

© ЭО, 2005 г., № 6

Г. Г. Король

**СЕМАНТИКА УНИКАЛЬНОГО ДЕКОРА
ПРЕДМЕТОВ КОНСКОЙ УПРЯЖИ XI–XIII вв.
ИЗ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ***

Характерной особенностью не самых распространенных предметов конского убора – *начельников* (крупные металлические пластины с трубкой-втулкой для султана, крепившиеся к затылочному и налобному ремням) – является их декоративное оформление. Оно свидетельствует о парадности уборов и принадлежности, по-видимому, захоронениям конных дружинников.

Наиболее яркие образцы художественно оформленных украшений конской упряжи, в том числе начельники, происходят из известных могильников: Змейский (преимущественно X–XI вв.), памятника собственно позднеаланской культуры в Северной Осетии (Кузнецов 1959, 1971; AP 1961), и Колосовка (X–XI вв.), памятника местного населения в Закубанье (Адыгея) (Дитлер 1961, 1985). Из Закубанья происходят и случайные находки – позолоченная трубка начельника из Кужорской с гравированными фигурными зооморфными изображениями (Ловначев 1980) и начельник из Колосовки с позолоченной скульптурной фигуркой мужчины, держащего перед собой в согнутых руках сосуд¹. К выделяющимся декором и всесторонне исследованным относятся два начельника также из памятников местного населения: из погребения 5 коня со снаряжением и оружием (конец XI – первая половина XII в.) могильника Андреевская щель под Анапой и кургана 5 (кремационное погребение в урне, сопровождавшееся конским захоронением, второй половины XII – начала XIII в.) могильника Сапун под Новороссийском (Армарчук и др. 2004а, 2004б).

Начельник из погребения 5 могильника Андреевская щель представляет собой наиболее распространенную и простую форму с круглым основанием и конической трубкой с отогнутым наружу венчиком (рис. 1). Трубка начельника украшена гравировкой. В композицию включены фигурные антропоморфные изображения. Внешне основание и трубка отличаются по цвету металла (трубка позолочена). Это создает впечатление того, что последняя сделана по особому случаю и заменила собой обычную трубку, одинаковую по металлу с основанием. Фон, на который нанесен орнамент и фигуры, обработан точечным чеканом и сплошь покрыт пуансонным орнаментом. Это широко распространенный на Кавказе с древности прием обработки листовой меди и серебра.

Развертка орнамента представляет собой полосу, обрамленную сверху и снизу растительными побегамися с тремя парами расположенных симметрично друг над другом *трехлепестковых пальметт* с крупным *остролистным центральным лепестком* и мелкими, чуть отогнутыми книзу, лепестками околоцветника (чашечки). В пространство между пальметтами вписаны три *овальные медальона*. Они (два – с

Галина Георгиевна Король – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института археологии РАН (г. Москва).

* Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН “Этнокультурное взаимодействие в Евразии” и при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 02-06-80091.

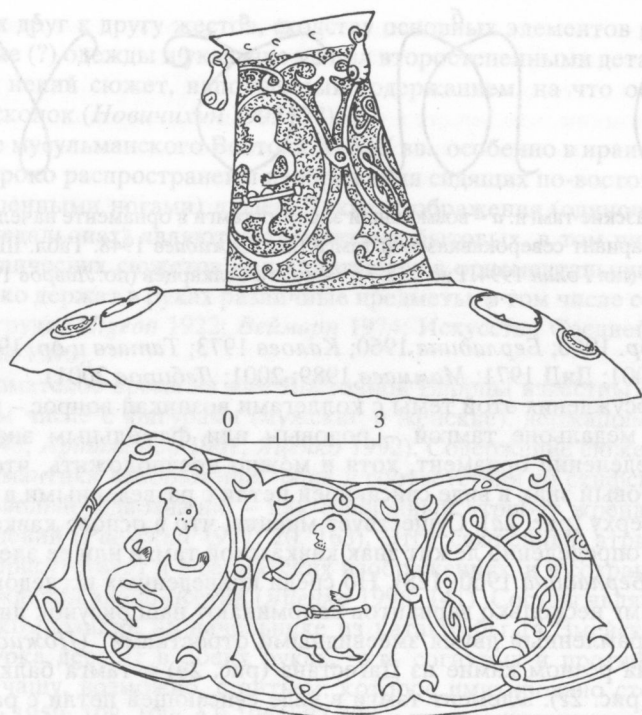


Рис. 1. Начельник из погребения 5 могильника Андреевская щель (развертка увеличена)

фигурными изображениями) соединены между собой по центральной оси ленточной плетенкой, образующей круглые петли, иногда небрежно проработанные, в которые с двух других сторон упираются острые концы центральных листьев пальметт. Петлями округлых очертаний соединены сверху и снизу медальоны и растительные побеги, связывающие пальметты².

Так создана композиция, не имеющая разрывов орнаментальной ленты, перетекающей из одной формы в другую и образующей замкнутое декорированное пространство. Этот прием подчеркивает единство всей композиции, пронизанной побегами-плетенкой, и в то же время акцентирует внимание на «содержании» медальонов, которое, в соответствии с замыслом художника, по-видимому, тоже должно создавать единый, без лакун, «текст».

Возможно, центральный в композиции медальон (на развертке – справа) – тот, в котором такими же орнаментальными лентами создана симметричная фигура, в целом мало похожая на растительный орнамент, хотя в основе ее лежат стилизованные растительные элементы, а вертикальное построение восходит к «древу жизни»³. Она представляет эпиграфический орнамент – подражание арабскому почерку процветший куфи, так называемому псевдокуфическому узору, выполненное в индивидуальной художественной манере. Характерным элементом, близким процветшему куфи, является завершение линий стилизованной полупальметкой с заостренным вытянутым верхним листом. Выделенные выше курсивом четыре элемента рассматриваемого орнамента и выявленные аналогии в традиционном орнаменте народов Северного Кавказа и Дагестана обобщены в таблице (Шиллинг 1940; Народное творчество 1957; Адыгейский орнамент 1960; Меретуков 1981; Браткова 1993; Студенецкая 1950, 1967; Мальбахов 1984; Кузнецова 1982; Осетинский орнамент



Рис. 2. Северокавказские тамги: *а* – возможный элемент тамги в орнаменте начельника из Андреевской щели; *б* – вариант северокавказской тамги (по: *Пожидает* 1948. Табл. III: ряд VIII-6); *в* – тамга из Дагестана (по: *Голан* 1994. Рис. 218-1); *г* – тамга балкарцев (по: *Лавров* 1978. Табл. I-440)

1948; *Андиев и др.* 1960; *Берладина* 1960; *Калоев* 1973; *Татаев и др.* 1974; *Щеблыкин* 1996; *Асхабов* 2001; *ДиД* 1971; *Маммаев* 1989; 2001; *Дебиров* 2001).

В процессе обсуждения этой темы с коллегами возникал вопрос – не является ли изображение в медальоне тамгой – родовым или фамильным знаком? На мой взгляд, это определенно орнамент, хотя и можно предположить, что в основе его мог быть и тамговый знак в виде свисающей петли с разведенными в разные стороны концами наверху (рис. 2а). Существует мнение, что в основе кавказского народного орнамента определенно лежит знак кавказской тамги или ее элементы (*Пожидает* 1948: 251; *Берладина* 1960: 128). Но среди приведенных исследователями северокавказских тамг несколько вариантов напоминают наш рисунок лишь отдаленно. Это – “диск, обрамленный двумя змеевидными отростками” (*Пожидает* 1948: 248) (рис. 2б), знак на резном камне из Дагестана (рис. 2в) и тамга балкарцев (*Лавров* 1978: 113, 138) (рис. 2г). Элемент тамги в виде свисающей петли с разведенными в разные стороны концами наверху известен в Хазарии (материалы слоя конца X–XI в. Таманского городища) (*Флёрова* 1997: XX-74).

Мастер, склонный соединять разные элементы в одной композиции, мог умело “вплести” в ее растительную форму и свой знак, и знак заказчика, получив в итоге задуманную символическую композицию. В XVIII–XIX вв. система тамговых знаков была широко распространена на Кавказе, а ее зарождение исследователи относят к гораздо более ранним временам (*Лавров* 1978: 91–174; *Ловначе* 1988). Интересно, что в адыгейской лексике ремесленников-златокузнецов в значении термина “узор” наряду с другими используется и термин *тамыгъэ*, что исследователи объясняют значительной ролью тамг как компонента декора. Иногда тамги и сами по себе представляли “законченную художественную миниатюру” (*Унарокова* 1988: 83, 84; *Мальбахов* 2001: 19).

Далее рассмотрим два других медальона, располагающихся по обе стороны от центрального (на развертке они расположены слева). В них даны изображения людей, составляющие фигурную композицию. Справа представлен коленопреклоненный мужчина. Обе руки согнуты, левая размещена на поясе, в правой он держит сосуд конусовидной формы на высоком поддоне и легким движением как будто протягивает его в сторону парной фигуры в другом медальоне. К поясу прикреплен сабля. Никаких деталей одежды и прически нет, голова персонажа, по-видимому, бритая.

Другая фигура (в медальоне – слева) – женская. Об этом можно судить по специфическим парным “лепесткам” между ног и прическе – тугому пучку на затылочной части головы (судя по форме пучка, он чем-то перетянут, но изображения ленты или ремешка нет). Женщина сидит с подогнутыми “калачиком”, но не перекрещенными ногами. Руки так же согнуты, как и у мужской фигуры. Правая прижата к груди, возможно, в ритуально-благодарственном или благословляющем жесте, левая легким движением протянута в сторону мужчины. Оба человека смотрят друг на друга. Судя по взаимосвязи композиционного расположения фигур, динамизму

направленных друг к другу жестов, сходству основных элементов изображения фигур (отсутствие (?) одежды и указание на пол второстепенными деталями), обе фигуры образуют некий сюжет, наполненный содержанием, на что обратил внимание еще автор раскопок (*Новичихин* 1993: 77).

В искусстве мусульманского Востока X–XIII вв., особенно в иранском эпохи Сельджукидов, широко распространены изображения сидящих по-восточному (чаще всего с перекрещенными ногами) людей. Такие изображения (одиночные и парные, в бордюрах и медальонах) являются элементами бытовых, в том числе пиршественных, и мифопоэтических сюжетов или вплетаются в орнаментальную вязь арабески. Фигуры нередко держат в руках различные предметы, в том числе сосуды для питья, чаще всего у груди (*Migeon* 1922; *Веймарн* 1974; *Искусство Средней Азии* 1980; *Искусство Ислама* 1990).

В скифо-сарматское время на юге Восточной Европы известны сюжетные изображения, в том числе с фигурами (мужские и женские), держащими в руках сосуд (*Штерн* 1911: 43; *Артамонов* 1961; *Яценко* 1992). Содержание сюжетов может быть разным. Но семантика изображения чаши в соответствии со скифской мифологией определена довольно однозначно – как священный атрибут жреца и средство для жертвоприношений (*Раевский* 1977: 20, 163). Этот священный атрибут, по данным С.А. Яценко, присутствует и в сарматских изображениях, и в сохранившемся предании о происхождении алано-осетин (*Яценко* 1996: 141). Сосуды являются элементом пластических композиций на начельнике из катакомбы 14 Змейского могильника (женская фигурка держит в обеих руках, чуть согнутых и протянутых вперед на уровне груди, чашу, возможно, с питьем, которое имитировано стеклянной вставкой) (*Кузнецов* 1959: 108, 109; *АР* 1961: 87, 88) и на упоминавшемся выше начельнике из Колосовки (случайная находка).

В искусстве разного времени у многих народов изображение сосуда имело сакральное и символическое значение. С одной стороны – сосуд как универсальный символ женского производящего начала, символ космических вод и животворящих сил вод земных, с другой – как символ женского воспринимающего начала, символизирующего смерть. В христианской символике пустая ваза – символ души умершего, в буддистской – символ победы духа над рождением и смертью, т.е. в конечном итоге – бессмертия духа (*Купер* 1995: 31, 32, 316, 341, 342; *Луркер* 1998: 140, 141). Для нашего сюжета эта символика, как кажется, также имеет значение. Сосуд – в руках у мужчины, но протягивает ли он его в сторону женской фигуры или же получил сосуд из ее левой руки, сказать трудно, так как оба варианта в интерпретации данного изображения допустимы – и как жертвоприношение в честь богини, и как получение из ее рук символа бессмертной души умершего, если сюжет связан с потусторонним миром и соответствует смыслу погребального обряда.

В отношении иконографии рассматриваемых мужской и женской фигур есть еще один вопрос – одеты они или нет? Отмечу, что на Северном Кавказе в раннем средневековье хорошо известны амулеты в виде обнаженных мужских фигурок, иногда заключенных в круг или овал, в том числе с прямым длинным мечом у пояса. В X–XIII вв. известны подвески с изображением таких фигур в рамках округлой и грушевидной формы, входящие в украшения конской узда (Змейский, Колосовка). Характерный элемент их иконографии – фаллические признаки (*Ковалевская* 1983; *МАК* 1900; *Дитлер* 1961: 150–153) (у рассматриваемой фигуры отсутствуют).

Предполагается, что, возможно, фигуры нагих мужчин связаны с архаическим фаллическим культом плодородия (*Кузнецов* 1984: 181, 186). Есть на Северном Кавказе и средневековые изображения на камне, среди которых интересны персонажи (высокие стройные фигуры с оружием) без каких-либо деталей, обозначающих одежду. По мнению Н.А. Охонько, так изображены герои в приталенной, плотно

облегающей одежде (Аланская гробница 1994: 21). Я склонна присоединиться к этому мнению в отношении мужского персонажа нашей композиции.

Вне зависимости от того, обнажены или одеты изображенные на трубке начальника фигуры, напомним, что вместе с орнаментальной композицией в центральном медальоне они, по-видимому, составляют некий повествовательный сюжет, вернее, образительный вариант устного сюжета.

Обратимся к анимистическим представлениям народов Северного Кавказа, похоронным обрядам и обрядовой поэзии, а также к нартскому эпосу. Аланскому язычеству, в том числе культу мертвых и связанным с ним атрибутам, посвящена глава в работе В.А. Кузнецова (Кузнецов 1984: 175–196). Обряды, поверья, связанные с похоронным циклом у народов Северного Кавказа и в первую очередь у осетин как потомков средневековых алан, всегда привлекали внимание исследователей (Миллер 1893: 119–136; Магомедов 1968: 377–381; Калоев 1984: 72–105; Калоев 1999: 48–51, 135–139; Гаджиев 1991: 131–154). Некоторые представления осетин о загробной жизни отражены в нартском эпосе.

Сюжет первый. Путешествие героя в царство мертвых. Наиболее ярким является сказание о путешествии выдающегося нартского героя Сослана в царство мертвых в цикле повествований о Сослане (Созруко-Созырико). В нем описано также, как одни получают возмездие за зло, творимое ими при жизни, а другие – вознаграждение за добро (Нарты 1 1989: 156–160). В этом тексте отмечу любопытную деталь – повелитель страны мертвых Барастур описан как большой голый человек с развевающимися волосами, длинной бородой и горящими глазами (Там же: 159), а в райском саду, куда герой попадает через Нижний мир, находились голые дети с крыльями (Там же: 160). Возможно, и какие-то иные жители страны мертвых – чьи-то праведные души – могли осмысливаться нагими, т.е. ничем не связанными с бренным миром. В то же время при встрече с Сосланом в стране мертвых некоторые персонажи отмечали: “В Верхнем мире [на земле] ты был любимцем бога, и в страну мертвых, в рай, впустил он тебя во плоти твоей и в *охотничьем снаряжении*” (курсив мой. – Г.К.) (Там же: 157).

Есть ли в описании путешествия Сослана встреча с женщиной, связанная с трапезой? Есть (Там же: 158, 159): Сослан очень голоден, и его направили к такой доброй и праведной женщине, которая и накормила его. В руках ее было изобилие на земле, и она все отдавала близким и окружающим без остатка. И в раю, благодаря богу, изобилие было в ее руках. Угощение перед ней не оскудевало. В сказании говорится о “трех кусках”, не о питье. Хотя, возможно, художник, создававший нашу композицию, считал, что бокал в руке яснее отразит суть сюжета, если он хотел показать фрагмент путешествия героя в страну мертвых. Тогда почтительный жест женщины – знак того, что она от всего сердца и с любовью угостила дорогого гостя.

Сюжет второй. Описание загробного мира. Описание загробного мира, т.е. места, куда попадает человек после смерти, и всех его чудес повторяется по той же схеме, что и в нартском эпосе, но с разнообразными вариантами, в обрядовой формуле посвящения коня покойнику, одному из наиболее древних и интересных элементов похоронной обрядности, наиболее ярко и полно сохранившемуся именно у осетин (Магомедов 1968: 378, 379; Калоев 1984: 78–85; Гаджиев 1991: 136, 137). Среди вариантов посвячительной речи есть такие сходные между собой эпизоды:

“В одном месте сидят мужчина и женщина,
 Всякое кушанье и напитки перед ними.
 Пьют, едят, но ничто не убавляется,
 А всего делается больше и больше.
 Отчего это так? А оттого, что на этом свете
 Они были гостеприимны, хлебосольны.
 Теперь по обычаю страны мертвых,

Выполняют свои обязанности
 (Продолжают выполнять свой обычай, долг)" (Калоев 1984: 83, 84).
 "В одном месте сидят муж и жена,
 Всякие яства и питье перед ними.
 Если пьют, если едят,
 Если угостят – меньше не становится,
 Перед ними всего становится все больше и больше.
 А это почему так?
 Почему это так?
 А (потому, что) они при жизни были хлебосольны,
 И теперь они вознаграждаются по закону Страны мертвых" (Памятники 1992: 322).

В этих вариантах также можно увидеть рассматриваемый нами сюжет.

Сюжет третий. Посвятительные напутствия умершим. По описаниям погребального цикла осетин известно, что покойника не только одевали в лучшие одежды, но и клали с ним оружие, драгоценности, бытовые предметы (это подтверждает и обряд погребения средневековых алан). "Снабжали" его также пищей и напитками. Эти запасы пополняли и в последующее время, совершались и другие обряды (Магоматов 1968: 380; Калоев 1984: 77, 78; Памятники 1992: 366, 367, 369–372, 374). В ритуальных речах-посвящениях покойнику обязательна формула о пище, питье:

"Да будешь ты с полным столом и переполненным бокалом!
 ...
 То, что на тебя потратили,
 Да будет тебе посвящено
 И да стоит в Стране мертвых перед тобой, все умножаясь!" (Памятники 1992: 307, 308)

Кроме того, в них почти всегда есть и такие пожелания-напутствия:

"Так пусть твой путь, твою еду, твои напитки
 Ты разделишь с теми, с кем тебе хочется".

"Пусть ест их, с кем захочет".

"Твой голод, твоя жажда пусть утолятся.
 Удели долю, кому следует..."

"Таким и в мире Нартов будь,
 Среди прославленных, обласканных!
 Вместе с ними сиди, их сотрапезником будь!
 ... Удели долю, кому следует..."

Из речи на поминках: "По вашей доброй воле делитесь вы, наши покойники, этими кушаньями и напитками с теми из умерших, которые не имеют пищи" (Там же: 308, 309, 310, 367). Таким образом, наш сюжет может быть и чисто посвятельным – напутствием-благопожеланием умершему в его жизни в стране мертвых.

Детальный анализ иконографии обоих персонажей (Король 2004) позволил высказать предположение, что перед нами обобщенные образы, возможно, сакрального сюжета, с фиксацией только самых необходимых для их понимания атрибутов. Для мужчины, вероятно, героя, такими атрибутами являются сабля (обозначение социального статуса) и кубок (также статус и, кроме того, ритуальное действие или трапеза, которая тоже может быть ритуальной). Для женщины: поза, означающая, возможно, главенство персонажа; ритуальный или благодарственный жест, причем *левой* рукой показано движение в сторону героя; частичное обозначение признаков пола, возможно, связанное с особым (сакральным) статусом или предназначением персонажа.

Кроме того, композиционно мужчина размещен справа (от зрителя), женщина – слева. Проведенный сравнительный анализ на материалах средневекового изобразительного искусства Средней и Центральной Азии (настенные росписи, торевтика, керамика и др.) с привлечением известных изображений из Восточной Европы показал, что такой вариант композиционного размещения пары (мужчина и женщина)

героев сюжета хорошо известен, но менее распространен, чем противоположный вариант (мужчина – слева, женщина – справа). В то же время наш вариант – отголосок более древней традиции, представленной в скифском искусстве. Кроме того, для нас, несомненно, важен и смысл противопоставления “левый–правый”. В мифах и ритуалах многих народов выделена магическая роль священной *левой* руки, которая связывается с *женским* началом, это символ женщины-богини и *Луны*. Леворукость – символ иного мира, Нижнего, а левое – признак главенства. Во многих мифологических системах *правая* рука связывается с удачей, благополучием, безопасностью, а также рассматривается как символ *Солнца* и Верхнего мира (Иванов 1972: 113–122; Иванов 1988: 43, 44). Исследователи нередко такие парные композиции связывают с мотивом “священного брака”.

Сюжет четвертый. “Священный брак” божественных персон. В нартском осетинском эпосе отражен один из древних мифов – о чудесном браке небожителя Уастырджи (“слегка христианизированный образ старого *солнечного* божества”) с Дзерассой, дочерью водного божества, от которого родилась Сатана, мать всех Нартов, главная героиня эпоса. “Мифологически Сатана – дочь Солнца и Воды” (Абаев 1990: 20, 24; Нарты 1 1989: 11, 26)⁴. И брак этот состоялся в склепе, когда Дзерасса была уже мертва, т.е. мотив “священного брака” связывает Верхний мир богов с потусторонним миром и ассоциируется с загробным культом. Но в этом сюжете эпоса брак особенный, против воли невесты. Нет в нем ни трапезы или пиршества, которыми сопровождаются обычные сватовство или свадьба эпических героев, как, например, в одном из популярных древних сюжетов персидского эпоса, где царевна на пиру, созванном ее отцом, должна подать золотую чашу своему избраннику среди других претендентов-женихов (Бартольд 1971: 386). Хотя, как уже говорилось выше, кубок в нашем изобразительном сюжете мог быть лишь символом: как бессмертной души невесты, так и “священного брака” вне связи с пиршеством как таковым. Мужчина представлен с активно включенной в действие *правой* рукой (держит кубок) и сидящим справа, т.е. персонаж можно рассматривать как символ Солнца и Верхнего мира. Женщина же, сидящая слева, именно *левой* рукой совершает либо уже совершила некое действие, т.е. и ее можно рассматривать как символ женщины-богини (и Луны) и Нижнего мира (см.: Иванов 1972; 1988). Таким образом, символизм позиций левый–правый нашего сюжета соответствует зафиксированным мифам и ритуалам многих народов и может интерпретироваться как некий “священный брак”. Но он, на мой взгляд, все же в меньшей степени соответствует аналогичному эпизоду из нартского эпоса, чем первым трем выделенным сюжетам.

Сюжет пятый. Ритуал перед богиней. Исходя из особенностей иконографии персонажей, можно предположить также, что перед нами другая сцена – ритуального действия коленопреклоненного героя перед богиней. Специальное исследование языческих верований адыгов показало наличие в них культа богини растительности и плодородия, водных ресурсов, живущей в лесу (Мэзгуаш, луна-женщина, госпожа Луна). Ее облик связан с собирательством и охотой, у нее просят урожая плодов и дождя, называют кормилицей семьи (Аутлев 1965: 194–197; Шортанов 1982: 169, 170; Азаматова 1997: 51, 59). В случае изображения сцены с участием богини растительности и плодородия растительный орнамент может подчеркивать предназначение богини.

Памятуя, что рассматриваемая сюжетная композиция уникальна и нанесена на упряжку коня, который был верным спутником своего хозяина – воина и героя, вновь обратимся к нартскому героическому эпосу народов Кавказа, повествующему преимущественно о славной и доблестной жизни воинов-богатырей, хотя не меньшей доблестью обладали и девы-воительницы, примкнувшие к нартам (Кузнецов 1980), и сильные и независимые нартские женщины, в первую очередь “мать

нартов” – мудрая, вещая и всегда молодая Сатана (Сатаней-Сатанай), помощница и защитница, спасающая свой народ от голода.

Сюжет шестой. Трапеза эпических героев. Для нас интересен кабардинский текст “Пшибадыноко” в нартском эпосе адыгов. В этом тексте в образе госпожи (княгини) Сатаней представлены отголоски языческих верований адыгов, связанные с культом богини, о котором говорилось выше. В одних переводах Сатаней-гуаша называется лесной богиней, повелительницей лесных зверей и птиц, мазытха (СМОМПК 1891: 23, 31), в других сравнивается с Мезитхой, “словно Мезитха” (Нарты 3 1974: 257), а в примечании к тексту поясняется, что Мезитха – “покровительница леса, зверей и охоты у адыгов” (Там же: 385)⁵. Кроме того, в тексте “Пшибадыноко” Сатаней представлена и как доблестная женщина, пытающаяся своими средствами лишить силы знаменитого нартского богатыря Бадыноко, “одинокое всадника”, перед его возможным единоборством с главным героем Сосруко. Она пытается задержать Бадыноко и приглашает в дом отказывающегося от приглашения и угощения “надменного” богатыря:

“Сосруко нет дома,
Но меня уподобляют нартским наездникам,
И ты не равняй меня с женщинами.
Не посчитай оскорблением для себя:
Войди в мой дом, выпей рог моего напитка!” (Нарты 3 1974: 260).

Сатаней хочет проверить сильнейшего “исполина вселенной” – устоит ли он перед ее “красотою, молодою, нетленной”?

Для нас интересно дальнейшее развитие сюжета, по которому Сатаней, желая завлечь пши (господина, князя) Бадыноко в дом, прибегает к женским уловкам. Открыв сначала голову и белую шею и постепенно обнажаясь, она предстала перед богатырем без одежды. Но никакие женские чары не действовали на знаменитого нарта, а лишь вызвали его негодование (Нарты 3 1974: 260; Нарты 4 1951: 171, 172). Вряд ли этот сюжет запечатлен на рассматриваемом декорированном предмете. Обнаженность женской фигуры в композиции показана чрезвычайно условно и не полностью, да и мужчина пребывает в явном согласии с женщиной. В эпосе существует, правда, и абсолютно мирный вариант описанного выше сюжета, где хозяйка дома доброжелательна и изначально не предполагает в богатыре Рачикау соперника Сосруко. Поэтому она принимает и угощает гостя, не прибегая к уговорам и хитростям. И в этом варианте представлен обычный сюжет трапезы эпических героев (Нарты 2 1994: 515, 516, 519, 521; *Урусбиев* 1881: 31, 32)⁶.

Таким образом, в нартском эпосе разных народов есть сюжет, по сути близкий к приведенным выше пятым сюжетом. В рассмотренных вариантах шестого сюжета представлены: а) попытка героини-женщины устроить трапезу, т.е. трапеза не состоялась. При этом героиня – Сатаней-гуаша – называется или сравнивается с богиней плодородия, покровительницей леса, зверей и охоты, а, кроме того, предстает и в обнаженном виде; б) трапеза, в процессе которой героиня угощает героя, в т.ч. пиршественной (большой) чашей с питьем. При этом героиня – мудрая, вещая Сатанай, “мать всех нартов”, в образе которой проявлен культ матери – прародительницы народа, в котором прослеживается “и культ какой-то астральной богини... предков балкарцев и карачаевцев, связанной с их солярными и лунарными мифами. ...В ее образе нашли отражение и их представления о матери-земле” (*Хаджиева* 1994: 22, 23).

Как уже говорилось, рассматриваемая сюжетная композиция размещена на трубке начальника убора коня, посвященного хозяину и, может быть, погребенного вместе с ним (*Новичихин* 1993: 76). Напомним, что трубка начальника отличается от основы и, возможно, была сделана специально для погребального обряда. Кроме того, по более позднему мнению автора раскопок, которое неоднозначно, это погребение

представляло собой кенотаф с захоронением коня (Крым 2003: 215, 216). Посредническая роль коня между миром живых и миром мертвых хорошо известна в индоевропейской традиции (Иванов 1994: 666; Голан 1994: 49–51).

На основе нартского эпоса народов Северного Кавказа, этнографических данных об их языческих верованиях, похоронных обрядах и обрядовой поэзии осетин мною выделены выше шесть сюжетов – вариантов интерпретации изображения мужчины и женщины с определенными атрибутами и иконографическими деталями. Они в целом исчерпывают известные мне источники. Обилие возможных интерпретаций – яркий пример сложности сопоставления изобразительных источников, предлагаемых археологией, с конкретными сюжетами, известными по этнографическим и фольклорным материалам, связанным с мировоззрением, обрядовой практикой, устной традицией, в том числе эпосом, современных народов (Лунец 1982: 190).

На мой взгляд, семантику рассматриваемого сюжета можно, по-видимому, связывать в первую очередь с погребальным обрядом. Он неким образом трактует путь либо конкретного (а скорее – обобщенного образа) умершего человека по стране мертвых (сюжеты второй и третий), либо путь эпического героя (сюжет первый), история о жизни и подвигах которого передается из уст в уста через поколения. (Замечу, однако, что иконография женского образа иногда более сопоставима с другими сюжетами.)

Что же в таком случае может символизировать центральный медальон с орнаментальной композицией, в которой соединены стилизованные растительные элементы, подражающие арабскому почерку процветший куфи? При разнообразии сюжетов определенно высказаться о символике эпитафического орнамента в медальоне достаточно трудно. Предполагая связь фигурных композиций двух медальонов с контекстом эпических и фольклорных сюжетов, повествующих о загробной жизни, в медальоне с орнаментальной композицией можно увидеть благопожелательную символику сродни арабским надписям на средневековых изделиях восточных мастеров (Даркевич 1976: 30, 45–47), но соответствующую событию перехода в иной мир и торжеству вечной жизни праведной души в стране мертвых. Добавлю: часто упоминаемые в напутственных речах посвящения коня осетинские слова, означающие рай и ад, как и в нартском эпосе, восприняты из арабского языка (Калоев 1984: 85).

Такая интерпретация небезосновательна. На Северном Кавказе известны куфические надписи X–XIII вв., в том числе на материалах Змейского могильника (Кузнецов 1959: 116; AP 1961: 134). В X в. на Северный Кавказ проникает и мусульманство (через приморский Дагестан из Дербента, где, к примеру, влияние мусульманского Востока прослеживается по распространению арабской вязи в каменной резьбе и других видах прикладного искусства), строятся культовые сооружения. Отмеченное исследователями (на основе изучения тканей и фасонов одежды) усиление тюркского влияния в XI–XII вв. также шло в том же направлении, поскольку тюркская мода в эпоху Сельджукидов быстро распространилась на Ближнем Востоке и в Малой Азии (Равдоникас 1990: 101). И в период хазарского владычества (VII–IX вв.) в Аланию поступало немало шелковых тканей из Китая, Согда, Арабского халифата, отмечалось заимствование сюжетов и орнаментальных деталей на тканях мастерами по обработке дерева и металлов (Иерусалимская 1972; Прокопенко 1999). Таким образом, “восточные” влияния на этой территории к X–XIII вв. уже имели свою историю, а местными мастерами был приобретен определенный опыт в восприятии новых элементов, их переработке и использовании при создании собственных художественных изделий.

Важно отметить, что отдаленное подобие орнаментальной благопожелательной формуле можно увидеть на разных вариантах каменной резьбы или росписи на надгробных памятниках-стелах в Северной Осетии. Один такой вариант, к примеру (рис. 3), даже имеет особенности, отмеченные в орнаменте на начальнике: перепле-



Рис. 3. Орнамент (прорисовка) верхней половины женского надмогильного памятника в с. Кобан и г. Беслан (по: Андиев и др. 1960. С. 184. Рис. 2)

тение орнаментальных линий (овальные и круглые петли) и завершение концов стилизованной полупальметкой с вытянутым нижним листом; полукруглая арка-полумесяц также присутствует, но здесь она расположена концами кверху над основным рисунком. Подобный рисунок и на других памятниках всегда занимает строго определенное место – сразу под верхней многолепестковой розеткой (к которой мы еще вернемся ниже), в ярусах под ними иногда изображены детали одежды, оружия умершего и его конь – верный спутник при переходе в иной мир, если это мужской памятник (Калоев 1984: 100, 101).

Таким образом, подобный орнаментальный рисунок на погребально-культурных сооружениях недавнего времени подтверждает предположение о связи этой “формулы” с погребальной обрядностью и в средневековый период.

Элементы растительного орнамента, в том числе композиционная схема “древа жизни”, использованные мастером в декоре трубки начальника из Андреевской щели, могут интерпретироваться по-разному в зависимости от смысловой нагрузки фигурного изображения. Но в любом случае семантика растительной орнаментации у многих народов традиционно связывается с круговоротом жизни, с непрерывным циклом “жизнь–смерть–жизнь...” Широчайшее распространение растительная орнаментация имеет в традиционном орнаменте народов Дагестана. Композиционный принцип “древа” как таковой, не говоря об изображении его частей, распространен достаточно широко и в искусстве северокавказских народов: растительный орнамент обычно сочетается с криволинейным – роговидным и спиралевидным. У осетин, по мнению исследователей, мотивы растительного узора воспроизводили общекавказский образ “мирового дерева” и в своих первоначальных формах были связаны с земледельческим культом, а широкое распространение в раннем средневековье – с развитием земледелия. Бытовал в Осетии и культ священных деревьев (Осетинский орнамент 1948: 18; Берладина 1960: 134, 138, 141; Куссаева 1960: 9).

Мотивы растительного орнамента на Северном Кавказе используются и в декоре надмогильных памятников. Особенно многочисленны его варианты, в том числе схемы “древа жизни”, у карачаевцев и балкарцев. Несомненно, изображения на надгробных памятниках связаны с культовыми и религиозными представлениями. Воз-

можно, обилие растительной орнаментации на них опосредованно отражает особенности мировоззрения тюркоязычных предков этих народов. По мнению исследователей, можно говорить об “одержимости” тюрков идеей дерева и родства с миром трав, листьев, побегов, об особой роли вегетативного кода и дерева как его абсолюта в тюркской культуре (Сагалаев, Октябрьская 1990: 43–63).

У адыгов растительная орнаментация имеет сложные и развитые формы. Изображения дерева и его отдельных частей рассматривается учеными как древний культовый элемент, связанный с ритуальным поклонением священным деревьям. Как и в тюркской культуре, отдельные общественные группы адыгов имели своим родоначальником и покровителем не только животных, но и деревья. Культ священных деревьев и рощ имел разнообразные проявления, в том числе связанные с культом предков и погребальным обрядом (Адыгейский орнамент 1960: 4–6; Шортанов 1992: 46–60; Асланова 1993: 31–33).

Таким образом, семантика растительного орнамента в традиционной культуре северокавказских народов не противоречит мнению автора о наиболее вероятном соотношении смысловой содержательности рассматриваемого декора с культовыми и религиозными воззрениями, связанными с погребальной обрядностью. Добавлю, что элементы мотива плетенки, использованного в декоре, могли нести смысловую нагрузку звеньев цепи, сакральное значение которой зафиксировано в литературе народов Кавказа. Надочажная цепь была священным символом сохранения рода и благополучия семьи. Известно ее применение в погребальном ритуале, изображение цепи есть на надгробных памятниках. Семь звеньев цепи служат связующим элементом между потусторонними мирами: проходя сквозь них, душа умершего из Нижнего мира попадает в Верхний (Андиев и др. 1960: 29; Цховребов 1987: 83).

Из изложенного выше можно сделать следующий вывод. Композиция на трубке начальника из погребения 5 могильника Андреевская щель – образец хорошо продуманного исполнения довольно скухими средствами сюжета, наполненного содержанием, связанным, по-видимому, с погребальной символикой. Центральной является орнаментальная “формула” напутственного благословения при переходе в иной мир. С ней тесно переплетены со всех сторон (в прямом смысле – орнаментальными средствами, в переносном – содержанием и смыслом) фигурные изображения, которые могли иллюстрировать возможные эпизоды вечной жизни праведных душ в стране мертвых (известные по сохранившимся памятникам устного народного творчества осетин) или эпизод чудесной жизни героя нартского эпоса Сослана.

Второй начальник – из кургана 5 могильника Сапун под Новороссийском (рис. 4) относится к чуть более позднему времени и представляет совершенно другой стиль декора (Король 2004). Основание украшено сканными перевитыми металлическими нитями, образующими “елочку”. Замечу, что “елочный” узор хорошо известен на Кавказе и в средневековье, и в предшествующее время⁷. В плане такой декор выглядит как малый круг, вписанный в большой. Верхняя часть представляет собой очередное уникальное произведение. Это навершие, в центральной части которого – литая полая ажурная “сфера”, созданная соединенными (в центральной горизонтальной плоскости) попарно 16 петлями-“лепестками”. В плане навершие выглядит как строго геометрическая восьмилепестковая розетка с кругом в центре.

Имеет ли какой-то смысл, помимо чисто декоративного, такое оформление начальника, входившего в конский убор, сопровождавший погребение? Бросается в глаза утроенная (два круга и “сфера”) солярная символика. Хорошо исследованная материальная и отраженная в ней духовная культура алан средневековья свидетельствуют о солнечном культе, шире – астральных культах как общеаланских и являющихся основой для консолидации верований отдельных родов и общин (Кузнецов 1984: 181, 182). Солнечные мифы, солнечные божества и Сослан, главный солнечный герой, – важнейшие составляющие героического эпоса (Абаев 1990: 29–33). Об-

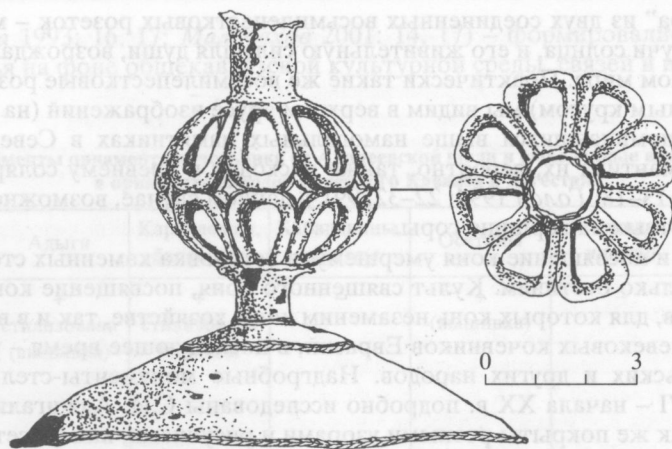


Рис. 4. Начельник из кургана 5 могильника Сапун

ратимся к известным по этнографическим данным представлениям и элементам цикла погребальной обрядности осетин, имеющим соответствия в нартском эпосе. Эти общие представления сводятся к тому, что ворота в страну мертвых открыты только до заката солнца, и в связи с этим похоронить покойника нужно строго до этого момента, чему и следовали обычаи (*Магоматов* 1968: 378; *Калоев* 1999: 138).

Е.Г. Пчелина, давая интерпретацию композиции на ажурной бронзовой поясной пряжке с орнаментальным бордюром “елочкой” II–III вв. н.э. из Южной Осетии (всадник, на крупе коня птица, перед конем – у коленного сустава выступающей вперед ноги – круглый предмет со спиральным орнаментом) и считая ее иллюстрацией путешествия в страну мертвых в сопровождении подземного солнца (*мардты хур*), освещающего путь, приводит интереснейшее посвящение коня. Рефреном в нем звучат слова “Будь светел!”, повторяющиеся многократно⁸. Есть там и такие слова: «...скажи: “О бог богов, услышь голос мой! Дай мне доехать до ворот Барастыра до захода солнца, не оставь меня блуждающим по тропам страны мертвых в смутении и ужасе, дай мне взглянуть на солнце мертвых и войти под его лучами в страну мертвых, о бог богов!” И взойдет на небе мардты хур, и покатится оно впереди тебя, указывая тебе дорогу» (*Пчелина* 1969: 149).

Исследователи единодушно рассматривают сюжет на пряжке как эпический, связанный с поездкой нартского героя Сослана в страну мертвых (*Техов* 1969: 56–58; *Кузнецов* 1980: 35–37).

В нартском эпосе о солнце мертвых упоминается в сказаниях о безымянном сыне нарта Урызмага, правда, в переводе оно названо “маленькое солнце”, “сиротское солнце” (*Нарты* 1 1989: 56, 59, 64) и лишь в комментариях поясняется, что это и есть солнце мертвых – “мардты хур”. Солнце мертвых фигурирует и в речах-посвящениях умершим, и в посвящениях коня: “последний луч солнца”, “предзакатное солнце” – “дыдзы хур”, “мардты хур”; “солнце на горе”, “солнце сирот”, “солнце мертвых” (*Памятники* 1992: 308, 314, 333, 339, 418). Представление о путешествии к вратам страны мертвых и в саму эту страну существует в мифологии, религиозных представлениях, эпических сказаниях многих народов (*Пчелина* 1969: 150, 154; *Дюмезиль* 1990: 196–198; *Абаев* 1990: 35; *Шкунаев* 1994: 637).

По-видимому, рассматриваемый начельник в уборе лошади, сопровождавшей погребение, – это возможная модель солнца мертвых, которая, возвышаясь над челом лошади, сможет освещать и указывать путь всаднику. Художественное решение –

ажурная “сфера” из двух соединенных восьмилепестковых розеток – может символизировать и лучи солнца, и его живительную силу для души, возрождающейся к новой жизни в ином мире. Практически такие же восьмилепестковые розетки (с меньшим центральным кругом) мы видим в верхнем ярусе изображений (на полукруглом тимпане) на упоминавшихся выше надгробных памятниках в Северной Осетии (см. рис 3). Семантика их, вероятно, также восходит к древнему солярному культу (Ремпель 1987: 13–18; Голан 1994: 22–32, 99), в данном случае, возможно, символизируя солнце мертвых на вершине горы.

Замечу, что и посвящение коня умершему, и установка каменных стел-надгробий присущи не только осетинам. Культ священного коня, посвящение коня известно у многих народов, для которых конь незаменим как в хозяйстве, так и в военном деле: у многих средневековых кочевников Евразии, в последующее время – у кавказских, тюрко-монгольских и других народов. Надгробные монументы-стелы Западного Казахстана XVI – начала XX в. подробно исследованы С.И. Аджигалиевым. Часто такие стелы так же покрыты резными узорами и рисунками, как и осетинские. Среди изображений животных доминирует образ коня; есть оружие и аксессуары всадника, бытовые предметы и украшения. Самостоятельно выделенные многолепестковые розетки занимают верхний ярус изображений и трактуется как символ солнца (Аджигалиев 1994: 99–104). Но сами стелы конструктивно значительно отличаются от осетинских разнообразием и сложным декором. Отличаются от них и надгробные памятники карачаевцев и балкарцев, тюркоязычных народов Северного Кавказа, на которых изобилует растительный орнамент, розетки лишь иногда украшают тимпаны. Солярные символы в сочетании с растительным и криволинейным орнаментом есть и на памятниках других северокавказских народов.

Подведем итоги. Специальное исследование уникального декора двух начельников XI–XIII вв. из Северо-Восточного Причерноморья, сопровождавших, по-видимому, погребения выдающихся персон, показало, что они в художественном отношении представляют продукт творчества, вероятно, местных мастеров Северного Кавказа. Их можно отнести к северо-западному варианту круга позднеаланских древностей, связанному с местным населением и компонентом материальной культуры. Выявленные потоки влияния на элементы декора – мусульманского Востока и византийское (вероятно, опосредованное). Отмечена *стилистическая* составляющая главной характеристики декора этих предметов – лаконичность выразительных средств (Король 2004). Рассмотренные нами декорированные предметы использовались в погребальной обрядности, и это, по-видимому, наложило отпечаток на их семантику.

Эпичность декора была стилем эпохи, но на каждой территории преобладали все же свои сюжеты (хотя были и так называемые бродячие), и рассмотренные выше изделия – тому подтверждение. Именно из источников о верованиях, обрядах, из поэзии и эпоса, а также материальной культуры местного населения Северного Кавказа были почерпнуты возможные варианты интерпретации сюжетной композиции начельника из Андреевской щели под Анапой и весьма определенная семантика декоративного и пластического решения начельника из могильника Сапун под Новороссийском. Таким образом, можно уверенно говорить и о *семантической* составляющей характеристики рассмотренного декора – смысловой емкости. Вместе со стилистической составляющей они дают в итоге эстетическую и композиционную продуманность творческого замысла мастера, художественную завершенность изделий. Можно с большой долей вероятности говорить, что основы стилистики и содержательности, к примеру, адыгейского или кабардинского народного орнамента, как он характеризуется исследователями – лаконичность и монументальность (подчеркнута крупномасштабность рисунка), строгость при обилии гибких линий, изящество форм, широта замысла и богатство творческой фантазии (Шиллинг 1940: 158; Левитская 1966: 32; Студенецкая 1967: 264; Меретуков 1981: 76; Асланова 1993: 23,

24; Браткова 1993: 16, 17; Мальбахов 2001: 14, 17) – формировались уже в эпоху средневековья на фоне общекавказской культурной среды, связей и влияний.

Таблица

Элементы орнамента начельника из Андреевской щели и выявленные аналоги
в орнаменте народов Северного Кавказа и Дагестана

Элементы орнамента	Адыги	Карачаевцы, балкарцы	Кабардинцы, черкесы	Осетины	Чеченцы, ингуши	Народы Дагестана
Трехлепестковая пальмета с крупным центральным лепестком	+	+	–	+	–	+
	стилизованна (вышивка)	стилизованна (войлок)		(вышивка)		(дерево, камень)
Овальные медальоны (соединены, в т.ч. плетенкой)	–	+	–	+	–	+
		(войлок, камень)		(дерево; металл – круглые)		преобладают круглые (дерево, камень)
Ленточная плетенка, в т.ч. с круглыми петлями	+	+	+	+	+	+
	(шнуры, басонные изделия, роспись)	(войлок)	(шнуры, басонные изделия)	(камень, шнуры, тесьма)	(камень, шнуры, тесьма)	(дерево, камень)
Стилизованная полупальметка с вытянутым верхним листом	+	+	+	+	+	+
	(металл)	(металл, камень)	(металл, вышивка)	(металл, камень, дерево, вышивка)	(металл, войлок, шерсть)	(металл, дерево, камень, войлок, шерсть)

Примечания

¹ Частная коллекция; информация получена от археолога Ф.К. Джигуновой, летом 2002 г. видевшей мельком этот предмет, поэтому детали фигурки, как и основания начельника, неизвестны.

² Орнаментальная плетенка разной сложности была широко распространена в то время и на мусульманском Востоке, и в Европе, в том числе на Северном Кавказе. Подробно особенности декора см.: Король 2004.

³ Стилизованное “древо жизни”, опирающееся на арку-полумесяц, известно в кубачинском орнаменте Дагестана XIV–XV вв. (Маммаев 1989).

⁴ По версии эпоса карачаевцев и балкарцев, Сатана – дочь Солнца и Луны (Нарты 2 1994: 306; Хаджиева 1994: 22; Луговой 2003: 62, 63).

⁵ По другим фольклорным текстам, в том числе нартовским сказаниям, Мезитха – божество лесов и охоты в облике мужчины (Шортанов 1974: 11; 1982: 113–116; Нарты 4 1951: 176).

⁶ Вариант сюжета в осетинском нартовском эпосе представляет богатыря Арахцау, сына Бедзенага. Он отказывается быть гостем женщины и плетью уничтожает яблоню с плодами для угощения, которая возникла перед ним по волшебной силе Сатаны (Нарты 1 1989: 418).

⁷ А. Голан считает, что такой орнамент имеет символическое значение и восходит к символу хлебного знака, который, в свою очередь, был одним из символов Бога земли – см.: Голан 1994: 202, 203.

⁸ В другом варианте посвящения переведено как “Будь в свете, будь в свете!” – Памятники 1992: 315.

Литература

- Абаев 1990 – Абаев В.И. Нартовский эпос осетин // Нарты. Осетинский героический эпос. Кн. 1. М., 1990.
- Аджигалиев 1994 – Аджигалиев С.И. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана. Алматы, 1994.

- Адыгейский орнамент 1960 – Адыгейский народный орнамент / Сост. М.-К. Азаматова. Майкоп, 1960.
- Азаматова 1997 – Азаматова М.-К. Этнографические этюды. Майкоп, 1997.
- Аланская гробница 1994 – Аланская гробница XI века. Ставрополь, 1994.
- Андиев и др. 1960 – Андиев Б., Андиева Р. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
- АР 1961 – Археологические раскопки в районе Змейской Северной Осетии. Орджоникидзе, 1961.
- Армарчук и др. 2004а – Армарчук Е.А., Новичихин А.М. Украшения конской упряжи X–XII вв. из могильника “Андреевская щель” // Кр. сообщ. Ин-та археологии. Вып. 216. М., 2004.
- Армарчук и др. 2004б – Армарчук Е.А., Дмитриев А.В., Конькова Л.В. Парадное конское оголовье из средневекового курганного погребения в Северо-Восточном Причерноморье // Рос. археология. 2004. № 2.
- Артамонов 1961 – Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // Археологический сб. Гос. Эрмитажа. Вып. 2. Л., 1961.
- Асланова 1993 – Асланова Л.А. К вопросу о формировании адыгского орнамента // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993.
- Асхабов 2001 – Асхабов И. Чеченское оружие. М., 2001.
- Аутлев 1965 – Аутлев П.У. Новые материалы по религии адыгов // Уч. зап. Адыгейского НИИЯЛИ. Т. IV. Майкоп, 1965.
- Бартольд 1971 – Бартольд В.В. К истории персидского эпоса // Бартольд В.В. Соч. Т. VII. М., 1971.
- Берладина 1960 – Берладина К.А. Народная вышивка Северной Осетии // Изв. Северо-Осетинского НИИ. Т. XXII. Вып. IV. Орджоникидзе, 1960.
- Браткова 1993 – Браткова Е.И. Об этнической специфике орнамента (по результатам типологических исследований) // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993.
- Веймарн 1974 – Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М., 1974.
- Гаджиев 1991 – Гаджиев Г.А. Доисламские верования и обряды народов Нагорного Дагестана. М., 1991.
- Голан 1994 – Голан А. Миф и символ. М., 1994.
- Даркевич 1976 – Даркевич В.П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв. М., 1976.
- Дебилов 2001 – Дебилов П.М. История орнамента Дагестана. М., 2001.
- ДиД 1971 – Декоративное искусство Дагестана / Авт.-сост. Д. Чирков. М., 1971.
- Дитлер 1961 – Дитлер П.А. Могильники в районе поселка Колосовка на реке Фарс // Сб. материалов по археологии Адыгеи. Т. II. Майкоп, 1961.
- Дитлер 1985 – Могильник Колосовка № 1 // Вопросы археологии Адыгеи. Майкоп, 1985.
- Дюмезиль 1990 – Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. М., 1990.
- Иванов 1972 – Иванов В.В. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Иванов 1988 – Иванов В.В. Левый и правый // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.
- Иванов 1994 – Иванов В.В. Конь // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1994.
- Иерусалимская 1972 – Иерусалимская А.А. “Великий Шелковый путь” и Северный Кавказ. Л., 1972.
- Искусство Ислама 1990 – Искусство Ислама: Каталог выставки. Л., 1990.
- Искусство Средней Азии 1980 – Искусство Средней Азии эпохи Авиценны. Душанбе, 1980.
- Калоев 1973 – Калоев Б.А. Материальная культура и прикладное искусство Осетии. М., 1973.
- Калоев 1984 – Калоев Б.А. Похоронные обычаи и обряды осетин в XVIII – начале XX в. // Кавказский этнограф. сб. Вып. VIII. М., 1984.
- Калоев 1999 – Калоев Б.А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999.
- Ковалевская 1983 – Ковалевская В.Б. Антропоморфные амулеты VI–IX вв. на Северном Кавказе // Кр. сообщ. Ин-та археологии. Вып. 176. М., 1983.
- Король 2004 – Король Г.Г. Два предмета-украшения конского убора из Северо-Восточного Причерноморья XI–XIII вв. (особенности декора) // Рос. археология. 2004. № 2.
- Крым 2003 – Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья: IV–XIII века. Сер. “Археология”. М., 2003.
- Кузнецов 1959 – Кузнецов В.А. К вопросу о позднеаланской культуре Северного Кавказа // Сов. археология. 1959. № 2.
- Кузнецов 1971 – Кузнецов В.А. Алания в X–XIII вв. Орджоникидзе, 1971.

- Кузнецов 1980 – Кузнецов В.А. Нартский эпос и некоторые вопросы истории осетинского народа. Орджоникидзе, 1980.
- Кузнецов 1984 – Кузнецов В.А. Очерки истории алан. Орджоникидзе, 1984.
- Кузнецова 1982 – Кузнецова А.Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982.
- Купер 1995 – Купер Дж. Энциклопедия символов. Сер. “Символы”. Кн. IV. М., 1995.
- Куссаева 1960 – Куссаева С. Предисловие // Андиев Б., Андиева Р. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
- Лавров 1978 – Лавров Л.И. Историко-этнографические очерки Кавказа. Л., 1978.
- Левитская 1966 – Левитская Н. Народное искусство Кабардино-Балкарии // Декоративное искусство СССР. 1966. № 4.
- Липец 1982 – Липец Р.С. Проблема взаимосвязей тюрко-монгольского эпоса с изобразительным искусством кочевников Евразии (Тр. советских археологов 40–50-х годов) // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. IX. Тр. Ин-та этнографии. Нов. сер. Т. 110. М., 1982.
- Ловпаче 1980 – Ловпаче Н.Г. Изображение зверей в торевтике адыгов // Культура и быт адыгов. Вып. III. Майкоп, 1980.
- Ловпаче 1988 – Ловпаче Н.Г. Зарождение и развитие тамговой системы адыгов // Культура и быт адыгов. Вып. VII. Майкоп, 1988.
- Луговой 2003 – Луговой К.В. Космогонические, антропогонические и эсхатологические мотивы в нартовском эпосе карачаевцев и балкарцев // Этнограф. обозрение. 2003. № 6.
- Луркер 1998 – Луркер М. Египетский символизм. Сер. “Символы”. Кн. IX. М., 1998.
- Магометов 1968 – Магометов А.Х. Культура и быт осетинского народа. Орджоникидзе, 1968.
- МАК 1900 – Материалы по археологии Кавказа. Вып. VIII. СПб., 1900. Табл. IV-13; СХХХ-8.
- Мальбахов 1984 – Мальбахов Б.Х. Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.
- Мальбахов 2001 – Мальбахов Б.Х. Художественные особенности декоративно-прикладного искусства адыгов. Нальчик, 2001.
- Маммаев 1989 – Маммаев М.М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана. Истоки и становление. Махачкала, 1989.
- Маммаев 2001 – Маммаев М.М. Исламское искусство Дагестана: формирование и характерные черты // Ислам и исламская культура в Дагестане. М., 2001.
- Меретуков 1981 – Меретуков М.А. Кустарные промыслы и ремесла у адыгов (XIX – начало XX в.) // Культура и быт адыгов. Вып. IV. Майкоп, 1981.
- Миллер 1893 – Миллер В.Ф. Отголоски кавказских верований на могильных памятниках // Материалы по археологии Кавказа. Вып. III. М., 1893.
- Народное творчество 1957 – Народное творчество адыго-кабардино-черкесов. Вып. I. Москва; Нальчик, 1957.
- Нарты 1 1989 – Нарты. Осетинский героический эпос. Кн. 2. М., 1989.
- Нарты 2 1994 – Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.
- Нарты 3 1974 – Нарты. Адыгский героический эпос. М., 1974.
- Нарты 4 1951 – Нарты. Кабардинский эпос. М., 1951.
- Новичихин 1993 – Новичихин А.М. Исследование средневекового могильника Андреевская щель в 1991 и 1992 гг. // Вторая Кубанская археологическая конф.: Тез. докл. Краснодар, 1993.
- Осетинский орнамент 1948 – Осетинский народный орнамент / Сост. А.З. Хохов, текст К.А. Берладиной. Дзауджикау, 1948.
- Памятники 1992 – Памятники народного творчества осетин. Трудовая и обрядовая поэзия. Владикавказ, 1992.
- Пожидаев 1948 – Пожидаев В.П. Кабардино-черкесская тамга и кавказский орнамент // Уч. зап. Кабардинского НИИ. Т. IV. Нальчик, 1948.
- Прокопенко 1999 – Прокопенко Ю.А. История северокавказских торговых путей IV в. до н.э. – XI в. н.э. Ставрополь, 1999.
- Пчелина 1969 – Пчелина Е.Г. Погребальные комплексы из Сохта, Урсдзуар и Рук Юго-Осетии // Изв. Юго-Осетинского НИИ. Вып. XV. Цхинвали, 1969 (1968).
- Равдоникас 1990 – Равдоникас Т.Д. Очерки по истории одежды населения Северо-Западного Кавказа (античность и средневековье). Л., 1990.
- Раевский 1977 – Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977.

- Ремпель* 1987 – *Ремпель Л.И.* Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент, 1987.
- Сагалаев, Октябрьская* 1990 – *Сагалаев А.М., Октябрьская И.В.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск, 1990.
- СМОМПК* 1891 – Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. XII. Тифлис, 1891.
- Студенецкая* 1950 – *Студенецкая Е.Н.* Украшение одежды у кабардинцев (XIX–XX вв.) // Уч. зап. Кабардинского НИИ. Т. V. Нальчик, 1950.
- Студенецкая* 1967 – *Студенецкая Е.Н.* Прикладное искусство // История Кабардино-Балкарской АССР. Т. 1. М., 1967.
- Татаев и др.* 1974 – *Татаев В.А., Шабаньянц Н.Ш.* Декоративно-прикладное искусство Чечено-Ингушетии. Грозный, 1974.
- Техов* 1969 – *Техов Б.В.* Об ажурных поясных пряжках из Юго-Осетии // Сов. археология. 1969. № 4.
- Унарокова* 1988 – *Унарокова М.Ю.* Лексика адыгейского златокузнечества // Культура и быт адыгов. Вып. VII. Майкоп, 1988.
- Урусбиев* 1881 – *Урусбиев С.* Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского уезда Терской области // Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. I. Отд. II. Тифлис, 1881.
- Флёрова* 1997 – *Флёрова В.Е.* Граффити Хазарии. М., 1997.
- Хаджиева* 1994 – *Хаджиева Т.М.* Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.
- Цховребов* 1987 – *Цховребов З.* К анализу надгробных памятников из Осетии // Информ. бюл. МАИКЦА (Междунар. ассоциация по изучению культур Центральной Азии). Вып. 13. М., 1987.
- Шиллинг* 1940 – *Шиллинг Е.* Адыгейский узор // Искусство. 1940. № 3.
- Шкунаев* 1994 – *Шкунаев С.В.* Кельтская мифология // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1994.
- Шортанов* 1974 – *Шортанов А.Т.* Нартский эпос адыгов // Нарты. Адыгский героический эпос. М., 1974.
- Шортанов* 1982 – *Шортанов А.Т.* Адыгская мифология. Нальчик, 1982.
- Шортанов* 1992 – *Шортанов А.Т.* Адыгские культы. Нальчик, 1992.
- Штерн* 1911 – *Штерн Э.* Несколько античных бронз из коллекций Одесского музея // Зап. имп. Одесского об-ва истории и древностей. Т. XXIX. Одесса, 1911.
- Щеблыкин* 1996 – *Щеблыкин И.П.* Искусство ингушей в памятниках материальной культуры // Ингуши. Саратов, 1996.
- Яценко* 1992 – *Яценко С.А.* Антропоморфные изображения Сарматии // Аланы и Кавказ. Alanica II. Владикавказ; Цхинвал, 1992.
- Яценко* 1996 – *Яценко С.А.* Некоторые культовые сюжеты в искусстве сарматов Северного Кавказа I в. до н.э. – I в. н.э. // Между Азией и Европой: Кавказ в IV–I тыс. до н.э. СПб., 1996.
- Migeon G.* L'Orient Musulman. P., 1922. Т. 1. Fig. 10 (№ 26), 11 (№ 27); Т. 2. Fig. 28 (№ 119–120).

G. G. K o r o l. Semantic Features of the Unique Decoration of Two Eleventh–Thirteenth Century Elements of the Horse Harness from the North East Black Sea Region

The article is a semantic analysis of the unique decoration of two important eleventh–thirteenth century findings from the North-East Black Sea region, which throw light on some aspects of the traditional culture of peoples of the North Caucasus. The author argues that the analysis of the first harness element reveals the connection of the decorative motif to a mythological theme of travel over the country of the dead and may also suggest the connection to burial rituals. The decorative motif of the second element indicates the presence of the solar symbolism features. In the analysis the author draws on a variety of comparative materials and sources, such as epics and legends of peoples of the North Caucasus and ethnohistorical data.