вывода мы не располагаем достаточным количеством археологических предметов кобанского периода из органических материалов (кожа, ткань, дерево).

В эпоху раннего средневековья «тон моде на Северном Кавказе задавали аланы». Их культура в значительной степени влияла на культуру кавказских аборигенов, что отражалось на формах и характере изделий, — прежде всего оружия и конского снаряжения, украшений и одежды. В результате таких заимствований, а также позднейших кабардино-черкесских и тюркских влияний «в предгорных областях Северного Кавказа и в горной Осетии сложилась художественная культура, в которой проявляется переплетение разных истоков — горских и равнинных. В силу этих условий декоративное искусство осетин и соседних им вайнахов сходно: та же техника аппликации из кожи и войлока, выкладка узора шнуром и тесьмой, шитье нитью. Разве что у осетин узорочье более пышно и большей мере характерно растительными элементами»⁴⁷. Далее автор отмечает, что осетинская орнаментика сформировалась в значительной степени под влиянием алан, однако содержит и общие горско-кавказские черты.

Анализируя отдельные области декоративно-прикладного искусства осетин, А. Гольдштейн особо выделяет резьбу по дереву, в которой осетины «достигли изумительного технического мастерства и виртуозности». Главным и «почти исключительным орнаментальным мотивом» этой резьбы исследователь называет косой крест, заключенный в квадрат или круг. «Это древний символ мужчины, он же — одна из эмблем солнечного божества»⁴⁸. Вряд ли можно согласиться с этим заключением автора. Косой крест в квадрате, круге или овале действительно один из излюбленных орнаментальных мотивов в резьбе по дереву у осетин, но никак не «почти исключительный».

Далее А.Ф. Гольдштейн делает еще один достаточно спорный вывод: «за исключением нарядного шитья, искусство оформления бытовой вещи в Осетии не отличалось декоративностью». В качестве объяснения этого явления А. Гольдштейн отсылает читателя, с одной стороны, к тяжелым условиям горского быта: «При таких условиях трудно создавать искусство. Трудно думать о красоте и поэзии людям, ...ведущим тяжелую борьбу за существование... Бедность не способствует развитию искусства», а с другой — к «особенностям национальной психологии. Старый обычай горцев требует сдержанности в проявлении чувств. Человек, суровый и сдержанный в силу своего воспитания, будет сдержан и в эстетических формах своего самовыражения». Главная причина, которая «лимитировала развитие искусства у горцев» — «народная психология»⁴⁹. Возникает закономерный вопрос — а как же тогда объяснить богатую орнаментику народного шитья и резьбы по дереву, имеющую древние традиции и отмеченную самим А.Ф. Гольдштейном? А разве не отличаются богатым декором оружие, наборы мужских поясов, убранство коня, включая седла, как в аланскую эпоху, так и в более позднее время?

В 80-е годы не было издано ни одной работы, специально посвященной осетинскому орнаменту. Начавшийся в 90-е годы подъем интереса к национальной культуре, истории, языку, рост национального самосознания способствовал появлению весьма интересных исследований по интересующей нас проблематике.

В 1992 г. Северо-Осетинский государственный объединенный музей истории, архитектуры и литературы (ныне — Национальный музей РСО — Алания) опубликовал в издательстве «Алания» монографию Р.Г. Дзаттиаты «Орнаменты горной Осетии». Книга представляет собой редкий для Осетии случай обращения к исследованию орнамента не художника, искусствоведа или этнографа, а профессионального историка и археолога, что не может быть не замечено читате-

лем. Уже во «Введении» автор обозначает некоторые сложности методологического характера: «Несмотря на обилие орнаментального материала и на широко проявляемый к нему со стороны археологов, этнографов и историков искусства научный интерес, существует еще много неясного в отношении *приемов изучения* (курсив мой, — А. Ц.) орнамента. Это обстоятельство служит иногда причиной недооценки этого источника, а иногда и отказа от его изучения... Нет полной ясности и в вопросе о происхождении орнамента»⁵⁰.

Далее автор дает краткий обзор историографии по проблеме, определяет круг источников, включенных в исследование. Весь представленный материал происходит из горной части Осетии, поскольку именно здесь, как пишет Р.Г. Дзаттиаты, «из-за географической изолированности могли бытовать наиболее оригинальные и не подверженные внешним влияниям образцы художественного творчества»⁵¹. Несмотря на такое сознательное ограничение территориальных рамок, работа Р.Г. Дзаттиаты является на сегодняшний день самым обобщающим и одним из наиболее полных (387 образцов орнамента на 33 таблицах) исследований орнаментального искусства осетин и их предков. Автором привлечены орнаментальные мотивы на изделиях из металла, кости, керамики, ткани, дерева и камня. Среди них есть опубликованные ранее, имеющиеся в коллекциях Национального музея РСО-Алания и Юго-Осетинского музея краеведения, некоторые материалы публикуются впервые. Все собранные автором образцы расположены в хронологическом порядке, соответственно чему текст разбит на пять глав: I «Кобанская культура», II «Античный период» (памятники вт. пол. I тыс. до н. э. — пер. пол. I тыс. н. э.), III «Раннее средневековье» (V-XIII вв.), IV «Позднее средневековье» (XVI-XVIII вв.), и гл. V «Орнаменты нового времени» (XIX — нач. XX вв.).

Наиболее популярными орнаментами кобанского времени были геометрические, зооморфные и солярные. Автор

приводит их во всем разнообразии. В античную эпоху орнаментальные традиции и изобразительные приемы кобанцев продолжают бытовать, «правда, — пишет исследователь, — не в таком уже богатстве и разнообразии», что, возможно, объясняется, во-первых, слабой изученностью памятников втор. пол. I тыс. до н. э. — пер. пол. I тыс. н. э., а во-вторых, тем, что вещевой материал в них не столь обилён⁵². Тем не менее, Р.Г. Дзаттиаты отмечает и некоторые инновации. Так, появление большого количества импортной стеклянной посуды оказало влияние на местную художественную традицию — керамическая посуда покрывается орнаментом из чередующихся круглых и листообразных углублений, скопированным с импортных сосудов⁵³. Факт появления растительного орнамента свидетельствует о большом развитии земледелия. Культ же солнца «уже не такой всеобъемлющий». Думается, последнее замечание свидетельствует скорее о слабой археологической исследованности данного хронологического отрезка, чем о каких-то идеологических изменениях в то время. Широкое распространение земледелия должно было только усилить солярные и астральные культы, усилить интерес и внимание древних насельников горной Осетии к небесным объектам и природным явлениям. Требуется подробной аргументации и вывод автора о том, что «в это время значимость сюжетов и орнаментальных мотивов забылась или стала забываться, и они начали приобретать характер декоративности»⁵⁴.

Эпоха раннего средневековья — время проникновения алан в горы Осетии — представлена в работе Р.Г. Дзаттиаты исключительно материалами из памятников северного склона Главного кавказского хребта, т. к. памятники раннего средневековья южных склонов еще не исследованы в достаточной степени. Орнаментальные мотивы этого периода свидетельствуют о расширении связей населения Центрального Кавказа с окружающими народами, в частности,

отмечаются «многочисленные аналогии, тяготеющие в основном к Востоку». Появляются новые технические приемы — пайка и скань, золотые и серебряные изделия со вставками из драгоценных камней. Сохранение древних традиций декора прослеживается в бытовании триквестра и других солярных символов, техники циркульного орнамента на костяных изделиях. Наиболее же жизнестойкими, считает Р.Г. Дзаттиаты, оказываются традиции оформления предметов гончарного производства. Некоторые орнаментальные мотивы на глиняных сосудах «чуть ли не копируют древние образцы»⁵⁵.

Осетинский орнамент XVI-XVIII вв. представлен в работе материалами из раскопок позднесредневековых склепов Северной и Южной Осетии. Это самые различные категории декорированных вещей, некоторые из которых впервые введены автором в научный оборот. Особенностью этого периода Р.Г. Дзаттиаты считает обилие предметов украшения, их изящность, а также появление ряда новых вещей: двойные застёжки, упрощенные пряжки мужских поясов, курительные трубки, газыри. Интересно, что на эти «новые» вещи наносилась традиционная орнаментировка. Кроме того, в данный период уже фиксируются, правда, в небольшом еще количестве весьма характерные по своему геометрическому орнаменту изделия из дерева.

В XIX — нач. XX в. в орнаментальном искусстве Осетии также происходят определенные изменения. Р.Г. Дзаттиаты совершенно справедливо отмечает, что металлические украшения становятся «поистине интернациональными для народов Северного Кавказа... Происходит известная нивелировка орнаментальных мотивов, затрудняющая отнесение тех или иных вещей к кругу производства определенного этноса». Особая роль в распространении схожих узоров и однотипных изделий «принадлежит дагестанским ювелирам-отходникам, заполонившим весь Северный Кавказ. Ре-

зультатом стало то, что в женских украшениях скорее можно выявить смену мод, чем национальные особенности»⁵⁶. Таким образом, для изучения исконно осетинского искусства орнаментики в этот период гораздо больший интерес представляют резьба по дереву (посуда, мебель, детали интерьера) и женские рукоделия (аппликации и вышивка). Автором достаточно подробно анализируются основные мотивы, встречающиеся на резных деревянных предметах, предлагается классификация орнаментов вышивок (выделено 14 мотивов). Почти все они, «за исключением чисто растительных, восходят в основном к спирали».

Подводя итог своему исследованию орнаментики нового времени, Р.Г. Дзаттиаты предостерегает от скоропалительных и поверхностных выводов: «без реальных данных нельзя категорически утверждать о генетической связи древних и новейших орнаментов. Нетрудно впасть в заблуждение, если не учесть факты продвижения носителей иных культур, миграций, влияний и пр. Нельзя демонстрировать генетические связи на одной детали — завитке или триквестре, хотя и их нельзя сбрасывать со счетов»⁵⁷.

Работа Р.Г. Дзаттиаты завершается небольшим заключением. На некоторых содержащихся в нем выводах хотелось бы остановиться подробнее. Так, автор отмечает, что орнаментальные сюжеты и мотивы «распадаются и группируются по характеру и теме изображения на отдельные художественные школы... Образцы орнаментики кобанской культуры, кроме, конечно, отдельных деталей, образуют как бы замкнутый круг образов. То же самое можно сказать и обо всех последующих этапах исторического развития. Между этими культурно-историческими общностями нет яркой связи, нет переходных моментов, опираясь на которые можно было бы проследить поступательное движение в развитии тех или иных орнаментальных мотивов». Такие «большие разрывы между этапами развития художественно-декоративно-

го искусства», по мнению автора, могут быть объяснены двумя причинами: сменой населения на данной территории или слабой археологической исследованностью региона. Интересно, что сам исследователь в силу нехватки фактического материала, не может склониться к какой-либо из названных причин.

Бесспорно, довольно яркие различия в технике декора, стилистических решениях в разные хронологические отрезки существуют, некоторые орнаментальные сюжеты и мотивы исчезают, появляются новые. И в то же время несомненна определенная преемственность, достаточно большое количество как самых простых геометрических узоров, так и сложных сюжетных сцен существует на протяжении столетий. Отчасти Р.Г. Дзаттиаты прав, говоря об «отдельных художественных школах», внутри которых существует «как бы замкнутый круг образов». Но такая ситуация совершенно закономерна, очень трудно представить, чтобы на протяжении трех-трех с половиной тысячелетий орнаментика горной Осетии сохранилась в неизменном виде. Конечно же, на нее оказывали воздействие самые разные факторы — появление новых этнических элементов на данной территории (говорить о полной «замене носителей данной культуры иными этническими группами» у нас нет оснований), развитие торговли и обмена, появление новых материалов и технических приемов их обработки и декорирования, изменения в идеологических представлениях (в том числе одними из важнейших стало распространение христианства и ислама); наконец, не менее важным фактором изменений в орнаментальной традиции является динамичность моды.

Существенные же различия, отсутствие «переходных моментов» и «яркой связи», фиксируемые автором в хронологической ретроспективе декоративно-прикладного искусства, объясняется, на мой взгляд, как раз слабой археологической изученностью региона или даже низким уровнем введения в

научный оборот уже имеющихся археологических материалов — той причиной, которую назвал сам автор.

Уже отмечалось, что книга Р.Г. Дзаттиаты — первое исследование осетинского орнамента, предпринятое профессиональным историком и археологом. И уже это первое исследование показало существенные лакуны в наших знаниях о традициях орнаментики. Для аланского периода можно констатировать почти полное отсутствие в научном обороте орнаментированных деревянных изделий, аппликаций на коже, хотя такие вещи имеются. Еще хуже обстоит дело с изучением материалов XIII-XVI вв. Р.Г. Дзаттиаты верно отмечает, что «орнаментика как наука еще находится в младенческом состоянии... Она безусловно содержит в себе глубокую информацию, только ее пока трудно расшифровать». И в то же время сложно согласиться с выводом о том, что «желание использовать орнаментальные мотивы в качестве исторических источников пока неосуществимо»⁵⁸.

Совершенно по-новому подошел к исследованию осетинского орнамента художник и культуролог В. А. Цагараев в двух своих книгах: «Золотая яблоня нартов: история, мифология, искусство, семантика»⁵⁹ и «Искусство и время: очерки по истории визуальной культуры алан-осетин»⁶⁰. Сложно определить жанр этих работ — это не традиционное научное или научно-популярное исследование осетинской культуры, идеологии или эпоса, это — синтетические труды, соединяющие в себе и художественное повествование, и научный поиск, и философские рассуждения, и взгляд художника. Автор неоднократно обращается к осетинскому орнаменту, используя его и как иллюстративный материал, и как объект изучения.

В. А. Цагараев фактически первым серьезно говорит о семантике осетинского орнамента, посвятив ему по параграфу в каждой из книг. «Заложенные в осетинский орнамент архаические сюжеты прошли длительный путь развития и изменений. Вследствие этого пути художественный, образный

язык орнамента приобрел свое современное лицо, отображая различные мировоззренческие коды традиционного социума. Выполняя задачу декоративного значения, орнамент порой играет роль социальной, половозрастной отметки, этнической принадлежности, но главная его задача состоит в универсальности средств выражения народного мировоззрения»⁶¹, — пишет автор, постулируя связь орнамента с религиозной символикой народа, его верованиями, веками отражавшимися в сюжетах «священных» узоров, внутренняя суть которых не менялась тысячелетиями.

Свое исследование орнамента осетин и их предков В. А. Цагараев открывает уже хорошо знакомой нам мыслью, неоднократно высказанной предшествующими авторами, начиная с М. С. Туганова: «С горечью нужно признать, что за последние столетия были безвозвратно утрачены богатейшие пласты традиционной культуры осетин, так и не попав в научный оборот. Как ни странно, но интерес к эпическим сказаниям осетин никак не отразился на интересе крупных исследователей к другим сторонам их традиционной культуры, а именно орнаментальной культуры... Восстановить утраченное богатство уже не удалось»⁶².

В качестве источников для исследования В. А. Цагараев определил следующие: осетинский надгробный памятник *цырт*, выполненный в достаточно прочном материале, «остался цел и невредим... Его лицевая поверхность почти полностью покрыта архаической формы орнаментом, что и позволяет нам иметь достаточно полное представление как об орнаменте, так и расположении его узлов в орнаментальной композиции»; «уникальная коллекция осетинского орнамента Андиевых»; «орнаменты, оставшиеся после Аминат Чехоевой, последней народной мастерицы, знавшей его форму и символику»⁶³. Как мы уже знаем сегодня, благодаря усилиям К. А. Берладиной в распоряжении художников, историков, этнографов и искусствоведов имеются оригинальные

орнаменты не только А. Чехоевой, но и еще около сорока мастериц. Помимо названных источников, автор широко привлекает осетинский орнамент, встречающийся на одежде, в архитектуре, в ювелирном ремесле, резьбе по дереву, кузнечном и оружейном деле.

Для реконструкции и точного определения символического смысла осетинского орнамента (а именно такую задачу ставит перед собой В. А. Цагараев) был выбран метод сравнительного анализа форм и образов осетинского орнамента с объектами «скифо-сарматской визуальной культуры, а также с орнаментами тех этносов, с которыми у северных иранцев были тесные культурные контакты»⁶⁴.

На фоне привлечения большого количества образцов традиционного орнаментального искусства йомутов, туркмен, казахов, балкарцев, русских и их сравнения со скифской пластикой, автор приходит к заключению, что центральным образом осетинской орнаментики является образ Великой богини, скифского змееногого божества Апи, символизировавшего плодородие. «Беглый структурный обзор осетинского орнамента выявляет в нем преобладание антропоморфных символов образа богини-матери над всеми остальными... В своем большинстве голова этого символа изображается вертикальным ромбом. Ромб во многих культурах мог означать землю, растение и женщину одновременно, но в нашем случае он несет в себе еще и четырехугольник — центральную идею местопребывания богини»⁶⁵. «Древний североиранский образ Богини Матери-земли не покинул поле осетинской этнокультуры, а прочно обосновался в ее орнаментальных сюжетах». Этот же образ несет на себе, по В. Цагараеву, даже погребальный памятник — цырт. Часто встречающееся в осетинских орнаментах изображение Мирового древа (Древа жизни) также олицетворяет Богиню-мать, Богоматерь, нартовскую Аминон⁶⁶.

Завершая обзор истории изучения осетинского орнамента, необходимо отметить, что его исследование продолжается и сейчас. Так, издан I том «Орнаментального искусства осетин»⁶⁷, куда вошло около 500 образцов узоров вышивок Аминат Чехоевой, что поспособствует их введению как в научный, так и в практический оборот. Альбом открывается богато иллюстрированной вступительной статьей Е. Кочиевой и В. Цагараева и биографией А. Чехоевой⁶⁸. В статье авторы приводят сведения об истории и культуре осетин в целом, подробно рассматривают орнамент в его исторической динамике, перечисляют технические приемы исполнения осетинского шитья, характеризуют женский и мужской национальный костюм, называют имена известных мастеров-ювелиров, резчиков по дереву и камню.

Отмечу, что в последние годы интерес к изучению осетинской традиционной орнаментики возрастает, что выражается, прежде всего, в появлении ряда научных статей, специально посвященных осетинскому орнаменту⁶⁹. Будем надеяться, что при внимательном и кропотливом изучении имеющегося художественного наследия, при введении в научный оборот новых источников, осетинский орнамент раскроет перед нами еще не одну тайну.

-
1. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 110.
 2. Фокина Л. В. Орнамент. Ростов н/Д., 2000. С. 4, 6.
 3. Гиреев Д. А. Литературное наследие Махарбека Туганова // Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977. С.12.
 4. Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977. С.43-50.
 5. Там же. С.49.
 6. Там же. С 49.
 7. Марр Н. Я. Из переживаний доисторического населения Европы // Марр Н. Я. Избранные работы. М., 1926. Т.5. С.310.
 8. Хохов А. З. Осетинские орнаменты. Орджоникидзе, 1932. С. 3.
 9. Там же. С.4.
 10. Там же. С.4.
 11. Берладина К. А. Осетинский народный орнамент. Дзауджикау, 1948. С. 21-22.
 12. Там же. С.3.
 13. НА СОИГСИ. Ф.4. Оп.1. Д.144 (2).
 14. Там же, л.24.
 15. Там же, л.22-23.
 16. Там же, л.22-23.
 17. Там же, л.22.
 18. Архив Национального музея РСО-Алания. Ф.4. Оп.1. Ед.хр. №21.
 19. Там же. С.25.
 20. Берладина К. А. Орнамент народной вышивки Северной Осетии. Автореф... дисс. канд. искусств. наук. Тбилиси. 1958.
 21. Тугъанты М. Хъæдыл нывæфтыды аивад ирон адæммæ // Мах дуг, 1950, №12. Ф.38-41.
 22. Туганов М. С. Осетинское народное искусство // Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977.
 23. Там же. С.66.

24. Там же. С.66.
25. Там же. С.66.
26. Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
27. Куссаева С. С. Предисловие // Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960. С.7.
28. Там же. С.9.
29. Там же. С.15.
30. Хасэгава С., Хасэгава Х. Письма к Б. и Р. Андиевым // НА СОИГСИ. Ф.4. Оп.1. Д.86.
31. Калоев Б. А. Данные этнографии и фольклора о происхождении осетин // Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999. С.31.
32. Калоев Б. А. Этнографические данные о связях этногенеза осетин со Средней Азией // Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999. С.73.
33. Цит. по: Калоев Б. А. Этнографические данные о связях этногенеза осетин со Средней Азией // Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999. С.74.
34. Там же. С.74.
35. Калоев Б. А. Материальная культура и прикладное искусство Осетии. М., 1973. С.31-32.
36. Васильева Г. П. Народное декоративно-прикладное искусство как источник для этногенеза (на примере туркмен). М., 1973. С.12.
37. Васильева Г. П. Этнические компоненты в составе туркмен по данным этнографии // Проблемы этногенеза туркменского народа. Ашхабад, 1977. С.100.
38. Васильева Г. П. Головные и накосные украшения туркменок XIX — первой половины XX вв. // Костюм народов Средней Азии. М., 1979. С.200.
39. Там же. С.201.
40. Васильева Г. П. Ювелирные украшения как источник для этногенетических исследований (по материалам Туркмении) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Тезисы докладов Всесоюзной

- конференции. М., 1988. С.44.
41. Там же. С.44-45.
 42. Васильева Г. П. Ювелирные украшения как источник для этногенетических исследований (по материалам Туркмении) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Вып. III. Этнография. М., 1991. С.123.
 43. Гольдштейн А. Ф. Башни в горах. М., 1977.
 44. Там же. Сс.267-269.
 45. Там же. С.269.
 46. Там же. С.272.
 47. Там же. С.270.
 48. Там же. С.272.
 49. Там же. Сс.275-276.
 50. Дзаттиаты Р.Г. Орнаменты горной Осетии. Владикавказ, 1992. С.3.
 51. Там же. С.7.
 52. Там же. Сс.17-18.
 53. Там же. Табл. XV.
 54. Там же. С.18.
 55. Там же. С.21.
 56. Там же. С.25.
 57. Там же. С.27.
 58. Там же. С.28.
 59. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов: история, мифология, искусство, семантика. Владикавказ, 2000.
 60. Цагараев В. А. Искусство и время: очерки по истории визуальной культуры алан-осетин. Владикавказ, 2003.
 61. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов... С.183.
 62. Цагараев В. А. Искусство и время... С.201.
 63. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов... С.184.
 64. Там же. С.184.
 65. Там же. Сс.190, 204.
 66. Цагараев В. А. Искусство и время... Сс. 224-255.
 67. Орнаментальное искусство осетин. Из творческого наследия Аминат Чехоевой. Владикавказ, 2000.

68. Кочиева Е., Цагараев В. Визуальная культура осетин. Истоки и развитие // Орнаментальное искусство осетин. Из творческого наследия Аминат Чехоевой. Владикавказ, 2000. Сс.10-35.
69. Цуциев А. А. Осетинский орнамент. История изучения // Известия Юго-Осетинского НИИ. Цхинвал, 2009. Вып. XXXVIII. Сс. 141-158; Цуциев А.А. Орнаментальное искусство осетин: истоки, основные мотивы, семантика // Материалы и исследования по отечественной истории: к 70-летию доктора исторических наук, профессора А.А. Кудрявцева. Ставрополь, 2011. Сс. 176-183; Кодзаева М.Б., Хоменко Л.П. Анализ символических моделей искусства Осетии и разработка на их основе линейных орнаментов // Дизайн. Теория и практика. Вып.14, 2013. Сс. 38-48 (электронный ресурс: <http://enidtp.mgupi.ru/download/133/>); Цуциев А. А. Орнамент // Осетины. М., 2012. Сс. 508-515; Чехоева М.З. Развитие орнаментального искусства в средневековой Алании и Осетии: архитектура, костюм, бытовые изделия // Молодежная международная конференция «Задачи сохранения интеллектуального наследия и перспективы развития», Ереван, 6-10 октября 2014 г. Тезисы докладов. Ереван, 2014. Сс. 179-187.

II. НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Прежде чем начать исследование осетинского орнамента как исторического источника, необходимо остановиться на некоторых теоретических проблемах изучения орнамента в целом.

Отправной точкой нашего научного поиска можно считать отношение к орнаменту не как к простому рисунку, узору или элементу декора, а как к некому символическому изображению, несущему (или несшему в прошлом) определенный сакральный смысл, к изображению, наделенному содержанием, идеей, отражающей идеологические, мифологические и т. п. представления народа. Если мы считаем орнамент таким изобразительным символом, то, как любой символ, он должен обладать такими важнейшими характеристиками, как форма, значение и функция¹. Применительно к изобразительному символу, каким мы решили воспринимать орнамент, форма — это сфера его материальной воплощенности, значение — смысловое содержание символа и, наконец, функция — сфера применения символа, цель и сакральная сущность его применения.

Реконструкция значения и функции изобразительного символа — чрезвычайно сложная задача. Применительно к осетинскому материалу, к символике осетинской духовной культуры эта задача еще более осложняется отсутствием систематизации, типологии, все еще незначительным количеством артефактов, введенных в научный оборот, т.е. «младенческим состоянием», о котором неоднократно говорили исследователи.

Для такой реконструкции в области славянской культуры Н.И. Толстой предлагает придерживаться трех существенных условий (они в полной мере могут и должны быть при-

менены и к нашему объекту исследования). Во-первых, «на начальном этапе реконструкции, носящей..., как правило, ретроспективный характер, важно обращаться к материалу ограниченной сферы духовной культуры, изучая, таким образом, культуру по частям, по блокам, а не всю сразу в целом². Таким ограничением может быть обращение к материалу одного этноса, одной локальной народной традиции либо одного хронологического периода, чаще всего современного или ближайшего к современному. Добавим, что на этом начальном этапе реконструкции значения и функции символа чрезвычайно важной задачей применительно к осетинскому орнаментально-художественному творчеству является сбор и публикация имеющегося фактического материала, являющегося «первоисточником», его упорядочение и классификация, его типологический анализ.

Вторым этапом исследования является расширение территории научного наблюдения (в рамках «современности» — XIX-XX вв.) от одной локальной традиции, «одной микрозоны, вплоть до одного села или одного некрополя, если дело касается символики надгробий»³, до более крупных «макроареалов» с целью выделить более архаические, менее архаические и инновационные зоны, «отдельные этапы развития и эволюционную последовательность возникновения и бытования отдельных символов»⁴.

Третьим исследовательским этапом можно считать «расширение сферы исследования в пределах конкретной народной культуры, поиски определенного символа или группы символов во всех областях... традиционной культуры, затем расширение хронологических рамок исследования с широким привлечением исторического и археологического материала, наконец, обращение к иноэтническим, прежде всего родственным традициям»⁵. В нашем случае это — художественная культура славян, германцев, народов Кавказа и Средней Азии, т. е. методика, примененная к исследованию

осетинского орнамента В. А. Цагараевым, о чем уже говорилось. «Сравнение орнамента в пространственном отношении представляет такой же интерес, как сравнение его во времени»⁶, — писал Л. Я. Штернберг еще в 1909 г.

«Несоблюдение предлагаемой последовательности, поэтапности научных разысканий, — как отмечает Н. И. Толстой, приводит к определенному искажению общего смысла и результатов анализа. Обращение сразу к третьему этапу исследования, т. е. допущение сравнения материала разных зон, разных эпох и времен, разных генетически связанных и несвязанных традиций... ведет к отсутствию четкости формальной и семантической реконструкции и к масштабному хронологическому и историческому смещению ее итогов, наконец, к неразличению таких в принципе разнородных явлений, как генетическое родство, заимствование, инновация, архаизм или типологическая общность». Часто неподготовленное рядом предварительных работ сравнение сходных элементов, мотивов, взятых из разных культур и традиций, «ведет к широко обобщающим и размывающим основные контуры представлениям о единстве культурологического процесса»⁷.

Третий, заключительный этап семантической реконструкции фактически является хорошо известным историко-сравнительным методом исследования. Говоря о возможности его применения, С. В. Иванов указывал, что иногда «сходные орнаментальные мотивы могут оказаться различными по своему происхождению и в силу этого несравнимыми... Сравнение отдельно взятых узоров, в особенности простейших геометрических (треугольник, зигзаг, крест, спираль и т. п.), вырванных из того комплекса, куда они входят, в большинстве случаев себя не оправдывает, так как они могут возникнуть в разной этнической среде независимо друг от друга. Можно ли сделать какой-либо вывод исторического характера из того факта, что зигзаг встречается в орнаменте негров Африки, в Да-

гестане, у эскимосов и в неолитической керамике Средней Европы? Очевидно, никакого... Для такого вывода необходимо иметь дополнительные данные — совпадение других мотивов или технических приемов, наличие экономических отношений между народами и т. д... Выводы, полученные сравнительным путем, необходимо корректировать данными других наук — антропологии, лингвистики, археологии, истории. Иными словами — сравнительное изучение орнамента следует проводить на исторической основе, а не в отрыве от нее»⁸.

Крупнейший исследователь орнамента русской народной вышивки Г.С. Маслова, также выбравшая для изучения народного искусства русского Севера сравнительно-исторический метод, отмечает: «Орнамент может быть разным у соседних народов или распространен на широкой территории, охватывая целые континенты, в каждом конкретном случае исследователю предстоит решить, какого происхождения эта общность: типологическая, возникшая на основе сходства исторических и социальных условий, или генетическая — как следствие ранее существовавшей родственной близости и непосредственных контактов, или же результат культурных влияний»⁹.

Есть еще несколько моментов, осложняющих реконструкцию изначального смысла того или иного орнаментального сюжета или мотива.

Во-первых, это полисеманτικότητα многих образов, в том числе и в традиционном мировоззрении осетин и их североиранских предков. Например, змея может выступать и как элемент-символ хтонического мира, и как вполне доброжелательное существо или оберег, и даже как объект для охоты (скажем, с целью отобрать у нее волшебную бусину счастья — *цыкурайы фæрдыг*). То есть, часто одно и то же или близкие изображения могут иметь разное значение, разный смысл. Вполне вероятно и противоположная ситуация, когда одно и

то же значение или функция оформляются в различные символы, образы, знаки (свастика, круг, конь и т.п. — как символические воплощения солнца).

Во-вторых, для реконструкции изначального содержания символики важно использование сведений из других областей традиционной культуры. Скажем, для осетинского орнамента было бы исключительно ценным знание названий тех или иных мотивов, орнаментальных узлов и т. д. Знание, которым мы уже, увы, не располагаем. Вместе с тем отметим, что метод раскрытия сюжетного состава народного орнамента через анализ названий отдельных узоров (метод, названный С. В. Ивановым «номинативизмом»¹⁰) должен применяться весьма осторожно, поскольку часто у разных народов, и даже у отдельных лиц, интерпретация одного и того же орнамента может быть различной. В качестве примера С. В. Иванов приводит геометрический орнаментальный мотив с головного убора обских угров, который разные информаторы называли «череп», «когти соболя», «сук осины», «сосновая шишка», «тучи на небе», «вереница голов», «стая ворон»¹¹. Количество таких примеров можно было бы увеличить, «но в этом нет необходимости, поскольку характеризуемая ими неустойчивость обозначений узоров представляет собой явление, общее для подавляющего большинства современных народов»¹². «На вопрос о том, где лежит истина, номинативисты ответить не могут, поскольку они имеют дело с названиями мотивов, всегда неустойчивыми и противоречивыми, а не с историей происхождения и развития самого орнамента»¹³.

В-третьих, установленным и даже общепризнанным фактом, констатируемым абсолютным большинством исследователей, является активная тенденция символов к десемантизации, «к превращению их в этикетный знак или орнамент и т. п. Эта тенденция поддерживается или сопровождается стремлением символического рисунка, символического изо-

бражения к геометризации, к орнаментарности, к переходу, если сохраняется смысл, от пиктографического знака к знаку иероглифическому, в котором рисунок становится условным, сильно обобщенным или упрощенным»¹⁴.

Знание этой закономерности лежит в основе эволюционного метода исследования орнамента, получившего широкое признание как в России, так и за рубежом. Первым этот метод применил в 1882 г. шведский географ и этнограф Хьялмар Стольпе, показавший, как стилизованная человеческая фигура в деревянной резьбе на Хервеевых островах (Полинезия) превращается в геометрический узор¹⁵. Впоследствии эволюционный метод получил подтверждение на отдельных материалах русского, украинского, казахского, колумбийского, айнского и других орнаментов. В итоге сложилось убеждение, что «всякий геометрический орнамент, у какого бы народа его ни обнаружили, произошел путем последовательного и постепенного упрощения зооморфных или иных реалистических или стилизованных изображений, этот процесс обязательен и составляет одну из закономерностей развития народного орнамента»¹⁶.

Однако в действительности эта закономерность обязательна далеко не для каждого этноса и тем более не для каждого орнаментального мотива. Критика эволюционного метода начала звучать уже в нач. XX в. Сначала немецкий этнограф Т. Стефан, затем его американский коллега Фр. Боас выступили со своими скептическими замечаниями. Фр. Боас в статье о декоре игольников у эскимосов Аляски знакомит читателей с обратной тенденцией — постепенной анимализацией геометрических форм¹⁷. Не всякий орнамент развивается в одном направлении, и не во всяком геометрическом мотиве можно уверенно выявить зоо- или антропоморфные, или другие прототипы. Орнамент может быть рожден формой, материалом, он может произойти из техники плетения или шитья. Такие примеры известны. Словом, эволюционный

метод безошибочно может применяться лишь в тех случаях, когда мы располагаем какими-то фактическими данными для каждой эволюционной фазы и для каждой формы орнамента. «Если же эти данные выводить отвлеченно и так же отвлеченно представлять себе фазы эволюции, то мы будем иметь дело с очень субъективными и шаткими экспериментами, едва ли полезными для науки»¹⁸, — совершенно справедливо замечал Вл. Богданов еще в 1914 г.

Таким образом, чтобы избежать возможных ошибок, необходимо в каждом конкретном случае исследования орнамента сначала попытаться раскрыть внутренние закономерности его развития и только затем приступить к его сравнительному изучению. Опыт такого рода работы показывает, что эти закономерности различны¹⁹. Весьма показательный пример, иллюстрирующий вышеперечисленные сложности в изучении орнаментики, приводит С. В. Иванов. В искусстве ряда народов (каракалпаков, туркмен и др.) орнаментальные мотивы могут принимать как прямолинейные очертания, так и форму розетки. На рис. 4 представлена розетка с одежды синьцзянского кочевника VII-IX вв. Ее можно трактовать различно: либо как крестообразную фигуру с завитками на концах (рис. 5), напоминающими рога барана, либо как бордюры из парных завитков с ромбом между ними, помещенный в кольцо (рис. 6). Мы не знаем, какой из узоров является основным, «позитивным», а какой «негативным», фоновым, остаточным²⁰.

Можно продолжить и расширить этот же пример, приведенный С. В. Ивановым, показав неоправданность поспешного применения сравнительного метода. В осетинской орнаментике зафиксировано множество близких крестообразных фигур с завитками²¹, одна из них воспроизводится на рис. 7. Есть и очень похожие бордюры с ромбами²² (рис. 8). Кстати, сходный бордюры известен и киргизам²³ (рис. 9).

Количество аналогичных приведенным розеток, крестов

и бордюров может быть многократно увеличено, но это совсем не означает, что все они имеют общие истоки или являются результатом культурных взаимовлияний. Более того, вовсе не обязательно, что их творцы вкладывали в свои произведения одинаковый смысл.

Иногда значительные изменения в орнаменте могут быть вызваны применением шаблонов (трафаретов, выкроек). Узоры, сделанные по сложенному в несколько раз шаблону (чаще всего это бывают розетки), могут казаться очень сложными по своему строению, но эта внешняя сложность не является результатом эволюционного развития какого-то простого орнаментального мотива. Сложность — результат симметрии, образованной сложенным шаблоном, т. е. техники исполнения орнамента. В таких случаях анализу и сравнению подлежат те элементы, из которых «собран» орнамент. В осетинском художественном творчестве использование шаблонов — выкроек было чрезвычайно распространено в вышивке. Р.Г. Дзаттиаты и В.А. Цагараев совершенно правы, рассматривая в подобных образцах основной элемент, «растиражированный» шаблоном.

На современном этапе в изучении орнаментики исключительно важную роль приобретает статистическая обработка материала. Исследователи, считая недостаточным метод визуальных наблюдений, применяют при анализе собранного массового материала картографирование и выявление количественных показателей в орнаменте. Такие методы в историко-этнографическом исследовании орнамента успешно применяются, например, к русской вышивке²⁴. Однако напомним, что ее изучение было начато еще в середине XIX в., с тех пор накоплен обширный фактический материал, позволяющий с достаточной степенью достоверности выявлять локальные варианты и разрабатывать типологию. Для осетинского орнамента ареальные исследования и статистическая обработка данных в настоящее время, к сожалению, неприменимы,

прежде всего, из-за малого количества введенных в научный оборот материалов.

И, наконец, хотелось отметить еще один немаловажный момент. Необходимо более тщательно изучать «технические приемы исполнения орнамента (типов швов, профилей резьбы, способов нанесения узоров на металл и т. д.), так как они не менее отчетливо говорят о родстве и культурных взаимоотношениях народов»²⁵.

-
1. Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С.65.
 2. Там же. С.48.
 3. Там же. С.49.
 4. Там же. С.49.
 5. Там же. С.49.
 6. Штернберг Л. Я. Орнамент из оленьего волоса и игл дикобраза // Советская этнография, 1931, № 3-4.
 7. Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции... С.50.
 8. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник (К методике изучения) // Советская этнография, 1958, № 2. С.18-19.
 9. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С.12.
 10. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник... С.9.
 11. Там же. С.12-13.
 12. Там же. С.11.
 13. Там же. С.13-14.
 14. Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции... С.51.
 15. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник... С.6.
 16. Там же. С.7.
 17. Там же. С.8.

18. Цит. по: Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник... С.8.
19. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник... С.19.
20. Там же. С.21. Рис.8.
21. Осетинский народный орнамент/Сост. А. З. Хохов. Дзауджикау, 1948. Табл. III, Рис. 3, 4; Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960. С.213. Рис.1
22. Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент... С.190. Рис.1
23. Humbert C. Ornamente. Bd.1-1000 ornamentale Motive. München, 1981. S.128. T.507.
24. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки... С.11.
25. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник... С.23.

III. ПАРА ПТИЦ НА ДРЕВЕ ЖИЗНИ

Творят мир два голубка, сидящие на
дереве, которое только одно на всем свете
поднималось до всемирного океана...

Рождественская колядка¹

В осетинском орнаментальном искусстве XIX-XX вв. одним из часто встречающихся сюжетов является изображение стилизованного растения — дерева, на ветвях которого справа и слева симметрично друг другу сидят две птицы. Этот сюжет известен по надгробиям конца XIX в. в Куртатинском ущелье и с. Ольгинское² (рис. 10). Очень близкие по стилизации (возможно, даже изготовленные в одной мастерской или одним резчиком по камню) изображения зафиксированы на цыртах в с. Гизель и Хумалаг, датированных 1875 и 1878 гг. соответственно³. От первых они отличаются только неоконченностью, недоработкой образов птиц (рис. 11), что может свидетельствовать о десемантизации изначального сюжета — явлении, о котором мы говорили выше.

Помимо рельефного воплощения в камне надгробных стел сюжет с деревом и птицами часто встречается и в традиционной орнаментике осетинских вышивок⁴. Мне кажется, нет необходимости стремиться к максимальному количеству примеров, поэтому ограничусь несколькими образцами, происходящими из разных сел и представляющими, условно говоря, «различные школы» или стилистические направления. На рис. 12 представлен орнамент золотого шитья Кодзасовой Хабидат из с. Дур-Дур. Птицы, сидящие на верхних ветках, смотрят в разные стороны; у дерева подчеркнуты нижние ветви и довольно мощная «корневая система».

В орнаменте вышивки башлыка К. Шанаевой-Мгаковой (так у К. Берладиной, должно быть Мукаговой, — А. Ц.) из с. Брут, сюжет трактован несколько по-иному: птицы более стилизованы, они скорее напоминают раздвоенные листья или бутоны тюльпанов. Однако это все-таки птицы, поскольку

ку достаточно четко отличаются как от остальных листьев на дереве, так и от цветка, венчающего его крону (рис. 13). Как и в вышивке Х. Кодзасовой, у дерева подчеркнуты корни.

Исследуемый сюжет был одним из излюбленных в золотом шитье Кевросовой Марии из Дигоры. Вариант, приведенный на рис. 14, отличает сильная стилизованность птиц и то, что они сидят на нижних ветках.

Иногда центральный образ, т. е. дерево, заменяется антропоморфной фигурой. В большинстве случаев эта фигура напоминает схематическое изображение скифской змееногой богини Апи (рис. 15⁵, 16, 17⁶, 18). Позже мы еще обратимся к анализу взаимозамещения образов Мирового дерева и Богини-матери, дарующей жизнь и плодородие, пока же просто зафиксируем такую замену в орнаментике осетин.

М. Кевросова, в вышивке которой, как уже отмечалось, исследуемый сюжет весьма популярен, предлагает еще несколько его трансформаций. В одном случае при помощи простой полной симметрии он превращен в розетку (рис. 18), в другом — центральной фигурой является не дерево и не антропоморфный образ, а тамгообразный знак (рис. 19).

Из других трансформаций исследуемого изображения следует упомянуть встречаемые на надгробиях вариации с явным мусульманским влиянием (рис. 17, 20⁷) и кратным увеличением количества птиц при сохранении зеркальной симметрии (рис. 21⁸, 22⁹).

Таковы наиболее интересные интерпретации композиции «птицы на дереве» в орнаментальном творчестве осетин XIX-XX вв. Интересно, что этот сюжет мне не удалось найти на изделиях из кожи, ювелирных произведениях или в резьбе по дереву. Впрочем, не исключено, что такие вещи существуют и позже также будут введены в научный оборот. Важно, что при всем различии степени стилизации и художественных подходов (различная трактовка дерева, птицы обращены друг к другу или в разные стороны, сидят на верхних или

на нижних ветвях), мы имеем дело с устойчивым, часто повторяющимся сюжетом. Бесспорно, что его схема несет определенную смысловую наполненность. Завершая рассмотрение формы и переходя к поискам значения и функции данного символического образа, заметим, что он встречается как на мужских, так и на женских надгробиях, в вышивке он фиксируется на самых разных категориях вещей — от наволочки до мужского башлыка.

Итак, что же скрывается за образами исследуемой геральдической композиции? По мнению Б. Ф. и Р. Ф. Андиевых, «предки осетин верили в существование священных всезнающих птиц *семурга* и *быдуырга*. Семург смотрел в грядущее, а быдуырг в прошедшее, канувшее. Рукодельницы и резчики по дереву часто изображали этих птиц стоящими друг против друга или же со сросшимися спинами. В различных позах изображались они и на надгробных памятниках. Но постепенно, теряя первоначальный смысл, изображения этих птиц переходят в придаток растительного орнамента. В таком виде мы встречаем их на некоторых надгробных памятниках»¹⁰.

Мнение интересное, но, на мой взгляд, для исследуемого сюжета не совсем корректное. Дело в том, что разбираемое изображение является образцом геральдической композиции. Идеальная схема геральдической композиции, как известно, «представляет собой сочетание диалектически связанных элементов, которые не могут существовать самостоятельно: центрального, определяющего основу смысловой нагрузки, и его противоположностей — правого и левого, сопровождающих центральный и ему подчиненных, подчеркивающих его доминантность и завершающих изобразительное решение темы»¹¹. В нашем случае центральным, определяющим элементом является изображение дерева, оно несет основную смысловую нагрузку; у Б. Ф. и Р. Ф. Андиевых оно игнорируется, его семантика никак не объясняется.

Другую попытку объяснения этого сюжета предпринял

В. А. Цагараев, увидевший в центральном элементе изображение священной яблони из нартовского эпоса осетин, символизирующей Мировое дерево. «Нартовское дерево ориентировано солнцем по двум сторонам света (заход — восход, запад — восток), с ритмичным временным циклом («из года в год...»). Три волшебные птицы, являясь медиаторами Священного дерева, обозначают собой три сакральные зоны по вертикали. Подобную космогоническую схему передает и традиционный осетинский орнамент, во множестве своих сюжетов воспроизводя изобразительную идею Мирового древа. Здесь можно увидеть и три зоны по вертикали мироздания, и растительный верх и змеевидный, драконообразный низ, и сидящих на дереве волшебных птиц»¹².

Версия В. А. Цагараева более убедительна, чем предположение Андиевых, однако и она имеет одно слабое место. В разбираемой композиции осетинского орнамента на дереве изображается две птицы (как редкое исключение — четыре), В. Цагараев говорит о трех. Сюжет нартовского эпоса, на который он опирается, — похищение Дзерассой яблок со священного дерева нартов — известен в большом количестве вариантов. Чаще всего похитительниц три (три сестры в образе птиц)¹³, иногда одна¹⁴, очень редко четыре¹⁵, но ни в одном известном мне варианте яблоко (яблоки) не крадут две птицы. Возможно, жесткая, строгая схема-канон геральдической композиции «стерла» в визуальной версии фольклорного сюжета «лишнюю», мешающую зеркальной симметрии, птицу. Другое объяснение сложно предложить, если действительно наш орнаментальный образец семантически связан с указанным сюжетом нартовского эпоса.

Мы еще обратимся к фольклорным параллелям, пока же будет рациональным, следуя избранной методике, поискать возможные аналогии в иконографии ближайших этнических предков осетин, затем в орнаментике соседних народов, связанных с осетинами длительными культурными контактами.

Такой сравнительный анализ даст возможность сделать более достоверные выводы о смысловой наполненности разбираемого изображения.

В декоративно-прикладном искусстве алан пока мне удалось найти три явных аналогии сюжета с птицами на древе.

1. Серебряная штампованная накладная бляха (всего их 3 шт.) из богатой катакомбы №5 катакомбного могильника у с. Кобан (материалы Ф. Хегера, 1891 г.), твердо датируемой IX в. н. э.¹⁶ имеет стилизованное изображение дерева с четко обозначенными корнями и раскидистой кроной с плодами (?). Птицы с длинными хвостами (возможно, павлины) сидят в нижней части растения, высоко запрокинув головы.

Ангелика Хайнрих, опубликовавшая хранящиеся в Вене материалы катакомбных могильников у селений Чми и Кобан, по поводу изображенного на серебряных бляхах сюжета отмечает: «Особенно интересны три геральдические накладки с изображением дерева и двух птиц. Ближайшая аналогия встречается на поясном наборе из Персии. Примеры варварских подражаний мы знаем и из аварских находок... Изображение древа жизни и клюющих птиц на нем — заимствованный мотив из иранского искусства, но который рассматривается как христианское изображение. К аварам, вероятно, оно попадало из Византии, в Кобан эти накладки или их орнаментальные мотивы попадали бы прямо из Персии»¹⁷. Относительно семантики данного сюжета А. Хайнрих ничего не говорит, это, видимо, не входило в задачи ее публикации. Что касается происхождения самого поясного набора, думаю причин сомневаться в местном его производстве нет, поэтому если и возможно говорить о персидском заимствовании, то не накладок, а их орнаментального сюжета (о чем ниже).

2. Круглая бронзовая пластина (обкладка кожаного чехла для зеркала) из скального (пещерного) могильника на левом берегу р. Фиагдон возле с. Дзивгис, найдена В.Ф. Миллером в 1886 г. К сожалению, подробного отчета о раскопках этого

захоронения с полным описанием комплекса Вс. Миллер не приводит, датировки тоже. Можно предположить, что вещи относятся IX-X вв. Птицы вписаны художником в полумесяц, образованный двумя окружностями разного диаметра, имеют массивные лапы, орнаментированные крылья и хвост. Дерево символически обозначено парой расходящихся над головами птиц веток с шариками-плодами на концах¹⁸ (рис. 24). Сам Вс. Миллер считал, что на пластине изображены «сходящиеся головами грифоны», не предлагая никаких интерпретаций сюжета¹⁹.

3. Одна из самых известных и «растиражированных» иконографических находок в аланской археологии — фрагмент попоны из сафьяновой кожи с вышитым тонкой серебряной нитью и украшенным мелкими бронзовыми бляшками изображением двух павлинов, клюющих плоды с дерева, на котором они сидят (рис. 25). находка 1957 г. из богатой катакомбы №14 Змейского катакомбного могильника (раскопки В. А. Кузнецова) датируется XII в.²⁰ Из всех проанализированных выше изображений, это — наиболее реалистичное, «сочное», красочное. Дерево имеет мощные, глубокие корни с ромбом в основании, тонкий извилистый ствол с каплевидными листьями и ветвями, заканчивающимися плодами округлой формы. Художник (скорее всего, вышивальщица) великолепно передает детали оперения птиц, их лапы и хохолок на голове. Большой круглый глаз, крылья и хвосты павлинов, а также корни дерева дополнительно декорированы мелкими круглыми бляшками из бронзы. Несмотря на неполную сохранность находки, ее бесспорно можно признать одним из наиболее творческих, «осмысленных» вариантов композиции, в котором чувствуется и мифологичность образов, и их глубокая символика, и высочайшее техническое мастерство.

В. А. Кузнецов указывает, что «павлины, сидящие у древа — влияние переднеазиатского искусства»²¹. Отметим, что в

той же катакомбе 14 обнаружен фрагмент восточной ткани, на которой золотой нитью шрифтом «расцветающий куфи» вышита арабская надпись «Во имя Ал [лаха мило] стивого всемилосердного благодать...» Однако, исследователь все же склоняется к местному, аланскому происхождению материалов комплекса, в том числе и кожаной попоны с изображением павлинов, клюющих плоды²².

Подводя предварительные итоги, заметим, что: 1) интересующий нас сюжет хорошо знаком средневековым аланам, он находится в «зоне досягаемости» их мифологического зрения, 2) судя по реалистичности и детальной проработке изображений, семантика сюжета была ясной и хорошо понималась художниками. Об этом же, возможно, говорит и тот факт, что в двух случаях из трех изображенные птицы — павлины, а дерево имеет плоды. 3) расширяется категориальный круг вещей, украшенных исследуемой композицией, и материал, в котором она воплощена. Теперь мы имеем изображение двух птиц на древе не только на надгробиях и в вышивке, но и на ювелирных изделиях (деталь **мужского** поясного набора и бронзовая обкладка чехла для зеркала из **женского** погребения) и на коже (фрагмент **конской** попоны).

В раннеаланских и сарматских древностях точных аналогий данной геральдической композиции найти мне пока не удалось. Изображений Мирового древа с предстоящими животными много, но животные эти — лошади, олени, серны, козлы, барсы и т. д. Есть некоторые другие близкие мотивы, однако, по формальным признакам, помня, что исходной точкой нашего поиска является осетинский орнамент, в данном контексте они рассматриваться не будут. Пожалуй, единственная аналогия, о которой нельзя не упомянуть — сарматский фалар I в. до н. э. из Галиче (Болгария) с погрудным изображением женской фигуры с птицами на плечах²³ (рис. 26). Мне представляется несомненной семантическая близость данного сюжета с анализируемым (вспомним, как в

отдельных образцах осетинского орнамента центральное дерево превращается в женскую фигуру). Еще одна прямая аналогия, возникающая в связи с галическим фаларом, — один из текстов X Мандалы Ригведы:

Юная жена с четырьмя косами, замечательно украшенная
С ликом, натертым жиром, облачается в установленные формы
На нее уселись два мужественных орла
[Там,] где боги получили наделение долей

(РВ, X, 114, 3).

В искусстве скифов мы находим великолепный образец нашего сюжета. На нижнем фризе вазы из Чертомлыцкого царского кургана (IV в. до н. э.), найденной Н. Е. Забелиным в 1863 г., изображены две противостоящие птицы с расправленными крыльями над пальметтой²⁴ (рис. 27). Рельефы чертомлыцкой вазы привлекали внимание исследователей уже неоднократно, анализу их семантики посвящена обширнейшая литература. Одной из наиболее обстоятельных публикаций по этой теме является статья Е. Е. Кузьминой «О семантике изображений на чертомлыцкой вазе»²⁵. Вот что пишет исследовательница по поводу интересующего нас нижнего фриза с птицами: «Это выполненное в античной манере изображение общечеловеческого сюжета двух птиц у мирового древа одинаково знакомо и скифам и грекам. Миф о священном дереве — источнике жизни — известен в мифологии древневосточных народов и нашел отражение в их изобразительном творчестве. В религии всех индоевропейцев также было представление о дереве жизни и птицах на нем... Представленные на чертомлыцкой вазе пары птиц у пальметки изображают древо жизни, которое у всех народов Старого Света, в том числе индоиранцев, было символом богини-матери, плодородия и вечности жизни»²⁶. Позволю себе несколько поправить Е. Е. Кузьмину — древо жизни здесь изображает центральная пальметка, а не птицы по ее сторонам, роль и функция же птиц из объяснения Е. Е. Кузьминой совершенно не ясна.

Насколько уверенно мы можем отождествлять центральную пальметку нижнего фриза вазы с мировым деревом? Такого рода сомнения возникли у Д. А. Мачинского, который неоднократно обращался к анализу всего комплекса изображений на чертомлыцкой вазе. Он отмечает: «систему растительного орнамента, вырастающего из оформленной акантовыми листьями завязи у ножки амфоры... и завершающегося наверху пальметкой и двумя симметрично сидящими птицами голубиной породы, очень соблазнительно трактовать (особенно учитывая трехъярусность изображений амфоры, наталкивающую на мысль о трех мирах индоевропейской мифологии) как изображение мирового дерева — сакрального образа мира. Однако мы остереглись бы от подобных, модных в последнее время сопоставлений, если бы правомерность их не подтверждалась изображениями на другом предмете, найденном вместе с чертомлыцкой амфорой и образующем вместе с ней единый уникальный комплекс ритуальной посуды — на известном серебряном блюде из Чертомлыка»²⁷. Напомним, что на блюде, под обеими его ручками, имеется изображение обнаженной женской полуфигуры, вырастающей из такого же, как на амфоре, акантового трилистника. Вниз от трилистника идут побеги, которые напоминают уходящие в землю корни. Справа и слева от фигуры — растительный орнамент, близкий орнаменту амфоры, с подобными же спиральными завитками и бутонами. Очевидно, что изображенное божество — «великая женская богиня, связанная с культом растительных и плодоносящих сил природы»²⁸.

Не возражал против трактовки растительного орнамента из побегов аканфа как символов мирового дерева и Д. С. Раевский: «Важно, что это именно аканф, т. е. растение, во многих художественных традициях выступающее в качестве воплощения мирового дерева, так, он являлся обязательным элементом коринфской капители, символизирующей крону

мирового дерева, в качестве эквивалента которой выступает сама колонна»²⁹. Еще одно известнейшее изделие в искусстве Скифии, имеющее сходный декор — пектораль из Толстой Могилы. Центральный фриз украшения, главный организующий элемент в структуре ее композиции — изображение побегов аканфа, «что соответствует функции мирового дерева. Существенно в этом плане и наличие на ветвях побега симметрично размещенных фигурок птиц»³⁰. «Пальметта, из которой произрастает побег, обеспечивает известное совмещение изобразительного и символического воплощений мирового дерева»³¹. Сходное толкование аканфа как изображения мирового дерева предложено В. Н. Данилевским, Б. М. Мозолевским, Д. А. Мачинским³².

Вернемся, однако, к чертомлыцкой амфоре. По мнению Д. А. Мачинского, амфора и блюдо представляют собой комплекс ритуальной посуды. «Приходится констатировать, — пишет он, — что включение изображений в систему сходного растительного орнамента делает весьма вероятной трактовку всей системы образов на амфоре как сакрализованной картины мира, центром которой является мировое древо, а центром древа — божество: реконструируемый филологами образ мирового древа чаще и теснее всего связан с образом женщины...»³³. Здесь мы не можем не вспомнить отмеченные в начале этой главы «метаморфозы», происходящие с нашим сюжетом в осетинской орнаментике XIX-XX вв., — изображение в ряде случаев вместо центрального дерева антропоморфной фигуры с ногами-змеями или корнями и ромбовидной головой, указывающей на ее женский пол³⁴.

Поиск более ранних аналогов сюжета с деревом и птицами в искусстве ираноязычных кочевников вряд ли будет успешным. Туэктинские, Пазырыкские и другие курганы дают прекрасные образцы орнаментального творчества ранних кочевников. Исследовавший его С. С. Сорокин отмечает: «К VII в. до н. э. население лесостепной Азии уже знало все ос-

новые типы симметрии орнамента: симметрию бордюров, розеток и сетчатого рисунка. Для построения бордюров использовались все семь видов симметрии, на основании которых такого рода ритмические композиции создавались в разные эпохи и у разных народов, в том числе и в наше время»³⁵. Были разработаны собственные оригинальные рисунки розеток с использованием как полной симметрии, так и неполной, создающей впечатление движения. Основным элементом в розетках мог быть геометрическим, растительным или зооморфным. Поражают своим высоким художественным совершенством и разнообразием образцы сетчатого орнамента ранних кочевников Азии. «Для их создания использовались все пять теоретически возможных параллелограмметрических систем точек»³⁶.

При таком высоком развитии творческих способностей, позволявшем создавать самые сложные композиции в орнаментальном искусстве, геральдические симметрии с центральным доминантным элементом совершенно не получили распространения в кочевом мире Азии рубежа 2-го и 1-го тыс. до н. э. С. С. Сорокин объясняет этот феномен тем, что у ранних кочевников не было государственности, на конкретном материале показывая возникновение геральдических композиций только с формированием классового общества³⁷. «Симметричные композиции с центральным доминантным элементом закономерно несвойственны искусству ранних кочевников Азии, так как они не могли родиться в общественной среде, где идея абсолютной власти не существовала ни в реальном, ни в воображаемом мире»³⁸.

Продолжая исследование сюжета «пара птиц на дереве», мы должны обратиться к орнаментальному творчеству других народов, которых с осетинами связывают длительные культурно-исторические контакты. В этнографическом материале соседних северокавказских народов есть масса аналогий осетинскому орнаменту в целом и нашему сюжету в

частности. Он часто встречается во многих формах на самых различных категориях декорируемых предметов. Приведу два-три образца, позволяющие представить как стилистическое разнообразие данной орнаментальной темы у народов Северного Кавказа, так и технические приемы ее воплощения.

На рис. 28 представлен хранящийся в Национальном Музее Республики Адыгея подчасник из темно-синего бархата с вышитым золотой нитью орнаментом в виде растительных побегов³⁹. В верхних углах подчасника — изображения двух птиц. Интересно, что птицы на данном изделии не зеркально симметричны, как это бывает обычно, а смотрят в одну сторону. Очевидно, что мастерица уже не понимала семантики сюжета и, имея довольно простой шаблон птицы с головой, обращенной влево, просто дважды повторила его в вышивке.

На рис. 29 — образец характерной для адыгов резьбы по дереву⁴⁰. Это — розетка с четырьмя осями симметрии, на которой четырежды повторен сюжет с деревом и птицами. Хочется обратить особое внимание на оформление нижней части дерева в виде двух завитков, что сближает его с осетинскими образцами (ср. с рис. 10, 20).

Еще одна розетка со стилизованными изображениями птиц на мировом древе вышита на кумыкской женской сумке начала XX в. Розетка имеет две оси симметрии, причем они различаются количеством птиц на дереве. В одном случае их две, в другом — четыре⁴¹ (рис. 30).

Можно привести еще немало примеров, фиксирующих бытование данного сюжета у различных народов Кавказа, однако это будет простым количественным их увеличением. Задачи собрать все известные изображения подобного рода мной не ставилось, да и вряд ли это углубит сам поиск. Напомним, что в XIX — нач. XX в. происходит «интернационализация» многих орнаментальных мотивов на Северном Кавказе,

что уже отмечалось исследователями⁴², распространение их у различных народов больше отражает изменчивость моды и торгово-ремесленные контакты, чем этнические или идеологические особенности. К тому же изученность орнаментального искусства других кавказских народов находится пока на таком же невысоком уровне, как и осетин (за исключением, пожалуй, художественной обработки металла в Дагестане).

В декоративно-прикладном искусстве соседних с аланами-осетинами народов наиболее изученным является, бесспорно, русское. Исходя из этого факта, а также из того, что славяне в течение многих веков тесно общались с североиранскими народами, контактируя в том числе и в области идеологии, будет целесообразным обратиться к поиску аналогий именно в русском народном художественном творчестве.

Неоднократно отмечалось, что в России «богатство сюжетного орнамента уменьшается по мере продвижения с севера на юг»⁴³. Северные области России сохранили древнейшие фольклорные пласты, часто близкие осетинскому фольклору, некоторая тождественность есть и в обрядово-ритуальной практике⁴⁴. Итак, обратимся к орнаментике севера России.

Мотив дерева с сидящими на нем птицами — один из самых характерных для русской вышивки⁴⁵ (рис. 31). В костромской области такой узор называется *ягодник с птицами*⁴⁶, в новгородской — *петушки и береза*⁴⁷.

В русской вышивке, как и в орнаменте осетин, дерево часто заменяется женской фигурой с птицами в руках. «Иногда женщина соединяется с деревом в одну фигуру: ее платье сливается с треугольным основанием дерева. Сложная композиция, в основе которой женщина-дерево, характерна для вышивки подолов каргопольских женских рубах, подзоров пер. пол. XIX в. ... Узор этот, сохранив древнюю основу, прошел долгий путь развития», — отмечает Г. С. Маслова⁴⁸. Этот

сюжет, популярный от Пскова до Архангельска, часто имеет варианты с четырьмя птицами⁴⁹ (рис. 32), как на осетинских надгробиях.

Вообще для русской вышивки присуще горизонтальное расположение орнамента, зачастую с симметричным построением композиции или чередованием однородных элементов. Вертикальные сложные композиции встречаются исключительно редко, лишь в золотом шитье на головных уборах⁵⁰, в частности на ярославских и костромских кокошниках — оригинальных островерхих головных уборах, переставших бытовать в пер. пол. XIX в.⁵¹ Орнаментировались в кокошниках начелье и задняя часть, так называемая *четверть* или *верховица*. Популярнейшими узорами четверти были растительные и орнитоморфные, часто в сочетании. Центральный растительный элемент мог подвергаться изменениям, превращаясь в антропоморфную фигуру, иногда со змеевидными отростками⁵² (рис. 33).

Иногда фигуры птиц, сросшихся корпусами, теряя изначальную семантику, превращаются в изображение «ладьи», в центре которой помещается антропоморфная фигура⁵³ (рис. 34-36). В таком виде северорусская вышивка в трактовке нашего сюжета удивительно близка уже проанализированным выше изображениям с осетинских надмогильных камней (ср. рис. 34-36 и рис. 20).

В целом образ мирового дерева в окружении птиц и животных очень широко представлен в русской вышивке. «В абрисе дерева подчеркнуты корни, развесистая крона, ствол, отмеченный знаком солнца и плодородия (кресты, ромбы), дереву часто приданы антропоморфные черты», — указывает крупнейший исследователь русской вышивки Г. А. Маслова. Она же отмечает глубокую архаичность данного сюжета и его присутствие в русском фольклоре⁵⁴.

Археологические находки надежно подтверждают древность бытования у славян разбираемого сюжета. Именно он изображен на древнейшем из найденных в Новгороде створчатых браслетов-наручей XII в.⁵⁵ (рис. 37). Этим же мо-

тивом украшены знаменитые киевские колты (рис. 38), декор которых был подробно проанализирован Б. А. Рыбаковым⁵⁶, встречается он и в белокаменном резном узоре культовой архитектуры (например, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, 1236 г.)⁵⁷, и даже на лезвии парадного топорика XII в., хранящегося в Государственном историческом музее и приписываемого Андрею Боголюбскому⁵⁸ (рис. 39).

Не остались равнодушными к изображению птиц на мировом древе и другие славянские народы. Его вышивали на севере Черниговщины украинские мастерицы, хотя сюжетный орнамент вообще мало характерен для украинского народного искусства⁵⁹. Любопытно, что жителям Черниговской области этот сюжет был знаком еще в XII в.⁶⁰ (рис. 40). Издревле он был распространен и у западных славян⁶¹ (рис. 41).

Является ли анализируемый сюжет, в течение многих веков тиражировавшийся славянами на самых различных категориях вещей, в разных материалах, ставший в итоге одним из излюбленных мотивов русской вышивки, исконно славянским? Е. Н. Клетнева еще в 1924 г. отмечала, что русские и финские узоры восходят к единому источнику, которым являлась «культура Востока и иранская преимущественно»⁶². В 1926 г. В. А. Городцов в своей известной статье «Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве» также заключил: «В искусстве народов, населявших территорию Европейской России до первых веков христианской веры и не принадлежавших к русской нации, мы не находим аналогий с описанным народным творчеством, но как только соприкасаемся с сарматскими древностями, то тотчас нападаем на искомые совпадения. Они прослеживаются и в скифских древностях, но очень слабо»⁶³. Как видим, выдающийся русский археолог прямо возводит анализируемый орнаментальный мотив к сарматскому изобразительному искусству. Далее В. А. Городцов отмечает близость сарматской и сасанидской иконографии, объясняя ее «одинаковым происхож-

дением их из древней иранской иконографии, выработанной гораздо ранее христианской эры»⁶⁴.

Исследуя сюжет «птицы на мировом древе», мы не раз встречали мнение о его популярности в Сасанидском Иране или даже его сасанидских корнях. Действительно, он известен в сасанидском искусстве, хотя говорить о его широкой популярности не приходится. Приведем в качестве примера пару достаточно известных предметов сасанидской торевтики, украшенных анализируемым изобразительным сюжетом.

В 1947 г. в поле у дер. Бартым Пермского края случайно найдена серебряная ладьевидная чаша, с обеих сторон которой помещены рельефные изображения смотрящих друг на друга павлинов, разделенных зороастрийским алтарем аташданом⁶⁵. Алтарь или жертвенник в центре композиции несомненно связан с мировым древом. Священный огонь и священные растения (гранатовое дерево, тамариск, хаома и др.) являются в зороастризме важнейшими символами Ахура-Мазды. Сами фигуры павлинов составлены из ряда других изображений. Так, на груди и спине птиц хорошо просматриваются человеческие профили. Задняя часть туловища представляет собой морду зверя с широко раскрытой пастью, с торчащими в ней зубами, из которой раскрывается хвост павлина (рис. 42).

Интересно отметить, что такая полиморфность совершенно не характерна для сасанидской изобразительной традиции. «Сасанидское искусство не знает таких сложных фигур, составленных из человеческих и звериных голов», отмечалось в первой же обстоятельной публикации данного предмета О. Н. Бадером и А. П. Смирновым⁶⁶. Однако этот художественный прием, как известно, чрезвычайно распространен в декоративно-прикладном искусстве скифов. Павлиньи головы венчает рог Луны и шар, на шее — развевающийся шарф. Оба предмета являются обязательными элементами костюма сасанидских царей, что подчеркивает

особый статус изображенных птиц. Датируется «бартымская чаша» III-V вв. н.э.

Еще один известный образец сасанидской торевтики хранится в Государственном Эрмитаже⁶⁷. Это бронзовый кувшин VI-VII вв. с носиком-сливом, украшенный изображением раскидистого дерева с крупными круглыми плодами и двух павлинов с шарфами на шеях по бокам от него (рис. 43).

Известен анализируемый сюжет и в сасанидской глиптике. В Государственном Эрмитаже и Государственном историческом музее имеются образцы гемм с выгравированными мировым древом и предстоящими павлинами⁶⁸.

Интересно, что в иранском искусстве в данной сцене чаще всего фигурируют павлины. (Кстати, вспомним конскую попону из богатого аланского погребения №14 Змейского катакомбного могильника с весьма реалистичными павлиньими фигурами, рис. 25). Эти птицы имеют особый статус в мифологиях многих народов мира. Так, в индоиранской или шире, индоевропейской мифопоэтической традиции, павлин — чудесная, царская птица, символ Солнца или космоса вообще, изобилия, плодородия и бессмертия. Из Ирана и Индии такая трактовка образа павлина распространяется во многих культурах, проникает в сакральную символику мировых религий. К примеру, в исламе павлин становится символом космоса или крупных небесных тел — Солнца и Луны. В раннем христианстве мясо павлина считалось нетленным (символ Христа во гробу), потеря перьев и их отрастание весной — символизирует обновление и воскресение. Два павлина, которые пьют из одной чаши, указывают на духовное возрождение⁶⁹.

Впрочем, в различных вариациях исследуемого сюжета мы неоднократно встречаем не только павлинов, но и пару голубей, орлов или просто абстрактных птиц неопределенной породы. Этот факт не позволяет нам делать окончательный вывод о семантике нашего сюжета, отталкиваясь только от трактовки образа павлина.

Говоря о распространении мотива «две птицы на древе» в религиозной символике, надо отметить его особую популярность в раннехристианской иконографии. Придя из Ирана, он, вероятно, оказывается весьма близок христианскому мировоззрению и легко вписывается в число традиционных и любимых сюжетов как в западной, так и в восточной части христианского мира. На рис. 44 приводится фрагмент настенной живописи римских катакомб⁷⁰, в росписях которых данный сюжет встречается неоднократно⁷¹. Мы выбрали именно эту композицию, поскольку она наглядно демонстрирует важное изменение — появление нового семантического наполнения, связанного с христианской символикой. Как видим, мировое древо здесь превращается в ветки, растительные побеги, помещенные в вазу или чашу. Этот сосуд не что иное, как евхаристическая чаша, предназначенная для величайшего христианского таинства — причащения крови Христовой. «Сия чаша есть Новый Завет в Моей крови, которая за вас проливается», говорит Иисус ученикам во время Тайной вечери (Мф. 26, 26-28; Лк. 22, 19-20; 1 Кор. 11, 23-25). По бокам от сосуда мы видим пару голубей, которые также получают новое осмысление в христианстве. Голубь символизирует спасение, конец всемирного потопа, сам Святой Дух⁷².

Дальнейшее бытование нашего сюжета в христианской среде ведет к его дальнейшей трансформации. Нередко вместо мирового древа, чья символика становится малопонятной христианам, мы наблюдаем в центре композиции виноградную лозу с плодами, часто в сочетании с чашей для причастия⁷³ (рис. 45). Виноград, как и чаша, символизирует евхаристическое вино и кровь Спасителя. Концепция, выраженная св. Августином так: «Иисус есть виноград Земли Обетованной, кисть, положенная под давяльный пресс»⁷⁴.

Со временем изобразительная композиция с реалистичными фигурами птиц и древа-чаши широко распространяется в искусстве многих христианских стран и народов. Часто

сюжет упрощается, стилизуется и в итоге становится орнаментом: книжной заставкой, элементом архитектурного декора, витражным рисунком и т.д. На рис. 46 воспроизведены книжные миниатюры из богато иллюстрированной рукописной «Келлской книги», созданной кельтскими монахами на рубеже VIII-IX вв⁷⁵.

Как видим, на северо-западной окраине Европы, в Ирландии, возникает тот же орнаментальный мотив, что и на юго-востоке континента, в Осетии. Ирландская и осетинская «версии» отличаются не только стилистически и композиционно, они имеют различные смыслы. Кельтский орнамент связан с христианской символикой, в то время как аналогичный осетинский мотив имеет более глубокие, дохристианские корни и, соответственно, иное семантическое наполнение. Это отчетливо видно из проведенного выше анализа и свидетельствует о правильности выбранной методики реконструкции значения архаичных орнаментов.

Выше уже говорилось о распространении нашего сюжета из арийского мира в соседние страны и о популярности его в христианской художественной культуре. Добавим, что особенно часто он встречается в Византии, где не только адаптируется к запросам христианской изобразительной догматики, но и вполне комфортно существует в светском искусстве. Приведем несколько примеров его использования в разных техниках на разных материалах.

На рис. 47 изображены золотые браслеты XII в. из клада, найденного в Салониках, в настоящее время хранящиеся в коллекции Елены Стафатос в Афинах⁷⁶. Браслеты украшены рельефными изображениями пары птиц у мирового дерева. Фигуры птиц направлены в противоположные от дерева стороны, но их головы повернуты к дереву, а клювы касаются побегов. Аналогичное композиционное решение мы видим на византийском расписном керамическом блюде XI-XII вв⁷⁷. (рис. 48).

В книжной графике Византии сюжет с птицами и деревом также довольно распространен. В качестве образца приведем небольшую заставку из «Слов» Григория Назианзина (Богослова) конца XII в. В этой богато иллюстрированной рукописной книге, хранящейся в Национальной библиотеке в Париже, можно встретить несколько вариаций интересующей нас сцены⁷⁸. Мы выбрали одну из них, на которой довольно реалистично изображены две птицы вокруг сосуда-чаши с цветущими растительными побегами и корнями. Одна из птиц пьет из чаши, другая — смотрит в противоположную сторону (рис. 49).

Сюжет с птицами на мировом древе популярен и в средневековой византийской торевтике. Прекрасным образцом художественной обработки металла является хранящаяся в Государственном Эрмитаже серебряная с гравировкой, чернью и позолотой чаша, найденная в 1925 г. в с. Вильгорт в Приуралье. Тулово чаши разделено на круглые медальоны с рельефными изображениями людей, реальных и фантастических зверей, птиц и растений. В том числе здесь трижды повторяется интересующий нас сюжет. На рис. 50 приводятся два из трех медальонов, практически идентичных по стилистике, но отличающихся направлением птичьих фигур⁷⁹. Напомним, что и в осетинской орнаментике встречаются оба варианта расположения птиц — как к дереву, так и от него.

Композиция с деревом и птицами имеет в византийской иконографии разные смысловые коды. Один, связанный с раннехристианской визуальной традицией, мы обсуждали выше. Второй присутствует в светском искусстве, где, как отмечает В. П. Даркевич, «сохраняется языческое отношение к посланцам неба... Двух птиц можно связать с темой встречи с девушкой, ухаживания и любви»⁸⁰. «В изображениях парных птиц — образов благополучия и счастья в семье — видели апотропеи, отвращающие всякое зло»⁸¹. Близкую трактовку сюжета мы обнаруживаем в русском искусстве, где он обычно связывается с любовной лирикой, свадебным фольклором и

т.п. «Пара воркующих в саду голубков» — наиболее типичное его объяснение. Не исключая такого варианта «расшифровки» сцены, нельзя не отметить, что он не объясняет смысл и назначение центрального, главного элемента нашей геральдической композиции — мирового древа. Аналогичный комментарий мы давали выше по поводу трактовки данного сюжета в осетинской орнаментике Б. и Р. Андиевыми. Возможно, несколько упрощенное объяснение этой сцены как «брачной игры» — свидетельство начавшейся десемантизации, утраты изначального, более глубокого ее смысла...

Как уже отмечалось, изображение птиц на мировом древе довольно часто встречается в искусстве Византии. Можно предположить, что через византийское посредство анализируемый мотив (в его христианской интерпретации) попадает на Кавказ. На рис. 51 воспроизведена деталь орнаментального декора храма XI в. в с. Патара Они на севере Грузии⁸². Здесь мы видим пару голубей по сторонам от крупной растительной розетки, без сомнения символизирующей мировое древо. Довольно часто древо с птицами встречается в богатой на орнаментальный декор средневековой книжной миниатюре Армении⁸³.

Вместе с тем, отмечу, что некоторые вариации нашего сюжета в христианских памятниках Кавказа стилистически гораздо ближе к сасанидскому искусству, что позволяет говорить о вероятном их заимствовании непосредственно из Ирана без византийского посредства. Так, на рис.52 представлена каменная капитель христианского храма VI-VII вв. в Судагылане (Мингечаур)⁸⁴, украшенная изображением стилизованного древа и двух клюющих его павлинов с развевающимися шарфами на длинных шеях. Данное изображение очень живо напоминает нам близкий по стилистике рисунок на вышеупомянутой сасанидской серебряной чаше из дер. Бартым (рис. 42).

Подводя предварительный итог нашего небольшого анализа одного из излюбленных в осетинском искусстве ор-

наментальных сюжетов, отметим, во-первых, его широкое распространение на огромной территории и его большую популярность в визуальной культуре значительного числа народов древности, средневековья и современности. Во-вторых, важно подчеркнуть, что в разных культурах этот сюжет имеет совершенно разные интерпретации, несет разные сакральные коды. Более того, семантика сюжета с течением времени может меняться, приобретать новые смыслы и утрачивать старые.

Каково же изначальное значение орнамента с мировым деревом и парой птиц на его ветвях в осетинской традиции? Для выяснения этого, согласно определенной нами методике, необходимо перейти от текста визуального к тексту вербальному. Обратимся к архаичным индо-иранским священным текстам. Древнейшим арийским литературным памятником, как известно, является «Ригведа» — собрание религиозных гимнов, составленное во II тыс. до н.э., в эпоху ранней индо-иранской культурно-идеологической общности. В первой Мандале Ригведы содержится знаменитый гимн-загадка (RV, I, 164), представляющий собой свод так называемых брахмодья (brahmodya) — аллегорий и загадок о происхождении мира, об удивительных явлениях природы, о времени, богах, человеческой жизни, ритуале и т.д. Вопросы, как правило, оставляются без ответа, отгадок в гимне нет. Аллегии туманны и допускают различные толкования. Обратимся к стихам 20–22 названного гимна:

20 Два орла, два связанных друг с другом товарища,
Обхватили одно и то же дерево.
Один из них ест сладкую винную ягоду,
Другой наблюдает, не вкушая.

21 Где орлы о доле в бессмертии,
О наделах, не мигая, зывают,
Там — могучий пастух всего мира,
Мудрый, вошел в меня, глупого.

22 На дереве том, где вкушающие мед орлы
Селятся, размножаются все,
На вершине его, говорят, — ягода сладкая,
До нее не доберется тот, кто не знает отца⁸⁵.

Как видим, данный текст буквально является озвученной иллюстрацией к разбираемому орнаменту, но смысл его нельзя назвать вполне ясным. Толкованию данного гимна посвящена значительная литература, хотя многое пока в его содержании остается не до конца понятным. Нам представляется вполне убедительной точка зрения крупнейших отечественных специалистов по семиотике, духовной культуре, фольклору, мифологии и лингвистике индоевропейских народов, В.Н. Топорова и Вяч. Вс. Иванова: «В разных источниках встречается образ двух птиц, сидящих на вершине или верхних ветвях мирового древа справа и слева от вертикали ствола. В этих случаях птицы соотносятся с солнцем и луной, и вся схема может быть понята как род космологической модели. Такие композиции известны и в архаичном типе загадок о космосе, мировом древе или древе жизни (РВ, I, 164, 20-22). Вместе с тем в ритуальном плане эта пара птиц воплощает собой идею плодородия, благополучия, богатства. Птицы выступают здесь как своего рода стражи богатства и гаранты правильности совершения ритуала...»⁸⁶.

Нельзя не вспомнить здесь еще один крупный иранский литературный памятник. Известнейшим произведением пехлевийской литературы является «Дадестан-и меног-и храд» («Суждения Духа разума»), в котором изложены основные принципы зороастризма, представления о сотворении мира, а также приведены космогонические, космологические, эсхатологические и другие авестийские мифы и легенды. Книга построена как диалог мудреца с Духом разума, отвечающим на 62 различных по тематике вопроса. Авторство и время создания произведения неизвестны, но предполагается, что оно могло быть написано в эпоху поздних Саса-

нидов на основе более древних текстов⁸⁷. Один из древних иранских мифологических сюжетов, воспроизводимых Духом разума в «Дадестан-и меног-и храд», живо напоминает анализируемый орнамент: «Гнездо Сенмурва [находится] на всеисцеляющем дереве со многими семенами, и всегда, когда [Сенмурв] поднимается, тысяча ветвей вырастает из этого дерева, а когда он садится, то ломает тысячу ветвей и раскидывает его семена. А птица Чинамрош всегда сидит рядом, и ее задача в том, чтобы разносить семена этого всеисцеляющего дерева со многими семенами. Она собирает [их] и разбрасывает там, где Тиштар берет воду, так что, когда Тиштар берет воду со всеми этими семенами, он проливает [их] с дождем по [всему] миру» (МХ, 71-72)⁸⁸.

По мнению О.М. Чунаковой, речь в данном фрагменте идет о важнейшем понятии в арийской мифологической картине вселенной, об одном из вариантов «оси мира»⁸⁹. Здесь она представлена как «всеисцеляющее дерево со многими семенами» — символ зарождения жизни и податель плодородия. Сидящие на нем Сенмурв и Чамрош (Чинамрош), занимающие высшую ступень в иерархии мифических птиц, фактически занимаются распространением по миру растущих на дереве «многих семян», в чем им помогает божество грозы и дождя Тиштар⁹⁰. Таким образом, основным, главным элементом данной сцены в тексте «Суждений Духа разума» является само дерево. Птицы играют важную, но подчиненную роль. Именно так должна выглядеть и идеальная схема орнаментальной геральдической композиции. Она, как уже указывалось выше, «представляет собой сочетание диалектически связанных элементов, которые не могут существовать самостоятельно: центрального, определяющего основу смысловой нагрузки, и его противоположностей — правого и левого, сопровождающих центральный и ему подчиненных, подчеркивающих его доминантность и завершающих изобразительное решение темы»⁹¹.

Думается, предложенная трактовка смыслового кода древнего иранского литературного сюжета вполне применима и к осетинскому орнаменту, представляющему собой, таким образом, космологическую модель с центральной мировой осью и ее стражами, символизирующими и дарующими богатство, изобилие и справедливость.

-
1. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1987. С.586.
 2. Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960. С.259.
 3. Там же. С.248. Рис.2.
 4. Все образцы осетинского золотого шитья, публикуемые впервые, взяты из архива К. А. Берладиной, хранящегося в НА СОИГСИ (см. гл. I настоящей работы). Все они являются точной копией оригинальных шаблонов — трафаретов, вырезанных вышивальщицами в 40-е годы XX в.
 5. Хохов А.З. Осетинские орнаменты. Орджоникидзе, 1932. Рис.22.
 6. Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент... С.253.
 7. Там же. С.184. Рис.2; С.252. Рис.2.
 8. Там же. С.185. Рис.2; С.252. Рис.1.
 9. Там же. С.255. Рис.3.
 10. Там же. С.29-30.
 11. Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С.179.
 12. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов: история, мифология, искусство, семантика. Владикавказ, 2000. С.28.
 13. Нарты кадджытæ. Орджоникидзе, 1975. С.27; Нарты. Осетинский героический эпос. М., 1989, Кн.2. Сс.7,20.
 14. Нарты. Осетинский героический эпос... С.15; Сказания о нартских богатырях. Осетинский эпос. М., 1960. С.17.
 15. Нарты. Осетинский героический эпос... С.12.
 16. Хайнрих А. Раннесредневековые катакомбные могильни-

- ки у селений Чми и Кобан (по материалам Венского естественно-исторического музея) // Аланы: история и культура. Alanica — III. Владикавказ, 1995. С.243. Табл.XLI. Рис.1.
17. Хайнрих А. Раннесредневековые катакомбные могильники у селений Чми и Кобан... С.200-201.
 18. Материалы по археологии Кавказа/Под ред. П.С. Уваровой. М., 1888. Вып. I. Табл. XI, №4.
 19. Там же. С.53.
 20. Кузнецов В. А. Змейский катакомбный могильник (по раскопкам 1957 г.) // Археологические раскопки в районе Змейской Северной Осетии. Материалы по археологии и древней истории Северной Осетии (МАДИСО). Орджоникидзе, 1961. Т. I. С.85.
 21. Там же. С.132.
 22. Там же.
 23. Яценко С. А. Антропоморфные изображения Сарматии // Аланы и Кавказ. Alanica — II. Владикавказ, 1992. С.211. Табл.8. Рис.1.
 24. Соколов Г. Античное Причерноморье. Л., 1973. Рис.51.
 25. Кузьмина Е. Е. О семантике изображений на чертомлыцкой вазе // Советская археология. 1976, № 3.
 26. Там же. С.71.
 27. Мачинский Д. А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С.133.
 28. Там же.
 29. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. М., 1985. С.200.
 30. Там же.
 31. Там же. С.201.
 32. Там же. С.232.
 33. Мачинский Д. А. Пектораль из Толстой Могилы... С.134-135.
 34. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов... С.188.
 35. Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии... С.174.
 36. Там же. С.175.

37. Там же. Сс.176-179.
38. Там же. С.181.
39. Адыгейский народный орнамент/Сост. М.-К. Азаматова. Майкоп, 1960. Рис.5.
40. Там же. Рис.1.
41. Гаджиева С.Ш. Одежда народов Дагестана XIX — начала XX в. М., 1981. Табл.2,2.
42. Дзаттиаты Р.Г. Орнаменты горной Осетии. Владикавказ, 1992. С.25.
43. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С.178.
44. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов... С.198.
45. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки... Рис.136.
46. Там же. С.60.
47. Там же. С.98.
48. Там же. С.115.
49. Там же. Рис.60а.
50. Дурасов Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // Советская этнография. 1980, № 6. С.95.
51. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки... С.66.
52. Там же. Рис.196.
53. Там же. С.64. Рис.21-22г, в, б.
54. Там же. Сс. 95, 162, 171 и др.
55. Седова М. В. Ювелирные украшения древнего Новгорода (X-XV вв.). М., 1981. С.117. Рис.4,7.
56. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси... Сс.583-586.
57. Там же. С.589. Рис.103.
58. Городцов В. А. Симбирский древний топорик // Труды Государственного исторического музея. М., 1926. Вып. I. С.139. Рис.4. Отметим, что имеются и другие датировки данного предмета. В частности, А. Н. Кирпичников и А. Ф. Медведев относят его производство к первой пол. XI в. См.: Кирпичников А. Н., Медведев А. Ф. Вооружение // Древняя Русь. Город, замок, село. М., 1985. С.340. Табл. 128, №7.

59. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки... С.195-196.
60. Кузнецов Г.А. О работе второго Черниговского отряда // Археологические открытия — 1985. М., 1987. С.358.
61. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т.2. С. 453.
62. Клетнева Е.Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск, 1924. С.18.
63. Городцов В.А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды Государственного исторического музея. М., 1926. Вып. I. С.20.
64. Там же. С.25.
65. Бадер О.Н. Бартымская чаша // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. М.-Л., 1949. Вып. XXIX. Рис.19.
66. Бадер О.Н., Смирнов А.П. «Серебро закамское» первых веков нашей эры. Бартымское местонахождение/Труды Государственного исторического музея. Памятники культуры. М., 1954. Вып. XIII. С.18.
67. Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании IV в. до н. э.-VII в. н. э. М.-Л., 1959. Табл.30, 31.
68. Борисов А.Я., Луконин В.Г. Сасанидские геммы. Л., 1963. Сс.163, 218. Берзина С.Я. Древние геммы Востока. М., 2010. С. 194.
69. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С.195.
70. Эрн В.Ф. Письма о христианском Риме // Наше наследие. 1991, №2. С.116.
71. Примеры см.: Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband. Breisgau, 1903. Taf. 31, 49, 50, 89, 150, etc.
72. Бидерман Г. Энциклопедия символов... С.58.
73. Якобсон А.Л. Раннесредневековый Херсонес. Очерки истории материальной культуры // Материалы и исследования по археологии СССР. М.-Л., 1959. №63. С.243. Рис.129.
74. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С.197.
75. Meehan A. Celtic Design: The Tree of Life. London, 1999. Pp.56-62.

76. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. М., 1975. С.204. Рис.319.
77. Макарова Т.И. Поливная керамика в Древней Руси. М., 1972. Рис. на обложке.
78. Даркевич В.П. Светское искусство... С. 201. Рис.314. С.205. Рис.321.
79. Там же. С.24. Рис.17. С.32. Рис.33.
80. Там же. С.202.
81. Там же. С.203.
82. Кравченко А. В., Каралашвили Н. И. Грузинский орнамент. Тбилиси, 1958. Табл.20. Рис.1.
83. Ornamental Arts of Armenian Manuscripts [электронный ресурс]. URL: <http://www.iatp.am/ara/sites/ornaments/newornaments/index.htm>
84. Тревер К. В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании... Табл.28.
85. Перевод Т. Я. Елизаренковой.
86. Топоров В. Н., Иванов В. В. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т.2. С.346.
87. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты. Издание подготовлено О. М. Чунаковой. М., 1997. С.11-12.
88. Там же. С.120.
89. Там же. С.20.
90. Чунакова О. М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов. М., 2004. С.97-98.
91. Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С.179.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог нашему небольшому исследованию истории и семантики одного из самых популярных в Осетии орнаментальных сюжетов — изображению дерева с симметрично восседающими на его ветвях двумя птицами, — можно сделать следующие выводы.

Данный сюжет является отражением космо- и мифологических представлений осетин и их исторических предков. В основе орнаментальной схемы — модель мира с Мировой осью — Древом в центре и парой птиц, дарующих изобилие и богатство, символизирующих плодородие и справедливость.

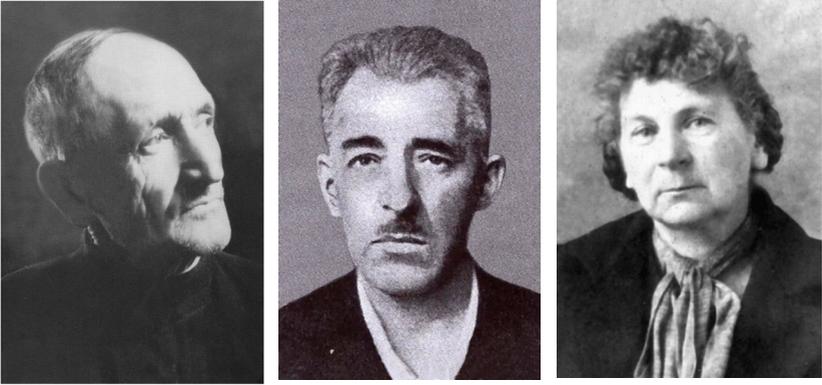
Анализируемая космологическая схема, восходящая к глубокой индо-иранской архаике, получила широкое распространение во многих культурных традициях — от зороастрийского Ирана и христианской Византии до традиционных идеологических представлений народов Северного Кавказа. Она воплощается в разных материалах, техниках и разной художественной стилистике, отражая многообразие культурных вкусов и запросов.

Изначальный смысловой код данной геральдической композиции претерпевает в искусстве разных народов существенные изменения, подвергаясь трансформациям под влиянием культурных и идеологических контактов и инноваций.

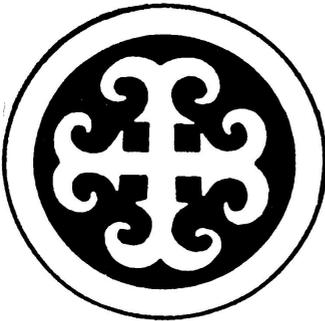
С течением времени сакральный смысл сцены утрачивается, изображение мирового дерева с птицами на ветвях становится простым элементом декора, красивым орнаментом. Такая десемантизация характерна для большинства (если не для всех) орнаментальных сцен и мотивов.

Говоря в целом об историко-этнологическом изучении орнаментики, отметим, что орнамент является интересным и своеобразным историческим источником, требующим специфического подхода и особой методики научного исследования. Изучение орнамента как исторического источника позволяет получить важные сведения об идеологических представлениях различных народов древности, средневековья и современности, их художественных предпочтениях, данные о межэтнических контактах, этномиграционных процессах и культурном взаимодействии.

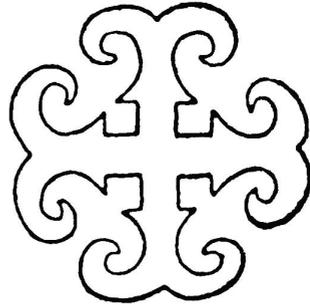
ПРИЛОЖЕНИЕ



*Первые исследователи осетинского орнамента.
1. М. С. Туганов, 2. А.-Г. З. Хохов, 3. К. А. Берладина*



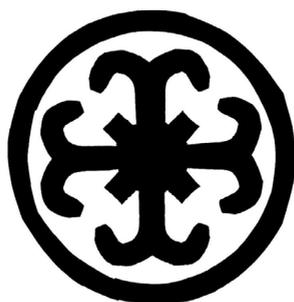
4



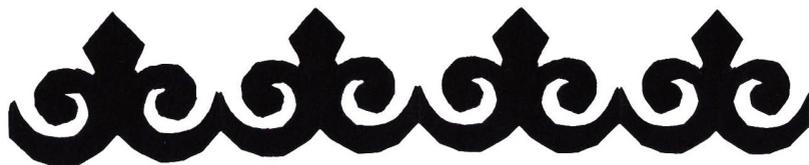
5



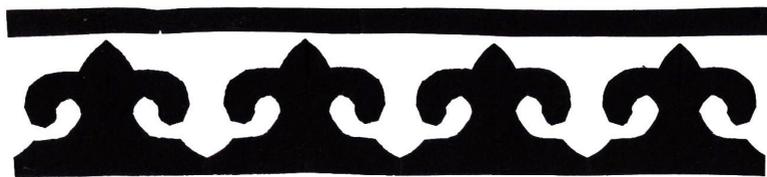
4-6. Орнамент на одежде кочевника. Синьцзян, VII-IX вв.



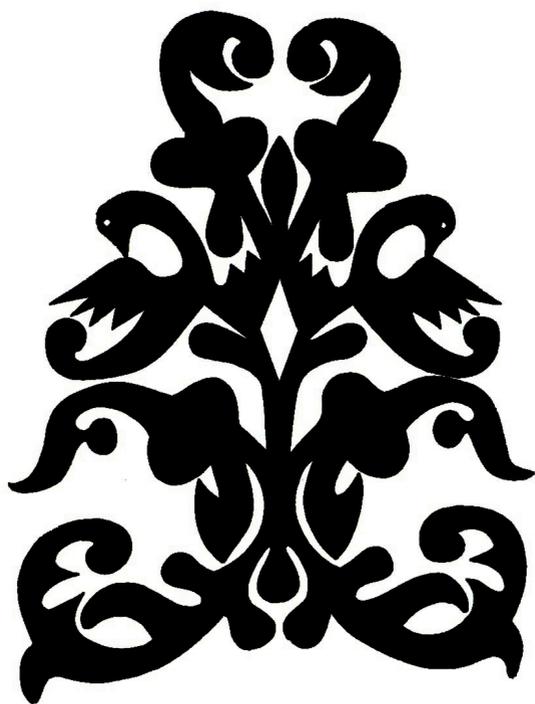
7. Орнамент на надгробии. г.Беслан, Северная Осетия, 1914 г.



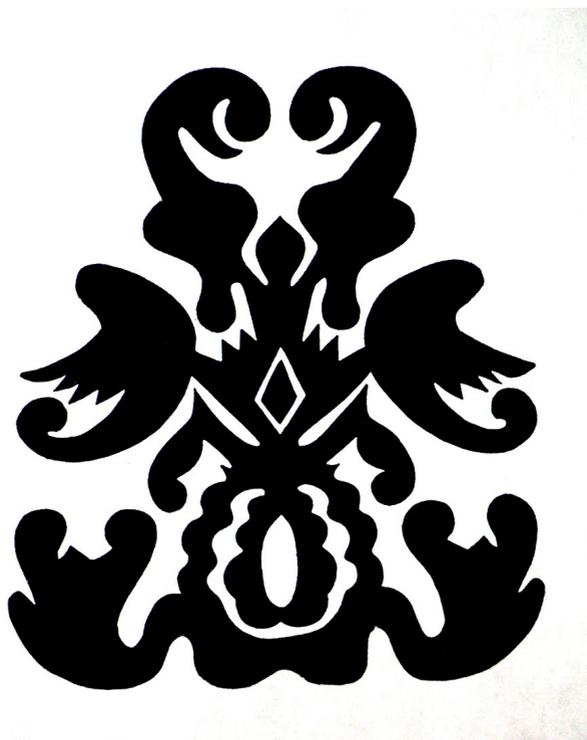
8. Орнамент на надгробии. с.Ольгинское, Северная Осетия, нач. XX в.



9. Киргизский орнамент, XIX в.



10. Орнамент на надгробиях в с. Ольгинское и Куртатинском ущелье. Северная Осетия. Втор. половина-конец XIX в.



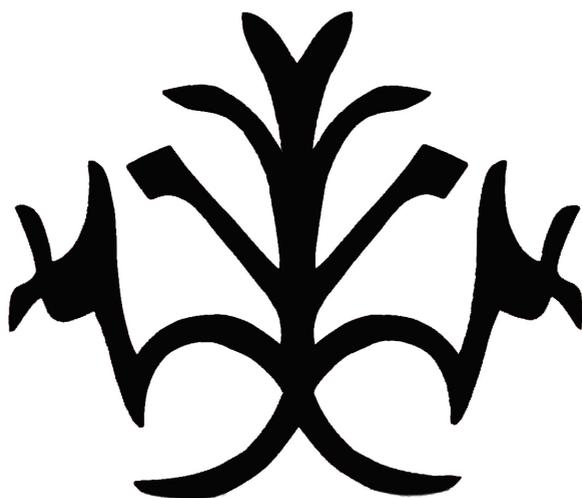
*11. Орнамент на надгробиях в с. Гизель и с. Хумалаг.
Северная Осетия. 1875, 1878 гг.*



12. Орнамент вышивки. Кодзасова Хабидат. с. Дур-Дур, Северная Осетия. 40-е годы XX в. (Публикуется впервые)



13. Орнамент вышивки башлыка. Шанаева Кале. с. Брут, Северная Осетия. 40-е годы XX в. (Публикуется впервые)



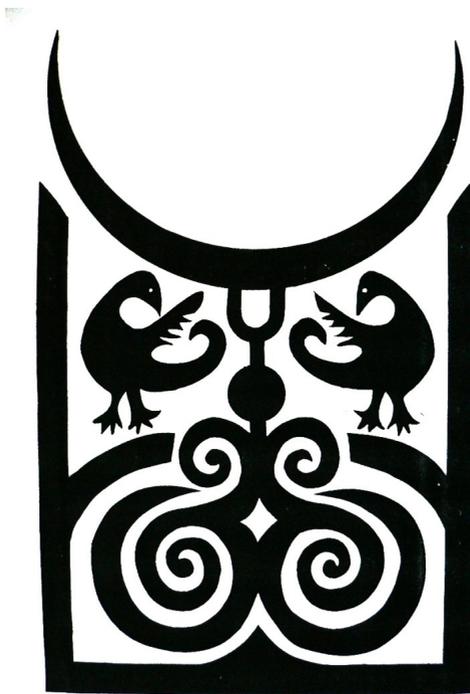
14. Орнамент вышивки. Кевросова Мария. г. Дигора, Северная Осетия. 40-е годы XX в. (Публикуется впервые)



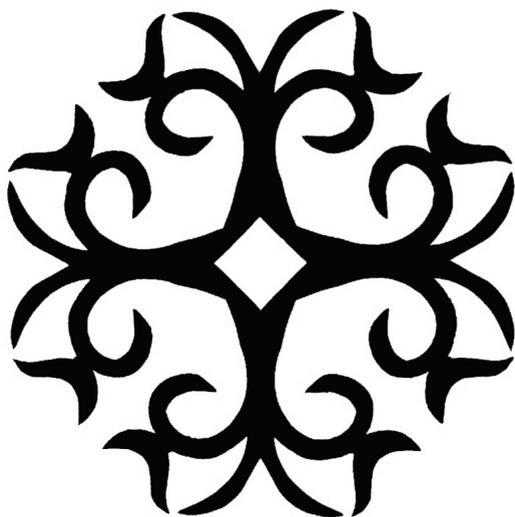
15. Орнамент осетинской народной вышивки



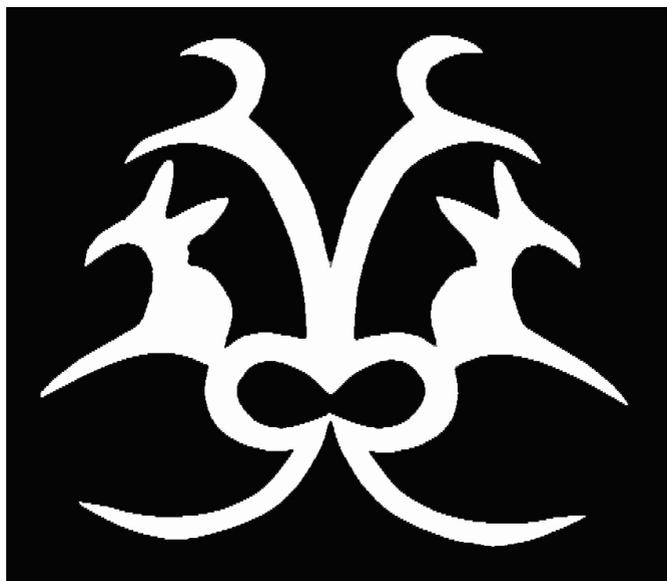
16. Орнамент вышивки подушки-мутака. Кевросова Мария.
г. Дигора, Северная Осетия. 40-е годы XX в.
(Публикуется впервые)



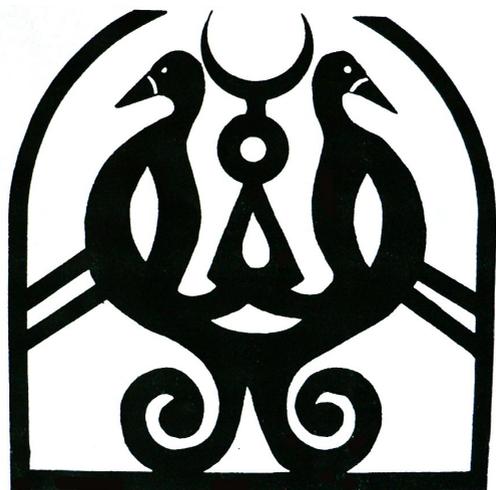
*17. Орнамент на надгробии. с. Хумалаг, Северная Осетия.
Конец XIX в.*



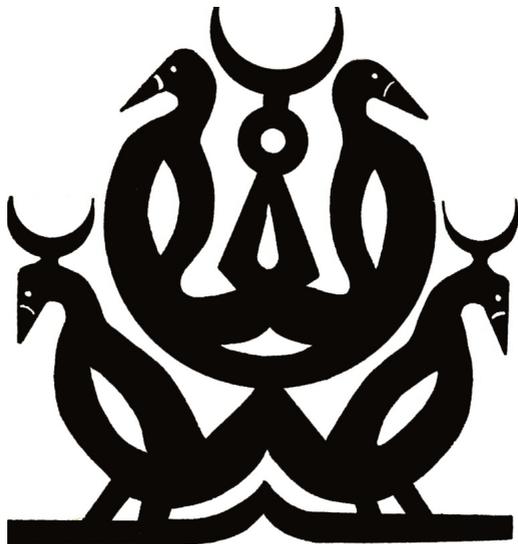
18. Орнамент вышивки наволочки. Кевросова Мария. г. Дигора, Северная Осетия. 40-е годы XX в. (Публикуется впервые)



*19. Орнамент шелковой вышивки наволочки. Кевросова Мария.
г. Дигора, Северная Осетия. 40-е годы XX в.
(Публикуется впервые)*



20. Орнамент на надгробиях в с. Кобан и г. Беслан, Северная Осетия. Конец XIX — нач. XX в.



21. Орнамент надгробий в г. Ардон и г. Беслан, Северная Осетия. Конец XIX — нач. XX в.



*22. Орнамент на надгробии в с. Заманкул, Северная Осетия.
Конец XIX — нач. XX в.*



23. Серебряная накладка ремня. с. Кобан, Северная Осетия. IX в.



24. Бронзовая пластина-накладка от кожного чехла для зеркала.
с. Дзивгис, Северная Осетия. IX-X вв (?)



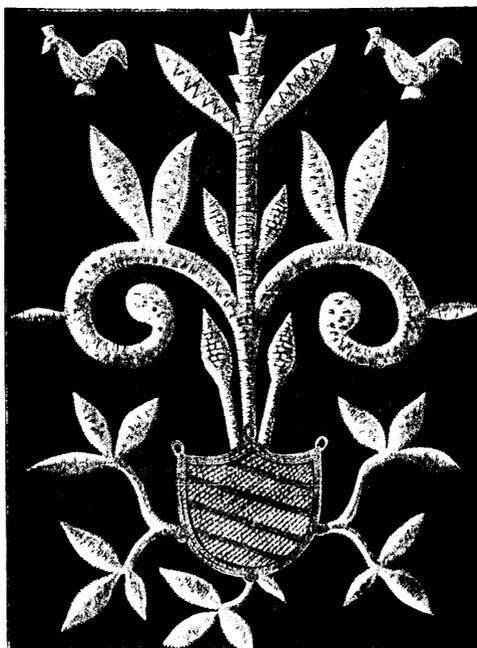
25. Фрагмент кожаной попоны. ст. Змейская,
Северная Осетия. XII в.



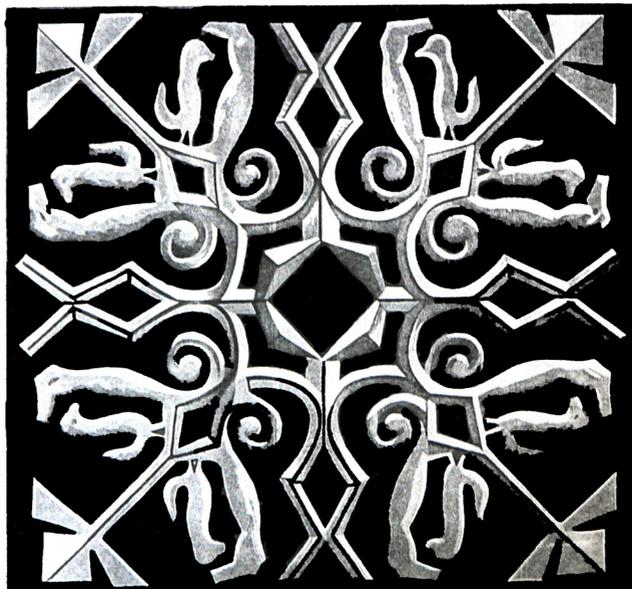
26. Рисунок на фаларе. с. Галиче, Болгария. I в. до н. э.



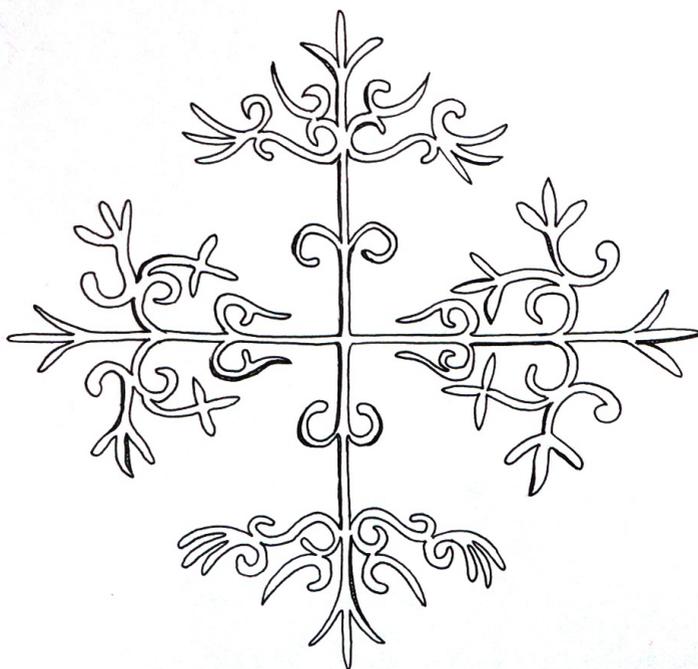
27. Декор вазы из кургана Чертомлык, Украина. IV в. до н. э.



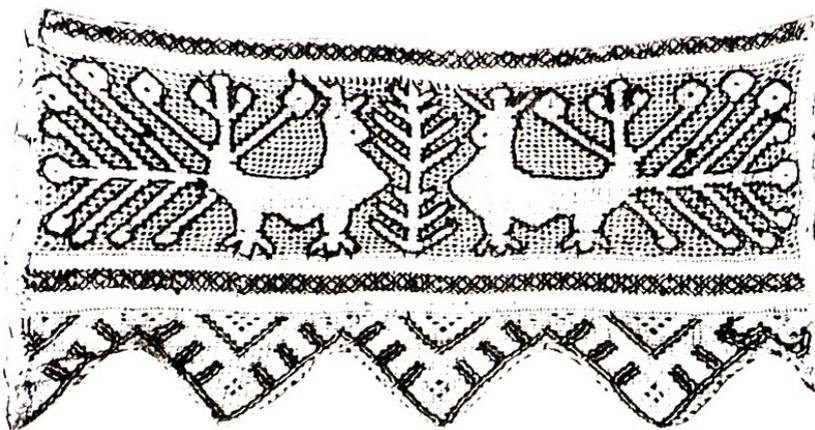
28. Подчасник. Адыгейское золотое шитье. XIX в.



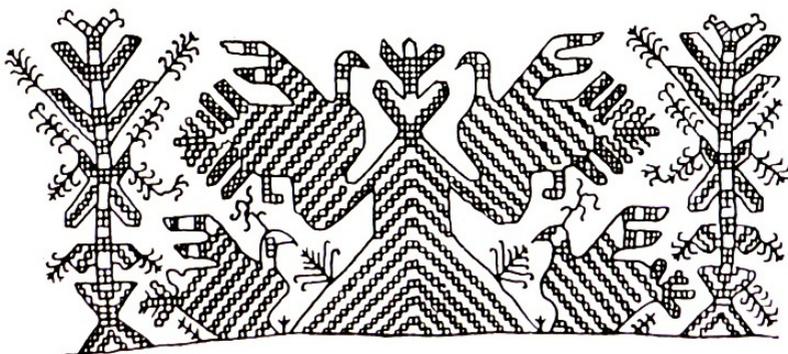
29. Орнамент резьбы по дереву. Адыгея. XIX в.



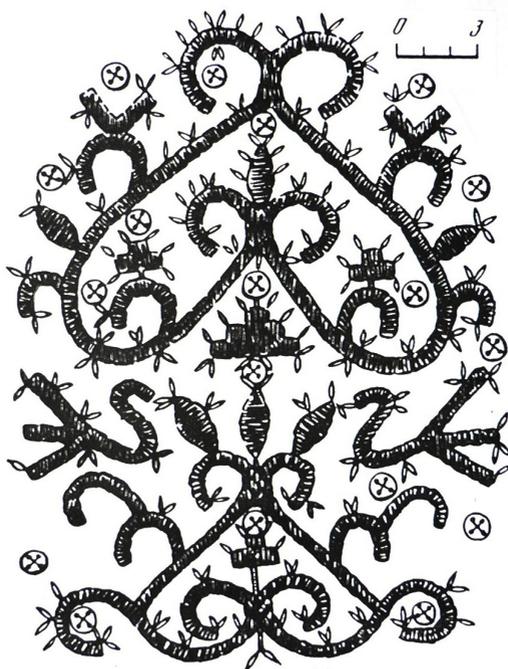
30. Орнамент вышивки на кумыкской женской сумке. Нач. XX в.



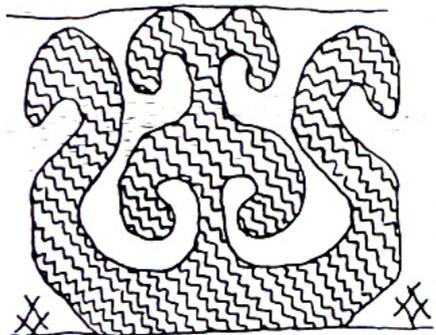
31. Вышивка края полотенца. Ярославская обл. Конец XIX в.



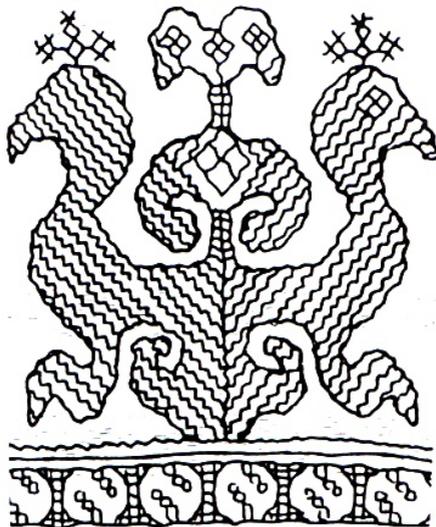
32. Вышивка на полотенце. Вологда. Конец XIX в.



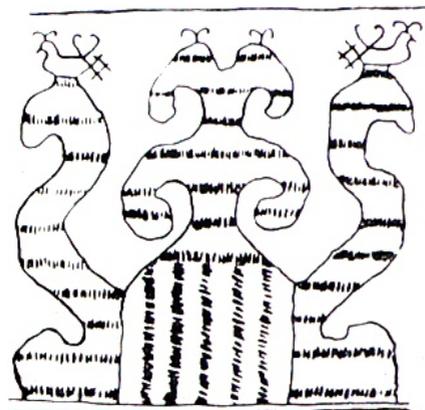
33. Орнамент вышивки четверти кокошника. Кострома, XIX в.



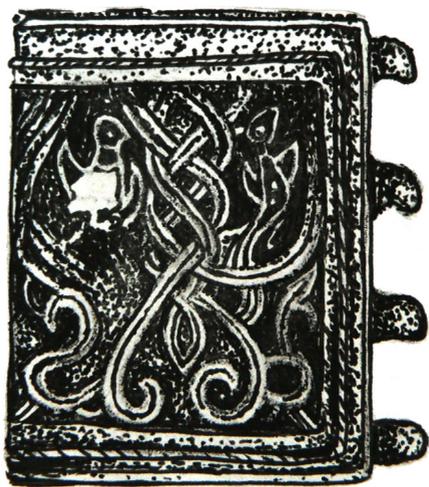
34. Фрагмент узора края настилальника. Олонецкая губ. XIX в.



35. Орнамент края полотенца (фрагмент). Новгородская губ. 70-е годы XIX в.



36. Орнамент узора полотенца. Новгородская губ. XIX в.



37. Створчатый браслет-наруч. Новгород. XII в.



38. Типичные сюжеты декора золотых колтов. Киев. XII в.



39. Парадный топорик «Андрея Боголюбского».
Владими́ро-Сузда́льское княжество. XII в.



40. Бронзовая накладка (?)
из уроч. Селище. г. Чернигов.
XII в.



41. Серебряный наконечник
пояса. с. Микульчице. Чехия.
VIII в.



42. Сасанидская серебряная чаша из дер. Бартым. III-V вв.



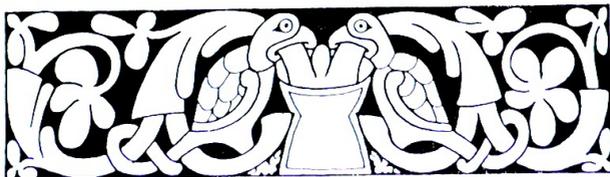
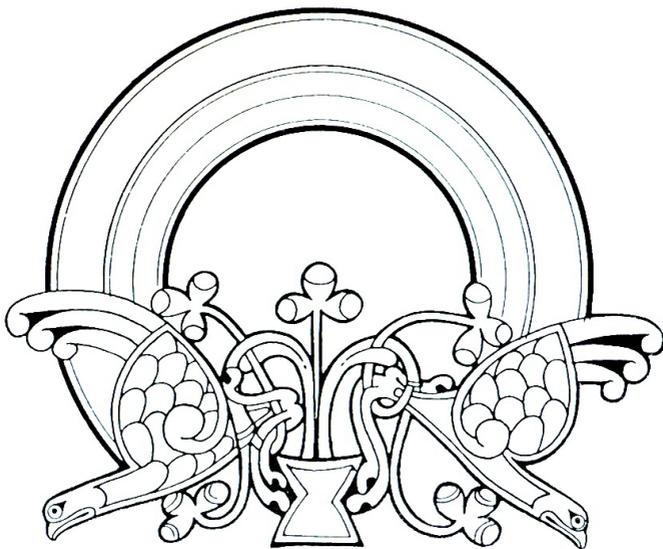
43. Бронзовый сасанидский кувшин. Дагестан. VI-VII вв.



44. Фрагмент настенной росписи раннехристианской катакомбы.
Рим. Начало III в. н. э.



45. Мозаичный пол в апсиде базилики Афентелли на о. Лесбос.
Конец V — нач. VI в. н. э.



46. Кельтская книжная миниатюра. Ирландия. Ок. 800 г. н. э.



47. Золотые браслеты из клада в Салониках. Византия. XII в.



48. Блюдо с полихромной подглазурной росписью. Византия.
XI-XII вв.



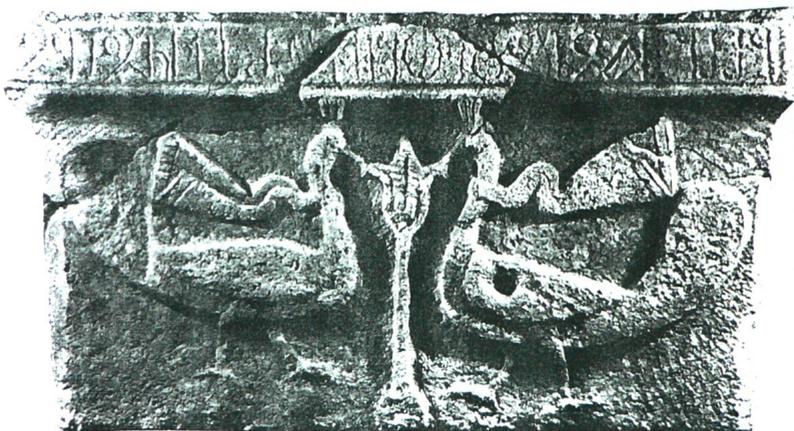
49. Книжная заставка из «Слов» Григория Назианзина. Византия. Конец XII в.



50. Медальоны — детали византийской серебряной чаши из с. Вильгорт. XII в.



51. Орнаментальный декор фасада церкви в с. Патара Они.
Грузия. XI в.



52. Каменная капитель христианского храма в Судаğлане
(Мингечаур). Азербайджан. VI-VII вв.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адыгейский народный орнамент / Сост. М.-К. Азаматова. Майкоп, 1960.
2. Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
3. Бадер О. Н. Бартымская чаша // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. М.-Л., 1949. Вып. XXIX.
4. Бадер О. Н., Смирнов А. П. «Серебро закавказское» первых веков нашей эры. Бартымское местонахождение / Труды Государственного исторического музея. Памятники культуры. М., 1954. Вып. XIII.
5. Берзина С. Я. Древние геммы Востока. М., 2010.
6. Берладина К. А. Орнамент народной вышивки Северной Осетии. Автореф... дисс. канд. искусств. наук. Тбилиси. 1958.
7. Берладина К. А. Осетинский народный орнамент. Дзауджикау, 1948.
8. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
9. Борисов А. Я., Луконин В. Г. Сасанидские геммы. Л., 1963.
10. Васильева Г. П. Головные и накосные украшения туркменок XIX – первой половины XX вв. // Костюм народов Средней Азии. М., 1979.
11. Васильева Г. П. Народное декоративно-прикладное искусство как источник для этногенеза (на примере туркмен). М., 1973.
12. Васильева Г. П. Этнические компоненты в составе туркмен по данным этнографии // Проблемы этногенеза туркменского народа. Ашхабад, 1977.
13. Васильева Г. П. Ювелирные украшения как источник для этногенетических исследований (по материалам Туркмении) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Тезисы докладов Всесоюзной конференции. М., 1988.
14. Васильева Г. П. Ювелирные украшения как источник для этногенетических исследований (по материалам Туркмении) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов

- Средней Азии и Казахстана. Вып. III. Этнография. М., 1991.
15. Гаджиева С. Ш. Одежда народов Дагестана XIX – начала XX в. М., 1981.
 16. Гиреев Д. А. Литературное наследие Махарбека Туганова // Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977.
 17. Гольдштейн А. Ф. Башни в горах. М., 1977.
 18. Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды Государственного исторического музея. М., 1926. Вып. I.
 19. Городцов В. А. Симбирский древний топорик // Труды Государственного исторического музея. М., 1926. Вып. I.
 20. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. М., 1975.
 21. Дзаттиаты Р. Г. Орнаменты горной Осетии. Владикавказ, 1992.
 22. Дурасов Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // Советская этнография. 1980, № 6.
 23. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты. Издание подготовлено О. М. Чунаковой. М., 1997.
 24. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2.
 25. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник (К методике изучения) // Советская этнография, 1958, № 2.
 26. Калоев Б. А. Данные этнографии и фольклора о происхождении осетин // Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999.
 27. Калоев Б. А. Материальная культура и прикладное искусство Осетии. М., 1973.
 28. Калоев Б. А. Этнографические данные о связях этногенеза осетин со Средней Азией // Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999.
 29. Клетнева Е. Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск, 1924.

30. Кодзаева М. Б., Хоменко Л. П. Анализ символических моделей искусства Осетии и разработка на их основе линейных орнаментов // Дизайн. Теория и практика, 2013. Вып.14.
31. Кочиева Е., Цагараев В. Визуальная культура осетин. Истоки и развитие // Орнаментальное искусство осетин. Из творческого наследия Аминат Чехоевой. Владикавказ, 2000.
32. Кравченко А. В., Каралашвили Н. И. Грузинский орнамент. Тбилиси, 1958.
33. Кузнецов В. А. Змейский катакомбный могильник (по раскопкам 1957 г.) // Археологические раскопки в районе Змейской Северной Осетии. Материалы по археологии и древней истории Северной Осетии (МАДИСО). Орджоникидзе, 1961. Т.1.
34. Кузнецов Г. А. О работе второго Черниговского отряда // Археологические открытия – 1985. М., 1987.
35. Кузьмина Е. Е. О семантике изображений на чертомлыцкой вазе // Советская археология. 1976, № 3
36. Куссаева С. С. Предисловие // Андиев Б. Ф., Андиева Р. Ф. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
37. Макарова Т. И. Поливная керамика в Древней Руси. М., 1972.
38. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987.
39. Марр Н. Я. Из переживаний доисторического населения Европы // Марр Н. Я. Избранные работы. М., 1926.
40. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
41. Мачинский Д. А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978.
42. Нарты кадджытæ. Орджоникидзе, 1975.
43. Нарты. Осетинский героический эпос. М., 1989, Кн.2.
44. Орнаментальное искусство осетин. Из творческого наследия Аминат Чехоевой. Владикавказ, 2000.
45. Осетинский народный орнамент / Сост. А. З. Хохов. Дзауджикау, 1948.
46. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.

47. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1987.
48. Седова М. В. Ювелирные украшения древнего Новгорода (X – XV вв.). М., 1981.
49. Сказания о нартских богатырях. Осетинский эпос. М., 1960.
50. Соколов Г. Античное Причерноморье. Л., 1973.
51. Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978.
52. Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990.
53. Материалы по археологии Кавказа / Под ред. П. С. Уваровой. М., 1888. Вып. I.
54. Топоров В. Н., Иванов В. В. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т.2.
55. Тревер К. В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании IV в. до н. э.-VII в. н. э. М.-Л., 1959.
56. Туганов Махарбек. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977.
57. Туганов М. С. Осетинское народное искусство // Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе, 1977.
58. Тугъанты М. Хъæдыл нывæфтыды аивад ирон адæммæ // Мах дуг, 1950, №12.
59. Фокина Л. В. Орнамент. Ростов н/Д., 2000.
60. Хайнрих А. Раннесредневековые катакомбные могильники у селений Чми и Кобан (по материалам Венского Естественно-Исторического музея) // Аланы: история и культура. Alanica – III. Владикавказ, 1995.
61. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.
62. Хохов А. З. Осетинские орнаменты. Орджоникидзе, 1932.
63. Цагараев В. А. Золотая яблоня нартов: история, мифология, искусство, семантика. Владикавказ, 2000.
64. Цагараев В. А. Искусство и время: очерки по истории визуальной культуры алан-осетин. Владикавказ, 2003.
65. Цуциев А. А. Орнамент // Осетины. М., 2012.

66. Цуциев А. А. Орнаментальное искусство осетин: истоки, основные мотивы, семантика // *Материалы и исследования по отечественной истории: к 70-летию доктора исторических наук, профессора А. А. Кудрявцева*. Ставрополь, 2011.
67. Цуциев А. А. Осетинский орнамент. История изучения // *Известия Юго-Осетинского НИИ*. Цхинвал, 2009. Вып. XXXVIII.
68. Чехоева М. З. Развитие орнаментального искусства в средневековой Алании и Осетии: архитектура, костюм, бытовые изделия // *Молодежная международная конференция «Задачи сохранения интеллектуального наследия и перспективы развития»*, Ереван, 6-10 октября 2014 г. Тезисы докладов. Ереван, 2014.
69. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов. М., 2004.
70. Штернберг Л. Я. Орнамент из оленьего волоса и игл дикобраза // *Советская этнография*, 1931, № 3-4.
71. Эрн В. Ф. Письма о христианском Риме // *Наше наследие*. 1991, №2.
72. Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес. Очерки истории материальной культуры // *Материалы и исследования по археологии СССР*. М.-Л., 1959. №63.
73. Яценко С. А. Антропоморфные изображения Сарматии // *Аланы и Кавказ. Alanica-II*. Владикавказ, 1992.
74. Humbert C. Ornamente. Bd.1 – 1000 ornamentale Motive. München, 1981.
75. Meehan A. Celtic Design: The Tree of Life. London, 1999.
76. Ornamental Arts of Armenian Manuscripts [электронный ресурс]. URL: <http://www.iatp.am/ara/sites/ornaments/newornaments/index.htm>
77. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband. Breisgau, 1903.

Научное издание

ЦУЦИЕВ АСЛАН АРКАДЬЕВИЧ

ПАРА ПТИЦ НА ДРЕВЕ ЖИЗНИ

(Осетинский орнамент как исторический источник)

Книга издана в авторской редакции

Технический редактор – *Е.Н. Маслов*

Компьютерная верстка – *А.В. Черная*

Дизайн обложки – *Е.Н. Макарова*

Подписано в печать 30.07.15.

Формат бумаги 60×84 ¹/₁₆. Печать цифровая. Гарнитура «Myriad».

Усл. п. л. 7,3. Тираж 100 экз. Заказ 59.

Издательско-полиграфический центр СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-Алания
362040, г. Владикавказ, пр. Мира, 10

Отпечатано ИП Цопановой А.Ю.
362002, г. Владикавказ, пер. Павловский, 3