



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Отделение истории

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

Материалы и исследования

Серия основана в 1969 году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

1 $\frac{02 - 8}{262 - 6}$

В.А.КОРЕНЯКО

ИСКУССТВО НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
Москва 2002

УДК 745/749(5-015)

ББК 85.12(54)

К66

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 00-01-16094*

Редакционная коллегия серии

*О.Ф. Акимушкин, С.М. Аникеева, Г.М. Бонгард-Левин,
А.А. Вигасин, В.Н. Горегляд, Е.И. Кычанов,
Ю.А. Петросян (председатель), Е.П. Чельшев*

Редактор издательства

Т.В. Кантор

Коренько В.А.

К66 Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль /
В.А. Коренько. — М.: Вост. лит., 2002. — 327 с. : ил. — (Культура народов
Востока : Материалы и исслед. : Осн. в 1969 г.). — ISBN 5-02-018205-2
(в пер.), 1000 экз.

Монография посвящена сравнительному исследованию двух ярких феноменов декоративно-прикладного искусства: скифо-сибирского звериного стиля I тыс. до н.э. – начала I тыс. н.э. и искусства кочевников Центральной Азии XIX–XX вв. Связаны ли эти явления генетически, являются ли зооморфные изображения и орнаментальные мотивы нового времени реминисценциями древнего звериного стиля, несмотря на то что их разделяет не менее полутора тысячелетий? Для решения этой задачи автор исследует сотни произведений традиционного искусства монголов, бурят, тувинцев и алтайцев. В результате предлагается принципиально новая гипотеза происхождения древнекочевнического искусства.

ББК 85.12(54)

ТП-2001-1-142
ISBN 5-02-018205-2



2002048865

© В.А.Коренько, 2002

ВВЕДЕНИЕ

Искусство древних кочевников, хорошо известное под несколько условным, но все же общепринятым термином «скифо-сибирский звериный стиль», и анималистическое искусство кочевых народов XIX–XX вв. — два ярчайших явления в истории культуры кочевого мира Евразии.

На черты сходства этих художественных феноменов обращали внимание многие исследователи, что будет подробно разобрано в I главе. Пока же необходимо остановиться на нескольких принципиальных вопросах, непосредственно связанных со сложностью основной задачи. Сопоставление двух массивов конкретного материала, разделенных огромным хронологическим промежутком длительностью не менее полутора тысячелетий, заставляет с самого начала по возможности четко охарактеризовать ареалы скифо-сибирского звериного стиля и анималистического искусства кочевников нового времени, а затем дать представление об источниках данного исследования.

1. Общая характеристика искусства скифо-сибирского звериного стиля и его ареал

В первой половине I тысячелетия до н.э. в жизни населения лесостепной, степной и аридной (полупустынно-пустынной) зон Евразии произошел грандиозный исторический переворот, начавшийся заменой бронзовых орудий труда и предметов вооружения железными и переходом к кочевому способу ведения хозяйства. Изменения в области форм производства и быта сопровождались кардинальными переменами в формах материальной и духовной культуры. В результате переворот довольно быстро приобрел не только радикальный, но и системный, даже тотальный характер. Решительная и всеобщая смена традиционных форм культуры позднего бронзового века культурными формами раннекочевнической эпохи именно из-за системно-тотального характера этого переворота представляет собой серьезнейшее препятствие для решения проблемы генезиса культур скифского типа.

Культуры скифского типа создавались в неодинаковых природных условиях этносами, различавшимися между собой по решающим признакам, прежде всего антропологическим и языковым. Так, что касается лингвистической принадлежности племен — носителей культур скифского типа, то можно считать общепризнанным, что среди них были представители не только различных языковых групп, но и разных языковых семей: индоевропейской (скифы, савроматы, саки)¹,

уральской (племена ананьинской культуры в Волго-Камье и Южном Приуралье), северокавказской (племена кобанской культуры)², алтайской (племена Южной Сибири и Монголии, располагавшиеся, во всяком случае, восточнее Саяно-Алтайского региона)³.

Своеобразие глобальной евразийской культурно-исторической ситуации в I тысячелетии до н.э. проявилось в том, что во всех культурах скифского типа мы наблюдаем удивительно много общих черт — именно они придают этим комплексам «скифский» облик. Прежде всего, это так называемая «скифская триада» — специфические формы оружия, конской упряжи и декоративно-прикладного искусства. Искусство скифо-сибирского звериного стиля — неотъемлемая часть этой триады и обязательный диагностический признак культур скифского типа.

Изображения животных появились и создавались в большом количестве уже на начальных этапах развития искусства в палеолите. Зооморфные (териоморфные) изображения, несомненно, были наиболее любимыми образами первобытных художников. Это подтверждает вся масса памятников первобытного искусства от палеолита до времени широкого освоения железа и распада родоплеменной организации (эпохи военной демократии и «варварских государств»). Более того, и за пределами скифо-сибирского этнокультурного ареала искусство зооморфных изображений могло достигать такой степени развития, когда оно явно и бесспорно представало в виде этнически специфической, целостной и обособленной знаковой системы с неповторимым комплексом сюжетов, мотивов и стилистических приемов. Наиболее известный пример такого рода — скандинавский или северогерманский звериный стиль эпохи раннего средневековья.

Звериный стиль скифо-сакской эпохи обладает специфическими чертами, выделяющими его из всей совокупности зооморфных изображений, созданных художниками Старого и Нового Света в различные периоды. Эти особенности тесно связаны со своеобразием окружающей среды, раннекочевнического хозяйства, быта, общественного устройства, социальной психологии и мировоззрения.

К основным особенностям звериного стиля ранних кочевников принято относить следующие⁴. Во-первых, у них безраздельно господствует анимализм — изображения животных решительно преобладают во всем декоративно-прикладном искусстве. Это относится не только к предметам из хорошо сохраняющихся материалов — металла, камня, кости, рога. Как показали раскопки на Алтае, где в условиях вечной мерзлоты сохранность археологических находок идеальна, в мягких органических материалах — дереве, коже, ткани, войлоке — также воспроизводились преимущественно зооморфные образы и сюжеты.

Далее, зооморфные изображения, как правило, невелики по размерам. Исключения составляют петроглифы и оленные камни, но эти памятники находятся за рамками определения «прикладное искусство». Анималистические изображения наносились преимущественно на предметы утилитарного назначения, кроме относительно немногочисленных бронзовых наверший и вещей, имевших

в первую очередь ритуальную функцию, вроде сосудов из драгоценных металлов. Исследователи неоднократно отмечали тесную взаимосвязь изображения и функционально определенной формы изделия.

В-третьих, давно уже установлены те художественные особенности раннекочевнических памятников, которые можно назвать стилевыми в узком смысле слова. Изображения, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле, отличаются декоративностью (орнаментальностью), условностью и более или менее сильно выраженным схематизмом трактовки как анималистического образа в целом, так и его отдельных деталей. Типичными являются особые приемы схематизации: плоскостное членение туловища животного; передача когтей, ушей, глаз, деталей морды животных геометрическими элементами; придание фигурам животных чисто условных поворотов и поз, воспринимающихся как неестественные и деформирующие. Одна из наиболее ярких особенностей — стилистический прием, получивший в археологической литературе названия «зоологической головоломки», «загадочной картинки» или «зооморфного ребуса». Этот прием состоял в том, что в основной мотив включались изображения других животных или их отдельных частей. Характерными для скифо-сибирского звериного стиля являются такие сюжеты, как олень с огромными рогами, свернувшийся в кольцо кошачий хищник, сцена борьбы («терзания») животных, хищная птица с преувеличенно большим клювом.

Эти черты (а перечислены лишь наиболее яркие и преобладающие) характерны для той общности произведений раннекочевнического декоративно-прикладного искусства, которая наблюдается археологически с VII–VI вв. до н.э. в аридно-степной, лесостепной и отчасти горной полосе Евразии. Вкратце охарактеризую этот ареал, состоящий из меньших ареалов конкретных археологических культур скифского типа.

При обозрении этого громадного пояса в чисто условном направлении с запада на восток прежде всего выделяется область искусства северопричерноморских (европейских) скифов, представленная памятниками степного и лесостепного Причерноморья между Днестром и Доном⁵.

Дискуссионной является принадлежность изделий звериного стиля, обнаруженных в курганах VI–V вв. до н.э. на Кубани у станиц Келермесской, Ульской, Костромской. Одни авторы (их большинство) относят их к скифам, другие — к меотам⁶.

Носители савроматской культуры создали свой вариант степного анимализма. Савроматские памятники можно разделить на два локальных варианта. Памятники Нижней Волги и междуречья Волги и Дона принадлежат собственно савроматам, описанным в «Истории» Геродота. Их искусство более тесно связано со скифским. Памятники самаро-уральского региона атрибутируются как исседонские или протоаорские. Произведения звериного стиля, обнаруженные здесь, тяготеют к искусству ранних кочевников Казахстана, Средней Азии и Алтая, то есть к сако-массагетскому этнокультурному миру⁷.





Центральной Азии

Севернее савроматского ареала исследователи выделяют по меньшей мере два варианта звериного стиля у обитателей лесостепей и лесов. Памятники среднедонской группы различные специалисты связывали с упомянутыми Геродотом племенами будинов, гелонов, меланхленов и «отделившихся скифов»⁸. В лесном и лесостепном Поволжье и Приуралье выразительные произведения звериного стиля обнаружены в памятниках ананьинской культуры⁹.

Южнее савроматских степей, в предгорьях и горах Кавказа размещаются памятники кобанской культуры, носители которой выработали свой достаточно яркий вариант звериного стиля¹⁰.

Просторы казахстанских и среднеазиатских степей, полупустынь, пустынь и гор изучены археологически все еще недостаточно. Комплексы раннекочевнических памятников, содержащих вещи звериного стиля, немногочисленны по сравнению с громадной площадью и не образуют сколько-нибудь единого ареала. Они скорее ложатся на карту в виде относительно небольших пятен, далеко отстоящих друг от друга. Если говорить не об отдельных находках, а об археологических комплексах, то наиболее ранними и многочисленными образцами изделий звериного стиля являются вещи, обнаруженные в погребальных комплексах Южного Приаралья (могильники Уйгарак и Южный Тагискен¹¹), в курганах гасмолинской культуры Центрального Казахстана¹², в памятниках сакского времени в Семиречье, на Тянь-Шане¹³ и Памире¹⁴, в могильниках бассейна Верхнего Иртыша в Восточном Казахстане (памятники зевакинско-чиликтинского и буконьского этапов по хронологической схеме Ю.А.Заднепровского и Н.А.Боковенко)¹⁵.

В Южной Сибири в пределах разнообразных степных, лесостепных и горнотаежных ландшафтов в качестве раннекочевнических культур, одновременных скифам, савроматам и сакам, выступают культуры: майэмирская, пазырыкская, шибинская и большеберченская на Алтае¹⁶, уюкская в Туве¹⁷, тагарская культура¹⁸ и культура тесинского (переходного тагаро-таштыкского)¹⁹ этапа в бассейне Среднего Енисея, саргатская культура в зауральско-западносибирской лесостепи (бассейн Иртыша, включая бассейны Тобола, Ишима и Оми)²⁰.

Археологические комплексы уюкской культуры имеются не только в Туве, но и в Западной Монголии — наиболее известен из них могильник у горы Чандмань близ города Улангома²¹. Памятники уюкской (по терминологии монгольских археологов — чандманьской) культуры и близкие к ним занимали, по видимому, всю западную часть Монголии.

С другой стороны, две южносибирские культуры, в памятниках которых найдено значительное количество произведений в скифо-сибирском зверином стиле, располагаются в периферийной части огромных ареалов, охватывающих значительную долю Центральной Азии. Я имею в виду, во-первых, культуру плиточных могил, ареал которой охватывает Забайкалье и ту основную часть Монголии (ее центральную, южную и восточные части), где не обнаружены памятники улангомского типа²². Во-вторых, это памятники, связываемые с пле-

менным союзом хунну (сюнну) и созданным им государственным образованием. Они известны на территории, включающей Южную Сибирь, Монголию и автономный район Китая — Внутреннюю Монголию²⁵.

Юго-западнее Монголии, в Восточном Туркестане (Синьцзян-Уйгурский автономный район КНР) известны немногочисленные, но выразительные памятники сакского времени, обнаруживающие сходство с синхронными материалами Памира, Алтая и Тувы²⁴.

Юго-восточнее монгольского ареала известна группа памятников скифо-сакского облика, концентрирующаяся на севере современной провинции Хэбэй. Она связывается с государственным образованием («царством») Сяньюй-Чжуншань, которое было создано племенами «белых ди» и существовало в конце периода Чуньцю и на протяжении всего периода Чжаньго²⁵.

В итоге мы видим поистине огромную полосу — сплошной, хотя пока и не целиком заполненной конкретными вещевыми находками ареал единого в стелевом отношении древнего искусства. Эта полоса тянется от Днестра на западе почти до тихоокеанского Желтого моря на востоке.

Но и этим не исчерпывается география скифо-сибирского звериного стиля. В ходе исторического развития более или менее сильное влияние раннекочевнического искусства проявилось на обширных соседних территориях. Например, произведения, стилистически тяготеющие к степному анимализму, имеются в памятниках фракийцев (Карпато-Дунайский бассейн)²⁶ или в материалах кушанского времени в Афганистане²⁷.

Можно указать и на другие феномены, морфологическую близость которых к памятникам раннекочевнического искусства пока объяснить трудно. Так, благодаря научно-популярной книге Р.Ф.Итса²⁸ и статье Д.В.Деопика²⁹ отечественным читателям известен интересный комплекс бронзовой пластики, происходящий из ареала племенного союза дянь (диен) на территории современных южнокитайских провинций Сычуань и Юньнань. Многие изделия этой группы удивительно близки по стилю к скифо-сибирским и суйюаньским (ордосским) зооморфным изображениям. Хронология этих вещей разработана недостаточно. Пока ясно лишь, что датировка дяньских (диенских) бронз весьма широка и охватывает время от позднего Чжоу и Чжаньго (770–221 гг. до н.э.) до поздней Хань (25–220) и даже, вероятно, Троецарствия (220–265), точнее до периода существования на территории Сычуани одного из Трех царств — Шу.

Как следует из изложенного, состояние источников в различных регионах неодинаково. Для большинства из них, расположенных восточнее ареала савроматов и исседонов-протоаорсов, характерна фрагментарность и разрозненность археологических фактов, а главная, их немногочисленность по сравнению с размерами территории. Это и является причиной того, что многие важные проблемы до сих пор остаются нерешенными³⁰.

Крупнейшими из них являются две: происхождение скифо-сибирского звериного стиля и его наследие в декоративно-прикладном искусстве последующих эпох.

Строго говоря, настоящее исследование не посвящено целиком ни одной из этих проблем. Автор предполагает сосредоточиться на сравнении анималистического искусства ранних кочевников и этносов нового времени и лишь после этого попытаться применить полученные результаты к решению вопросов происхождения и наследия скифо-сибирского звериного стиля.

Однако при любом подходе целесообразно определить физико-географические границы и этнокультурные пределы исследования.

Если вновь обратиться к ареалу раннекочевнического искусства, то в физико-географическом отношении он охватит только на территории бывшего СССР несколько физико-географических стран³¹: Восточно-Европейскую (Русскую) равнину (включая полностью степную и полупустынную зоны и частично лесостепную и лесную зоны, а также Подуральскую и Нижнетобольскую провинции лесоболотной зоны), Предсаянскую таежную провинцию Средней Сибири, Алтае-Саянскую горную страну, горную страну Прибайкалья и Забайкалья. Ареал скифо-сибирского звериного стиля охватывает также Уральскую горную страну, Крымско-Кавказскую горную страну, Среднеазиатскую горную страну, Среднеазиатскую равнинную страну, Тургай и Центральный Казахстан, Западную Сибирь (лесостепную и степную зоны), также Монголию во всем ее ландшафтном разнообразии³² и значительную часть Китая, а именно полностью или частично пять из семи природных районов, на которые принято делить территорию этой страны: Северо-Восточный Китай (во всяком случае его западная часть до хребта Большой Хинган), Северный Китай (пустыни Гоби и Алашань, Ордос, западные части Лёссового плато и Северо-Китайской равнины), Монголо-Синьцзянский, Сикан-Юньнаньский и Цинхай-Тибетский районы³³. О последнем судить трудно из-за его плохой археологической изученности — речь может идти о Цайдамской впадине, горной системе Куньлунь и, может быть, северной части горной системы Гандисышань.

2. Физико-географические, этнокультурные и хронологические рамки исследования

Считается, что искусство скифо-сибирского звериного стиля, пережив бурный расцвет в скифо-сакское время, исчезает с концом последующей, гунно-сарматской эпохи. Если искусство древних кочевников было главным образом фигуративным (анималистическим), то искусство кочевников средневековья — преимущественно орнаментальным. Конечно, изображения животных археологи находят и в средневековых памятниках, но в них зооморфные сюжеты являются скорее исключениями из правила, редкими вставками в узорочье растительных и геометрических орнаментов.

Все искусство кочевников средневековой Евразии можно разделить в хронологическом и источниковедческом отношении на две части. Оно известно

нам сравнительно неплохо от начала средних веков вплоть до XIII–XIV вв. Перелом приходится на вторую половину XIV и XV в. — время кризиса и гибели чингисидских государств — наследников Монгольской империи. В западной и средней частях бывшего ареала раннекочевнического искусства (от Днестра до Алтая) в XIII–XIV вв. происходит исламизация тюркоязычного населения, в результате которой исчезает обычай помещать в погребения умерших сколько-нибудь значительный вещевой инвентарь. В восточной (монгольской) части этого ареала подобные погребения неизвестны и для времени Монгольской империи³⁴, а для эпохи, начавшейся после установления господства буддийской религии (с конца XVI в.), и сам поиск таких археологических памятников представляется бессмысленным.

Произведения искусства кочевников в принципе могут быть обнаружены при археологическом изучении не погребальных, а бытовых памятников — поселений. Но крупные центры оседлой жизни, ремесла и торговли с XV в. входят в зону исламской цивилизации (города Крымского ханства, Азов, Отрар) и становятся ее пограничными форпостами, репродуцирующими на «провинциальном» уровне образцы художественно-ремесленного производства соответствующих «культурных метрополий». Что касается небольших поселений в глубине кочевнических земель, то они до сих пор или не обнаружены, или их изучение ограничилось обследованиями и небольшими разведочными раскопками³⁵. Важно и то, что памятники этого, «послезолотоордынского» и «послечагатайского» периода подавляющему большинству археологов попросту неинтересны. «Поздней археологии», то есть археологического изучения памятников конца средневековья и нового времени, у нас практически нет.

В итоге при изучении культуры кочевого населения Евразии мы видим почти полное отсутствие фактического материала огромной эпохи — от XV в. до времени формирования музейных этнографических коллекций. Если учесть, что в музеях собирание этнографического материала в серьезных масштабах началось лишь во второй половине XIX в., а вещей, уверенно датированных временем до XIX в., ничтожно мало, то источниковедческая лакуна охватывает, по самым оптимистическим подсчетам, 400 лет (XV–XVIII вв.), а по более трезвым — не менее пяти веков (от завершения исламизации Золотой Орды при хане Узбеке до первых серьезных опытов этнографического собирательства и реальных датировок наиболее ранних музейных коллекций).

Обнаружив эту громадную источниковедческую пустоту, мы можем лишь выразить надежду на будущие успехи пока не существующей «поздней археологии», потому что только она способна когда-нибудь заполнить этот хиатус реальными фактами и перебросить устойчивый мост между средневековьем и этнографически изучаемой эпохой.

Перейдя же к «этнографически изучаемому» времени, то есть к произведениям кочевнического декоративно-прикладного искусства XIX — первой половины XX в., мы видим почти полное отсутствие анималистических образов

в искусстве кочевников западной и средней частей некогда единого раннекочевнического ареала. Обычное, хотя и небесспорное объяснение этого — исламизация кочевого тюркоязычного населения России и Казахстана, не поощрявшая фигуративное искусство. Наиболее характерную картину дает народное искусство казахов, в котором, за немногими исключениями³⁶, зооморфные образы отсутствуют. Такое же соотношение — мизерное количество сильно схематизированных зооморфных изображений, теряющихся в обилии геометрических и растительных узоров, — мы видим, обращаясь к декоративно-прикладному искусству и других мусульманских тюркских народов Средней Азии, Казахстана, Поволжья, Северного Кавказа, Крыма. Получается, что проблема сравнительного анализа анималистического искусства древности и «этнографически изучаемого» времени не может быть здесь поставлена корректно: имеются очень эффектные «древние» материалы и с трудом находятся далеко не равноценные им «этнографические». Иными словами, сопоставлять древнюю анималистику практически не с чем.

Совершенно противоположную картину мы находим в восточной части бывшего ареала скифо-сибирского звериного стиля — в Центральной Азии. Ее населяют народы либо конфессионально принадлежащие к буддийскому миру, либо испытавшие значительное культурное воздействие со стороны буддийских соседей, даже приняв ислам.

Здесь возникает важный вопрос, который необходимо предварительно решить. Это определение пространственных границ исследования, то есть географического понятия «Центральная Азия».

Общепринятого международного понимания термина «Центральная Азия» до сих пор нет. В литературе существуют его различные интерпретации³⁷. Нередки случаи взаимоисключающего толкования терминов «Средняя Азия», «Внутренняя Азия» и «Центральная Азия». Все три определения в различное время и у разных ученых обозначали какую-то часть или в целом внутренние области Азиатского континента. Это были ареалы, гидрографическая система которых не имела стока в мировой океан (географический аспект), входившие полностью или частично в состав конкретных внутриазиатских древних и средневековых империй, таких, как Кушанское государство, Монгольская империя при Чингисхане или держава Тимура (историко-политический аспект).

В англоязычной (английской и американской прежде всего) географической литературе с самого начала и до наших дней четкое разграничение терминов «Средняя Азия» (Middle Asia), «Внутренняя Азия» (Innermost Asia) и «Центральная Азия» (Central Asia) не имело принципиального значения. Поэтому здесь к региону, который мы привыкли называть Средней Азией и который со второй половины XIX в. именовался также «Западный Туркестан», «Русский Туркестан» или просто «Туркестан», в одинаковой степени применялись названия «Средняя Азия» и «Центральная Азия». Эта традиция вполне усвоена и такой авторитетной международной организацией, как ЮНЕСКО³⁸. Во всех ее «центральноазиат-

ских» проектах основным объектом исследований были регионы, называемые в российской географической литературе «Средней Азией» и «Средним Востоком», — бывшие советские среднеазиатские республики, Афганистан, север Индии и Пакистана, северо-восток Ирана (исторический Хорасан). Лишь с проведением в 1973 г. в Улан-Баторе международного симпозиума «Роль кочевых народов в цивилизации Центральной Азии» произошло фактически, по выражению Б.Г.Гафурова и Л.И.Мирошникова, «распространение исследовательской программы на восточные районы Центральной Азии». Но и в дальнейшем в исследовательских проектах ЮНЕСКО по Центральной Азии Монголия и Тибет занимали и занимают случайное, периферийное место³⁹.

После распада СССР термин «Центральная Азия» получил новое политическое звучание — его предпочли лидеры суверенных Казахстана, Узбекистана, Туркменистана, Кыргызстана и Таджикистана. Здесь, видимо, сказывается престижная семантическая нагрузка слов «центр» и «центральный». В остальном же эта традиция весьма уязвима для критики как из-за своей неопределенности, так и по географическим соображениям (например, географический центр Азиатского континента находится восточнее Средней Азии, за Памиром и Тянь-Шанем).

В российской географической литературе с конца XIX — начала XX в. получила преобладание тенденция, идущая от исследований выдающихся немецких ученых А. фон Гумбольдта и Ф.П. фон Рихтгофена, но существенно модифицированная и уточненная. Сам термин «Центральная Азия» в науку ввел А. фон Гумбольдт. Он считал условными границами Центральной Азии на севере и юге 39,5 и 49,5 градусы северной широты, на западе — Каспийское море⁴⁰. Восточную границу Гумбольдт не определил точно, но его интерпретаторы склонялись к тому, что это хребет Большой Хинган⁴¹.

Ф.П. фон Рихтгофен ограничивал Центральную Азию с запада Тянь-Шанем, с востока Хинганом, с юга Куньлунем, то есть не включал в пределы понятия Тибетское нагорье⁴². В российской географической литературе, напротив, начиная с И.В.Мушкетова Тибет рассматривался как часть Центральной Азии⁴³, хотя и не всегда⁴⁴.

Эта тенденция, или концепция (условно мы можем назвать ее концепцией Рихтгофена—Мушкетова), закрепилась в наиболее авторитетных отечественных справочниках, от «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона⁴⁵ до последнего издания «Большой Советской энциклопедии»⁴⁶ и «Краткой географической энциклопедии»⁴⁷.

Исходя из этого, под Центральной Азией необходимо понимать обширную территорию внутренней Азии, границами которой являются на западе Памир и Тянь-Шань, на севере — Алтай, Саяны, озеро Байкал и Яблоновый хребет, на юге — Гималаи, на востоке — хребты Большой Хинган, Тайханшань и Сино-Тибетские горы. Наиболее сложен вопрос о восточной границе Центральной Азии, поэтому приведу более конкретные сведения о ней. С севера на юг она проходит

по хребту Большой Хинган (восточная часть автономного района Внутренняя Монголия), хребту Тайханшань (от Пекина до Хуанхэ примерно по границе между провинциями Шаньси, Хэбэй и Хэнань), по широтно вытянутому хребту Циньлин (в юго-восточной части провинции Ганьсу), а затем вновь с севера на юг по Сино-Тибетским горам (провинция Сычуань, горные хребты Дадаошань, Наньсунлиа, Лайбаланшань, Дасянлин, Сяосянлин, Даланшань).

В политико-административном отношении в Центральной Азии расположены часть Российской Федерации (Республика Тува, Республика Бурятия и южная часть Читинской области между Яблоновым хребтом и Аргунью, которая сравнительно недавно представляла собой обширный восточнобурятский ареал, административно сократившийся до территории Агинского Бурятского автономного округа), Монголия и западная часть Китайской Народной Республики, включая Синьцзян-Уйгурский автономный район, Тибетский автономный район, провинцию Ганьсу, Нинся-Хуэйский автономный район, провинцию Цинхай, автономный район Внутренняя Монголия и далее на восток собственно китайские провинции Шаньси, Шэньси, Сычуань (восточную гористую часть).

Это обширнейшее пространство значительно сужается, если перейти к этнокультурному аспекту настоящего исследования. В принципе нас должны интересовать все народы алтайской и сино-тибетской языковых семей, населяющие Центральную Азию и относящиеся к хозяйственно-культурному типу кочевых скотоводов умеренного пояса Евразии (по С.И.Вайнштейну) или к хозяйственно-культурным типам кочевников-скотоводов степей, полупустынь и высокогорных плато (по Н.Н.Чебоксарову)⁴⁸. Однако одни из центральноазиатских народов не являются кочевыми или полукочевыми скотоводами, традиционное искусство других практически неизвестно по литературе и музейным коллекциям, третьи подверглись сильной культурной ассимиляции, прежде всего китаизации.

Так, из всех народов⁴⁹ центральной (тибето-бирманской) группы сино-тибетской языковой семьи наше внимание могло бы сосредоточиться лишь на тибетцах, так как даже наиболее близкие к ним цяны в провинции Сычуань являются оседлыми земледельцами и скотоводами, не говоря о более южных народах этой группы: ицзу, ну, дулунах, цзинпо, цзино, хани, лису, наси, лаху, ачанах, бай, туцзя (бисека). Но, обратившись к тибетцам, мы наталкиваемся на практически полное отсутствие конкретных материалов по народному анималистическому искусству. Подобно тому как обильная тибетологическая искусствоведческая литература остается почти исключительно литературой по религиозному искусству, так и музейные коллекции состоят преимущественно из икон, культуровой пластики и предметов бытовой культуры⁵⁰. И это при том, что реминисценции скифо-сибирского звериного стиля были впервые обнаружены Ю.Н.Рерихом именно у кочевников Северного Тибета. С данным парадоксом необходимо смириться.

Из центральноазиатских народов тюркской группы алтайской языковой семьи вне нашего внимания должны остаться, во-первых, неавтохтонные киргизы,

казахи, узбеки и татары — их искусство в Центральной Азии сколько-нибудь серьезно не исследовалось, но вряд ли оно существенно отличается от художественных традиций этих народов в основных ареалах. Во-вторых, небольшие тюркские народы Китая и Монголии (салары, юйгу-югуры, тувинцы кок мунчаг) — об их декоративно-прикладном искусстве практически неизвестно ничего.

Очень мало сведений о традиционном искусстве монголоязычных народов Китая. Особенно это относится к жителям провинций Ганьсу и Цинхай (земледельцы-буддисты монголы, мусульмане и буддисты баоань, мусульмане дунсян) и автономных районов Синьцзян-Уйгурского и Внутренняя Монголия (дауры-дахуры и барга-баргуты). Но и искусство собственно монголов КНР изучено недостаточно.

То же можно сказать о живущих в Центральной Азии народах тунгусо-маньчжурской группы алтайской языковой семьи — ороконах в автономном районе Внутренняя Монголия, сибо в Синьцзян-Уйгурском автономном районе и эвенках-хамниганах на севере Монголии.

Чтобы завершить очерк той части центральноазиатской этнокультурной панорамы, которая в дальнейшем останется за пределами исследования, необходимо остановиться несколько подробнее на двух крупных некоевых народах, этногенез которых протекал в Центральной Азии.

Уйгуры — тюрки по языку и мусульмане по религии. Они живут в основном в Синьцзян-Уйгурском автономном районе, а за пределами Китая — в Казахстане, Кыргызстане и Узбекистане. Традиционное уйгурское декоративно-прикладное искусство явилось результатом оригинального синтеза среднеазиатских и китайских художественных традиций, осуществлявшегося в оазисах Восточного Туркестана. Искусству уйгуров XVIII–XX вв. исследователи уделяли гораздо меньше внимания, чем культурному наследию их раннесредневековых предшественников⁵¹. Автор имел возможность судить об уйгурском народном искусстве по коллекциям, крупнейшей из которых является частное собрание Азата Акимбека (г. Алматы)⁵². Небольшие, по несколько десятков предметов, коллекции хранятся в Центральном государственном музее Казахстана, Государственном музее искусств Казахстана⁵³, Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) и Российском этнографическом музее (Санкт-Петербург), архитектурно-художественном музее «Джаркентская мечеть» (г. Джаркент в Алматинской области Казахстана)⁵⁴. Крупнейшая российская коллекция произведений уйгурского искусства находится в Государственном музее искусства народов Востока⁵⁵. Судя по публикациям и музейным собраниям, крупные и отчетливые зооморфные образы характерны для уйгурских (восточнотуркестанских, синьцзянских) ковров. Изображаемые ковроделами птицы, олени, львы, тигры — результат влияния китайского фактора, участвовавшего в восточнотуркестанском культурном синтезе⁵⁶. Те же истоки мы можем предположить у сюжета «цветы и птицы» на уйгурских вышивках. Остальные направления традиционного декоративно-прикладного искусства уйгуров обошлись без фигуративности

даже в тех формах, которые более убедительно могут быть связаны с восточно-азиатскими импульсами, нежели со среднеазиатским, исламским фактором.

Другим народом (или группой близкородственных народов) являются живущие в Китае хуэй (также *хуэйцзу*, *хуэйминь*, самоназвание *лаохуэйхуэй*) и переселившиеся в конце 1870-х — начале 1880-х годов в пределы Российской империи дунгане (самоназвания *хуэй*, *лохуэй*), которые ныне занимают небольшие ареалы на юго-западе казахстанского Семиречья и на севере Кыргызстана. Автор не считает себя вправе уверенно присоединиться к конкретной точке зрения по поводу того, являются ли казахстанско-кыргызстанские дунгане и китайские хуэй одним народом или это разные этносы⁵⁷, тем более что сомнителен уровень этнической консолидации самих хуэй⁵⁸. В специальной литературе этот вопрос и проблема этногенеза китайцев-мусульман до сих пор считаются сложными и нерешенными. Но если эти проблемы рассматривать упрощенно, что в данном случае не выходит за рамки корректности, то хуэй и дунгане — в первую очередь именно китайцы-мусульмане, и их этническое своеобразие состоит почти целиком и в первую очередь в конфессиональной принадлежности.

Литература по традиционному искусству хуэй незначительна, а я не имел возможности изучить соответствующие музейные коллекции, поэтому с 1988 г. сосредоточился на полевом исследовании дунганского декоративно-прикладного искусства. В определенной степени оно освещено в публикации⁵⁹. Небольшие собрания произведений традиционного искусства дунган известны мне в Центральном государственном музее Казахстана, Государственном музее искусств Казахстана им. А.Кастеева, Музее антропологии и этнографии⁶⁰. В России крупнейшая коллекция дунганского прикладного искусства собрана в Государственном музее Востока⁶¹. Музейные собрания кроме предметов бытовой культуры состоят в основном из вышивок, на которых имеется значительное количество анималистических изображений: бабочек, птиц, а из млекопитающих — оленей, зайцев, тигров и гротесковых львов типа китайских *шицза*. Все эти изображения соответствуют традициям дальневосточной благопожелательной зооморфной эмблематики, а по художественному уровню могут быть определены как один из вариантов китайского провинциального (или крестьянского) декоративно-прикладного искусства⁶².

Наконец, с той же целью имеет смысл кратко рассмотреть декоративно-прикладное искусство калмыков — монголоязычного народа, в конце XVI — начале XVII в. отделившегося от основного ойратского (западномонгольского) этнического массива и занимающего вот уже более трех веков довольно компактный ареал в Северо-Западном Прикаспии и Восточном Предкавказье. Оказавшись за тысячи километров от исторической прародины и став самым молодым и единственным монголоязычным европейским этносом, калмыки в той или иной мере сохранили язык, антропологический тип, буддийскую религию и многие традиционные формы материальной и духовной культуры. С другой стороны, бесспорным представляется культурное воздействие на калмыков их соседей — не

только славян, но и тюрков и кавказцев. В одной из публикаций я пытался выделить элементы кавказского происхождения в культуре калмыков и высказал предположение, что посредником в этом процессе выступало тюркское население предкавказских степей — ногайцы⁶³.

Удивительной и пока необъясненной чертой калмыцкого народного искусства (в отличие от храмово-монастырского искусства Калмыцкой степи, сохранявшего вплоть до начала 1920-х годов живые связи со своей северобуддийской метрополией) является его не то чтобы полная аниконичность, но мизерная доля и невыразительность зооморфных и тем более антропоморфных изображений. Анималистических изображений в нерелигиозном декоративно-прикладном калмыцком искусстве очень мало, они почти всегда несамостоятельны, включены в растительно-геометрические орнаментальные композиции и настолько силуэтно-схематичны, что это сразу же резко отличает калмыцкое народное искусство от искусства монголов, бурят и тувинцев⁶⁴.

Эта особенность может быть объяснена двумя гипотезами. Во-первых, мы можем предположить, что это изначальная традиция калмыцкого искусства и таковым оно было не только во второй половине XIX — начале XX в. (время, к которому относятся вещи музейных коллекций, внятные литературные свидетельства и фотографии), но и во время Калмыцкого ханства (конец XVII — XVIII в.), а может быть, и в период миграции калмыков и обретения ими поволжско-предкавказских земель. Далее, можно предположить, что таким было искусство ойратов и монголов вообще в эпоху от распада Монгольской империи до обретения буддизмом конфессиональной монополии (конец XVI в.), образования Джунгарского ханства (1630-е годы) и присоединения халха-монгольских земель к маньчжуро-китайской империи (1691 г.)⁶⁵. Благодаря этому мы пришли бы к выводу о том, что калмыки принесли в Европу «ойратские» традиции, «законсервировавшиеся» у них на три столетия в условиях изолированной жизни монголоязычного народа в чужеродном окружении. Очень заманчивым представляется другое следствие этой гипотезы: анималистический пласт в народном творчестве центральноазиатских кочевников XIX — начала XX в. можно в таком случае объяснить воздействием фигуративно высокоразвитого дальневосточного и буддийского искусства. Подобное объяснение выглядело бы убедительно как раз при сравнении с произведениями калмыков: непосредственных связей с Китаем они не имели, а влияние буддизма из-за колоссальной удаленности Калмыкии от Лхасы и Урги не могло быть таким мощным, как в Центральной Азии.

Однако все эти предположения, какими бы заманчивыми они ни представлялись, висают в воздухе — у нас нет сколько-нибудь значительного фактического материала, позволяющего дать конкретную характеристику декоративно-прикладного искусства ойратов и калмыков до XIX в.

Вторая гипотеза, позволяющая объяснить фигуративную обедненность калмыцкого искусства, заключается в том, что калмыки оказались под влиянием своих мусульманских соседей. Действительно, если не считать русской админи-

страции (а позже казаков, российских военных контингентов и колонизовавшего Предкавказье русского и украинского населения), то главными партнерами калмыков в этнических контактах были ногайцы. Связи с другими мусульманскими этносами (кавказские горцы, население Крымского ханства) были не столь постоянными. Искусство ногайцев изучено слабо, однако имеется значительное количество неопубликованных памятников, позволяющих дать оценку его состояния в XIX–XX вв. (более ранние вещи фактически отсутствуют). Фигуративные (зооморфные) проявления в ногайском искусстве единичны, а в художественном отношении невыразительны и схематичны⁶⁶. В этом народное прикладное творчество калмыков и ногайцев в общих чертах сходно. Есть и конкретные интересные «точки схождения», поскольку речь идет о вещах, довольно редких в культуре степного населения XIX–XX вв.⁶⁷. За исключением материалов XVII–XVIII вв., изучение проблемы культурного взаимодействия калмыков с мусульманскими народами Предкавказья обеспечено фактами, хотя и нуждающимися в серьезном сравнительном анализе.

Впрочем, вторая гипотеза может быть убедительно опровергнута двумя контраргументами. Во-первых, несмотря на то, что калмыки были соседями степняков и горцев-мусульман и даже известны случаи принятия небольшими группами калмыков ислама⁶⁸, все-таки подавляющее большинство их придерживалось буддийского вероучения. Нефигуративный же характер традиционного искусства ногайцев был обусловлен, конечно, их приверженностью исламу. Во-вторых, и это может быть более существенным, когда мы говорим о том, что ногайцы в Предкавказье были главными партнерами калмыков, то имеются в виду постоянство и плотность межэтнических контактов. В этнополитическом плане старшими партнерами в этом взаимодействии были как раз калмыки: с начала XVII в. до ликвидации Калмыцкого ханства его правители и нойоны смотрели на северокавказских ногайцев как на подданных. Такое распределение ролей, похоже, было само собой разумеющимся не только для калмыков, но и для ногайцев, чье сопротивление выражалось главным образом в далеко не всегда удачных попытках откочевать за пределы ханства⁶⁹. Учитывая примерно одинаковый уровень экономического и культурного развития обоих этносов, затруднительно предположить механизм культурного взаимодействия, который приводил бы к заимствованию господствующим народом норм и образцов декоративно-прикладного искусства у народа, ему подвластного.

Этим можно завершить обзор той части центральноазиатского культурного наследия, от детального анализа которой автор отказывается, и приступить к характеристике источников.

Фактической основой настоящего исследования являются произведения декоративно-прикладного искусства трех народов Центральной Азии: монголов, бурят и тувинцев.

Говоря о монголах как основном населении Монголии (до недавнего времени — Монгольской Народной Республики), я считаю нужным оговориться, что

страна населена не только монголоязычными этносами и что сам термин «монгол» неоднозначен. Для читателя, незнакомого со специальной литературой, монголами являются все монголоязычные жители Монголии. В самой же Монголии ее граждане, называющие себя в общем монголами, прекрасно знают и помнят ту картину этногеографической дифференциации, о которой осведомлены специалисты⁷⁰.

Основной ее этнос, халха-монголы, составляет подавляющее большинство или является практически единственным в шести из восемнадцати аймаков Монголии, расположенных в южной и центральной частях государства (аймаки Гоби-Алтайский, Баянхонгорский, Увурхангайский, Среднегобийский, Южногобийский, Восточногобийский). Этническая карта приобретает некоторую мозаичность на востоке и северо-востоке: ареалы дариганга в Сухэ-Баторском аймаке, узумчинов в Сухэ-Баторском и Восточном аймаках, барга в Восточном аймаке, бурят в Восточном, Хэнтэйском, Центральном и Селенгинском аймаках. Еще более мозаична этническая карта на северо-западе и западе. Кроме казахов (Баян-Ульгийский и Кобдоский аймаки) здесь живут небольшие, от нескольких сотен до нескольких тысяч человек, изначально тюркские народности, одни из которых сохранили свой язык и культуру, а другие полностью или в значительной степени монголизировались. Это этносы или этнические группы тувинского происхождения (среди них наиболее известны алтайские урянхайцы и цаатаны), утратившие свой язык восточнотуркестанские иммигранты неясного происхождения — хотоны, а также *чанту*, о которых можно более определенно сказать, что это потомки переселившихся в западномонгольский город Кобдо уйгуров. В целом тюркские этносы представлены в Баян-Ульгийском, Кобдоском, Увсунурском и Хубсугульском аймаках. На северо-западе преобладают западномонгольские (ойратские) этносы: дархаты (*дархад* — Хубсугульский аймак), байты (*баяд* — Увсунурский аймак), дербаты (*дөрвөд* — Увсунурский аймак), захчины (Кобдоский аймак), торгуты (*торгууд* — Кобдоский и Баян-Ульгийский аймаки), олеты (*өлөд* — Кобдоский аймак), мингаты (*мянгад* — Кобдоский аймак), хошуты (*хошууд* — Кобдоский аймак).

Итак, в языковом отношении монголоязычное население страны делится на три группы: 1) халха-монголы и этносы, воспринявшие халха-монгольский язык; 2) западные монголы или ойраты; 3) буряты. Главным направлением этнокультурной динамики в МНР была «консолидация народов в единую монгольскую нацию», а по сути и неизбежно — их «халхаизация». Этот процесс прежде всего шел в языковой сфере, поскольку использование бурятского языка и языков (или диалектов) ойратских в литературе, системе народного образования, средствах массовой информации по меньшей мере не поощрялось. Насколько этот процесс сказался в декоративно-прикладном искусстве? Автор не может ответить на этот вопрос, поскольку в 1980-х годах только собирался приступить к его изучению и планировал вместе с монгольскими коллегами проведение полевых исследований народного искусства в северо-западных и западных аймаках. Но с начала

1990-х годов деятельность Советско-монгольской историко-культурной экспедиции была свернута, и я лишился возможности сколько-нибудь серьезной экспедиционной работы в Монголии. Можно предполагать, что этническая специфика народного декоративно-прикладного искусства была выражена более рельефно в старой Монголии в XIX — начале XX в. Однако не все предметы и не во всех коллекциях должным образом паспортизированы, так что и при обращении к музейным собраниям ответить на этот вопрос затруднительно. В данной работе при анализе монгольского материала я во всех возможных случаях указываю конкретную этническую «привязку» предметов, но в подавляющем большинстве случаев приходится ограничиваться их «общемонгольской» атрибуцией.

Таким образом, искусству монголов, бурят и тувинцев будет уделено в настоящем исследовании наибольшее внимание. Несмотря на различия, обусловленные языковой принадлежностью и обстоятельствами политической истории, можно уверенно говорить о значительной культурной близости между ними. Все эти народы преимущественно скотоводческие. В прошлом преобладающей формой религии у них был буддизм. Сходство многих категорий в сфере материальной культуры и декоративно-прикладного искусства настолько очевидно, что можно сделать вывод о принадлежности монголов, бурят и тувинцев к центральноазиатскому культурному единству или общности. Центральноазиатская культурная общность — вполне реальное понятие, опирающееся на единство, сходство или близость в различных областях материальной и духовной культуры — жилище, одежде, питании, орудиях труда, эпосе, литературе, культовом искусстве и народном творчестве. Именно в сфере декоративно-прикладного искусства этих центральноазиатских народов фиксируются произведения, отмеченные морфологическим сходством с памятниками скифо-сибирского звериного стиля и поэтому квалифицируемые различными исследователями как реминисценции раннекочевнического искусства.

Здесь нет необходимости останавливаться на характеристике ареалов и этнической неоднородности бурят и тувинцев — известные по специальной литературе дискуссионные моменты не имеют большого значения для данной темы.

В заметной мере привлекаются материалы по традиционному искусству алтайцев. Это в целом согласовывается с общими рамками исследования. Хотя мы не можем назвать алтайцев центральноазиатским народом, но мощное центральноазиатское культурное влияние на население Горного Алтая хорошо известно⁷¹. Что касается декоративно-прикладного искусства, то даже горно-алтайские исследователи, например ведущий искусствовед В.И.Эдоков, не только не отрицают это влияние, но и реконструируют механизм усвоения алтайцами центральноазиатских художественно-ремесленных традиций и указывают в последнее время на монгольское или тувинское происхождение многих предметов, считавшихся произведениями алтайских мастеров⁷².

3. Источники

Не касаясь здесь довольно многочисленных, связанных с темой предлагаемого исследования публикаций (их анализ будет дан в I главе), хочу подчеркнуть, что источниковедческая база работы четко делится на две большие части: произведения искусства ранних кочевников, происходящие из археологических раскопок или являющиеся предметом исследования археологов, и памятники прикладного искусства «этнографически изучаемых» народов.

Если источники первой группы в основном удовлетворительно опубликованы, то с произведениями народного искусства монголов, бурят и тувинцев дело обстоит намного сложнее. Здесь до сих пор существуют огромные лакуны, которые не заполнены публикациями, о чем автору уже приходилось с глубоким сожалением писать⁷³. Поэтому в «этнографической части» работы приходится одновременно решать две задачи: исследовательскую (сравнительно-аналитическую) и чисто публикаторскую, чтобы ввести в научный оборот большое количество произведений народного искусства, в основном хранящихся в музейных фондах.

Считаю своим долгом перечислить те музеи, коллекции которых мне довелось исследовать, и принести искреннюю благодарность их руководителям и сотрудникам, помогавшим мне в работе.

В Государственном музее искусства народов Востока в течение более десяти лет работы над данной темой во всем, что касалось публикаций, научных командировок и экспедиций, автору оказывала поддержку дирекция (директора С.Г.Козловский, А.С.Теселкин, В.А.Набатчиков, заместители директора Н.И.Ожегова, Т.В.Сергеева, В.Е.Войтов, В.Л.Лапушнян). При неизменном содействии коллег по сектору искусства Центральной Азии (Д.Д.Никишенкова, Н.Г.Альфонсо) изучались, а отчасти и собирались коллекции по искусству монголов⁷⁴, бурят⁷⁵, тувинцев⁷⁶, алтайцев⁷⁷ и других народов⁷⁸.

В Санкт-Петербурге автор изучал в 1984 и 1986 гг. монгольскую и восточно-туркестанскую коллекции Государственного Эрмитажа (Е.И.Лубо-Лесниченко, Н.В.Дьяконова, Г.А.Леонов), в 1984, 1985, 1986 и 1987 гг. — монгольскую, бурятскую, тувинскую и алтайскую коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Р.Ф.Итс, Л.Л.Викторова, В.П.Дьяконова, Л.Р.Павлинская, И.В.Суслова, Е.Г.Федорова, В.А.Кынчиков, А.М.Решетов, Ч.М.Таксами, С.Б.Фараджев), в 1986 и 1989 гг. — бурятскую, тувинскую и алтайскую коллекции Российского этнографического музея (И.В.Дубов, В.В.Горбачева, И.А.Карпетова, К.С.Соловьева, Б.В.Иванов).

Коллекции декоративно-прикладного искусства тувинцев изучались в 1981 и 1985 гг. в Тувинском республиканском краеведческом музее им. Алдан-Маадыр (Н.М.Конгар, Т.Ч.Норбу, Е.Ш.Байкара, АД.Дамдынчап, Т.С.Нурсат, Т.И.Содунам, Т.А.Ховалыг, М.Б.Кенин-Лопсан), в 1981 г. — в Минусинском региональном краеведческом музее им. Н.М.Мартьянова (В.А.Ковалев, Р.П.Козлова, Н.В.Леонтьев), в 1985 г. — в Томском объединенном историко-архитектурном

музее (В.В.Кутаевский, Н.Я.Сергеева, И.Е.Максимова, И.В.Октябрьская), в 1984 г. — в Этнографическом музее Казанского университета (Л.Ф.Банцарева).

В Иркутском объединенном музее в 1986 и 1987 гг. автор изучал монгольские, бурятские и тувинские собрания (Т.В.Налетова, Л.И.Аскарова, А.Н.Ильина, Г.А.Карпова, В.М.Мирович, С.И.Рютина, О.В.Бычков).

В Улан-Удэ я работал в 1982, 1985, 1986, 1988 и 1990 гг. с коллекциями Музея истории Бурятии им. М.Н.Хангалова (С.Г.Жамбалова, Н.В.Комиссарова, Ю.Ж.Батуев, Н.Б.Балдаева, Ж.Д.Уханова, В.Д.Цыренова), Бурятского республиканского художественного музея им. Ц.С.Сампилова (Р.Б.Цыденова, К.Б.Шулунова), Этнографического музея-заповедника народов Забайкалья (С.Р.Хомосов).

Во время научно-собираТЕЛЬСКИХ экспедиций в Агинский Бурятский автономный округ Читинской области я получил возможность в 1984, 1986 и 1987 гг. подробно ознакомиться с фондами Агинского окружного историко-краеведческого музея им. Г.Ц.Цыбикова (Ж.Д.Доржиев) и с хранилищем Агинского буддийского храма (настоятель З.Д.Жигмитов, лама А.Дондокбаев).

Традиционное искусство алтайцев изучалось автором в 1985, 1986, 1987 гг. в Алтайском краевом краеведческом музее (Л.Н.Леонова, В.В.Кожевникова, Э.М.Медникова, К.Н.Метельницкий), в Алтайском краевом художественном музее (Л.Н.Шамина, И.К.Галкина, Н.П.Гончарик, В.В.Сазонова), в Бийском краеведческом музее им. В.В.Бианки (М.В.Барышникова, Б.Х.Кадинов), в музее Алтайской краевой станции юных туристов (А.И.Руко-Моисеев), в Алтайском республиканском краеведческом музее им. А.В.Анохина в Горно-Алтайске (В.Т.Липатова, Г.Н.Кучияк).

Своей главной удачей я считаю работу в Монголии. Впервые я получил возможность посетить Монгольскую Народную Республику в 1983 г. Затем благодаря содействию А.П.Деревянко и В.В.Волкова участвовал в работе Советско-монгольской историко-культурной экспедиции Академии наук СССР и Академии наук МНР в 1986, 1988 и 1989 гг. — в общей сложности на протяжении четырех месяцев. В Монголии эту работу поддерживали руководители Министерства культуры (министр Б.Сумьяа, заместитель министра Л.Зундуй, начальник управления музеев и директор Государственного центрального музея П.Даваасамбуу), Института языка и литературы (директора Д.Ендон и П.Хорлоо, заведующий отделом искусствоведения С.Лувсанвандан) и Института истории (директор Ш.Нацагдорж, заведующие отделом археологии Н.Сэр-Оджав и Д.Цэвээндорж, заведующий отделом этнографии С.Бадамхатан) Академии наук МНР. Благодаря любезности научных сотрудников этих институтов Л.Батчулууна, Г.Мэнэса и Т.Дисана я смог совершить поездки в Центральный, Архангайский, Кобдоский и Увурхангайский аймаки.

Во время всех четырех поездок я получил возможность работать в экспозициях и фондах Государственного центрального музея (хранители фондов Д.Нямжав и Д.Одгэрэл, сотрудники Ч.Содном, Г.Баттогс, Д.Энхчимэг, С.Батбилиг) и Музея изобразительных искусств (директора Б.Арильдий,

Д. Дашбалдан, заместитель директора Д. Санжаа, хранитель фондов М. Хайдав, сотрудники Ч. Дашням и Ц. Энхболд). В 1983 г. я смог ознакомиться с коллекциями краеведческого музея Центрального аймака в г. Дзунмод (директор Г. Эрдэнэбат), в 1983 и 1989 гг. — с собранием филиала этого музея в Манзушри хийд (заведующий Д. Шагдарсурэн). В 1986 г. я побывал в Кобдоском аймаке и работал в аймачном краеведческом музее в г. Кобдо (директор Г. Молом, заведующий фондами Н. Наранцогт) и в краеведческом кабинете сомона Манхан в поселке Тугрик (Төгрөг) (заведующий Б. Баасаа). В 1988 г. мне удалось посетить Архангайский аймак и изучить коллекции аймачного краеведческого музея в г. Цэцэрлэге (директор С. Даваадорж, сотрудники Д. Жунш и Д. Гантумур), а затем Увурхангайский аймак, где исследовались коллекции аймачного краеведческого музея в г. Арвайхэре (директор Б. Соёл-Эрдэнэ, хранитель фондов Д. Хурэлбаатар) и краеведческого кабинета сомона Уянга в поселке Онги (заведующая Х. Нанжид).

Автор не претендует на то, что он собрал весь материал по центральноазиатскому анималистическому искусству. Тем не менее предлагаемая монография вводит в научный оборот значительное количество произведений народного искусства. Это, конечно, увеличивает объем основного текста книги и предполагает обширный справочный аппарат, но такая направленность работы представляется неизбежной и полезной, тем более что значение многих публикуемых предметов выходит далеко за пределы исследовательской темы, обозначенной на титульном листе.

Глава I

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Сравнение памятников скифо-сибирского звериного стиля с декоративно-прикладным искусством центральноазиатских народов предпринималось и предпринимается в подавляющем большинстве случаев под вполне определенным, заданным углом зрения. При этом произведения народного творчества XIX–XX вв. рассматривались как реминисценции, то есть как элементы древнекочевнической традиции, сохранившейся у кочевников нового времени. Уже одно это делает сравнительный анализ произведений искусства двух эпох чрезвычайно интересным. Однако работ, специально посвященных такому анализу, немного. Очевидно, тому имеется несколько причин.

Во-первых, фактический материал в значительной степени распылен, не систематизирован и даже не опубликован. Во-вторых, народное искусство Центральной Азии изучено очень неравномерно. Особенно плохо обстоит дело с тибетским регионом, поскольку усилия тибетологов-искусствоведов до сих пор сосредоточены на исследовании религиозного искусства. В-третьих, для решения данной задачи необходим сравнительный анализ в весьма широких культурно-исторических и географических пределах, что ставит большие трудности перед исследователями, как правило ограниченными рамками определенной специализации.

В историографии темы довольно четко можно выделить три основных направления: 1) публикации, специально посвященные проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в центральноазиатском народном искусстве; 2) работы, в которых эта проблема ставилась на материалах других регионов Евразии; 3) исследования, ставившие вопрос о раннекочевнических традициях народного искусства XIX–XX вв. на материалах фольклора.

Цель настоящей главы — по возможности подробный анализ публикаций первого направления. Работы второго и третьего направлений будут рассмотрены в той мере, в какой это необходимо для решения поставленной задачи.

1. Скифо-сибирский звериный стиль и народное искусство Центральной Азии

26 Пробуждение интереса к сходству искусства скифо-сибирского звериного стиля и декоративно-прикладного искусства Центральной Азии можно связать

с теми исследованиями, которые проводила знаменитая экспедиция Н.К.Рериха в 1925—1928 гг. В вышедшей в 1929 г. книге «Сердце Азии» Н.К.Рерих писал: «Подробности одежды и вооружения тибетцев тоже дают поводы для значительных сопоставлений. Возьмем старинные мечи тибетцев и припомним, нет ли в них сходства с некоторыми типами мечей из готских могил. Посмотрим фибулы, наплечные пряжки, и сравним их с такими же из аланских и готских погребений Южной России и Европы. Вот передо мною фибула с изображением двуглавого орла — ведь та же стилизация была найдена на Кубани. Вот другая тибетская пряжка старинной работы из Дерге. Лев, под ним горы, по сторонам растительное окружение. Возьмите пряжку скифской работы из находок Козлова, совпадающую даже по величине, и вы будете изумлены тем же характером изображения»¹.

Интересно, что и в гораздо более поздних публикациях совсем других авторов можно довольно часто встретить образцы умозаключений, сходных с наблюдениями Н.К.Рериха. Их суть — в опоре на «общее впечатление», без точного подбора аналогий и конкретных сопоставлений. Непонятно, в чем сходство тибетских и «готских» мечей, о каких тибетских «фибулах» идет речь и где среди «находок Козлова» имеется «пряжка» с изображением льва в окружении гор и растительных элементов — во всяком случае, в публикациях результатов раскопок экспедицией П.К.Козлова хуннского могильника в Ноин-Ула такой предмет не фигурирует².

Н.К.Рерих, конечно, имел в виду тот материал, который более детально проанализировал Ю.Н.Рерих в вышедшей в 1930 г. книге «Звериный стиль у кочевников Северного Тибета»³. Название книги не полностью отражает ее содержание. Ю.Н.Рерих дает краткий историко-географический очерк древнего и средневекового Тибета, подробно анализирует каменные погребальные сооружения и найденные в могилах наконечники стрел, сообщает данные об этногеографических районах Северного Тибета и о вооружении тибетцев. Лишь относительно небольшая часть текста уделена анализу и интерпретации тех предметов тибетского декоративно-прикладного искусства, которые Ю.Н.Рерих считал возможным определить как реминисценции скифо-сибирского звериного стиля⁴.

Исследователь подробно описал семь из них. 1. Огниво, на лицевой стороне кожаного футляра которого укреплены медные накладки с изображениями, парно, двух «оленьих самок» с двумя «молодыми оленями», а между ними — круглая бляха с изображением «восьми счастливых эмблем». Животные изображены спокойно стоящими, с повернутыми назад головами⁵. 2. Огниво с медными накладками. Накладки частично повреждены, на них имеются очень схематичные изображения зоологически неопределимых зверей. Ю.Н.Рерих видел здесь «фигуры каких-то фантастических животных (в английском тексте — лисиц. — В.К.), срывающих плоды с дерева»⁶. 3. Огниво с металлическими накладками, на которых изображены два длиннохвостых животных с повернутыми назад головами. Зоологически они неопределимы, между их фигурами помещено

изображение пятилепесткового цветка⁷. 4. Круглая медная бляха с очень грубым и схематичным изображением двуглавой птицы, которую Ю.Н.Рерих считал орлом⁸. 5. Медная амулетница, на чеканной крышке которой чередуются изображения «восьми счастливых эмблем» с мотивом, который Ю.Н.Рерих называл «фигурой бегущего оленя». На самом деле это комолое копытное животное, повернувшее назад голову⁹. 6. Стальная посеребренная шкатулка с обильной чеканно-гравированной растительной и зооморфной орнаментацией¹⁰. Зооморфные мотивы представлены изображениями лежащего на подогнутых ногах копытного животного и стоящей с распростертыми крыльями длинношейей птицы, которую Ю.Н.Рерих предположительно назвал лебедем и морфологически резонно сопоставил с птицами на бордюрной вышивке одного из настенных тканых панно, обнаруженных в кургане № 6 Ноин-Улы. При этом он писал: «Фигура птицы, может быть, лебеда, всегда находится под строгим влиянием китайского орнаментального искусства. Эта фигура — продукт китайского ремесла, один из предметов для сбыта пограничным племенам». Отмечу, однако, что все исследователи ноинулинских древностей (Г.И.Боровка, М.И.Ростовцев, К.В.Тревер, С.И.Руденко, Б.Я.Ставиский)¹¹ связывали данное панно с художественным влиянием или прямым импортом не из Китая, а с запада, и даже точнее — из Греко-Бактрии. 7. Стальная посеребренная круглая пластина с изображением стоящего льва с повернутой влево головой и мордой анфас. Ю.Н.Рерих сопоставлял этот предмет и известную круглую серебряную бляху с изображением яка из кургана № 6 в Ноин-Уле¹². При этом он допустил несколько ошибочных утверждений, когда писал, что «обработка звериной шкуры в обоих случаях аналогична», а также «на обеих пластинах фон — два стилизованных дерева» и т.п. Исследователь считал пластину с изображением льва «древней», и ему «казалось», что «два предмета изображали звериный мотив, общераспространенный в кочевом искусстве, но эта львиная пластина произошла в южной части художественной провинции, а зубровая пластина (ноинулинская. — В.К.) — на ее северной границе». По моему мнению, сходство тибетской и ноинулинской пластин ограничивается общей позой животных (стоят вправо с повернутыми налево головами, морды даны анфас) и геометризованными изображениями гор (хотя, может быть, на тибетской пластине не горы, а волны, передаваемые в тибетско-монгольском искусстве часто в сходной манере — рядами сегментов геометрических фигур вроде окружностей, многоугольников или угловатых фестонов). Вообще иконографический источник тибетской пластины представляется мне вполне определенным и иным, нежели Ю.Н.Рериху. На ней помещен образ, типичный для северобуддийской (сино-тибето-монгольской) анималистики. Это в целом зоологически достоверный лев, но с некоторыми чертами одного из популярнейших существ в восточноазиатском бестиарии — гротескового льва *шицза*. Дробное и прихотливое травянисто-цветочное заполнение верхней части композиции, по видимому, также перешло сюда из пейзажных мотивов на буддийских иконах.

28 Что касается сходства основного персонажа с изображениями быков, скорее

всего яков, на ноинулинских серебряных пластинах, то им вообще «везет» на противоречивые и фантастические интерпретации¹³.

Не имеет смысла останавливаться на других параллелях, проведенных Ю.Н.Рерихом, тем более что и сам он не обосновывал свои заключения сколько-нибудь подробно. Но можно отметить, что важнейшей фигурой в этой части его книги выступает лежащее (в одном случае — бегущее) копытное животное с повернутой назад головой. Действительно, когда встречается подобный зооморфный образ, то сама собой возникает ассоциация со скифо-сибирским звериным стилем. Это неудивительно, потому что именно в раннекочевническом искусстве фигура лежащего копытного воспроизводится, может быть, наиболее часто — она бросается в глаза и служит символом культуры скифо-сакской эпохи.

Но является ли этот образ в его, так сказать, зоологическом, не деформированном художественной стилизацией виде специфическим именно для скифо-сибирского искусства? Нет, так как мы обнаруживаем его у всех исторических этносов, имевших фигуративное искусство, начиная с древнеегипетского¹⁴. Более того, он появляется уже на заре изобразительного творчества, о чем говорят довольно многочисленные находки в позднепалеолитических памятниках франко-кантабрийской зоны: Альтамира, Бедейяк, Коваланас, Ла Мадлен, Лорте, Ляско, Пер-нон-Пер¹⁵. Особенно показательна вырезанная из рога скульптура детеныша копытного животного с подогнутыми ногами и повернутой назад головой — она была найдена в палеолитическом культурном слое пиренейской пещеры Бедейяк, но если бы обнаружилась в каком-нибудь южнороссийском музее среди депаспортизированных поступлений, то имела бы серьезные шансы быть причисленной к скифо-сарматским древностям.

Возвращаясь к фигурирующим в работе Ю.Н.Рериха вещам, необходимо отметить, что ко времени центральноазиатской экспедиции Н.К.Рериха и его спутников предметы такого рода уже были в значительной мере вытеснены китайскими и лхасскими ремесленными изделиями. Однако Ю.Н.Рерих уверенно очертил ту зону в Северном Тибете, где производились и преимущественно распространялись произведения народного искусства, перекликавшиеся, по мнению исследователя, с традициями раннекочевнического анимализма. Это были в первую очередь районы Амдо, Дерге, Хор, а также Намру и Нагчанг.

Ю.Н.Рерих предложил и объяснение данному явлению. Он обратил внимание на особенности антропологического типа тибетцев-кочевников района Хор и связал их с «примесью иранской или скифской крови». Поскольку не только во время написания им своей книги, но и много позже господствовало представление об ираноязычных этносах как о монопольных творцах и носителях искусства звериного стиля, то такой ход мысли был вполне закономерен. Автор ссылался на хорошо известную информацию китайских историков Сыма Цяня («Исторические записки» — «Ши цзи») и Бань Гу («История Хань» — «Хань шу») о разделении племен юэчжи на «больших» (*да юэчжи*) и «малых» (*сяо юэчжи*) и о миграции после поражения, нанесенного им хунну, «больших юэчжи» на

запад — в Среднюю Азию, а «малых» — на юг, в область гор Наньшань, то есть на территорию современных провинций Ганьсу и Цинхай, где они стали соседями цянов (тибетцев)¹⁶. Гипотеза об ираноязычии «больших» (и соответственно «малых») юэцжи до сих пор поддерживается большинством исследователей. В итоге Ю.Н.Рерих объяснял само появление элементов звериного стиля в Тибете миграцией сюда древнего центральноазиатского ираноязычного населения, а по поводу причин столь длительного сохранения раннекочевнических реминисценций в декоративно-прикладном искусстве ограничился следующим соображением: «Уединенные горные долины Тибета сберегли реминисценции этого прошлого. Ни влияние Лхасы, ни культурное давление Китая не сопровождалось разрушением признаков древнего кочевого искусства тибетских племен. Тибетский кочевник продолжал искать свое вдохновение в окружающей природе и следовать заветам „звериной орнаментики“»¹⁷.

На анализе работы Ю.Н.Рериха стоило задержаться так долго потому, что она до сих пор считается классическим исследованием по данной проблеме. Ее методические особенности были унаследованы многими авторами, внимание которых привлекал вопрос о реминисценциях раннекочевнического искусства и вообще о древних традициях в центральноазиатской культуре XIX–XX вв. В описательно-аналитической части к таким особенностям можно отнести приблизительность и неточность, а в интерпретационной — отношение к разделенным веками стилевым схождениям именно как к прототипам и их реминисценциям. Отсюда — увязка черт стилевого сходства с этнической историей, с пониманием этногенеза как многокомпонентного, точнее — гетерогенного процесса. В логической схеме исследования подспудно содержится представление о некоей изобразительной традиции, обладающей удивительной способностью то угасать, то возрождаться в течение почти двух тысяч лет.

В определенной степени эти особенности отличают и менее известную, но, на мой взгляд, более основательную книгу немецкого тибетолога, директора Музея народоведения в Лейпциге Зигберта Хуммеля, вышедшую в 1954 г.¹⁸ В ее основу легли наблюдения над серией первоклассных изделий, подаренных музею XIII Далай-ламой, а также поступивших из других источников.

Интересующей нас проблеме в этой книге посвящена целая глава «Евразийский звериный стиль»¹⁹. Для работы З.Хуммеля характерно широкое понимание звериного стиля, разделяемого автором на два пласта: «евразийский звериный стиль», ранняя фаза которого усматривается в памятниках Средиземноморья, Переднего Востока и Северной Индии III–II тысячелетий до н.э., и «собственно евразийский звериный стиль» — скифо-сибирское анималистическое искусство, «расцвет которого падает на последние семь веков до н.э.». З.Хуммель уделял большое внимание возможным связям древнейшего населения Тибета с Западом — средиземноморскими и иранскими культурами доиндоевропейского (по терминологии автора — доиндогерманского) пласта, вида доказательств таких связей в мегалитических сооружениях, образах «солнечной птицы»

(в Индии — Гаруда со змеей), дракона, *макары* и некоторых других фактах. Пытаясь вскрыть древнейшие истоки тибетского искусства, автор забывал о том, что все эти гипотезы до сих пор не обеспечены фактическим материалом. С одной стороны, искусство Тибета добуддийского времени нам и сегодня практически не известно. С другой — тибетские изображения Гаруды, «солнечной птицы» *кхьунг*, дракона и *макары* настолько близки своим индийским и китайским эквивалентам, что мы не можем сомневаться в их заимствовании тибетскими мастерами в сложившемся виде и уже в средние века, а не в добуддийскую эпоху. Впрочем, необходимо признать, что З.Хуммелью удалось высказать конструктивные и тонкие наблюдения об особенностях тибетской художественной трактовки этих образов.

Что касается «собственно евразийского», или скифо-сибирского, звериного стиля, то З.Хуммель в признании самого факта его проникновения в Тибет и в объяснении этого проникновения в основном шел за Ю.Н.Рерихом, указывая на племена юэчжи как на носителей этого искусства в Центральной Азии. Считая юэчжи ираноязычным этносом, З.Хуммель писал об их возможном влиянии на анималистическое искусство Китая периодов Чжаньго («стиль Хуай»), Цинь и Хань, отмечая при этом, что образы звериного стиля видоизменились в Китае сильнее, чем в Тибете. Он указал и еще на один возможный источник раннекочевнических реминисценций в тибетском декоративно-прикладном искусстве. Наряду с другими исследователями З.Хуммель обращал внимание на то, что особенности скифо-сибирской анималистики сохранились в сасанидской и постсасанидской торевишке и вместе с другими иранскими мотивами могли быть принесены в Тибет в средние века из Индии (через Ладак и Непал) и из Средней Азии и Восточного Туркестана (через западнотибетские рубежи и область Кукунора)²⁰.

Некоторые из этих гипотез З.Хуммеля и его конкретные наблюдения над особенностями тибетского декоративно-прикладного искусства, в частности взаимоотношений последнего с искусством Индии и Китая, представляют и сейчас большой интерес. Однако автора меньше всего занимал конкретный анализ памятников. Он был слишком увлечен общими рассуждениями об особой «жизненности» («Vitalität») тибетского искусства и гипотезами о взаимодействии древних культур — «индогерманской», «доиндогерманской средиземноморской мегалитической», китайской, индийской и представлявшейся ему едва ли не столь же древней — тибетской.

Проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в тибетском декоративно-прикладном искусстве, если говорить о специальных исследовательских работах, изучалась только Ю.Н.Рерихом и З.Хуммелем. К сожалению, и сегодня сохраняется уже отмеченное ранее положение, когда тибетологи занимаются почти исключительно буддийской иконописью и культовой пластикой, а народное декоративно-прикладное творчество остается в тени. Оно изучено гораздо хуже, чем народное искусство других центральноазиатских этносов

(тогда как в области культового искусства шире введены в научный оборот и лучше исследованы произведения именно тибетских художников). В тех относительно немногих сводных работах, где рассматривается тибетская культура в целом и соответственно привлекаются в какой-то степени произведения нерелигиозного декоративно-прикладного искусства, мы можем отыскать некоторое количество предметов или изображений, вызывающих у нас ассоциации с раннекочевническими образами²¹. Но спорность таких ассоциаций и общий уровень знаний о тибетском искусстве таковы, что оно не может быть основным источником исследования нашей проблемы.

Отечественные историки, археологи, этнографы и искусствоведы с середины 1950-х годов начинают интенсивное изучение народного искусства Монголии и Южной Сибири. Наряду с другими проблемами они обращаются и к вопросу о соотношении стилевых особенностей народного искусства XIX–XX вв. с традициями скифо-сибирского звериного стиля²².

Что касается Монголии, то наличие здесь реминисценций раннекочевнического анимализма бесспорно, но материал по этой проблеме рассеян по множеству книг, альбомов и статей.

Интересно, что на монгольском материале сама проблема была сформулирована, хотя и в очень общей и лаконичной форме, еще до того, как это сделал Ю.Н.Рерих применительно к северу Тибета.

Финский этнограф и археолог Сакари Пяльси, участвовавший в 1909 г. в монгольской экспедиции Г.И.Рамstedта, кратко описал традиционную культуру монголов как «халхаскую смешанную» с несколькими «культурными слоями» или «влияниями». Легче всего выделяется «европейское влияние нового времени». Наиболее подробно С.Пяльси описал китайский «культурный слой» — самый мощный и обусловивший фактическое включение монголов в «китайский культурный круг». Третьим «культурным влиянием» в Монголии, по его мнению, является «южноазиатское», идущее через Тибет. И, наконец, автор обратил внимание на «явные реминисценции древнеазиатской культуры»: шаманизм, скапулимантию, фаллический культ. Что касается искусства, то в данном аспекте оно описывается им следующим образом: «Наряду с упомянутой религиозной орнаментикой на халхаских предметах обихода иногда находятся другие, смягченные по своим мотивам и технике декоративные формы. Эта орнаментика применяет зооморфные мотивы и трактует их реалистически. Конская голова кажется очень любимой и вырезается на концах деревянных предметов, как на ручке кумысной ложки и на килях челнов. В монастыре Дзайин-гэгэна я видел перенесенную на металл такую же реалистическую зооморфную орнаментку; на медной обкладке луки седла были вырезаны резцом маленькие фигуры животных — изображения пресмыкающихся и рыб, техника которых выдавала их как изделия монгольского кузнеца. Такие рассеянные и случайные наблюдения, естественно, пока не позволяют делать выводы, но, вероятно, более тщательное исследование в Северной Монголии обнаружит большее количество реалистиче-

ских зооморфных изображений, которые окажутся остатками первоначальной североазиатской культуры, еще не полностью вытесненной проникшей сюда с юга религиозной символикой»²³.

К сожалению, этой проблемой почти не занимались монгольские исследователи. Х.Нямбу в книге²⁴, посвященной традиционному монгольскому декору, сопоставил с узорами раннекочевнической эпохи два мотива — роговидный и лотосовый. Оба сопоставления являются случайными: роговидный мотив универсален для скотоводческих обществ, а изображения лотоса в искусстве ранних кочевников встречаются очень редко и связаны с внешними влияниями (Пазырыкские курганы). Проблему реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в монгольском народном искусстве лишь обозначает С.Лувсанвандан²⁵. В книге Д.Майдара ей уделено менее страницы общих рассуждений²⁶. В монографии Н.-О.Цултэма, являющейся наиболее полной монгольской публикацией по традиционному искусству, данная проблема не освещена никак²⁷.

В нашей стране в 1960–1970-х годах этой проблемой занимались Н.В.Кочешков и Э.А.Новгородова. В работах Н.В.Кочешкова содержится несколько конкретных наблюдений. Непосредственно со звериным стилем он связывает зооморфный декор стремян. В более общей форме, как о «дани древним традициям», он говорит о браслетах с драконьими головами, об орнаментальном мотиве «бесконечного узла», о применении в монгольской орнаментике «различных розеток, медальонов с рельефными изображениями животных и вообще зооморфных мотивов в сочетании с бордюрами»²⁸. Монгольскую технику простеганного (прошитого) узора монохромных войлоков автор сопоставляет с находками из Ноин-Улы²⁹. Впрочем, такую параллель провел еще раньше С.И.Руденко³⁰. На основании этих наблюдений Н.В.Кочешков делает общий вывод о том, что «истоки монгольского народного декоративно-прикладного искусства нужно искать не в земледельческих культурах Китая, Индии, Тибета, а в кочевых скотоводческих и охотничьих культурах, существовавших и отчасти продолжающих существовать на огромных пространствах Евразии»³¹.

Гораздо более обширный материал привлекла Э.А.Новгородова. Она рассмотрела проблему наследия звериного стиля в монгольском народном искусстве сначала в нескольких публикациях научно-популярного характера, а затем уделила ей специальную главу в обобщающей монографии по истории искусства Монголии, вышедшей в 1982 г. в Лейпциге³². В качестве реминисценций скифо-сибирского звериного стиля Э.А.Новгородова назвала изображения голов и частей фигур животных на рукоятках ковшей-черпаков, носках лодок-долбленок, стремянах, удилах, седельных бляхах, грифах музыкальных инструментов — *моринхуров, сэтгурах* — крючках для чистки курительных трубок, а также фигур животных на серебряных обкладках чаш, деревянных деталях юрты, мебели. В этом же ряду ею отмечены особенности трактовки зооморфных образов в народной анималистической пластике и на некоторых поздних (XVIII — начало XX в.) петроглифах.

Существенным, хотя и небесспорным представляется вывод Э.А.Новгородовой о том, что «традиции звериного стиля» более четко прослеживаются в монгольской провинции — в отдаленных от центра страны аймаках, например в Хубсугульском и гобийских. Э.А.Новгородова попыталась также объяснить сам факт явных стилевых схождения раннекочевнического и позднего народного искусства. Действительно, простой ссылки на «древнюю традицию» и «истоки», как это делают Н.В.Кочешков и большинство других исследователей, явно недостаточно — слишком велик временной и практически ничем не заполненный разрыв между сопоставляемыми феноменами. Э.А.Новгородова выделила два фактора, приводящих к воспроизведению анималистических изображений в раннекочевническом стиле, а именно: восприятие народным мастером степной природы, прежде всего представителей крупной фауны, и учет художником доступной его взору овеществленной древней традиции, конкретно — петроглифов скифо-сакской эпохи и древних анималистических бронз, которые, в виде случайных находок попадая в руки современных номадов, хранятся в их жилищах. Эти древние памятники отличаются таким бесспорным художественным обаянием, что сами по себе спустя два тысячелетия могут вновь играть роль стилеобразующего фактора как образцы для современных ремесленников.

Значение первого фактора подчеркивает и И.И.Ломакина, но, в отличие от Э.А.Новгородовой, она отрицает подобное влияние древних памятников на творчество народных художников. Внимание И.И.Ломакиной привлекла главным образом мелкая анималистическая пластика — шахматные и другие небольшие по размеру фигурки³³.

О сходстве со скифо-сибирским звериным стилем некоторых произведений гобийских мастеров, например изображений на стременах и определенных мотивов традиционного орнамента, писала Н.Г.Алоева³⁴.

Несколько специальных публикаций по данной проблеме принадлежат и автору настоящей работы, анализировавшему зооморфный декор стремян и народную анималистическую пластику³⁵.

Что касается народного искусства бурят, то первая попытка сопоставить его образцы со скифо-сибирским звериным стилем была сделана искусствоведом-ориенталистом В.Н.Чепелевым. Попытку эту, однако, вряд ли можно считать удачной. Его наблюдения сбивчивы и неточны: «Серебряные „шимхургэ“ (фигурная подвеска с туалетными принадлежностями на цепочках) Доржи Чагдурова, сделанные им в 1903 и 1905 гг., вызывают в памяти знаменитое скифское золото... Миниатюрные рельефные пластинки с изображениями животных полны той пластической обобщенности формы, которая характеризует художественный металл из кургана Солохи или анималистические сюжеты вазы из Майкопа с выгравированной панорамой Кавказского хребта»³⁶.

Между тем на приведенной в книге репродукции одной из работ Д.Чагдурова в качестве основного зооморфного элемента подвески мы видим гротескового льва — бурятского *арсалана* (двойника китайского *шицза*), существо, столь же

далекое от скифской анималистики, как и «ваза из Майкопа», относящаяся к раннему бронзовому веку. Соответствуют уровню анализа и выводы, довольно поверхностные и явно противоречивые. В.Н.Чепелев то пишет, что «в скифском искусстве сохранены нам древнейшие бурят-монгольские художественные традиции», то, наоборот, что «сам бурят-монгольский народ, наследник культуры металла эпохи бронзового века Саяна и Прибайкалья, выработал свое эстетически целостное искусство, не отчуждая себя от широких культурных взаимоотношений»³⁷.

К сожалению, и специалисты Улан-Удэ, время от времени обращающиеся к данной проблеме, то цитируют статью В.Н.Чепелева³⁸, то прибегают к оригинальным высказываниям, например: «Парные подвесные пряжки к ножу и огниву заставляют вспомнить хуннские и им подобные изделия. Орнаментика их нередко включает мотивы, ассоциирующиеся со „звериным стилем“. Таковы, к примеру, единорог, дракон, голова морского чудовища „матар“, геральдические львы»³⁹. Отмечу, что если изображения драконов иногда встречаются на памятниках раннекочевнического искусства, то единорогов и *макар* там не обнаружил пока ни один специалист, а «геральдические львы» — это все те же *арсаланы-шица*, поскольку иначе трактованных львов в бурятском декоративно-прикладном искусстве не имеется.

В книге А.В.Тумахани «Бурятское народное искусство» мы находим лишь несколько строк, уделенных данной проблеме: «Звериный мотив бурятской орнаментики явно перекликается со скифским звериным мотивом, имеющимся на археологических находках из курганов Алтая и Причерноморья. Этот мотив в виде стилизованной головы хищника нередко воспроизводился на металлических деталях огнива XVII–XIX вв. Он существует и ныне на ювелирных работах Забайкалья». Кажется, А.В.Тумахани принял за «голову хищника» изображение драконьей головы, дальневосточное происхождение которого очевидно⁴⁰.

Небольшая публикация Р.Н.Дугарова апеллирует к фольклору, содержащему указания на контакты и этническое родство бурят и якутов, восходящее к эпохе, когда «через тюркские народы Саяно-Алтая предки бурят, якутов и монголов стали наследниками древней культуры скифо-сакского мира, что отчасти нашло отражение в фольклоре и традиционной культуре». Элементы этого наследия в искусстве бурят и якутов описаны Р.Н.Дугаровым сбивчиво и неточно: «Украшают седла, точнее подушечки, пуговками — головками драконят. Передние луки седел украшаются серебряными или медными пластинами с орнаментами — сюжетами борьбы зверей, стилизованными рисунками-штрихами перекрещивающихся линий, овальных полукругов, словно бычьими рогами, перекрещенными в яростной борьбе»⁴¹. Если говорить прямо, то все эти впечатления Р.Н.Дугарова не совпадают с реальной атрибуцией известных мне вещей из музейных коллекций.

Работы Л.Р.Павлинской отличаются высоким уровнем анализа конкретного материала и направленностью на решение проблемы этногенеза и этнокультурных контактов, но не затрагивают непосредственно тему наследия скифо-сибир-

ского звериного стиля в декоративно-прикладном искусстве бурят и других народов Южной Сибири⁴².

Автор данной монографии в статье, посвященной зооморфному декору центральноазиатских стремяи, рассмотрел и серию бурятских изделий⁴³.

В целом традиционное бурятское искусство все еще ждет серьезного и всестороннего исследования.

Наиболее глубоко и детально проблема наследия скифо-сибирского звериного стиля разработана на материалах тувинского народного искусства. Главная заслуга в исследовании этой сложной проблемы принадлежит С.И.Вайнштейну — автору фундаментальной монографии «История народного искусства Тувы»⁴⁴.

Согласно его концепции, в тувинском народном искусстве ярко выражена многослойность. Прежде всего в орнаментике, а отчасти и в других сферах декоративно-прикладного искусства, по мнению исследователя, «удаётся выявить устойчивые группы орнаментальных мотивов, типы украшений, приемы орнаментации и др., которые мы именуем историко-генетическими слоями»⁴⁵. С.И.Вайнштейн дает и другое определение понятия историко-генетического слоя — «новация эндогенного и диффузного происхождения, вошедшие в культуру в определенные исторические периоды и участвующие в ее дальнейшем генезисе»⁴⁶. Он считает, что тувинское народное искусство образовано пятью историко-генетическими слоями: докочевническим, раннекочевническим, позднекочевническим, «весьма поздним и относительно небольшим слоем, включающим мотивы преимущественно восточноазиатского происхождения», и «новым слоем, включающим, в частности, общесоветскую эмблематику», который «начал развиваться в послереволюционное время»⁴⁷.

К явлениям раннекочевнического историко-генетического слоя С.И.Вайнштейн отнес поясные пряжки с изображением копытного животного с повернутой назад головой, украшения в виде головы барана на держателях котлов и головки животных на крюках-вешалках, седельные бляхи в форме одной или двух обращенных в противоположные стороны голов хищной птицы или орлиного грифона, головы и протомы животных на грифах музыкальных инструментов, роговидные и некоторые геометрические и растительные мотивы орнаментов. Он также поставил вопрос о генетической связи некоторых особенностей изображений животных в тувинской пластике малых форм с традициями раннекочевнического звериного стиля⁴⁸.

Наличие раннекочевнических реминисценций в народном искусстве Тувы исследователь объясняет традиционностью культуры кочевников и максимальной приспособленностью искусства к «технологическим возможностям домашнего ремесленного производства кочевников, их подвижному быту и сложившимся традициям декорирования костюма, украшения разбортного жилища и т.п.»⁴⁹.

Результаты анализа реминисценций звериного стиля в тувинском народном искусстве, проведенного С.И.Вайнштейном, были положительно оценены в специальной литературе⁵⁰.

Сама идея традиционного народного искусства как «многослойного» итога длительной этнической истории лежит на поверхности. Мы уже видели, что С.Пяльси, случайно попавший на несколько месяцев в Монголию и наблюдавший местную культуру мимоходом, тоже пришел к принципиально сходному пониманию феномена.

Подход С.И.Вайнштейна к народному искусству Тувы как к сочетанию историко-генетических слоев отличают три выигрышных момента. Во-первых, его рассуждения по этому поводу подчеркнута концептуальны. Во-вторых, это позволило автору концепции говорить о новаторском специальном методе и пропагандировать его в общей форме⁵¹ и в применении к декоративно-прикладному искусству других народов⁵². В-третьих, сам С.И.Вайнштейн, сравнивая термин «историко-генетический слой» с введенным С.В.Ивановым⁵³ понятием «орнаментальный тип» («тип орнамента»), подчеркивал диахронную направленность концепции историко-генетических слоев, ее информационно-методический потенциал для решения проблем этногенеза и этнической истории⁵⁴.

Следует отметить, что наряду с разработкой концепции историко-генетических слоев как основы интерпретации параллелей между раннековечническим и поздним народным искусством в качестве свидетельств генетической связи С.И.Вайнштейн в работах 1970-х годов наметил и иной подход (с использованием данных фольклора и материальной культуры). В соответствии с ним морфологически сходные черты раннековечнической и этнографически изучаемой народной культуры можно рассматривать как конвергентные явления. При всей сложности практического применения такой подход представляется весьма перспективным⁵⁵.

К проблеме «раннековечнического наследия» в тувинском народном искусстве обращались и другие ученые. Однако их наблюдения либо имеют частный характер, либо выражены в чрезмерно общей, лаконичной форме.

Типично, например, мнение Е.Г.Яковлевой, высказанное еще до выхода в свет монографии С.И.Вайнштейна. Она писала о тувинской деревянной анималистической скульптуре: «В произведениях современных мастеров принцип декоративного обобщения формы изделий, приемы порезки дерева и поэтическая трактовка образа находят прямые аналогии с очень древними скульптурными изображениями животных и человека, найденными в раскопках скифо-сарматских и тюркских захоронений периода V–I вв. до н.э. и I–VII вв. н.э., что свидетельствует о сохранении в искусстве тувинских мастеров местных древних традиций, получивших интересное развитие в наши дни»⁵⁶.

С.В.Иванов в монографии о скульптуре западносибирских тюркоязычных народов отмечал: «Изображения животных на металлических пряжках, стременах и некоторых других предметах несут на себе следы древнего „звериного“ стиля, характерного для искусства скифского и гунно-сарматского времени. Выработанные им художественные традиции продолжало развивать искусство монголов. У современных народов этот стиль ярче всего представлен в художе-

ственных изделиях тувинцев, а в ослабленном виде у южных алтайцев. Северным алтайцам и хакасам он неизвестен»⁵⁷. Автор при этом упустил из вида, что репродуцированные в его книге тувинская и монгольские «поясные пряжки»⁵⁸ несут изображения гротесковых львов, идентичных китайским *шицза* и не имеющих никакого отношения к скифо-сибирскому звериному стилю, — ошибка, как мы видели, достаточно частая.

Тувинские специалисты — археолог М.Х.Маннай-оол⁵⁹ и искусствовед Т.Б.Будегечиева⁶⁰ кратко касались данной проблемы в нескольких публикациях. Интересно, что Т.Б.Будегечиева обратила особое внимание на проблему хронологического разрыва между раннекочевническим искусством и искусством нового времени. Эта проблема для большинства авторов как бы не существует. Как и они, Т.Б.Будегечиева не сомневается в существовании по меньшей мере двухтысячелетней анималистической традиции, но она взяла на себя труд объяснить при этом наличие временного hiatus. По ее мнению, искусство скифо-сибирского звериного стиля сформировалось на территории Тувы и поэтому отличалось здесь особой жизнестойкостью. Для его специфических художественных черт «характерна способность к сквозному бытованию» в этом регионе. Автор пишет, что «при этом, безусловно, не на всех этапах развития тувинского искусства эти традиции являлись определяющими тенденциями его развития, порой сохраняя себе жизнь чрезвычайно сложным путем». Так, в тюркскую эпоху, продолжает исследователь, «вышеназванные традиции, попав в ситуацию определенного несоответствия конкретному художественному сознанию текущей эпохи, не исчезли... а, проявив диалектичность своего бытия, видоизменились, ушли в орнаментальную символику, приспособились к наличным историческим обстоятельствам, чтобы... при благоприятных для себя условиях вновь приобрести четкость и определенность своего проявления».

«Такую жизнеспособность бытия этих традиций» Т.Б.Будегечиева предлагает объяснить тем, что «племена, населявшие в различные времена территорию Тувы, несмотря на разнородность приносимых с собой культур», жили в сохраняющихся неизменными природных условиях. «Всегда ведущее место» в их экономике занимали скотоводство и охота, а в религиозном мировоззрении — культ животных. В итоге у населения Тувы сформировались «общие эстетические представления» и «художественные идеи», которые, «являясь идеями своего времени, в то же время частично отражали вообще складывающиеся отношения данного народа с природой, окружающим миром, выражали его формирующуюся духовную индивидуальность» — «вот поэтому-то они остались жить за пределами времени, их породившего».

И наконец, в XX в., по мнению Т.Б.Будегечиевой, «социалистическая современность предоставила благоприятные условия для оформления древних анималистических традиций, проявлявшихся на протяжении веков в различных видах прикладного искусства тувинцев, в целостное явление отдельного вида изобразительного искусства — пластику малой формы»⁶¹.

Может быть, эти идеи были восприняты или высказаны самостоятельно и в сжатой форме Н.Г.Алоевой. Она писала, что «близость между явлениями культур, отделенных по времени друг от друга двумя тысячелетиями, дает возможность поставить вопрос не только о реминисценциях, но и о продолжении и сохранении традиций сибирского звериного стиля в тувинской народной скульптуре начала XX века»⁶².

Наконец, автор настоящей работы, пытаясь дать сравнительный анализ раннекочевнического анимализма и народного искусства XIX–XX вв., в трех статьях рассматривал произведения тувинских мастеров — анималистическую скульптуру, зооморфно декорированные стремена и крюки-вешалки⁶³.

На этом можно закончить обзор публикаций, в которых проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля ставилась на материалах центральноазиатского народного искусства.

2. Реминисценции скифо-сибирского звериного стиля в других регионах Евразии

Исследования, в которых проблема наследия скифо-сибирского звериного стиля разрабатывалась на материалах других евразийских регионов, довольно многочисленны. Большинство их принадлежит археологам, что наложило специфический отпечаток на характер изысканий, предпринимавшихся главным образом с целью систематизации и морфологического анализа собранных фактов. Это представляется бесспорным достоинством. Однако уже на уровне сбора фактов, а затем их интерпретации отчетливо проявились все недостатки, присущие работам, выполненным на центральноазиатских материалах. И поскольку данная часть историографического обзора достаточно подробна, то далее я остановлюсь лишь на наиболее серьезных публикациях, в которых эта проблема рассматривалась специально.

Немецкий исследователь Карл Йеттмар в известной книге «Ранние степные народы. Евразийский звериный стиль. Возникновение и социальная основа» обращается к вопросу о поздних судьбах раннекочевнического искусства в главе «Эпизод»⁶⁴.

Взгляд К.Йеттмара на проблему наследия звериного стиля в искусстве средневековья и нового времени представляется мне довольно противоречивым и сбивчивым. Вероятно, на него, как и на некоторых других исследователей, повлияли два взаимосвязанных обстоятельства: неопределенность стилиевой сущности скифо-сибирского искусства, а значит, расплывчатость границы между «евразийским звериным стилем вообще» (по сути — всем огромным, накопленным здесь за тысячелетия богатством анималистического искусства) и «собственно евразийским звериным стилем» (то есть скифо-сибирским). На примере

работ Ю.Н.Рериха и З.Хуммеля мы видели, что эти два обстоятельства могут иметь самые негативные последствия. Согласившись в принципе с самой идеей «преемственности», «традиции», исследователь, как правило, отказывается от конкретного сравнительного анализа и вступает на путь общих противоречивых гипотез. Так и К.Йеттмар, с одной стороны, признает, что «чем популярнее уровень представления» о зверином стиле, тем больше можно найти его «реминисценций». Он скептически отзываясь о сопоставлении произведений скифского искусства с зооморфными изображениями на англосаксонских надгробиях XI в. и тем более на литовских вышивках XIX столетия. С другой стороны, аварское зооморфное бронзовое литье культуры Кестхей кажется ему «грандиозно представленным неоскифским стилевым направлением» и «новым расцветом старой традиции», а «северогерманский II звериный стиль» эпохи викингов — «легитимным отростком скифского звериного стиля».

В восточной части древнего ареала скифо-сибирского звериного стиля К.Йеттмара привлекает лишь орнаментальное искусство приамурских народов. Вслед за И.А.Лопатиным⁶⁵ он утверждает, что «искусство гольдов, в V в. до н.э. испытавших влияние алтайцев, относится к области звериного стиля» и «еще сегодня содержит модифицированные пережитки его „классического“ выражения». К.Йеттмар не касается произведений декоративно-прикладного творчества народов Центральной Азии. В западной части ареала раннековечнического искусства его внимание привлекают произведения «пермского звериного стиля», зооморфные предметы из памятников пьяноборской и ломоватовской культур Приуралья, в которых он достаточно уверенно видит реминисценции скифской эпохи.

Иными словами, К.Йеттмар колеблется между методической строгостью и обаянием гипотез о «неумирающих традициях». Он даже недоумевает по поводу отсутствия таких же «широких взглядов» у советских исследователей, что мешает им «участвовать в обычной в Европе общей охоте за пережиточными мотивами звериного стиля». Напомню, что речь идет об известных в то время автору советских публикациях — после выхода в свет его книги (1964 г.) ситуация существенно изменилась. Интересны и причины, по которым, как считает К.Йеттмар, советские специалисты не участвовали в то время в «общеевропейской охоте за реминисценциями». Во-первых, у них отсутствовала «та самая „номадическая романтика“, которая могла развиваться в тесноте Европы и у венгерских исследователей немецкого происхождения». Во-вторых, советские ученые «сильнее ощущали различия» между «грандиозными творениями ранних кочевников — своим ежедневным рабочим полем» и состоянием искусства тюркских народов — современных обитателей древнего ареала скифо-сибирского звериного стиля.

В конце главы «Эпилог» К.Йеттмар все-таки подчеркивает, что начиная с гунигской эпохи в степном искусстве получает решительное господство растительно-геометрическая орнаментика. Он совершенно справедливо утверждает,

что проблемы этого радикального «смещения акцентов» и зооморфных реминисценций теснейшим образом связаны с вопросом о происхождении скифо-сибирского звериного стиля.

Здесь нет места для изложения взглядов К.Йеттмара на происхождение раннекочевнического анималистического искусства и причины его исчезновения⁶⁶. Вкратце концепцию исследователя можно свести к следующим тезисам. Раннекочевническая анималистика соответствовала социальным, психологическим и эстетическим потребностям половозрастного класса всадников-воинов. Ее образный строй, благодаря мобильности данной социальной группы, формировался под сильным влиянием анималистического искусства древневосточных высоко-развитых цивилизаций. Угасание самобытного скифо-сибирского звериного стиля объясняется в первую очередь вытеснением изделий ремесленников-степняков импортом с территории, на значительной части которой к тому же с VII в. утверждается ислам и наступает «общий подъем ценности абстрактного орнамента». В духе концепции выдержано и краткое объяснение К.Йеттмаром присутствия зооморфных мотивов у поздних кочевников: «Если все же в более поздние времена неоднократно оживляются отдельные мотивы звериного стиля, то это, возможно, соответствовало консервативной тенденции „белой кости“, степной знати, которая постепенно утверждалась как закрытый класс. Обращения к стилевым обломкам уже легендарного прошлого подчеркивали дистанцию по отношению к народу в целом... Это относилось к желанию замкнутых ведущих групп сохранить память о бурном мире, из которого они вышли»⁶⁷.

Другой, еще более широкий по географическому и историко-культурному охвату обзор принадлежит немецкому исследователю и популяризатору археологии Бурхарду Брентьесу. В его книге «Звериный стиль в Евразии» имеется небольшая специальная глава «Поздние формы звериного стиля»⁶⁸.

К этим поздним формам Б.Брентьес относит некоторые произведения искусства времен Кыргызского (Копенский чаатас, могильник Кудыргэ) и Хазарского (Саркел) каганатов, Золотой Орды и сельджукидских государств (автор считает, что сельджуки сыграли выдающуюся роль в активизации звериных образов на Ближнем и Среднем Востоке и даже в Европе после XII в.). Вслед за другими исследователями, начиная с американского ученого Б.Лауфера, Б.Брентьес указывает на многочисленные реминисценции звериного стиля у тунгусо-маньчжурских народов Приамурья. Приводя хорошо известное мнение Б.Лауфера о заимствовании приамурскими народами этих орнаментальных мотивов из Китая, исследователь считает, что «более вероятно продолжающаяся традиция зооморфного искусства в Сибири». От его внимания не ускользнули даже териоморфные образы доколумбовой Америки, однако реминисценции звериного стиля в Центральной Азии остались за рамками этой книги.

Б.Брентьес пытается объяснить сам факт «поздних форм звериного стиля» концепцией звериного стиля как «искусства териоморфной картины мира»⁶⁹. Эта концепция восходит к взглядам А.Альфельди и во многом сходна с положениями

К.Йеттмара, но она скорее дает основу для понимания генезиса происхождения раннекочевнической анималистики, нежели для решения интересующей нас проблемы.

К вопросам наследия скифо-сибирского звериного стиля в обширных полиэтнических регионах обращались и некоторые отечественные специалисты.

С.В.Киселев в известной фундаментальной монографии по археологии Южной Сибири указывал на бытующие в эпоху средневековья зооморфные изображения, стилистически близкие памятникам раннекочевнического анимализма⁷⁰.

А.П.Смирнов в докладе на III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии (1972 г.) представил обзор памятников искусства, определенных им как реминисценции скифского звериного стиля, с внушительным географическим и хронологическим размахом⁷¹. Сюда вошли памятники домонгольской Руси (произведения декоративно-прикладного искусства, изображения грифонов и львов в монументальной пластике владими́ро-суздальских соборов), Дунайской и Волжской Болгарии, финно-угорских археологических культур Верхнего Поволжья, Прикамья и Приуралья второй половины I тысячелетия до н.э. — начала II тысячелетия н.э. Приведенные А.П.Смирновым аналогии скифскому звериному стилю различаются по степени убедительности⁷². Видимо, это хорошо понимал и сам автор, дважды указавший на то, что «хронологический разрыв и отсутствие промежуточных типов затрудняют анализ материала»⁷³.

Однако эти затруднения виделись ему преимущественно в степной части Евразии. Обратясь к северу, он испытывал больше оптимизма: «Если на юге трудно проследить в памятниках второй половины I тысячелетия до н.э. и в средние века произведения искусства, которые можно было бы сопоставить со скифскими, то на севере, начиная с области лесостепи, реминисценции скифского искусства чувствуются совершенно ясно. Здесь сохранилось старое население, генетические корни которого можно проследить с эпохи ранней бронзы. Поэтому совершенно естественно, что древние элементы, в том числе скифские, сохранились в культуре населения до очень позднего времени»⁷⁴.

На той же конференции 1972 г. искусствовед-археолог Г.К.Вагнер сделал доклад «Судьба образов звериного стиля в древнерусском искусстве», содержание которого было гораздо шире его названия⁷⁵. Кроме материалов по древнерусскому искусству он привлекал памятники Дунайской Болгарии и салтовомаяцкой алано-болгарской культуры эпохи Хазарского каганата. Из конкретных анималистических образов Г.К.Вагнер уделил наибольшее внимание изображениям грифона. Но в основном он сосредоточился на теоретическом аспекте проблемы. Г.К.Вагнер попытался обосновать принцип генерализации, определяемой в философской литературе как обобщение с замещением объекта его определенным свойством, в качестве универсального принципа, или «психоидеологического механизма», древнего и средневекового художественного процесса. По мнению ученого, принцип генерализации способен объяснить и появление звериных

мотивов, и их «сквозной характер» с древности до средневековья, и их «отбор» при переходе из одной культуры в другую.

Теоретический анализ проблемы реминисценций звериного стиля, сделанный Г.К.Вагнером, показал прежде всего ее сложность. Прямое обращение к понятийному аппарату гносеологии, как фактически признавал сам исследователь, было вызвано тем, что его не удовлетворяло общепринятое среди археологов и искусствоведов понятие «традиция». А принцип генерализации, как считал Г.К.Вагнер, «сулит многое», и «прежде всего он позволяет более тонко подойти к проблеме традиций, нередко превращаемой в некую всеобщую отмычку и поэтому вызывающей законный скепсис»⁷⁶. В целом доклад Г.К.Вагнера являлся скорее схемой разработки принципиально нового направления, чем итогом аналитических усилий. К сожалению, исследователь в дальнейшем не обращался всерьез к данной проблеме, лишь бегло коснувшись ее в рецензии на книгу Г.А.Федорова-Давыдова⁷⁷.

Кроме докладов А.П.Смирнова и Г.К.Вагнера на конференции 1972 г. был сделан и третий, также построенный на очень широком сравнительном материале доклад Л.А.Лелекова⁷⁸. В нем обильный материал, взятый автором из искусства Византии, мусульманского Ближнего Востока и Руси, организован им (причем не методами сравнительного стиливого анализа, а скорее эмоционально) вокруг тезиса о неизменности «позитивно-магической функции» и «преобладающем значении благого начала». Кратко суть этого тезиса Л.А.Лелекова раскрыта в следующих словах: «...Важнейшим проявлением старого скифо-сарматского звериного стиля в средневековом искусстве Ближнего Востока и Восточной Европы была положительная символика зооморфных образов, признание их благого смысла и очень высокого места в иерархии природных форм. Отношения между образами звериного стиля символизировали суть космических и социальных отношений»⁷⁹.

Уязвимое место работы Л.А.Лелекова не только в весьма спорном утверждении, что символика является проявлением стиля. Перед нами концепция неизменной в течение тысячелетия символики зооморфных образов, причем принципиально одинаковой для приверженцев скифо-сарматских религиозных представлений, а также ислама и восточного христианства. При этом автор считал, что в западном христианстве, в романской культуре зооморфные образы имели прямо противоположную, негативную символику — являлись «уродливой grimасой воплощения зла».

Конечно, эта концепция могла быть выдвинута только исследователем, не увидевшим стилиевой специфики раннекочевнического искусства. Конкретное понятие скифо-сарматского звериного стиля заменено у Л.А.Лелекова тем расплывчатым пониманием «евразийского звериного стиля вообще», которое мы уже видели у других авторов и которое нашло отражение в иллюстративной части публикации доклада. Подавляющее большинство собранных здесь зооморфных изображений не имеет отношения к скифо-сибирской анималистике или, во всяком случае, не относится к ее сюжетно-образному ядру.

Г.А.Федоров-Давыдов в книге «Искусство кочевников и Золотой Орды» подробно проанализировал зооморфные изображения, известные в степной полосе и на соседних территориях от скифо-сакской эпохи вплоть до золотоордынского времени. Напомнив о реминисценциях звериного стиля в декоративно-прикладном искусстве современных тюркских народов, исследователь все-таки отказался от рассмотрения этой проблемы и ограничился памятниками не позднее XIV в.⁸⁰.

В целом подавляющее большинство публикаций касается относительно небольших и этнически однородных регионов и представляет собой более или менее убедительные попытки сопоставить зооморфные изображения или орнаментальные мотивы двух этносов: а) древнего — носителя того или иного варианта собственно скифо-сибирского звериного стиля и б) средневекового или «этнографически изучаемого» — носителя реминисценций.

Вкратце рассмотрю работы этого направления по условному географическому принципу — с востока на запад. Я намеренно не буду останавливаться на явно эксцентрических гипотезах вроде попыток связать со скифо-сибирским звериным стилем древнезекимосскую резьбу по кости⁸¹. За рамками историкографического обзора останутся и такие сложные вопросы, как проблема возможного наследия звериного стиля в китайском искусстве или проблема происхождения зооморфного искусства европейских варварских государств и эпохи викингов.

Бросается в глаза большое количество публикаций, посвященных сопоставлению древнего звериного стиля в искусстве средневековых и современных тунгусо-маньчжурских народов Дальнего Востока (в основном Приамурья). У истоков этого направления стояли в первой четверти XX в. русский этнограф И.А.Лопатин⁸² и американский исследователь Б.Лауфер⁸³. Их внимание привлекли зооморфные мотивы и элементы народного орнамента в памятниках, датированных в основном XIX в. Выводы обоих исследователей во многом сходны и сводятся к следующим положениям. Во-первых, в традиционном творчестве приамурских народов имеются зооморфные мотивы, морфологически сходные со скифо-сибирским звериным стилем. Во-вторых, вероятным их первоисточником было искусство хунну и иных древних кочевых этносов Центральной Азии и Южной Сибири. В-третьих, при явном хронологическом разрыве между культурой хунну и произведениями приамурских народов напрашивается предположение о том, что посредником было китайское искусство, впитавшее и сохранившее мотивы древнего звериного стиля.

Взгляды И.А.Лопатина и Б.Лауфера критически проанализировал С.В.Иванов. Он заново рассмотрел на гораздо более широкой фактической основе обе проблемы: связи искусства приамурских народов с китайским и соотношения первого со скифо-сибирским звериным стилем.

Что касается первого вопроса, то в двух основных монографиях С.В.Иванова его точка зрения выражена одинаково: И.А.Лопатин и Б.Лауфер сильно преувеличили китайское влияние на искусство приамурских народов⁸⁴. Мне эта

проблема представляется более сложной и чрезвычайно интересной, но ее рассмотрение выходит за рамки данного исследования.

Позиция С.В.Иванова по второму вопросу изменялась во вполне определенном и неизбежном направлении — от проведения кажущихся убедительными параллелей до скептического отношения к самой проблеме. В книге 1954 г. он, рассматривая вырезанные из бумаги изображения животных, предназначенные для декорирования нанайского коврика или подстилки, обратил внимание на фигуру тигра: «Тигр показан во время прыжка. Его изогнутое тело, выпрямленный хвост, слегка откинута назад голова и вытянутые ноги передают собою удачно подмеченный и верно переданный момент. Такие „моментальные снимки“ с животных редки не только в искусстве тунгусо-маньчжурских народов, но и в искусстве народов Сибири в целом. Они заставляют нас вспомнить памятники древнего сибирского искусства — ноинулинские ковры, пазырыкские аппликации на конском снаряжении, древнехакасские (кыргызские) металлические изделия и некоторые другие памятники далекого прошлого». По мнению С.В.Иванова, наличие в традиционной культуре нанайцев детских игрушечных ковриков с изображениями зверей является оттесненным на периферию культуры реликтом крупных, насыщенных зооморфными изображениями панно. Сравнивая технику нанайских ковров, выполненных аппликацией с окантовкой фигур, с ткаными китайскими, исследователь предполагал: «Эта (нанайская. — В.К.) техника ближе к технике гуанских (ноинулинских) ковров, чем к современной китайской, и, быть может, сохраняет весьма древние черты. К тем же древним временам восходит, по-видимому, и традиция изображать на коврах диких животных, удержавшаяся до наших дней в детской игрушке народов Амура»⁸⁵.

Позже в посвященной орнаменту главе «Историико-этнографического атласа Сибири» С.В.Иванов выделил 12 типов традиционных орнаментов сибирских народов и объединил их в четыре комплекса. Для третьего и четвертого комплексов, куда вошли VIII–XI типы орнаментов, исследователь установил наличие мотивов, сходных с южносибирскими узорами тагарской и гуно-сарматской эпох⁸⁶. Однако речь здесь шла не о фигуративном, а об орнаментальном искусстве в собственном смысле слова.

В вышедшей двумя годами позже фундаментальной монографии об орнаменте народов Сибири С.В.Иванов фактически отказался считать какие-либо традиционные узоры сибирских народов реминисценциями или наследием эпохи древних кочевников. Ни один из великого множества фигурирующих в книге орнаментов он уже не интерпретировал таким образом. Исключение составляет лишь техника простегивания головных уборов у приамурских народов, которую исследователь сравнивал со сходными головными уборами различных кочевых народов и с орнаментальным простегиванием ноинулинских войлоков⁸⁷.

Эту позицию С.В.Иванова мы можем считать окончательной тем более, если вспомним, что еще в монографии 1954 г. он дал емкую и лаконичную характеристику нанайского и ульчского искусства. У приамурских народов С.В.Иванов

видел «борьбу двух начал: реалистического искусства — с одной стороны и декоративно-орнаментального — с другой, причём последнее явно стремится подчинить себе первое в памятниках»⁸⁸.

В самом деле, удельный вес и композиционный статус фигуративных элементов в скифо-сибирском зверином стиле и у приамурских народов XIX–XX вв. противоположны. В первом случае они самодостаточны или доминируют в композициях. Во втором — мы видим то соотношение, которое С.В.Иванов считал характерным для нанайцев: «Отличительную черту изображений... составляет включение их в орнамент. Вне последнего они встречаются крайне редко. Входя в состав орнамента, эти изображения испытывают на себе влияние его стиля, композиции, колорита и техники, накладывающих отпечаток на первоначально реалистические образы животных. Последние нередко превращаются в орнаментальные фигуры, сливающиеся с другими, большей частью геометрическими формами орнамента. В то же время то тут, то там, среди пышной системы декоративных элементов, сохраняются и реалистически трактованные изображения, окруженные спиралями и завитками»⁸⁹.

В 1960-х и особенно в 1970-х годах резко увеличился объем археологических исследований на Дальнем Востоке. Большая группа металлических изделий с зооморфным декором выделилась в добытом археологами обильном вещевом материале второй половины I — первой четверти II тысячелетия. Это была эпоха тунгусо-маньчжурских государств, охватывавших Приморье и Восточную Маньчжурию: созданного мукрийскими (мохэскими, бакарийскими) племенами государства Бохай (698–926) и чжурчжэньской империи Цзинь (1115–1233). Археологические и письменные источники свидетельствуют об удивительном культурном подъеме и таких интенсивных и разнообразных торгово-культурных связях, которые не прослеживаются ни в предшествующую, ни в последующую эпохи.

Зооморфные изображения, обнаруженные на предметах из дальневосточных средневековых памятников, интерпретировались многими археологами как реминисценции скифо-сибирского звериного стиля. В этом смысле по поводу конкретных серий вещей и изображений высказывались М.В.Воробьев⁹⁰, Л.Н.Гусева⁹¹, В.Е.Медведев⁹², Э.В.Шавкунов⁹³. Какое-то время поиск аналогий изображениям копытных и хищных животных на произведениях дальневосточного средневекового художественного металла намечался в двух направлениях: в скифо-сибирском зверином стиле и в искусстве западных соседей и современников чжурчжэней. Наиболее взвешенную и, вероятно, на данном этапе итоговую точку зрения выразил Э.В.Шавкунов: «...наличие в культуре чжурчжэней южносибирских элементов нельзя объяснить простой преемственностью между древними и средневековыми культурами Приморья. Следует отметить, что в памятниках синегайской и янковской культур карасукские и тагарские элементы прослеживаются преимущественно в орудиях труда, оружии и отчасти в керамике. Что же касается изображений животных, то они встречаются главным образом в памятниках синегайской культуры и в типологическом отношении не имеют ничего общего

с карасукскими и тагарскими образцами. Данное обстоятельство является наиболее веским аргументом в пользу позднего внедрения в материальную культуру тунгусских племен Дальнего Востока, в том числе и чжурчжэней, южносибирских элементов. И произошло это, скорее всего, во второй половине IX — начале X в., когда в связи с экспансией енисейских кыргызов происходят значительные перемещения племен разгромленного ими Уйгурского каганата... Со временем мигрировавшие на Дальний Восток уйгуры были адаптированы монгольскими и тунгусскими племенами, что, естественно, не могло не оказать влияния на все сферы деятельности последних, в том числе и на декоративно-изобразительное искусство»⁹⁴.

Э.В.Шавкунов не случайно пишет о «южносибирских» элементах в средневековой культуре Дальнего Востока, поскольку сходство этих «элементов» с произведениями скифо-сибирского звериного стиля достаточно отдаленно и, может быть, вовсе не нуждается в столь сложном миграционном объяснении. Прямых и точных соответствий между чжурчжэньской анималистикой и ведущими образами скифо-сибирского искусства пока не обнаружено. По сути дела, поиск «древних истоков» и «проявлений звериного стиля в искусстве чжурчжэней», как и в большинстве других анализируемых здесь ситуаций, уводит к хорошо знакомому нам понятию «евразийского звериного стиля вообще».

Своеобразие якутской традиционной культуры также время от времени наводит исследователей на мысли о раннекочевнических ее истоках или параллелях. А.П.Окладников был первым, кто при изучении этногенеза якутов систематизировал культурные элементы, связанные с их южной прародиной. Так, с культурой ранних кочевников он сопоставлял женские нашейные украшения типа гривны (*кыльдэыы, кылдыыы, кылгыыы*) и деревянные сосуды для кумыса — *чороны*, возникшие, по его предположению, «в результате своеобразного скрещения местных форм круглодонных сосудов... и заимствованной формы скифского котла с его высоким коническим поддоном»⁹⁵.

В 1954 г. У.Йоханзен опубликовала работу «Орнаментика якутов», в которой уделила большое внимание одному из основных орнаментальных мотивов, имеющему вид соединенных спиралей и широко известному как «бараньи рога». Автор сочла, что этот узор имеет китайское происхождение и попал к предкам якутов благодаря посредничеству хунну⁹⁶.

Гипотезу Уллы Йоханзен резко критиковал С.В.Иванов, выступавший против формально-сравнительного изучения орнамента. Он писал: «Позиция, которой придерживается У.Йоханзен, типично миграционистская. Народы, страны, континенты, эпохи не принимаются ею во внимание; она видимо, не допускает мысли о том, что сходные орнаментальные мотивы могут оказаться различными по своему происхождению и в силу этого несравнимыми»⁹⁷.

Однако через двенадцать лет С.В.Иванов уже сам опубликовал статью «К вопросу о хуннском компоненте в орнаменте якутов», в которой фактически поддержал гипотезу У.Йоханзен. Статья С.В.Иванова была посвящена, правда,

лишь «одному из сопутствующих типов якутского орнамента» — тому, который «состоит из простых арочек (дуг) или из арочек с ромбовидным, крестовидным или звездчатым добавлением на местах их соединений». Сопоставив этот орнаментальный мотив с похожими узорами на керамике курыкан, древних уйгуров, таштыкской культуры и хунну, С.В.Иванов пришел к выводу «о преемственности якутского арочного орнамента от орнамента хуннского времени» и при этом не исключал, «что простейший арочный орнамент был разработан первоначально теми неолитическими племенами, которые позже вошли в состав как тунгусов, так и предков хуннов»⁹⁸.

То, что авторитетный специалист может высказывать по одному и тому же вопросу во многом противоположные точки зрения, говорит прежде всего о сложности исследовательских задач в данной области. Для более ясного представления о нормах конкретно-исторического подхода при сравнительном изучении произведений искусства, разделенных значительным временным диапазоном, весьма поучительна критика С.В.Ивановым одной гипотезы А.П.Окладникова, не имеющей, правда, непосредственного отношения к проблеме скифо-сибирских реминисценций. В первом издании монографии по древней и средневековой истории Якутии А.П.Окладников сравнил изображения львиных фигур и растительных мотивов на луке якутского седла со сценами охоты на тигров и копытных животных, помещенными на луку седла, из алтайского могильника Кудыргэ, относящегося к VI–VII вв., то есть к эпохе тюркских каганатов. А.П.Окладников считал, что «такое сходство, очевидно, не случайно и свидетельствует о связи якутских изображений львов на седлах с древнетюркскими»⁹⁹.

С.В.Иванов не стал заниматься сравнительным разбором изображений на якутском и древнетюркском седлах, имеющих некоторое композиционное и сюжетно-иконографическое сходство. Вместо этого он указал на конкретный иконографический источник и убедительно установил, что львиные фигурки на луках якутских седел XVIII–XIX вв. являются подражаниями русским образцам¹⁰⁰. Проведенное им исследование показало, на мой взгляд, во-первых, что сравнение такого рода вещей должно быть конкретным и точным и, во-вторых, что для интерпретации возможных стилевых параллелей вовсе не обязательно строить ретроспективные гипотезы с охватом в тысячу и более лет, так как необходимые для объяснения факты могут быть не столь удалены от нас во времени. Точка зрения С.В.Иванова, видимо, была убедительной и для А.П.Окладникова, поскольку это сравнение во втором издании его книги не фигурирует¹⁰¹.

Последнюю по времени попытку дать полную сводку якутско-раннекочевнических параллелей предпринял этнограф А.И.Гоголев¹⁰². Памятники декоративно-прикладного искусства занимают в его статье немного места. Он пишет о «грифоноподобном» украшении курительной трубки, скульптурных конских головах на передних луках седел, женских украшениях в форме колец с парными изображениями конских голов и о некоторых орнаментальных мотивах на худо-

жественных изделиях из металла. Но хотя А.И.Гоголев неоднократно говорит о «влиянии» и об «определенной связи» этих произведений с искусством звериного стиля, представленный им материал лишь очень условно и приблизительно можно назвать реминисценциями раннекочевнической культуры¹⁰³, поскольку ни одной достаточно точной стилиевой параллели он не содержит.

О том, что при решении проблемы генезиса отдельных мотивов якутского традиционного орнамента возможен совершенно иной подход, свидетельствует опубликованная почти полвека назад оригинальная статья художника М.М.Носова. Рассматривая узор, обычно называемый «лировидным», и пытаясь восстановить его эволюцию, автор пришел к выводу, что «факт возникновения» данного орнаментального мотива «путем постепенной стилизации силуэта скотской или оленьей головы говорит о самостоятельной выработке этого узора самим якутским народом», причем в пределах XVII–XIX вв.¹⁰⁴. О сравнении якутской орнаментики с материалами раннекочевнического искусства М.М.Носов не говорил даже как об альтернативной возможности.

К северным пределам Центральной Азии примыкает Хакасско-Минусинская котловина. Бассейн Среднего Енисея в археологическом отношении является одним из богатейших и хорошо изученных районов Сибири, да и всей России. Неудивительно, что археологи и этнографы предпринимают попытки проследить на материалах Хакасско-Минусинской котловины автохтонную линию развития протяженностью по меньшей мере в два тысячелетия — от таштыкской культуры гунно-сарматской эпохи до хакасов как современного коренного населения. Наиболее подробно это сделано в насыщенной фактическим материалом монографии Л.Р.Кызласова и Г.Г.Король¹⁰⁵.

Этой обобщающей работе предшествовали опыты исследователей по сопоставлению художественного наследия древности, средневековья и «этнографически изучаемого времени». В статье об этнографических параллелях орнаменту таштыкской культуры Г.Г.Король пришла к выводу об «участии каких-либо групп таштыкского населения в сложении культур предков современных шорцев и хакасов» и об «определенных связях (возможно, этнокультурного характера) с предками современных тувинцев, якутов, бурят, хантов и манси»¹⁰⁶. Привлеченный ею материал не имеет прямого отношения к рассматриваемой здесь проблеме, поскольку зооморфные узоры в таштыкское время немногочисленны и невыразительны¹⁰⁷.

Еще в 1951 г. Л.Р.Кызласов сравнил зооморфно декорированную костяную рукоятку плети из Курайского могильника V–VIII вв. на Алтае с произведениями скифо-сибирского звериного стиля и счел возможным сказать о том, что «сильные и, видимо, глубоко укоренившиеся традиции „звериного стиля“ общеизвестны»¹⁰⁸.

Отношение Л.Р.Кызласова к этнографическим памятникам довольно долго было предельно осторожным. В совместной с Н.В.Леонтьевым книге о хакасских народных рисунках проблема реминисценций скифо-сибирского звериного

стиля не рассматривалась и не ставилась. «Выявление сейчас еще только намечающихся непосредственных звеньев связи хакасского изобразительного искусства с известными памятниками, относящимися к древности и раннему средневековью» авторы назвали «задачей последующих исследований» и неоднократно подчеркивали самобытность хакасских народных рисунков. Лишь для двух петроглифов «этнографического времени» были сделаны исключения. Изображение припавшего на передние ноги копытного животного авторы сочли «пожалуй, единственным изображением, сохранившим древние традиции». В другом случае, по поводу изображения птицы со «спирально закрученным клювом и кольцевидной лапой» авторы отметили: «Именно эти детали выглядят как своеобразное воспоминание о многочисленных подобных изображениях на бронзовых бляшках и рукоятках ножей тагарской культуры (VII–III вв. до н.э.). Такие древние предметы часто находят в Хакасии. Возможно, автор этого рисунка был знаком с ними»¹⁰⁹.

В монографии 1990 г. Л.Р.Кызласов и Г.Г.Король неоднократно обращаются к проблеме наследия скифо-сибирского звериного стиля, интерпретируя под этим углом зрения произведения искусства культуры чаатас (VI — первая половина IX в.) и тюхтятской культуры (вторая половина IX — середина X в.). Так, анализируя материалы культуры чаатас, они обращают внимание на особенности трактовки образов фениксов, петухов, уток, на изображение терзающего барана распластанного льва и некоторые другие зооморфные мотивы и сюжеты. По подсчетам авторов, III (зооморфный) тип орнамента составляет 26,5% всей орнаментики VI–IX вв. и «в наибольшей мере отражает особенности древнехакасского искусства, неразрывно связанного с художественным опытом и традициями предшествующих эпох, сохранившего пережитки традиционного скифо-сибирского стиля»¹¹⁰. Среди произведений искусства тюхтятской культуры Л.Р.Кызласов и Г.Г.Король склонны считать реминисценциями раннекочевнической эпохи изображения тигров, барсов, крылатых оленей и птиц. Хотя доля зооморфных мотивов в IX–X вв. уменьшается по сравнению с культурой чаатас до 7,5%, исследователи среди особенностей тюхтятского орнамента ставят на первое место «существование пережиточных элементов скифо-сибирского „звериного стиля“ в наборе зооморфных образов и их трактовке»¹¹¹.

В монографии Л.Р.Кызласова и Г.Г.Король сравнительный анализ изделий звериного стиля и зооморфных изображений VI–X вв. проведен довольно схематично и бегло, на уровне образов и сюжетов. Вероятно, при более детальном сравнительно-стилистическом анализе дистанция между древним и средневековым искусством увеличилась бы и ослабила то общее впечатление «непосредственной преемственности традиций», к которому склонялись исследователи. Возможно, это понимали и они сами, так как по отношению к материалам тюхтятской культуры сделали такую весьма существенную оговорку: «Благодаря новой стилистической трактовке, новому пониманию художественного образа „возрожденные“ мотивы скифо-тагарского времени воспринимаются совсем

иначе и имеют другое смысловое содержание. Растительные и зооморфные мотивы в единстве (при преобладающей роли первых) характеризуют орнаментализм нового „степного стиля“ в раннем средневековье»¹¹².

Во второй половине X в. тюхтятскую культуру сменяет аскизская, существовавшая вплоть до конца XVII в. Происшедшее в тюхтятское время резкое уменьшение доли зооморфной орнаментики предопределило «почти полное отсутствие зооморфных мотивов» в аскизской культуре¹¹³. И хотя авторы отметили, что «отдельные изображения птиц, рыб, животных постоянно встречаются в народном искусстве» хакасов XVIII — начала XX в., но они в целом немногочисленны и схематичны¹¹⁴. Поэтому проблему реминисценций скифо-сибирского звериного стиля на материалах II тысячелетия Л.Р.Кызласов и Г.Г.Король не ставили и не рассматривали.

Этот вопрос неоднократно возникал при изучении памятников традиционного искусства Горного Алтая.

Н.И.Каплан в книге о народном искусстве Алтая попыталась выделить некоторые параллели между искусством ранних кочевников пазырыкской эпохи и алтайцев XIX — начала XX в. При очень беглом сравнительном анализе в их числе Н.И.Каплан назвала зооморфные изображения на поясных подвесках («пряжках»), общий круг зооморфных сюжетов, орнаментальные, технологические и колористические параллели среди изделий из мягких материалов¹¹⁵.

А.П.Уманский в докладе на посвященной скифо-сибирскому звериному стилю археологической конференции 1972 г. обратил внимание на небольшую серию зооморфных изображений на раннесредневековых памятниках и сделал вывод «о живучести традиций „звериного“ стиля в искусстве племен алтайского Приобья в I тысячелетии н.э.»¹¹⁶.

В книге о скульптурном искусстве тюркоязычных народов Южной Сибири С.В.Иванов писал: «...изображения животных на металлических пряжках, стременах и некоторых других предметах несут на себе следы древнего „звериного“ стиля, характерного для искусства скифского и гунно-сарматского времени. Выработанные им художественные традиции продолжало развивать искусство монголов. У современных народов этот стиль ярче всего представлен в художественных изделиях тувинцев, а в ослабленном виде — у южных алтайцев. Северным алтайцам и хакасам он неизвестен». Непонятно, какие изображения на стременах алтайцев показались автору отражением раннекочевнических анималистических традиций. Что касается «пряжек» (точнее, поясных подвесок), то он приводит только одну алтайскую шарнирную бронзовую литую подвеску, на шитке которой помещено изображение дракона. Оно заключено в ажурную рамку из стилизованных растительных побегов. Ажурные проемы узора напомнили исследователю «ячейки, как бы предназначенные для вставки в них цветных камней или заполнения пастой», и вызвали ассоциации с рамочными пластинами хуннской эпохи и находящимися в Сибирской коллекции Петра I. В итоге С.В.Иванов пришел к следующему, не вполне ясному заключению: «...наша

пряжка алтайской (или монгольской) работы представляет исключительный интерес не только как исторический реликт, но и по своему назначению, технике и сюжету. И золотые, и бронзовые пластины, и алтайская пряжка выполнены техникой литья. Все они были и являются поясными пряжками и имеют рамочные обрамления, заполненные изображениями животных. Но по своим стилевым признакам современные алтайские пряжки отличаются от древних, примыкая к подобным же изделиям тувинцев и монголов. Декор поясных пряжек этих народов с его зооморфными изображениями можно рассматривать как поздний этап развития древнего „звериного“ стиля»¹¹⁷.

Занимаясь сопоставлением раннекочевнического анимализма и центрально-азиатского декоративно-прикладного искусства XIX–XX вв., автор этих строк использовал и алтайские материалы — зооморфно декорированные стремяна и крюки-вешалки¹¹⁸.

На этом можно закончить обзор тех этнических ареалов XIX–XX вв., которые находятся за пределами Центральной Азии, но примыкают к ее северной границе и географически соответствуют северной (сибирской) кромке восточной части некогда единого ареала скифо-сибирского звериного стиля.

Обратив взор от Алтая и Тянь-Шаня на запад, мы можем вновь и несколько иначе рассмотреть декоративно-прикладное искусство населения казахстанско-среднеазиатских гор и равнин — тюркоязычных народов, сохранявших еще в первой трети XX в. бесспорно кочевнический жизненный уклад. И хотя говорить о кочевниках как об ортодоксальных мусульманах затруднительно, ясно, что эти народы подверглись исламизации. Учитывая сложность вопроса о том, в какой мере и в каких условиях мусульманская религия запрещает или не поощряет изображение живых существ, я не буду его здесь рассматривать. Отмечу лишь, что наличие в декоративно-прикладном искусстве тюркских кочевых народов некоего «антифигуративного фильтра» не вызывает сомнений — настолько явно фиксируется угнетенное или периферийное состояние зооморфных элементов искусства по сравнению с нефигуративными. Эффективное функционирование этого «фильтра» связывается в первую очередь с исламизацией, поскольку другие причины не установлены достаточно отчетливо.

Зооморфные образы и орнаментальные мотивы в традиционном искусстве казахов уже были кратко охарактеризованы во введении¹¹⁹, поэтому здесь имеет смысл кратко остановиться на специальных историографических моментах.

В первых научных очерках о традиционном казахском искусстве, принадлежащих С.М.Дудину и Е.Р.Шнейдеру, проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля не ставилась¹²⁰. Оба исследователя, отметив большое количество зооморфных названий различных орнаментальных мотивов и элементов, остановились подробно на мотиве двух сходящихся (или расходящихся) спиралей, обычно определяемом как схематическое изображение бараньих рогов. С.М.Дудин и Е.Р.Шнейдер предположили, что первоначально этот узор был растительным. С.М.Дудин писал о морфологическом сходстве некоторых расти-

тельных мотивов с мотивами «головой лошади» и «головой барана» и об ошибочном восприятии их как сугубо зооморфных¹²¹.

Е.Р.Шнейдер считал зооморфное наименование биспирального мотива поздним и не связанным с его первоначальным значением. Он писал: «Пожалуй, найдется только один предмет из окружающей казаков (казахов. — В.К.) действительности, к тому же играющий огромную хозяйственную роль, где они неизменно встречают спираль. Это баран с его рогами. Поэтому для объяснения непонятного спирального мотива и был выбран именно этот термин»¹²². Е.Р.Шнейдер предполагал, не настаивая на своей точке зрения, что в основе биспирального узора лежит схема дерева («древа жизни», «мирового дерева»), заимствованная тюркскими кочевниками из домусульманского иранского искусства. Отмечу, что он, видимо, вообще скептически относился к архаизации казахской орнаментики, которая позднее стала преобладать в специальной и тем более в научно-популярной литературе. Не случайно он привел слова безымянной пожилой казашки о том, что узор «бараньи рога» на самом деле связан со священным деревом, ветки которого привозили из Мекки в казахскую степь паломники-мусульмане¹²³.

Поворот в трактовке казахского традиционного искусства в сторону архаизации произошел в 1930-х годах и связан с работами В.Н.Чепелева. Начало «архаизирующей» концепции декоративно-прикладного искусства кочевников было положено его статьей «О народной линии в искусстве феодального Востока». Основная мысль автора соответствует известному утверждению В.И.Ленина о двух культурах классового общества. В.Н.Чепелев утверждал, что в среднеазиатском искусстве IX–XIX вв. легко выделяются два пласта, или две линии: во-первых, «мусульманское искусство феодального типа» — «феодално-аристократический декоративизм» и, во-вторых, «народное ремесленное и крестьянское искусство». Народное искусство менее сковано «исламистскими запрещениями» и гораздо более архаично, поскольку не только воспроизводит «вырванные из древнего тотемного смысла... более правдоподобно данные образы животного цикла»¹²⁴, но и «в условиях эпизодического включения кочевых народов в оседлые области Средней Азии» впитывает «орнаментуку кочевого цикла»¹²⁵.

Проблема связи некоторых орнаментальных мотивов казахского народного искусства с раннекочевническими традициями была затем поставлена В.Н.Чепелевым в двух текстуально сходных статьях¹²⁶. Первым делом он обратил внимание на немногочисленность и сильную схематизацию фигуративных элементов: «Схематичный намек на реальный предмет преобладает над воплощением его реальных форм». По мнению исследователя, «ключ к орнаментальной форме... лежит... в примитивно-религиозной фантастике мышления», поэтому «реальное явление, понимаемое в его примитивно-магической „сущности“, было обречено на изображение в схематичном образе, в условной, фантастической иносказательности узора».

В.Н.Чепелев резко критиковал гипотезу Е.Р.Шнейдера, якобы возводившего большинство элементов казахского орнамента к «иранским корням». По мнению

В.Н.Чепелева, «искусство казахского народа своей основой уходит в общеплеменное узоротворчество Азии и связано с общим его развитием». Бегло и недостаточно конкретно сравнив традиционные казахские узоры с «древней резьбой», «обрывками тканей» из Пазырыкских курганов и с «тканями и шерстяными коврами курганов Ноин-Улы», В.Н.Чепелев объяснил обнаруженное морфологическое сходство «именно тем, что казахи унаследовали художественную культуру более древних народов».

Ограничившись общими наблюдениями и выразив надежду на то, что «тщательное изучение старинных мотивов в казахском народном искусстве может вскрыть их глубокие исторические корни»¹²⁷, В.Н.Чепелев тоже, собственно, «сказал все». И снова, как и в случае с бурятским традиционным искусством, последующие специалисты обошлись без «тщательного изучения» и удовлетворились в целом случайными, фрагментарными сопоставлениями и общими выводами, по аргументированности не превосходящими уровень высказываний В.Н.Чепелева.

Например, М.С.Муканов в известной книге «Казахские домашние художественные ремесла», в главе «Орнамент и его классификация» неоднократно возвращается к идее преемственности казахской традиционной культуры и «сакской культурной общности». В главе содержатся общие рассуждения об орнаменте, краткая характеристика археологических памятников, данные об эллинистическом канделябре в Каирском музее и о дворце в Персеполе. При этом в ней нет сколько-нибудь полного и системного сравнения казахского искусства с искусством скифо-сакской эпохи¹²⁸. По существу, единственный аргумент М.С.Муканова — наличие в орнаментике обеих культур мотива «бараньих рогов». Однако даже небольшая приводимая им сопоставительная таблица показывает, что орнаментальные мотивы вроде казахского *кошкар муйиз* фиксируются и до скифо-сакской эпохи, в бронзовом веке, и после нее, в средневековье¹²⁹. Совет М.С.Муканова «присмотреться внимательно к изображению головы архара на обложке перекрестья тагискенского меча и сравнить его с казахским узором *кошкар муйиз* — „бараньи рога“»¹³⁰ мало помогает его гипотезе. Раннекочевническое искусство не перестает быть в основном фигуративным, а казахское — преимущественно орнаментальным, сколько бы при этом ни повторялось, что «казахский орнамент глубоко реалистичен»¹³¹.

На таком же аналитическом уровне написана глава «Истоки казахского народного искусства» в книге А.Х.Маргулана. Это очерк об археологических памятниках Казахстана и соседних территорий. Начинается он с эпохи бронзы и время от времени прерывается сообщениями об этнографических параллелях¹³². Сравнение происходит на уровне функциональных вещевых групп и лишь изредка на уровне сюжетов и мотивов. Поскольку анималистическим образам раннекочевнического искусства в большинстве случаев невозможно найти даже условные параллели в декоративно-прикладном творчестве казахов, автору приходится то и дело сопоставлять древние памятники с данными из области фольк-

лора или религиозных верований, что вообще свойственно «архаизирующим» концепциям (пример: в скифо-сакскую эпоху «олень часто изображался в виде золотых фигур» — у казахов и киргизов «до наших дней сохранился культ оленя»). Может быть, такие «параллели» и самому автору казались достаточно странными с методической точки зрения, но он не нашел ничего лучшего, как разнообразить их совсем бездоказательными утверждениями вроде того, что «изображение волчьей головы часто встречается на художественных изделиях казахов XVIII–XIX веков»¹³³.

Столь же методически уязвима в целом довольно интересная работа Ш.Ж.Тохтабаевой¹³⁴. К предметам, на которых есть «мотивы, восходящие к сакскому времени», она относит «перстни с кастом в виде птичьего клюва», «накладные бляхи» или застежки в виде «летающей птицы», «орнаментальных изображений орла» или «фантастического грифона рудиментарной формы».

В первом случае Ш.Ж.Тохтабаева не приводит конкретных параллелей. Мотив «птичьего клюва», вернее, птичьей головы с преувеличенно большим клювом действительно заметен в искусстве звериного стиля, не знающего, однако, перстней с подобным изображением. Что касается казахских перстней, имеющих касты или декоративные щитки в форме симметричного заостренного эллипса, то морфологическое их сходство с птичьим клювом очень условно, происхождение неясно, а название *кус мурун жузук* может относиться к так называемым «народным этимологиям»¹³⁵.

Во втором случае авторское определение неясных узоров как орнитоморфных еще более условно¹³⁶.

Интереснее публикуемая Ш.Ж.Тохтабаевой фотография застежки, о которой она пишет: «Явно апотропейную функцию выполняли застежки для камзола в виде фантастического грифона рудиментарной формы. Этот мотив восходит к сакскому периоду. Именно магическим значением можно объяснить столь длительную консервацию данной художественной формы». Сноска на монографию К.А.Акишева «Курган Иссык» у автора неверна¹³⁷. Опубликованному Ш.Ж.Тохтабаевой изделию невозможно найти точную аналогию среди произведений скифо-сибирского звериного стиля. Почти с таким же успехом аналогии этой застежке можно искать и среди сильно схематизированных зооморфно-фантастических образов IV–VII вв. — времени бесспорного начала тюркизации казахстанских степей и совсем другой эпохи — позднековечнической¹³⁸.

Изучение традиционного декоративно-прикладного искусства киргизов, чрезвычайно близкого казахскому¹³⁹, шло несколько отличным путем. Это было связано не с этнической спецификой материала, а скорее с особенностями мышления участников научно-исследовательского процесса. История изучения киргизского народного искусства с 1930-х по 1960-е годы пережила эпизоды и откровенного дилетантизма, и академической аналитичности.

В 1939 г. появилась статья В.Н.Чепелева «Киргизское народное изобразительное творчество». В ней впервые профессионал-искусствовед попытался про-

вести некоторые, достаточно условные параллели между киргизскими орнаментальными мотивами и произведениями ранних кочевников. Так, «очень красивое сочетание растительных форм, побега растения и рогов» В.Н.Чепелев сопоставил с изображением «яка между двух сосен» на серебряной пластине из кургана № 6 Ноин-Улы¹⁴⁰. Далее он выделил в киргизской орнаментике группу мотивов, описанную им как «изображение животных, их голов или рогообразных фигур по сторонам круглой розетки или округленной, часто лучевидной, растительной формы». В.Н.Чепелев пытался реконструировать эволюцию «древнефольклорных образов», считая мотив розетки солярным символом, вначале осмыслявшимся как семантическая пара «солнце–животное» («солнце–конь»). Позже, «когда земледелие убило звериную космогонию, животные стали по сторонам солнца в позе поклонения, стали по сторонам растения, злака, возвращенного человеческим трудом и весной–солнцем». Эти рассуждения В.Н.Чепелев завершает еще одним ноинулинским примером: «И опять в этом киргизском узоре животного или его рогов по сторонам круга–солнца–растения всплывает все та же идея жизнеутверждения, которая была заложена в содержании красного цвета. И не случайно, что на войлочном ковре из курганов Ноин-Ула сцена борьбы зверей по сторонам округленного дерева дана на интенсивном красном фоне»¹⁴¹. Нет нужды подробно писать о том, что обе эти параллели могут быть легко оспорены.

Отмечу, что общая характеристика В.Н.Чепелевым киргизского традиционного искусства существенно отличается от данного им ранее определения сути декоративно-прикладного искусства казахов. Если применительно к последнему В.Н.Чепелев писал об «обреченности реального явления на изображение в схематичном образе и в фантастической иносказательности узора»¹⁴², то у киргизов он подчеркивал «глубокую содержательность», «своеобразный реализм» и способность даже в «композиционной фантастичности» «отражать только реальные факты жизни»¹⁴³.

Рассуждения В.Н.Чепелева по существу повторил А.Г.Ромм¹⁴⁴.

В 1945 г. А.Н.Бернштам опубликовал небольшие «Заметки по искусству киргизского народа», в которых, ссылаясь на публикации В.Н.Чепелева и А.Г.Ромма и на материалы М.В.Рындина, окончательно и безапелляционно сформулировал понимание традиционного киргизского орнамента как преимущественно «повествовательного узора», который «способен выражать конкретные представления о реальном мире» и которому «не чужды мотивы реалистического порядка». При этом, по мнению А.Н.Бернштама, «отдельные сюжеты из киргизского орнамента являются прямым отзвуком древних образцов искусства», например «выразительные фигуры оленя, подражающие скифским моделям»¹⁴⁵.

С материалами М.В.Рындина в какой-то степени были знакомы и В.Н.Чепелев, и А.Г.Ромм. Для А.Н.Бернштама же они стали главным аргументом в пользу концепции «орнаментального повествовательного реализма», которую В.Н.Чепелев успел лишь наметить. В полном и законченном виде эта концепция была

изложена А.Н.Бернштамом во вступительной статье к альбому материалов М.В.Рындины, вышедшему в 1948 г.¹⁴⁶

С.В.Иванов правильно отмечал, что у А.Н.Бернштама по поводу киргизского орнамента было две не связанных друг с другом теории¹⁴⁷. Первую он разрабатывал на археологических материалах. Ее главным тезисом было утверждение о прямой этногенетической преемственности раннесредневековых енисейских кыргызов и кыргызов Тянь-шаньского региона¹⁴⁸. Хотя А.Н.Бернштам видел в зооморфных образах и орнаментальных мотивах енисейских памятников VI–X вв. прямое наследие скифо-сибирского звериного стиля¹⁴⁹, на его анализ киргизской орнаментики XIX — начала XX в. это влияния не оказало.

Вторая его теория была основана на анализе приведенных М.В.Рындиным названий орнаментальных мотивов, несмотря на то, что эти этнографически зафиксированные, поздние названия, или «народные этимологии», являются «наименее устойчивым элементом орнамента»¹⁵⁰. Эту теорию можно свести к интерпретации киргизского традиционного орнамента как реалистического и даже «повествовательного» искусства. Несмотря на то что точка зрения М.В.Рындины–А.Н.Бернштама не утратила окончательно своего обаяния¹⁵¹, в научной литературе она много раз критиковалась и поддержкой давно не пользуется¹⁵².

А.Н.Бернштам утверждал: «Будучи реалистическим в основе, искусство киргизов шло по пути обобщения первоначального сюжета и, подчеркивая его главные и типические черты, постепенно увеличивало эту схематизацию. В результате получалось, казалось бы, весьма условное изображение... Орнамент, порождаемый таким процессом, есть своего рода частный этап развития искусства, идущего по пути сохранения реалистической канвы при максимально лаконичном выражении реалистического образа»¹⁵³. Этот путь развития традиционного искусства, как считал А.Н.Бернштам, и есть путь народного реалистического творчества, противостоявшего «орнаментальным течениям ислама»¹⁵⁴. Он использовал довольно широкие сравнения, в том числе с палеолитическим и китайским искусством, но в пределах кочевнического мира указывал на скифо-сибирский звериный стиль и анималистическую пластику венгерской культуры Кестхей, которая датируется VIII в. (или шире — в пределах VI–IX вв.) и связывается с переселившимися в Карпато-Дунайский бассейн аварами¹⁵⁵.

Касаясь скифо-сибирского звериного стиля, А.Н.Бернштам отмечал, что зооморфные «реалистические сюжеты» в киргизском орнаменте «сохраняют наиболее ярко „скифский“ характер изображений». Среди мотивов, связанных со скифским искусством, А.Н.Бернштам называл «бегущего оленя с запрокинутой назад головой, отяжеленной волютообразно трактованными рогами», «прыгающего козленка» и «композицию, когда лапа барса угрожающе нависает над бараном, повторяя сюжеты скифской обычной сцены борьбы зверей»¹⁵⁶.

Такие стилевые схождения А.Н.Бернштам интерпретировал не только как случаи некоего параллелизма в развитии евразийского искусства. Он определенно писал, что киргизский орнамент «ведет свою генеалогию от скифских

традиций» и «киргизы явились наиболее поздними носителями этого скифского стиля»¹⁵⁷.

Критики концепции В.Н.Чепелева—А.Н.Бернштама—М.В.Рындина указывали на ее методические оплошности, особенно заметные в альбоме М.В.Рындина: практически полное отсутствие каких-либо данных по атрибуции вещей и «номинативизм» — предпочтение или доверчивость к «народным названиям и этимологиям» орнаментальных мотивов. Существенна и апелляция С.В.Иванова к тому, что «повествовательность киргизского узора» уникальна: в орнаменте ни одного другого народа «повествовательность» в таком виде не зафиксирована и не может быть принята за вид идеографического письма. С другой стороны, ни один из вариантов идеографического письма не обладает известными свойствами орнамента¹⁵⁸.

Что касается конкретного сходства зооморфных мотивов киргизского орнамента и образов скифо-сибирского звериного стиля, то стоит еще раз внимательно рассмотреть альбом М.В.Рындина — фактическую базу построений А.Н.Бернштама. Последний писал, что «бросается в глаза явное преобладание тематики из животного мира» — из 173 «основных элементов киргизского узора» зооморфными являются 98¹⁵⁹. Такая пропорция не соответствует оценкам других исследователей, не доверять которым нет оснований¹⁶⁰. Впечатление «явного преобладания тематики из животного мира» исчезает, если учесть, что в число зооморфных были включены две большие группы элементов. В первую вошли роговидные мотивы и узоры, названные по частям тела животных (голова, челюсть, след как отпечаток копыта или лапы). Из-за некоторого морфологического сходства этих элементов с натуральными прототипами их зооморфные наименования в какой-то мере оправданны, хотя почти все такие определения относятся к «народным этимологиям» и всегда могут быть оспорены¹⁶¹. Вторая группа составлена из орнаментальных элементов, которые обычно воспринимаются как растительные, но в альбоме М.В.Рындина получили зооморфные наименования и этимологию¹⁶².

Понятно, что не орнаментальные мотивы (элементы) этих групп вдохновляли А.Н.Бернштама, писавшего о «скифской генеалогии» киргизского узора. Эту роль могли играть только мотивы еще одной, третьей группы — «реалистические зооморфные изображения» — стилизованные, в основном силуэтные фигуры животных¹⁶³. Однако они производят странное впечатление, покольку, во-первых, полностью отсутствуют в наиболее близком киргизскому казахском декоративно-прикладном искусстве, а во-вторых, мы не найдем им точных аналогий и в сводных публикациях по традиционному искусству киргизов¹⁶⁴. Анималистические изображения из альбома М.В.Рындина резко отличаются от зооморфных орнаментальных мотивов киргизских вышивок, исчерпывающе охарактеризованных Г.Л.Чепелевской¹⁶⁵. Гораздо более убедительные аналогии им можно найти у приамурских народов¹⁶⁶. Все это заставляет усомниться в аутентичности если не всех материалов М.В.Рындина, то данной их части — «реали-

стических зооморфных изображений». В целом они производят впечатление далеко отошедшего от традиционного искусства художественного новшества, секрет появления которого может быть связан с условиями их «собираания и обработки» М.В.Рындиным в Токмакском художественном комбинате и в окрестностях Токмака¹⁶⁷.

После кончины А.Н.Бернштама и конференции 1956 г. по этногенезу киргизского народа¹⁶⁸, на которой вспыхнула резкая дискуссия по вопросам изучения киргизского орнаментального искусства, концепция «повествовательного реализма» потеряла академическую поддержку. На той же конференции 1956 г. С.В.Иванов сделал доклад, в котором разделил киргизские традиционные орнаментальные мотивы на четыре комплекса: I — «кыпчакский», связанный главным образом с искусством поздних тюркоязычных кочевников, II и III — сформировавшиеся под влиянием среднеазиатских городских центров, в IV комплекс вошли наиболее простые геометрические мотивы. С.В.Иванов счел последний комплекс самым древним, но подчеркнул: «Точная его датировка преждевременна; отдельные мотивы этого комплекса известны еще в период ранней бронзы»¹⁶⁹. Ни один из элементов IV комплекса не был определен в докладе как реинициация раннекочевнического искусства.

В дальнейшем С.В.Иванов и его коллеги по Киргизской археолого-этнографической экспедиции пытались сопоставлять некоторые явления киргизского декоративно-прикладного искусства с памятниками скифо-сакской и гунно-сарматской эпох. Но эти сопоставления касались не стилевых приемов, а материалов, технологии и относительно простых орнаментальных мотивов, сходство которых не имеет очевидного генетического характера. Например, при анализе узорных войлоков отмечались общие технические приемы: аппликация, мозаика, оконтуривание орнамента шнуром или узкой каймой¹⁷⁰. При описании художественного металла исследователи говорили о древности некоторых технологий (зернь, серебряная и золотая плакировка по железу, инкрустация, изготовление рельефных пластин штамповкой) или опять же простых орнаментов (розетки, крестовидные мотивы)¹⁷¹.

Из работ археологов по данной теме интересен доклад В.П.Мокрынина, но он ограничен анализом сравнительно небольшого круга памятников домонгольского средневековья (VI–XII вв.) и не затрагивает традиционного искусства собственно киргизов¹⁷².

О работах киргизских фольклористов, довольно много занимавшихся сравнением образов раннекочевнического искусства и знаменитых эпических произведений, будет сказано позже.

Сама постановка вопроса о некоей преемственности искусства древних кочевников и художественных традиций казахов и киргизов наталкивалась до 1990-х годов на достаточно прочные и высокие барьеры. Я имею в виду устойчивые представления о том, что население горно-аридно-степной зоны между Волгой и Иртышом в скифо-сакское время не имело почти ничего общего с ны-

нешним коренным населением. Различия представляются бесспорными в наиболее существенных аспектах: антропологическом (европеоиды с незначительными монголоидными компонентами в восточной части региона — представители южносибирской, или туранской, расы, по одним классификациям являющейся переходной, по другим — одной из монголоидных рас), лингвистическом (носители индоевропейских языков, по мнению большинства авторов, ираноязычные этносы — тюркоязычные этносы), религиозном (носители далеко не полностью и весьма противоречиво реконструируемых родо-племенных культов, или некой общей «идеологии скифо-сакских племен», возникшей опять-таки на «индоевропейской», «индоиранской» или «иранской» основе, — приверженцы ислама как универсальной религии). В научной среде Казахстана и Киргизии утвердились и преобладали академические традиции, не позволявшие ломать или игнорировать эти, игравшие роль барьеров, общепринятые представления. Авторы же, предпочитавшие до 1990-х годов автохтонистские позиции, скажем, пытавшиеся говорить о тюркоязычии саков, приобретали репутацию аутсайдеров¹⁷³.

Трудно сказать определенно, насколько изменилась или изменится ситуация в Казахстане и Кыргызстане после того, как они стали суверенными государствами. Хочу лишь отметить, что проблема взаимоотношения художественного наследия древности и средневековья и современного национального искусства нашла отражение не только в местной археологической, этнографической и искусствоведческой, но и в философской литературе¹⁷⁴.

Туркмены также являются среднеазиатским народом с сильными кочевническими традициями. По отношению к ним предпринималось несколько попыток сопоставить некоторые формы декоративно-прикладного искусства XIX–XX вв. и древности.

В 1961 г. при публикации клада с озера Батырь (III в., ныне Мангыстауская область Республики Казахстан) К.М.Скалон отметила сходство позднесарматских серег с «современными серьгами туркмен, а также узбеков»¹⁷⁵.

Примерно с этого же времени Г.П.Васильева неоднократно и более развернуто высказывала мысль о сходстве некоторых туркменских украшений (нашивные бляшки или монеты на платьях, халатах и головных уборах, украшения *бозбент* и *гульяка* и др.) с ювелирными изделиями древних и средневековых ираноязычных этносов (парфяне, сарматы, аланы). Это сходство она считает вполне определенным свидетельством участия «скифо-сармато-аланских» племен в этногенезе туркмен¹⁷⁶.

Само представление о «скифо-сармато-аланском», точнее, сармато-аланском или, выражаясь более осторожно, доогузском ираноязычном компоненте-субстрате в этногенезе туркмен хорошо известно и не вызывает радикальных возражений. Но необходимо подчеркнуть, что рассматриваемые Г.П.Васильевой туркменские украшения не имеют сходства с ювелирными изделиями древних кочевников. Их стилевой доминантой является полихромность, созданная обильными желтыми и красными вставками из камня или стекла на серебряной или

позолоченной плоскости основы. Поскольку для туркменских украшений фигуративные элементы не характерны, то речь о сходстве с изделиями полихромного звериного стиля сарматского времени идти не может. Следовательно — и это бросается в глаза при непосредственном сравнении конкретного материала — мы можем говорить о сходстве туркменских украшений с другим, раннесредневековым полихромным стилем, который был художественным порождением не сарматской, а гуннской эпохи. Сарматское или боспорско-сарматское искусство могло быть лишь одним из его истоков, а соответствующая генетическая линия — лишь одной из гипотез. Подробно рассмотрев проблему происхождения стиля полихромных изделий гуннской эпохи, И.П.Засецкая пришла к выводу, «что однозначного решения ни по вопросам центра производства, ни по определению этнокультурной принадлежности их быть не может»¹⁷⁷.

Раннесредневековый полихромный стиль, распространившийся в степях Европы и Казахстана в гуннскую эпоху IV–V вв., действительно доживает в северокавказских аланских памятниках до VIII в.¹⁷⁸ Говоря об аланских прототипах туркменских украшений *гульяка* и *бозбент*, Г.В.Васильева как раз и ссылается в основном на находки из могильников VI–VIII вв. на Северном Кавказе. Нет нужды говорить о том, что эти материалы не имеют отношения к искусству раннеочечевичского анимализма и являются художественным выражением совсем иной эпохи.

Материалы туркменского традиционного декоративно-прикладного искусства подтверждают уже высказанное наблюдение о второстепенной роли фигуративных, в частности зооморфных элементов. Они вытеснены на периферию, их композиционный статус сведен к роли малозаметных деталей, в целом они пребывают в угнетенном состоянии. При желании можно отыскать заметное количество фигуративных элементов и классифицировать их. Такую аналитическую, не вызывающую возражений работу проделал, например, Й.Кальтер¹⁷⁹. Но все его находки, на мой взгляд, лишь подтверждают данный вывод.

Гораздо больше фантазии проявил В.С.Залетаев, уделивший целую главу¹⁸⁰ популярной книги применению «зоотаксономического метода» к туркменским украшениям. Автор поставил перед собой цель дать достаточно точные зоологические определения формам туркменских украшений и их деталям. Для этого он и использовал «зоотаксономический метод», который назвал «очень простым способом» и описал так: «Выбираются всего лишь несколько типичных биологических признаков, по которым определение может быть совершенно безошибочным. Среди них соотношение пропорций частей тела и общий габитус зооморфного предмета, некоторые характерные морфологические черты животного-прототипа, имеющие родовую и иногда даже видовую специфичность... а также изображение характерных поз животного»¹⁸¹.

Вооружившись «зоотаксономическим методом», В.С.Залетаев увидел в нагрудных украшениях — *дагданах* — изображения навозных жуков-скарабеев или лягушек, в их деталях — головы волков, баранов, коней, медведей, фигуры

буйволов и голубей. «Держатели платков» — многозвенные украшения автор определил как изображения змей. Все эти животные были, по его мнению, то ли магическими оберегами, то ли тотемами фратрий. Выводы В.С.Залетаева в какой-то мере интересны и не лишены рационального элемента, но по понятным причинам воспринимаются специалистами как журналистско-дилетантские «озарения». Для решения проблемы, являющейся предметом данного исследования, они, во всяком случае, ценности не представляют.

Наконец, хорошо известна еще одна попытка поиска и интерпретации зооморфных мотивов и элементов в туркменском традиционном искусстве. Я имею в виду статью В.Г.Мошковой о розетках или медальонах *гэль* (гель) — основном орнаментальном мотиве многих туркменских ковров. Поскольку в них часто включены сильно схематизированные небольшие зооморфные изображения, то В.Г.Мошкова предполагала, что они произошли от туркменских племенных гербов, изображавших в основном птиц — орнитоморфных тотемов огузских племен или племенных союзов. Автор не считала, что реконструируемый ею процесс начался до времени появления огузских племен, переселившихся в IX–XI вв. из Центральной Азии на земли между Амударьей и Каспийским морем¹⁸². Следовательно, эта гипотеза не имеет отношения к проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля.

Статья В.Г.Мошковой была положительно воспринята большинством специалистов. За прошедшие после ее выхода в свет полвека не появилось ни одной научной, а тем более, научно-популярной публикации по туркменскому традиционному искусству, особенно по ковроделию, где авторы не присоединились бы к гипотезе В.Г.Мошковой¹⁸³. Однако в ее концепции можно обнаружить достаточно уязвимые для критики места¹⁸⁴. А в то же время для интерпретации розеток-медальонов *гэль* существуют и иные пути, обойденные вниманием специалистов. Возможно, они требуют слишком больших усилий в сравнительно-аналитических поисках¹⁸⁵.

При изучении истории культуры городского и оседло-земледельческого населения Средней Азии проблема преемственности древних и средневековых традиций возникала очень часто. Но так как сама история городов и земледельческих культур в Средней Азии охватывает несколько тысячелетий, началась задолго до скифо-сарматской эпохи и развивалась вне пределов раннекочевнического ареала, то конкретные достижения исследователей в этой области мало чем могут быть нам полезны. Обилие и художественная выразительность памятников среднеазиатского искусства настолько неоспоримы, что практически все публикации буквально пропитаны конкретными фактами и сопоставлениями. Однако практическое применение методики и теоретических концепций к материалу кочевнического искусства вряд ли уместно¹⁸⁶.

Похожую картину мы видим на Кавказе. Различные части Северного Кавказа в древности входили в ареалы скифского, савроматского, сарматского, меотского и кобанского звериного стиля. Можно уверенно говорить об этнокультур-

ной непрерывности истории лишь части народов Северного Кавказа, а именно народов северокавказской языковой семьи. Только они являются автохтонными, потому что «история не может установить, когда впервые эти языки появились на Северном Кавказе»¹⁸⁷. В лингвистическом плане разрыв континуальности в I тысячелетии до н.э. и в средневековье проявился в двух различных формах. Осетины — носители языка иранской группы индоевропейской семьи, и северокавказские элементы в осетинском языке имеют хорошо выраженный субстратный характер. В тюркских языках (карачаево-балкарском и кумыкском) северокавказская лексика является не субстратной, а заимствованной в ходе межэтнических контактов¹⁸⁸. Но в обоих случаях налицо разрыв диахронной континуальности в этнокультурном развитии.

Вполне возможно, именно с этим обстоятельством опосредованно связано то, что подавляющее большинство работ, посвященных проблеме соотношения древнего и этнографически изучаемого искусства, базируется здесь на материалах осетинской и карачаево-балкарской традиционной культуры¹⁸⁹. Это и понятно: авторам, представляющим автохтонные народы, нет необходимости заниматься специально проблемами генезиса художественных традиций своих этносов, поскольку эти традиции могут восприниматься в виде некоего сплошного потока или непрерывной линии, идущей из глубин автохтонной истории. В гораздо более сложном положении находятся исследователи традиционной культуры неавтохтонных народов, так как их усилия оказываются направленными не только на фактический материал, но и на достаточно сложную проблему этнокультурной непрерывности.

В данном разделе историографического очерка рассматриваются лишь те публикации, анализ которых может существенно помочь в решении основной проблемы. В кавказоведческой же литературе, как замечал В.М.Батчаев, «отдельные наблюдения, краткие экскурсы, догадки — нередко весьма ценные, но высказанные в связи с разработкой иных проблем и рассредоточенные на страницах многочисленных изданий... заметно превалируют над специальными публикациями»¹⁹⁰. В итоге я позволил себе остановиться на характеристике лишь одной монографии, которая представляется мне наиболее удачным опытом освещения проблемы соотношения древней, средневековой и этнографически изучаемой традиционной культуры на Северном Кавказе. Я имею в виду книгу нальчикского археолога и этнографа В.М.Батчаева о генезисе традиционной культуры балкарцев и карачаевцев.

Исследователь сам признает, что его взгляды на протяжении 1970–1980-х годов претерпели некоторую эволюцию — по-видимому, от доверчивого «архаизирования» и «увлечения реминисценциями» в сторону осторожного отбора фактов и более строгих сравнительно-аналитических методов¹⁹¹. Заметное влияние на него оказали взгляды С.И.Вайнштейна, обратившегося на какое-то время в 1980-х годах к северокавказским материалам¹⁹² и опубликовавшего одну работу в соавторстве с В.М.Батчаевым¹⁹³. Структура книги В.М.Батчаева выдержана

в соответствии с концепцией «историко-генетических слоев» в народном искусстве, разработанной С.И.Вайнштейном.

В.М.Батчаев выделяет в традиционной культуре карачаевцев и балкарцев три историко-генетических слоя: субстратный, сармато-аланский и тюркский.

В субстратный историко-генетический слой¹⁹⁴ включены элементы, имеющие сходство с элементами местных досарматских археологических культур, и прежде всего кобанской, относящейся в целом к XII–IV вв. до н.э.¹⁹⁵. Автор мог бы прямо назвать субстратный слой кобанским, если бы не был сторонником «более критического подхода к проблеме этнокультурного субстрата» и «тенденции интерпретировать само понятие субстрата в более широком хронологическом и этнокультурном диапазоне»¹⁹⁶. Часть археолого-этнографических сопоставлений, определенных различными исследователями как прямые свидетельства «кобанского наследия» в традиционной культуре современных народов, он отвергает из-за вероятности их конвергентного происхождения (простые геометрические и астрально-соларные узоры) или недостаточного прослеженного генезиса.

Обратившись к зооморфным мотивам и элементам в орнаментике вышивок и войлоков, деревянной резьбе, деталях железных кованых светильников *чирахтанов*, В.М.Батчаев высказывает несколько положений, с которыми невозможно не согласиться. Он справедливо критикует распространенные «концепции древнего наследия», созданные «на основе одного лишь факта популярности зооморфной тематики». Исследователь правильно считает, что попытки выделения собственно зооморфных узоров в этнографической орнаментике — «занятие не из перспективных». Например, в балкаро-карачаевском орнаменте XIX–XX вв. «узоры, действительную принадлежность которых к указанной (зооморфной. — В.К.) серии можно предполагать на основе каких-то реликтовых особенностей, исчисляются буквально единицами». Верным представляется и следующее объяснение «конечной стадии перехода от изобразительности к преимущественно растительному орнаменту», когда «зооморфные изображения на коврах и вышивке парадной одежды оказались либо изжиты совершенно, либо трансформированы в некие отвлеченно геометрические фигуры или подобия растительных завитков».

Даже отобрав зооморфные узоры, В.М.Батчаев считает необходимым проявлять больше осторожности, не исключает вероятности экзогенного генезиса отдельных зооморфных мотивов. Склоняясь к выводу о генетической связи этих узоров с кобанской анималистикой, исследователь рассматривает и другую возможность — связь с «возрождением кобанского звериного стиля в аланский период». Так же осторожно, рассматривая по ходу дела различные варианты интерпретации, анализирует он и пластические зооморфные украшения на светильниках.

Реконструкция В.М.Батчаевым сармато-аланского историко-генетического слоя в традиционной культуре Карачая и Балкарии¹⁹⁷ отличается теми же достоинствами и в целом убедительна. Как мне кажется, важен и вывод автора о

посреднической роли сармато-аланского комплекса: «К периоду окончательной тюркизации Балкарии средневековые потомки кобанских племен, вероятнее всего, давно уже растворились в аланской среде, и... кобанские реминисценции вошли в традиционную культуру балкаро-карачаевцев уже опосредствованно, через алан»¹⁹⁸. Необходимо отметить, что зооморфные элементы сармато-аланского историко-генетического слоя достаточно далеки от памятников скифо-сибирского звериного стиля. И тем более мы не найдем таких сходжений в тюркском историко-генетическом слое¹⁹⁹.

Я столь подробно проанализировал монографию В.М.Батчаева не только потому, что полностью разделяю свойственные этому исследованию осторожность и конкретность сравнительного анализа. После знакомства с этой работой и методически равноценными трудами других авторов возникает мысль: если поиски черт сходства между искусством древности и этнографического времени так трудоемки, должны вестись столь тщательно, а результаты либо отрицательны, либо требуют проверки новыми фактами и даже в лучшем случае не гарантируют «историко-генетическим» предположениям полной надежности, то не разумнее ли пойти иным путем? Может быть, целесообразнее отказаться от поисков стилевых сходжений и обратить внимание на характер и интерпретацию стилевых различий? На первый взгляд эта инверсия имеет негативный смысл. Но не окажется ли она конструктивной?

Эту мысль подтверждает историографический анализ проблемы наследия скифо-сибирского звериного стиля в искусстве Волжской Болгарии — тюркского государства, существовавшего в X — начале XV в. в бассейне Средней Волги и Нижней Камы²⁰⁰. Здесь мы также имеем дело с диахронным культурно-историческим континуитетом, правда, меньшей протяженности — около тысячи лет. Уже почти век идут споры между татарскими и чувашскими «претендентами на волжско-болгарское наследие». Эти споры связаны с действительно дискуссионной и не вполне ясной лингвистической стороной проблемы²⁰¹. Но ее культурно-исторический аспект мы можем представить себе достаточно отчетливо. Если отвлечься от спорных моментов, то указанный континуитет достаточно четко проявляется в преемственности: Волжская Болгария домонгольского времени — Волжская Болгария золотоордынского периода — Казанское ханство — казанские татары. Представление об этнокультурно-историческом континуитете опирается на постоянство аспектов: территориального (почти все памятники Волжской Болгарии вписываются в татарский этнический ареал, и лишь их незначительная часть по левым притокам Свияги расположена на востоке этнического ареала чувашей) и конфессионального (Волжская Болгария стала самым северным мусульманским государством в X в., а подавляющее большинство чувашей никогда не принимало ислам).

Зооморфные мотивы не характерны для традиционного орнамента казанских татар²⁰². Те немногочисленные примеры, которые удается найти, оценивались в литературе по-разному. Например, Ф.Х.Валеев вначале приводил анало-

гии им из памятников не ранее I тысячелетия н.э.²⁰³. В специальной монографии об орнаменте казанских татар он выделил «восемь основных исторически сложившихся комплексов», причем предположительно связал с эпохой скифо-сибирского звериного стиля часть узоров комплексов III (цветочно-растительные орнаменты, особенно пальметтоподобные и лотосовидные, как морфологически близкие известным войлочным и кожаным аппликациям из второго Пазырыкского кургана²⁰⁴) и VIII (силуэтные изображения парных птиц, двуглавых птиц, коней по сторонам древа жизни)²⁰⁵. Автор предполагал, что «кисточки большого комплекса орнаментальных форм и мотивов... уходят в искусство волжских болгар, обнаруживая в то же время связь с более древним степным искусством I тыс. н.э., а в отдельных проявлениях — с искусством кочевых народов середины I тыс. до н.э.»²⁰⁶. При этом орнаментальные мотивы VIII комплекса являются в основном узорами архитектурного декора (выполненные в технике пропиленной резьбы оконные наличники и т.п.). Сами татарские искусствоведы признают, что «украшение жилища резьбой по дереву у казанских татар не получило столь широкого распространения, как у русского населения», появилось сравнительно поздно и, по всей видимости, находилось под сильным влиянием русского деревянного архитектурного декора²⁰⁷.

Орнаментальные мотивы II комплекса у Ф.Х.Валеева суть аппликативные цветочно-растительные узоры традиционной кожаной обуви²⁰⁸. Их морфологическое сходство с пазырыкскими аппликациями в виде пальметт и лотосов было бы убедительным, если бы не существовало других параллелей, которые мы можем объяснить как эффект конвергентного развития, не предполагая генетических связей²⁰⁹.

Следовательно, скептическое отношение к тезису о реминисценциях скифо-сибирского искусства или о восходящем к нему историко-генетическом компоненте в традиционной орнаментике казанских татар можно считать вполне оправданным.

Сложнее обстоит дело с искусством Волжской Болгарии, где анималистических изображений довольно много, особенно в памятниках домонгольского периода (X — первая треть XII в.). В изучении волжско-болгарского искусства существует и давняя историографическая традиция сопоставлять средневековую анималистику с памятниками скифо-сарматского времени. У истоков этой традиции — публикации А.Ф.Лихачева 1880-х годов²¹⁰.

То, что А.Ф.Лихачев называл «скифскими элементами в чудских древностях», получило бы в наше время определение реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в средневековом искусстве населения Поволжья и Приуралья. Он писал, что «чудский стиль в изделиях удерживался до сравнительно поздней эпохи, которая в западном Приуралье сливается, может быть, с эпохой монголо-татарской»²¹¹. Хотя А.Ф.Лихачев апеллировал к понятиям «стиля, формы и самой идеи предмета», практически сравнительным стилевым анализом он не занимался и рассматривал, подобно многим другим авторам, «чудский стиль»

в весьма широких географических и хронологических пределах. При таком подходе объяснение «скифских элементов» и их «следов» изначально непосредственным контактом древнего поволжско-приуральского населения со скифами казалось ему само собой разумеющимся. Однако он видел и некоторые трудности такой интерпретации. Попытки ученого ответить на эти непростые вопросы представляют некоторый интерес и сегодня.

А.Ф.Лихачев исходил из того, что «проявление скифских элементов» могло быть следствием «распространения скифской культуры посредством международных сношений»²¹². При этом у него возникли два вопроса: 1) каким образом «скифские элементы» распространялись у «разноплеменных», не связанных «этнографическим родством» народов? и 2) как можно объяснить длительное существование «скифских элементов» от «эпохи геродотовых скифов» до золотоордынского времени?

На мой взгляд, более интересен ответ исследователя на первый вопрос: «Находя вещи этого стиля у разноплеменных народов, едва ли возможно господство его объяснять исключительно этнографической однородностью народов, употреблявших в своем быте такие вещи. Может быть, эта распространенность и долговременное господство известного рода предметов обуславливались сходством в образе жизни у разноплеменных народов и своего рода модой (выделено А.Ф.Лихачевым. — В.К.) на известные предметы? Еще и теперь можно встретить между инородческими племенами северо-восточной России, пребывающими в язычестве, значительное сходство в образе жизни и в одежде, тогда как одни из них говорят наречиями финскими, а другие тюркскими. Черемисы (марийцы. — В.К.) и чуваша, живущие совместно, могут служить тому наглядным примером»²¹³.

На второй вопрос — о длительном сохранении скифо-сибирских реминисценций — А.Ф.Лихачев пытался ответить так: «Культура полудиких народов развивается всегда вяло и туго подается вперед, будучи весьма склонной к коснению и застою. Если в такую культуру проникает какое-либо заимствование из другой, высшей культуры, то, усваиваясь, оно держится очень долго без изменения. Таким образом, заимствованные из скифской культуры некоторые особенности могли повторяться в чудских древностях долгое время и после того, как геродотовы скифы сошли с поприща истории...»²¹⁴.

Историографическая традиция, идущая от исследований А.Ф.Лихачева, полностью отразилась в работах известного археолога А.П.Смирнова, на которых я уже останавливался. Он не сомневался в существовании непосредственного скифо-сарматского «вклада» в искусство не только древних и средневековых культур (дыяковской, городецкой, пьяноборской, ломоватовской, волжско-болгарской, древнерусской), но и современных народов, например мордвы²¹⁵.

Иной подход к проблеме сопоставления искусства скифо-сибирского звериного стиля и волжско-болгарской анималистики наметился полвека назад, когда казанский археолог и историк-краевед Н.Ф.Калинин издал брошюру о художе-

ственном металле Волжской Болгарии. Автор не ставил вопроса о реминисценциях звериного стиля, но впервые выделил те стилиевые особенности волжско-болгарских зооморфных изображений, в которых проявляется не сходство, а отличие от раннекочевнической анималистики: «умеренная фантастика и сильная струя живого реализма», «интимность», «народность», отсутствие монументальности²¹⁶.

Мысль о существовании черт не только сходства, но и различия между скифо-сарматским и волжско-болгарским искусством разрабатывалась затем искусствоведами, но не всем удалось избежать в своих суждениях противоречий или непоследовательности.

Ф.Х.Валеев в изданной в 1975 г. монографии многократно сопоставлял различные изделия волжско-болгарских ремесленников домонгольского времени с произведениями «сармато-аланского» искусства. Среди привлеченных им вещей есть как связанные с анималистикой или зооморфной орнаментацией (украшения с фигурками птиц и «двуглавых коней»), изображения «гусей и лебедей» на зеркалах, браслеты с изображениями львиных голов, наверхшия и другие изделия с головками зверей и птиц, зооморфные ручки керамических сосудов и т.п.), так и не связанные с зооморфными сюжетами и мотивами (украшения с жемчужинными бусинами и подвесками, гривны, полосчатое лощение и формы керамической посуды, деревянные чашеобразные сосуды с металлическими оковками, излюбленные волжскими болгарами разноцветные бусы, бисер и инкрустированные изделия — в последних автор видит реминисценции «сармато-аланского полихромного стиля»).

Все эти вещи не образуют гармоничного, единого в стилиевом отношении комплекса. Поэтому Ф.Х.Валеев искал им параллели в скифо-сарматском искусстве Северного Причерноморья, савромато-сарматском искусстве Поволжья и Приуралья, в «искусстве древних горноалтайцев» и в культуре Ближнего Востока, главным образом ахеменидского Ирана. Но во всех случаях, по мнению Ф.Х.Валеева, речь идет о прямом «сармато-аланском» воздействии или наследии²¹⁷. Конкретно он говорит о «сармато-аланском» (правильнее — аланском) компоненте салтово-маяцкой культуры VIII–X вв. В течение примерно двух столетий болгары, сосуществуя с аланами, были вторым этническим компонентом салтово-маяцкой культуры, пока не переселились в X в. на Среднюю Волгу²¹⁸. Исходя из этих фактов, можно гипотетически представить себе следующую этнокультурную преемственность: сарматы как часть скифо-сибирского культурного единства — аланы — ранние болгары (праболгары) как «партнеры» алан по салтово-маяцкой культуре — ранние болгары, переселившиеся на северо-восток и ставшие создателями и основным этническим компонентом Волжской Болгарии. Этой преемственностью Ф.Х.Валеев и объяснял «сармато-аланское наследие» в волжско-болгарской культуре.

68 Схема кажется достаточно логичной. Но она вступает в противоречие с некоторыми фактами. Прежде всего, обилие и разнообразие зооморфных сюжетов

и орнаментальных мотивов в памятниках Волжской Болгарии несопоставимо с соответствующими археологическими находками в ареале салтово-маяцкой и поволжской раннеболгарской культур²¹⁹. Сам Ф.Х.Валеев заметил это обстоятельство и вынужден был указать: «...если зооморфный орнамент на степном Востоке ко второй половине I тыс. н.э. почти исчезает, сменившись отвлеченным узором (опередившим последовавшие позже запреты ислама), и достигает полного расцвета в искусстве земледельческих народов Средней Азии, то в художественном творчестве в прошлом кочевого населения Волжской Булгарии этот традиционный орнамент довольно устойчиво сохраняется, в чем определенную роль сыграло, несомненно, и воздействие Средней Азии»²²⁰. Мы видим, что исследователь на короткое время ощутил затруднение, не находя реальных истоков богатейшей волжско-булгарской анималистики в непосредственно предшествующих культурах. И обращение к Средней Азии было вполне уместным, учитывая исламский характер волжско-болгарского государства и плохо изученные, но несомненно существовавшие политические и культурные связи Волжской Болгарии со Средней Азией в эпоху Саманидов и позже. Тем не менее в качестве основного объяснения яркой традиции волжско-болгарской анималистики он предпочитал концепцию «сармато-аланского наследия».

Это тем более странно, что Ф.Х.Валеев не раз и вполне отчетливо формулировал те различия, которые бросаются в глаза при сопоставлении волжско-болгарской и раннекочевнической анималистики. Сходство, которое «сближает на первый взгляд звериные образы болгарского и скифо-сибирского искусства», ограничивается несколькими чертами: «Они контурны, без какой-либо модуляции (моделировки. — В.К.) частей тела животных, с поворотом в большинстве случаев головы к спине и в определенном застывшем мгновении»²²¹. Гораздо более существенными представляются черты различия, среди которых исследователь называл следующие: «обобщенно реалистическая и свободно-живописная трактовка без каких-либо условностей», «стиль менее условен и иносказателен», «больше черт реализма, правдивости», «нет экспрессивности, ничего хищного», «обобщенность трактовки живых образов, отсутствие пластической моделировки, плоскостность и в целом орнаментальность», «отсутствие сложности композиции», при том что «живость изображений достигается определенной динамикой — небольшим поворотом головы к спине, несколько напряженным положением ног животных», а «определенное воздействие сармато-аланского искусства» проявилось в «несколько вытянутых телах животных и зверей, их раскрытых пастьях, развороте головы и т.д.»²²². Как видно по этому перечню, черты сходства относительны и немногочисленны, а черты различия представляются более существенными.

Примерно те же противоречия можно обнаружить и в монографии Ф.Х.Валеева, написанной совместно с Г.Ф.Валеевой-Сулеймановой²²³.

Другой казанский искусствовед — Д.К.Валеева попыталась представить более цельную и менее противоречивую интерпретацию, поскольку работа ее

предшественника Ф.Х.Валеева казалась исследователю лишенной «единой авторской концепции» и характеризующей волжско-болгарское искусство как подражательное, питающееся заимствованиями²²⁴.

Д.К.Валеева проделала ту полезную и необходимую работу, от которой уклоняются многие авторы. Для того чтобы четче представить специфические особенности волжско-болгарского искусства, она последовательно сопоставила его с искусством других древних и раннесредневековых этносов: скифов, сарматов, «сако-скифов» (так она назвала «племена, жившие в Южной Сибири и на Алтае в то же время, что и причерноморские скифы»), гуннов, или «гунно-аваров II–VI вв. н.э.», алан, восточных славян VI–IX вв., племен ананьинской и пьяноборской культур и «пермских племен III–VIII вв. н.э.» (носителей «пермского звериного стиля»)²²⁵.

Характеристика Д.К.Валеевой стиливых особенностей волжско-болгарского звериного стиля совпадает с результатами наблюдений Ф.Х.Валеева. Она считает, что при «сохранении языческих традиций в искусстве в течение длительного времени и после принятия ислама» волжско-болгарское анималистическое искусство имело «синтетический характер», то есть сочетало «в себе отдельные черты многих восточных древних и средневековых звериных стилей», сохраняя «реалистическую подоснову». Конкретные черты своеобразия проявились в изображении животных спокойно стоящими или медленно ступающими, большей частью статичными; в подчеркивании даже у чудовищ не «хищности и жестокости, а черт доброй и мудрой силы, словно бы заключенной в них»; в соответствующих мирному характеру анималистических образов художественных средствах — «мягкости лепки, текучести линии, отсутствии резких, ломких линий и форм». Многофигурные композиции и «сцены терзания зверей друг другом» редки, «лишены жестокости и бурной экспрессии», в них «также преобладают в основном моменты более статичные, чем динамика и экспрессия».

Особо хочу подчеркнуть два момента, проявляющиеся при таких сопоставлениях.

Первый заключается в том, что «мирный», лишенный экспрессивности облик волжско-булгарских зооморфных изображений контрастирует с анималистической древних кочевников — скифов, «сако-скифов», сарматов. Уже в искусстве ананьинской культуры, по мнению Д.К.Валеевой, становится меньше «сцен терзания» и «меньше жестокости в этих сценах», а «образы животных более спокойны, статичны». Что касается соседей волжских болгар — восточных славян, то исследователь отмечает «спокойный, повествовательный характер всего искусства».

Второй момент еще более интересен, и на нем мне предстоит остановиться в заключительной главе настоящей монографии. Д.К.Валеева пишет: «Если скифский звериный стиль был в основном связан с воинской средой и военным бытом, при котором изображения животных помещались на оружии, на предметах сбруи боевого коня и предметах сакрального и культурного (? — В.К.)

назначения, а на вещах повседневного обихода и украшениях этот стиль почти не употреблялся, то в болгарском искусстве звериный стиль очень часто встречается на повседневно необходимых домашних вещах, всевозможных матрицах и накладках и особенно на украшениях»²²⁶. Представляет интерес и другая мысль Д.К.Валеевой: «Сцены борьбы зверей, видимо, наиболее полно отвечали стремлению древнего скифа — воина или охотника быстро настичь свою жертву. Или, как уже было сказано выше, эти сцены выражали символическую победу военного государства над окружающими племенами»²²⁷.

Волжско-болгарское анималистическое искусство противоположно скифо-сибирскому звериному стилю, отличающемуся как раз этим «военно-охотничьим» духом. Г.К.Вагнер в предисловии к книге Д.К.Валеевой не случайно отметил «среди специфических черт звериного стиля в искусстве болгар» «антивоенные функции образов», правда, с недоуменным комментарием, что это «для феодального государства несколько необычно»²²⁸.

Кроме черт, отличающих анималистическое искусство Волжской Болгарии от зооморфных изображений, созданных теми древними и средневековыми народами, чьи искусства возникли на базе языческой религии и мифологии», Д.К.Валеева выделяет и черты сходства. К ним она относит следующие: 1) преобладание прикладного искусства, 2) приблизительно одинаковый набор материалов (железо, золото, серебро, бронза, кость, глина), 3) изображения «фантастических чудовищ, диких и домашних животных и птиц», 4) сцены борьбы зверей, 5) «изображение животного как целиком, так и отдельных частей его тела в качестве заменителей целого»²²⁹.

Ясно, что из выделенных «наиболее ярких общих черт» первые две вообще не несут эвристической нагрузки, а остальные касаются образной системы и не относятся к средствам художественного выражения, то есть характеризуют стиль искусства как специфическое структурное единство в лучшем случае наповину.

Такая односторонняя характеристика звериного стиля, игнорирующая саму суть этого своеобразного искусства, связана с тем его неоправданно широким пониманием, на которое мне уже пришлось обратить внимание и которое, не особенно утрируя, можно свести к тезису: «Где изображают зверей, там и звериный стиль». По мнению Д.К.Валеевой, «произведения, относящиеся к нему, встречаются буквально повсеместно в древнем и средневековом искусстве».

Опираясь на такое расширенное толкование, можно не особенно задумываясь и над проблемой сопоставления скифо-сибирского звериного стиля с искусством более поздних эпох. Так, Д.К.Валеева пишет: «Несмотря на то, что изучаемая здесь эпоха значительно отдалена от времени возникновения и расцвета звериного стиля... очевидно, что он еще продолжает существовать и развиваться. Иначе, куда отнести великолепный архитектурный декор владими́ро-суздальских соборов и большую часть прикладного искусства средневековой Руси, куда отнести примитивные, но своеобразные изображения животных в прикладном искус-

стве лесных племен Восточной Европы, народов необъятных просторов Севера, Сибири и степей?»²³⁰.

Риторические вопросы «куда отнести?» кажутся деланно-наивными и противоречат серьезному сравнительному анализу, который проделан автором в другой части своей книги и, несмотря на неточности и лакуны, может быть оценен положительно. В чем же дело?

А дело в том, что Д.К.Валеева, говоря о типологическом сходстве волжско-болгарского анималистического искусства с искусством древних и раннесредневековых народов, объясняет его в первую очередь связью с языческим мировоззрением и принадлежностью «к общему древу могучей языческой культуры», к «огромному культурному потоку, языческому потоку средневековья»²³¹.

В целом можно сказать, что историография проблемы «скифо-сибирского наследия» в волжско-болгарском искусстве достаточно поучительна. Историографический анализ еще раз подтверждает перспективность конкретного сравнительного анализа, нацеливает на изучение черт стилового своеобразия и предостерегает от увлечения спекулятивными генерализующими моделями.

Опыт изучения данной проблемы применительно к русскому искусству, на мой взгляд, скорее отрицателен. Во всяком случае, здесь трудно найти какие-либо убедительные позитивные результаты.

Сама идея о скифских (скифо-сарматских, ирано-скифо-сарматских) элементах в русском искусстве возникла во второй половине XIX в. Ее выдвижение и обсуждение связано с публикациями Э.Виолле-ле-Дюка, Ф.И.Буслаева, В.И.Бутовского, В.В.Стасова, Н.П.Кондакова и И.И.Толстого. Идея обсуждалась в настолько общей форме, что представляет сейчас чисто историографический интерес. Л.И.Ремпель, весьма подробно рассмотревший историографию проблемы восточного наследия в русском искусстве²³², в итоге мог позволить себе упоминание в длинном ряду других неких «ирано-скифо-сарматских элементов». По поводу всего ряда унаследованных или заимствованных черт он ограничивается следующим заключением: «В состав искусства Древней Руси генетически вошли и другие элементы, особенно искусства Древнего Востока и античности. Они обнаруживают себя в форме определенных соответствий; причины их появления в позднейшие времена не всегда ясны и требуют особого в каждом случае изучения»²³³.

В составленном Л.И.Ремпелем списке «генетически вошедших в состав искусства Древней Руси элементов» мы видим также «древневосточные доахеменидской, ахеменидской и парфянской эпохи», «древнекавказские», «согдийско-хорезмийские», «индо-иранские», «коптские», «албанские» и т.п. Совершенно неясно не только, «в форме каких определенных соответствий они себя обнаруживают», но и найдено ли до сих пор хоть какое-то из этих «соответствий». Если у «ирано-скифо-сарматских» элементов столько же шансов «обнаружить себя», как у «доахеменидских» или «древнекавказских», то мы получаем картину, очень неутешительную для сторонников тезиса о «скифо-сарматских истоках» древнерусской культуры.

О русском искусстве как объекте сравнения со скифо-сибирским звериным стилем можно говорить двояко, рассматривая древнерусское и этнографически изучаемое народное, крестьянское искусство XIX — начала XX в.

Что касается русского крестьянского искусства нового времени, то мы имеем здесь, пожалуй, единственное убедительное достижение — известную статью В.А.Городцова. Он сравнивал мотив женской фигуры, держащей в руках птиц или поводья коней с всадниками, на севернорусских вышивках и композиции «божественной инвеституры» (богиня с всадником или двумя всадниками) на некоторых произведениях художественного металла скифо-сарматской эпохи и на «дакийских образках»²³⁴. Поскольку В.А.Городцов рассматривал антропоморфные сюжеты, то речь не идет об этнографических параллелях скифо-сарматской анималистике. Убедительные примеры такого рода и не обнаружены.

Если говорить о разработке проблемы реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в древнерусском искусстве, то современный уровень этого исследовательского направления представлен работами А.П.Смирнова, Г.К.Вагнера и Л.А.Лелекова. Публикации их трудов я анализировал выше²³⁵ и могу лишь повторить, что они не убеждают в существовании генетической связи между раннекочевнической и древнерусской анималистикой.

Стоит отметить, что Б.А.Рыбаков, из современных исследователей наиболее активно отстаивавший гипотезу этногенетической преемственности скифов и восточных славян и старавшийся подкрепить эту концепцию всеми возможными средствами, фактически отказался от сопоставления искусства скифов и Древней Руси²³⁶. Исключение составляют несколько фактов, не относящихся к стилевому ядру раннекочевнического искусства или обошедшихся без сравнительно-стилистического анализа²³⁷. Концепция скифо-славянского родства, если отвлечься от ее уходящих в XVIII в. идейных истоков, представляющих ныне чисто историографический интерес, реально может быть обоснована лингвистическими²³⁸ и антропологическими²³⁹ аргументами. При всей импозантности этой гипотезы даже сумма скифо-славянских изоглосс не в состоянии перевесить решающего лингвистического факта: славянские и иранские языки относятся к двум различным группам в составе индоевропейской семьи. Другие же линии сопоставления скифов и славян (территория, хозяйственно-культурные типы и др.) показывают неубедительность концепции скифо-славянской этногенетической преемственности.

Гипотеза Б.А.Рыбакова представляет собой существенно модифицированный вариант этой концепции. Когда он говорит о скифской основе славянского этногенеза, то имеет в виду не собственно скифов — ираноязычных обитателей восточноевропейских степей, а то древнее население, которое оставило современные скифам лесостепные и лесные археологические культуры. Именно этих «предков славян», которые у Геродота фигурируют как народы нескифские, Б.А.Рыбаков называет скифами и присваивает им сообщенное Геродотом самоназвание скифов — *сколоты*, что само по себе достаточно сомнительно²⁴⁰.

Столь же скептически мы вправе оценивать славянско-сарматскую этногенетическую гипотезу, выступавшую еще в XVIII в. в более конкретной, «русско-роксоланской» форме. Она основана главным образом на созвучии этнонима *рус-рос* и названия одного из сарматских племен или племенных союзов — *роксолан*. Область применения этой гипотезы всегда была довольно узкой. Она использовалась для доказательства автохтонного, восточноевропейского происхождения термина *Русь* в пику норманской теории²⁴¹. В последние два десятилетия в связи с популярностью книг Б.А.Рыбакова сармато-славянская гипотеза существенно потеснена «славянско-сколотской». Но еще в 1930–1950-х годах «русско-роксоланскую» гипотезу поддерживали такие авторитетные ученые, как М.И.Артамонов²⁴² и С.П.Толстов²⁴³. Однако и во время наивысшей популярности в работах ее сторонников было гораздо больше исследовательского пафоса, чем точно установленных фактов. В искусствоведческом аспекте показательна статья С.П.Толстова, обратившегося к изображениям львов на каменных рельефах владимирско-суздальских соборов. Сразу определив здесь «бесспорный восточный отпечаток», С.П.Толстов бегло, без всякого сравнительно-стилистического анализа, обращается то к сасанидскому искусству, которое он расширительно толкует как «среднеазиатско-кавказское искусство I тысячелетия н.э.», то «к крестьянскому искусству русского Севера XIX в.», то к статье В.А.Городцова о «русско-сармато-фрако-дакийских параллелях», то к раннесредневековым памятникам Восточного Туркестана, то к «роскошной деревянной резьбе русского Поволжья». Перечислив все это и ни на чем не остановившись толком, С.П.Толстов счел, что тем самым он решил и проблему «огромного хронологического и территориального разрыва», которая «станет менее загадочной». Эюд о владимирско-суздальских каменных львах С.П.Толстов завершил следующими словами: «Из художественной стихии русского деревянного зодчества, корни которого уходят в далекую предысторию славянского населения Поволжья, древнего, никуда не уходившего славянского населения Хазарской державы и протославян нижневолжской Сарматии вплоть до птолемеевских сербов, вырастают могучие образы русских (некогда роксоланских) львов каменных рельефов Владимира, протягивающих в XII век линию идеологической и политической преемственности между массагетской государственностью античности и русской государственностью средневековья»²⁴⁴.

К подобным высказываниям можно относиться и как к полубеллетристической патетике, и как к научно-исследовательской программе по скрупулезному поиску, скажем, «протославян нижневолжской Сарматии» или «политической преемственности между массагетской и русской государственностью». Но даже согласившись со вторым вариантом, мы рискуем впоследствии принять ту саркастическую оценку роксоланской гипотезы, которую дал Л.Н.Гумилев: «Эта концепция, родившись в России, ныне не разделяется подавляющим большинством ученых, в числе коих находится автор (Л.Н.Гумилев. — В.К.). Но оспаривать эту версию можно либо путем скрупулезной проверки деталей источников, либо

путем противопоставления собственной версии, в которой эти детали получают истолкование без гипотез и натяжек. Второй путь лучше, ибо римляне называли скрупулюсом камешек, попадавший в сандалию и коловший пятку. Его надо было просто вытрясти, а не изучать»²⁴⁵.

На этом можно завершить историографический обзор проблемы наследия скифо-сибирского звериного стиля в искусстве тех народов средневековья и нового времени, ареалы которых входили или входят в зону раннекочевнического искусства. Двигаясь далее на запад, мы вынуждены оставить твердую почву фактов и перейти в область гипотез спекулятивного и даже фантастического характера, вроде уже упомянутого представления об искусстве германцев как «легитимном отростке» скифо-сарматского²⁴⁶. Это, конечно, не означает, что серьезные работы по вопросу наследия культур раннего железного века, созданные на материалах Центральной и Западной Европы, отсутствуют²⁴⁷. Но такие исследования ограничены европейскими культурными, историческими и географическими пределами, поэтому не имеют к разрабатываемой здесь теме прямого отношения.

3. Проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в фольклоре тюрко-монгольских народов

Третье направление, которое можно установить в историографии проблемы наследия скифо-сибирского звериного стиля в культуре позднего средневековья и нового времени, представлено работами, выполненными с целью сопоставления образцов раннекочевнического анимализма и тюрко-монгольского фольклора. В этом сопоставлении второй объект находится за пределами декоративно-прикладного искусства. В принципе это обстоятельство лишает сопоставление произведений декоративно-прикладного искусства и фольклорных текстов эвристической ценности. Но для памятников искусства, которые могут быть названы реминисценциями звериного стиля, фольклор является если не питательной средой, то важной частью культурного контекста. С этой точки зрения можно предположить, что изучение фольклора способствовало бы выяснению механизма бытования и воспроизведения реминисценций. Поэтому неудивительно, что, несмотря на небольшое количество опубликованных работ этого направления, уже имеется опыт их историографического анализа²⁴⁸.

В отечественной науке интерес к сопоставлению образцов раннекочевнического искусства и тюрко-монгольских фольклорных произведений обозначен в работах археологов М.П.Грязнова²⁴⁹ и М.И.Артамонова²⁵⁰. Но их публикации были посвящены не зооморфным образам, а композициям с изображениями людей, например знаменитым пластинам-застежкам из Сибирской коллекции Петра I с так называемой сценой отдыха в пути²⁵¹.

Хакасские ученые М.И.Боргояков²⁵² и Я.И.Сунчугашев²⁵³ опубликовали несколько статей с довольно убедительными сравнениями древних мифологических текстов и предметов искусства с фольклорными произведениями современных тюркоязычных народов. Однако эти сопоставления также не касаются непосредственно стилового ядра искусства древних кочевников.

Более существенный интерес для настоящей работы представляют исследования Р.С.Липец²⁵⁴. В статье, посвященной образу волка в фольклоре тюрко-монгольских народов, она собрала обильный фактический материал, в том числе явно перекликающийся с фактами анималистического искусства кочевников. Как фольклорный персонаж волк выступает в ипостасях прародителя, проводника, кормильца-воспитателя и оборотня, присутствует в ономастике, заклинаниях, культовых представлениях, обрядах, «лечебных» действиях. По мнению автора статьи, «волк стал синонимом вождя или воина в эпосе кочевников, воплощавшим в поэтическом языке свирепую силу и мужество батыра-одиночки или слитую в едином броске атаку целого войска». Тот образ волка — агрессивного хищника, который «издревле культивировался в изобразительном искусстве кочевнического мира» и суть которого «гениально просто» передавалась основными чертами звериного облика — «оскаленной пастью, зигзагом его беспощадных зубов», получил широкое распространение, потому что «импонировал „идеалам“ эпохи военной демократии»²⁵⁵.

Эти социальные идеалы, соответствующие «выдвигающейся на первый план тератологрии, то есть почитанию именно хищных зверей и птиц», исследователь реконструирует в целом убедительно: «Физические достоинства человека, его ярко выраженная способность к борьбе ценились более всего, а кровавая жестокость смущала мало, тем более, что и к самим себе воины не требовали сострадания. Мускулистое, жилистое тело волка, его беспощадное природное оружие — зубы и когти — как нельзя наглядно выражали этот эталон доблести. Подчеркивание мощи зверя в искусстве сказалось в динамичных сценах борьбы волка с другими существами, терзания или пожирания добычи»²⁵⁶.

Р.С.Липец соглашается с тем, что реминисценции звериного стиля фиксируются не только в фольклоре, но и в искусстве. А это означает, что звериный стиль — «явление не только стадияльное». Она лаконично объясняет это тем, что «преемственность и взаимовлияние культур в пределах Великого пояса степей содействовали выработке у многих народов, обитавших здесь одновременно, известной общности изобразительного искусства и героического эпоса»²⁵⁷.

В совместной статье С.И.Вайнштейн и Р.С.Липец выделили в эпосе тюрко-монгольских народов историко-генетический слой ранних кочевников, особенно насыщенный зооморфными образами, с определенной стадияльной последовательностью их модификаций в фольклорных текстах.

Значительное внимание ученые уделили этноисторическому аспекту проблемы. Они выдвинули ряд аргументов против тезиса о том, что носителями скифо-сибирского звериного стиля были только ираноязычные племена. Во-первых,

тюркский этногенез был в основном процессом смешения прототюрков с монголоязычным и ираноязычным кочевым населением Южной Сибири, Казахстана и Центральной Азии. Во-вторых, «скифский мир» в целом не был однороден, в него входили, кроме иранских, прототюркские и протомонгольские племена. В-третьих, совершенно правильно и своевременно авторы поставили вопрос о возможности «конвергентного зарождения и развития многих сходных образов и мотивов в эпосе народов Великого пояса степей в близких хозяйственно-бытовых условиях их жизни»²⁵⁸.

В отличие от С.И.Вайнштейна, Р.С.Липец не занималась непосредственно сопоставлением фольклора и произведений декоративно-прикладного искусства этнографического времени. Представляет интерес справедливое мнение, высказанное Р.С.Липец в связи с вопросом о влиянии религии на традиционную культуру: «...буддисты (буряты, ойраты, калмыки), не испытавшие запретов ислама изображать живые существа, ввели в свой эпос описание местных реальных зверей, выполненных на бытовых предметах и вооружении, добавив, кроме того, экзотические образы, пришедшие из Индии, — фантастической птицы Гаруды, обезьян, слонов, попугаев»²⁵⁹.

С 1980 г. появилось несколько серьезных попыток сопоставить искусство скифо-сибирского звериного стиля с зооморфными мотивами и элементами тюрко-монгольского фольклора. Стимулом для них отчасти послужили исследования Р.С.Липец.

Статья К.Айдаркулова посвящена сравнению раннекочевнического искусства и киргизского эпоса «Манас» (конкретно второй части этой трилогии — «Семетей») ²⁶⁰. Подобно другим авторам, К.Айдаркулов считает популярные в фольклоре образы коня, оленя и лебедя пережитками древних тотемистических культов, реминисценциями культуры ранних кочевников ²⁶¹. Большой интерес представляют сопоставленные К.Айдаркуловым непосредственно со скифо-сибирским анималистическим искусством фольклорные упоминания об изображениях на одежде и боевых доспехах эпических героев различных животных: птиц, змей, драконов, волков, барсов, тигров ²⁶². Подобно парящей над сражающимся Манасом гигантской птице Алпкаракуш и сопровождающим его «сорока чилтенам-кайберенам», которые могут оборачиваться волками, тиграми, драконами, львами и барсами ²⁶³, постоянными спутниками Семетей «выступают синегривый волк, черная пантера, лев, тигр и орел с мощными крыльями» ²⁶⁴.

К.Айдаркулов обнаружил также, что в колпак Семетей «вставлялись золотые свечи, чтобы подчеркнуть неограниченную власть главного героя», и сравнил эту деталь с головным убором «Золотого человека» из кургана Иссык ²⁶⁵.

Исследователь видит в перечисленных фольклорно-археологических параллелях несомненные реминисценции скифо-сакской эпохи и объясняет их уже достаточно известным нам «этногенетическим» способом: «Несомненно, часть населения, генетические корни которого можно проследить с эпохи ранней бронзы, особенно на границах степей и в лесных оазисах, сохранилась. Поэтому

совершенно естественно, что древние элементы, в том числе скифские, оставались в культуре этого населения до очень позднего времени»²⁶⁶.

Известный немецкий монголист Вальтер Хайссиг опубликовал подборку цитат из эпических текстов, в которых упоминается или описывается зооморфный декор юрт и луков. Можно составить довольно большой перечень видов животных, изображения которых фигурируют в фольклоре. Среди них хищные звери (лев, тигр или барс, волк, лисица), парнокопытные (сибирский горный козел — тэк, горный баран — архар, домашние баран и овца, дээрэн), верблюды. К хищным млекопитающим относятся и часто упоминаемые в монгольском фольклоре свирепые домашние собаки Хасар и Басар. Хищных птиц немного (орел, ястреб-перепелятник, коршун). Больше всего нехищных птиц различных отрядов (гусь, дрофа, журавль, павлин, попугай, сойка, турпан, улар, фазан, чайка). Из пресмыкающихся упоминается змея, из фантастических зооморфных существ — Гаруда (*Хангарид*) и драконы. К двум последним можно добавить и льва, которого жители Центральной Азии знали по изображениям фантастического гротескового *шица*.

В большинстве случаев какие-либо описания животных отсутствуют — они просто называются. Если в предложении имеется вторая глагольная форма (кроме неперенных «вырезаны» или «изображены»), то животные получают роль субъекта действия или взаимодействия, поскольку описываются как парные, в основном симметрично расположенные, противостоящие друг другу фигуры. Эти описания также предельно лаконичны: копытные животные бодаются, самец-дээрэн гонится за самкой, разъяренные верблюды буквально «сплетаются друг с другом», птицы «туда и сюда поворачиваются», кружатся в полете, наклоняют и поднимают головы, кричат, дерутся, что-то друг у друга вырывают и выхватывают, коршун и змея «внимательно смотрят», лев и тигр (барс) борются друг с другом, Гаруда сражается с коршуном, кричит или держит в клюве змею, драконы пытаются друг друга проглотить²⁶⁷.

В.Хайссиг анализировал фольклорные записи, сделанные в XX в. со слов исполнителей, часть которых представляла двенадцатое–четырнадцатое поколение носителей устной эпической традиции. Поскольку, как считают В.Хайссиг и большинство других филологов, «фразеология» фольклора при передаче от одного поколения исполнителей к другому не изменяется или меняется незначительно, то для указанных эпических «формул можно определить возраст, который может насчитывать более трехсот лет». Иными словами, они могли употребляться по меньшей мере уже в XVII в.²⁶⁸

Такой возраст монгольского «литературного звериного стиля» кажется В.Хайсси́гу слишком незначительным. Он считает, что «мы не знаем других прототипов этих литературных реминисценций», кроме «металлических украшений звериного стиля и деревянных изделий Пазырыкских курганов». Правда, конкретно В.Хайссиг называет только одну параллель, между упоминанием в монгольском эпосе лошади с коралловыми рогами и находкой в Пазырыкских

курганах конских головных уборов с навершиями в виде звериных голов и рогов. Это не помешало В.Хайссигу закончить статью вполне определенным предположением о том, что эпические анималистические формулы являются «литературным» осадком стереотипов зооморфного изображения, которые тысячелетиями доминировали в искусстве Монголии и ее следовавших друг за другом обитателей»²⁶⁹.

Археолог М.А.Очир-Горьева выполнила на основе различных версий эпоса «Джангар» работу, перекликающуюся по смыслу со статьями К.Айдаркулова и В.Хайссига²⁷⁰ и концептуально связанную с разработанным Р.С.Липец и С.И.Вайнштейном определением эпоса как «многослойного памятника». Она справедливо подчеркивает, что «мир эпоса необычайно зооморфичен». В «Джангаре» хорошо заметны зооморфные образные тропы, используемые для передачи впечатлений от расстояний, скорости перемещения, размеров различных объектов, статей богатырских коней и достоинств самих батыров. Имеются и аналогичные собранным В.Хайссигом упоминания зооморфных мотивов, использованных в описании украшения дворца Джангара, его оружия и других предметов.

М.А.Очир-Горьева острожно отказывается от мысли, что все «зооморфные упоминания непременно указывают на связь со скифо-сибирским звериным стилем». Конечно, как специалист по скифо-сарматской археологии, автор сосредоточивается на раннекочевнических истоках «зооморфных упоминаний». Главный аргумент в пользу этой интерпретации, по ее словам, лежит на поверхности и заключается если не в тождестве, то в значительном сходстве «видового состава животных в двух ветвях искусства — эпосе и изобразительном искусстве древних кочевников».

Мысль об идентичности или сходстве зооморфных персонажей «двух ветвей кочевнического искусства» не нова²⁷¹. Но впечатление сходства начнет исчезать, если попытаться сравнить конкретные образцы из разных «ветвей».

Например, в искусстве скифо-сибирского звериного стиля одним из наиболее распространенных образов является олень. Известны сотни, а с учетом серийных штампованных экземпляров — тысячи археологических предметов скифо-сарматского времени с изображением оленя. В фольклорных же текстах его образ занимает очень скромное место. Так, в списке, составленном на основе статьи В.Хайссига, оленя нет вообще.

Другой пример. Среди орнитоморфных изображений в раннекочевническом искусстве решительно преобладают хищные птицы, а если по принципу партиципации изображена лишь какая-то часть птицы, то практически во всех случаях это часть птицы-хищника. Фольклорные тексты дают прямо противоположную картину. В том же списке по материалам В.Хайссига только три хищных и десять нехищных птиц. При этом изображения большинства последних мы тщетно искали бы на изделиях раннекочевнического искусства.

Вернемся к работам Р.С.Липец. В статье 1982 г. мы видим, с одной стороны, оптимистический прогноз решения проблемы сравнительного анализа эпического

фольклора и раннекочевнического искусства, конечно, при условии «непосредственного творческого сотрудничества ученых-специалистов в смежных областях исторической науки»²⁷², а с другой — автор досадует на то, что «это течение так и не пробило себе широкого русла» и до сих пор не сделано «прямых сопоставлений этого (скифо-сибирского звериного. — В.К.) стиля с эпическим творчеством кочевников» — ведь «от мастерского анализа „звериного стиля“ был один шаг до такого сопоставления, но этот шаг сделан не был»²⁷³.

Однако и сама Р.С.Липец, и другой ведущий отечественный специалист по фольклору тюрко-монгольских народов — С.Ю.Неклюдов в вышедших чуть позже обобщающих монографиях²⁷⁴ воздержались от того, чтобы сделать «этот один шаг». Как это можно объяснить?

На мой взгляд, дело в том, что идея прямого сопоставления искусства скифо-сибирского звериного стиля и фольклорных записей XIX–XX вв. полностью реализована в упомянутых выше статьях и в них же себя исчерпала. Когда В.Хайссиг и М.А.Очир-Горяева занялись конкретизацией этого подхода, стало очевидно, что факты вступили в противоречие с начальной идеей независимо от того, заметили это или нет сами исследователи.

При всей привлекательности идеи «прямого сопоставления» необходимо понять, что фольклорные материалы иррелевантны по отношению к проблеме художественного своеобразия раннекочевнического искусства. Эффект «прямого сопоставления» проявляется тем убедительнее, чем менее конкретны наши суждения о скифо-сибирском зверином стиле. Если оставаться на уровне представлений о «зверином стиле вообще», вполне можно удовлетвориться выводом о том, что эпический мир тоже предельно насыщен зооморфными персонажами. Однако рано или поздно исследователь раннекочевнического искусства начинает интересоваться конкретными вопросами, относящимися к стилевому своеобразию трактовки анималистических образов. И обнаруживает, что фольклорные тексты никак не объясняют, почему ранние кочевники изображали кошачьих хищников свернувшимися в кольцо, оленей с поджатыми ногами и несоразмерно огромными рогами и т.д. и т.п.

Зооморфные образы и упоминания животных в фольклорных текстах представляют собой нечто принципиально отличное от изобразительного ряда в скифо-сибирском искусстве.

Произведения скифо-сибирского звериного стиля являются, как правило, анималистическими изображениями с весьма развитой, точной и если не дробной, то четко дискретной морфологией. Подавляющее большинство предметов этого искусства может быть описано морфологически довольно подробно. Описания охватывают следующие признаки: при изображении реальных животных зоологическое определение на уровне вида или рода (но и в этих случаях зоологическое определение приходится нередко поднимать до таксономического уровня семейства); общий облик (экстерьер или габитус) животного; его поза; морфология дискретных, обособленно трактованных элементов тела.

Описание становится более сложным и пространным при переходе от изображений отдельных фигур к многофигурным композициям. Но и тогда в формальном, чисто морфологическом плане мы не ощущаем непреодолимых препятствий.

Трудности начинаются, когда исследователи, а это в своем большинстве археологи, переходят от морфологического описания к интерпретации. Во многих случаях зоологическое определение на уровне вида невозможно, и его приходится давать на более высоких таксономических уровнях систематики (род, семейство). Но и это не исключает ошибок²⁷⁵.

Как бы ни подчеркивали специалисты динамизм скифо-сибирской анималистики, речь идет о произведениях декоративно-прикладного искусства. Будучи овеществленными, они объективно статичны. Описание обычно сводится к констатации взаиморасположения туловища, конечностей, головы, шеи, хвоста. Во многих случаях оно не может быть связано с локомоцией зоологической особи, так как неизвестно, с каким конкретным движением или его фазой связана поза, в которой животное изображено. Наиболее показательный пример — все та же фигура оленя с подогнутыми под туловище ногами. Ее можно интерпретировать по меньшей мере трояко: как оленя в стремительном движении прыжка или «летающего галопа»²⁷⁶, как спокойно и мирно лежащее животное²⁷⁷ и как связанную и напряженную охотничью добычу или жертву²⁷⁸.

При попытках интерпретации морфологических элементов зооморфного образа или многофигурных анималистических композиций трудности соответственно увеличиваются.

Теперь рассмотрим особенности зооморфных элементов в фольклорных текстах.

Одной из главных отличительных черт фольклорных животных является их зоотаксономическая конкретность. Суммарных подсчетов никто не проводил, но, например, в относительно небольшом эпическом произведении «Эр Тоштюк»²⁷⁹ по данным С.Т.Кайыпова, фигурируют или упоминаются около 140 животных, а если исключить повторы и варианты — 57 конкретных видов²⁸⁰. В памятниках раннекочевнического искусства мы не наблюдаем такого разнообразия фауны, что уже отмечалось при анализе статьи В.Хайссига.

Все зооморфные мотивы и образы фольклорных текстов, будь то назывные упоминания или развернутые описания, можно разделить на три части.

Первая часть выделяется по стилистическому принципу и представляет собой набор тропов, а именно сравнений главного эпического героя и других антропоморфных персонажей с животными. Именно на зооморфные сравнения в тюркских литературных и фольклорных произведениях довольно давно обратили внимание С.Е.Малов²⁸¹ и Е.Э.Бертельс²⁸², что и послужило в какой-то мере стимулом для специалистов, пытавшихся сопоставлять тюрко-монгольский фольклор и анималистическое искусство древних кочевников.

Если не в большинстве, то в значительной части случаев упоминание животного в синтаксическом плане является главным элементом довольно простого сравнительного оборота и соответственно выступает в чисто номинативной форме. Предикативная часть относится не к упоминаемому животному, а к антропоморфному персонажу, который с ним сравнивается. Поэтому анализ таких элементарных тропов нам ничего не дает. Мы не можем знать об упоминаемых в простых сравнительных оборотах животных ничего, кроме их наименований, то есть видовой принадлежности.

Также значительная часть зооморфных тропов выражается в придаточных сравнительных предложениях, представляющих собой более сложную синтаксическую форму и выполняющих более весомую семантическую нагрузку. Содержащее зооморфный троп придаточное сравнительное предложение само по себе является весьма распространенным в эпическом творчестве. Но восхищающие нас сложность и выразительность эпических периодов не становятся качествами составных частей этих сложных и многословных синтаксических конструкций. Если рассматривать в отдельности каждое такое придаточное сравнительное предложение как автосемантическое (имеющее самостоятельный смысл), то в подавляющем большинстве случаев мы видим двусоставные предложения с зооморфным подлежащим и глагольным предикатом. В составе придаточного сравнительного предложения могут быть относящиеся к подлежащему и предикату зависимые и пояснительные слова, но их практически всегда немного и они не образуют развернутого определения, дополнения или обстоятельства.

Короче говоря, мы можем говорить о двух особенностях зооморфных сравнений. Во-первых, они лаконичны или имплицитны, вплоть до сугубо номинативной формы. Во-вторых, из-за преобладания глагольной формы предикативности мы не можем судить о морфологии или позе фигурирующих в тропах зверей и птиц. Понятно, что обе эти особенности обусловлены спецификой устного народного творчества.

Вторая часть фольклорных анималистических образов и мотивов — это зооморфные изображения, которые описаны в фольклоре как декор жилища, оружия, доспехов, конского убранства. Кроме того, что было сказано при историографическом анализе работ К.Айдаркулова, В.Хайссига и М.А.Очир-Горяевой, можно лишь добавить, что эти зооморфные элементы отличаются теми же особенностями, что и фигурирующие в сравнительных тропах — предельной лаконичностью и глагольностью предикатов.

Это наблюдение подтверждается самыми различными эпическими текстами, в том числе возникшими далеко за пределами тюрко-монгольского фольклора. Самый яркий и убедительный пример — знаменитое описание изготовленного Гефестом для Ахилла щита в «Илиаде» Гомера: «на круге обширном / Множество дивного бог по замыслам творческим сделал». Описание щита занимает 125 из 616 строк восемнадцатой песни «Илиады». В этих 125 строках

перечислено несколько сотен изображений. Но об их стиле мы не получаем практически никакого представления, поскольку видим лишь перечисление фигур и многофигурных композиций с преобладанием глагольной предикативности²⁸³.

Третью группу фольклорных зооморфных образов и сюжетов составляют семантически полностью самостоятельные анималистические фигуры: они не являются ни декоративными элементами, ни материалом для сравнительных тропов. Подавляющее большинство их выступает в чисто номинативной форме — это стаффаж эпических пейзажей или картин, посвященных охотничьим подвигам героев. Я имею в виду перечисление животных, обитающих в местности, где живут или охотятся эпические персонажи.

Лишь немногие анималистические образы получили в фольклорных текстах подробные описания. Первое место здесь принадлежит коню — верному спутнику эпического героя. Книга Р.С.Липец избавляет меня от необходимости дать собственный развернутый анализ образа коня²⁸⁴. Обильный и разнообразный материал, систематизированный Р.С.Липец, недвусмысленно говорит о том, как трудно устанавливать «прямые соответствия» фольклорных описаний коней художественно-стилистическим особенностям их изображений в скифо-сибирском искусстве. Достоинства коня в эпических текстах проявляются в его активных действиях и последствиях этих действий, причем то и другое гиперболизировано. Конь с невероятной скоростью бежит, прыгает на огромную высоту, поднимает гигантские облака пыли и т.п.²⁸⁵

Статические признаки образа коня, то есть интересующая нас его морфология, также имеют свою фольклорную специфику, иррелевантную задачам изучения скифо-сибирского звериного стиля. Излюбленный фольклорный метод морфологических описаний — сравнительные тропы, отсылающие нас к конкретным предметам. Так, уши коня сравниваются с камышом, ножницами, светильниками, птицами. Большую роль играют также цветовые, глагольно-предикативные и гиперболические характеристики²⁸⁶.

Это относится и к другим самостоятельным зооморфным образам, например к сопровождающей Манаса гигантской птице Алпкаракуш²⁸⁷.

Все изложенное выше и позволяет мне говорить об иррелевантности фольклорных зооморфных образов и мотивов по отношению к задачам анализа и интерпретации анималистики в декоративно-прикладном искусстве древних кочевников.

В самом начале работы над книгой я собирался написать специальную главу о таких параллелях в духе гипотезы «прямого соответствия». Но по мере изучения публикаций тюрко-монгольского фольклора я отказался от этого плана, потому что пришел к выводу о малой продуктивности такого подхода.

Гораздо более интересным мне представляется другой путь: поиск в фольклорных текстах конкретных реалий реликтового характера и попытка хотя бы в главных чертах реконструировать особенности психологии тех социальных

групп, в которых и для которых создавались произведения скифо-сибирского звериного стиля. Не случайно по этому пути уже направляли свои усилия исследователи «Манаса» — самого грандиозного эпического произведения, созданного кочевниками²⁸⁸. Некоторые результаты такого подхода будут представлены в заключительной главе настоящей монографии.

4. Выводы и задачи

Из-за значительного этнологического, территориального и хронологического диапазона проанализированных публикаций историографический обзор неизбежно оказался довольно громоздким. Это заставляет меня еще раз вкратце охарактеризовать выявившиеся проблемы и предложить способы их решения.

Первое, что бросается в глаза, — распыленность и несистематизированность конкретных материалов по декоративно-прикладному искусству народов Центральной Азии. По некоторым направлениям народного искусства значительные публикации вообще отсутствуют. Необходимость заполнения этих огромных зияющих лакун ставит сугубо источниковедческую задачу — ввести в научный оборот то необходимое количество фактического материала, без которого любое обсуждение интересующей нас проблемы, даже на уровне самых эффектных гипотез, превратилось бы в беспредметный разговор.

Во-вторых, серьезным препятствием для решения проблемы соотношения декоративно-прикладного искусства народов Центральной Азии и раннекочевнической анималистики является многократно выявленное в историографическом обзоре расплывчатое понимание звериного стиля («евразийского звериного стиля») — по принципу «где изображали зверей, там и был звериный стиль». Такой чрезмерно расширительный подход в лучшем случае дает возможность заниматься сравнительным анализом сюжетного, или «репертуарного», аспекта искусства и никак не помогает выявить его художественное, стилевое своеобразие. Поэтому в дальнейшем автор будет сопоставлять произведения центральноазиатского анималистического искусства XIX–XX вв. только с изделиями собственно скифо-сибирского звериного стиля.

Третью серьезную проблему на пути адекватного решения вопроса о соотношении раннекочевнического и этнографически изучаемого анималистического искусства создает господствующая установка исследователей на поиск черт сходства этих двух феноменов и на реконструкцию некой непрерывной традиции, то замирающей на столетия, то вновь расцветающей.

Само определение реминисценций как «отдельных черт, навеянных невольным или преднамеренным заимствованием образов или ритмико-синтаксических ходов из другого произведения»²⁸⁹, связано с представлением о непрерывности традиций, потому что «заимствование», будь оно «преднамеренным» или «не-

вольным», предполагает в любом случае знакомство с прототипом как источником реминисценций.

Термин «реминисценция» является преимущественно литературоведческим, но он прочно утвердился в специальных публикациях, рассматривающих исторические судьбы раннекочевнического анималистического искусства и направленных на поиск его элементов в декоративно-прикладном творчестве современных народов. Лишь достаточно условно можно применять понятие «реминисценции» к тем чертам в искусстве XIX–XX вв., которые морфологически перекликаются с особенностями изделий скифо-сибирского звериного стиля. Что касается данной работы, то термин «реминисценции» фигурирует здесь предельно условно, и в первую очередь из соображений краткости.

Обаяние установки на поиск и, гораздо чаще, констатацию некоей непрерывной многовековой традиции бесспорно. Секрет гипнотического воздействия на исследователей этой «архаизирующей» парадигмы уже давно раскрыл выдающийся французский историк Марк Блок, когда писал об «идоле истоков», «эмбриогеническом наваждении» или «мании происхождения»²⁹⁰. Он дал лаконичное и емкое определение «идола истоков»: «Объяснение более близкого более далеким, естественно, любезное сердцу людей, которые избрали прошлое предметом своих занятий, порой гипнотизирует исследователей». Даже если перед нами налицо фактические проявления уходящей в глубь веков традиции, стоит прислушаться к предостережению М.Блока: «К какому бы роду человеческой деятельности ни обращалось исследование, искателей истоков подстерегает все то же заблуждение: смешение преемственной связи с объяснением».

Несостоятельность «архаизирующей парадигмы» проявляется в ее столкновении с фактами. Ведь задача исследователя, констатирующего непрерывность художественной традиции, резко усложняется, когда две эпохи, в которых имеются сходные культурные явления, разделены хронологическим промежутком, не заполненным фактами-реминисценциями. Значительность хронологического разрыва, отсутствие промежуточных материалов, а порой и смена этносов, исторически бесспорно зафиксированная на изучаемой территории, ставят под сомнение существование культурно-генетической связи между двумя такими эпохами и, во всяком случае, заставляют исследователя анализировать проблему более глубоко и с разных сторон.

Мне уже приходилось ссылаться на опыт видного английского историка Робина Дж. Коллингвуда²⁹¹. Он анализировал те препятствия, которые встали перед ним при изучении так называемого кельтского возрождения — нового расцвета местного искусства после падения римского владычества в Британии²⁹². Между старым и новым кельтским искусством существовал разрыв (середина I — начало V в.), когда Британия была завоевана Римской империей и проводилась политика романизации, в результате чего самобытное кельтское искусство было вытеснено изделиями в провинциальном римском стиле.

Р.Дж.Коллингвуд писал, что в решении проблемы «кельтского возрождения» существовали три подхода, точнее, три способа объяснения. Первый — сохранение стиля на периферии искусства: его воспроизведение в недолговечных материалах в качестве основы для последующих реминисценций. Второй — сохранение стиля на соседней территории с последующим возвращением на территорию первоначальную. Эти два подхода заставляют исследователя идти по пути поиска реальных фактов и их сравнительного анализа. Идеи же, лежащие в основе третьего подхода, можно определить как констатацию некой абстрактной традиции, незримо присутствующей в психике сменяющихся поколений в виде «чисто психологической склонности» к созданию предметов определенного стиля. В силу своей спекулятивности третий подход в принципе не нуждается в поиске, систематизации и анализе конкретных фактов. Но поскольку он не наполнен конкретным содержанием, его сторонники обязаны согласиться с упреками в абстрактности и неконструктивности.

Что касается первых двух подходов, мне представляется необходимым ввести по отношению к хронологическому разрыву понятие меры, значение которой зависит от конкретных исторических условий. Оба первых способа объяснения «кельтского ренессанса», предложенные Р.Дж.Коллингвудом, убедительны, если представить, что не вся Британия была завоевана римлянами, контроль римской администрации над британским кельтским населением не распространялся на регламентирование культурной жизни, а также до и после прихода римлян коренное население было этнически однородным.

В нашем же случае хронологический разрыв растянут на полтора тысячелетия. За это время этническая история Центральной Азии пережила бурные перипетии. А значит, такого рода объяснения при отсутствии конкретных фактов не могут казаться убедительными. Поэтому высказанные в литературе идеи о возможности конвергентного генезиса стилевых сходжений в культурах сопоставляемых эпох воспринимаются как своевременные и перспективные.

Еще одним крупным недостатком «архаизирующей парадигмы» является то, что она сосредоточивает усилия исследователей на поиске черт сходства и совершенно не побуждает выявлять и интерпретировать черты различия. Такой односторонний подход к проблеме мало способствует изучению художественной самобытности искусства скифо-сибирского звериного стиля.

Все эти общие соображения диктуют необходимость в дальнейшем придерживаться определенных методических требований.

Во-первых, сравнительный анализ произведений центральноазиатского декоративно-прикладного искусства XIX–XX вв. и скифо-сибирского звериного стиля должен иметь конкретный характер и менее всего опираться на рассуждения «по общему впечатлению».

Во-вторых, сравнение произведений искусства двух эпох должно выявлять черты не только сходства, но и различия.

В-третьих, сравнительный анализ должен опираться на сопоставление не единичных вещей, а количественно достаточно значимых групп, состоящих из функционально и морфологически однородных изделий.

В соответствии с последним методическим принципом и сгруппирован конкретный материал, публикуемый, описываемый и анализируемый в следующих главах монографии.

Глава II

ДЕКОР СТРЕМЯН

Стремена с зооморфным декором являются одной из тех категорий произведений центральноазнатского народного искусства, которые дают значительный материал для изучения проблемы реминисценций скифо-сибирского звериного стиля.

Узоры на стременах привлекали внимание многих исследователей, но почти во всех публикациях мы находим неполные, беглые, а порой и неточные суждения.

Н.В.Кочешков в двух своих книгах уделил основное внимание описанию стремян, сделанных современным мастером Галсаном из Улан-Баторской художественной артели. Зооморфный декор этих стремян, состоящий из изображений двенадцати животных календарного цикла и пяти видов домашнего скота, является уникальной инновацией и не имеет соответствий в декоре традиционных стремян XIX — начала XX в.¹ Кроме них Н.В.Кочешков кратко описал стальные ковано-чеканные стремена из коллекции Государственного центрального музея Монголии. По поводу скульптурных драконьих голов на верхней части арки стремени Н.В.Кочешков отметил, что «дужки оформлены в так называемом „зверином стиле“, давно известном монголам»². Примерно то же сказано и в другой монографии Н.В.Кочешкова³.

В нескольких публикациях второй половины 1970-х — начала 1980-х годов Э.А.Новгородова приводила свои впечатления от монгольских стремян⁴. Из орнаментальных мотивов, используемых для украшения стремян, она указывала два: «зубастые пасти хищников» и «стилизированные изображения верблюжьих голов на длинных косматых шеях». Оба мотива Э.А.Новгородова связывала с древними традициями анималистического искусства.

Н.Г.Алоева полагает, что на монгольских стременах изображались «пасти дракона, крокодила, волка». Она приводит рисунок арки стального стремени с драконьими головами как образец орнамента звериного стиля⁵. По мнению Н.Г.Алоевой, «образ дракона заимствован из архитектурных форм ламаистских храмов и узоров китайского шелка», в то время как волк — «ежедневная реальность».

Тувинские стремена рассмотрены в посвященной тувинскому народному искусству монографии С.И. Вайнштейна⁶, где можно найти краткую характеристику стальных стремян: их «обычно весьма сдержанно декорировали чеканкой».

88 Как пишет С.И.Вайнштейн, бронзовые стремена отливали по деревянной моде-

ли, а именно способом утрачиваемой, то есть каждый раз вырезаемой заново и выжигаемой перед литьем деревянной модели⁷. С.И. Вайнштейн далее отмечает, что по сравнению со стальными стремениами бронзовые «были, как правило, отделаны весьма пышно, их декорировку нередко дополняли изображения львиных голов». В подкрепление приводятся слова мудрого коня своему всаднику из тувинского сказания «Богатырь Тёвене-Мёге и конь его Демир-Шилги»: «Приготовь свои стремениа с львиными головами, чтобы отбить стрелу!»⁸.

Сразу же отмечу, что бронзовые стремениа, в зооморфном декоре которых можно определенно видеть львиные головы, мне неизвестны (рис. IV, 3, 4)⁹. Изображения гротесковых львов, восходящие к китайским *шица*, имеются на стальных стремениах, но это полнофигурные изображения, а не головы. Сам же С.И. Вайнштейн приводит только одну комментированную фотографию бронзового стремениа, отлитого в 1950-х годах и декорированного по дужке изображениями растительных побегов и *бесконечного узла*¹⁰.

С.В. Иванов, исследуя традиционную скульптуру алтайцев, обратил внимание на алтайские стремениа и верно констатировал сходство их зооморфного декора со стремениами монголов и тувинцев¹¹. Он приводит опубликованный в 1973 г. рисунок Н.В. Шагаева, изображающий стремя с фигурами гротесковых львов на верхней части дужки (рис. IV, 2)¹². Правда, при этом почему-то отмечает, что «подлинных предметов такого рода нам видеть не пришлось» (на самом деле они есть в музейных коллекциях, в том числе алтайских), и вначале чрезмерно осторожно определяет эти фигуры как изображения «по-видимому кошачьих». Второй опубликованный С.В. Ивановым рисунок стального стремениа с драконьими головами на дужке происходит из «полевых материалов П.И. Каралькина 1954 г.». На специалиста, знакомого с музейными коллекциями центральноазиатских стремяи, этот рисунок производит странное впечатление: отверстие для ремня отсутствует, вместо него, между направленными друг к другу драконьими пастьми, находится шар. Такая конструкция стремениа немислима ни в функциональном смысле (ремень не фиксируется в отверстии, а скользит по дужке), ни в декоративном (ремень закрывает и трет декорированную часть предмета). Ясно, что зарисовка П.И. Каралькина сделана не с натуры, а по памяти. При этом автор рисунка, вероятно, вспомнил виденный им тип стремениа, на котором драконьи головы держат в зубах шары-жемчужины и направлены в противоположные стороны. На рисунке же головы драконов оказались перевернутыми и образовали отсутствующую в действительности композицию. «Фантазийность» зарисовки П.И. Каралькина проявилась и в изображении боковой поверхности стремениа с «прекрасно выполненным контуром головы орла» — здесь нередкий на стремениах абстрактный криволинейный узор (рис. XXIV—XXX) был доведен автором до хорошо читающейся орнитоморфности.

То, что неточные суждения о декоре центральноазиатских стремяи проникли в такие квалифицированные и основательные работы, как монографии С.И. Вайнштейна и С.В. Иванова, говорит о том, что этой категории материала не повезло.

В имеющихся публикациях нет ответа на два основных вопроса: что представляет собой зооморфный декор стремян и в какой мере он соответствует образцам раннекочевнического анимализма. Не составляет исключения и зарубежная специальная литература. Например, в статье «Конская упряжь», опубликованной в недавнем германском исследовательско-каталожном фолианте — наиболее солидном западном издании по истории и культуре монголов, К.Урай-Кёхальми кратко описывает историю, функциональное применение и основные формы стремян, но совершенно не касается их декора¹³.

В 1988 г. я попытался заполнить этот явный пробел и ответить на указанные вопросы, опубликовав специальную большую статью с анализом декора 67 центральноазиатских стремян¹⁴. Со времени публикации статьи в моем распоряжении появился дополнительный материал, что позволяет вновь вернуться к рассмотрению узоров стремян на более широкой фактической основе.

Всего в настоящей работе использованы рисунки и описания 102 экземпляров, что соответствует 77 образцам, если считать каждую пару идентичных стремян за единицу. Материал собирался в Государственном музее искусства народов Востока (10 штук, считая идентичные парные за 1 экземпляр — 8), Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (соответственно 7 и 5), Музее истории Бурятии им. М.Н.Хангалова (10 и 9), Этнографическом музее-заповеднике народов Забайкалья (11 и 8), Тувинском республиканском краеведческом музее им. Алдан-Маадыр (12 и 10), Алтайском краевом краеведческом музее (2 и 1), Алтайском республиканском краеведческом музее им. А.В.Анохина в Горно-Алтайске (1), Иркутском объединенном музее (5 и 5), Агинском окружном краеведческом музее им. Г.Ц.Цыбикова (1), Бийском краеведческом музее им. В.В.Бянки (2 и 2), на Алтайской краевой станции юных туристов (2 и 2), в коллекциях В.Е.Войтова (Москва, 1), М.Б.Эрдынеева (Улан-Удэ, 4 и 2), Д.Ч.Чокпарова (Алматы, 1). Значительный материал был собран в Монголии: в Музее изобразительных искусств (2 и 1), краеведческих музеях Центрального (4 и 2), Кобдоского (1) и Увурхангайского (2 и 1) аймаков, краеведческих кабинетов сомона Их Тамир Архангайского аймака (1) и сомона Манхан Кобдоского аймака (1), в средней школе сомона Манхан Кобдоского аймака (2 и 2), на выставке «Государственный смотр исконно народного искусства»¹⁵, устроенной летом 1988 г. в Музее изобразительных искусств Монголии, где экспонировались привезенные из всех аймаков произведения народного искусства, принадлежавшие в большинстве своем частным лицам (4 и 2), на праздничных скачках, устраивавшихся в дни юбилеев Монгольской Народной революции в местности Ярмаг под Улан-Батором (16 и 10).

Из 102 стремян бронзовых и медно-бронзовых — 43, стальных — 55, стальных с бронзовой верхней частью дужки — 2, бронзовых с серебряными накладками на верхней части дужки — 2. Что касается происхождения стремян, то в большинстве случаев необходимо смириться с отсутствием сведений об истории предметов до того, как они попали в музейные и частные коллекции. Более или

менее уверенно можно говорить лишь о территории бытования этих вещей. Так, из 102 стремян 37 связаны с Монголией, 37 — с бурятским этническим ареалом (Республика Бурятия и Агинский Бурятский автономный округ Читинской области), 13 — с Тувой, 14 — с Алтаем (Республика Алтай), 1 — с Восточным Туркестаном (нынешним Синьцзян-Уйгурским автономным районом Китая).

Распределение этой типологически разнообразной выборки по территориям (этническим ареалам) бытования показывает, что выделить типы стремян, характерные для каждой из этих областей центральноазиатского региона невозможно. Речь, скорее, может идти о типах зооморфно декорированных стремян, общих для большинства центральноазиатских этносов и примерно в равной степени использовавшихся монголами, бурятами, тувинцами и алтайцами.

Наличие в разных областях Центральной Азии стремян одинаковых типов, казалось бы, позволяет говорить о некоем едином источнике импорта или центре производства и предположительно связывать их с деятельностью китайских ремесленников. Действительно, в музейных коллекциях есть немногочисленные экземпляры, выполненные, бесспорно, китайскими мастерами. Таковы бронзовые стремена, декорированные перегородчатой эмалью. Узор на них состоит обычно из мелких цветов и листьев, реже встречаются восточноазиатские благожелательные эмблемы¹⁶. Кроме них известны несколько бронзовых стремян с натуралистически трактованными головами драконов, они определенно паспортизированы в музейных коллекциях как китайские, в данную сводку не включены, и далее речь о них пойдет как о сравнительном материале.

Основная же масса бронзовых литых и стальных кованых стремян изготавливалась, как справедливо указывается в современных публикациях, монгольскими¹⁷, тувинскими¹⁸, бурятскими¹⁹ и алтайскими²⁰ мастерами.

О местном производстве большинства стремян недвусмысленно говорят и музейные коллекции, и данные полевых исследований.

Во-первых, имеются стальные стремена, уже откованные, с фестончато оформленным абрисом верхней части дужки, но без орнамента, то есть подготовленные для окончательной отделки²¹. Возможно,ковка и декорировка стальных стремян производилась мастерами в два этапа. А поскольку декорированные стремена ценились дороже, то мастер мог сбывать часть своих изделий без украшений менее состоятельным покупателям. Наличие в тувинских и бурятских коллекциях заготовок, ввозить которые бессмысленно (поскольку изготовление стремян и нанесение на них орнамента было делом несложным), говорит о массовом производстве стремян на месте. О том же свидетельствует и наличие в коллекциях неотделанных бронзовых литых стремян с неочищенной поверхностью и приливами металла. Эти вещи попадали к собирателям коллекций (а затем в музей) не от пользователей, а непосредственно от местных мастеров-литейщиков²².

Во-вторых, бесспорным доказательством местного производства стремян, причем не только в Южной Сибири как части России, но и в Монголии, являются

экземпляры с аббревиатурами из букв русского алфавита и с датами, переданными арабскими цифрами (рис. XI, 1; XIII; XXXVI, 2; XXXVII, 1)²³. Такие детали, конечно, немислимы для ремесленника-китайца.

В-третьих, о местном изготовлении стремян сообщали мне информаторы — старые мастера. В 1985 г. в бурятском селе Могойтуй я получил сведения о производстве стремян от мастера Хорло Жалсанова²⁴. Он отливал бронзовые стремяна еще в 1940 г. в двухчастной земляной (из смеси глины с песком) разъемной форме, в которой оттискивалась деревянная резная модель. Эта информация совпадает с данными, сообщенными бурятским художником и знатоком старинного народного искусства М.Б.Эрдынеевым (Улан-Удэ)²⁵. Уйгурский кузнец Тудахун Бараев (родился в 1914 г. в восточнотуркестанском городе Кашгаре, в 1980-х годах жил в селении Азат Энбекши Казахского района Алма-Атинской области Казахстана) сообщил мне в 1986 г. после знакомства с рисунком восточнотуркестанского стремени (рис. VIII, 2), что стремяна с драконьими головами на дужках ковались уйгурскими мастерами в городах Восточного Туркестана еще в 1940-х годах. Уйгуры называли их *қалмақ уәңгә* — «калмыцкое стремя», имея в виду, конечно, не поволжско-северокавказских калмыков, а монголоязычное население Синьцзяна. Стремяна *қалмақ уәңгә* были относительно трудоемким и дорогим видом восточнотуркестанских стремян и покупались обычно людьми состоятельными²⁶.

В дальнейшем мне придется говорить о воздействии приемов и традиций деревянной резьбы на стилевые особенности зооморфного декора бронзовых литых стремян. В связи с этим необходимо предварительно уточнить вопрос о технике народного бронзового литья в Центральной Азии. С.И.Вайнштейн неоднократно писал о литье по выжигаемой деревянной модели как об основном техническом методе этого искусства²⁷. Однако в данной информации содержатся факты, заставляющие усомниться в универсальности этого метода, особенно по отношению к столь крупным и морфологически сложным предметам, как стремяна. Так, С.И.Вайнштейн пишет о том, что деревянные модели вырезались из коры тополя. Несомненно, ее использовали для изготовления моделей небольших вещей, например шахматных фигур. Но сложно представить себе вырезанное из коры тополя стремя. Небольшой и плавно моделированный объем малых вещей должен был легко и полностью очищаться от древесной золы и так же быстро и полностью заполняться расплавленным металлом. Однако этот способ трудно использовать для изготовления больших изделий сложной формы, таких, как верхняя часть дужки с проемом для ремня, места стыка дужки и подножки, орнаментированные (да еще ажурно) части модели. Поэтому ведущим способом изготовления бронзовых стремян было, по-видимому, литье не по выжигаемой деревянной модели, а в земляной форме-опоке²⁸. Тому есть и прямое свидетельство — содержащийся в бурятской коллекции Музея антропологии и этнографии сборный, открытый с двух сторон деревянный ящик, предназначенный для литья стремян в земляной форме²⁹.

Предположение о том, что основным методом изготовления бронзовых стремян было литье в опоке, не противоречит гипотезе о стилевом соответствии зооморфного декора литых стремян и деревянных резных вещей. Ведь в том и другом случае нужна была модель, то есть деревянное стремя отличалось от бронзового лишь материалом. В первом случае модель уничтожалась при отливке и должна была каждый раз вырезаться заново. Во втором же случае она использовалась многократно, что, кстати, облегчало производство именно стремян как изделий парных. Конечно, при литье в опоке в земле могло отгискиваться и само металлическое стремя. Но все равно модель необходимо было вырезать из дерева в самом начале любой серии отливок для получения хотя бы первой из них.

Публикуемые здесь стремени датируются в пределах второй половины XIX — первой половины XX в. Необходимость их изготовления местными мастерами окончательно отпала в Бурятии, Туве и на Алтае в 1950-е годы, когда наладилось снабжение скотоводческого населения фабрично-заводской продукцией. Тогда же практически полностью прекратилось изготовление традиционных стремян в Монголии. Импорт стальных стремян из СССР не мог покрыть всю потребность, и возникло довольно массовое специфически монгольское производство литых изделий из алюминия и баббита³⁰.

Старые стремени порой исправно служат и по сей день. По словам Х.Жалсанова³¹, литое бурятское стремя обычно находилось в употреблении не менее 20–25 лет, а при отличном качестве литья и до 100 лет. С.И. Вайнштейн³² отнес стремени к тем вещам в тувинском семейном хозяйстве, которые «могли служить в течение нескольких десятков лет, и их приобретали один-два раза в течение всей жизни (а некоторые из них переходили по наследству от родителей)». Еще в самом начале сбора материалов для данной книги в 1982 г. в Дульдургинском районе Читинской области мне довелось увидеть на чабанском коне в комплекте с фабричным седлом старые бронзовые стремени с архаическим узором *туимэн насан хээ*, разительно сходным с известной археологам «киммерийской четырехлепестковой розеткой»³³.

Гораздо более интересные наблюдения давала Монголия, остававшаяся до 1990-х годов за пределами Улан-Батора подлинной страной всадников — по своим бескрайним просторам и почти полному отсутствию личного легкового и автобусного транспорта. Покинув столицу, на улицах которой всадники сравнительно редки, и оказавшись в любом аймачном или сомонном центре, сразу же сталкиваешься с самым массовым и наиболее доступным этнографическим вещевым материалом — конским снаряжением. Этот материал меня обступал в прямом смысле слова на праздничных скачках, происходящих 11–13 июля каждого года в дни *наадама* (юбилея Монгольской Народной революции 1921 г.) под Улан-Батором. В 1988 и 1989 гг., когда я имел удовольствие проводить там все дни праздника с утра до вечера вместе с монгольским искусствоведом Л.Батчулууном, здесь собиралось до пяти тысяч всадников.

Сама картина главных монгольских скачек незабываема. Над землей, трава с которой выбита уже в первый день, висит огромное облако легкой желтой пыли. Туда и сюда скачут неподвижные, прямые в седлах всадники и всадницы. Белесые юрты и сине-красно-белые палатки курятся дымками переносных печек. Широкою пологою долину окружают зеленые лесистые горы, а в бездонном синем небе парят коршуны. В ушах стоит непрерывный дробный топот сотен копыт, понукание «чу-чу», обрывки песен и торжественных *магталов* — восхвалений победителей. В этой праздничной сумятице довольно трудно делать какие-либо подсчеты, остается разве что пойти на мегафонные раскаты *магталов* и затесаться в неподвижные ряды всадников, напряженно взирающих на ристалище. Здесь, а также у юрт и палаток я и рисовал, и подсчитывал различные виды стремян и других предметов конского снаряжения³⁴.

подавляющее большинство используемых ныне в Монголии стремян можно разделить на три количественно примерно равные группы.

1. Литые алюминиевые и баббитовые стремена монгольского производства второй половины XX в. На них либо нет узора, либо на плоской, верхней части дужки имеется очень простой декор в виде спирали с растительным завитком-отростком или меандра (мотив *алхан хээ* — молотковидный узор). Несмотря на дешевизну и легкость, эти изделия из-за непрочности пользуются у монголов наименьшим спросом.

2. Неорнаментированные стальные кованые стремена как местного кустарного изготовления, так и промышленного производства (импорт из СССР).

3. Стальные кованые стремена с более или менее схематизированным изображением головы дракона *луу толгой* на верхней части дужки. Как правило, они изготовлены до середины XX в. Стремена этой группы монгольские араты предпочитают использовать до сих пор, хотя производство их угасло и может лишь теплиться где-нибудь в дальних сомонах.

Эти три группы охватывают 95–98% всех стремян. В оставшиеся не более 5% входят все разнообразные виды старых изделий, от года к году все менее заметных в общей массе: китайские бронзовые с эмалевым узором, бронзовые литые с зооморфным, растительным и геометрическим декором, стальные с разнообразным декором, выполненным в техникековки, чеканки и насечки серебром или бронзой.

Закончив этот обзор, необходимый для общего представления о разнообразии центральноазиатских стремян и понимания некоторых рассматриваемых далее вопросов, я перехожу к непосредственному анализу их зооморфного декора.

При большом разнообразии узоров можно провести довольно четкую разграничительную линию между декором бронзовых литых и стальных кованых-чеканных стремян.

Исключением является небольшая группа образцов, на которых головы драконов моделированы в целом веристически, а их детали тщательно проработаны.

94 Можно было бы говорить о натурализме изображения, если бы отсутствие

в природе реальных драконов не делало в данном случае термин «натурализм» двусмысленным. Поэтому уместнее говорить именно о веристической (веристской) трактовке драконьей головы. Для предметов этой группы материал (сталь, бронза, медь, серебро) не имел определяющего значения. Изготовление бронзовых стремян шло по искусно вырезанным деревянным моделям. Затем отливка тщательно дорабатывалась в техниках чеканки и гравировки (в том числе оброчной). Ковка стальных стремян проводилась высококвалифицированными мастерами с неизменной отделкой затем чеканками и резцами.

Некоторое количество стальных стремян этой группы опубликовано³⁵. В дополнение к ним хочу обратить внимание на отличающиеся тонким и богатым декором стальные стремяна последнего правителя аймака Сайн Нойон хана Намнансурэна (краеведческий музей Увурхангайского аймака, рис. V)³⁶, почти такого же художественного уровня стальные стремяна из краеведческого музея Центрального аймака (рис. VI)³⁷, бронзово-стальные стремяна из Музея изобразительных искусств Монголии (рис. VII, 1)³⁸, бронзовые стремяна из краеведческого музея Центрального аймака (рис. VII, 2)³⁹ и Музея истории Бурятии (рис. VII, 3)⁴⁰.

Несомненно, по этому стилевому принципу изображения голов в данную группу должна быть включена и пара оригинальных монгольских стремян (рис. VIII, 1)⁴¹. Они отлиты из бронзы и декорированы серебряными накладками, среди которых полые литые головы драконов.

Общие черты драконьих изображений на стремянах этой группы следующие. Головы драконов направлены или друг к другу — в сторону отверстия для ремня, или в противоположные стороны. Во втором случае в зубах дракона изображаются шарики различного размера. Иногда эти шарики подвижны и перекатываются внутри разинутой пасти. Все изображения точно воспроизводят хорошо известный в Центральной Азии канонический китайский образ дракона *лун*, нередко с «пламенеющей жемчужиной» *хочжу* в зубах.

Для изображений драконьих голов на стремянах этой группы характерна передача следующих деталей: 1) длинная разинутая пасть с четким внутренним контуром в форме гиперболы или более сложной криволинейной фигуры, напоминающей язык пламени или фестон; 2) шишковидный нос; 3) длинные, острые, загнутые внутрь пасти клыки; 4) длинные ряды неразделенных предкоренных и коренных зубов прямоугольной или трапециевидной формы; 5) иногда изображена третья пара клыков (по одному справа и слева) в углах пасти; 6) глаз в виде сегментовидной, почковидной или заостренно-эллипсовидной фигуры; 7) в тех случаях, когда изображены зрачок и радужная оболочка, они переданы одной или двумя концентрическими окружностями, вписанными в контур глаза; 8) выпуклый, покрытый чешуей лоб; 9) массивные, кустистые (трактованные как дуговидный ряд округлых крутых завитков) или лепестковидные брови; 10) небольшие рога с короткими отростками выше основания, чаще с загнутыми концами, реже прямые; 11) углы пасти окаймлены «жаберными крышками», трактованными

в виде арковидной или фестончатой фигуры с поперечными линиями-нарезками; 12) несоразмерно маленькие уши имеют форму запятой или листовидной фигуры с завитком внутри; 13) грива трактована в виде нескольких (обычно по четыре справа и слева в профильном изображении и три-четыре на верхней поверхности) длинных, плавно изогнутых и заостряющихся фигур пламевидной формы, покрытых параллельными продольными частыми и тонкими бороздками.

К этой группе стремян можно отнести одно стальное стремя (рис. VIII, 2)⁴², происходящее из восточного Туркестана (Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая). Подобные стремяна назывались там «калмацкими» (*қалмақ ұзаңға*). Само название выделяло *қалмақ ұзаңға* в массе стремян, изготавливавшихся мусульманскими (уйгурскими) кузнецами в Восточном Туркестане. Мастера хорошо понимали, что основные элементы декора — изображения драконьих голов — чужды исламу и свойственны немусульманским культурам Центральной Азии, как об этом уже было сказано⁴³.

В предметной среде, непосредственно окружавшей ремесленника-мусульманина, наверняка не было таких изображений, которые могли бы служить образцами для воспроизведения. В какой-то степени, фрагментарно, была китаизирована городская среда. Прежде всего, в архитектурном декоре присутствовали достаточно внятные образы драконов. Они-то и воспроизводились уйгурскими кузнецами, но в основном по памяти.

Этим объясняется двойственное впечатление от драконьих голов на восточнотуркестанском стремени. С одной стороны, перед нами довольно аккуратная работа, выполненная ковкой и чеканкой, причем с претензией на роскошь — ведь *қалмақ ұзаңға* были самыми дорогими из восточнотуркестанских стремян. На головах драконов сохранились следы позолоты, а на боковых поверхностях дужки — остатки серебрения. С другой стороны, чужеродность этого мотива в исламском искусстве проявилась в том, что некоторые детали (грива) трактованы хаотически и имитативно, а другие (уши) вообще отсутствуют. Но в общем данное изделие примыкает к группе стремян с веристической трактовкой драконьих голов.

Столь же узнаваемое в целом воспроизведение заимствованного извне фантастического животного мы видим на нескольких бронзовых стремянах, происходящих с территории Монголии (рис. IX, 1⁴⁴, 2⁴⁵), Бурятии (рис. X, 1)⁴⁶ и Тувы (рис. X, 2)⁴⁷. Они украшены головами *макар*⁴⁸, трактованными достаточно внятно и подробно (рис. IX, 1; X, 1), но с утратой некоторых деталей, непонятных изготовителю (рис. IX, 2; X, 2).

Декор стремян в виде веристически трактованных голов драконов или *макар* — результат копирования заимствованных из Восточной (драконы) и Южной Азии (*макары*) прототипов и образцов.

Поскольку генезис этих зооморфных мотивов достаточно ясен, то они не представляют большого интереса для изучения проблемы соотношения народного центральноазиатского искусства и древнекочевнической анималистики.

Декор основной массы зооморфно орнаментированных центральноазиатских бронзовых литых стремян резко отличается от этих немногочисленных экземпляров. На большинстве из них имеются изображения, которые не могут быть истолкованы как драконы головы. Определить их так можно только при большой доле фантазии. Несмотря на сходство некоторых деталей (пасть, глаза, брови, грива), в целом набор составляющих голову элементов иной, у них другие пропорции и общие очертания, отсутствуют обязательные для драконов луж рога⁴⁹.

Эти зооморфные изображения можно условно определить как головы тигров, львов, барсов или волков. Строго говоря, мы наблюдаем лишь признаки хищных зверей, то есть признаки, различимые на уровне отряда. Признаки же, различимые на уровне семейства (собак или кошек), определяются гораздо менее уверенно. Так или иначе, среди основной массы изученных бронзовых литых стремян можно выделить не менее пяти типов изображений голов животных.

I тип представлен на рис. XI, XII, XIII, XIV, XV, 1. Большинство таких стремян происходит из бурятского этнического ареала (рис. XI, 1⁵⁰, 2⁵¹; XII, 2⁵²; XIII⁵³; XIV, 1⁵⁴, 2⁵⁵; XV, 1⁵⁶), а три связаны с территорией Монголии (рис. XII, 1⁵⁷; XIV, 3⁵⁸). Зверинные головы различаются по степени детализации и могут быть распределены в ряду, начинающемся экземплярами с дробной и тщательной проработкой деталей и заканчивающемся изображениями, моделированными гораздо более лаконично и грубее. Вместе с тем для всех изделий I типа характерны следующие особенности:

- 1) округлые головы с широко открытыми короткими пастями, на длинных мощных шеях; 2) внутренний обвод оскаленной пасти трактован в виде валика неправильных округло-криволинейных очертаний, концы которого (на нижней и верхней челюстях или на носу) заканчиваются направленными внутрь пасти завитками; 3) во многих случаях зубы не показаны; 4) на тех экземплярах, где зубы переданы, они трактованы разнообразно (с клыками и без них, предкоренные и коренные зубы без разделения, в виде рядов квадратных, трапециевидных или подтреугольных фигур); 5) глаза трактованы криволинейными формами — заостренными овалами или сегментами; верхний и нижний контуры глаза могут приобретать заметную S-образную кривизну, благодаря которой внутренний (передний) угол глаза оттягивается вниз, а внешний (задний) вверх; 6) радужная оболочка и зрачок либо не показаны, либо трактованы концентрически вписанными в контур глаза сегментовидной и круглой фигурами; 7) ухо изображается в форме спиралевидного завитка с отростком (воспринимается также как подтреугольная или листовидная фигура с завитком внутри); 8) внутренний контур разинутой пасти дублируется крупной S-образной выемкой; 9) на горле (под ухом, за нижней челюстью) помещен крупный спиралевидный завиток; 10) на лбу и темени расположены два широких плоских поперечных валика-лепестка, находящих один на другой (их общий нижний S-образный контур воспринимается как бровь или верхний контур брови); 11) шерсть на шее или грива

показаны группой из трех-пяти удлинённых, плавно изогнутых подтреугольных, сегментовидных или лепестковидных фигур.

I тип зооморфного декора можно условно определить как изображения кошачьих хищников (львов, тигров или барсов) прежде всего по очертаниям морды, небольшим ушам, длинной мохнатой шерсти или гриве на шее.

II тип зооморфного декора фиксируется на пяти бронзовых литых стременах, два из которых связаны с Бурятией (рис. XV, 2⁵⁹), а три поступили в фонды Государственного музея искусства народов Востока с Горного Алтая (рис. XV, 3⁶⁰; XVI, 1⁶¹). Эти стремени очень сходны друг с другом. В отличие от экземпляров с I типом зооморфного декора они имеют одинаковую орнаментацию подножки и нижних частей дужек.

Изображения голов животных на верхних частях дужек практически одинаковы и характеризуются следующими особенностями: 1) головы удлинённые, с вытянутыми пастьями; 2) внутренний абрис разинутой пасти трактован в виде валика или двойного линейного контура и имеет неправильную подтреугольно-криволинейную форму, напоминающую широкий, слегка изогнутый язык пламени, заостренный конец которого направлен назад и вниз — к основанию нижней челюсти; 3) выделены треугольные клыки; 4) на части изделий не показаны коренные зубы — ряды зубов не доходят до внутреннего угла пасти; 5) предкоренные и коренные (если они показаны) зубы имеют трапециевидную форму; 6) нос выделен и трактован в виде крупной шишковидной выпуклости или круглого спирального завитка; 7) глаза имеют очертания сегмента или овала с заостренным и направленным слегка вверх наружным уголком; 8) радужная оболочка и зрачок не показаны или трактованы кружком; 9) ухо имеет форму небольшого листа, плавно изогнутого и направленного острием назад и вниз; 10) на горле (под ухом) помещен крупный спиральный завиток; 11) верхнюю поверхность довольно длинной шеи занимает массивный сложный элемент, напоминающий растительный; в его основе три находящиеся друг на друга лепестковидные фигуры, а под ними, на боковой поверхности шеи, — спиралевидный завиток, от которого отходит назад небольшой заостренный отросток.

III тип зооморфного декора представлен на паре одинаковых бурятских стремени (рис. XVI, 2)⁶². Элементы этих зооморфных изображений следующие: 1) головы хищников удлинённые, с вытянутой пастью; 2) оскаленная пасть имеет вид длинной плоской выемки с арковидным контуром — угол пасти полукруглый; 3) в пасти два треугольных, заходящих друг за друга клыка; 4) коренные зубы не показаны — ряды зубов не доходят до внутреннего контура пасти; 5) предкоренные зубы трапециевидной формы; 6) нос трактован в виде шишковидной выпуклости с округлой выемкой ноздрей, отчасти этот элемент напоминает и спиралевидный завиток; 7) полукруглый (арковидный) внутренний обвод пасти дублируется двумя скобовидными фигурами, трактуемыми складки кожи или мышцы, окаймляющие углы пасти (возможно, их назначение чисто декоративное); 8) глаза имеют форму заостренных овалов, с двойным контуром

(возможно, внутренний изображает радужную оболочку); 9) ухо имеет вид сердцевидной или двухлепестковой фигуры; 10) на горле, ниже уха и за скобковидными выемками, помещен элемент листовидной формы (его же можно описать как кружок с небольшим заостренным отростком или уподобить распространенной в древнековечническом искусстве «запаятой»); 11) боковая поверхность «шеи» (пространство между ухом, «запаятой» и отверстием для ремня) занята крупной растительной фигурой из трех элементов — большого спирального завитка на длинном «стебле», плавно изогнутого «стебля» с круглой выпуклостью на конце и фигурного резного «листа».

IV тип зооморфного декора представлен также одной парой бурятских бронзовых литых стремьян (рис. XVII, 1)⁶³. Изображения здесь имеют следующие особенности: 1) головы животных удлинены, с вытянутой пастью; 2) обвод разинутой пасти имеет очертания слегка изогнутой гиперболы с арковидным (полукруглым) контуром угла пасти; 3) коренные и предкоренные зубы отсутствуют; 4) крупные треугольные клыки заходят друг за друга; 5) нос на верхней челюсти не выделен; 6) полукруглый угол пасти дублирован скобковидной широкой выемкой; 7) основная часть головы животного (лоб, темя, скулы и основание нижней челюсти) включена в крупный спиральный завиток, внутри которого имеется небольшая круглая выпуклость — глаз; 8) ухо трактовано примыкающей сзади к этому завитку фигурой в виде длинного листа, заостренный конец которого плавно изогнут назад и вверх; 9) поверхность «шеи» занята большой выемкой неправильной подчетыреугольной формы, верхний контур которой имеет вид соединенных друг с другом трех дуг или арок.

V тип зооморфного декора имеется на трех бурятских стремьянах (рис. XVII, 2⁶⁴, 3⁶⁵). Он характеризуется следующими особенностями: 1) головы хищников удлинены, с вытянутой пастью; 2) внутренний обвод разинутой пасти имеет форму параболы с полукруглым контуром угла пасти; 3) клыки слегка изогнутые, подтреугольные; 4) предкоренные и коренные зубы на нижней челюсти отсутствуют (в одном случае показан единственный зуб); 5) на верхней челюсти имеется длинный ряд неразделенных небольших предкоренных и коренных зубов в виде квадратных, треугольных и удлинённых прямоугольных фигур; 6) на двух стремьянах на конце верхней челюсти (на носу) имеется спиралевидный завиток, на третьем его нет; 7) угол пасти окаймляют две скобковидные выемки; 8) челюсти (пасть животного) отделены от собственно головы плавно изогнутой линейной бороздкой, идущей от горла ко лбу; 9) верхняя челюсть заметно крупнее и длиннее нижней; она имеет выпуклый верхний контур («горбинку») и поперечную бороздку или небольшой, как бы врезанный уступ; 10) глаза переданы в виде заостренного овала; 11) зрачок (или радужная оболочка) в одном случае не показан, в двух других передан кружком; 12) уши имеют форму крупных листовидных выемок с заостряющимися назад и вверх концами; эти выемки окаймлены по контуру валиком; 13) между затылком и шеей помещена крупная подтреугольно-округлая фигура; слегка изгибаясь, она направлена вершиной

вверх и немного вперед; 14) на верхней части шеи — ряд из четырех кольцевидных валиков, располагающихся вплотную друг к другу. Значение элементов 12 и 13 не вполне ясно. Возможно, ухо изображает последний, тогда 12-й несет декоративную нагрузку подобно спиралевидным завиткам на горле животного, характерным для I, II и III типов декора.

Именно в изображениях голов животных на бронзовых литых стременах I–V типов отчетливо видны те элементы, которые совпадают или сближаются с произведениями древнекочевнического анималистического искусства. Эти черты сходства, хорошо заметные и довольно многочисленные, позволяют говорить о реминисценциях скифо-сибирского звериного стиля в искусстве нового времени. Почти по всем признакам, определяющим типы декора, имеются параллели в памятниках звериного стиля. Последующее сопоставление дается с привлечением произведений искусства преимущественно центральноазиатского региона и сопредельных территорий Южной Сибири. Ибо привлечение аналогий по всему евразийскому ареалу звериного стиля сделает описание чрезмерно громоздким. Список признаков, общих для декора стремян и произведений древнекочевнического искусства, дается в том порядке, которому я следовал при описании декора стремян.

1. Абрис внутреннего обвода пасти.

1.1. Неправильные округло-криволинейные очертания. Эта форма не характерна для звериного стиля, но изредка встречается, хотя и не столь отчетливо. Ее мы видим, например, на львиных головках, которыми заканчивается кожаный псалий из 2-го пазырыкского кургана⁶⁶.

1.2. Параболический внутренний абрис пасти хищника фиксируется на львиных головках — украшениях конской узды из 2-го пазырыкского кургана, на кошачьих головках — украшениях узды из 5-го пазырыкского кургана, на предметах Сибирской коллекции Петра I, на изображении свернувшегося в кольцо хищника из кургана Аржан, на вещах из могильников Даган-Тэлит I и Мажалык-Ховузу I в Туве⁶⁷.

1.3. Пламеобразный абрис — в виде неправильного треугольника или языка пламени с заостренной вершиной, направленной к основанию нижней челюсти. Аналогии немногочисленны, например: золотая пластина из Майэмирской степи (раскопки А.В. Адрианова 1911 г.), Сибирская коллекция Петра I, могильник Тээрге II в Туве⁶⁸.

1.4. Абрис обвода пасти в форме плавно изогнутой гиперболы. Такой же встречается на изображениях хищников на клевце тагарского времени из Минусинской котловины, на предметах из хранящихся в Эрмитаже алтайских коллекций Погодина и Фролова, из 1-го тузтунского кургана, Сибирской коллекции Петра I, кургана 53 могильника Тагискен, на бронзовой пластине — случайной находке из Увсунурского аймака Монголии, на деревянных изображениях хищников из могильника Уландрык II⁶⁹.

1.5. Внутренний контур разинутой пасти имеет вид длинной выемки с параллельными прямолинейными сторонами и полукруглым (арковидным) абрисом

угла. В искусстве скифо-сибирского звериного стиля этот вариант очертаний пасти хищника, вероятно, был наиболее распространен. Он фиксируется на кошачьих головках на концах ручки сумки и палочки из 5-го пазырыкского кургана, на голове волка из эрмитажной коллекции Фролова, изображениях тигров на саркофаге-колоде и волчьих головках на кнотовище нагайки из 2-го башадарского кургана, украшениях ножен из 1-го туэктинского кургана, на происходящей из Сибири литой бронзовой гривне с фигурками львов, на различных предметах из Сибирской коллекции Петра I, изображениях животных из алтайских могильников Уландрык I, Ташанта I, Юстыд XII и Барбургазы I⁷⁰.

2. Клыки треугольные, нередко заметно изогнутые, часто заходящие друг за друга. Аналогии очень многочисленны. В искусстве звериного стиля клыки хищных животных, если они изображались, передавались чаще всего именно в таком виде. Из конкретных аналогий можно назвать кошачьи головки — украшения ремней конской упряжи из 5-го пазырыкского кургана, пронизка в виде головы тигра из кургана под Бийском, изображения волчьих голов из коллекций Фролова и Погодина, изображения тигров на саркофаге-колоде, головы хищников на седельной подвеске и волчьих головы на кнотовище нагайки из 2-го башадарского кургана, различные предметы из Сибирской коллекции Петра I, изображение кошачьего хищника из кургана Аржан, крючок из Улангомского могильника, случайную находку из Увсунурского аймака и другие произведения скифо-сибирского звериного стиля из Центральной Азии и Южной Сибири⁷¹.

3. Если трактовка клыков в изображении хищников в народном искусстве XIX—XX вв. и в скифо-сибирском зверином стиле в общем одинакова, то в передаче коренных и предкоренных зубов преобладают разные приемы. В древнекочевническое время они изображались в основном сегментовидными фигурами, то есть их профильные очертания были дуговидными (арковидными). В искусстве кочевников нового времени предкоренные и коренные зубы хищников имеют вид рядов геометрически правильных фигур, квадратов, трапеций, прямоугольников, треугольников. Аналогии такой трактовке имеются в Сибирской коллекции, кургане Аржан, на золотой обкладке ножен меча из кургана 53 могильника Тагискен, на навершии в виде головы волка из Читинского областного краеведческого музея, на предметах из могильников Уландрык I и Барбургазы I⁷².

4. Спиральные завитки на передних концах челюстей. В тех случаях, когда спиралевидный завиток помещен на конец верхней челюсти, авторы описаний археологических находок отмечают, что такой фигурой тракуются ноздри или кончик носа животного. Спиралевидные завитки могут находиться на верхней и нижней челюстях либо только на одной из них. Этот признак фиксируется уже в самых ранних произведениях анималистического искусства древнекочевнической эпохи, например на золотой бутероли из Зивие. Из других аналогий можно отметить клевец тагарского времени из Минусинской котловины, фантастического зверя в татуировке погребенного во 2-м пазырыкском кургане, голову волка — деталь развилки на нащечных ремнях конской узда из 5-го пазырыкского

кургана, голову волка из коллекции Погодина, тигров на саркофаге-колоде и седельную подвеску из 2-го башадарского кургана, различные изделия из Сибирской коллекции Петра I, золотую обкладку из курганного могильника Тагискен, фигурку полиморфного фантастического существа из могильника Юстыд I⁷³.

5. Нос — шишковидная выпуклость. Эта особенность фиксируется на улангомском крючке, бляшке с изображением хищника — случайной находке из Увсунурского аймака; на голове волка — детали развилки на нащечных ремнях из 5-го пазырыкского кургана; на голове волка из коллекции Фролова; на предметах Сибирской коллекции⁷⁴.

6. Скобковидные выемки, окаймляющие угол рта, — обычно полукруглый обвод разинутой пасти. Скобковидные выемки могут быть одиночными и парными.

6.1. Одна скобковидная фигура. Аналогии: головка льва — украшение перекрестия ремней из 2-го пазырыкского кургана, головка волка — развилка на нащечных ремнях из 5-го пазырыкского кургана, вещи из Сибирской коллекции⁷⁵.

6.2. Две скобковидные фигуры. Аналогия — изображения львов на седельных подвесках из 1-го пазырыкского кургана⁷⁶.

Аналогий по признаку б может быть больше, потому что в древнекочевническом искусстве скобковидные фигуры использовались при изображении голов не только хищных зверей, но и копытных животных.

7. Верхняя челюсть («нос») животного имеет выпуклый верхний контур («горбинку») и пересечена сверху бороздкой или небольшим, как бы врезанным в «нос» уступом. Этот признак применительно к изображениям хищных зверей фиксируется на голове волка — бронзовом навершии из кургана № 1 могильника Ноин-Ула и на бляхе с изображением кошачьих хищников из Сибирской коллекции. Но гораздо чаще так трактованы клювы фантастических грифонов и хищных птиц на различных предметах из тузетинских, пазырыкских и 2-го башадарского курганов, Улангомского могильника и многих других памятников⁷⁷.

8. Абрис глаза.

8.1. Внешний абрис глаза имеет вид асимметричной криволинейной фигуры. Верхний и нижний контуры глаза имеют заметную S-образную кривизну. Благодаря ей и взаимной асимметрии верхнего и нижнего контуров внутренний (передний) угол глаза слегка заостряется и оттягивается вниз, а внешний (задний) угол — вверх. Внутренний контур, передающий радужную оболочку или зрачок, имеет овальную форму. Аналогии: бронзовое зеркальце тагарского времени из Минусинской котловины, голова льва на кожаном псалии из 2-го пазырыкского кургана, кошачьи и волчьи головы — украшения конской упряжи из 5-го пазырыкского кургана, головы волков из коллекций Фролова и Погодина⁷⁸.

8.2. Глаз имеет очертания сегмента или овала с заостряющимся наружным углом и двойным контуром. Аналогии: головка льва — украшение нащечного уздечного ремня из 2-го пазырыкского кургана, изображения тигров на саркофаге-колоде из 2-го башадарского кургана, животные на бляхах из Сибирской

коллекции, изображения хищных и фантастических животных из могильников Юстыд I и XII, Барбургазы I⁷⁹.

8.3. Глаз имеет овальный абрис, радужная оболочка или зрачок вписаны в него кружком. Аналогия: головка льва — украшение перекрестия уздечных ремней из 2-го пазырыкского кургана⁸⁰.

8.4. Глаз овальный, наружный угол заострен и направлен слегка вверх. Зрачок или радужная оболочка вписаны в абрис глаза кружком. Аналогии: головы тигров на подвесках к передней луке и ремням седла и на накладках на подхвостные ремни из 5-го пазырыкского кургана, изображения животных из могильников Уландрык I и Юстыд XII⁸¹.

8.5. Глаз сегментовидный, зрачок или радужная оболочка вписаны кружком. Аналогия — украшение в виде головы кошки анфас из Дэрестуйского могильника⁸².

8.6. Глаз имеет вид маленькой (точечной) круглой выпуклости. Он вписан в крупный спиралевидный завиток, охватывающий лоб, темя, скулы и основание нижней челюсти. Аналогичную трактовку мы видим на гривне с фигурами львов из Сибирской коллекции Петра I⁸³.

9. Передняя часть морды (пасть) отделена от основной части головы плавной изогнутой линией (бороздкой, ложбинкой), проходящей от горла (основания нижней челюсти) ко лбу. Этот элемент зооморфного изображения кажется несущественным, однако он бросается в глаза и имеет довольно много аналогий в произведениях скифо-сибирского звериного стиля. Среди аналогий: голова волка на развилке нашечных ремней узды из 5-го пазырыкского кургана, пронизка в виде головы тигра из кургана под Бийском, происходящая из Сибири и хранящаяся в Эрмитаже бронзовая литая гривна с изображением львов, предметы из Сибирской коллекции, изображения тигров на саркофаге-колоде из 2-го башадарского кургана, изображения хищников из могильника Юстыд XII⁸⁴.

10. Очертания уха.

10.1. Ухо подтреугольное или листовидное, с завитком внутри. Аналогии чрезвычайно многочисленны. Это один из наиболее распространенных способов декоративной трактовки звериного уха на всей территории скифо-сибирского анималистического искусства. Среди аналогий: бронзовое зеркало тагарской эпохи из Минусинской котловины, уздечное украшение в виде статуэтки кошачьего хищника и деревянные уздечные украшения в виде голов волков из 4-го пазырыкского кургана, головки тигров — подвески к передней луке и ремням седла и накладки на подхвостные ремни, голова волка на развилке нашечных ремней узды из 5-го пазырыкского кургана, предметы из Сибирской коллекции, головы хищных зверей из эрмитажных коллекций Фролова и Погодина, изображения тигров на саркофаге-колоде, седельная подвеска и волчья головки на кнутовище нагайки из 2-го башадарского кургана, головки кошек — украшения конской упряжи из 1-го туэктинского кургана, бляшка из Дэрестуйского могильника, изображения хищников из алтайских могильников Уландрык I и Юстыд XII⁸⁵.

10.2. Ухо имеет листовидные очертания, то есть форму овала с заостренным и плавно изогнутым концом. Аналогии: клевец тагарской эпохи из Минусинской котловины, кошачьи головы на деревянных украшениях узды из 1-го тузгинского кургана, изображения хищников на предметах из Сибирской коллекции, бронзовое навершие в виде головы волка из кургана № 1 могильника Ноин-Ула, изображения хищников из алтайских могильников Ташанта I и Юстыд XII⁸⁶.

10.3. Ухо передано двухлепестковой или сердцевидной фигурой. Такой вариант трактовки не типичен для Центральной Азии⁸⁷. Он более характерен для западных вариантов звериного стиля, причем особенно для архаических памятников: трактовку уха двухлепестковой (сердцевидной) фигурой мы видим уже на бутероли из Зивие⁸⁸, а затем на вырезанных из кости изображениях животных, обнаруженных в Келермесских курганах⁸⁹.

10.4. При описании V типа зооморфного декора, как было отмечено, возникает неясность, изображал ли ухо животного элемент 12 (оформленный по варианту 10.2) или 13. Элемент 13 имеет подтреугольно-округлую форму или форму сегмента круга с отрезанной нижней частью. Таким способом трактовались уши животных на бронзовых литых предметах, относимых прежде всего к тагарской археологической культуре⁹⁰. Такая передача ушей встречается и на зооморфных изображениях из алтайских памятников пазырыкской культуры⁹¹.

11. Декоративный элемент на горле.

11.1. На горле помещен спиралевидный завиток. Аналогии этому признаку фиксируются в изображении хищника на бутероли из Зивие, на обкладке ножен меча из кургана 53 могильника Тагискен. Из центральноазиатских аналогий можно отметить фантастического зверя в татуировке погребенного во 2-м пазырыкском кургане, головку волка из коллекции Фролова, седельную войлочную подвеску и изображения тигров на колоде-саркофаге из 2-го башадарского кургана и другие произведения искусства из памятников пазырыкской культуры⁹².

11.2. На горле помещена фигура, которую можно описать как кружок с заостренным отростком. Такой же или достаточно близкие к нему по очертаниям элементы имеются на горле (у основания нижней челюсти) у изображений хищных и фантастических существ из 4-го и 5-го пазырыкских, 2-го башадарского и 1-го тузгинского курганов, Сибирской коллекции Петра I⁹³.

11.3. Так же как при выделении признака 10.4, если считать, что элемент 13 V типа зооморфного декора соответствует уху, то элемент 12 мы можем определить как декоративный знак, помещенный на горле животного. Он имеет листовидные очертания, то есть форму овала с заостренным и плавно изогнутым концом. Эта фигура, чаще всего именуемая специалистами по искусству скифо-сибирского звериного стиля «запаятой», чрезвычайно распространена в древнековчечинской анималистике. На горле (у основания нижней челюсти) зверей мы видим «запаятую» на зооморфных изображениях, происходящих из 1-го пазырыкского кургана и Сибирской коллекции Петра I⁹⁴.

12. Различные приемы декоративной разделки поверхности шеи.

12.1. Поверхность шеи занята несколькими (тремя, четырьмя, пятью) вытянутыми фигурами-выемками. Удлиненные и плавно изогнутые, они имеют подтреугольную, сегментовидную или лепестковидную форму. Возможно, таким способом передана грива или мохнатая шерсть на шее зверя. Этот вариант находит аналогии прежде всего на аппликативных (кожаных и войлочных), а также на выполненных в иных технике и материалах изображениях животных из 1-го и 2-го пазырыкских курганов, могильника Уландрык IV, Сибирской коллекции Петра I. Вероятно, менее корректным было бы привлечение в качестве аналогий изображений тигров на колоде-саркофаге из 2-го башадарского кургана — несмотря на формальное сходство, в данном случае мы имеем дело не столько с орнаментом, сколько с орнаментализованной передачей расцветки или фактуры натурального звериного меха⁹⁵.

12.2. На шее животного помещен довольно сложный узор, который мы можем условно назвать «растительным». Он состоит из резного листа, точечной выпуклости и спиралевидного завитка на трех плавно изогнутых тонких «стеблях». Не идентичные, но похожие узоры имеются на шеях животных в татуировке погребенного во 2-м пазырыкском кургане, на войлочной седельной подвеске из 2-го башадарского кургана. Вообще пазырыкские курганы дают серию очень близких узоров, образующих различные орнаментальные композиции. Спиралевидные завитки, в том числе один на длинном изогнутом стебле, декорируют шеи фантастических животных (рогатых кошачьих хищников) из могильника Уландрык IV⁹⁶.

12.3. Верхняя часть шеи животного занята сложным растительным элементом. На каждое профильное изображение приходится половина этого элемента, разделенного по продольной оси. При взгляде сверху правая и левая половины сопоставляются, декоративный элемент приобретает целостность и продольную («вертикальную») симметричность. В результате он может быть определен как растительный орнаментальный мотив вроде пальметки. Так как я описываю декор стремян в пределах симметричных профильных изображений, то в основе элемента 12.3 можно увидеть три находящие друг на друга лепестковидные фигуры, а под ними (то есть справа и слева при взгляде сверху на «полный» узор, составленный из двух расположенных на противоположащих поверхностях стремени дужки половинок) — спиралевидный завиток с отходящим от него небольшим заостренным отростком.

Этому признаку имеются не очень близкие, но знаменательные по композиции аналогии из богатейшей области пазырыкского искусства. Я имею в виду изображения головы кошачьего хищника анфас на бронзовых штампованных бляшках — украшениях конской узды из 1-го тузктинского кургана. С.И.Руденко называл эти изображения «рогатыми кошачьими головками», но отмечал, что их «рога стилизованные — один из вариантов растительных орнаментов»⁹⁷. Если мы представим себе тузктинскую «рогатую кошку» рассеченной по продольной

(вертикальной) оси и поместим полученную половину ее «рогов» на плоскость стременной дужки, то получим что-то подобное элементу 12.3 — спиралевидный завиток и лепестковидные фигуры. О том, что эти крупные и довольно сложные растительные элементы не являются рогами, говорят другие тузктинские находки. Во 2-м тузктинском кургане найдены вырезанные из дерева кошачьи головки, из-под подбородков которых идут вниз пластинчатые растительные элементы, гораздо более близкие признаку 12.3 — три лепестка и спиралевидный завиток⁹⁸. Конечно, это не рога, а растительный орнаментальный элемент, в искусстве пазырыкской культуры часто дополняющий зооморфное изображение, а еще чаще выступающий автономно на различных деревянных резных пластинках и подвесках⁹⁹.

12.4. Верхняя часть шеи животного декорирована рядом из четырех поперечных валиков. В Центральной Азии и на сопредельных территориях довольно многочисленные, но сомнительные аналогии можно усмотреть на изображениях фантастических животных — грифонов из пазырыкских, тузктинских и юстыдских курганов. Гораздо реже такая разделка верхней части шеи фиксируется на изображениях кабанов, волков, львов. Морфологически более близкие, но немногочисленные аналогии имеются в западном ареале скифо-сибирского звериного стиля, например в савроматском искусстве¹⁰⁰.

12.5. При описании IV типа зооморфного декора стремян был выделен такой признак, как заполнение поверхности шеи большой выемкой неправильных подчетыреугольных очертаний. Верхний контур этой выемки имеет вид соединенных друг с другом трех дуг или арок. Этот признак не имеет прямых и убедительных аналогий в древнекочевнической анималистике. Можно сказать, что он чужд скифо-сибирскому звериному стилю с его «боязнью пустого пространства» и осмысленной декоративностью всех выпуклых и выемчатых деталей.

Подводя итоги сравнительного анализа зооморфного декора бронзовых литых стремян и произведений скифо-сибирского звериного стиля, отмечу прежде всего, что список конкретных аналогий мог быть гораздо длиннее. Автор предпочел количеству точность аналогий, поэтому при их отборе придерживался трех ограничений.

Во-первых, в каждом случае рассматривалась сходная трактовка одной и той же детали зооморфного изображения (то есть сравнивались глаз с глазом, ухо с ухом и т.п.).

Во-вторых, из раннекочевнического бестиария для сравнения выбирались только хищные звери и фантастические животные с существенными чертами хищников. Ведь при том, что мы не можем определить принадлежность зооморфных изображений на стремянах на уровне не только вида и рода, но в большинстве случаев даже семейства, мы видим на них неизменную деталь — крупные треугольные клыки, нередко слегка изогнутые и заходящие друг за друга. Клыки являются важнейшим систематическим признаком отряда хищных млекопитающих¹⁰¹.

В-третьих, поскольку работа посвящена анализу декоративно-прикладного искусства народов Центральной Азии, то и подбор аналогий ему я счел необходимым ограничить центральноазиатскими пределами, лишь иногда выходя за них.

Главный итог сравнительного анализа очевиден: практически все детали зооморфных изображений на стремянах (за исключением, пожалуй, признака 12.5) имеют аналогии в искусстве скифо-сибирского звериного стиля.

Поэтому можно говорить о практически полном стилевом параллелизме зооморфного декора стремян XIX — начала XX в. и произведений раннекочевнической анималистики. Однако при всей очевидности такого заключения необходимо сделать две очень существенные оговорки.

Во-первых, практически все приемы оформления зооморфных изображений на стремянах находят соответствия в элементах древнекочевнических анималистических произведений. Но не все приемы трактовки голов животных в скифо-сибирском зверином стиле можно отыскать у кочевников нового времени. Иными словами, параллелизм беспорен, но асимметричен. Искусство скифо-сибирского звериного стиля пользовалось более разнообразным набором средств трактовки и декоративного оформления, чем центральноазиатские мастера бронзового литья в XIX — начале XX в. Это наиболее ярко проявляется в находках из курганов пазырыкской культуры, так как в условиях горноалтайской вечной мерзлоты археологам посчастливилось открыть множество изделий из органических материалов. Эти вещи продемонстрировали великолепное разнообразие декора скифо-сакской эпохи. По сравнению с пазырыкской пестротой и дробностью зооморфный декор стремян выглядит, конечно, более скромно.

Во-вторых, речь шла о сопоставлении элементов зооморфных изображений, их составных частей, не подлежащих дальнейшему упрощению. Если перейти к сравнению интегрированных совокупностей этих элементов, то есть изображений голов животных на бронзовых стремянах XIX–XX вв. и в искусстве древних кочевников, то впечатление полного параллелизма исчезнет. Оно довольно устойчиво лишь по отношению к зооморфному декору на стремянах I типа, если его сопоставлять с многочисленными изображениями голов кошачьих хищников, сделанными в скифо-сакское время. Что касается зооморфного декора II–V типов, то сближение его с древнекочевнической анималистикой основывается скорее на «общем впечатлении». И это «общее впечатление», критическую оценку которого в связи с проблемой реминисценций я уже дал в I главе работы, усиливается, если зооморфный декор стремян сопоставлять с композиционно близкими произведениями звериного стиля. Я имею в виду парные симметричные изображения звериных голов, декорирующие какие-либо небольшие объемы, имеющие форму призм, брусков, сегментов колец, торов и расслаивающие кругло скульптурные формы на два плоских профильных рельефа. К ним можно отнести и некоторые не парные (не симметричные), а одиночные изображения на предметах вроде зооморфно орнаментированных клыков. Но прежде всего

это навершия и перекрестия мечей, концы браслетов и гривен, псалии и другие изделия¹⁰².

Говорить о параллелизме анималистических образов применительно к зооморфному декору стремян можно лишь вообще достаточно условно. Ведь произведения искусства скифо-сибирского звериного стиля представляются нам прежде всего как богатая совокупность полнофигурных изображений, а на стремянах (за немногочисленными исключениями, о которых речь пойдет в конце главы) мы видим только головы животных.

О нескольких интересных для сопоставления декора стальных и бронзовых стремянах, не вошедших в представленную типологию, будет сказано ниже. Пока же обращусь к декору стальных ковано-чеканных стремян.

Основная масса зооморфно декорированных стальных стремян имеет на верхней части дужки изображения, восходящие к образу восточноазиатского дракона лун. Трактовка драконьей головы варьируется в зависимости от степени схематизации, а в конечном счете — от количества углублений, из которых изображение «собирается».

Большинство стремян можно разделить на два типа, различающиеся в первую очередь тем, направлены ли головы драконов в противоположные стороны (затылками друг к другу) или навстречу друг другу (пастями к отверстию для ремня в средней части дужки). Более дробная классификация затруднительна. Хотя стремяна обоих типов можно расположить в логичном ряду, демонстрирующем постепенный переход от ясной изобразительности к разрушающей образ схематизации, границы между вариантами этого ряда будут трудноуловимыми. Конечно, сам процесс схематизации дискретен и даже может быть выражен количественно числом линий и бороздок, сделанных кузнецом при выполнении каждого профильного изображения драконьей головы. Однако попытка вычленивать варианты в таком ряду приведет на практике к описанию каждого включенного в сводку экземпляра — настолько они индивидуальны при общем визуальном сходстве, определяемом хорошо известным художественным прототипом. В большей степени это относится к I, в меньшей — ко II типу, где варианты все-таки выделены.

I тип. Головы драконов направлены пастями в противоположные стороны (от отверстия для ремня) и слегка вниз — в соответствии с направлением арковидной формы верхней части дужки. Всего к стремянам с I типом зооморфного декора относятся 13 экземпляров (если считать парные идентичные — 11). Из них с территории Монголии происходят 3 стремяни (рис. XVIII, 1¹⁰³; XIX, 2¹⁰⁴; XXIV, 2¹⁰⁵), бурятского ареала — 2 (рис. XIX, 1¹⁰⁶; XXII¹⁰⁷), Тувы — 5 (рис. XX¹⁰⁸; XXI, 1¹⁰⁹, 2¹¹⁰; XXIII¹¹¹), Горного Алтая — 1 (рис. XVIII, 2¹¹²).

Зооморфный декор I типа отличается от веристических воспроизведений драконьих голов сильной схематизацией всех деталей вообще и утратой некоторых важных элементов в частности. Даже на наиболее схематично трактованных драконьих головах восточнотуркестанского стремени (рис. VIII, 2) мы отчетливо

видим клыки и рога. В зооморфном декоре I типа клыки не показаны ни в одном случае, а рога либо тоже отсутствуют, либо теряются в сумбуре других неясно и двусмысленно трактованных деталей.

При известной общности впечатления и способов детализировки имеются различные варианты передачи элементов драконьих голов.

Передняя часть драконьей морды (пасть) моделирована аморфно и представляет собой короткую выпуклость, отделенную от основной части головы четкими обводами — бороздками, в большинстве случаев плавно изогнутыми и имеющими дуговидную или S-образную форму. Разинутая пасть изображена относительно небольшим сквозным проемом, который может быть разомкнут впереди (рис. XVIII, 2; XIX—XXI; XXIV, 1) или иметь вид замкнутого отверстия (рис. XVIII, 1). На одном изделии могут фиксироваться оба варианта изображения пасти (рис. XXII, XXIII), а в случае предельной схематизации сквозной проем вообще отсутствует (рис. XXIV, 2).

Зубы в большинстве случаев трактованы короткими вертикальными подтреугольными насечками, расположенными выше и ниже разверстой пасти — глубокой щелевидной выемки. В трактовке зубов можно выделить по направлению и расположению насечек несколько вариантов: 1) треугольники располагаются вершинами вверх и вниз от разъема пасти, в результате трактовка близка натуральному виду звериных зубов — широких у основания и несколько сужающихся к плоской вершине — трапецевидная форма (рис. XVIII, 2; XIX; XXII; XXIV, 1); 2) треугольные углубления-насечки направлены таким же образом ниже и выше горизонтальной длинной бороздки, которую мы принимаем за линию оскаленной пасти, но чуть выше мы видим щелевидный проем, то есть ремесленник не разобрался в деталях драконьей иконографии и, трактуя ее имитативно и малоосмысленно, изобразил на одной морде разными способами две пасти (рис. XXII); 3) треугольные углубления расположены выше и ниже разъема пасти, но вершинами к ней. Этот вариант можно определить или как неверную трактовку зубов (в промежутках между треугольными углублениями образуются фигуры с основаниями более узкими, нежели вершины), или как в принципе верную, но сугубо декоративную (зубы — сами треугольные выемки) (рис. XVIII; XIX, 2; XX; XXI); 4) зубы изображены одним рядом треугольных выемок в случае крайней схематизации образа (рис. XXIV, 2); 5) зубы вообще не изображены, есть лишь сквозной проем пасти (рис. XXIII).

Имеется несколько вариантов изображения драконьих глаз: 1) абрис глаза — правильная овальная или сегментовидная заостренная фигура, рассеченная скобкой или дуговидной перемычкой (так выделены радужная оболочка или зрачок) (рис. XVIII, 1); 2) абрис глаза трактован одной или двумя концентрическими скобками, внутри — радужная оболочка или зрачок, переданные овальной или сегментовидной фигурой (рис. XVIII, 2); 3) абрис глаза передан роговидной фигурой, длинный заостренный конец которой плавно загнут кверху и изображает внешний угол глаза; основание роговидной фигуры (ее наиболее широкая часть)

отсекается скобковидной бороздкой — таким способом передаются очертания радужной оболочки или зрачка (рис. XXII); 4) абрис глаза — неправильная четырехугольная фигура со скобковидной бороздкой внутри — контуром радужной оболочки или зрачка (рис. XXIV, 1); 5) глаз трактован в виде сквозного круглого отверстия или небольшой округлой выпуклости (рис. XIX); 6) на месте глаза (над верхней челюстью) несколько маловыразительных коротких бороздок, не вызывающих ассоциаций с обычным графическим образом глаза; как глаз скорее воспринимаются расположенные ближе к шее и гриве круглые отверстия или углубления, окруженные бороздками или их комбинациями, имеющими кольцевидную, лепестковидную или упрощенно-листовидную форму (рис. XX, XXI, XXIII). Однако с таким же правом мы можем отождествить эти комбинации отверстий, углублений и линейных бороздок с драконьим ухом. Общая невнятность варианта 6 — явный результат схематизации и подражательно-имитативного подхода к изображению. Впрочем, если мы обратимся к наиболее схематизированному варианту зооморфного декора I типа (рис. XXIV, 2), то не поймем, где помещен глаз и изображен ли он вообще.

Не имеет смысла так же подробно анализировать декоративную разделку основной поверхности морды дракона. На всех стременах она примерно одинакова и сводится к набору длинных, плавно изогнутых бороздок (одинарных, двойных и тройных). Этими бороздками отделяются челюсти (пасть) от головы и выделяется нижняя часть морды (скулы). В нескольких случаях имеется третья линия, ответвляющаяся от второй ближе к шее и идущая вверх.

В трактовке гривы фиксируются следующие варианты: 1) разделенные аккуратные крупные пряди в форме длинных языков пламени, покрытые параллельными, плавно изогнутыми тонкими бороздками (рис. XVIII, 1; XIX; XXI, 2); 2) неразделенные на пряди параллельные слабоизогнутые бороздки, занимающие все место «гривы» (рис. XVIII, 2; XX; XXI, 1; XXII; XXIII); 3) несколько (не более 10–11) бороздок, нанесенных в разных направлениях и поэтому не передающих верно вид драконьей гривы, а производящих впечатление хаотически расположенных (рис. XXIV, 1, 2).

На рисунках XVIII–XXIV в общем хорошо видно, что существенные детали драконьих голов (зубы, глаза, гривы) изображались с различной степенью схематизации. На одном и том же предмете могли совмещаться разные по степени схематизации детали. Поэтому в общем ряду усиления схематизации конкретное стремя не может занимать вполне определенного места. Изображения I типа можно выстроить в такой ряд лишь условно, примерно в последовательности приведенных здесь рисунков. В начале ряда окажется в целом веристическое изображение (рис. XVIII, 1), а в конце — полностью схематизированный декор, в котором исходный образ настолько изменен, что признаки головы дракона лишь угадываются. Чем ближе мы к концу ряда, тем более очевидны невыработанность самих приемов схематизации и орнаментальной трактовки. Это результат интуитивного, имитаторского характера работы ремесленника, довольно

часто, по-видимому, просто не понимавшего, какую именно деталь драконьей головы он изображал.

II тип. Головы драконов направлены друг к другу, их пасти разделены отверстием для ремня в середине верхней части дужки. Всего таких стремян 18 (16, если считать пары идентичных стремян за одно), из них с территории Бурятии происходят 10 (9), Тувы — 3, Горного Алтая — 5 (4). Стремена II типа, в отличие от изделий I типа, довольно легко располагаются в определенном ряду в зависимости от степени схематизации. В зооморфном декоре II типа можно выделить не менее пяти вариантов.

Вариант I представлен четырьмя (или тремя, если считать парные за одно) бурятскими стременами (рис. XXIV, 3¹¹³; XV, 1¹¹⁴; 2¹¹⁵). Образ дракона легко узнаваем. У него параболическая, широко разинутая пасть с двойным контуром. Разверстость пасти подчеркнута продольным щелевидным сквозным отверстием. Зубы трактованы двумя рядами треугольных углублений (по 3–5 в ряду), направленных вершиной вниз от верхнего обвода пасти и от нижней границы щелевидного отверстия. Глаза имеют сплошной или составленный из нескольких бороздок контур в виде продолговатой листовидной изогнутой фигуры. Внутри нее скобкой выделена радужная оболочка или зрачок. Несколькими плавно изогнутыми кривыми линиями довольно отчетливо трактованы детали драконьей головы, а параллельными изогнутыми бороздками — грива. В верхней части шеи имеются справа и слева маленькие круглые сквозные отверстия (рис. XXV, 1 — только одно). На каждое профильное изображение драконьей головы (не считая зубов) приходится от 15–16 до 22–25 бороздок и углублений различных форм и размеров. Кроме того, в стременах I варианта в каждой разинутой пасти дракона пробито щелевидное, а в шее — маленькое круглое отверстие. В декоре остальных вариантов этих сквозных отверстий нет.

Вариант II представлен 10 одиночными стременами, поступившими в музейные фонды из этнических ареалов бурят (рис. XXVI, 2¹¹⁶; XXVII, 1¹¹⁷; 2¹¹⁸; XXVIII, 1¹¹⁹; 2¹²⁰), тувинцев (рис. XXVI, 1¹²¹; XXIX, 2¹²²) и алтайцев (рис. XXIX, 1¹²³; XXX, 1¹²⁴; 2¹²⁵). II вариант отличается от варианта I заметной схематизацией одних деталей и более лаконичной трактовкой других. Контур пасти и глаза такие же, как на стременах I варианта. Но в пасти не щелевидный сквозной проем, а продольная линейная бороздка, от которой вверх и вниз идут два ряда треугольных углублений или коротких линейных рисок-насечек, изображающих зубы. Китайским или достаточно компетентным центральноазиатским мастерам детали основной части драконьей головы, безусловно, представлялись важными. Их можно приблизительно определить как скульпы, складки или жаберные крышки. Однако здесь они трактованы очень условно, двумя-тремя криволинейными бороздками, которые скорее заполняют фон, чем изображают четко определенные признаки. Размеры гривы уменьшены — она стала короче, изображена тремя-четырьмя слабоизогнутыми бороздками и занимает сравнительно небольшой сегмент зооморфного изображения. О том, что это грива, можно догадаться,

лишь сравнивая декор II и I вариантов. Об усилении схематизации говорит и то, что для создания каждого профильного изображения мастер использовал от 9 до 22 линейных бороздок (опять-таки не считая зубов, но с учетом линейного углубления по продольной оси пасти). Лишь на одном стремях драконьи головы «собраны» из 19 и 22 бороздок, на другом для этого понадобилось девять. В основном же на одно профильное изображение приходится по 11–16 бороздок. Мастер обходился также без сквозных отверстий, которых на каждом стремях, декорированном по I варианту, имелось четыре (не считая функционально необходимого большого отверстия для ремня).

К варианту III можно отнести одно бурятское стремя (рис. XXX, 3)¹²⁶. Схематизация в нем достигает предела, но зооморфная основа декора еще различима. Разинутая пасть имеет двойной параболический контур. По продольной ее оси проходит линейная бороздка с двумя рядами поперечных рисок (зубы). Глаза — роговидный или вовсе разомкнувшийся контур из двух линий. По продольной оси головы — длинная бороздка, ниже которой скобовидная выемка и две изогнутые линейные бороздки, возможно, передающие гриву. Каждое профильное изображение «собрано» всего из 9 линейных бороздок. В данном случае мастер, по-видимому, еще знал, что он декорирует стремя изображением если не дракона, то какого-то хищного чудовища, но ограничился передачей зубастой разинутой пасти, глаза и, может быть, гривы.

Вариант IV также представлен парой идентичных стремях, поступивших в Музей антропологии и этнографии с Горного Алтая (рис. XXXI, 1)¹²⁷. О том, что эта пара не уникальна, говорит один из этнографических рисунков Г.И.Гуркина в Алтайском республиканском краеведческом музее в Горно-Алтайске (рис. IV, 1)¹²⁸. На этом рисунке изображено стремя, где спиралевидные завитки превращены в элемент простого растительного узора, а от образа дракона остался лишь абрис разверстой пасти, переданный тремя бороздками. Не показаны зубы: отсутствуют поперечные насечки вдоль продольной линии внутри пасти. Исчезли даже намеки на изображение деталей головы, глаз и гривы. Вместо этого мы видим по два симметрично расположенных спиралевидных завитка. Можно предположить, что декор этой пары стремях — крайний случай схематизации при абсолютном упрощении изобразительного прототипа: сохранив редуцированные очертания пасти, мастер заменил все остальное парой спиралевидных завитков. Таким образом, декор IV варианта является логическим завершением схематизации, оставляющим от первоначального изображения драконьей головы ее минимальный след (5 углублений-бороздок на каждое профильное изображение вместо 15–25, соответствующих декору I варианта).

Вариант V представлен единственным тувинским стремяем (рис. XXXI, 2)¹²⁹. В декоре этого варианта число линейных углублений увеличивается до 16 и 19, но они не собираются в сколько-нибудь различимую фигуру. Это хаотическое сочетание бороздок, расположенных параллельно или под углом друг к другу.

можно угадать зооморфную основу лишь постольку, поскольку она присутствует на других стальных стремянах (главным образом I—III вариантов).

Рассмотренные типы и варианты охватывают основное количество центральноазиатских бронзовых и стальных стремян с зооморфным декором на верхней части дужки. За пределами описанного массива изделий остается несколько редких разновидностей, о которых речь пойдет ниже.

Главный вывод из проделанного анализа сводится к тому, что большинство бронзовых стремян декорировано целостными и выразительными изображениями голов хищных животных, а большинство стальных — достаточно схематичными головами драконов. Это может быть объяснено в первую очередь существенными различиями в материале и технике.

Как уже отмечалось, бронзовые стремяна отливались по резным деревянным моделям. Во всяком случае, даже если заливке металла предшествовал отгиск в земляной форме уже готового бронзового стремени, то начиналась серия отливок все равно с изготовления деревянной модели. Благодаря этому зооморфный декор бронзовых стремян был теснее связан со стилизованными особенностями народной деревянной скульптуры, давшей множество замечательных анималистических произведений. Присущие центральноазиатской народной анималистике особенности трактовки звериного образа и декоративной передачи деталей непосредственно переходили в декор бронзовых стремян, который и представлял собой по сути две как бы противостоящие друг другу анималистические скульптуры (конечно, головы, а не фигуры целиком).

Декор стальных стремян выполнялся в технике ручной свободнойковки. Применяя зубило и, возможно, пробойники и подбойники, кузнец пробивал отверстия, производил выглаживание, набивку рельефа и насекание рисунка¹³⁰. Относительно небольшой размер стремени и строго определенная форма его дужки ограничивали возможное разнообразие приемов художественнойковки этими операциями. Основное место занимала набивка рельефа на плоских гранях верхней части дужки. Он мог набиваться только линейными канавками-бороздками, прямыми или плавно изогнутыми. Декоративный эффект при такой скудости технических средств и малых размерах изделия может быть создан только на основе контраста между гладкими и коваными поверхностями, между фоном и канавками-углублениями. Этот контраст усиливается в том случае, когда рельеф дробен, то есть составляющие его канавки как бы читаются каждая в отдельности, а не сливаются в запутанный и невнятный узор наподобие лабиринта.

Однако необходимая для достижения декоративного эффекта дробность рельефа в сочетании с другими техническими условиями (небольшой размер декорируемой плоскости, преобладание набивки рельефа канавками) открывала путь к схематизации. А схематизация, как показал сравнительный анализ пяти вариантов II типа декора, могла приводить к дезинтеграции, распаду исходного анималистического образа. Он превращался в трудно идентифицируемую схему или в аморфное сочетание канавок-бороздок.

Ограниченный такими техническими условиями, кузнец, в отличие от бронзолитейщика, мог ориентироваться только на приемлемые в данной ситуации рисунки или образцы — «драконьи стремена» китайского или местного производства. С большим или меньшим успехом он копировал их и, применяя (в зависимости от старательности или от стремления экономить усилия) большее или меньшее количество канавок-бороздок, достигал различной степени схематизации. В результате изображение дракона превращалось в графическую идеограмму.

Таким образом, можно предположить, что стили, в которых выполнен декор на бронзовых литых и стальных ковано-чеканных стременах, изначально различны. Стилиобразующими факторами, в частности, являются материал и техника. Однако в первую очередь следует назвать очевидные источники самих образов — местную деревянную анималистическую круглую скульптуру для литых стремян и восточноазиатские, скорее всего плоскостные, изображения драконов для ковано-чеканных. Этот вывод подкрепляется некоторыми наблюдениями.

В Музее антропологии и этнографии хранится пара монгольских бронзовых стремян, отлитых, вероятно, в конце XIX — начале XX в. Верхняя часть дужки декорирована глубокими и широкими, довольно небрежно выбранными бороздками. Они передают сильно схематизированное изображение головы дракона, близкое описанному I типу стальных стремян (рис. XXXII, 4)¹³¹. По зооморфному декору им достаточно близко другое монгольское стремя (рис. XXXII, 5)¹³². Сильно схематизированные изображения драконьих голов на нем тоже производят впечатление выполненных в технике обронной гравировки, но это литье. В обоих случаях изображения драконьих голов «собраны» из углублений-бороздок, но в первом случае они вырезались на бронзовой отливке, а во втором — перешли на отливку с модели.

Эти три монгольских стремена сходны с хранящимися в Музее антропологии и этнографии двумя парными китайскими стременами XIX в. (рис. XXXII, 1)¹³³. Головы драконов на них еще более схематизированы, хотя технически выполнены сложнее (в каждом изображении 5 сквозных отверстий, отдельные участки сплошь проканфарены).

Китайские мастера, используя технику гравировки (в том числе обронной) и чеканки по бронзовому литью, могли изображать головы драконов и вполне «реалистично». Об этом свидетельствуют два предмета, также хранящиеся в Музее антропологии и этнографии (рис. XXXII, 2, 3)¹³⁴. Это верхние части стремянных дужек — скорее всего, не фрагменты, а заготовки — полуфабрикаты, предназначенные для сварки или пайки с нижней частью¹³⁵. Гравировка в данном случае довольно грубая и небрежная, но изображение драконьей головы вполне точное и легко узнаваемое. Однако в случае с монгольскими стременами хорошо видно, как мастер, декорируя бронзовые стремена в несвойственной этому материалу технике и «собирая» зооморфный образ из канавок-бороздок, неизбежно пошел по пути геометризации и схематизации.

Связь стиля зооморфных изображений с материалом и техникой нельзя представлять упрощенно. Стиль зооморфного декора даже таких относительно простых изделий, как стремяна, не всегда определялся выбором материала (бронза или сталь) и техники (литье или ковка с чеканкой). Мастер достаточно высокой квалификации не испытывал затруднений при переходе от бронзолитейного производства к кузнечному. Декор, характерный для литых изделий, мог переходить на стальные кованые стремяна без существенных морфологических изменений. В собранном материале есть несколько таких пар, составленных из бронзовых и стальных изделий. Так, имеются монгольские стальные и бурятские бронзовые стремяна с одинаковыми плоско-рельефными фигурами «травяных драконов», то есть фантастических чудовищ с хвостами в виде ветвящегося растительного побега (рис. XXXIII, 1¹³⁶, 2¹³⁷). В качестве аналогий можно привлечь две пары стальных монгольских стремян с декором в виде крупных растительных побегов на верхней части дужки (рис. XXXIV, 1¹³⁸, 2¹³⁹). Эти мотивы близки хвостам драконов. Во всех случаях (кроме бронзового стремени) декоративный рельеф набит кузнечными инструментами, но его морфология и пластика (плоско-рельефные изображения на четко ограниченном углубленном гладком фоне) такие же, как на бронзовом стремени.

Это же явление можно проиллюстрировать двумя монгольскими стремянами — бронзовым и стальным (рис. XXXV, 1¹⁴⁰, 2¹⁴¹). На верхней части дужек обоих стремян помещены мягко моделированные, то есть трактованные в стиле бронзового литья, головы животных. Зоологическое определение здесь невозможно. Изображения различаются деталями, однако между ними больше сходства, чем различий, несмотря на разницу в материале. Мастер, декорировавший стальное стремя, использовал в художественной ковке мягкую скульптурную манеру. Интересно, что со временем впечатление сходства стального кованого декора с бронзовым литьем еще более усилилось из-за износа вещи — потертость сгладила ребра и грани кованых углублений, как бы смягчив пластику изображения.

Однако можно привести и прямо противоположный пример. В фондах Иркутского объединенного музея хранится пара бронзовых стремян (скорее всего, бурятского производства) с изображениями на верхних частях дужек голов похожих и столь же неопределенных животных (рис. XXXV, 3, 4)¹⁴². Только на одном стремени применена гравировка по отливке, но при изготовлении модели применялась лаконичная грубоватая резьба с глубокими гранеными выемками, сходная с обронной гравировкой. В результате исходный зооморфный образ, геометризованный в деталях, оказался в целом настолько схематизированным, что мы только угадываем в нем черты дракона и льва, слона и макары.

Очень показательный пример использования способа трактовки зооморфных изображений, характерного для стальных ковано-чеканных изделий, на бронзовых литых стремянах — монгольское стремя с предельно схематичным

изображением драконьих голов (рис. XXXVI, 1)¹⁴³. Хотя его декор оставляет впечатление сделанного в технике обильной, четкой и дробной обронной гравировки, на самом деле он выполнен литьем. Каждое плоскостное изображение состоит из 27–29 глубоких, в основном криволинейных канавок. Кажется, что мастер был увлечен своим экспериментом. Узор на стремени действительно необычен, и формальный декоративный эффект налицо. Однако изображение головы дракона превратилось в орнаментальную, хотя и сложную схему.

Может, быть, гораздо менее удачным продуктом, дериватом подобных экспериментов стали практически идентичные бронзовые литые стремена, происходящие из Монголии (рис. XXXVI, 2)¹⁴⁴ и Алтая (рис. XXXVII, 1)¹⁴⁵. Декор верхних частей дужки настолько лаконичен и непонятен, что большее внимание обращаешь на ажурные подножки всех трех стремян с необычной аббревиатурой из русских букв «А.О.», еще раз наводящей на мысль об общности типов стремян в разных регионах Центральной Азии.

Намеченные выше выводы о стилевой разнице между декором, выполненным в технике бронзового литья, близкого к деревянной пластике, и декором стальных стремян, воспроизводящим дальневосточную анималистику с заметной степенью схематизации и имитативности, подтверждает анализ некоторых редких разновидностей центральноазиатских стальных стремян.

Мне известны пять экземпляров, происходящих с территории Монголии (рис. XXXVIII, 1¹⁴⁶), Горного Алтая (рис. XXXVIII, 2¹⁴⁷) и Тувы (рис. XXXIX, 1¹⁴⁸, 2¹⁴⁹). На верхней части дужек этих стальных ковано-чеканных изделий помещены парные фигуры хищных животных, обращенных головами в противоположные стороны. Зооморфные образы легко угадываются. Это перенесенные в Центральную Азию копии китайских гротесковых львов *шицза*, получивших в тюрко-монгольской среде местное наименование реального прототипа (монг. *арслан*, бурят. *арсалан*, тув. *арзылан*)¹⁵⁰.

Мастера, изготовившие эти стремена, пытались выковать мелкие круглые скульптуры из неадекватного материала — стали. В какой-то степени это им удалось — образы *арсланов-шицза* определяются знающими людьми без колебаний. Но в отличие от бронзовых литых или деревянных резных изображений львы на стальных стременах утратили присущую им живость и экспрессию. Фигурки их статичны, очертания подчинены конфигурации верхней части стремени дужки. Изменилась и основная поза: львы не сидят и не стоят, а лежат, потому что должны вписаться в очертания дужки. Изображения как бы составлены из нескольких, имеющих правильные геометрические очертания объемов (особенно головы и хвосты). Геометризации подверглись и детали. Это особенно хорошо видно по оскаленным пастям, которые имеют вид колес со сквозным отверстием в центре и радиально расположенными насечками. Передача отдельных частей канонического образа *шицза* резко обеднена: исчезли дробные «локоны» грив и характерные элементы морды (выпученные глаза, кустистые брови, висящие уши, мимически напряженные детали лицевой мускулатуры).

В общем декоративная разделка деталей или отсутствует вовсе, или заменена сплошной монотонной «штриховкой» из частых параллельных линейных бороздок. Свойственные *шиица* пышные хвосты-плюмажи приобрели форму узких пластин, расположенных по верхнему контуру стремени. Лишь при взгляде сверху (рис. XXXIX, 2) видны характерные для гротесковых львов основания плюмажеподобных хвостов с двумя спиралевидными завитками. В целом можно сказать, что ничего подобного мы не видим на изображениях *шиица-арсланов*, выполненных в более подходящем для круглой скульптуры материале (бронзе, дереве, мягком минерале вроде тувинского или китайского агальматолита) и в адекватной технике (резьбе, литье).

На уже упоминавшихся тувинских стременах из Тувинского республиканского краеведческого музея (рис. XXXIX, 2¹⁵¹) и из коллекции Д.Чокпарова (рис. XXIII¹⁵²), на зарисованном Н.В.Шагаевым алтайском стремени (рис. IV, 3¹⁵³) и стремени из Бийского музея (рис. XXXVIII, 3¹⁵⁴) также имеются полнофигурные изображения *арсланов-шиица*. Это не круглые скульптуры, а кованочеканные воспроизведения образа в плоском рельефе. В этих случаях главной задачей мастера было вписать фигуру животного в рамку расширенной нижней части дужки, имеющую форму высокой трапеции или прямоугольника с закругленной верхней частью. Соответственно фигура *арслана* оказывается с трудом помещенной в это небольшое двухмерное пространство и потому деформированной. Туловище изображено в профиль, а голова даже не анфас, но скорее «сверху». Траковка туловища и хвоста в этом случае мало чем отличается от изображений *шиица* на верхних частях дужек, сохранены те же статичность и невыразительность. Верхний контур спины выделяется узкой изогнутой лентой с поперечными насечками или круглыми выпуклостями. Такая деталь отсутствует на круглых скульптурах гротесковых львов. В плоско-рельефных изображениях этот элемент делает зооморфную фигуру более внятной, «помогая» разглядеть контуры туловища в общей мозаике геометризованных форм, покрытых монотонной штриховкой.

Головы гротесковых львов, изображенных в плоском рельефе, в отличие от круглых скульптур приобрели почти все типичные для канонических *шиица* детали: глаза, брови, уши, локоны гривы.

Деформация анималистических образов, когда голова, тело (или его части) изображаются в различных ракурсах (фигура животного «выворачивается», «перекручивается»), свойственна произведениям скифо-сибирского стиля. Специалисты по древнекочевническому искусству такую деформацию как раз и объясняют стремлением вписать зооморфную фигуру в небольшое пространство, чтобы оставалось как можно меньше свободного фона («боязнь пустого пространства»). Поэтому в принципе здесь можно было бы провести параллель между народным искусством XIX–XX вв. и древнекочевнической анималистикой. Но это будет параллель между художественно-ремесленными приемами, а не между конкретными вещами — актуализациями этих приемов. Ведь образ гротескового

льва типа дальневосточного *шицза* отсутствует в искусстве скифо-сакской эпохи. Начало генезиса изобразительного канона *шицза* можно отнести по времени не ранее династии Тан (618–907), а во вполне узнаваемом виде изображения *шицза* распространяются в сунско-юаньскую эпоху (X–XIV вв.)¹⁵⁵.

Анализ воспроизведения образа гротескового льва *шицза* в декоре стальных стремян показывает, что и здесь мы видим неудачи мастеров, взявшихся копировать заимствованное, чужеродное для глубинных пластов народного искусства изображение и не сумевших в полной мере справиться с задачей из-за ошибочного выбора материала и техники.

Центральноазиатский ремесленник, работающий по стали, не может полностью справиться со сковывающими его материалом и техникой даже в том случае, если он не копирует дальневосточные образцы зооморфного декора (драконы *лун* и львы *шицза*), а пытается создать оригинальную вещь. В Тувинском республиканском краеведческом музее в комплекте с седлом хранится пара больших парадных стремян, декорированных в сложной технике с заметной претензией на роскошь. На верхней части дужки с каждой стороны имеются гравированно-чеканные изображения голов двух животных. В передней части это голова хищника — собаки или льва-*арзылана* с длинной тупой пастью и висячими ушами, а сзади — рогатого животного, вероятно барана. От рогов барана почти до отверстия для ремня орнаментальная рамка заполнена длинными дуговыми линиями, оттененными полосами прямых коротких насечек (рис. XL¹⁵⁶).

Тувинский мастер попытался создать уникальное произведение, и, действительно, аналогий ему среди всех известных центральноазиатских стремян найти невозможно. Изготовитель старательно применил в декоре все разнообразие технических приемов — ковку, сварку, гравировку, чеканку, позолоту. И тем не менее анималистические образы схематичны и сухи, перегружены монотонной проработкой хаотических деталей, идентифицируются с большим трудом, да и то неопределенно. Неизбежные в данном материале и в данных техниках геометризация и схематизация заменили целостность и выразительность, которые мы постоянно наблюдаем в произведениях древнекочевнического звериного стиля и отчасти — в зооморфном декоре бронзовых литых стремян.

Еще одно необычное стальное ковано-чеканное стремя, происходящее из Западной Монголии (Кобдоский аймак), известно мне по рисунку А.Баасанхуу (рис. XLI, 1). Узор на нем настолько своеобразен, что могли бы возникнуть сомнения в точности зарисовки, если бы не отменная скрупулезность всех без исключения этнографических рисунков этого автора¹⁵⁷. Основная часть зооморфного декора с первого взгляда воспринимается как изображение головы барана с большими рогами, явно перекликающееся с раннекочевнической анималистической манерой, прежде всего с произведениями пазырыкского круга. При более внимательном рассмотрении за «рогом барана» начинаешь угадывать другие фигуры, из которых верхняя (продолговатая со спиралевидным завитком) может быть определена как рог дракона, а нижние — как неверно трактованные

(перевернутые) пряди драконьей гривы. Только после этого понимаешь, что это не какой-то гибридный зооморфный образ, якобы перешедший в виде реминисценции из скифо-сибирского искусства, а все-таки изображение драконьей головы. Что касается «бараньего рога», то это детали головы дракона, но переданные с такой регулярностью, что вызывают «пазырыкские» ассоциации.

Такие же ложные ассоциации порождает декор верхней части дужки одного монгольского стремени из Среднегобийского аймака (рис. ХLI, 3¹⁵⁸). Этот узор, в котором сам владелец видел изображение какого-то животного, состоит из линейных, подтреугольных и дуговидных углублений, сочетание которых упорядочено лишь отчасти. Специалист по скифо-сибирскому звериному стилю может увидеть некоторое сходство между чередой простых и концентрических круглых и дуговидных углублений, с одной стороны, и древнекочевническими изображениями плотных рядов сильно схематизированных птичьих («грифонных») или звериных голов с большими круглыми глазами — с другой¹⁵⁹. Однако это сходство настолько формально, что должно быть признано случайным и иллюзорным.

При наличии большого количества стремян XIX–XX вв. зооморфно декорированные стремени более раннего времени очень редки.

Может быть, к непосредственно предшествующей эпохе относится стальное кованое стремя из Тувинского республиканского краеведческого музея, датированное в экспозиции «эпохой нахождения Тувы в составе государства Алтанханов и Джунгарии XVII–XVIII вв.» (рис. ХLI, 2¹⁶⁰). Это стремя украшено изображениями обращенных пастями друг к другу зверей. Они напоминают драконьи головы, но и заметно отличаются от них. Элементы узора имеют вид не только канавок-бороздок, но и плавно изогнутых валиков. Контур разинутой пасти параболический, с длинной продольной канавкой и двумя рядами подтреугольных насечек — «зубов». Передняя часть морды отделена дуговидными параллельными бороздками. В верхних частях изображений имеются полукольцевидные валики, в задних — по четыре параллельных поперечных бороздки. Зооморфный образ настолько схематичен, что не может быть идентифицирован сколько-нибудь определенно. Сомнительны и основания, по которым сотрудники музея датировали стремя XVII–XVIII вв.

Наиболее ранние центральноазиатские стремени, декор которых выполнен в виде драконьих голов и практически не отличается от декора изделий XIX–XX вв., могут датироваться концом XII — XIII в. Это стремени к седлам, хранящиеся в мемориальном комплексе Чингисхана в Эджин-Хоро во Внутренней Монголии¹⁶¹, и стремени, связываемые с внуком Чингисхана Хулагу, который был иранским ильханом в 1256–1265 гг.¹⁶². «Стремени Чингисхана», насколько можно судить по опубликованным небольшим фотографиям, близки к высококачественным и веристически декорированным стременим XIX–XX вв., представленным на рис. V–VIII. Однако неясно, насколько мы можем доверять их атрибуции, видимо, основанной на устной традиции. Сложная, неясная, сопровож-

дававшая погромами история мемориального комплекса Эджин-Хоро хорошо известна¹⁶³.

Г. Винцек опубликовал фотографию стального «стремена Хулагу» — оно близко стременам I типа (рис. XVIII–XXIII). Но он не привел никаких оснований своей атрибуции.

По археологическим находкам неплохо изучена морфология конского снаряжения тюркского, уйгурского, кыргызского и киданьского периодов, эпохи Монгольской империи и ее преемников — монголо-кипчакских государств. В общем можно согласиться с мнением о том, что в XII–XIII вв. сложился «общеупотребительный комплекс предметов конского снаряжения, многие элементы которого без значительных изменений живут до настоящего времени»¹⁶⁴. Можно было бы предположить, что и стальные кованые стремена, верхняя часть дужек которых украшалась изображениями драконьих голов, появились в XII–XIII вв. и сохранились практически без изменений вплоть до «этнографически изучаемого времени». Однако такое предположение не подкрепляется фактами. Среди множества стремян, дошедших до нас от средневековых кочевников Евразии, нет ни одного, декорированного головами драконов¹⁶⁵.

Обращение к китайскому материалу II тысячелетия затруднительно¹⁶⁶. Если судить по некоторым музейным коллекциям¹⁶⁷, то в минскую и раннюю цинскую эпохи в Китае изготавливались стальные стремена с драконьим декором, аналогичным описанным выше веристическим изображениям (рис. V–VIII). Скорее всего, эти изделия и были прототипами центральноазиатских стальных кованых стремян с декором в виде голов драконов.

Труднее судить о происхождении бронзовых литых стремян, ибо в археологических материалах эпохи средневековых кочевников каких-либо бронзовых стремян нет вообще¹⁶⁸.

Типология декора стальных стремян может быть интерпретирована эволюционно — от веристических изображений ко все более схематизированным и лаконичным. В отличие от стальных, в массе зооморфно декорированных бронзовых стремян можно выделить сравнительно небольшую группу изделий — дериватов с предельно скупым и схематичным узором (рис. XXV; XXVI; XXVII, 1). Нет отчетливого представления о том, каким был зооморфный декор наиболее ранних экземпляров, включал ли он изображения драконьих голов. Имеющийся скудный китайский материал (рис. XXXII, 1–3) мало что разъясняет.

Время появления бронзовых стремян теряется в очерченном во Введении хиатусе — периоде полного отсутствия фактов центральноазиатского народного искусства, начавшемся в XIV в. и длившемся чуть ли не до второй половины XIX в. Однако этот период охватывает ту же минскую эпоху и значительную часть цинской. Следовательно, появление и распространение в Центральной Азии зооморфно декорированных бронзовых стремян можно было бы объяснить влиянием декоративно-прикладного искусства Китая этого времени, если бы в нем были обнаружены убедительные аналогии центральноазиатским изделиям.

Две интересные аналогии известны мне с территории Юго-Восточной Азии. Это литые из неопределенного светлого металла маленькие стремяна камбоджийской или вьетнамской работы (рис. XXXVII, 2, 3¹⁶⁹).

Стремяна из Юго-Восточной Азии отличаются от центральноазиатских прежде всего по размерам. Они настолько малы, что в Монголии вряд ли могли бы считаться даже детскими. Такое различие может объясняться не только полом и возрастом (стремьена могли изготавливаться специально для женщин или детей), но и антропометрическими особенностями коренного населения Вьетнама и Камбоджи, а также тем, что всадники в Центральной Азии носили громоздкие жесткие сапоги вроде монгольских *савхин гутат*, а в Юго-Восточной Азии — гораздо более легкую обувь. Существенно отличается и конструкция стремян: дужка круглая в поперечном сечении, а подножка имеет форму тонкой пластины с загнутыми книзу краями.

Зооморфный декор на одном из этих стремян (рис. XXXVII, 3) можно определить как изображения голов драконов или *макар*. Но такое определение условно, поскольку основывается лишь на выпуклых деталях, имеющих форму завитков и помещенных выше глаз. В этих завитках видятся редуцированные рога — непременный морфологический признак названных фантастических существ. Кроме того, чередующиеся параллельные валики и ложбинки, идущие от глаз и «скул» назад и доходящие до отверстия для ремня, можно определить как гриву.

Близость этих изображений, моделированных не слишком отчетливо, к I типу зооморфного декора центральноазиатских бронзовых стремян устанавливается по следующим признакам: 1) общие укороченные пропорции головы и пасти; 2) внутренний обвод широко разинутой пасти имеет неправильные округло-криволинейные очертания, а нижняя и верхняя челюсти (нижняя челюсть и нос) заканчиваются направленными внутрь пасти завитками; 3) зубы не показаны или показаны невнятно; 4) внутренний контур разинутой пасти дублирован крупной выемкой слабого S-видного изгиба; 5) как уже отмечено, отчетливо моделирована «грива», хотя и другим способом. Как видно, большинство морфологических признаков декора этого стремени (кроме глаз и «рогов») имеют соответствия в декоре I типа на центральноазиатских стремянах. Иное дело, что центральноазиатский декор этого типа более дробен и разнообразен. По сравнению с ним многие детали на вьетнамском (или камбоджийском) стремени отсутствуют (уши, брови, завиток на горле). Зооморфные изображения на стремени из Юго-Восточной Азии соответственно мере сходства с I типом декора центральноазиатских бронзовых стремян обладают и теми качествами «реминисценций скифо-сибирского звериного стиля», которые перечислялись выше (конкретные признаки типов декора стремян и их «археологические» параллели).

Изображения голов животных на втором стремени из Юго-Восточной Азии (рис. XXXVII, 2) еще более лаконичны и не имеют соответствия в декоре центральноазиатских. Только трактовка глаза в виде «точки» — небольшой круглой

выпуклости идентична приему, использованному в декоре бурятских стремян IV типа (рис. XVII, 1). Внутренний обвод пасти замкнут и представляет собой криволинейную, плоскую выемку грушевидной формы, причем угол пасти выделен и слегка скруглен. Грушевидные очертания пасти дублированы извилистой канавкой, верхняя часть которой в сочетании с двумя валиками придает верхней челюсти или носу животного форму крупного, изогнутого и заостренного клюва, напоминающего изображения хищных птиц и орлиноголовых грифонов в древнекочевническом искусстве.

Несмотря на то что в нашем распоряжении всего два стремени из Юго-Восточной Азии, попробуем представить себе, что мы можем сравнивать их с двумя массивами произведений декоративно-прикладного искусства, от которых они отделены огромным пространством Китая.

Во-первых, изделия из Юго-Восточной Азии по некоторым существенным признакам похожи на центральноазиатские литые стремена, относящиеся к тому же «этнографически изучаемому времени». В данном случае прямая генетическая связь между теми и другими отсутствует. Но если бы была обнаружена значительная серия китайских зооморфно декорированных литых стремян, демонстрирующих сходство со стремениами из Центральной и Юго-Восточной Азии и относящихся к предшествующему времени (к тем самым минской и раннецинской эпохам), то мы были бы вправе рассматривать их как прототипы по отношению к изделиям северной и южной периферий дальневосточной цивилизации. Иными словами, при наличии общих китайских предков можно было бы говорить о параллелизме в декоре литых стремян Центральной и Юго-Восточной Азии.

Во-вторых, отмечено сходство между изображениями голов животных на стремениах Юго-Восточной Азии и в скифо-сибирской анималистике. В данном случае неуместно говорить ни о прямой генетической связи, ни об общем предке — слишком грандиозны хронологический и пространственный разрывы между двумя явлениями. Значит, речь может идти о независимом появлении сходных черт — о конвергенции.

Этот ход мысли подводит нас к тому, что и сходство между произведениями скифо-сибирского звериного стиля и зооморфным декором центральноазиатских бронзовых литых стремян тоже конвергентно: общий предок не может быть назван сколько-нибудь уверенно, а хронологический разрыв составляет без малого два тысячелетия.

При подходе к изображениям животных на литых стремениах не как к реминисценциям звериного стиля, а как к явлениям, конвергентным раннекочевнической анималистике, можно предварительно поставить вопрос о стилеобразующих факторах, определивших достаточно четко фиксируемые совпадения.

Применительно к стремениах в роли стилеобразующих факторов могли выступать материал (бронза), техника (литье по резной деревянной модели), восточноазиатский источник иконографии и конкретных приемов моделировки и

декоративной трактовки, обширная область местной народной деревянной анималистической скульптуры.

Рассматривая памятники звериного стиля как явление, конвергентное зооморфному декору литых стремян, можно поставить вопрос о действии по меньшей мере двух стилиобразующих факторов. Первым мог быть достигнутый к началу железного века высокий уровень бронзолитейного производства, вторым — развитые традиции резьбы по дереву, которое могло быть первичным материалом для древнекочевнического анималистического искусства¹⁵⁶.

В процессе генезиса скифо-сибирского звериного стиля эти факторы действовали совместно с другими, образуя сложную систему, вызвавшую к жизни яркое и своеобразное искусство древних кочевников. Об остальных факторах целесообразно говорить после анализа других категорий центральноазиатского народного искусства.

Пока же полезно отметить, что установленное в зооморфном декоре литых стремян конвергентное сходство с произведениями звериного стиля существует не среди целостных анималистических образов, а главным образом на уровне отдельных черт, деталей и приемов. Примерно та же картина (морфологическая близость и даже идентичность деталей, но не образов) прослеживается не только в декоре стремян.

Глава III

ГОЛОВЫ И ПРОТОМЫ ЖИВОТНЫХ

В монографии, посвященной монгольской народной скульптуре, я указывал, что за пределами исследования осталась «масса предметов утилитарных, предназначенных для сугубо практического применения, но оформленных отчасти скульптурно». Я имел в виду изображения голов и протом животных, украшающие грифы музыкальных инструментов, ручки ковшей и черпаков, конские уздечки, рукоятки предназначенных для ухода за лошадьми скребков и щеток, крюки-вешалки и другие предметы. Высказав надежду на то, что «когда-нибудь и такие памятники народного творчества будут по достоинству изучены»¹, я могу теперь в какой-то мере восполнить этот пробел в предлагаемой главе.

В 1-м разделе I главы я изложил взгляды различных исследователей народного искусства Центральной Азии (С.Пяльси, Э.А.Новгородовой, С.В.Иванова, С.И.Вайнштейна, Н.В.Кочешкова), обращавших внимание на перечисленные группы изделий и видевших в их декоре реминисценции скифо-сибирского звериного стиля. Поскольку эти наблюдения были подробно изложены, в данной главе нет необходимости к ним возвращаться.

Стремена с зооморфным декором, проанализированные в предыдущей главе, также относятся к типу изделий, украшенных изображениями голов животных. То, что декору стремян была уделена отдельная глава, обусловлено их многочисленностью и разнообразием.

Все другие варианты предметов, декорированных головами или протомами животных, представлены в коллекциях меньшим количеством экземпляров.

1. Зооморфные крюки-вешалки

Наиболее многочисленной категорией вещей, декорированных головками животных, являются крюки-вешалки. В прошлом они имелись в любом кочевническом жилище Центральной Азии. У алтайцев они назывались *ильмек* (*илмек*), у тувинцев — *ильбек* или *ааткыыш* (крюк для подвешивания колыбели), у монголов — *дэгээ*. Крепившиеся ремнями или волосяными веревками к деревянному каркасу юрты, крюки служили для подвешивания самых различных вещей. В небольшом, круглом в плане пространстве юрты трудно представить себе внутренние переборки или множество шкафов. Поэтому крюки-вешалки — необходимые, хотя и не бросающиеся в глаза элементы кочевнического интерьера.

В 1993 г. я опубликовал специальную статью об алтайских и тувинских крюках-вешалках, в которой фигурировали 46 предметов², но между сдачей статьи в печать и ее выходом в свет был собран дополнительный материал, позволивший уточнить некоторые наблюдения. Так, в статье я писал о том, что крюков-вешалок нет в монгольских коллекциях. Но в 1988 г. в фондах краеведческого музея Архангайского аймака в г. Цэцэрлеге мной были обнаружены три крюка, предельно простые по форме и лишенные какого-либо декора³.

Можно говорить о бытовании крюков-вешалок в северно-тибетском ареале⁴.

Крюки-вешалки, имеющиеся в бурятских коллекциях, характеризуются простотой формы и почти полным отсутствием декора, во всяком случае зооморфного⁵.

В казахских и киргизских юртах использовались главным образом не крюки-вешалки, а вешалки-шесты или столбы⁶, впрочем, функционально тождественные сучковатым столбам, устанавливавшимся в юртах тувинцев⁷.

В целом я могу подтвердить ранее высказанное мнение о том, что «почти все крюки-вешалки хранятся сейчас в алтайских и тувинских коллекциях различных музеев»⁸. В изученных мною фондах Музея антропологии и этнографии, Российского этнографического музея, Тувинского республиканского краеведческого музея, Алтайского краевого краеведческого музея, Алтайского художественного музея, Бийского краеведческого музея, Алтайского республиканского краеведческого музея и в некоторых других коллекциях на три монгольских⁹ и пять бурятских¹⁰ крюков приходится не менее 79 алтайских и 30 тувинских крюков-вешалок.

Но более половины этих предметов не имеет отношения к прикладному искусству, поскольку они не только лишены какого-либо декора, но и предельно просты по технике изготовления. Часто крюками-вешалками служили ошкуренные и заостренные обрезки древесных сучьев, отпиленные козьи или бараньи рога, снабженные лишь отверстиями для ремня или веревки¹¹. В тех же случаях, когда крюки-вешалки декорировались, как правило, преобладали простые геометрические мотивы вроде зигзагов, параллельных линий, окружностей и т.п.¹².

Будучи довольно простыми и непритязательными предметами, крюки обратили на себя внимание лишь двух исследователей — С.И.Вайнштейна и С.В.Иванова.

С.И.Вайнштейн опубликовал четыре крюка — два деревянных, стальной и роговой. По его данным, их изготавливали из дерева, рога (кости), стали, бронзы и камня. С.И.Вайнштейн попытался разделить крюки по этим материалам и по функциям, но сделал это недостаточно четко. Указав на то, что крюки-вешалки были деревянными или костяными (роговыми), в другом месте исследователь писал, что они были только деревянными, а предназначенные для подвешивания колыбелей делались из дерева, кости и металла. По мнению С.И.Вайнштейна, на тувинских преобладают несложные геометрические узоры, реже растительные, встречается и зооморфная моделировка концов — в виде голов животных.

Металлические крюки с парными головками баранов или лошадей С.И.Вайнштейн причислил к реминисценциям раннекочевнического искусства¹³.

По одному тувинскому крюку опубликовали Е.Г.Яковлева¹⁴ и С.В.Иванов¹⁵.

С.В.Иванов описывает 11 крюков, изготовленных в XIX — начале XX в. алтай-кижи. Он писал о том, что исходной формой деревянных крюков были срезанные концы рогов, именно рогам животных нередко подражали деревянные крюки. По его мнению, металлические крюки бытовали у тувинцев (у алтайцев они не зафиксированы, но, возможно, в прошлом употреблялись). Автор отмечал, что наряду с геометрическим орнаментом встречается моделировка концов крюков в виде скульптурных изображений голов (реже тел) зверей и птиц. Зооморфных крюков среди опубликованных С.В.Ивановым восемь¹⁶.

Рассматривая вопрос о культурных связях алтайцев с другими народами Южной Сибири и Центральной Азии, а заодно и проблему реминисценций звериного стиля, С.В.Иванов пришел к выводу: «Изображения на металлических пряжках, стременах и некоторых других предметах несут на себе следы древнего „звериного“ стиля... Выработанные им художественные традиции продолжало развивать народное искусство монголов. У современных народов этот стиль ярче всего представлен в художественных изделиях тувинцев, а в ослабленном виде у южных алтайцев. Северным алтайцам и хакасам он не известен». Может быть, в связи с этим заключением С.В.Иванов упоминал тувинские крюки — «почти одинаковые» с алтайскими¹⁷.

В отличие от ранее опубликованной статьи, в данной главе я не рассматриваю крюки-вешалки, лишенные сколько-нибудь выраженного зооморфного декора, а также декорированные только геометрическими и растительными мотивами.

Часть самых простых неорнаментированных крюков имеет на загнутом конце выступ, направленный вовне. При известной фантазии здесь уже можно увидеть намек на зооморфный образ, если рассматривать выступ как голову животного, а загнутую часть крюка — как длинную шею (рис. XLII, 1¹⁸, 2¹⁹, 3²⁰).

Простейший узор, появляющийся на крюках этого рода, — параллельные бороздки, повторяющие абрис боковых граней (рис. XLII, 4²¹; XLIII, 2²²; XLIV, 3²³). Пространство между бороздками могло заполняться в основном простыми геометрическими орнаментами: параллельными линиями (рис. XLIV, 1²⁴), зигзагом простым (рис. XLIII, 3²⁵; XLIV, 2²⁶) и сложным (рис. XLIV, 4²⁷). Реже встречаются более сложные криволинейные узоры (рис. XLII, 5²⁸, 6²⁹). Своеобразно декорирован небольшой деревянный крюк из Бийского музея. На его боковых гранях между параллельными линиями рамки не совсем уверенно вырезан меандр, в верхней части — длинные горизонтальные линии с частыми короткими поперечными нарезками и, что особенно интересно, три схематические фигуры животных, скорее всего лошадей (рис. XLIII, 1³⁰).

С.В.Иванов опубликовал экземпляр из алтайского собрания Музея антропологии и этнографии (рис. XLV, 1³¹). Кроме параллельных длинных кривых

линий, простого и двойного зигзага на одной его грани вырезано изображение подвешенного футляра (наподобие колчана, саадака или ножен) с выступающим концом помещенного в нем предмета. Автор не привел рисунка другой грани крюка, на которой помещено силуэтное изображение какого-то зверя.

На двух алтайских крюках имеется циркульный орнамент. У опубликованного С.В.Ивановым крюка (рис. XLV, 2³²) не один, а три боковых выступа, он украшен простыми окружностями с точками-центрами.

Гораздо более сложный узор — на большом деревянном крюке из Бийского музея (рис. XLV, 3³³). Здесь преобладают двойные концентрические дуги-полукружия. Заостренный конец плавно загнут вниз. У самого кончика крюка сходятся три дуговидные линии, обозначая, несомненно, клюв птицы. На одном из тувинских деревянных двойных крюков мы видим тот же заостренный, плавно изогнутый абрис и трактовку птичьего клюва сходящимися к самому концу столь же плавно изогнутыми врезными линиями (рис. XLVI, 1³⁴).

Интересен другой тувинский крюк с гораздо более реалистически трактованными фигурами двух большоголовых птиц, стоящих на подставке (рис. XLVI, 2³⁵). Общая моделировка довольно лаконична, но резьбой переданы клювы, глаза, крылья и лапы. Птичьи фигуры раскрашены красками типа акварельных: желтой (основной цвет), черной (клювы), синей (крылья). Изображенные птицы явно не относятся к хищным — клювы у них короткие, широкие и притупленные.

Только на этих трех крюках мы видим изображения птиц: условно-схематические на алтайских и вполне реалистическое, хотя и обобщенное, на тувинском.

С.В.Иванов опубликовал два алтайских крюка, которые, по его мнению, «напоминают птицу»³⁶. Один из них можно отнести к предметам с минимально выраженной зооморфностью — его заостренный загнутый конец не обязательно должен обозначать птичью голову³⁷.

Второй крюк (рис. XLVI, 3³⁸) С.В.Иванов, по-моему, интерпретировал неправильно. Видимо, его ввела в заблуждение та длинная и плавно изогнутая часть изделия, в которой имеется отверстие для подвешивания, — С.В.Иванов принял ее за птичий хвост. Однако на головке изображенного животного нет клюва (рот трактован коротким надрезом), но имеются вполне четко вырезанные уши. Спину животного полукольцами охватывают два поперечных выступа, или уступа. Расшифровку изображения дает один из этнографических рисунков Г.И.Гуркина (рис. XLVI, 4³⁹). Художник зарисовал идентичный крюк, отличающийся от хранящегося в Кунсткамере пропорциями и отсутствием глаз. На рисунке он написал: «Ат-эрлю. Ильбек работы „Кокуль“. Майман. 26 авг.». Выражение *ат-эрлю* («конь оседланный») дает точное определение изображения на обоих крюках — это протомы оседланных коней. Становятся понятными и полукольцевидные выступы, или уступы, на спинах животных — это передний край ленчика и передняя лука седла.

Данные крюки оригинальны, во-первых, потому, что изображены именно оседланные кони. Во-вторых, это не головы и не полные фигуры, а протомы

лошадей, то есть вся передняя половина фигуры с передними ногами, условно переданными парными выступами. По особенностям моделировки эти предметы очень близки тувинским и монгольским скульптурам лошадей, которых достаточно много в музейных коллекциях XIX—XX вв.

Тувинские и алтайские резчики предпочитали делать крюки не с протомами или полными фигурами, а лишь с головами животных, очень скупо и условно моделируя длинную, плавно изогнутую шею. Среди крюков с явной зооморфностью таких изделий большинство. Мне известно лишь одно исключение — деревянный алтайский крюк, зооморфное оформление которого настолько условно и схематично, что воспринимается скорее как намек (рис. XLVI, 6⁴⁰). Передняя изогнутая часть не заострена, а имеет четыре симметричных коротких округлых выступа. Ее поверхность покрыта частыми косыми параллельными прямыми нарезками. На задней поверхности — две пары коротких призматических выступов, изображающих, по всей видимости, ноги. Ясно, что резчик изобразил полную фигуру животного, но сделал это предельно схематично. Причем схематичность была для него в данном случае принципом — он несколько не заботился о правдоподобии и тем более о достижении сходства с каким-либо конкретным животным. Результатом стала предельно «чистая» пластическая схема некоего звериного тела, заведомо зоологически не определенного.

Описанный крюк вместе с пятью другими входит в коллекцию, доставленную в Алтайский краевой краеведческий музей в 1939 г. В ней имеется другой зооморфный крюк, заканчивающийся, как отмечено в музейной документации (может быть, со слов прежних владельцев), головой верблюда (рис. XLVI, 5⁴¹). Вся поверхность покрыта зигзаговидными нарезками. Крюк заканчивается небольшой головой животного с округло-трапециевидным профилем, широким вырезом-ртом, маленькими круглыми глазами и двумя округло-призматическими выступами на затылке — ушами. Об изображении верблюда в данном случае можно говорить с тем же правом, что и об изображении почти любого другого млекопитающего, — не передан ни один из тех видовых признаков, по которым можно моментально опознать именно верблюда. Однако эти признаки, напротив, хорошо различимы на менее аккуратно вырезанном тувинском крюке, опубликованном Е.Г.Яковлевой (рис. XLVII, 1⁴²). Крюк не орнаментирован, уши и глаза отсутствуют, но резчику достаточно было несколькими движениями ножа выделить «чуб» и толстые пласты шерсти на шее животного, чтобы мы без долгих размышлений увидели здесь изображение верблюда и только верблюда.

Такие сопоставления наглядно показывают большую вариативность выразительных средств в народном искусстве Алтая и Тувы. В зависимости от материала, опытности мастера, времени, которым он располагал, и даже, очевидно, от настроения и самочувствия резчика могли появляться различные зооморфные изображения — от предельно схематичных до трактованных с тщательной детализацией.

В качестве «напоминающих голову коня» С.В.Иванов опубликовал четыре деревянных алтайских крюка⁴³, о которых говорилось ранее и которые, скорее, относятся к образцам с минимально выраженной зооморфностью, — нельзя сказать определенно, что они несут изображения именно конских голов. В музейных коллекциях кроме описанного выше крюка с протомой оседланного коня (рис. XLVI, 3) имеются похожие варианты с изображением лошадиной головы и шеи (рис. XLVII, 2, 3; XLVIII, 1). Они различаются по тому, насколько полно переданы детали. Наиболее прост алтайский крюк из Музея антропологии и этнографии (рис. XLVII, 2⁴⁴) — при передаче общего характерного экстерьера головы и шеи обозначены лишь уши и рот. На экземпляре из Тувинского республиканского краеведческого музея с изображением коня передана еще длинная, четко разделенная на несколько крупных прядей «грива» (рис. XLVII, 3⁴⁵). На другом тувинском крюке, опубликованном С.В.Ивановым, у лошади не показана грива, но переданы овальные глаза и круглые ноздри (рис. XLVIII, 1⁴⁶).

Уникален опубликованный С.В.Ивановым алтайский крюк из Российского этнографического музея (рис. XLVIII, 2⁴⁷). Исследователь определил изображение на нем как «голову безрогого марала» — «подлинно реалистическую скульптуру, выполненную талантливым резчиком». Мастер уверенно и выразительно моделировал все существенные детали головы копытного животного — большие овальные глаза, ноздри, длинные сегментовидно-заостренные уши с глубокой профильной ложбинкой.

Кроме «головы безрогого марала» все остальные головы копытных принадлежат домашним животным. Среди них несколько изображений бараньих или овечьих голов. Безрогая овечья голова завершает деревянный алтайский крюк из Российского этнографического музея (рис. XLVII, 4⁴⁸).

В Тувинском республиканском краеведческом музее хранятся два двойных деревянных крюка⁴⁹. На одном из них кроме орнаментального криволинейного декора имеются две миниатюрные головки, в одной из которых отчетливо видны черты рогатого барана. Моделировка второй зооморфной головки неопределенна (рис. XLVIII, 3).

Своеобразна композиция другого крюка, украшенного четырьмя зооморфными головами (рис. XLVIII, 4). В нижней части на концах отростков — две миниатюрные бараньи головки с четко трактованными кольцевидными рогами. Вверху — две обращенные в противоположные стороны головы хищников. Точнее сказать, моделированы лишь морды: открытые пасти с четко показанными языком и треугольными и прямоугольными зубами, шишковидная выпуклость носа, контурно прорезанные сегментовидные глаза с округлыми внутренними и заостренными внешними углами. На одной голове пасть окаймлена скобковидными выемками, на другой — дуговидные бороздки с валиком пересекают звериную морду от носа до нижней челюсти.

Морды хищников на этом тувинском крюке не могут быть определены зоологически. Также нельзя уверенно назвать их изображениями драконов или

гротесковых львов-арзыланов, тождественных китайским *шицза*. С подобной зоологической неопределенностью мы уже сталкивались при анализе зооморфного декора стремян. Если предположить, что мастер намеревался изобразить реальное, а не фантастическое животное, то мы имеем единственное изображение хищного зверя на изученных автором центральноазиатских крюках-вешалках. Это вполне согласуется с наблюдениями над традиционной мелкой пластикой Монголии, Бурятии и Тувы. В ней изображения хищников занимают очень скромное место, если не считать статуэток львов-арсланов и драконов, а также шахматных ферзей в виде тигров и барсов. Если ограничить материал изображениями реальных животных, то подавляющая масса центральноазиатской народной пластики XIX — первой половины XX в. представлена изображениями домашних животных. В этом заключается ее главное отличие от памятников скифо-сибирского звериного стиля. Для древнекочевнического искусства характерно преобладание образов диких, в значительной части хищных животных.

В то же время декоративные приемы, которыми тувинский резчик трактовал морды хищников на деревянном крюке, сходны с приемами, часто встречающимися в центральноазиатской анималистической пластике, а также в изображениях звериных и драконьих голов на бронзовых литых стремянах. На примере зооморфного декора стремян в главе II было показано, что эти приемы практически полностью совпадают со способами декоративной разделки деталей зооморфных изображений в искусстве скифо-сибирского звериного стиля. Налицо серьезное противоречие: сюжетно-образные структуры в искусстве древних кочевников и кочевников нового времени резко различаются, а приемы декоративной трактовки деталей зооморфных образов, напротив, в целом совпадают⁵⁰. К этому противоречию мне еще предстоит вернуться.

Уникальное сочетание на одном крюке морд хищников и головок баранов отвлекло нас от основной линии анализа. Возвращаясь ко второму сюжету, отмечу, что бараньи головки — наиболее распространенное украшение тувинских стальных кованых двойных крюков. Один из них был изготовлен в 1950-х годах кузнецом Т.Ондаром в Сут-Холе, опубликован С.И.Вайнштейном и находится в его коллекции (рис. XLIX, 4⁵¹). Два других хранятся в Тувинском республиканском краеведческом музее (рис. XLIX, 1⁵², 3⁵³). Все они сделаны одинаковым способом. Крюки ковались из круглого в сечении стального стержня. На его концах, чуть отступя от края, часть металла отделялась зубилом, отгибалась и расковыливалась в виде двух довольно длинных заостряющихся прутьев, которые потом сгибались в кольца и превращались в бараньи рога. Что касается бараньих морд, то их детализация была лаконичной. Так, на крюке из собрания С.И.Вайнштейна обозначены только рты, на одном из крюков Тувинского республиканского музея нет и этого. Правда, на другом рот барана обозначен, а одна из головок при отковке моделирована гранями, так что в двух небольших треугольных гранях на морде отчетливо угадываются и глаза (рис. XLIX, 3 — дополнительная зарисовка детали — бараньей головы анфас).

С.И.Вайнштейн металлические крюки с головками животных относил к бесспорным реминисценциям скифо-сибирского звериного стиля. Он ссылается при этом на зооморфный декор бронзовых котлов сакской эпохи и на то, что «обычай увенчивать крюки для подвески колыбели... парными изображениями голов животных, обращенных в разные стороны, также весьма древний... эта традиция у племен Южной Сибири проявила себя еще в гунно-сарматское время, причем особенно ярко в таштыкской культуре»⁵⁴.

С данным предположением можно было бы в принципе согласиться. Однако речь идет о сходстве довольно простых предметов, поэтому параллелизм имеет скорее конвергентную, нежели генетическую природу. Кроме того, существенную роль играют материал и техника изготовления. Анализ зооморфно декорированных образцов показал, например, что бронзовые, отлитые по резным деревянным моделям стремена можно с гораздо большим основанием относить к реминисценциям раннекочевнического искусства, чем ковано-чеканные стальные. Что же касается бараньих головок на стальных крюках-вешалках, то их форма очень проста, и мы не в состоянии указать ни одной детали, которая соответствует какому-либо приему декоративной трактовки в древнекочевническом искусстве.

К сожалению, мне неизвестны бронзовые крюки. С.И.Вайнштейн упоминает их и пишет о том, что ему удалось зарисовать в поселке Бор-Тайга бронзовый крюк с двумя конскими головками, отлитый в Сут-Холе в конце XIX в., но самого рисунка не приводит⁵⁵. В Музее антропологии и этнографии находится предмет, имеющий некоторое отношение к бронзовому литью этого рода. Я имею в виду тувинский стальной крюк со спирально свернутыми концами. Его верхнюю часть охватывает бронзовое литое кольцо (рис. XLIX, 2⁵⁶). Оно напоминает растительный схематизированный побег, но его заостренный конец похож также на коготь или даже на голову и клюв хищной птицы. Очертания кольца предельно обобщены, и отнести его к реминисценциям древнекочевнического звериного стиля можно лишь условно, с большой долей фантазии.

Если исходить из предложенной С.И.Вайнштейном концепции историко-генетических слоев в тувинском народном искусстве, то к более позднему по сравнению с древнекочевническим — последнему или предпоследнему слою, в котором преобладают образы и мотивы китайского происхождения, относятся крюки с изображением голов гротесковых львов *арзыланов*, изобразительный канон которых в целом повторяет китайских *шицза*.

Возможно, одно из наиболее ранних изделий этого типа хранится в коллекциях, собранных Ф.Я.Коном (рис. XLVIII, 5⁵⁷). Сам собиратель в коллекционной описи неуверенно писал: «Концы крючков изображают собачьи головки (?) с мохнатыми ушами». С.И.Вайнштейн интерпретировал зооморфный декор этого крюка иначе: «Украшая крюк, мастер не слишком заботился о правдоподобии изображений. Однако все же можно вполне догадаться об обобщенно трактованных конских головках, гривы которых показаны красивым орнаментальным

узором»⁵⁸. Ф.Я.Кон был ближе к истине, но наиболее точно зооморфные образы на концах крюка определяются как головы *арзыланов-шицза*. Идущие ниже и покрывающие почти всю поверхность основной части изделия глубокие и широкие врезные канавки чисто орнаментальны. Они не могут передать гриву, так же как головки с короткими тупыми мордами и висячими ушами не могут быть конскими.

Абсолютно ясно и полностью соответствует канону изображение головы гротескового льва на каменном (агальматолитовом) крюке работы известного резчика Х.Тойбухаа 1954 г. (рис. XLVIII, 6⁵⁹). Но это произведение уже относительно позднего, фактически профессионального искусства, которому суждено было пережить расцвет как раз в третьей четверти XX в.

В коллекции С.И.Вайнштейна находится уникальный деревянный крюк (рис. XLIX, 5⁶⁰). Его отверстие окружено восьмилепестковой розеткой (в основе этого мотива — цветок лотоса). На конце вырезана, по словам С.И.Вайнштейна, «голова фантастического животного с приплюснутым, как у свиньи, носом и отвислыми ушами». Это описание не точно — изображение можно вполне уверенно определить как голову *арзылана-шицза*. Под отверстием помещено плоско-рельефное изображение головы дракона анфас. С.И.Вайнштейн писал, что «в данном случае мастер, вырезавший дракона на крюке, по-видимому, пытался с некоторой наивностью повторить черты орнаментально трактованных голов, встречающихся на других изделиях, главным образом в плоскостном изображении».

Это наблюдение также нуждается в уточнении, поскольку можно указать вполне определенный источник изображения головы дракона, появившегося на тувинском крюке. Им являются некоторые буддийские культовые предметы цилиндрической или конической формы, на поверхности которых помещались плоско-рельефные изображения драконьих голов. Таковы прежде всего футляры из рога для хранения заговоренных семян (тибетское их название *тхунг-рва*). На некоторых из них головы драконов направлены в сторону, противоположную заостренному концу рога⁶¹. Вполне возможно, что образцом для тувинского резчика послужили *тхунг-рва*, с которых он вполне уверенно и точно перенес на бытовой предмет изображение драконьей головы, но при этом его «перевернул». Таким образом, крюк декорирован в «буддийско-восточноазиатском» духе (розетка-лотос, головы дракона и гротескового льва).

Подводя итоги анализа алтайских и тувинских крюков-вешалок, нужно прежде всего отметить, что в декоре даже этих простых по форме и сугубо утилитарных предметов ярко проявилось большое разнообразие, исконно присущее кочевническим культурам. В одной части этой подборки мы видели предметы, полностью лишённые декора, или изделия с минимально выраженной, данной как бы намеком зооморфностью. В другой можно выделить крюки с декором, копирующим популярные образы и мотивы буддийского искусства.

Анализ зооморфных мотивов крюков-вешалок не подтверждает предположений С.В.Иванова и особенно С.И.Вайнштейна об их стилевой связи с искусством

скифо-сибирского звериного стиля. Эти гипотезы формально оправданы только по отношению к одному-двум изделиям, в зооморфном оформлении которых наблюдаются элементы, сходные с приемами декоративной разделки деталей, характерными для древнекочевнической анималистики.

Большинство крюков с достаточно выраженной зооморфностью — это образцы анимализма, который можно определить как обобщенно-натуралистический или наивно-реалистический. По отношению к этому искусству трудно говорить о каком-то определенном стиле. Наивно-реалистические зооморфные изображения, свободные от характерных для скифо-сибирского звериного стиля акцентированной условности и декоративных деформаций, появились в значительном количестве во II тысячелетии до н.э. (например, на изделиях сейминско-турбинского круга). В эпоху ранних кочевников они образовывали ту струю «сенсорного» искусства, наличие которой отмечал Г.А.Федоров-Давыдов⁶² и которая сосуществовала с главным художественным течением скифо-сакской эпохи, смешиваясь с ним лишь отчасти.

Отмечу также, что при анализе остального материала невозможно соблюдать принцип разделения зооморфно декорированных предметов по функциональным категориям. Последние не столь многочисленны, как крюки-вешалки, а в их декоре нередко совмещаются изображения различных существ. Например, на грифах музыкальных инструментов мы видим вместе головы дракона и лошади или всего традиционного набора пяти видов домашнего скота (коня, верблюда, барана, козы и коровы) (рис. LIV, 2; LVI).

2. Головы фантастических чудовищ

Как было показано во II главе, среди мотивов зооморфного декора центральноазиатских стремян преобладают изображения драконьих голов. К ним примыкают головы *макар* и фигуры гротесковых львов. Вместе они образуют совокупность образов фантастических существ.

Головы фантастических чудовищ украшают не только стремяна, но и многие другие изделия. Эти мотивы широко применялись в архитектурном декоре⁶³. Их много на металлической посуде⁶⁴ и на тех произведениях художественной металлообработки, которые дополняют и украшают ансамбль традиционной одежды (ножи, огнива, поясные подвески, браслеты и т.п.)⁶⁵.

На рисунках L и LI представлены изображения голов фантастических чудовищ на петле и декоративной накладке огнива (рис. L, 1⁶⁶), оковке рукояти ножа (рис. L, 2⁶⁷), браслете (рис. LI, 1⁶⁸) и поясных подвесках (рис. L, 4–8; LI, 2–8).

Рассматривая и этот впервые здесь представленный материал, и ранее опубликованные предметы, можно заметить, что изображения голов фантастических животных морфологически разнородны. Более того, не все можно с уверенностью назвать головами драконов.

Вполне определенные изображения драконьих голов могут играть роль автономных, самодостаточных декоративных мотивов (рис. L, 2, 5⁶⁹; LI, 1). Они точно воспроизводят каноническую и хорошо известную восточноазиатскую трактовку.

Иногда изображение головы дракона сочетается с крупными криволинейно-спиралевидными элементами, как бы продолжающими его шею или вырастающими из разинутой пасти. Они могут передавать растительные побеги (рис. L, 4⁷⁰, 6 — щиток подвески⁷¹; LI, 6⁷²) или, возможно, водяные струи (рис. L, 6 — рамка подвески).

На небольших подвесках, изготовленных тувинскими бронзолитейщиками (рис. L, 7⁷³, 8⁷⁴; LI, 4⁷⁵, 5⁷⁶, 8⁷⁷), особенности трактовки драконьих голов (и в профиль, и анфас) в значительной степени определяются малыми размерами самих плоских рельефов (в большинстве случаев в пределах 1 кв. см или чуть больше). Изображение дробится на составляющие его маленькие выпуклости мягких очертаний, а некоторые элементы геометризуются настолько, что об идентификации образа-мотива можно лишь гадать. Например, грива иногда начинает больше напоминать львиную, и это можно было бы принять во внимание⁷⁸, если бы не сохраняющиеся в большинстве таких случаев маленькие рога, выдающие «драконью природу» изображенного существа. Сходный процесс дезинтеграции и искажения или изменения исходного образа, определенный особенностями материала и техники, был прослежен в зооморфном декоре стремян (глава II).

Возможно также, что не все эти изображения соответствуют драконам. Среди «веристических» вариантов встречаются профильные головы с несоразмерно большим носом, характерным для *макары* — фантастического морского чудовища, сочетающего черты крокодила, дракона, рыбы и дельфина⁷⁹ (рис. L, 3⁸⁰; возможно, но менее вероятно — рис. LI, 2⁸¹).

Более распространен другой зооморфный мотив, встречающийся, однако, реже профильных изображений, когда морды чудовища даны анфас. Хотя в некоторых из них можно увидеть морду дракона (рис. LI, 7)⁸², остальные не имеют отношения к этим фантастическим существам (рис. L, 5⁸³; LI, 3⁸⁴). Данный мотив «лица монстра» имеет другой исток — сформировавшиеся в Индии и широко оттуда распространившиеся изображения *кирттимукхи* (*кирттимукхи*) и очень близких к ним *симхамукхи* (*синхамукхи*) и *рахумукхи*.

Более крупные скульптурные головы драконов (рис. LI, 1, 3; LIV, 1, 2) и, возможно, *макар* (рис. LI, 2; LIИ) завершают рукояти известных автору бытовых предметов вроде щетки для ухода за конем *сойз* (рис. LI, 1⁸⁵) и ковша-черпака для разливания кумыса *айргийн утгуур* (рис. LI, 2⁸⁶) или являются навершиями грифов старинных смычковых музыкальных инструментов (рис. LI, 3⁸⁷; LIИ⁸⁸; LIV, 1⁸⁹, 2⁹⁰).

Изобразительные каноны дракона китайского типа *лун*⁹¹, *макары*⁹² и *кирттимукхи-симхамукхи-рахумукхи*⁹³ сформировались во всех деталях за пределами

Центральной Азии. Они распространились здесь сравнительно поздно под влиянием китайского и тибетского буддийского искусства. Бесспорные археологические факты — черепичные диски с «лицом монстра» из Каракорума и гранитные изваяния *макар*⁹⁴ из Кондуйского дворца относятся уже к XII–XIV вв. — эпохе Монгольской империи и династии Юань⁹⁵.

Сложнее обстоит дело с появлением в древнекочевническом ареале образов драконов. Они отсутствуют в анималистическом искусстве скифов, савроматов, саков, племен тагарской культуры. Их нет и на многочисленных оленних камнях Центральной Азии. В Сибирской коллекции Петра I имеются предметы, декорированные изображениями фантастических существ с некоторыми «драконьими» чертами, но определенно назвать их драконами невозможно⁹⁶. В богатейшем бестиарии пазырыкской культуры заметное место занимают фантастические существа («грифы», орлиные и львиные грифоны и различные «фантастические животные, сочетающие в себе признаки не только различных видов, но и семейств»⁹⁷), но среди них нет драконов.

Однако на поясных пластинах хуннского времени, происходящих из Ордоса и Южной Сибири, изображения драконов многочисленны. В опубликованном М.А.Дэвлет своде южносибирских изделий этого рода фигуры и головы этих существ украшают 28 предметов из 120⁹⁸.

Стоит вспомнить, что в свое время С.И.Руденко обратил особое внимание на «изображение рогатого и крылатого волка, вырезанное на поверхности отрезка костяной трубочки», найденного в Дэрестуйском могильнике. Очевидно, исследователя увлекала возможность «проследить и обратное влияние хуннского искусства на китайское». Даже обращаясь к обнаруженной в кургане № 24 Ноинулинского могильника ажурной нефритовой пластинке и признавая, что этот предмет «без сомнения китайской работы», он описывает изображенных на пластинке двух драконов как «причудливо изогнутых с перевившимися хвостами рогатых волков с открытой пастью, огромными клыками и кончиком носа, вздернутым кверху». В целом суждения С.И.Руденко противоречивы. На соседних страницах своей книги он то указывает, что дэрестуйский «волк единственный в своем роде», то заключает, что «решить, кто у кого, китайцы у хуннов или хунны у китайцев, заимствовали мотив крылатого зверя, не так просто». Наконец, исследователю, видимо, показалось, что противоречия можно снять суждением: «Мотив этот западный, характерный для искусства евразийских коневодческих племен, но интерпретация китайская»⁹⁹.

Попытки вывести образ китайского дракона *лун* из древнекочевнического анималистического искусства делались и после С.И.Руденко, но они были еще менее убедительными¹⁰⁰.

Эта проблема решается проще, без противоречивых и поверхностных аргументов, обосновываемых «общим впечатлением» и «общим сходством». Ясно, что изобразительный канон дракона *лун* сформировался в Китае еще до эпохи Хань. Искусству кочевников этот образ был чужд, хотя различные виды фанта-

стических животных занимали в скифо-сибирском зверином стиле значительное место с самого начала. Изображения дракона проникают в степь (и воспроизводятся хуннскими ремесленниками) со II в. до н.э., когда кочевой мир и китайская централизованная империя вступают в особенно тесное и постоянное взаимодействие. При этом культурное доминирование ханьского Китая бесспорно. Археологические свидетельства этого процесса также вполне ясны. Во-первых, широкое распространение образа дракона и иных мотивов китайского искусства начинается достаточно поздно, не в скифо-сакскую, а в гунно-сарматскую эпоху. Во-вторых, оно идет с востока на запад, от Ордоса до Западной Сибири. В-третьих, и это кажется наиболее существенным, восточноазиатский изобразительный канон дракона отличается такой цельностью и экспрессивностью, что этот образ не только является эмблемой китайского искусства и в какой-то мере самого Китая, но и когда встречается в иных культурах, всегда сохраняет свою самостоятельность. Вопросы о местном происхождении или местном вкладе в генезис этого образа представляются надуманными, излишними.

Точно так же и при переходе от «археологического» к «этнографическому» кочевническому искусству мы видим, что драконьи головы и фигуры достаточно многочисленны в декоре, но не обнаруживаем никаких оснований говорить о них как о реминисценциях древней анималистики. Заимствованность, экзогенность образа очевидны. Особенности «местной трактовки», если они фиксируются, проявляются в упрощении и искажении деталей и во многих случаях объясняются «технически». Резчики, литейщики, кузнецы, ювелиры либо недостаточно хорошо знали канонические образцы, либо испытывали чрезмерную зависимость от материала. Последнее особенно справедливо по отношению к художественной обработке металла.

3. Головы лошадей

Изображения фантастических животных, главным образом голов и фигур драконов и *макар*, а также «лицá монстра» анфас являются преобладающими декоративными мотивами в архитектуре и художественном металле Центральной Азии. В декоре же деревянных предметов различного назначения господствуют изображения голов абсолютно иного, реального животного — лошади.

Наиболее реалистические, детально трактованные скульптурные изображения конских голов украшают грифы традиционных музыкальных инструментов.

В Монголии с середины XX в. увенчанный одной или тремя головами коня струнный смычковый *моринхур* как «истинно монгольский, повсеместно распространенный, любимый инструмент»¹⁰¹ решительно оттесняет все остальные виды бытовых музыкальных инструментов — *хучир*, *шанзу*, *топиуур* и др. В зооморфном декоре инструментов типа *моринхур*, изготовленных в середине и второй

половине XX в., господствует натуралистическая трактовка головы коня. Декоративная условность проявляется, только когда конская голова бывает окрашена в зеленый цвет¹⁰². В других случаях раскраска может быть близкой к природной — натуралистически моделированные и раскрашенные головы животных производят «муляжное» впечатление. Современные мастера часто вообще не раскрашивают музыкальные инструменты, а покрывают их прозрачным лаком. Именно такие экземпляры с натуралистически вырезанными зелеными, «муляжными» и лакированными конскими головами обычно репродуцируются в альбомах и выставочных каталогах¹⁰³.

Для рассмотрения проблемы соотношения скифо-сибирского звериного стиля и народной анималистики XIX–XX вв. более интересны те центральноазиатские музыкальные инструменты, которые могут быть датированы более ранним временем: в условных пределах конца XIX — первой половины XX в. Подборка этих предметов представлена на рис. LIV–LVI. Их не так много, как хотелось бы, они имеются далеко не во всех музейных коллекциях¹⁰⁴, а основания для датировки не всегда ясны и связаны с наблюдением над техническими и стилевыми особенностями произведений искусства иных категорий.

Так или иначе, в составе публикуемой здесь подборки — зооморфные навершия музыкальных инструментов из сектора искусствоведения Института языка и литературы Академии наук Монголии (рис. LIV, 2¹⁰⁵; LV, 1¹⁰⁶, 2¹⁰⁷), из Иркутского объединенного музея (рис. LV, 5¹⁰⁸), из краеведческого музея Кобдоского аймака (рис. LVI¹⁰⁹). Предмет из тувинских коллекций Музея антропологии и этнографии (рис. LV, 4¹¹⁰) — изделие с неоконченной резьбой и неокрашенное. Одно навершие грифа *моринхура* я зарисовал не в музейных фондах, а в юрте его резчика и владельца — кобдосца Х.Баярмагна как образец народной анималистической резьбы по дереву (рис. LV, 3¹¹¹).

В скульптурных изображениях конских голов — наверший грифов в наибольшей степени проявляется стилевое разнообразие. При этом в соответствии с целями данной работы я не рассматриваю различия в раскраске скульптур, фиксируя эти особенности лишь в примечаниях.

Изображение конской головы было в центральноазиатском народном искусстве настолько распространенным и как бы само собой разумеющимся и обязательным, что в подавляющем большинстве случаев трактовалось предельно просто. Весь экстерьер лошади вообще и, в частности, абрис конской головы достаточно выразительны для того, чтобы освободить мастера от подробной моделировки и детализации изображения. Такой подход устанавливается не только на мелких изделиях, где подобный прием может быть технически затруднительным, но и на самых крупных предметах, декорированных конскими головами.

К последним относятся бытовавшие в Туве и Монголии лодки-долбленки, на носках которых вырезались, а вернее, вытесывались топором скульптурные изображения конских голов (табл. LVII). В Музее антропологии и этнографии хранится довольно крупная (длина 45 см, ширина 15 см, высота 5,5 см) тувин-

ская модель такого транспортного средства, называемого в литературе и коллекционных описях «своеобразным плотом» или «паромом-катамараном» — две одинаковые долбленки соединялись поперечными брусками. Конские головы здесь моделированы крупными гранями. Резьбой и черной тушью переданы округлые ноздри, округлые или овальные глаза, заостренно-сегментовидные уши и трапециевидные валики челока между ними (рис. LVII, 3¹¹²).

Публикуя эту модель в «Историко-этнографическом атласе Сибири», В.В.Антропова привела тувинское название этого «своеобразного плота» — *онгочо*. Она предположила: «Возможно, что форма „онгочо“ („характерные скульптурные изображения на носах в виде конских голов“ — В.К.) является внешним подражанием переправе на бурдюках с лошадьми, хотя сами тувинцы считают, что „онгочо“ заимствована от монголов»¹¹³.

Действительно, само слово «онгочо» — явный монголизм. В Монголии такие «паромы-катамараны» хорошо известны под названиями *онгоц* и *гуя онгоц*. Один из них использовался в Булганском аймаке в 1957–1982 гг., а ныне экспонируется в Государственном центральном музее (рис. LVII, 1, 2¹¹⁴). Головы лошадей моделированы в буквальном смысле топорно: глаза даже не намечены, ноздри переданы лишь в одном случае небольшими подтреугольными выемками, рты обозначены канавками-пазами. Более отчетливо моделированы уши и грива — несколькими (от 4 до 8) параллельными надрубками-затесами «в елочку».

Примерно такие же простота трактовки и лаконичность детализации свойственны небольшим конским головкам, декорирующим рукояти ковшей или черпаков, вырезанных из рога и употреблявшихся для разлива кумыса — *айргийн утгуур* (рис. LVIII, 1¹¹⁵, 2¹¹⁶, 3¹¹⁷, 4¹¹⁸). Резчики обходятся даже без изображения гривы, ограничиваясь передачей экстерьера животного, которое дано в профиль, и четкими, имеющими простую геометрическую форму выемками глаз, ноздрей, рта и ушей.

Разумеется, имея дело с деревом — материалом, гораздо легче поддающимся резьбе, чем рог, мастер мог трактовать зооморфные мотивы более подробно. Примером служат два больших кумысных ковша-черпака из Краеведческого музея Архангайского аймака. Вырезанные в плоском рельефе растительные и эмблематические мотивы покрывают значительную долю поверхностей рукоятей, а в скульптурном навершии одной ложки совмещаются головы коня и слона (рис. LIX, 1¹¹⁹, 2¹²⁰).

Однако на других деревянных изделиях — монгольском скребке для ухода за лошадьми *хусуур* (рис. LX, 1¹²¹), футляре для монгольского музыкального инструмента вроде русского варгана — *амансура* (рис. LX, 5¹²²), деревянной колотушке к бурятскому шаманскому бубну (рис. LIX, 3¹²³) — мы вновь видим крайне схематичные изображения конских голов, тождественные зооморфным навершиям роговых ковшей-черпаков.

Поскольку речь зашла о шаманских аксессуарах с зооморфным декором, то стоит отметить, что в старых музейных коллекциях таковые представлены в изо-

билии. Их так много, что исчерпывающий анализ возможен только в ходе специального исследования, а такой задачи я не ставил. Во-вторых, изучение доступных мне коллекций показало, что зооморфные изображения на шаманских аксессуарах (шаманистская анималистика), как правило, очень просты, схематично-силуэтны и поэтому не представляют большого интереса для сопоставления с пластически полноценными, экспрессивными и декоративно насыщенными произведениями скифо-сибирского звериного стиля.

Все же в качестве примера можно обратить внимание на небольшую серию изображений лошадиных голов — наверший «конных тростей» (*морин хорьбо*) бурятских шаманов. За исключением, пожалуй, *морин хорьбо* из Агинского окружного историко-краеведческого музея (рис. LXI, 1¹²⁴) с внятно показанными существенными признаками и декоративно трактованной гривой, все остальные — скорее схемы конских голов, лишенных грив и даже ушей (рис. LXII, 2¹²⁵, 3¹²⁶, 5¹²⁷) и угадываемых скорее не по схематизированному экстерьеру (рис. LXI, 3¹²⁸, 4¹²⁹), а благодаря тому, что на них изображены уздечки (рис. LXI, 2¹³⁰; LXII, 1¹³¹). В одном случае (рис. LXII, 4¹³²) исходный образ определяется в основном функционально — предмет составляет пару с другой *морин хорьбо* (рис. LXII, 5) и поэтому его навершие не может изображать ничего, кроме конской головы.

Более интересны скульптурные головки лошадей, украшающие детали конской узды. Сам по себе такой декор наводит на мысль о реминисценциях скифо-сибирского звериного стиля. Но в древнекочевническую эпоху головки животных помещались на псалях, а в узде XIX–XX вв. ими декорировались, как правило, удила. Мне известно лишь одно исключение, когда скульптурная конская головка, похожая на европейского шахматного коня, «посажена» на цветок лотоса, являющийся обоймой для перекрещивающихся ремней оголовья. Этот предмет опубликован в большом немецком выставочном каталоге «Монголь» вместе с несколькими другими, среди которых одно изображение из-за длинных ушей предположительно определено как «антилопа-сайга». Но такое определение неверно, потому что присутствует грива, сайге не свойственная¹³³. Среди известных мне изделий есть еще одно изображение животного с несоразмерно большими для лошади ушами, но тоже с обычной конской гривой. При этом несколько «антилопы» очертания морды обусловлены скорее обобщенностью моделировки, чему способствовала и технология — бронзовое литье (рис. LXIII, 4¹³⁴).

Большинство этих предметов монгольского происхождения, но по крайней мере один из них если не изготовлен в Туве, то употреблялся тувинцами (рис. LXIV, 1¹³⁵). За исключением упомянутых конских головок на обоймах для перекрещивающихся ремней оголовья, все остальные украшают внешние кольца удила. Иногда они отковывались из стали (рис. LXIV, 1 и, возможно, LXV, 2¹³⁶), а чаще отливались из белого металла (рис. LXIII, 1¹³⁷) и даже из серебра (рис. LXV, 1¹³⁸), но главным образом из светлой бронзы (рис. LXIII, 2¹³⁹, 3¹⁴⁰; LXIV, 2¹⁴¹, 3¹⁴²).

Если судить по приведенной подборке, предельно схематичную трактовку мотива предпочел лишь мастер Ш.Дамбий в 1930 г. (рис. LXIII, 4): голова вместе с шеей имеет форму изогнутого цилиндра или сегмента тороида, рот и ноздри отсутствуют, глаза — округлые выпуклины, грива — однообразные параллельные бороздки, уши необычно велики и не похожи на конские. Практически все остальные скульптурные головки лошадей на удилах выполнены гораздо реалистичнее и с большей детализацией.

Для полноты картины можно рассмотреть монгольские подвески *тээг* — сравнительно поздние изделия из ювелирных камней, созданные в 1950 г. или немного спустя (не позднее 1956 г.) мастером Чойнзоном¹⁴³. Четырнадцать из них изображают конские головы (рис. LXVI, 1–14¹⁴⁴). Это уверенная и довольно тонкая камнерезная работа. Собственно головки моделированы обобщенно-натуралистично. Подчеркнуто декоративно трактованы длинные гривы, пряди которых на нижних частях нескольких подвесок сменяются тремя-четырьмя крупными спиралевидными завитками.

Завершая анализ изображений конских голов в центральноазиатском народном декоративно-прикладном искусстве XIX — первой половины XX в., целесообразно перечислить те приемы декоративной разделки деталей зооморфных образов, которые и определяли художественное разнообразие, казалось бы, однотипных и несложных скульптур.

1. Трактовка гривы и челки.

1.1. Грива и челка отсутствуют — не изображены (рис. LVIII, 1–4; LIX, 3; LX, 5; LXI, 2–4; LXII, 1–3, 5).

1.2. Дан общий контур гривы и челки, но их разделка отсутствует (рис. LVII, 3; LIX, 2).

1.3. Дан общий контур неразделенных гривы и челки, покрытых параллельными бороздками (рис. LV, 3; LVII, 1, 2; LXII, 4; LXIII, 1, 4).

1.4. Даны общие контуры гривы и челки (раздельно), покрытых параллельными бороздками или валиками (рис. LIV, 2; LX, 1; LXIII, 2, 3; LXIV, 1–3; LXV, 2; LXVI, 4, 10, 14).

1.5. Оконтурены и разделены не только грива и челка, но и составляющие их отдельные крупные пряди, разделанные параллельными бороздками (рис. LV, 2, 5; LVI; LIX, 1; LXI, 1; LXVI, 3, 8).

1.6. Трактовка та же, но некоторые крупные пряди гривы переходят в спиралевидные завитки (рис. LXVI, 1, 2, 5–7, 9, 11–14).

1.7. Грива не длинная, а короткая, разделана регулярными выемками или бороздками-нарезками (рис. LV, 1; LXV, 1).

2. Трактовка ушей.

2.1. Уши трактованы натуралистично и скульптурно, в профиль имеют асимметрично-подтреугольную форму, анфас — форму заостренного эллипса или заостренного слегка изогнутого листа, с глубокой заостренно-эллипсоидной выемкой (рис. LIV, 2; LV, 2, 5; LXII, 2; LXIV, 3; LXV, 2; LXVI, 5–9).

2.2. Уши вставные (вклеенные), вырезанные из кожи и имеющие заостренно-листовидную форму (рис. LV, 3; LVI).

2.3. Уши имеют форму заостренных сегментов, с выемками такой же формы (рис. LVII, 2, 3; LVIII, 1-4; LXVI, 2-4, 11).

2.4. Уши имеют подтреугольную или неправильную ромбическую форму, с выемками той же формы (рис. LIX, 2, 3) или без выемок (рис. LVII, 1; LX, 1).

2.5. Уши имеют овальную форму с соответствующей выемкой (рис. LXIII, 4).

2.6. Уши имеют неправильную округлую форму, а выемки в них — форму заостренного эллипса (рис. LIX, 1; LXVI, 3, 4, 9-14).

2.7. Уши имеют полукруглую (арковидную) форму, выемки такие же (рис. LXIII, 4; LXV, 1).

2.8. Уши имеют форму четырехгранных или трехгранных пирамид (рис. LXI, 1, 4; LXIII, 1,3; LXIV, 1, 2).

2.9. Уши имеют форму усеченных пирамид (рис. LXI, 2, 3).

2.10. Уши отсутствуют — не изображались (рис. LX, 5; LXII, 2, 3, 5).

3. Трактовка глаз.

3.1. Глаза трактованы натуралистически — контур повторяет натуральные очертания лошадиного глаза, раскраской изображены белки, радужные оболочки и зрачки (рис. LIV, 2; LV, 1, 2).

3.2. Глаза имеют форму заостренного с обоих концов эллипса, внутри — кружок радужной оболочки или зрачка (рис. LV, 3; LVI; LVIII, 3; LXII, 2; LXIII, 3).

3.3. Внешние контуры глаз имеют ту же форму, но без внутреннего заполнения (рис. LIX, 2, 3; LX, 5; LXV, 1,2; LXVI, 1-9, 11, 12).

3.4. Глаза имеют форму овала, внутри ромбический зрачок или радужная оболочка, в углах треугольник или полумесяц (рис. LV, 5).

3.5. Глаз передан овальной фигурой (симметричным эллипсом) (рис. LVII, 3; LVIII, 4; LX, 1; LXI, 3; LXII, 3; LXVI, 10).

3.6. Глаз передан кружком (рис. LVII, 3; LVIII, 1,2; LXI, 2; LXII, 4).

3.7. Глаз передан ромбом, внутри которого вписан еще один ромб (рис. LXI, 1).

3.8. Глаз передан подтреугольным сегментом (рис. LIX, 1).

3.9. Глаз изображен двумя скобками, верхняя более длинная и перекрывает нижнюю (рис. LXVI, 13, 14).

3.10. Контурсы глаз имеют неправильные округлые очертания (рис. LXII, 1).

3.11. Глаза переданы не контурной линией, а выпуклостями круглой или овальной формы (рис. LXIII, 1, 2; LXIV, 1, 3).

3.12. Глаза отсутствуют — не изображены (рис. LVII, 1, 2; LXI, 4; LXIV, 2).

4. Трактовка рта.

4.1. Боковой контур рта имеет форму гиперболы или образован двумя параллельными линиями с дуговидным закруглением «в углу», внутри изображены зубы (рис. LIV, 2; LV, 2).

4.2. Боковой контур рта имеет те же очертания, но зубы не изображены (рис. LV, 1, 3; LVIII, 4; LXIII, 5; LXV, 1; LXVI, 1, 2).

4.3. Боковой контур рта имеет петлевидную форму, с округлым расширением на месте угла (рис. LV, 5; LVIII, 3; LX, 1; LXV, 2).

4.4. Рот трактован узким щелевидным вырезом, бороздкой или линейным пропилом (рис. LVI; LVIII, 2; LIX, 1, 2; LX, 5; LXI, 2; LXII, 4; LXIII, 2, 3; LXVI, 5).

4.5. Рот имеет форму подтреугольного двугранного выреза, сужающегося и заостряющегося внутрь (рис. LVII, 3; LVIII, 1; LXI, 1, 3; LXII, 1-3; LXIV, 1; LXVI, 3, 4, 6-14).

4.6. Боковой контур рта имеет подтреугольные или трапециевидные очертания, расширяющиеся внутрь (рис. LIX, 3).

4.7. Рот имеет вид двугранного паза, нанесенного на передний фас морды, а не на боковые ее поверхности (рис. LVII, 1, 2; LXI, 4; LXIII, 1; LXIV, 2).

4.8. Рот отсутствует — не изображен (рис. LXIII, 4; LXIV, 3).

5. Декоративное окаймление или подчеркивание рта или его угла.

5.1. Двумя короткими прямыми бороздками-нарезками (LXVI, 3, 14).

5.2. Одной скобковидной фигурой (рис. LV, 1).

5.3. Тремя скобками (рис. LXVI, 4, 10).

6. Трактовка ноздрей.

6.1. Выемки в форме «запятых» — искривленных заостренных эллипсов (рис. LIV, 2; LV, 2, 3; LVI; LXIII, 2; LXV, 1, 2; LXVI, 11).

6.2. Выемки в форме эллипсов, заостренных с одного конца (рис. LV, 1; LVIII, 3; LXVI, 2, 3, 7, 8, 12).

6.3. Подтреугольные выемки (рис. LVII, 2; LV, 5; LXVI, 9, 10).

6.4. Круглые выемки (рис. LVII, 3; LVIII, 1, 2; LXI, 3; LXII, 5; LXIII, 3).

6.5. Луновидные выемки (рис. LIX, 2; LXVI, 6, 14).

6.6. Полукруглые или арковидные выемки (рис. LXIV, 1).

6.7. Ноздри переданы не выемками, а линейным контуром овальной или округло-сегментовидной формы (рис. LIX, 3; LXII, 1).

6.8. Ноздри трактованы двумя скобковидными линиями (рис. LXI, 1).

6.9. Ноздри отсутствуют — не изображены (рис. LVII, 1, 3; LVIII, 4; LX, 1, 5; LXI, 2, 4; LXII, 3; LXIII, 1, 4; LXIV, 2, 3).

7. Декоративное окаймление или подчеркивание ноздрей.

7.1. Одной скобковидной выемкой (рис. LV, 1).

7.2. Двумя дуговидными линиями (рис. LV, 5).

Если не все, то подавляющее большинство этих приемов выполнения деталей и декоративного оформления изображений конских голов в народном искусстве XIX — первой половины XX в. имеет аналогии в древнекочевнической анималистике¹⁴⁵. Интересно, что такие параллели, разделенные временным промежутком, длившимся не менее двух тысячелетий, образуются достаточно простыми приемами детализации и декоративной разделки. Их суть — геометри-

зация элементов исходного натурального объекта: конских ушей, глаз, рта, ноздрей, гривы и челки. С другой стороны, более сложные приемы декора, характерные для произведений скифо-сибирского звериного стиля, на изображениях лошадиных голов, созданных в XIX — первой половине XX в., отсутствуют. К таковым можно отнести: 1) трактовку уха крупной листовидной фигурой, внутренняя поверхность которой проработана косыми параллельными бороздками или валиками¹⁴⁶; 2) передачу лошадиной гривы не параллельными линейными бороздками-нарезками, а рядом эллипсов с заостренными концами¹⁴⁷; 3) изображение уха и передней части морды с ноздрями крупной фигурой «сердцевидных» очертаний или в форме заостренного эллипса не с одной, а с двумя выемками¹⁴⁸.

Это наблюдение кажется мне весьма существенным, поскольку подводит нас не только к пониманию конвергентного характера большинства элементарных черт сходства между скифо-сакской анималистикой и «этнографическим» анималистическим искусством, но и к более четкому представлению о механизме возникновения сходства.

Основным фактором конвергенции, очевидно, являлось то, что ремесленники и второй половины I тысячелетия до н.э., и XIX–XX вв. изображали один и тот же, не изменявшийся на протяжении тысячелетий объект — голову животного определенного вида (в данном случае лошади). Трактуют отдельные элементы конской головы, мастера в подавляющем большинстве случаев шли по наиболее легкому, само собой разумеющемуся пути — передавали эти элементы обобщенно и геометризованно, т.е. в виде тех простых геометрических фигур, которые действительно напоминают уши, ноздри, глаза и т.д.

Более сложные приемы декоративной детализации, вроде отмеченных выше трех, не могли быть результатом простой, «наивной» геометризации. Здесь, вероятно, и проходит грань между чертами сходства конвергентного характера и приемами, свойственными скифо-сибирскому звериному стилю. По мере морфологического усложнения декоративной трактовки деталей возможности объяснения черт сходства конвергентностью исчерпываются. За порогом этих возможностей и остается некоторая совокупность приемов художественного выражения, составляющая основу своеобразия скифо-сибирского звериного стиля.

4. Изображения других животных

Конские фигуры, головы и протомы, как видно из предыдущего раздела, преобладали среди анималистических образов реальных животных в центральноазиатском народном искусстве. В эпоху древних кочевников их доля не так велика. При этом во многих вариантах скифо-сибирского звериного стиля лошадь была единственным изображавшимся домашним животным.

С.И.Руденко отмечал это обстоятельство при анализе пазырыкской культуры: «Из домашних животных древними горноалтайцами изображались только лошади»¹⁴⁹. Н.Л.Членова, констатируя, что для звериного стиля тагарской культуры обычны, среди прочих, изображения лошади, писала: «Все изображаемые животные — дикие. Исключение составляет только одно изображение верблюда со всадником да несколько наскальных рисунков с оседланными и взнузданными лошадьми». Этот вывод не точен, потому что сама Н.Л.Членова корректирует его, выделяя в тагарском материале и «лошадей-монголоков», и «высокопородных лошадей». Вторых больше, чем первых, поэтому бесспорно тагарские художники изображали именно домашних лошадей¹⁵⁰.

В других локальных вариантах искусства скифо-сибирского звериного стиля встречаются иные виды домашних животных, но их еще меньше, чем лошадей. Древнекочевническая анималистика в целом — это изображения фантастических и реальных, но диких животных.

Именно здесь — в «плане содержания», «репертуаре», образно-сюжетной структуре — и обнаруживается существеннейшее различие между скифо-сибирским звериным стилем и центральноазиатской народной анималистикой XIX — первой половины XX в. В древнекочевническую эпоху предпочтение отдавалось диким и фантастическим животным¹⁵¹, причем образы последних были в основном эндогенными, присущими именно звериному стилю. В народной анималистике XIX–XX вв. изображения фантастических чудовищ заимствованы, экзогенны. Среди изображений реальных животных преобладают не дикие, а домашние.

Последнее обстоятельство не так заметно в массе полнофигурных изображений. Среди них благодаря распространению двенадцатилетнего календарного цикла довольно много барсов, тигров, зайцев, змей, обезьян и мышей. В шахматных наборах также часто встречаются фигуры тигров, барсов, зайцев.

Но среди известных автору изображений голов и протом дикие животные не представлены вовсе.

Исключениями могли бы быть навершия двух монгольских черпаков. На одном из них (рис. LVIII, 5) загнутый выступ под крупными растительными завитками кажется клювом хищной птицы¹⁵². Навершие другого также содержит какой-то намек на зооморфность (рис. LX, 2¹⁵³), но столь же невнятный.

Судя по величине рогов, кобдоский резчик Ц.Намсрай поместил на рукоятки изготовленного им рогового ковшика протому не домашнего, а дикого (горного) козла (рис. LX, 6¹⁵⁴). Однако это — сравнительно позднее изделие, относящееся ко времени не ранее 1950-х годов и сходное с продукцией сувенирной промышленности.

Изображения голов популярных в монгольском народном искусстве животных, составляющих традиционный набор «пяти видов домашнего скота», украшают гриф уже упоминавшегося музыкального инструмента *моринхур* из фондов краеведческого музея Кобдоского аймака (рис. LVI¹⁵⁵). Кроме лошади это овца

(баран), верблюд, коза (козел) и корова (или бык). В целом моделировка реалистична и обобщенна, декоративная условность проявляется в раскраске, геометризации глаз, передаче прядей длинной шерсти у верблюда, барана и козла параллельными врезными линиями.

Изображения бычьих (коровьих) голов сравнительно редки (рис. LX, 3¹⁵⁶).

Прекрасно выполненные в технике чеканки и гравировки по серебру скульптурные головы верблюдов на длинных шеях украшают уникальный монгольский сосуд начала XX в. (рис. LXVII, 16¹⁵⁷). Сосуд имеет внутреннюю перегородку и предназначен для двух видов напитков, а верблюжьи головы служат носиками-сливами. В мордах верблюдов не чувствуется той «хищности», которая присуща их напряженным и скалящим крупные клыкообразные зубы изображениям древнекочевнической эпохи. Ноздри показаны скобками; подробно, натуралистически трактованы глаза и опущенные уши. Теменные части и длинные шеи покрыты крупными завитками, прочерченными тонкими и частыми параллельными линиями-бороздками.

Гораздо лаконичнее переданы головы верблюдов на концах *тэмээний буйл* — принадлежности верблюжьей упряжи (рис. LX, 4¹⁵⁸). Они идентифицируются в основном по длинным прядям шерсти на шеях и обобщенно-верной моделировке морды. По этим же признакам можно предположить, что некоторые каменные подвески *тээг* работы Чойнзона также изображают верблюжьи головы (рис. LXVII, 6–15¹⁵⁹).

Изображения козьих или козлиных голов известны мне только на ручке упомянутого серебряного сосуда (рис. LXVII, 16). Без труда их можно узнать и в подвесках — изделиях Чойнзона (рис. LXVI, 15–19¹⁶⁰). Их небольшие рога свидетельствуют о том, что это домашние животные.

То же можно сказать и о головах баранов, вне зависимости от того, вырезались ли они из ювелирных камней в середине XX в. Чойнзоном (рис. LXVI, 20–26; LXVII, 1–5¹⁶¹), или помещались на старинных деревянных сосудах (рис. LXVIII, 1¹⁶², 2¹⁶³, 3¹⁶⁴).

Все эти изображения не могут считаться реминисценциями скифо-сибирского звериного стиля главным образом по сформулированной выше причине: образы домашних животных (за исключением лошадей) были в древнекочевнической анималистике единичными или отсутствовали вовсе. Ясна и другая часть этой пропорции в центральноазиатском народном искусстве XIX — первой половины XX в.: мы практически не находим в нем изображений голов и протом хищных зверей и птиц, весьма характерных для образно-сюжетной структуры скифо-сибирского звериного стиля.

Глава IV

К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

Опубликованные ранее мною статьи, специально посвященные проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля на материалах тувинской и монгольской народной скульптуры¹, позволяют не перегружать объем монографии и ограничиться кратким изложением результатов этого сравнительного анализа.

Сопоставление полнофигурных анималистических изображений двух эпох позволило установить, что между зооморфными образами скифо-сибирского звериного стиля и «этнографического» искусства гораздо больше различий, чем черт сходства. Последние, в общем, сводятся к сумме приемов достаточно простой геометризации деталей зооморфного образа и в большинстве случаев могут быть объяснены как проявления конвергенции.

Главными различиями между произведениями анималистического искусства двух эпох в содержании является преобладание изображений диких животных в древности и домашних — в XIX — начале XX в., а в способе художественного выражения — господство статичной обобщенно-натуралистической трактовки образов в «этнографическом» искусстве и преобладание экспрессивных деформаций и насыщенной декоративности в скифо-сибирском зверином стиле.

Позволю себе еще раз кратко напомнить, что под искусством скифо-сибирского звериного стиля принято понимать те тысячи анималистических изображений, которые обнаружены на огромном пространстве от Карпат, Балкан и Дуная на западе (искусство фракийцев)² почти до тихоокеанского побережья на востоке (искусство «белых ди» в «царстве» Сяньюй-Чжуншань)³. Наиболее древние произведения звериного стиля датированы первой половиной I тысячелетия до н.э., самые поздние — первыми веками н.э. Громадные размеры ареала делают еще более удивительным бросающееся в глаза стилевое единство искусства древних кочевников. Это единство, во-первых, состоит в определенном и сравнительно небольшом наборе зооморфных образов. Особенно показательны излюбленные анималистические образы, ставшие как бы эмблемами этого искусства: олень с огромными рогами, свернувшийся в кольцо кошачий хищник и хищная птица с гиперболически трактованными клювом, крыльями и лапами. Во-вторых, стилевое единство искусства древних кочевников проявляется в легко узнаваемой системе выразительных приемов, с помощью которых изображались животные. Среди этих приемов стремление придать животному опреде-

ленную позу, явно несоразмерное или гиперболическое изображение некоторых частей звериного или птичьего тела, изображение части тела вместо целого объекта, помещение на основной фигуре дополнительных зооморфных изображений, различные способы деформации. Эта система приемов позволила творцам скифо-сибирского звериного стиля совершить гениальный прорыв от натурализма предшествующих эпох к новому искусству, которое поражает нас своей экспрессией. Под его обаянием мы все находимся до сих пор и моментально узнаем его памятники вне зависимости от того, где обнаруживаем их: на Дунае или в Маньчжурии.

Научная литература по искусству скифо-сибирского звериного стиля настолько обширна, что только ее освоение представляет для специалиста трудную задачу⁴.

Но по-прежнему труднейшими проблемами, над разрешением которых работали несколько поколений специалистов, представляются две: происхождение анималистического искусства древних кочевников и его исчезновение. Можно предположить, что обе проблемы взаимосвязаны и, разрешив одну, мы получим ключ к решению другой. При этом вопрос о возникновении скифо-сибирского звериного стиля представляется первичным и значительно более трудным.

Происхождение искусства скифо-сибирского звериного стиля — сложнейшая междисциплинарная проблема. Для ее решения требуются усилия специалистов в различных областях гуманитарного знания. Только для того, чтобы достаточно полно осветить ее археологическую сторону, надо собрать данные о произведениях искусства значительной части Евразии в хронологическом диапазоне хотя бы второй половины II тысячелетия до н.э. — первой половины I тысячелетия н.э. Ни в коем случае нельзя ограничиваться анималистическими произведениями только древнекочевнического ареала. Сама постановка проблемы происхождения и начального этапа истории звериного стиля бессмысленна без полного аналитического сравнения его памятников с искусством Ближнего и Среднего Востока, Китая и античного мира. И это далеко не все. Перспективно было бы сравнить скифо-сибирский звериный стиль с независимыми от него и даже гораздо более поздними культурными феноменами, возникшими, скорее всего, конвергентно, но давшими морфологически сходные результаты. Я имею в виду искусство кельтов, германцев, варварских королевств Западной Европы, Скандинавии эпохи викингов, аваров⁵.

Эти, до сих пор освоенные далеко не полностью, направления сравнительно-аналитической работы относятся к археологической грани проблемы. Но речь идет об искусстве, причем искусстве ярком и своеобразном. И трудно объяснить, почему почти все работы о скифо-сибирском зверином стиле написаны археологами. За последние двадцать лет практически ни одной публикации по данной проблеме не вышло из-под пера искусствоведов.

Мы имеем дело с искусством весьма развитого стиля. Согласно любым серьезным определениям, стиль представляет собой структурное единство образ-

ной системы и приемов художественного выражения⁶. Усилия археологов направлены на сравнительно-типологический анализ одной стороны этого единства — анималистические образы. Средства художественного выражения, на мой взгляд, являются даже не второй и равнозначной, а первостепенной стороной стилевого единства. Ведь именно приемы художественного выражения отличают скифо-сибирский звериный стиль от искусства других этнокультурных общностей, где мы также видим обилие анималистических образов, но трактованных совершенно другими выразительными средствами. Иными словами, отчетливое представление о специфических приемах художественного языка может стать если не ключом к решению проблемы генезиса скифо-сибирского звериного стиля, то главной предпосылкой в поиске ответа на этот вопрос. В противном случае мы рискуем остаться на уровне бесплодных рассуждений о «евразийском зверином стиле», о «зверином стиле вообще», то есть оказаться в заколдованном круге банальных рассуждений о том, что «где изображали зверей, там и был звериный стиль»⁷.

И здесь мы видим, что для изучения этой важнейшей стороны стилевого единства — средств художественного выражения — не хватает участия искусствоведов или соответствующей подготовки археологов. Имеющийся в российской науке опыт участия историков искусства в разработке проблемы происхождения звериного стиля (диссертация И.В.Пестряковой⁸, статья В.Б.Блэк⁹) был оценен археологами скептически. Но если бы мы имели адекватный искусствоведческий анализ древнекочевнического искусства и проблема его происхождения решалась не только силами археологов, то в литературе не появлялись бы гипотезы о генезисе скифо-сибирского звериного стиля на основе изобразительных традиций окуневских, сейминско-турбинских или позднеандроновских памятников¹⁰. Ибо эти гипотезы основаны не на сравнительном анализе средств художественного выражения, а по сути вытекают из банального тезиса «звериный стиль есть изображение зверей». Поэтому с точки зрения искусствознания подобные предположения не выдерживают никакой критики.

Решение проблемы происхождения художественного стиля означает установление или реконструкцию стилеобразующих факторов.

Практически все усилия специалистов-археологов направлены на поиск аналогий произведениям звериного стиля в памятниках предшествующего времени. Эти аналогии ищут на территории распространения самого звериного стиля. Успехи здесь невелики, потому что искусство конца эпохи бронзы и периода перехода от бронзы к железу на большей части этого ареала не фигуративно, а орнаментально. Аналогии произведениям звериного стиля пытаются найти и за пределами ареала культуры скифского типа — на территориях «высоких цивилизаций» Древнего Востока. Здесь успехов больше. Но и на этом пути пока не видно если не общепринятой, то основательной теории, которая бы удовлетворяла большинство исследователей.

Поиски аналогий в предшествующих эпохах — средство диахронного исследования. В лучшем случае будет найден ответ на вопрос, где возник, так

сказать, «откуда пошел» звериный стиль. Но почему он возник? Почему стиль искусства древних кочевников выкристаллизовался во вполне определенные образы, в высшей степени оригинальные и удивительно легко узнаваемые по специфическим только для этого искусства приемам художественного выражения? Зачем именно этот стиль был нужен кочевникам в I тысячелетии до н.э.? И почему он так неожиданно угас, не оставив потомкам и преемникам древних кочевников ничего, кроме скудных реминисценций? Эти и другие вопросы можно свести к одному: какие стилеобразующие факторы действовали в эпоху древних кочевников и вызвали к жизни уникальное искусство скифо-сибирского звериного стиля и стимулировали его существование в определенной экологической и социокультурной среде?

Совершенно очевидно, что искусство скифо-сибирского звериного стиля мы с полным правом можем отнести к так называемым «большим стилям». Это означает, что территория его распространения выходит далеко за пределы не только любого конкретного этноса, но и этнокультурной общности, более того — за пределы ареала одной языковой семьи.

В этой связи уместно вспомнить, что писал об искусстве хунну Л.Н.Гумилев. Обнаруженные в памятниках хуннской эпохи произведения звериного стиля он считал заимствованными, конкретно — «западными элементами, еще сохранившимися в изобразительном искусстве по традиции», поскольку «хунны были под обаянием скифского „звериного стиля“»¹¹. При всем уважении к Л.Н.Гумилеву следует признать эти рассуждения необоснованными. Вся совокупность анималистических изображений хуннской эпохи, обнаруженных в Бурятии, Монголии и Китае, говорит о том, что искусство скифо-сибирского звериного стиля для хунну не было ни импортом, ни следствием влияния, ни результатом чужеземного «обаяния». Наряду с другими кочевыми этносами хунну создали свой вариант звериного стиля. Отмечу, что при сохраняющемся разнообразии мнений об этнолингвистической атрибуции хунну гипотеза об их ираноязычии является наименее обоснованной. В ареал скифо-сибирского звериного стиля входили носители не только индоевропейских, но и финно-угорских языков — в Приуралье, и алтайских — на востоке.

То несомненное обстоятельство, что анималистическое творчество древних кочевников можно отнести к так называемым «большим стилям», вызвало несколько попыток сопоставить его с «большими стилями» позднейших эпох. Но эти попытки нельзя признать удачными.

Например, еще Г.Боровка называл скифское искусство «первобытным импрессионизмом»¹². Трудно придумать менее убедительное сопоставление. Стилизовое своеобразие звериного стиля, наряду с другими особенностями, проявляется в доминировании линии, контура, в отчетливой архитектонике образов. У скифо-сибирского искусства нет ничего общего как с импрессионистской живописью, строившейся на стремлении передать изменчивость оптического впечатления, так и с импрессионистской скульптурой, отличавшейся нарочитой

пластической незавершенностью. Тем не менее тезис Г.Боровки встречается и в современной научной литературе¹³.

Несколько ближе к истине другое сравнение, появляющееся в специальных публикациях; например, в недавней книге Е.В.Переводчиковой скифо-сакское искусство названо «степным барокко»¹⁴. Действительно, барокко свойственны сложная уравновешенность динамических композиций и повышенная экспрессивность. Эти особенности при желании можно увидеть в многофигурных зооморфных композициях скифо-сакской и хунно-сарматской эпох. Но не нужно преувеличивать художественную сложность памятников звериного стиля, тем более что большинство из них является произведениями декоративно-прикладного искусства. В них нет той композиционной сложности, той прихотливости и дробности, той установки на передачу глубины трехмерного пространства и того *тенебризма* (богатства светотеневой моделировки), которые составляют стилевую сущность искусства барокко.

Как это ни парадоксально, трактовка ведущих образов древнекочевнического искусства с помощью определенных приемов художественного выражения наибольшее соотвествование находит в одном из позднейших «больших стилей» нового времени — в экспрессионизме. Общими чертами являются относительная простота композиции и графичность образов, но, прежде всего — обостренная выразительность, достигаемая главным образом деформацией. В обоих случаях деформация как искажение естественных форм является сознательным художественным приемом, ведущим стилеобразующим методом, давшим в эпоху древних кочевников столь неожиданные и блестящие творческие результаты.

Для того чтобы установить, в какой степени в искусстве скифо-сибирского звериного стиля применяются экспрессивные искажения естественных форм, целесообразно обратиться к хорошо известной книге Л.Ф.Жегина «Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)»¹⁵. Здесь разработана детальная классификация «зрительных деформаций». Она удивительно точно ложится на материал звериного стиля. В нем мы видим практически все выделенные Л.Ф.Жегиным приемы изменения форм: развернутость, оплощение, вогнутость, надломы, разрывы, уравнивание размеров, округлость, кольцевидность, подобие, S-образность, кручение. Особенно бросается в глаза композиционное подчинение анималистического образа универсальной «линии красоты», названной так еще У.Хогартом¹⁶, то есть линии латинской буквы S. С ней логически связан другой прием — «кручение» или «перекрученность» изображения, — сплошь и рядом встречающийся в искусстве звериного стиля.

Можно возразить, что любое изобразительное искусство, кроме его наиболее натуралистических или «гиперреалистических» направлений, отражает реальность не фотографически, а в разной мере ее трансформирует. В чем же тогда особенность древнекочевнического искусства? А в том, что приемы экспрессивной деформации в зверином стиле доведены до пределов возможного, буквально бросаются в глаза¹⁷. Если вновь обратиться к книге Л.Ф.Жегина или сочи-

нениям других работавших в этом направлении авторов — от У.Хогарта до Р.Арнхейма¹⁸ и Б.В.Раушенбаха¹⁹, — то мы увидим, что они использовали материал изобразительного искусства: европейской живописи, русских икон, восточной миниатюры и др. Устанавливая на этих материалах приемы «визуальной деформации», эти авторы в тексте подробно излагали свои наблюдения, а в иллюстрации вводили специальные графические элементы, помогающие читателям понять, о каких изменениях формы идет речь.

Человек, рассматривающий типичные произведения скифо-сибирского звериного стиля, совершенно не нуждается в подобных разъяснениях и подсказках. Он и без этого видит изображения неестественно развернутых на плоскости животных (деформация «развернутости» и «оплощения»), свернувшихся или свернутых в кольцо хищников (деформация «кольцевидности»), зверей, фигуры которых строго подчинены линии латинской буквы S или перекручены (деформации «S-образности», «кручения» и «перекрученности»).

Гениальность безымянных творцов искусства звериного стиля проявилась еще и в том, что они довели применение экспрессивных деформаций до пределов возможного, но пределы эти не перешагнули. Тем самым они избежали разрушения или схематизации анималистических образов, сохранили реалистическую основу своего творчества.

В итоге мы получаем возможность определить художественную суть древнекочевнического анимализма буквально в трех словах: скифо-сибирский звериный стиль — это *искусство экспрессивных деформаций*.

Оговорюсь, что это определение относится к стилевому ядру древнекочевнического искусства, к его наиболее популярным, узнаваемым и специфическим произведениям. За пределами этого понятия остается значительное количество памятников, относящихся к областям доминирующей орнаментальности и натуралистической изобразительности.

Определение искусства скифо-сибирского звериного стиля как искусства экспрессивных деформаций представляется мне фундаментальным прежде всего по тем выводам, которые можно сделать на его основе.

Во-первых, отходит на второй план уже давно ведущаяся некоторыми исследователями трудоемкая работа по «инвентаризации» приемов декоративной разделки и геометризующей трактовки зооморфных образов и их отдельных частей²⁰. В свете предложенной формулировки эта кропотливая работа имеет смысл для выделения хронологических этапов и локальных вариантов звериного стиля, но не для решения проблемы его генезиса.

Во-вторых, данное определение дает нам критерий художественного своеобразия и даже уникальности звериного стиля, который резко отделяет древнекочевническое искусство от тех предшествующих или одновременных ему памятников, в которых часто видят истоки или факторы влияния. Вновь хочу подчеркнуть: система экспрессивных деформаций сразу же получает в древнекочевническом искусстве такое господство, что его свернутые в кольцо, перекру-

ченые, распластанные, гиперболизированные в отдельных деталях образы выводят изобразительность на уровень гротеска. Деформации подводят гротесковость зооморфных образов вплотную к тому порогу, за которым исчезает сама возможность визуальной идентификации анималистических изображений. Этого мы не видим ни в искусстве Древнего Востока, ни в античности, ни в тех степных, лесостепных и горных культурах, которые предшествовали культурам скифского типа. Конечно, приемы экспрессивной деформации можно отыскать и за пределами ареала звериного стиля. Но в отличие от древнекочевнического искусства они не стали художественной основой стилового ядра, не образовали доминирующую систему средств художественного выражения в искусстве Египта, Вавилонии, Ассирии, Хеттского государства, Ирана, Эллады, племен карасукской культуры и сейминско-турбинской культурной общности.

В-третьих, предложенная формулировка побуждает приступить к поискам стилообразующих факторов древнекочевнического искусства внутри его ареала, а не за его пределами. В этом плане представляется плодотворной известная концепция В.Б.Мириманова о прямой зависимости количественной и качественной деформации в произведениях первобытного и традиционного искусства от социальной структуры и внутризтнической напряженности²¹. Гипотеза В.Б.Мириманова позволяет в поисках стилообразующих факторов обратиться к социальным и социально-психологическим особенностям древнекочевнических обществ. К такому подходу в свое время уже призывали Г.К.Вагнер²² и некоторые другие исследователи.

В палеосоциологическом аспекте многие специалисты давно и обоснованно указывали на общественную группу, эстетические и психические потребности которой в первую очередь обслуживало искусство звериного стиля. В археологическом аспекте при анализе закрытых комплексов повсеместно, хотя и в разной степени, фиксируется корреляция между находками изделий звериного стиля, с одной стороны, и значительными размерами и конструктивной сложностью могильных и внемогильных сооружений вместе с относительным разнообразием и богатством погребального инвентаря — с другой. Бесспорно, речь идет о социальной элите. В то же время данная корреляция имеет как бы размытый, сугубо вероятностный характер. Необходимо отметить и весьма значительное количество произведений звериного стиля, большая часть которых выполнена не из явно престижных материалов вроде золота и серебра, а из общедоступных²³.

Напрашивается вывод о том, что в древнекочевнических обществах эти элитарные группы были достаточно многочисленны. Социальный статус большинства членов таких групп определялся не концентрацией публичной власти и материальных ценностей, а выполнявшимися ими общественными функциями. И эта общественная функция, с одной стороны, должна была быть по плечу достаточно многочисленному контингенту. Но с другой стороны, ее не могли выполнять любые члены древнего общества. При всей размытости упомянутой

корреляции археологических фактов ясно, что прежде всего эта социальная роль не предназначалась для женщин и детей.

В целом ряде исследований, а наиболее четко, пожалуй, в книге К.Йеттмара «Ранние степные народы. Евразийский звериный стиль. Возникновение и социальная основа»²⁴, интересующая нас социальная группа уже очерчена. В данном случае неважно, как ее точнее определить: дружина, военная каста, половозрастная категория молодых воинов-всадников. Гораздо важнее попытаться реконструировать те особенности общественного статуса, занятий и психики членов этой социальной группы, которые предопределили их выбор стиля экспрессивных деформаций как наиболее близкого, «своего» искусства.

Исторические и этнографические данные говорят о том, что в древних и средневековых кочевнических обществах эта общественная группа занималась не столько войной, сколько охотой на крупных копытных и хищных животных. Но в большинстве археологических публикаций говорится о войне как главном занятии древнекочевнической социальной элиты. Эту точку зрения очень ясно выразили А.М.Хазанов и А.И.Шкурко: «Если иметь в виду только среду бытования, то главный акцент, очевидно, следует делать не на знатности, а на военном характере тех погребений, в которых регулярно встречаются памятники звериного стиля. Надо ли говорить о том, что у скифов, как и в любом другом обществе, воинами становились отнюдь не только представители аристократии? Ими были также дружинники и часть рядовых свободных членов общества, которые в ранний период скифской истории регулярно принимали участие в военных действиях»²⁵.

Однако есть и другая, менее популярная точка зрения, согласно которой создатели и носители звериного стиля были в первую очередь не воинами, а охотниками. Еще в изданной в 1929 г. книге «Звериный стиль в Южной России и Китае» М.И.Ростовцев писал, правда, в очень лаконичной и общей форме: «Носители звериного стиля были охотниками и кочевниками, но не крестьянами и земледельцами»²⁶.

Л.А.Ельницкий в книге «Скифия евразийских степей» отмечал: «Скифская идеология выработала свои совершенно определенные черты, получившие глубокое отображение в искусстве. Степной кочевник считал себя охотником-хищником, кем он в значительной мере и был в действительности... Прирученные четвероногие и пернатые хищники были помощниками кочевников на охоте. От тотемов-хищников производили себя многие племена. Скифское искусство особенно любовно разрабатывало формы звериного тела и звериные композиции. Любовь к звериным формам и звериной орнаментике пробуждается на самых ранних стадиях охотничьего быта, но номады уже в древние времена выработали и распространяли по степным просторам Евразии, от границ Китая до Венгрии, некие стилистические образцы, ставшие постепенно общими для всего их мира и определившие лицо скифского искусства»²⁷.

Ссылаясь на исследование крупного палеозоолога В.И.Цалкина, Л.А.Ельницкий писал о том, что в памятниках скифской эпохи на Волге и Дону фиксируется

«резкое увеличение следов охоты»²⁸. В Северном Причерноморье большое количество костей диких животных было найдено лишь на акрополе Каменского городища в степной части Приднепровья. В.И.Цалкин объяснял это «специфическим социальным значением памятника»²⁹, а Л.А.Ельницкий указывал на то, что «акрополь находился в руках кочевнической верхушки, любимым времяпрепровождением которой была охота»³⁰.

Обобщенные В.И.Цалкиным палеозоологические данные дают очень четкую картину: «Племена поздней бронзы — это племена земледельческо-скотоводческие, не уделяющие охоте сколько-нибудь серьезного внимания; роль охоты в жизни этих племен минимальна, что очень наглядно характеризуется крайне малым процентом костей диких животных в культурном слое поселений... В раннем железном веке значение охоты вырастает очень резко: в два раза — в Среднем Поволжье и в пять раз — в Среднем Подонье. Охота становится гораздо более значительной отраслью в хозяйстве этих племен»³¹.

Очень близко к излагаемой здесь гипотезе подошла Н.М.Ермолова, напрямую связавшая популярность изображения оленя в скифо-сибирском зверином стиле с появлением верховой езды, позволившей «устраивать загонную охоту на благородных оленей верхом на лошадях». Не касаясь художественных особенностей стилей стили древнекочевнического искусства, Н.М.Ермолова писала: «Возможно, этим (загонной охотой. — В.К.) и объясняется массовое появление изображения благородного оленя у племен, обитавших на открытых пространствах Евразии, а не только их тотемическими представлениями. При таком типе охоты благородный олень на открытых пространствах был быстро выбит, и хотя как вид и сохранился в горных районах Южной Сибири, но потерял свое промысловое значение уже к таштыкскому времени. Изображения его исчезли»³².

Таким образом, у предлагаемой здесь гипотезы имеются предшественники, правда, не высказывавшие своих взглядов достаточно развернуто и специально.

Война, за исключением относительно кратких эпох кровавого перераспределения земель и борьбы за политическое господство, была все-таки событием чрезвычайным. Охота же была занятием постоянным и если не ежедневным, то ежегодным. Я имею в виду большие облавные охоты, хорошо известные по письменным источникам и трудам многих исследователей, начиная с классических работ М.Н.Хангалова и Д.А.Клеменца.

Охотничьи облавы в эпоху их расцвета были не столько хозяйственным занятием, сколько средством боевой подготовки воинов. Порой они легко переходили в прямые военные акции³³. Это хорошо понимали сменявшие друг друга властители Центральной Азии³⁴. Например, в эпоху монгольской династии Юань для китайцев существовал под страхом смертной казни или ссылки запрет на облавные охоты³⁵. В XVIII в., когда Монголия оказалась под властью маньчжуро-китайской державы Цин, монгольские князья могли начинать облавную охоту только после специального, оформляемого каждый раз особо, разрешения из Пекина³⁶.

Облавные охоты были весьма важным и многосторонним социальным институтом. Б.Я.Владимирцов отмечал, что во время них проводились выборы монгольских ханов³⁷. Косвенную иллюстрацию этого мы находим в киргизском эпосе «Манас», где главного героя выбирают и провозглашают ханом именно на охоте, хотя и не облавной³⁸. Карьера многих военных предводителей кочевников была тесно связана с институтом облавных охот. Ярчайший пример этого — Чингисхан. По некоторым фольклорным сведениям, он начинал предводителем облавщиков³⁹. Так это или нет, но нужно согласиться с С.А.Козиным, писавшим, что военно-организаторский гений Чингисхана проявился в соединении формирующейся из корпуса тургаудов армии с древнейшей родо-племенной традицией устраивать ежегодные облавы на дикого зверя⁴⁰. Символично, что даже смертельная болезнь Чингисхана стала следствием его падения с коня на облавной охоте⁴¹.

Историки и этнографы, изучавшие облавные охоты даже в XIX в., имели дело уже с их деградировавшими, реликтовыми формами. Общими причинами вырождения и измельчания этого вида охот считаются влияние буддийской религии с ее запретом убивать живые существа, развитие скотоводства, переход кочевников к дисперсному расселению, отсутствие войн в Монголии и Сибири после их вхождения в состав централизованных государств⁴².

Тем больший интерес представляют те реликтовые, пережиточные аспекты облавных охот, которые говорят об их методах времен расцвета. Так, в древности и средневековье существовал запрет применять оружие до последнего дня охоты. Облавщики вступали в рукопашные схватки со зверями, пытавшимися прорвать кольцо окружения⁴³. Они ловили их арканами и укрюками, связывали, стреноживали, «сострунивали» звериные пасти⁴⁴. Марко Поло, наблюдавший в XIII в. облавные охоты юаньского двора во главе с ханом Хубилаем, ничего не писал об оружии охотников, но подробно — о тысячах собак, ловчих птиц, а в отдельной главе — о «приученных зверей ловить» леопардах, волках и «львах» (судя по описанию, тиграх). Говоря о «большой охоте великого хана», Марко Поло ни разу не употребил глаголы «бить» или «убивать», но исключительно «ловить». Соответственно и о добыче рассказывается не как об убитых, а как о живых зверях и птицах⁴⁵.

Известно из разных источников, что еще в XVIII — начале XIX в. на китайских императорских охотах в маньчжурском парадизе Жэхэ особенно престижным подношением императору от монгольских облавщиков считались живые связанные звери⁴⁶.

В знаменитом «Сокровенном сказании» соратники Темучжина говорят ему: «Мы решили поставить тебя ханом. Когда же станет у нас ханом Темучжин, вот как мы будем поступать. При облавах на горного зверя будем выделять тебе половину, брюхо к брюху. Одиночного зверя тоже будем сдавать тебе брюхо к брюху, сдавать стянувши стегна». С точно таким же обещанием — подносить не убитых, а связанных зверей — обращается Чингисхан к Чжамухе и другим,

когда отказывается от власти в их пользу: «Когда бы вы посылали передовым в облаву на тенетного зверя, то я представлял бы вам горного зверя стегно к стегну; пещерного зверя — представлял бы ляжка в ляжку; степного зверя — доставлял бы, притиснув брюхо к брюху»⁴⁷.

В письменных источниках, синхронных древнекочевническим обществам, мы не найдем рассказа об облавных охотах и тем более описания добычи — связанных животных. Только в этнографической литературе или других источниках, в том числе беллетристических, мы можем отыскать интересующие нас факты.

Приведу несколько примеров, начиная с произведений двух беллетристов, отличавшихся, по всеобщему признанию, незаурядной наблюдательностью.

В романе Л.Н.Толстого «Война и мир» есть известная сцена охоты Ростовых. Николай Ростов с ловчим Данилой настигают затравленного собаками матерого волка. «Николай хотел колоть, но Данило прошептал: „Не надо, соструним“, — и, переменяв положение, наступил ногою на шею волка. В пасть волку заложили палку, завязали, как бы взнуздав его своркой, связали ноги, и Данило раза два с одного бока на другой перевалил волка»⁴⁸.

Менее известен рассказ В.И.Даля «Охота на волков». Автор пишет, как он с охотниками-башкирами, орудуя одними нагайками, окружили волка. «Один из башкиров удачнее моего отвесил ему по рылу остолбуху, а другой, наскочив сбоку, мигом накинуд на него аркан и поволок за собою: волк обеспамятел, и все трое, не дав ему опомниться, бросились на него с лошадей, скрутили его и сострунили, то есть перевязали ему рыло вокруг бечевкой; сделав это, они распутали его, дали ему отдохнуть и повели, как козу, на веревочке: некуда было бедняку деваться; пасти не разинуть, хватить нечем, и осталось одно: прикинуться смиренником и, поджав полено (хвост. — В.К.), идти куда тащат». Охота окончилась. «Исподволь все стали собираться на поляну перед волчьим притоном, и волки свозились со всех сторон и подвешивались за задние ноги к сучьям дерев или к кольям... Одного, с оструненным рылом посадили на привязи на почетное место, позади нашего хлебосольного хозяина»⁴⁹.

Причины, по которым зверя на охоте не убивали, а связывали живьем, могли быть различными. На первый план выступали, видимо, преимущественно эмоциональные стимулы — предьявить связанное животное как живое впечатляющее свидетельство охотничьей лихости. Однако имеются и иные свидетельства.

Знаменитый шведский путешественник Свен Гедин писал о том, что алайские киргизы в конце XIX в., поймав волка, «в разинутую пасть ему всовывают короткий толстый кол, который прикручивается к скулам, другую же палку привязывают к ноге, чтобы зверь не мог ударить, и начинают всячески мучить и терзать его, пока в нем остается хоть искра жизни»⁵⁰.

Г.Н.Симаков опубликовал информацию об обучении киргизами ловчих птиц Беркутов, воспитанных из птенцов, обучали на «живом вабиле», которым было

соответствующее животное, например попавший в капкан волк («в некоторых случаях вместо волка используют большую, серую, похожую на волка собаку»). Животному связывают пасть и опутывают ноги, после чего беркута можно без опаски натаскивать, готовя к настоящей охоте⁵¹.

Тела убитых животных в охотничьей среде также могли деформироваться сходным образом, причем без рационального объяснения.

Этнограф С.Г.Жамбалова опубликовала любопытнейшие сведения об обряде свертывания убитого зверя в кольцо. Бурятские охотники связывали лапы животного вместе, а конец хвоста притягивали к носу. Интересен и проведенный С.Г.Жамбаловой этимологический и семантический анализ названия и функций бурятской охотничьей лепешки *бомхой* — это реликтовый семантический пучок с общим значением «спутать», «связать»⁵².

Похожим реликтом, возможно, являются известные у монголов, бурят и тувинцев мясные кушанья, приготовленные способом *боодог* — запеченные целиком туши животных, в основном копытных. Во-первых, такие блюда изначально связаны с охотничьим бытом. Во-вторых, они считаются престижными, почетными. В-третьих, туша животного подается в лежачем положении с подогнутыми ногами⁵³.

Существуют и другие иллюстрации к ответу на вопрос, какая поза придавалась охотничьей добыче. Например, в Государственном музее искусства народов Востока хранится тувинская деревянная скульптура, вырезанная не позже 1925 г. Она изображает охотника, несущего на спине пойманного хищного зверя, вероятно лису. Ноги животного согнуты и сведены вместе, шея пригнута к передним конечностям, хвост поджат к задним ногам. Это свидетельствует, между прочим, о том, что зверь жив — он висит за спиной охотника лапами вверх. В противном случае хвост не был бы поджат, а свисал вниз. Верхняя линия спины, шеи и темени образует дугу, а все тело животного идеально вписывается в эллипс, что вполне соответствует одному из канонов изображения хищников в скифо-сибирском зверином стиле⁵⁴.

Эти и подобные им факты позволяют судить о позах, которые придавались телам животных, пойманных во время облавных охот. Для обездвиживания копытного животного вполне достаточно было связать вместе четыре конечности, и оно оставалось лежать на животе с подогнутыми ногами⁵⁵. В отличие от копытного, хищный зверь более гибок и подвижен, природа вооружила его острыми зубами и когтями. Поэтому хищника связывали особым способом — «сострунивали». Тонким ремешком, волосной или жильной веревкой («струной») связывали все четыре лапы и к этому узлу подтягивали морду с завязанными челюстями. Хищник оказывался свернутым в кольцо. Ему оставалось скалить зубы, показывать когти и поджимать хвост, то есть демонстрировать хорошо известный специалистам по поведению животных (этологам) смешанный комплекс реакций агрессии и страха. Такие изображения хищников в большом количестве и дает нам искусство скифо-сибирского звериного стиля⁵⁶.

Имея дело с относительно поздними письменными источниками или с этнографическими реликтами и пытаясь восстановить реалии древности, необходимо вводить соответствующий этой ретроспективе коэффициент. Такой коэффициент должен акцентировать значимость участия древних воинов-охотников в облавах, их специфическое психическое состояние не только во время охоты, но и в целом — как особенности индивидуальной и социальной психики участников общественной группы, воспринимаемой ими самими в виде некоей охотничьей стаи «псов-воинов»⁵⁷.

М.Н.Хангалов и Д.А.Клеменц писали о буйном, беспокойном поведении основной массы участников облав⁵⁸. Огромный материал, позволяющий реконструировать такие доминирующие в психике древних воинов-охотников черты, как агрессивность, кровожадность, буйная неуравновешенность, дает эпический фольклор тюрко-монгольских народов⁵⁹. Конечно, можно вести речь о некоторых минимизирующих поправках на условность фольклорных жанров, их тяготении к гиперболизации описаний. Но эти поправки, в свою очередь, могут быть сняты упомянутым выше коэффициентом, который в ретроспективе, наоборот, усиливает черты, известные нам по объективным нарративным и этнографическим источникам. В любом случае зооморфные сравнения, обильно присутствующие в эпических текстах кочевых народов, вполне можно интерпретировать так, как это делает исследователь эпоса «Манас» Р.З.Кыдырбаева: «Буйство, неуравновешенность богатыря и его дружинников сродни неистовству хищного зверя, с его безудержными порывами к схваткам»⁶⁰.

Основываясь на исторических, этнографических и фольклорных источниках, мы можем в итоге предположить, что членам социальных групп воинов-охотников было присуще в высшей степени реактивное, часто буйное, неуравновешенное, поведение, игнорирование смертельной опасности — в целом то, что психологи называют экспрессивностью поведения и акцентуацией характера⁶¹.

Такие особенности психики отчасти объясняются довольно жестким объективным отбором членов этой социальной группы. Мало того, что они были воинами и охотниками. Чрезвычайно важно, что они были всадниками в эпоху, когда отсутствовали стремени и жесткие седла. Поэтому всадником-воином и участником облавных охот мог стать прежде всего мужчина вполне определенного возраста, темперамента и мышечного тонуса. Бесспорно, отбор шел и с учетом психических качеств. Это были прежде всего, конечно, молодые мужчины. По мнению психологов, экспрессивность поведения в высшей степени свойственна как раз молодежным коллективам⁶².

Комплекс индивидуально-психологических и социально-психологических характеристик военно-молодежных групп древнекочевнических обществ не уникален. Он вполне вписывается в установленную еще М.Вебером оппозицию «харизма и повседневность»⁶³. Параллели ему можно найти, например, в текстах скандинавских саг, где жизнеописания многих «неистовых норманнов» являются по сути психобиографиями индивидуумов с акцентуированными характерами.

В этой связи можно вспомнить о появлении в Скандинавии в эпоху викингов своего искусства «северногерманского звериного стиля», хотя и отличного, и вряд ли генетически связанного с искусством скифов и сарматов.

Нам остается связать появление скифо-сибирского звериного стиля как искусства экспрессивных деформаций и эффектов с психическими особенностями всадников-воинов и охотников. Такая корреляция вполне допустима, поскольку с ее помощью мы можем дать конкретный ответ на основной вопрос социологии искусства: почему люди предпочитают один тип художественной продукции другому?⁶⁴ И здесь вполне уместно привести тезис известного литературоведа Н.Я.Берковского: «„Эстетика эффектов“ рассчитывает на зрителя-хищника, на зрителя с инстинктом охотника»⁶⁵.

В итоге можно предположить, что при решении проблемы генезиса искусства скифо-сибирского звериного стиля мы должны учитывать воздействие по меньшей мере двух вполне конкретных стилиобразующих факторов.

Первый — облавные охоты социальных групп молодых конных воинов, сопровождавшиеся рукопашными схватками с крупными копытными и хищными зверями. Эти животные в связанном, так сказать, деформированном состоянии являлись, используя терминологию А.Д.Столяра для первобытного искусства, «продуктами натуральной изобразительной деятельности», стимулировавшей зарождение искусства экспрессивных деформаций⁶⁶.

Второй фактор — индивидуальные и социальные психические особенности членов данных общественных групп. Произведения анималистического искусства экспрессивных деформаций как нельзя лучше соответствовали экспрессивности и акцентуированности их психики. Изделия этого стиля были не столько магическими изображениями охотничьих трофеев, как писал К.Йеттмар⁶⁷, сколько эмблемами принадлежности к определенной социальной группе, классу, слою.

Соответствует ли изложенная гипотеза всему обилию и разнообразию произведений скифо-сибирского звериного стиля? Конечно, нет. Данная гипотеза при самом благосклонном к ней отношении может претендовать на объяснение только стилового ядра древнекочевнического искусства. Во всяком случае, логика возникновения, развития и распространения других «больших стилей» в искусстве говорит о том, что после того, как были созданы канонические средства художественного воплощения наиболее популярных анималистических образов, они вполне могли быть в разной степени распространены и на другие зооморфные мотивы и сюжеты.

Необходимо учитывать и то, что, как уже отмечалось, господство присущих звериному стилю средств художественного выражения не было безраздельным — не все анималистические произведения древних кочевников можно отнести к звериному стилю.

В общем данная гипотеза описывает не столько непосредственный генезис звериного стиля, сколько возможные предпосылки или пролог его истории.

Поэтому понятно, что при переходе от гипотезы к рассмотрению произведений искусства скифо-сакской архаики могут появляться конкретные вопросы, на которые не всегда можно дать удовлетворительные ответы.

В частности, почему на древнекочевнических изображениях животных мы не видим отчетливо показанных ремней или веревок, которыми, согласно данной гипотезе, связывались в качестве охотничьей добычи их реальные прототипы?

Во-первых, необходимо иметь в виду условность древнего искусства, как бы не замечавшего многих важных деталей. Приведу один пример подобного рода. Судя по изображениям кошачьих хищников, и прежде всего по их соразмерности с другими животными в многофигурных композициях, древнекочевническое искусство имело дело с крупными представителями этого семейства — пантерами и гепардами. Гепарды и все представители рода пантер, обитающие в северном умеренном поясе Евразии, отличаются хорошо выраженной пятнистостью окраски (тигр, леопард, ирбис). Исключение составляют львы, но их изображения хорошо определяются по специфическим кисточкам на хвосте и гривам у самцов. Кроме львов в Старом Свете есть только одна крупная кошка с однотонной окраской — так называемая черная пантера, собственно меланист леопарда, но ее ареал ограничивается тропиками⁶⁸. Следовательно, мы вправе ожидать, что изображения кошачьих хищников в скифо-сибирском искусстве должны иметь соответствующую разделку поверхности, передающую полосатость тигров или пятнистость леопардов, гепардов, ирбисов. Но в большинстве случаев мы видим у них гладкую поверхность тел.

Во-вторых, имеются произведения древнекочевнического искусства, на мой взгляд, подтверждающие изложенную здесь гипотезу. Назову два из них. В восточной части ареала звериного стиля — знаменитое изображение пантеры из кургана Аржан в Туве. На лапах животного мы видим поперечные ремневидные выпуклые полоски⁶⁹. В западной части ареала — менее известная, но неоднократно публиковавшаяся костяная пластина из погребения VI в. до н.э. у города Константиновска-на-Дону. Пластина заполнена странной хаотической композицией из фигур оленей и кошачьего хищника. Мне кажется, наиболее убедительно она может быть объяснена как изображение груди охотничьих трофеев — связанных животных⁷⁰. Интересно, что оба памятника относятся к наиболее ранним образцам скифо-сибирского искусства.

Гораздо более важным мне представляется то, что данная гипотеза позволяет объяснить противоречия в изучении скифо-сибирского звериного стиля, казавшиеся разным исследователям неразрешимыми или трудно объяснимыми. Чаще всего они обращали внимание на два следующих противоречия.

Первое, названное К.Йеттмаром «необъяснимым»⁷¹, наблюдается между скотоводством как основой кочевнической экономики и преобладанием изображений диких животных в искусстве звериного стиля. Предложенная гипотеза объясняет это явление. Общественная группа, социальные, психические и эсте-

тические потребности которой стимулировали генезис звериного стиля, была гораздо теснее связана с охотой, чем с животноводством.

Второе противоречие охарактеризовал С.И.Вайнштейн: «Если предположить, что скифо-сакский нomaдизм сложился лишь на базе комплексных степных культур, то остается труднообъяснимым ряд очевидных „лесных“ черт, присущих ему и проявляющихся в особенности в достаточной консервативной сфере культового искусства. Таковы, например, образы благородного оленя и лося, занимавших одно из центральных мест в системе „звериного стиля“, что отнюдь не соответствовало их реальной роли в жизни степного населения». С.И.Вайнштейн нашел выход из этого противоречия, предположив, что в этногенезе скифо-сакских нomaдов участвовал «субстратный лесной компонент»⁷².

Изложенная гипотеза предлагает иное решение этой проблемы. Для социальной группы воинов-охотников идеальным объектом охоты были крупные животные, а наилучшим охотничьим полем — то, что в соответствующей русской терминологии называется «островами». Это небольшие, обособленные на открытом степном или полупустынном пространстве лесные биоценозы. Они служат прибежищем крупной фауны, гораздо более активно истребляемой на открытых пространствах. В то же время эти «острова» как бы созданы для финала облавной охоты, поскольку «втягивают» в себя преследуемую дичь и могут быть легко окружены облавщиками. На крупномасштабных картах степных и аридных регионов фациальность⁷³ не фиксируется. В реальности же здесь большое количество лесных биоценозов: боров, колков, пойменных лесов, тугаев. Наличие здесь лесной и горно-лесной фауны не только неудивительно, но и типично — в силу поясной зональности, вертикальных миграций, спуска фауны на равнины по долинам рек.

Предлагаемая «военно-охотничья гипотеза» позволяет по-новому осветить не только проблему генезиса скифо-сибирского звериного стиля, но и вопрос о причинах его вырождения и исчезновения.

Бесспорно, ведущим фактором этого процесса был экономический — усиливающийся наплыв в древнекочевнический ареал ремесленной продукции соседних государств⁷⁴. В последних веках до н.э. — первых веках н.э. и в западной, сарматской, и в восточной, хуннской, частях ареала количество импортных изделий нарастает. Параллельно происходит угасание самобытного анималистического искусства. Эта картина хорошо известна и не нуждается в комментариях. Подчеркну только, что в восточной части ареала, бывшей ареной хуннско-китайского противостояния, прекрасно сознавали политический смысл усиленного импорта как средства замирения степи и смягчения воинственных нравов кочевников. Наиболее четко и развернуто это выражено в приведенной в «Исторических записках» Сыма Цяня знаменитой речи китайского перебежчика Чжунхан Юэ, обращенной к хуннскому шаньюю Лаошану примерно в 174 г. до н.э.⁷⁵

Когда искусство скифо-сибирского звериного стиля уже угасло, появились и широко распространились жесткие седла и стремена⁷⁶. Благодаря этому четкие

границы социальных групп конных воинов-охотников быстро размылись. Эпоха кочевников-«кентавров» закончилась, потому что с помощью жесткого седла и стремян верховая езда стала доступна любому человеку. Европейский наблюдатель сразу видит это в последней стране всадников — Монголии, в чем окончательно убеждается на монгольских праздничных скачках, где большинство жокеев — дети.

В процессе угасания искусства скифо-сибирского звериного стиля фактор распространения жестких седел и стремян по сравнению с фактором массового импорта изделий из ремесленных центров «высоких цивилизаций» был второстепенным. Его значение не стоит переоценивать, тем более что ко времени широкого распространения жестких седел и стремян говорить об искусстве звериного стиля как о живом культурном феномене не имеет смысла. Роль этого фактора скорее можно сравнить с занавесом в конце последнего акта пьесы. Герой сходит со сцены в предпоследнем акте, но в течение всего последнего мы ждем его возвращения, воскрешения или хотя бы разговоров о нем. Но вот последний акт окончен, упал занавес, и увидеть героя вновь мы сможем только в другом спектакле. Еще одно возможное сравнение — эпилог литературного произведения.

Аналогию, помогающую правильно оценить роль жесткого седла и стремян в истории древнекочевнического искусства, дает нам Р.С.Липец. По ее словам, распространение огнестрельного оружия ознаменовало «начало гибели самого жанра героического эпоса» — другого великого достижения кочевнической культуры; ведь «успех применения огнестрельного оружия мало зависит от личного мужества батыра»⁷⁷, подобно тому, как тысячелетием раньше была утрачена связь между личным мужеством всадника и верховой ездой в жестком седле со стремянами.

В новых условиях претензии групп конных воинов-охотников стали неуместными, а кочевнические общества начали поиск иных форм социальной регуляции, идеологии и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ Не будем вступать в полемику с усилившейся в последние годы пропагандой гипотезы о тюркской языковой принадлежности скифов, савроматов, сарматов и саков. Из наиболее известных сочинений этого направления см.: *Лайпанов К.Т., Мизиев И.М.* О происхождении тюркских народов. Черкесск, 1993; *Закиев М.З.* Татары: проблемы истории и языка (Сб. ст. по проблемам лингвостноистории, возрождения и развития татарской нации). Казань, 1995. С. 15–57, 137–139, 157, 433, 434, 457–460.

² Не будучи лингвистом, я не считаю себя вправе давать оценку иным гипотезам, например об ираноязычной (или «индо-иранской») атрибуции носителей кобанской культуры, изложенным в публикациях: *Техов Б.В.* К этнической принадлежности создателей кобанской культуры Центрального Кавказа // От скифов — до осетин. Материалы по осетиноведению. Вып. 1. М., 1994. С. 4–19; *Медойти Д.Н., Чочиев А.Р.* Еще раз о «кавказском субстрате» (к этнической атрибуции кобано-тлийской культуры) // Там же. С. 98–102.

³ Автор присоединяется здесь к мнению большинства специалистов, хотя и понимает сложность вопросов палеолингвистической атрибуции древнего населения этого региона. Так, применительно к хунну достаточно сравнить опубликованные в одном сборнике русские переводы работ И. Бенцинга, Э. Дж. Пуллиблэнка и Г. Дерфера: *Бенцинг И.* Языки гунов, дунайских и волжских болгар // Зарубежная тюркология. Вып. 1: Древние тюркские языки и литературы. М., 1986. С. 11–28; *Пуллиблэнк Э. Дж.* Язык сюнну // Там же. С. 29–70; *Дерфер Г.* О языке гунов // Там же. С. 71–134.

⁴ Последнюю по времени серьезную попытку охарактеризовать искусство скифо-сибирского звериного стиля как целостное художественное явление содержит книга: *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994.

⁵ Общепринятой этногеографической карты Северного Причерноморья скифского времени не существует. Сжатую, но вполне исчерпывающую историографию вопроса см.: *Мелюкова А.И.* География и этногеография Скифии в трудах советских ученых // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 40–48. Литература по искусству звериного стиля европейской Скифии огромна. Однако подавляющее большинство работ представляет собой публикации фактического материала или анализ наиболее ярких и типичных анималистических образов. Стремление монографически охватить все скифское искусство в целом было характерно для трудов М.И. Артамонова: *Артамонов М.И.* Происхождение скифского искусства // СА, 1968. № 4. С. 27–45; *он же.* Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления) // Проблемы скифской археологии. М., 1971. С. 24–35; *он же.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага-Ленинград, 1966. Другим высококачественным альбомом с репродукциями наиболее ценных произведений скифского искусства является: *Piotrowski B., Galanina L., Gratsch N.* Skythische Kunst. Altertümer der skythischen Welt. Mitte des 7. bis zum 3. Jahrhundert v.u. Z. Leningrad, 1986.

Общую краткую характеристику проблемы см.: *Ильинская В.А.* Современное состояние проблемы звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 9–29; *Мелюкова А.И.* Скифское искусство звериного стиля // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 100–104.

⁶ *Анфимов Н.В.* К вопросу о «зверином» стиле у меотов // Тезисы докл. III Всесоюзной конференции по вопросу скифо-сарматской археологии. М., 1972. С. 14, 15; *он же.* Древнее золото Кубани. Из коллекций Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея (Москва), Государственного музея искусства народов Востока (Москва), Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника, Адыгейского областного краеведческого музея. Краснодар, 1987. С. 55, 56. Н.В.Анфимов, упорно отстаивая меотскую атрибуцию кубанских курганов, справедливо опирался и на авторитет Б.Н.Гракова (*Граков Б.Н.* Скифы. Научно-популярный очерк. М., 1971. С. 114, 117–119). Однако более популярна точка зрения, по которой кубанские курганы оставлены скифами — она и отразилась в 20-томной «Археологии СССР» (*Петренко В.Г.* Скифы на Северном Кавказе // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. С. 220–223). Тем не менее руководитель раскопок 1980-х годов у аула Уляп А.М.Лесков во вступительных статьях к двум выставочным каталогам высказался в пользу меотской принадлежности Ульских (Уляпских) курганов (Сокровища курганов Адыгеи. Каталог выставки. М., 1985. С. 16, 26, 28–30, 38, 42, 44, 70; Шедевры древнего искусства Кубани. Каталог выставки. М., 1987. С. 10, 35, 36, 46, 48, 52, 56).

⁷ *Смирнов К.Ф.* Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964. С. 216–246, 369–372; *он же.* Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 74–89. Попытку критики взглядов К.Ф.Смирнова см.: *Чежина Е.Ф.* Художественные особенности звериного стиля Нижнего Поволжья и Южно-Приуралья в скифскую эпоху // АСГЭ. Вып. 23. Л., 1983. С. 16–29.

⁸ *Либеров П.Д.* Локальные особенности звериного стиля среднедонской культуры и отражение связей с внешним миром // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 138–146. В 20-томной «Археологии СССР» среднедонская группа памятников скифской эпохи рассматривается не как самостоятельная культура, а в качестве одной из «локальных групп скифообразной культуры лесостепи» (*Петренко В.Г.* Локальные группы скифообразной культуры лесостепи Восточной Евразии // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 79, 80).

⁹ Мнение ведущих современных исследователей о характере общности, образованной памятниками ананьинского типа, расходятся. А.Х.Халиков и В.С.Патрушев писали об ананьинской культуре с несколькими локальными вариантами: *Халиков А.Х.* Волго-Камье в начале эпохи раннего железа (VIII–VI вв. до н.э.). М., 1977. С. 6, 257–259; *Патрушев В.С., Халиков А.Х.* Волжские ананьинцы (Старший Ахмыловский могильник). М., 1982. С. 3; *Патрушев В.С.* Марийский край в VII–VI вв. до н.э. (Старший Ахмыловский могильник). Йошкар-Ола, 1984. С. 4, 109, 167, 168, 183–187. С.В.Кузьминых предпочитает термин «ананьинская культурно-историческая общность» (*Кузьминых С.В.* Металлургия Волго-Камья в раннем железном веке (медь и бронза). М., 1983. С. 3, 6–8, 167–182). Основной материал по искусству был обобщен еще А.В.Збруевой (*Збруева А.В.* История населения Прикамья в ананьинскую эпоху. М., 1952). См. также: *Корепанов К.И.* Особенности генезиса звериного стиля в прикладном искусстве Среднего Поволжья и Прикамья в VII–III вв. до н.э. // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1980. С. 295–303.

¹⁰ *Виноградов В.Б.* К характеристике кобанского варианта в скифо-сибирском зверином стиле // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. С. 147–152.

¹¹ *Толстов С.П., Итина М.А.* Саки низовьев Сыр-Дарьи (по материалам Тагискена) // СА, 1966. № 2. С. 151–175; *Вишневская О.А., Итина М.А.* Ранние саки Приаралья // Проблемы скифской археологии. С. 197–208; *Вишневская О.А.* Культура сакских племен низовьев Сыр-Дарьи в VII–V вв. до н.э. (по материалам Уйгарака). М., 1973; *Итина М.А.* Ранние саки Приаралья // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 37–47, 355.

¹² *Кадырбаев М.К.* Памятники тасмолинской культуры // *Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М.* Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. С. 303–402; *Вишневская О.А.* Центральный Казахстан // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 130–140, 402–404.

¹³ *Акишев К.А.* Культура саков долины р. Или (VII–IV вв. до н.э.) // *Акишев К.А., Кушаев Г.А.* Древняя культура саков и усуней долины реки Или. Алма-Ата, 1963. С. 9–136; *Акишев К.А.* Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. М., 1978; *Акишев А.К.* Искусство и идеология саков Семиречья (по материалам кургана Иссык). Автореф. канд. дис. М., 1980; *он же.* Искусство и мифология саков. Алма-Ата, 1984; *Заднепровский Ю.А.* Ранние кочевники Семиречья и Тянь-Шаня // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 73–87, 376–379.

¹⁴ *Литвинский Б.А.* Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972; *Заднепровский Ю.А.* Ранние кочевники Памира // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1992. С. 95–100, 386.

¹⁵ *Черников С.С.* Загадка золотого кургана. М., 1965; *Н.А.Бокоренко, Ю.А.Заднепровский.* Ранние кочевники Восточного Казахстана // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 140–148, 407.

¹⁶ *Грязнов М.П.* Памятники майэмирского этапа эпохи ранних кочевников на Алтае // КСИИМК. Вып. 18. М.–Л., 1947. С. 9–17; *он же.* Первый Пазырыкский курган. Л., 1950; *он же.* История древних племен Верхней Оби // МИА, № 48. М., 1956; *Киселев С.В.* Древняя история Южной Сибири. М., 1951. С. 184–392; *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.–Л., 1953; *он же.* Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.–Л., 1960; *он же.* Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968. Попытку охарактеризовать культурно-историческую ситуацию в целом по современным данным (относительно книги С.В.Киселева) см.: *Грязнов М.П.* Алтай и приалтайская степь // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 161–178, 411–420.

¹⁷ *Грач А.Д.* Древние кочевники в центре Азии. М., 1980; *Грязнов М.П.* Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л., 1980; *Кызласов Л.Р.* Древняя Тува (от палеолита до IX в.). М., 1979. С. 32–78; *Мандельштам А.М.* Ранние кочевники скифского периода на территории Тувы // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 178–196, 421, 422, 427, 428, 431; *Маннай-оол М.Х.* Тува в скифское время (уюкская культура). М., 1970.

¹⁸ *Членова Н.Л.* Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М., 1967. С. 110–165; *она же.* Тагарская культура // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 206–224, 434–439.

¹⁹ *Пшеницына М.Н.* Тесинский этап // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 224–235, 443, 444.

²⁰ *Могильников В.А.* Саргатская культура // Там же. С. 292–311, 474.

²¹ *Волков В.В.* Улангомский могильник (по материалам раскопок 1972 г.) // Археология и этнография Монголии. Новосибирск, 1978. С. 101–107; *Мамонова Н.Н.* Демография Улангомского могильника (саяно-тувинская культура V–III вв. до н.э.) // Там же. С. 123–135; *Наваан Д.* Новые находки «звериного стиля» в Монголии (по материалам Советско-Монгольской историко-культурной экспедиции 1972–1974 гг.) // Там же. С. 118–122; *Цэвээндорж Д.* Чандманьская культура // Там же. С. 108–117; *он же.* Чандманьский могильник — памятник раннего железного века Монголии. Автореф. канд. дис. Улан-Батор, 1983; *Новгородова Э.А.* Древняя Монголия (Некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). М., 1989. С. 237, 238, 254–315, 321–340.

²² *Сосновский Г.П.* Плиточные могилы Забайкалья // Тр. отдела истории первобытной культуры Государственного Эрмитажа. Т. 1. Л., 1941. С. 273–309; *Диков Н.Н.* Бронзовый век Забайкалья. Улан-Удэ, 1958; *Волков В.В.* Бронзовый и ранний железный век Северной Монголии. Улан-Батор, 1967. С. 34–45, 124, 125; *он же.* Оленные камни Монголии. Улан-Батор, 1981; *Новгородова Э.А.* Древняя Монголия. С. 238–254; *Членова Н.Л.* Культура плиточных могил // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 247–254, 451–453.

²³ *Бернштам А.Н.* Очерк истории хуннов. Л., 1951. С. 21–56, 68–76, 83–117; *Руденко С.И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. М.–Л., 1962; *Артамонов М.И.* Сокровища саков. М., 1973. С. 118–123, 151–167; *Коновалов П.Б.* Хунну в Забайкалье (Погребальные памятники). Улан-Удэ, 1976; *Дээлет М.А.* Сибирские поясные ажурные пластины II в. до н.э. — I в. н.э. М., 1980; *Могильников В.А.* Хунну Забайкалья // Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время. С. 254–273, 463, 464.

²⁴ *Погребова М.Н., Раевский Д.С.* Ранний железный век // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Очерки истории. М., 1988. С. 166–187.

²⁵ *Крюков М.В., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы: проблемы этногенеза. М., 1978. С. 179–185.

²⁶ *Венедиков И., Герасимов Т.* Тракийское искусство. София, 1973.

²⁷ *Sarianidi V.I.* Baktrisches Gold aus den Ausgrabungen der Nekropole von Tillja-Tepe in Nordafghanistan. Leningrad, 1985.

²⁸ *Итс Р.Ф.* Золотые мечи и колодки невольников. М., 1976.

²⁹ *Деолик Д.В.* Всадническая культура в верховьях Янцзы и восточный вариант «звериного стиля» // Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979. С. 62–67.

³⁰ Заканчивая археологическую часть вводного обзора, считаю необходимым подчеркнуть, что не ставил здесь перед собой цели дать исчерпывающую библиографию по раннековечническому искусству каждого из перечисленных регионов. Поэтому ограничиваюсь указанием в каждом случае лишь на несколько наиболее важных и доступных публикаций.

³¹ О понятии «физико-географическая страна» см.: Энциклопедический словарь географических терминов. М., 1968. С. 360. Ср.: *Мильков Ф.Н.* Словарь-справочник по физической географии. М., 1970. С. 130, 131. Приводимый мною перечень опирается в основном на данные из указанного словаря-справочника (с. 148–156), а также из Атласа СССР (М., 1983. С. 120).

³² *Мурзаев Э.М.* Монгольская Народная Республика. Физико-географическое описание. М., 1948. С. 126–127, 168–170 и сл. На территории Монголии автор вначале выделяет четыре физико-географические зоны (горное лесостепье, высокие степи, полупустыни или пустынные степи, пустыни), а затем пять физико-географических районов (Алтайский горный район,

котловина Больших озер, Хангайско-Хэнтэйский горный район, приподнятые равнины Восточной Монголии и Гобийский пустынно-полупустынный район).

³³ Краткая географическая энциклопедия. Т 2. М., 1961. С. 294–295 (ст. «Китай», раздел «Природные районы» — автор Н.М.Казакова). В основу положена схема физико-географического районирования, предложенная китайскими географами в 1954 г.: *Ло Кай-фу*. Проект физико-географического районирования Китая // Физико-географическое районирование Китая. Сб. ст. Вып. 1. М., 1957. С. 11–44.

³⁴ Могила Чингисхана, поиски которой с большим энтузиазмом предпринимались в Монголии в конце 1980-х — начале 1990-х годов, как и погребения первых Чингисидов, не обнаружена. Довольно скромный, за немногими исключениями, вещевой материал всех известных в 1993 г. монгольских погребений XII–XIV вв. (101 захоронение) систематизирован в диссертации Х.Лхагвасурэна (*Лхагвасурэн Х.* Средневековые погребения монголов (XII–XIV вв.). Автореф. докт. дис. М., 1994. С. 11–21).

³⁵ См., например: *Жолдасбаев С.* Материальная культура казахов XV–XVIII вв. (по археологическим данным). Автореф. канд. дис. Алма-Ата, 1975.

³⁶ Чтобы не быть голословным, перечислю те анималистические мотивы в казахском искусстве, которые можно установить по публикациям и музейным коллекциям с большей или меньшей уверенностью. Во-первых, достаточно распространены, так сказать, «скрыто зооморфные» или «изначально зооморфные» орнаменты, из которых у этнографов, археологов и искусствоведов наибольшей популярностью пользуется мотив «бараньих рогов» (*кошкар муйиз, кошкар мюз*). Это предельно геометризованный узор из двух соединенных спиралей. Различные авторы любят возводить его происхождение к звериному стилю, с чем в принципе трудно как спорить, так и соглашаться, поскольку столь простые узоры известны чрезвычайно широко во времени и в пространстве и появление их в скотоводческих обществах вполне могло быть конвергентным. Во-вторых, изредка встречаются несомненно зооморфные изображения (птиц, копытных животных) на коврах, вышивках и других изделиях. Они достаточно примитивны (силуэтны) и являются небольшими фигуративными вставками в заполненное геометрическим или растительным узором пространство. Из-за своей необычности эти зооморфные изображения бросаются в глаза, но их очень немного, а сравнение их с образами раннекочевнической анималистики бесперспективно. В-третьих, известны формы металлических пряжек или застежек женской одежды *капсырма*, накладок поясов и некоторых других украшений, в которых исследователи видят сильно схематизированные орноморфные образы и интерпретируют их как «фигуры птиц», «фигуры хищных птиц», «головки хищных птиц» и даже «грифонов» или «головки грифонов». Но такие интерпретации сомнительны: степень схематизации и орнаментализации таких *капсырма* и других подобных украшений очень сильна, и нет возможности восстановить всю предыдущую часть эволюционного ряда, конечным звеном которого могут являться эти изделия. В-четвертых, вниманием публикаторов обойдены исключительно редкие (в коллекциях их, видимо, всего несколько экземпляров) образцы бесспорно анималистической мелкой пластики. Я имею в виду *ор-теке* — деревянные скульптуры козлов-марионеток на ящиках-подставках, приводившиеся в движение музыкантом при игре. Это был сопровождавший игру визуальный развлекательный элемент. Два *ор-теке* экспонировались в 1980-х годах в Центральном государственном музее Казахстана. В-пятых, хорошо известен анималистический вид казахской мемориальной резьбы по камню — довольно большие скульптуры лежащих и стоящих баранов на надгробиях, зафиксированных на старинных кладбищах Западного Казахстана. Эти изваяния неоднократно становились объектами внимания исследователей, но до конца неясны вопросы не только типологии, но даже терминологии

(кой-тас, кошкар-тас, «реалистическое скульптурное изображение барана»), не говоря о хронологии — диапазон датировок, предложенных различными специалистами, огромен: с XII до начала XX в. В-шестых, необходимо упомянуть изображения животных (насколько мне известно, домашних, главным образом лошадей и верблюдов) в росписях казахских мавзолеев-мазаров. Кроме росписей, в основном интерьерных, зооморфные сюжеты встречаются и на внешней поверхности стен — здесь известно несколько вариантов в петроглифической технике. В-седьмых, изображения животных (домашних и диких как объектов охоты) в поздних петроглифах, датируемых по реалиям (изображение огнестрельного оружия) от XVIII до начала XX в. Анималистические изображения последних трех групп достаточно схематизированы и статичны, чтобы отказаться от надуманного сопоставления их с памятниками скифо-сибирского звериного стиля. Из литературы см. в основном следующие издания: *Тереножкин А.И.* Казахские фрески XIX века. Из материалов экспедиции ГАИМК // Искусство. 1938. № 2. С. 159–162. Казахский народный орнамент. Зарисовки художника Е.А.Клодта. М., 1939. С. 6, 7, 9 (введ. В.Н.Чепелева); *Мендикулов М.М.* Памятники архитектуры полуострова Мангышлак и Западного Устюрта. Алма-Ата, 1956. С. 3, 13, 14. Рис. 5, 11–14, 17–20, 29; *он же.* К характеристике архитектуры Казахстана XIX и начала XX века // *Маргулан А.Х., Басенов Т.К., Мендикулов М.М.* Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959. Табл. 58; *он же.* Памятники народного зодчества Западного Казахстана. Алма-Ата, 1987. С. 101–103, 107, 113, 142–144; *Басенов Т.К.* Орнамент Казахстана в архитектуре. Алма-Ата, 1957. С. 8, 9, 50, 51, 59–63. Рис. 13, 107–109; *он же.* Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958. С. 31, 33. Рис. 27, 34; *Медоев А.Г.* Наскальные изображения у горы Айракты на полуострове Мангышлак // Культура древних скотоводов и земледельцев Казахстана. Алма-Ата, 1969. С. 146–152; *он же.* Гравюры на скалах. Сары-Арка. Мангышлак. Ч. 1. Алма-Ата, 1979. Табл. 68, 71–100; *Муканов М.С.* Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата, 1979. С. 24–34. Ил. 35; *он же.* Казахская юрта. Алма-Ата, 1981. С. 47, 48, 145–176; *Джанысбеков Т.* Особенности мемориального зодчества Устюрта и Мангышлака XVIII — начала XX в. Автореф. канд. дис. М., 1981. С. 9, 10, 15, 16; *Тельжанов К.Т.* Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата, 1981. Ил. 28, 40; *Тохтабаева Ш.Ж.* Казахские ювелирные украшения. Алма-Ата, 1985. С. 13. Ил. 129, 137, 147, 149, 155; *она же.* Семантика казахских украшений // СЭ. 1991. № 1. С. 96–98, 100; *Аргынбаев Х.* Казак халкынын колонері. Алматы, 1987. С. 78, 84, 110, 119; *Маргулан А.Х.* Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата, 1988. С. 31–44, 76–81; *Аджигалиев С.И.* Традиционные погребально-культовые сооружения Западного Казахстана как историко-этнографический источник. Автореф. канд. дис. Л., 1989. С. 9–12, 15, 16; *он же.* Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана. Алматы, 1994. С. 13, 14, 73–81, 101, 103, 110, 111, 150–157, 240–245, 255–257; *Уразбекова Л.С.* Казахские вышитые ковры-тускиизы. Алма-Ата, 1990. С. 5, 6; *Щербик Г.А.* Казахские накладные пояса и их археологические параллели // Маргулановские чтения (тезисы). Петропавловск, 1992. С. 137–139; *Марьяшев А.Н.* Наскальные изображения Средней Азии, Южного Казахстана и Семиречья. Вопросы хронологии, интерпретации и эволюции наскального искусства. Автореф. докт. дис. Новосибирск, 1995. С. 22, 33, 37–41.

³⁷ *Гафуров Б.Г., Мирошников Л.И.* Изучение цивилизаций Центральной Азии (Опыт международного сотрудничества по проекту ЮНЕСКО). М., 1976. С. 13–16; *Шпринцин А.Г.* Обозначения топонимов «Средняя Азия» и «Центральная Азия» в различных языках // Страны и народы Востока. Вып. 18: География. Этнография. История. Памяти А.В.Королева. М., 1976. С. 281–287.

³⁸ Гафуров Б.Г., Мирошников Л.И. Изучение цивилизации Центральной Азии. С. 33, 37, 86–89.

³⁹ Это хорошо подтверждают издания Международной ассоциации по изучению культур Центральной Азии при ЮНЕСКО. Например, выходявший на русском и английском языках «Информационный бюллетень МАИКЦА» был заполнен материалами по Средней Азии, Индии и Афганистану и лишь изредка публиковал статьи по тематике собственно Центральной Азии.

⁴⁰ Гумбольдт А. Центральная Азия. Исследования о цепях гор и по сравнительной климатологии. Т. 1. Вступ. ст. проф. Д.Н.Анучина и В.А.Обручева. М., 1915. С. 13–14, 32–48.

⁴¹ Анучин Д.Н. Александр фон-Гумбольдт как путешественник и географ и в особенности как исследователь Азии // Гумбольдт А. Центральная Азия. С. ССХХIII.

⁴² Richthofen F. von. China. Ergebnisse eigener Reise und darauf gegründeter Studien. Bd. I. В., 1877. S. 7.

⁴³ Мушкетов И.В. Туркестан. Геологическое и орографическое описание по данным, собранным во время путешествий с 1874 г. по 1880 г. Т. 1. СПб., 1886. С. 3–13.

⁴⁴ Щукина Н.М. Как создавалась карта Центральной Азии. Работы русских исследователей XIX и начала XX в. М., 1955. С. 5.

⁴⁵ [В.М.] Средняя Азия (Центральная Азия) // Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. Т. 31. СПб., 1900. С. 351. Эта заметка очень важна как первое свидетельство того, что концепция Рихтгофена–Мушкетова получила преобладание.

⁴⁶ В статье «Азия» в 3-м изд. БСЭ (Т. 1. М., 1969. С. 282) в Центральную Азию включены Тибетское нагорье, Джунгария, Кашгария, Внутренняя Монголия и МНР, в статье же «Центральная Азия» (Т. 28. М., 1978. С. 498) ее границы даны в соответствии с «Краткой географической энциклопедией» (см. след. примеч.). Интересно, что автор статьи «Центральная Азия» В.М.Синицын в своей книге 1959 г. предлагал гораздо более узкие пределы понятия. Несмотря на декларированный в ней многофакторный подход, автор четко очертил «Центральную Азию» изогнутой, внутри которой годовое количество осадков не превышало 200 мм. В результате чуть ли не половина Монголии в Центральную Азию не вошла. В то время В.М.Синицын считал бассейны Орхона, Керулена и Толы вместе со столицей страны Улан-Батором «продолжением забайкальской лесостепи» (Синицын В.М. Центральная Азия. М., 1959. С. 5–11).

⁴⁷ Краткая географическая энциклопедия. Т. 4. М., 1964. С. 306, 307. Согласно этому справочнику, «северная и западная границы приблизительно совпадают с государственными границами СССР с КНР и МНР, южная проходит по продольной тектонической впадине Верхнего Инда — Цангпо (Брахмапутры), восточная — по южной части Большого Хингана, горам Тайханшань и Сино-Тибетским».

⁴⁸ Краткую оценку см.: Вайнштейн С.И. Кочевничество // Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 3: Материальная культура. М., 1989. С. 73.

⁴⁹ Для сжатой характеристики этносов (языковая и конфессиональная атрибуция, хозяйственные занятия, локализация) использованы в основном пособия: Брук С.И. Население Китая, МНР и Кореи. Пояснительная записка к карте народов. М., 1959; Народы мира. Историко-этнографический справочник. М., 1988.

⁵⁰ Пример: тибетская коллекция Музея антропологии и этнографии (см.: Решетов А.М. Тибетская коллекция МАЭ (Материальная культура) // Сб. МАЭ. Т. 25: Культура народов Зарубежной Азии и Океании, Л., 1969. С. 114–135; он же. Тибетская коллекция МАЭ (Духовная культура) // Сборник МАЭ. Т. 29: Культура народов Зарубежной Азии. Л., 1973. С. 227–250).

⁵¹ В журналистике и в той специальной литературе, авторами которой являются исследователи-уйгуры, до сих пор господствует мнение об этнокультурной преемственности и даже непрерывности между раннесредневековыми (так называемыми «древними») и современными уйгурами. Эта идея при всей ее заманчивости уязвима для критики. С точки зрения лингвистики «древние уйгуры» и уйгуры нового времени говорят на языках, не связанных прямым родством. Например, по классификации Н.А.Баскакова древнеуйгурский язык относится к древнеуйгурской группе восточной ветви тюркских языков, а современный уйгурский — к карлукской группе западной ветви. Различие на уровне не только групп, но и ветвей весьма существенно, особенно если принять во внимание сравнительно слабую дивергенцию тюркских языков вообще (*Баскаков Н.А.* Тюркские языки народов Средней Азии и Казахстана // Народы Средней Азии и Казахстана. Т. 1. М., 1962. С. 115–130). «Древние уйгуры» были манихейцами и буддистами, современные — мусульмане в течение нескольких столетий. Сам этноним «уйгуры» был принят коренным тюркским населением Восточного Туркестана в качестве самоназвания только в 1920–1930-х годах (см.: *Чыгырь Л.А.* Заметки об этническом самосознании уйгуров // *Этнографическое обозрение*. 1994. № 3. С. 31–40).

⁵² Об А.Акимбеке и его коллекции см.: *Семинов Ю.* [Цыбизов Ю.С.]. Тема для очерка // Советский музей. 1986. № 3. С. 43–45; *Лушин Ю.* Мечта Акимбека // *Огонек*. 1989. № 41. 4-я с. обложки. В конце 1980-х годов коллекция А.Акимбека насчитывала более 300 предметов материальной культуры и произведений традиционного искусства. Небольшие части этого собрания (по 40–50 предметов) были переданы владельцем в Государственный музей искусств Казахстана, Музей антропологии и этнографии, Казахский фонд культуры. 34 предмета приобрела в 1985 г. экспедиция Государственного музея искусства народов Востока. См.: *Каримова Р.У.* Выставка уйгурского декоративно-прикладного искусства. Каталог. Алма-Ата, 1982; Каталог первой выставки произведений, переданных в дар [Советскому] Фонду [культуры] (живопись, графика, скульптура, народное творчество). Алма-Ата, 1987. С. 14–17; *Традиции без стандартов // Наше наследие*. 1989. № 5. С. 15 (беседа Ю.Лушина с первым заместителем председателя правления Казахского фонда культуры Ю.А.Пачиным).

⁵³ *Каримова Р.У.* Выставка уйгурского декоративно-прикладного искусства.

⁵⁴ *Балгабаев М.Р.* Архитектурно-художественный музей «Джаркентская мечеть». Алма-Ата, 1986. С. 29, 30; *он же.* Архитектурно-художественный музей «Джаркентская мечеть». Алма-Ата, 1989. С. 6, 8, 18.

⁵⁵ Уйгурская коллекция Государственного музея искусства народов Востока была собрана в основном в ходе экспедиций музея под руководством автора в г. Алматы, Алматинской и Талды-Курганской областях Казахстана в 1983, 1985, 1986, 1988–1991 гг. В экспедициях в разные годы участвовали сотрудники Государственного музея искусства народов Востока И.В.Булатова, Д.Д.Никишенкова, В.Е.Войтов, Е.И.Желтов, П.А.Куценков, а также Р.-Б.У.Каримова, А.Акимбек и казахский художник Д.Ч.Чокпаров (г. Алматы). В экспедициях было приобретено 161 произведение традиционного уйгурского искусства. Всего в уйгурской коллекции Государственного музея искусства народов Востока более 190 предметов.

⁵⁶ *Коренько В.А.* Уйгурские ковры XIX–XX вв. (по материалам закупочных экспедиций Государственного музея искусства народов Востока) // *Городская художественная культура Востока*. Сб. ст. М., 1990. С. 90–102. Там же приведена литература по данной проблеме.

⁵⁷ А.М.Решетов, например, уделяет хуэй и дунганам две отдельные статьи в книге: *Народы мира. Историко-этнографический справочник*. С. 159, 497, 498.

⁵⁸ *Решетов А.М.* Об этническом своеобразии хуэй и уровне их этнической консолидации // *Этническая история народов Азии*. М., 1972. С. 137–149.

⁵⁹ *Стратанович Г.Г.* Изобразительное искусство дунган, живущих в Советском Союзе // Тр. сектора востоковедения Академии наук Казахской ССР. Т. 1. Алма-Ата, 1959. С. 69–86; *Шинло Л.Т.* Дунганский орнамент. Фрунзе, 1959; *она же.* Дунганская вышивка // Известия Академии наук Киргизской ССР. Т. 2. Вып. 2: Дунгановедение. Фрунзе, 1960. С. 111–117; *она же.* Культура и быт советских дунган. Фрунзе, 1965. С. 18–33, 63–75.

⁶⁰ *Решетов А.М.* Дунганская коллекция МАЭ // Сб. МАЭ. Т. 18: Памятники традиционного-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Л., 1989. С. 153–169. Автор приводит также краткие сведения о дунганских коллекциях бывшего Государственного музея этнографии народов СССР (ныне Российского этнографического музея), музеев Бишкека и Ташкента. Эти собрания мной не изучались.

⁶¹ В дунганской коллекции Государственного музея искусства народов Востока более 200 произведений прикладного искусства. 195 из них приобретены экспедициями под руководством автора в Казахстан (см. примеч. 55). Комплектование коллекции и полевое изучение дунганского традиционного искусства проводилось мной в 1988–1991 гг. в г. Панфилове (ныне Джаркент) Талды-Курганской области, но в основном в селах Масанчи и Шортюбе Курдайского района Джамбулской (ныне Жамбылской) области — у так называемых чуйских или токмакских дунган, предки которых были выходцами из китайской провинции Шэньси.

⁶² С.П.Поляков в одной из ранних статей отмечал сходство между некоторыми вариантами изображений фениксов и лотосов у дунган и известными из раскопок Пазырыкских курганов изображениями «петухов» и «цветов лотоса». На основании этих, в общем, случайных и спорных сравнений он выдвигал гипотезу о «каких-то древних традициях», которые «находят себе аналогию в изобразительном искусстве народов Алтая V–III вв. до н.э.». Эта гипотеза не нашла поддержки специалистов, а сам автор к изучению дунганского искусства не возвращался (*Поляков С.П.* Народный орнамент дунган в связи с проблемой этногенеза // Вестник Московского университета. Историко-филологическая серия. 1958. № 4. С. 179–187).

⁶³ *Коренько В.А.* Кавказские элементы в культуре калмыков (проблемы археолого-этнографических реконструкций) // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Общественные науки. 1984. № 2. С. 51–56.

⁶⁴ *Ковалев И.Г.* Калмыцкий народный орнамент. Элиста, 1970. С. 87–89, 118, 119; *Сычев Д.В.* Калмыцкое народное искусство. Элиста, 1970; *Трошин И.И.* Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград, 1970. С. 26; *Кочешков Н.В.* Декоративное искусство монгольских народов XIX — середины XX века. М., 1979. С. 168, 169, 180, 184.

⁶⁵ Во всяком случае, с этим согласуются материалы до XV в. См. примеч. 34.

⁶⁶ Декоративно-прикладное искусство ногайцев практически не исследовано. Общее представление о нем в какой-то степени дают работы: *Гаджиева С.Ш.* Материальная культура ногайцев в XIX — начале XX в. М., 1976. С. 53, 55–58, 72–77, 89–91, 112–114, 120, 126–156, 165–185, 212–214; *Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х., Сикалиев А.И.* Ногайцы. Историко-этнографический очерк. Черкесск, 1988. С. 120–143. Сводки материалов и аналитические публикации пока отсутствуют. О ногайском традиционном искусстве я сужу по коллекциям Ставропольского объединенного краеведческого музея им. Г.Н.Прозрителева и Г.К.Праве (более 500 предметов) и Ногайского краеведческого музея (с. Терекли-Мектеб Ногайского района Республики Дагестан, около 100 предметов), а также по своим полевым исследованиям в Ногайском районе Республики Дагестан в 1993 и 1995 гг. В Ставропольском краеведческом музее хранится коллекция трафаретов ногайских узоров, выполненных в последние годы жизни мастерицей-вышивальщицей из ногайского аула Эркин-Халк в Карачаево-Черкесии Ш.Р.Наймановой

(1903–1984). Коллекция насчитывает 422 трафарета-узора. Из них собственно зооморфных всего несколько — они небольшого размера, силуэтны и предельно схематизированы. Кроме того, в растительный орнаментальный мотив типа «древа жизни» Ш.Р.Найманова включала зооморфные элементы — пару небольших птиц, сидящих на ветвях или у основания дерева. Чрезвычайно редки зооморфные изображения в изделиях художественного металла. В Ногайском краеведческом музее хранится пояс XIX — начала XX в. с крупными накладными серебряными бляхами. На одной из передних блях помещено изображение лошади, но поскольку при ношении пара передних поясных блях смыкается таким образом, что одна частично перекрывает другую, то в этом положении гравированная фигура коня не видна — она появляется, только когда пояс снят и его передние бляхи разъединены. Летом 1993 г. мной и сотрудником Государственного музея искусства народов Востока Е.И.Желтовым осмотрено и частично сфотографировано несколько сотен каменных надгробий *сынтас* на старинных кладбищах Ногайского района Алаш-оьлик, Молла Аьли-аьжи-оьлик, Когьоьли, Бакый-оьлик, Умар-аьпенди-оьлик, Толакай-оьлик. Несмотря на разнообразие орнаментов и довольно часто попадающиеся изображения различных предметов на надгробьях, не встречено ни одного анималистического изображения.

⁶⁷ Я имею в виду *ор-теке* или *ортау-теке* — деревянных марионеток в виде фигур козлов, укрепленных на ящике-подставке и приводимых в движение пальцами музыканта, одновременно играющего на струнном щипковом инструменте. Такой ящик с фигурками экспонируется в Ногайском краеведческом музее. О казахских *ор-теке* см. примеч. 36. О бытовании зооморфных марионеток у калмыков сведений в литературе, кажется, нет. Однако их видел в 1930-х годах искусствовед, бывший директор Калмыцкой государственной картинной галереи (ныне Калмыцкая республиканская картинная галерея) И.Г.Ковалев (любезное устное сообщение И.Г.Ковалева автору в декабре 1984 г.).

⁶⁸ Письма Н.Н.Пальмова Х.Б.Канукову. Элиста, 1968. С. 44–46.

⁶⁹ *Кочекеев Б.-А.Б.* Ногайско-русские отношения в XV–XVIII вв. Алма-Ата, 1988. С. 120–126 (глава «Ногайцы под властью Калмыцкого ханства»), 129–141, 173.

⁷⁰ *Брук С.И.* Население Китая, МНР и Кореи. С. 35, 36; *Ральдин Х.Ц.* Этнический состав современного населения Монгольской Народной Республики // Проблемы этнографии и этнической истории народов Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1968. С. 11–35; Монгол ард улсын угсаатны судлал, хэлний шинжлэлийн атлас. Улаанбаатар, 1979. Табл. 23 (на монг. яз.); Народы мира. Историко-этнографический справочник. С. 93, 94, 151, 154, 164, 307–310, 346, 447, 469, 490, 494, 497, 503 (статьи Н.Л.Жуковской «баяты», «дархаты», «дербэты», «захчины», «монголы», «ойраты», «олеты», «торгуты», «узумчины», «халхасы», «хамниганы», «хойты», «хотогойты», «хошуты», «чахары»). Достаточно сравнить эти наиболее серьезные работы, чтобы увидеть, насколько противоречивы и неточны современные знания в области этнографии Монголии, особенно в части лингвистической атрибуции конкретных этносов. Дело доходит до того, что в составленном под руководством одного из авторитетнейших монгольских гуманитариев академика Б.Ринчена «Этнолингвистическом атласе МНР» («Монгол ард улсын... атлас») эльдзигены (*элджин*) представлены как самостоятельный этнос с довольно заметным ареалом, а Х.Ц.Ральдин считает название «эльдзиген» всего лишь прозвищем живущих в Увсунурском аймаке халха-монголов. Крайне запутан вопрос об этносах или этнических группах тувинского (урянхайского) происхождения. См.: *Таубе Э.* Предисловие // Сказки и предания алтайских тувинцев. М., 1994. С. 5–11.

⁷¹ *Сагалаев А.М.* Мифология и верования алтайцев. Центральноеазиатские влияния. Новосибирск, 1984.

⁷² Эдоков В.И. Художественная обработка металла в Горном Алтае // Проблемы изучения культуры населения Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1988. С. 261, 269, 270.

⁷³ Коренько В.А. Монгольская народная скульптура. М., 1990. С. 3–7, 140.

⁷⁴ Общее представление о монгольской коллекции дает путеводитель: *Сергеева Т.В.* Искусство Монголии. М., 1992. Частично она опубликована: *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура; *он же.* Коллекция монгольской народной скульптуры XIX — начала XX в. в Государственном музее искусства народов Востока // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1987. М., 1988. С. 402–408.

⁷⁵ Бурятская коллекция Государственного музея искусства народов Востока насчитывает до 1200 предметов (примерно две трети собрания — произведения народного декоративно-прикладного искусства) и практически вся собрана в результате экспедиций в собственно Бурятию (1978 г., Т.В.Сергеева и Н.П.Некрасова), но главным образом в Агинский Бурятский автономный округ Читинской области (1980, 1981, 1982 гг. — Д.Д.Никишенкова и В.Е.Войтов; 1982, 1984, 1985–1988, 1990, 1991 гг. — Д.Д.Никишенкова и В.А.Коренько).

⁷⁶ Небольшая тувинская коллекция почти полностью опубликована: *Коренько В.А.* Декоративно-прикладное искусство тувинцев в собрании Государственного музея искусства народов Востока // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции. Ч. 1. М., 1983. С. 154–162; *он же.* Декоративно-прикладное искусство Тувы в собрании ГМИНВ (каталог мелкой пластики) // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 17. М., 1984. С. 58–107.

⁷⁷ Небольшая коллекция произведений традиционного искусства алтайцев собрана в результате экспедиции, проведенной в Горном Алтае в 1979 г. Т.В.Сергеевой и Н.П.Некрасовой совместно с Алтайским краевым музеем изобразительных и прикладных искусств (ныне — Алтайский краевой художественный музей). См.: *Гончарик Н.П.* Народное искусство Алтайского края // Искусство Алтая в краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул, 1989. С. 21. Коллекция не опубликована.

⁷⁸ Тибетская, уйгурская и дунганская коллекции. См. примеч. 55 и 61.

Глава I

¹ Цит. по: *Рерих Н.К.* Избранное. М., 1979. С. 146.

² *Руденко С.И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. М.–Л., 1962.

³ *Рерих Ю.Н.* Звериный стиль у кочевников северного Тибета. Прага, 1930. Книга является 3-м выпуском серии «Scythica» («Seminarium Kondakovianum») и выпущена параллельно на русском (с. 7–26) и английском (с. 27–42) языках. При этом английское название имеет подзаголовок «Археологические исследования на нагорье Тибета», более верно отражающий содержание книги. В 1967 г. в СССР эта работа Ю.Н.Рериха была переиздана, но только ее английский текст и без иллюстраций: *Рерих Ю.Н.* Избранные труды. М., 1967. С. 19–34.

⁴ *Рерих Ю.Н.* Звериный стиль. С. 17–22.

⁵ Там же. С. 20. Табл. I, 1.

⁶ Там же. С. 20. Табл. I, 2.

⁷ Там же. С. 20. Табл. II, 1.

⁸ Там же. С. 20. Табл. II, 2.

⁹ Там же. С. 20, 21. Табл. II, 3. Рис. 6.

¹⁰ Там же. С. 21. Рис. 7, 8. Табл. III.

¹¹ *Боровка Г.И.* Культурно-историческое значение археологических находок экспедиции // Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П.К.Козлова. Л., 1925. С. 30; *Borovka G.I.* Griechische Stickereien aus der Mongolei // *Die Antike*. Bd. 3, 1927, S. 66–69; *Rostovtzeff M.* The animal style in South Russia and China. Leipzig–London, 1929. P. 87; *Trever C.* Excavations in Northern Mongolia (1924–1925). Leningrad, 1932. P. 13, 21, 22; *Тревер К.В.* Памятники греко-бактрийского искусства. Л., 1940. С. 141–148; *Руденко С.И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. С. 105–110; *Ставицкий Б.Я.* «Западные ткани» из Ноин-Улы (к вопросу о культурных связях Средней и Центральной Азии в кушанскую эпоху) // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции. Ч. 2. М., 1983. С. 150–158.

¹² *Рерих Ю.Н.* Звериный стиль. С. 21, 22. Табл. IV; *Руденко С.И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. С. 81, 82. Табл. XXXVI, 3.

¹³ Специалисты, обращающиеся к ноинулинским пластинам, кажется, до сих пор не могут определить, какое млекопитающее отряда полорогих здесь изображено. Предлагались определения: «бык», «як», «зубр», «зебу», «зебевидный бык», «овцебык» (он же мускусный бык, относится, правда, не к быкам, а к другому подсемейству — козлов и баранов). Кстати, последнее определение можно было бы принять (своеобразная форма рогов ноинулинских «яков» вполне совпадает с формой рогов овцебыков), если бы ареал мускусных быков выходил за пределы Арктики (*Алексеева Э.В., Шапкунов Э.В.* Изображения овцебыка из ноинулинского могильника // Древний и средневековый Восток. Ч. 1. М., 1985. С. 3–11). Но самое фантастическое предположение высказал Л.Н.Гумилев: «Изображен бык с антропоморфной головой, на лице подчеркнута монголоидность, но длинные вьющиеся волосы расчесаны на прямой пробор... Наибольшее внимание привлекает коса, демонстративно привязанная, кокетливо свисающая с темени на правое ухо» (*Гумилев Л.Н.* Хунну. СПб., 1993. С. 158).

¹⁴ Сводка таких фактов была бы огромной. Автор не стремится увеличивать и без того громоздкий справочный аппарат монографии, однако не может удержаться от того, чтобы не указать наиболее вероятный источник изображений таких копытных животных в тибетском декоративно-прикладном искусстве. Это буддийское изобразительное искусство, где довольно часто встречаются рогатые олени-самцы и комолые оленихи или «лани» (санскр. *mriga*, тибет. *шапо* и *шамо*) — стоящие, идущие и лежащие, в том числе с повернутой назад головой. Посетителям буддийских монастырей и храмов они бросаются в глаза первыми, еще до того, как те войдут на сакральную территорию. Это крупные, помешенные над входом парные скульптуры, изображающие тех оленей или «ланей», которые пришли внимать первой проповеди Будды (*Jisl L., Sis V., Vanis J.* *Tibetische Kunst*. Prag, 1958. S. 44. Abb. 96, 97); *Терентьев А.А.* Опыт унификации музейного описания буддийских изображений // Использование музейных коллекций в критике буддизма. Сб. науч. тр. Л., 1981. С. 27. Табл. IV, 6, 7.

¹⁵ По той же причине ограничусь указанием на общедоступное пособие: *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1983. С. 291, 306, 310, 338, 456 и др.

¹⁶ Соответствующие выдержки из сочинений Сыма Цяня и Бань Гу см.: *Бичурин Н.Я.* (*Накинф*). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. 2. М.–Л., 1950. С. 151, 184, а также 266, 267 — извлечение из «Истории Северных династий» («Бэй ши») историка Ли Яньшоу (начало VII в.). Между прочим, по сведениям «Бэй ши», «сяо юэцжи» локализовались уже западнее Яркента, что по крайней мере не подтверждает гипотезу Ю.Н.Рериха. См. также: *Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983. С. 57.

¹⁷ *Рерих Ю.Н.* Звериный стиль. С. 19. Взгляды исследователя на эту проблему в дальнейшем не изменились, о чем свидетельствует одна из последних его статей: *Рерих Ю.Н.* Кочевые племена Тибета // Страны и народы Востока. География, этнография, история. Вып. 2. М., 1961. С. 11.

¹⁸ *Hummel S.* Tibetisches Kunsthandwerk in Metall. Nach Aufnahmen von W.Gursky. Lpz., 1954.

¹⁹ Там же. С. 11–18.

²⁰ Там же. С. 16, 23.

²¹ *Rockhill W.W.* The Land of the Lamas. Notes of a Journey through China, Mongolia and Tibet. N. Y., 1891. P. 166, 193; *он же.* Diary of a Journey through Mongolia and Tibet in 1891 and 1892. Wash., 1894. P. 192, 280; *он же.* Notes on the Ethnology of Tibet. Based on the Collections in the U.S. National Museum. Wash., 1895. P. 5, 11, 14, 42; *Francke A.H.* Tibetische Hochzeitslieder. Wien und Darmstadt, 1923. Taf. I–III. № 8–12; *Bacot J.* Kunstgewerbe in Tibet. Berlin, [s.a.]; Taf. XXVII; *Singh M.* Himalayan Art. Wall-Painting and Sculpture in Ladakh, Lahaul and Spiti, the Siwalik Ranges, Nepal, Sikkim and Bhutan. N. Y., 1971.

²² Такое довольно позднее обращение к данной теме несколько удивляет, но в первой специально посвященной тувинскому искусству известной работе И.М.Мягкова народная пластика тувинцев сравнивалась с произведениями искусства Древнего Египта, Эллады, чжоуского и ханьского Китая, европейской готики, но только не с предметами скифо-сибирского искусства (*Мягков И.М.* Искусство Танну-Тувы // Материалы по изучению Сибири. Т. 3. Томск, 1931. С. 1–33). По-видимому, хотя такое сравнение и кажется нам само собой разумеющимся, для соответствующей постановки вопроса должны были появиться свои условия: накопление фактического материала и выделение специальной области научного знания с соответствующими специалистами.

²³ *Memoria saecularis Sakari Pälsi.* Aufzeichnungen vor einer Forschungsreise nach der nördlichen Mongolei im Jahre 1909 nebst Bibliographien. Bearbeitet und herausgegeben von Harry Halen. Helsinki, 1982. S. 79, 80.

²⁴ *Нямбуу Х.* Халхын зарим нутгийн хээ угалзны зүйлээс. Улаанбаатар, 1978.

²⁵ *Лувсанвандан С.* Традиции монгольского народного искусства и пути их творческого развития // Искусство. 1980. № 11. С. 52.

²⁶ *Майдар Д.* Памятники истории и культуры Монголии. М., 1981. С. 41.

²⁷ *Цултэм Н.-О.* Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1982.

²⁸ *Кочешков Н.В.* Народное искусство монголов. М., 1973. С. 39, 47; *он же.* Декоративно-прикладное искусство монголоязычных народов XIX — середины XX века. М., 1979. С. 29, 30, 43, 47.

²⁹ *Кочешков Н.В.* Монголы и народы Сибири: проблемы культурно-исторических связей (на материале народного декоративно-прикладного искусства) // VI Международный конгресс монголоведов (Улан-Батор, 1992 г.). Доклады советской делегации. Вып. 2. Филология. Культура. Религия. М., 1992. С. 61.

³⁰ *Руденко С.И.* Культура хуннов и Ноинулинские курганы. С. 81.

³¹ *Кочешков Н.В.* Декоративно-прикладное искусство монголоязычных народов. С. 92.

³² *Новгородова Э.А.* Мастер Гочоосурэн // Вокруг света. 1976. № 7. С. 40–43; *она же.* «Звериный стиль» в прошлом и настоящем // Декоративное искусство СССР. 1979. № 5. С. 36–39; *она же.* В стране петроглифов и зельвейсов. М., 1982. С. 47–58; *Nowgorodowa E.A.* Alte Kunst der Mongolei. Lpz., 1980. S. 249–256.

³³ Ломакина И.И. Белые юрты в степи. М., 1975. С. 117, 118; она же. Степь, открытая сердцу друга // Декоративное искусство СССР. 1979. № 5. С. 21.

³⁴ Алоева Н.Г. Монгольский орнамент и его символика // Декоративное искусство СССР. 1979. № 5. С. 22–24.

³⁵ Коренько В.А. Народное искусство монголов и скифо-сибирский звериный стиль // V Международный конгресс монголоведов (Улан-Батор, 1987). Доклады советской делегации. Вып. 3. Археология, культура, этнография, филология. М., 1987. С. 90–98; она же. Раннекочевнический анимализм и декоративно-прикладное искусство центральноазиатских народов (декор стремян) // Археология Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1988. С. 31–82; она же. Монгольская народная скульптура. М., 1990. С. 131, 133, 139; она же. Хищные звери и борьба животных в монгольской народной скульптуре // Информационный бюллетень МАИКСА. Вып. 18. М., 1991. С. 89–107.

³⁶ Чепелев В.Н. Искусство бурят-монгольского народа // Творчество. 1940. № 12. С. 2.

³⁷ Там же. С. 2, 3.

³⁸ Соктоева И.И., Бадмаева Р.Д. Бурятский художественный металл. Улан-Удэ. С. 6; она же. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск, 1988. С. 115, 116.

³⁹ Соктоева И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. С. 90.

⁴⁰ Тумахани А.В. Бурятское народное искусство. Улан-Удэ, 1970. С. 93. Ср.: с. 84, 85.

⁴¹ Дугаров Р.Н. Фольклорные сюжеты борьбы животных и «звериный стиль» в искусстве бурят // Цыбен Жамцарано: жизнь и деятельность. Доклады и тезисы научной конференции, посвященной 110-летию выдающегося ученого, общественного и научного деятеля бурят-монгольского и халха-монгольского народов Цыбена Жамцарановича Жамцарано. Улан-Удэ, 1991. С. 178–180. См. также: Дугаров Р.Н. Ю.Н.Рерих и «звериный стиль» в Тибете // Проблемы археологии скифо-сибирского мира (социальная структура и общественные отношения). Тезисы всесоюзной археологической конференции. Ч. 2. Кемерово, 1989. С. 68–70.

⁴² Павлинская Л.Р. Художественный металл как источник для изучения этнокультурных контактов // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984. С. 99–115; она же. Художественный металл бурят XIX — начала XX века в историко-этнографическом аспекте. Автореф. канд. дис. Л., 1987; она же. Традиции в художественном металле монгольских народов: культурно-генетические истоки // V Международный конгресс монголоведов (Улан-Батор, 1987). Доклады советской делегации. Вып. 3. Археология, культура, этнография, филология. М., 1987. С. 111–120; она же. Художественный металл в снаряжении всадника и коня у народов Сибири XIX — начала XX в. Становление и развитие ремесленной традиции // Памятники материальной культуры народов Сибири. СПб., 1994. С. 52–75.

⁴³ Коренько В.А. Раннекочевнический анимализм и декоративно-прикладное искусство центральноазиатских народов (декор стремян).

⁴⁴ Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974.

⁴⁵ Там же. С. 219.

⁴⁶ Там же. С. 147, 154. Термин «историко-генетический слой» был предложен Ю.В.Бромлеем и С.И.Вайнштейном в совместном неопубликованном докладе «Этнос и культура» в 1973 г. Краткое изложение доклада см.: Семашко И.М., Соколова З.П. Сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1972 г. // СЭ. 1973. № 5. С. 142.

⁴⁷ Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. С. 145–161, 219.

⁴⁸ Там же. С. 100, 105, 106, 122, 155–160, 174–177, 216, 219. Рис. 65, 72, 73, 83, 103, 105, 120.

⁴⁹ Там же. С. 147, 154.

⁵⁰ *Окладников А.П.* [Рец. на:] *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. М., 1974 // СЭ. 1975. № 2. С. 168–171; [*Фролов Б.А.*] Искусство Тувы // Наука и человечество. Международный ежегодник. 1976. Доступно и точно о главном в мировой науке. М., 1976. С. 379–381; *Кочешков Н.В.* [Рец. на:] *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. М., 1974 // УЗ Тувинского НИИЯЛИ. Вып. 17. Кызыл, 1975. С. 269–273; *Вайнштейн С.И.* Мир кочевников центра Азии. М., 1991. С. 6.

⁵¹ См., например: *Вайнштейн С.И.* Некоторые закономерности генезиса компонентов этнических культур (орнаментика) // Генезис и эволюция этнических культур Сибири (Сб. науч. тр.). Новосибирск, 1986. С. 130–142.

⁵² *Вайнштейн С.И.* Предисловие // *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982. С. 5–13; *Батчаев В.М., Вайнштейн С.И.* К проблеме кочевнического комплекса в традиционной культуре горцев Кавказа (Балкария и Карачай) // Этнография и современность (Материалы Всесоюзной этнографической сессии, посвященной 60-летию образования СССР). Нальчик, 1984. С. 153–160. Ср.: *Батчаев В.М.* Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1986. С. 5, 78, 79, 124–128.

⁵³ Историко-этнографический атлас Сибири. М.–Л., 1961. С. 373.

⁵⁴ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 154, 161.

⁵⁵ *Вайнштейн С.И.* Проблемы сравнительно-этнографического изучения традиционнo-бытовых культур тюркоязычных народов СССР // Проблемы современной тюркологии. Материалы II Всесоюзной тюркологической конференции. 27–29 сентября 1976 г. г. Алма-Ата. Алма-Ата, 1980. С. 302, 303; *Вайнштейн С.И., Линец Р.С.* Проблема взаимосвязи эпоса и народного изобразительного творчества // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов (Материалы Всесоюзной научной конференции. Элиста, 17–19 мая 1987 года). М., 1980. С. 68, 69.

⁵⁶ *Яколева Е.Г.* Народное искусство западных и юго-западных районов Тувинской АССР // Сб. тр. НИИХП. Вып. 3. М., 1966. С. 87, 88.

⁵⁷ *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. XVIII — первая четверть XX в. Л., 1979. С. 174, 175.

⁵⁸ На самом деле это не пряжки, а подвески — они не соединяли концы жесткого ремennого пояса, а вертикально свисали на кожаных лентах-петлях с мягкого матерчатого кушака.

⁵⁹ *Маннай-оол М.Х.* К вопросу о тюркизации населения Тувы // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев. Кызыл, 1980. С. 105.

⁶⁰ *Будегечиева Т.Б.* О проблеме изучения художественных традиций тувинского народа // УЗ Тувинского НИИЯЛИ. Вып. 16. Кызыл, 1973. С. 91–99; *она же.* Национальные художественные традиции в тувинском искусстве // Конференция «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». Тезисы докладов. М., 1981. С. 16–19; *она же.* К проблеме национальных традиций в тувинском искусстве // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции. Ч. 1. М., 1983. С. 33–39; *Будегечи Т.* Художественное наследие тувинцев. Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному. М., 1995. С. 41, 46, 47, 75, 112, 113, 150.

⁶¹ Цит. по: *Будегечиева Т.Б.* К проблеме национальных традиций в тувинском искусстве.

⁶² *Алоева Н.Г.* Художественная обработка камня у тувинцев // Промыслы и ремесла народов СССР. Сб. науч. тр. Л., 1986. С. 126, 127.

⁶³ *Кореняко В.А.* К проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля (по материалам тувинской народной скульптуры) // СЭ. 1985. № 3. С. 90–101; *он же.* Раннекочевниче-

ский анимализм и декоративно-прикладное искусство центральноазиатских народов (декор стремьян). С. 31–82; *он же*. Зооморфные крюки — произведения народного искусства Алтая и Тувы // *Материалы по истории и этнографии Горного Алтая*. Горно-Алтайск, 1993. С. 56–71.

⁶⁴ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. Der eurasiatische Tierstil. Entstehung und sozialer Hintergrund. Baden-Baden, 1964. S. 204–213.

⁶⁵ *Lopatina I.A.* Animal Style among the Tungus on the Amur // *Anthropos*. Bd. 56. 1961. P. 856–868.

⁶⁶ *Jettmar K.* Die Frühen Steppenvölker. S. 214–242.

⁶⁷ Там же. С. 241–242.

⁶⁸ *Brentjes B.* Der Tierstil in Eurasien. Lpz., 1982. S. 119, 120. Интересна более ранняя статья Б.Брентьеса, содержащая довольно большой материал о параллелях скифо-сибирскому звериному стилю в искусстве Китая, Индии, Ближнего Востока сельджукского времени и Европы эпохи средневековья (до XII в.): *Brentjes B.* Zur Westrift ost- und zentralasiatischer Motive in skythischer Zeit // *Sprache, Geschichte und Kultur der altaischen Völker*. Protokollband der XII. Tagung der Permanent International Altaistic Conference 1969 in Berlin. B., 1974. S. 153–159. В том же сборнике помещена статья турецкого исследователя Э.Эсина, систематизировавшего материал о зооморфных мотивах в декоре тюркского и турецкого оружия (включая османскую эпоху). В этом обильном материале немало фактов, которые в принципе можно определить как реминисценции звериного стиля: *Esin E.* L'arme zoomorphe du guerrier turc. (Étude iconographique) // Там же, 1974. С. 193–217. Вообще историография данной проблемы может разрастаться чуть ли не до бесконечности. Так, если речь зашла о турецких публикациях, то стоит указать на книгу Абдулхалика Чая, собравшего большой материал по средневековым каменным изваяниям баранов, известным на территории от Монголии до Анатолии и сопоставившего его, конечно только сюжетно, с изображениями копытных животных в ранне-кочевническом искусстве: *Çay A.* Anadolu'da türk damgasi. Koç heykel — mezar taşları ve türkler'de koçkoyun meselesi. Ankara, 1983.

⁶⁹ *Brentjes B.* Der Tierstil in Eurasien. S. 153–155.

⁷⁰ *Киселев С.В.* Древняя история Южной Сибири. М., 1951. С. 524.

⁷¹ *Смирнов А.П.* Реминисценции скифского звериного стиля // *Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии*. М., 1976. С. 242–249.

⁷² В каждом конкретном случае необходим индивидуальный сравнительный анализ, для которого здесь нет места. Отмечаю лишь, что по крайней мере часть сопоставлений, на которых настаивал А.П.Смирнов, были сделаны им «по общему впечатлению» или на основе отдельных приемов трактовки зооморфного образа, что убеждает далеко не всегда. Например, А.П.Смирнов довольно подробно описал костяную рукоятку ножа из Каширского городища дьяковской культуры и счел, что имеющееся на ней довольно схематическое изображение «головы медведя с оскаленной пастью... хорошо сопоставляется со скифскими изображениями по оскалу морды и треугольным зубам» (*Смирнов А.П.* Реминисценции скифского звериного стиля. С. 248. См. также: *он же*. Очерки древней и средневековой истории Среднего Поволжья и Прикамья // *МИАР* № 28. М., 1952. С. 54. Об этом писали и другие археологи: *Гуляев В.И.* Зооморфная рукоятка ножа со Старшего Каширского городища // *КСИА*. Вып. 94. М., 1963. С. 101–103; *Розенфельдт И.Г.* Итоги раскопок Щербинского городища // *КСИА*. Вып. 112. М., 1967. С. 93; *Смирнов К.А.* Дьяковская культура (материальная культура городищ междуречья Оки и Волги) // *Дьяковская культура*. М., 1974. С. 38, 39, 82. Табл. III, 2). На самом же деле мы видим предельно обобщенно моделированную голову зверя (вероятно, хищника), мелкий пилчатый контур выемки, сомкнутой в передней части пасти, чрезвычайно широко распро-

страненный прием трактовки уха или глаза в виде двойного заостренного эллипса и непонятную кольцевую бороздку в основании нижней челюсти. Все эти черты невозможно отнести к диагностическим особенностям скифо-сибирского звериного стиля, как и инкрустацию железом по кости «для обозначения глаз» (последнее отметил и В.И.Гуляев).

⁷³ Смирнов А.П. Реминисценции скифского звериного стиля. С. 243, 248.

⁷⁴ Там же. С. 243.

⁷⁵ Вагнер Г.К. Судьба образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 250–257.

⁷⁶ Там же. С. 251.

⁷⁷ Вагнер Г.К. [Рец. на:] Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976 // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978. С. 335.

⁷⁸ Лелеков Л.А. Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 258–270.

⁷⁹ Там же. С. 263.

⁸⁰ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 61–83, 187, 189.

⁸¹ Bandi H.-G. Die Kunst der Eskimos auf der St.-Lorenz-Insel in Alaska. Bern–Stuttgart, 1977. S. 22, 23, 41.

⁸² Лопатин И.А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские. Владивосток, 1922; Lopatin I.A. Animal Style among the Tungus on the Amur // Anthropos. Bd. 56. Freiburg, 1961. S. 856–868.

⁸³ Laufer B. Preliminary Notes on Explorations among the Amoor Tribes // American Anthropologist. Vol. 2. Nr. 2. 1900; Laufer B. The Decorative Art of the Amur Tribes // Memoirs of the American Museum of Natural History. Vol. 7. N. Y., 1902.

⁸⁴ Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.–Л., 1954. С. 223, 321; он же. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.–Л., 1963. С. 321–325, 381–387.

⁸⁵ Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 224, 225, 227.

⁸⁶ Иванов С.В. Орнамент // Историко-этнографический атлас Сибири. С. 378, 428, 429.

⁸⁷ Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. С. 373, 422–424, 433, 434. Рис. 293.

⁸⁸ Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири. С. 214, 321, 390.

⁸⁹ Там же. С. 214.

⁹⁰ Воробьев М.В. Культура чжурчжэней и государства Цзинь (X в. — 1234 г.). М., 1983. С. 202.

⁹¹ Гусева Л.Н. Звериный стиль в искусстве чжурчжэней (XII–XIII вв.) // Дальний Восток. 1976. №12. С. 152, 153; она же. Об истоках некоторых орнаментальных мотивов в искусстве чжурчжэней // Археологические материалы по древней истории Дальнего Востока СССР. Владивосток, 1978. С. 90–93.

⁹² Медведев В.Е. О традициях скифо-сибирского звериного стиля в искусстве средневекового населения Амура // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1980. С. 311–318.

⁹³ Шавкунов Э.В., Гусева Л.Н. О семантике орнамента на сбруйных пряжках чжурчжэней // Археологические материалы по древней истории Дальнего Востока СССР. С. 132–137; Шавкунов Э.В. Проявление «звериного стиля» в искусстве чжурчжэней // Там же. С. 83–89.

⁹⁴ Шавкунов Э.В. Культура чжурчжэней-удигэ XII–XIII вв. и проблема происхождения тунгусских народов Дальнего Востока. М., 1990. С. 139–142.

⁹⁵ Окладников А.П. Прошлое Якутии до присоединения к Русскому государству (История Якутии. Т. 1). Якутск, 1949. С. 227, 228, 261. Табл. XXV; *он же*. Якутия до присоединения к Русскому государству (История Якутской АССР. Т. 1). М.–Л., 1955. С. 176, 289, 290. Рис. 59. Эти гипотезы были восприняты многими специалистами, в том числе искусствоведами. См., например: Хабарова М.В. Народное искусство Якутии. Л., 1981. С. 10, 24.

⁹⁶ Johansen U. Die Ornamentik der Jakuten. Hamburg, 1954.

⁹⁷ Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. С. 31.

⁹⁸ Иванов С.В. К вопросу о хуннском компоненте в орнаменте якутов // Якутия и ее соседи в древности (Тр. Приленской археологической экспедиции). Якутск, 1975. С. 174–184.

⁹⁹ Окладников А.П. Прошлое Якутии до присоединения к Русскому государству. С. 231–233. Табл. XXXVI.

¹⁰⁰ Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. С. 553, 554.

¹⁰¹ Окладников А.П. Якутия до присоединения к Русскому государству. С. 228–235 (та же глава «Представления якутов о юге»).

¹⁰² Гоголев А.И. Скифо-сибирские истоки традиционной культуры якутов // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск, 1987. С. 143–149.

¹⁰³ Там же. С. 144–146, 148. Рис. 1–3.

¹⁰⁴ Носов М.М. Стилиевые признаки якутского узора // Сб. материалов по этнографии якутов. Якутск, 1948. С. 110, 111, 114. Рис. 2. Название «лировидный» представляется мне неудачным. М.М.Носов реконструирует два эволюционных ряда: 1. От силуэтного изображения оленьей головы с ветвистыми рогами до орнаментального элемента вроде пальметты или аканфа. 2. От схематического силуэта головы коровы или быка (по его выражению, «скотской головы») до абстрактного криволинейного элемента. Между тем он меньше всего напоминает лиру, несколько больше пальметку, но больше всего — монгольский орнаментальный мотив *хамар угалз* (букв. «узор носа»). Монгольская народная традиция однозначно считает *хамар угалз* схематическим изображением звериного носа или передней части (пасти и ноздрей) звериной морды. См., например: Ядамжав Ц. Монгол ардын угалзын эх дүрсүүд. Улаанбаатар, 1985. С. 23, 66, 67. Это сравнение, конечно, говорит в пользу гипотезы М.М.Носова.

¹⁰⁵ Кызласов Л.Р., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. М., 1990.

¹⁰⁶ Король Г.Г. Таштыкский орнамент и его этнографические параллели // Проблемы истории СССР. Вып. 10. М., 1979. С. 14–23.

¹⁰⁷ Там же. С. 7–9. Табл. 1 (тип VI «фигурный», подтип 2). Ср.: Кызласов Л.Р., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. С. 17, 26.

¹⁰⁸ Кызласов Л.Р. Резная костяная рукоятка плети из могилы Ак-Кюна (Алтай) // КСИИМК. Вып. 36. М.–Л., 1951. С. 50–55. Иную интерпретацию см.: Зайцев И.В. Рукоятка плети из «могилы Ак-Кюна» // Невербальное поле культуры. Материалы науч. конференции «Невербальные коммуникации в культуре». Москва, 6–8 июня 1995 г. М., 1995. С. 124, 125. Обширный и морфологически сходный материал собран и проанализирован под близким углом зрения в упоминавшейся работе: Esin E. L'artne zoomorphe du guerrier turc. S. 193–217.

¹⁰⁹ *Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В.* Народные рисунки хакасов. М., 1980. С. 41, 43, 45, 62, 119, 152.

¹¹⁰ *Кызласов Л.Р., Король Г.Г.* Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. С. 76, 78–87, 93.

¹¹¹ Там же. С. 130, 131, 134, 135, 138, 141, 142, 144, 148.

¹¹² Там же. С. 157.

¹¹³ Там же. С. 176.

¹¹⁴ Там же. С. 186, 187.

¹¹⁵ *Каплан Н.И.* Очерки по народному искусству Алтая. М., 1961. С. 79, 81–83.

¹¹⁶ *Уманский А.П.* Памятники скифо-сибирского «звериного» стиля и его традиции в искусстве древних племен алтайского Приобья // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии (скифо-сибирский «звериный» стиль). М., 1972. С. 64–67.

¹¹⁷ *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар (XVIII — первая четверть XX в.). Л., 1979. С. 174, 175, 181, 183–185.

¹¹⁸ *Кореняко В.А.* Раннекочевнический анимализм и декоративно-прикладное искусство центральноазиатских народов (декор стремян); *он же.* Зооморфные крюки — произведения народного искусства Алтая и Тувы.

¹¹⁹ См. примеч. 36 к Введению.

¹²⁰ *Дудин С.М.* Киргизский орнамент // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Кн. 5. М.—Л., 1925. С. 164–183. Этноним «киргизы» в это время продолжали употреблять и по отношению к казахам. С.М.Дудин рассматривал орнамент казахов и киргизов слитно, не видя между ними существенной разницы и фактически считая их одним народом (об этом он прямо пишет на с. 165: «таким народом являются киргизы-казаки и кара-киргизы»). См. также: *Шнейдер Е.Р.* Казакская орнаментика // Казаки. Антропологические очерки под ред. С.И.Руденко (Материалы Особого комитета по исследованию союзных и автономных республик. Вып. II. Серия казахстанская). Л., 1927. С. 135–171.

¹²¹ *Дудин С.М.* Киргизский орнамент. С. 172, 174, 176–178.

¹²² *Шнейдер Е.Р.* Казакская орнаментика. С. 149.

¹²³ Там же. С. 150–159.

¹²⁴ *Чепелев В.Н.* О народной линии в искусстве феодального Востока // Искусство, 1936. № 1. С. 48–50.

¹²⁵ Там же. С. 56, 58.

¹²⁶ *Чепелев В.Н.* Об искусстве казахского народа // Искусство, 1936. № 4. С. 153–161; *он же.* Вводная статья // Казахский народный орнамент. Зарисовки художника Е.А.Клодта. М., 1939. С. 3–9.

¹²⁷ Цит. обе публикации: *Чепелев В.Н.* Об искусстве казахского народа. С. 154, 157–159; *он же.* Вводная статья. С. 5–9.

¹²⁸ *Муқанов М.С.* Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата, 1979. С. 22–34.

¹²⁹ Там же. С. 28.

¹³⁰ Там же. С. 27.

¹³¹ Там же. С. 33.

¹³² *Маргулан А.Х.* Казахское народное прикладное искусство. Т. I. Алма-Ата, 1986. С. 31–55.

¹³³ Оба утверждения см.: Там же. С. 31.

¹³⁴ *Тохтабаева Ш.Ж.* Семантика казахских украшений // СЭ. 1991. № 1. С. 90–102.

¹³⁵ Там же. С. 96 (конкретных примеров не приведено). Ср.: *Тохтабаева Ш.Ж.* Казахские ювелирные украшения. Алма-Ата, 1985. С. 11, 13. Ил. 214, 216, 218, 232, 234.

¹³⁶ *Тохтабаева Ш.Ж.* Семантика казахских украшений. С. 100 (конкретных примеров не приведено). Ср.: *Тохтабаева Ш.Ж.* Казахские ювелирные украшения. С. 11, 13, 14, 16. Ил. 147, 149.

¹³⁷ *Тохтабаева Ш.Ж.* Семантика казахских украшений. С. 97, 98. Рис. 5, она же. Казахские ювелирные украшения. С. 13, 16. Ил. 137. Ср.: *Акишев К.А.* Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. М., 1978. С. 28, 29. 32–35, 104. Единственное обнаруженное в кургане Иссык изображение грифона (вернее, двух грифонных голов на навершии кинжала) не имеет ничего общего с казахской застежкой, опубликованной Ш.Ж.Тохтабаевой.

¹³⁸ Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981. С. 111. Рис. 7, 10, 11; *Акишев К.А.* Древнее золото Казахстана. Алма-Ата, 1983. С. 30, 186, 187; *Засецкая И.П.* Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху (конец IV — V в.). СПб., 1994. С. 66, 67. Табл. 18, 2. Даю суммарную датировку, поскольку хронологии этих древностей по И.П.Засецкой и А.К.Амброзу сильно расходятся.

¹³⁹ Основные зооморфные явления в киргизском традиционном искусстве те же, что и в казахском (см. примеч. 36 к Введению). Исключение составляют мемориальные каменные скульптуры, известные на западе Казахстана, но не обнаруженные в Кыргызстане. Основная литература дается в следующих примечаниях.

¹⁴⁰ *Чепелев В.Н.* Киргизское народное изобразительное творчество // Искусство. 1939. № 5. С. 38, 39.

¹⁴¹ Там же. С. 40, 41.

¹⁴² *Чепелев В.Н.* Вводная статья, с. 5; он же. Об искусстве казахского народа. С. 154.

¹⁴³ *Чепелев В.Н.* Киргизское народное изобразительное творчество. С. 38–40.

¹⁴⁴ *Ромм А.Г.* Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.—Л., 1941. С. 37, 41, 42. Большинство публикаций А.Г.Ромма посвящено европейскому и российскому искусству, из чего следует, что книга 1941 г. была случайным эпизодом в его профессиональной деятельности. Она является добросовестной компиляцией и не может претендовать на оригинальность, особенно в части традиционного искусства.

¹⁴⁵ *Бернштам А.Н.* Заметки по искусству киргизского народа // Тр. Киргизского НИИЯЛИ. Вып. 1. Фрунзе, 1945. С. 155, 156.

¹⁴⁶ *Бернштам А.Н.* Киргизский народный повествовательный узор // Киргизский национальный узор. Материалы собраны и обработаны художником М.В.Рындиным. Под общей ред. академика И.А.Орбели. Вступ. ст. А.Н.Бернштама. Ленинград—Фрунзе, 1948. С. 3–27. Самому М.В.Рындину в этом издании принадлежат 70 таблиц рисунков, вступительный текст размером не более страницы (с. 29) и раздел «Описание таблиц», состоящий практически полностью из наименований орнаментальных мотивов и элементов, а также «расшифровки повествовательного узора» в случае сложных композиций. Описание таблиц лишено элементарных данных паспортизации. Лишь в двух случаях (табл. LXVIII и LXIX) художник указал, где зарисованы публикуемые предметы. В остальных случаях он не дает сведений, обычно фиксируемых этнографами и профессиональными исследователями народного искусства (информация о мастере, названии предмета, материал, техника, место, время изготовления и т.д.). М.В.Рындин (1891–1945) жил в Киргизии с 1934 г., в 1938–1941 гг. был художественным руководителем Учебно-производственного художественного комбината в г. Токмаке, где, видимо, и происходило в основном накопление опубликованных материалов. Анализ таблиц и их описания позволяет

сделать два немаловажных наблюдения. Во-первых, М.В.Рындин испытывал непреодолимое желание представить киргизские орнаментальные композиции в качестве некоего идеографического письма (это особенно проявилось в табл. XLVIII–LXIX и в их описаниях, с. 31–39). Во-вторых, М.В.Рындин не владел киргизским языком и поэтому мог, сам того не подозревая, попасть в ситуацию, с которой иногда сталкиваются этнографы при проведении полевых исследований: информаторы стараются удовлетворить любознательность исследователя, пытаясь «угадать» нужные ему ответы, а затем переходят к импровизации. В результате ситуация может превратиться в игровую, о чем исследователь иногда не догадывается очень долго.

¹⁴⁷ *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 3. Фрунзе, 1959. С. 60.

¹⁴⁸ Не имея возможности давать здесь оценку взглядам А.Н.Бернштама или его критиков по проблеме этногенеза кыргызов, в том числе по вопросу об этногенетической связи енисейских и тьянь-шаньских кыргызов, укажу на достаточно полный и взвешенный очерк С.М.Абрамзона (*Абрамзон С.М.* Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Л., 1971. С. 10–70).

¹⁴⁹ *Бернштам А.Н.* Заметки по искусству киргизского народа. С. 151–156.

¹⁵⁰ *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник. С. 60.

¹⁵¹ *Абрамзон С.М.* Киргизцы и их этногенетические и историко-культурные связи. С. 376, 380, 381. Автор отмечает, что «своеобразная идея» В.Н.Чепелева, М.В.Рындин и А.Н.Бернштама «не была поддержана ни этнографами, ни искусствоведами» (С.М.Абрамзон ссылается и на свою критическую публикацию 1950 г.), но в целом оценивает работы этого направления сочувственно.

¹⁵² *Абрамзон С.М.* [Рец. на:] Киргизский национальный узор. Материалы собраны и обработаны художником М.В.Рындиным // СЭ. 1950. № 1. С. 221–226. *Иванов С.В.* Народный орнамент как исторический источник (К методике изучения) // СЭ. 1958. № 2. С. 9, 13–16. Для С.В.Иванова концепция М.В.Рындин–А.Н.Бернштама была частным случаем номинативизма, в целом несвойственного советской этнографии. Необходимо признать, что методический уровень отечественной этнографии был достаточно высок, так что номинативистские попытки интерпретации традиционных орнаментов сразу же третируются как журналистские или провинциальные потуги. В той же статье, позднее расширенной и включенной в виде одной главы в монографию «Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока» (М.–Л., 1963. С. 5–42), С.В.Иванов, с одной стороны, проанализировал наиболее заметные номинативистские гипотезы зарубежных специалистов, а с другой — показал, что связь между орнаментальными мотивами и их названиями очень слаба и весьма относительна, что и проявляется уже на уровне информаторов. См. также: *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник. С. 59–73; *Маргулан А.Х.* Выступление // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 3. С. 176, 177; *Иванов С.В.* Заключительное слово // Там же. С. 226–228; он же. Введение // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 5. М., 1968. С. 10. Предельно острая полемика между А.Х.Маргуланом (Выступление) и С.В.Ивановым (Заключительное слово) чрезвычайно поучительна и актуальна. С.В.Иванов был выразителем подчеркнута академического подхода к материалу, т.е. «сравнительно-исторического изучения орнамента как такового», с упором на морфологический анализ и даже при отказе заниматься «народными названиями» орнаментальных мотивов. А.Х.Маргулан имплицитно, но в то же время достаточно прозрачно выражал установки, постепенно становившиеся фундаментальными для национальной интеллигенции

союзных и части автономных республик: декларирование национальной самобытности и максимально древних истоков национальной культуры, непременно связанных с автохтонным развитием, а при трудно оспариваемом миграционном характере этногенеза все-таки имеющих эндогенное развитие. После разгрома марризма и до распада СССР российская академическая наука относилась к проявлениям этих установок свысока, как к национальным фантазиям и упражнениям в научно-популярном жанре. В получивших суверенитет этнократических государствах и подражающих им национальных субъектах Российской Федерации такие установки быстро обретают новую популярность и имеют все шансы стать элементами национально-государственных идеологий.

¹⁵³ *Бернштам А.Н.* Киргизский народный повествовательный узор. С. 16.

¹⁵⁴ Там же. С. 17, 18.

¹⁵⁵ Литература по искусству культуры Кестхей («грифоно-лозовому» стилю бронзового литья аварского времени) весьма обширна. Наиболее доступную российскому читателю характеристику этих памятников см.: *Эрдели И.* Аварский период (конец VI — начало IX в.) // Археология Венгрии. Конец II тысячелетия до н.э. — I тысячелетие н.э. М., 1986. С. 317–331.

¹⁵⁶ *Бернштам А.Н.* Киргизский народный повествовательный узор. С. 6, 19.

¹⁵⁷ Там же. С. 17, 22.

¹⁵⁸ *Фридрих И.* История письма. М., 1979. С. 36–60, 238–252.

¹⁵⁹ *Бернштам А.Н.* Киргизский народный повествовательный узор. С. 18.

¹⁶⁰ *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник. С. 59–73.

¹⁶¹ Киргизский национальный узор. С. 31–39 (описание таблиц). Табл. XV–XVIII, XXI, XXIV, XXXII–XXXV.

¹⁶² Там же. С. 31–39 (описание таблиц). Табл. XXII, XXIII, XLIX, LI, LIII, LV, LIX, LXI–LXIII, LXV–LXIX. В альбоме М.В.Рындина есть и большое количество орнаментальных элементов, не только обычно воспринимающихся как растительные, но и сохранивших здесь фитоморфные наименования — табл. XXV, XXVI, XXXVI. См. также примеч. 165.

¹⁶³ Там же. С. 31–39 (описание таблиц). Табл. VII–IX, XII, XIII, XVI, 6; XVII, 4, 7; XIX, 4, 6, 7; XX, 1, 3, 8, 10; XXII, 3; XXXI, XL–XLV.

¹⁶⁴ Например: Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 5. Кыргыз оймолору. Киргизский узор (Сост. Максимов В.А., Сорокин Е.К.). Фрунзе, 1986.

¹⁶⁵ *Чепелевецкая Г.Л.* Вышивка // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. С. 85–87. Я ссылаюсь на работу Г.Л.Чепелевецкой, потому что зооморфные изображения «наивно-реалистического характера» заметны только в киргизской вышивке (ср. другие разделы этого издания). Основные отличия материалов Г.Л.Чепелевецкой от той картины, которую дает альбом М.В.Рындина, состоят в том, что в вышивках анималистические мотивы: 1) немногочисленны, можно сказать, редки; 2) «как правило, занимают скромное место где-нибудь в углу изделия, заменяя собой иногда обычные орнаментальные мотивы»; 3) хотя и «носят наивно-реалистический характер», но практически все в той или иной степени геометризованы «и иногда настолько упрощены, что бывает трудно понять, какое именно животное изображено». См. также: *Антипина К.И.* Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. По материалам, собранным в южной части Ошской области Киргизской ССР. Фрунзе, 1962. С. 115. К.И.Антипина сообщает и о любопытных случаях, когда бесспорно растительные узоры получали зооморфные названия — это могло зависеть от введения в узор дополнительных завитков или увеличения крутизны изгиба уже имеющейся криволинейной основы (с. 116–118).

¹⁶⁶ *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.—Л., 1954. С. 214–320 (нанайцы), 320–332 (ульчи), 390–401 (нивхи).

¹⁶⁷ Можно предположить два источника появления «реалистических зооморфных изображений» в альбоме М.В.Рындина. Во-первых, это силуэтные вырезки из бумаги, которые в большом количестве делают некоторые профессиональные и народные мастера прикладного искусства. Художник и исследователь казахского традиционного искусства Д.Ч.Чокпаров (г. Алматы) в 1980-х годах демонстрировал мне свою коллекцию из нескольких сотен вырезок из бумаги. На некоторых имелись зооморфные силуэты, идентичные воспроизведенным в альбоме М.В.Рындина. Д.Ч.Чокпаров (род. в 1946 г.) подчеркивал, что не он изобрел это занятие и у него были предшественники — мастера, начавшие работать в 1930-х годах. Понятно, что это искусство воспринимается как несерьезное, суррогатное и в публикациях не освещается. Включение в фигуративно-орнаментальные композиции вырезок из бумаги реалистических зооморфных изображений может быть напрямую связано с общим процессом секуляризации традиционной культуры мусульманских народов СССР, отчетливо проявившимся именно в 1930-х годах. Другим источником вполне могло быть влияние дунганского декоративно-прикладного искусства. В дунганских вышивках и бумажных вырезках анималистические образы обильны и разнообразны. О дунганском влиянии на киргизскую орнаментику прямо писал В.Н.Чепелев (Киргизское народное изобразительное творчество. С. 43). Возможно, влияние было локальным, но именно в Чуйской долине рядом с Токмаком и расположены известные дунганские селения Масанчи (Каракуруз), Шортюбе, Милянфан и др. с живыми по сей день национальными художественными традициями. См. также примеч. 59–61 к Введению.

¹⁶⁸ См. примеч. 152 к данной главе.

¹⁶⁹ *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник. С. 62, 63.

¹⁷⁰ *Антипина К.И.* Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. С. 35, 37, 39; *Махова Е.И., Черкасова Н.В.* Орнаментированные изделия из войлока // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. С. 18, 28. Ранее об этом писали: *Чепелев В.Н.* Киргизское народное изобразительное творчество. С. 39, 41; *Бернштам А.Н.* Киргизский народный повествовательный узор. С. 7.

¹⁷¹ *Иванов С.В.* Киргизский орнамент как этногенетический источник. С. 64; *Иванов С.В., Махова Е.И.* Художественная обработка металла // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. С. 102, 108, 121.

¹⁷² *Мокрынин В.П.* Реплики скифского «звериного» стиля в искусстве раннесредневекового Тянь-Шаня // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии (скифо-сибирский «звериный» стиль). С. 62, 63.

¹⁷³ Намеренно не останавливаюсь здесь ни на проблемных аспектах, ни на конкретных примерах исследований, авторы которых противостояли общепринятой концепции. Для первых здесь нет места, ко вторым же уместно обратиться не в данной работе, а специально.

¹⁷⁴ *Джангужин Р.Н.* Новаторство как традиция. Проблемы преемственности в развитии художественной культуры. Алма-Ата, 1982. С. 6 (предисл. Н.Л.Лейзерова), 91, 92, 101–107, 153–155, 158, 159.

¹⁷⁵ *Скалон К.М.* О культурных связях восточного Прикаспия в позднесарматское время. — АСГЭ. Вып. 2. Л., 1961. С. 121.

¹⁷⁶ *Васильева Г.П.* Этнографические данные о происхождении туркменского народа. М., 1964. С. 7; *она же.* Этнографические данные о происхождении туркменского народа // СЭ. 1964. № 6. С. 90, 91; *она же.* Этнические компоненты в составе туркмен по данным этногра-

фии // Проблемы этногенеза туркменского народа. Ашхабад, 1977. С. 99, 100; она же. Головные и накосные украшения туркменок XIX — первой половины XX в. // Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. М., 1979. С. 200, 201; она же. Ювелирные украшения как источник для этногенетических исследований (по материалам Туркмении) // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Вып. 3. Этнография. М., 1991. С. 121–124.

¹⁷⁷ Засецкая И. П. Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху (конец IV — V в.). С. 68–75.

¹⁷⁸ Степи Евразии в эпоху средневековья. С. 176, 179, 181.

¹⁷⁹ Kallier J. Aus Steppe und Oase. Bilder turkestanischer Kulturen. Stuttgart, 1983. S. 33, 41, 101, 105, 107, 109, 114, 116–121, 124, 127, 134, 150, 152, 153, 164.

¹⁸⁰ Залетаев В. С. Древние и новые дороги Туркмении. М., 1979. С. 99–133.

¹⁸¹ Там же. С. 102.

¹⁸² Мошкова В. Г. Племенные «гэли» в туркменских коврах // СЭ. 1946. № 1. С. 145–162.

В сжатом, но по сути не измененном виде положения статьи повторены в изданной посмертно фундаментальной монографии: Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1970. С. 73, 76, 227–230.

¹⁸³ См., например: Залетаев В. С. Древние и новые дороги Туркмении. С. 134–149.

¹⁸⁴ Не перегружая основной текст, считаю необходимым представить в примечаниях свои основные возражения против гипотезы В. Г. Мошковой. На мой взгляд, большинство ее ошибочных положений связано с тем, что В. Г. Мошкова пользовалась изданным в 1858 г. устаревшим переводом «Сборника летописей» Рашид-ад-дина (XIV в.). «Родословная туркмен» хивинского хана Абу-ль-Гази, написанная в XVII в., имела своим основным источником «Сборник летописей», однако сведения обонх сочинений об огузско-туркменских племенах сильно расходятся. Для уяснения сути дела полезно сравнить соответствующие части памятников хотя бы в имеющихся трех основных русских переводах, а именно: Сборник летописей. История монголов, сочинение Рашид-Эддина. Введение: о турецких и монгольских племенах. Пер. с перс. с введ. и примеч. И. Н. Березина. СПб., 1858. С. 25–29, примеч. на с. 226; Рашид-ад-дин. Сборник летописей. Т. 1. Кн. 1. М.–Л., 1952. С. 87–91; Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-ль-Гази Хана хивинского. М.–Л., 1958. С. 53, 54. Во всех трех переводах в целом совпадают списки имен двадцати четырех внуков Огуза (лишь в трех случаях разночтения кажутся существенными). В гораздо меньшей степени совпадает общий смысл этимологий имен (16 из 24). Нет ни одного совпадения в названиях зооморфных покровителей или племенных эмблем-онгонов. Это можно объяснить трудностями перевода названий видов птиц. Гораздо труднее объяснить то, что нет ни одного случая совпадения тамг. Основной вывод, который необходимо сделать из данных сопоставлений: коль скоро онгоны и тамги внуков Огуза по источникам XIV и XVII вв. полностью различны, то сомнительна и гипотеза о неизменности «геральдических элементов» в туркменских ковровых узорах по меньшей мере с XIV в. Ясно, что предпочтителен источник более близкий к данной этнической среде и к этнографическому времени — «Родословная туркмен». Однако в статье В. Г. Мошковой «Племенные „гэли“ в туркменских коврах» мы видим ссылки только на Рашид-ад-дина, а на Абу-ль-Гази их нет. Поэтому я и считаю, что В. Г. Мошкова, увлекшись собственными построениями и опираясь лишь на устаревший перевод использованного источника, допустила несколько принципиальных ошибок, которые легли в основу ее гипотезы.

Во-первых, неверно утверждение В. Г. Мошковой о том, что Рашид-ад-дин давал «сведения о туркменах» или об «истории огузских племен». Этот автор вообще не употреблял этно-

нима «туркмен». У него речь идет о генеалогии потомков Огуза — родоначальника 24 «тюркских» племен. Образ Огуза или Огуз-хана имеет легендарный и даже скорее легендарно-мифологический характер и, по-видимому, уходит в глубокую древность. Еще Н.Я.Бичурин обратил внимание на параллелизм биографий Огуз-хана и правителя хунну в III в. до н.э. Модэ-шаньюя. Эта гипотеза была поддержана такими авторитетными ориенталистами, как А.М.Казембек, А.Альфельди, С.П.Толстов, Й.Маркварт, а наиболее подробно разработана А.Н.Бернштамом (*Бернштам А.Н. Очерк истории гуннов*. Л., 1951. С. 63–67, 224–235). А.Н.Бернштаму и его предшественникам возражал В.С.Таскин (*Таскин В.С. Примечания // Материалы по истории сюнну (по китайским источникам)*. М., 1968. С. 129, 130). По словам Рашид-ад-дина, генеалогия Огуз-хана относится и к тюркам, и к монгольским племенам. Следовательно, мы можем связать ее с эпохой тюрко-монгольского языкового единства, а таковой и могла быть хуннская эпоха — конечно, при том условии, что мы относим язык хуннов к алтайской языковой семье. Поэтому генеалогия потомков Огуз-хана может быть лишь в незначительной части соотносена с этнонимикой туркменских «племен» (или племенных союзов *халк*). Из 24 перечисленных Рашид-ад-дином имен внуков Огуз-хана имеется лишь одно полноценное соответствие названиям туркменских племен — Салур (сопоставляется с салорам). Второе отмечавшееся исследователями соответствие (имя Икдер — этноним *икдыр*) оказалось ложным, потому что на самом деле у Рашид-ад-дина написано не «Икдер», а «Бекдир».

Во-вторых, В.Г.Мошкова считала, что «у всех племенных групп огузов тотемами были птицы, и при этом птицы орлиные». Это неверно, потому что тотемом (у Рашид-ад-дина — онгоном) детей пятого сына Огуза — Так-хана назван *уч* — слово, не переведенное И.Н.Берзинным в 1858 г., в издании 1952 г. дан примерный перевод: это не «орлиная птица», а «козел». Так гипотеза В.Г.Мошковой лишается опоры, поскольку все ее дальнейшие построения исходили из того, что в основе «гёлей» лежат схематизированные орнитоморфные образы.

В-третьих, гипотеза В.Г.Мошковой неубедительна по методическим соображениям. Весь материал ковровых розеток-медальонов (или хотя бы его репрезентативная часть) ею так и не был проработан ни классификационно, ни в сравнительном плане. В статье фигурирует всего 14 рисунков *гёлей* и «гёлеподобных» элементов, выбранных из всего богатства туркменской ковровой орнаментики и никак не сопоставленных с ковровыми розеточными и медальонными узорами соседних народов.

В-четвертых, предположение В.Г.Мошковой о *гёлях* как неких гербах туркменских племен противоречит основным принципам геральдического декора. Морфологическая однотипность, небольшой размер, дробность детализации и композиционная «мультиплицированность» *гёлей* никак не соответствуют тем параметрам необходимой визуальной идентификации, которые предъявляются к геральдической эмблематике.

В-пятых, вписанные в *гёли* изображения птиц, кроме абсолютно не идентифицируемых из-за крайней схематизации, вообще не являются изображениями хищных или, как писала В.Г.Мошкова, «орлиных» птиц. Против этого говорят чрезмерно длинные ноги, пышные хвосты, хохолки на головах. Показательно, что В.С.Залетаев (*Древние и новые дороги Туркмении*. С. 51, 52), восторженно отзываясь о работе В.Г.Мошковой (но, при этом, видимо, особенно не вчитываясь), определяет орнитоморфные элементы в *гёле* одного туркменского ковра как изображения утки-савки и султанской курицы. По этим же признакам нельзя считать хищными и птиц на коврах, изображенных в произведениях европейских живописцев эпохи Возрождения. Кроме того, никем не доказано достаточно убедительно, что эти ковры, как предполагала В.Г.Мошкова, происходят из «Малой Азии, являвшейся уже к XVI в. ареной действия старотуркменских племен». А если бы это удалось доказать, то все равно нет достаточных свиде-

тельства в пользу того, что ковры изготавливались огузско-сельджукским населением Малой Азии. В данном случае обычно ссылаются на Марко Поло (Книга Марко Поло. М., 1956. С. 56), так как он с восхищением отзывался именно о туркменских коврах. Действительно, итальянский путешественник называл описываемую им территорию «Туркменией». Но ясно, что речь идет о сельджукидских бейликах Конье, Кайсерийе и Сивасе в Восточной Анатолии. Главное же, что следует из контекста его «Книги», — то, что анатолийские ковры изготавливались не тюряками-скотоводами, а городскими ремесленниками-христианами. В начале он рассказывает действительно о *туркменах*, т.е. о тюркском мусульманском населении, и их основном занятии — пастбищном скотоводстве. Затем идет краткий рассказ о покоренном населении и его занятиях: «Есть тут еще армяне и греки; живут попеременно по городам и городищам; занимаются они торговлею и ремеслами. Выделываются тут, знаете, самые тонкие и красивые в свете ковры, а также ткуются отменные, богатые материи красного и другого цвета, много и других вещей изготовляется здесь».

Все это заставляет прийти к выводу о том, что гипотеза В.Г.Мошковой, несмотря на ее привлекательность и популярность, слабо обоснована и нужно искать другие пути для раскрытия семантики туркменского коврового узора.

¹⁸⁵ *Гогель Ф.В.* Ковры. М., 1950. С. 26–41. В этой книге автор резонно критиковал гипотезу В.Г.Мошковой и предлагал развернутую альтернативную гипотезу, причем, на мой взгляд, гораздо более интересную. Тем не менее очерк В.Ф.Гогеля игнорируется столь же упорно, сколь восторженно уже полвека пересказывается «геральдическая» гипотеза В.Г.Мошковой.

¹⁸⁶ Литература о древних и средневековых традициях в искусстве Узбекистана и Таджикистана необозрима и сама по себе может стать предметом историографического анализа. Поэтому считаю уместным сослаться лишь на монографию Л.И.Ремпеля, насыщенную фактическим материалом и гипотезами и содержащую основную библиографию: *Ремпель Л.И.* Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент, 1987.

¹⁸⁷ *Абдоков А.И.* К вопросу о генетическом родстве абхазско-адыгских и нахско-дагестанских языков. Нальчик, 1976. С. 7.

¹⁸⁸ Там же. С. 135–137.

¹⁸⁹ *Батчаев В.М.* Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1986. С. 25, 134–148 (библ.).

¹⁹⁰ Там же. С. 5.

¹⁹¹ Там же. С. 6, 25.

¹⁹² *Вайнштейн С.И.* Предисловие // *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982. С. 5–13.

¹⁹³ *Батчаев В.М., Вайнштейн С.И.* К проблеме кочевнического комплекса. С. 153–160.

¹⁹⁴ *Батчаев В.М.* Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. С. 7–40.

¹⁹⁵ *Козенкова В.И.* Кобанская культура Кавказа // *Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время.* М., 1989. С. 252–267.

¹⁹⁶ *Батчаев В.М.* Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. С. 40.

¹⁹⁷ Там же. С. 41–79.

¹⁹⁸ Там же. С. 79.

¹⁹⁹ Там же. С. 80–123.

²⁰⁰ Это государство в российской историографии называется по разному: Волжская Болгария, Волжско-Камская Болгария, Волжская Булгария, Волжско-Камская Булгария. Имеет смысл придерживаться наименования, принятого в фундаментальном двадцатитомнике

«Археология СССР»: *Смирнов А.П.* Волжская Болгария // *Степи Евразии в эпоху средневековья*. М., 1981. С. 208–212.

²⁰¹ И «булгаро-чувашская», и «булгаро-татарская» теории возникли в XIX в., а в детализированном виде были сформулированы в начале XX в. соответственно Н.И.Ашмаринным и Гайнетдином Ахмеровым. В советское время дискуссия время от времени вспыхивала между научными работниками Казани и Чебоксар при незначительном в целом участии представителей головных академических учреждений. С течением времени эти споры приобрели националистическое звучание, становившееся все более открытым. Показательна работа: *Закиев М.З., Кузьмин-Юманади Я.Ф.* Волжские булгары и их потомки. Казань–Москва, 1993. Авторы вначале предлагают довольно взвешенный историографический очерк (с. 3–13) и даже пишут: «Общепризнанным считается то, что волжские булгары говорили не на обычном тюркском языке, а на древнечувашском» (с. 7). Действительно, по лингвистической классификации чувашский язык относится к булгарской, а татарский — к кыпчакской подгруппе тюркской группы языков (Народы мира. Историко-этнографический справочник. М., 1988. С. 433, 513). В конце же книги М.З.Закиев и Я.Ф.Кузьмин-Юманади называют чувашский язык вообще «отюреченным нетюркским языком» и делают вывод, что у волжских булгар был только один-единственный исторический преемник — это казанские татары» (с. 157).

Стоит отметить, что после фактического упразднения интернационалистского лозунга-парадигмы и в соответствии с ростом национализма во второй половине 1980-х — начале 1990-х годов в Татарстане национальное политизированное сознание претерпело внезапную, но не неожиданную бифуркацию: наряду с претендентами на «волжско-болгарское наследие» появились сторонники ориентации на «наследие Золотой Орды». См., например, рекомендации конференции, посвященной 70-летию искусствоведа Ф.Х.Валева: *Культура, искусство татарского народа: истоки, традиции, взаимосвязи*. Казань, 1993. С. 136.

²⁰² *Валеев Ф.Х.* Орнамент казанских татар. Казань, 1969. С. 56.

²⁰³ *Валеев Ф.Х.* Зооморфные мотивы и их развитие в орнаменте казанских татар // *Вопросы истории и литературы народов Среднего Поволжья*. Казань, 1965. С. 69–79.

²⁰⁴ *Руденко С.И.* Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968. С. 67, 69, 106–108, 112.

²⁰⁵ *Валеев Ф.Х.* Орнамент казанских татар. С. 36, 37, 95–102, 133, 134, 136, 142; *он же*. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984. С. 49.

²⁰⁶ *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. С. 169.

²⁰⁷ *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Монументально-декоративное искусство Советской Татарии. Казань, 1984. С. 25; *Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М., 1990. С. 199.

²⁰⁸ Эффектные образцы татарской кожаной обуви, декорированные в цветочно-растительном стиле, которые так и просят сравнить их с находками из второго Пазырыкского кургана, см.: *Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г.* Декоративно-прикладное искусство казанских татар. С. 171–184 (раздел «Искусство кожаной мозаики»). См. также: *Сулейманова-Валеева Г.Ф.* Древнеалтайские параллели в народном искусстве казанских татар // *Историко-культурные контакты народов алтайской языковой общности*. Тезисы докл. XXIX сессии Постоянной международной алтаистической конференции (PIAC). Ташкент, 1986 г. Вып. 1. История. Литература. Искусство. М., 1986. С. 109–111.

²⁰⁹ Я имею в виду «пальметты» и «лотосы», выполненные вышивкой и аппликацией на задниках дунганских женских туфель и носков. Кроме морфологического сходства можно отметить, что и расположены эти узоры так же, как на татарских сапожках-ичигах. О дунган-

ской коллекции Государственного музея искусства народов Востока см. примеч. 61 к Введению.

²¹⁰ Лихачев А.Ф. Скифский след на Биллярской почве. Сообщение об одной интересной древней находке. Казань, 1885; *он же*. Скифские элементы в чудских древностях Казанской губернии. Одесса, 1886.

²¹¹ Лихачев А.Ф. Скифские элементы. С. 51.

²¹² Там же. С. 49, 50.

²¹³ Там же. С. 51.

²¹⁴ Лихачев А.Ф. Скифский след на Биллярской почве. С. 32.

²¹⁵ Смирнов А.П. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. М., 1952. С. 53, 55, 57, 60, 61, 220, 223; *он же*. Реминисценции скифского звериного стиля. С. 242–249.

²¹⁶ Калинин Н.Ф. Булгарское искусство в металле. К вопросу о происхождении татарского народного искусства. Казань, 1945. С. 8–12.

²¹⁷ Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. Йошкар-Ола, 1975. С. 42, 46, 52–55, 58, 60, 63, 65, 76, 78, 79, 82, 92, 103–105, 129, 132, 190–192.

²¹⁸ Плетнева С.А. Салтово-маяцкая культура // Степи Евразии в эпоху средневековья. С. 4, 65, 75, 152, 153; *она же*. Ранние болгары на Волге // Там же. С. 77.

²¹⁹ Плетнева С.А. Салтово-маяцкая культура. С. 149–151, 164; *она же*. Ранние болгары на Волге. С. 167. Аналогичную картину мы видим в VI — первой половине X в. на Северном Кавказе, а Среднее Предкавказье считается аланской территорией. Ковалевская В.Б. Северокавказские древности // Степи Евразии в эпоху средневековья. С. 85–87, 92, 96, 176–179, 181.

²²⁰ Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. С. 74.

²²¹ Там же. С. 97. О широком распространении приема изображать животное с повернутой назад головой и об ошибочности определения этого приема как диагностического для скифо-сибирского звериного стиля см. с. 29 настоящего издания и примеч. 14, 15 к главе 1.

²²² Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. С. 97, 119–121.

²²³ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987. С. 32, 40–42, 78, 79, 80–83, 102, 105, 106, 126.

²²⁴ Валеева Д.К. Искусство волжских булгар (X — начало XIII в.). Казань, 1983. С. 17, 70, 118, 119.

²²⁵ Там же. С. 39, 72–87.

²²⁶ Там же. С. 52.

²²⁷ Там же. С. 73.

²²⁸ Вагнер Г.К. Предисловие // Валеева Д.К. Искусство волжских булгар. С. 5.

²²⁹ Валеева Д.К. Искусство волжских булгар. С. 71.

²³⁰ Там же. С. 49, 51, 65.

²³¹ Там же. С. 88. Эту позицию в принципе одобрил и Г.К.Вагнер (Предисловие. С. 3–6), хотя указал на допущенные ошибки и, совершенно правильно, на их причины: «Ошибка... состоит в том, что типологическим сравнениям Д.К.Валеевой дано слишком расширенное основание».

²³² Ремпель Л.И. Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема // Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. Наследие древности. Художественная культура средних веков. История искусств и современность. М., 1978. С. 212–254.

²³³ Там же. С. 251.

²³⁴ *Городцов В.А.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Тр. Государственного исторического музея. Вып. 1: Разряд археологический. М., 1926. С. 7–36.

²³⁵ См. с. 42–43 настоящего издания.

²³⁶ *Рыбаков Б.А.* Геродотова Скифия. Историко-географический анализ. М., 1979; *он же.* Язычество древних славян. М., 1981; *он же.* Язычество древней Руси. М., 1988.

²³⁷ *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. С. 74, 75, 549–556; *он же.* Язычество древней Руси. С. 63–70, 140, 141.

²³⁸ *Соболевский А.И.* Русско-скифские этюды // Известия Отделения русского языка и словесности РАН. 1921 г. Т. 26. Пг., 1923. С. 1–44; *он же.* Русско-скифские этюды (Окончание) // Там же. 1922 г. Т. 27. Л., 1924, с. 252–332. В этой части «Этюд» А.И.Соболевский (с. 331, 332) объявлял «славянский праязык» соединением двух языков — славяно-балтийского «с-языка» и иранского «х-языка». При этом он считал, что речь можно вести об иранском языке не как языке южных, степных соседей славянского или славяно-балтийского ареала, но как об одном из двух равновесных компонентов «славянского праязыка», поскольку «народ с языком-х» был «старожилом берегов Балтийского моря». См.: *он же.* Новые русско-скифские этюды // Там же. 1926 г. Т. 31. Л., 1926. С. 10–30. В те годы «Русско-скифские этюды» получили весьма сдержанную оценку. См.: *Карский Е.Ф.* Очерк научной разработки русского языка в пределах СССР. Л., 1926. С. 65. См. также: *Абаев В.И.* Скифо-европейские изоглоссы на стыке Востока и Запада. М., 1965. С. 41, 45–51, 109–117, 134–136.

²³⁹ *Алексеев В.П.* Историческая антропология и этногенез. М., 1989. С. 194, 195.

²⁴⁰ Геродот приводит эндозтноним *сколоты* только один раз (IV, 6). Перечислив скифские племена авхатов, катиаров, траспиев и паралатов, он указал, что «все племена вместе называются сколотами, то есть царскими», — «эллины же зовут их скифами». В другом месте (IV, 20) Геродот вполне определенно пишет о степной локализации царских скифов, поскольку «их область к югу простирается до Таврики, а на восток... и до гавани у Меотийского озера». (*Геродот.* История в девяти книгах. Пер. и примеч. Г.А.Стратановского. Л., 1972. С. 188, 192). Б.А.Рыбаков, лишая сколотов «царственности» и переселяя их далеко на северо-запад в лесостепь, приводит, ссылаясь на А.Ч.Козаржевского, другой перевод фразы Геродота (IV, 6): «Всем им в совокупности есть имя — сколоты по имени их царя». Б.А.Рыбаков не объясняет, почему он отдает предпочтение переводу А.Ч.Козаржевского (*Рыбаков Б.А.* Геродотова Скифия. С. 216; *он же.* Язычество древних славян. С. 227).

²⁴¹ *Мавродин В.В.* Происхождение русского народа. Л., 1978. С. 27, 28, 32, 34, 72, 114, 166–169.

²⁴² *Артамонов М.И.* История хазар. Л., 1962. С. 289–294.

²⁴³ *Толстов С.П.* Из предистории Руси (Палеоэтнографические этюды) // Советская этнография. Сб. ст. Вып. 6–7. М.–Л., 1947. С. 39–59.

²⁴⁴ Там же. С. 52.

²⁴⁵ *Гумилев Л.Н.* Древняя Русь и Великая степь. М., 1992. С. 25.

²⁴⁶ *Jeitmar K.* Die frühen Steppenvölker. S. 204.

²⁴⁷ Из общедоступных отечественному читателю работ укажу на русские переводы двух книг, в которых ставилась проблема кельтского наследия в культуре конца античности и средневековья: *Филип Я.* Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. С. 178–194; *Коллинз Р.Дж.* Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 402–407.

²⁴⁸ *Липец Р.С.* Проблема взаимосвязей тюрко-монгольского эпоса с изобразительным искусством кочевников Евразии (Труды советских археологов 40–50-х годов) // Тр. Института

этнографии АН СССР, новая серия. Т. 110: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. 9. М., 1982. С. 186–208.

²⁴⁹ Грязнов М.П. История древних племен Верхней Оби по раскопкам близ с. Большая Речка. М.–Л., 1956. С. 143, 144; *он же*. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. Вып. 3. Л., 1961. С. 7–31; *он же*. Миниатюры таштыкской культуры (из работ Красноярской экспедиции 1968 г.) // АСГЭ. Вып. 13. Л., 1971. С. 94–106.

²⁵⁰ Артамонов М.И. Композиции с ландшафтом в скифо-сибирском искусстве // СА. 1971. № 1. С. 82–92.

²⁵¹ Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. М.–Л., 1962. С. 43. Табл. VII. 1, 7.

²⁵² Боргояков М.И. Скифо-тюркские (хакасские) этнографические и фольклорные параллели // Народы Азии и Африки. 1975. № 6. С. 113–120; *он же*. Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1980. С. 272–276.

²⁵³ Сунчугашев Я.И. О двуглавых конях в хакасском героическом сказании // Вопросы археологии Хакасии. Абакан, 1980. С. 115–120.

²⁵⁴ Липец Р.С. Проблемы взаимосвязей; *она же*. «Лицо волка благословенно...» (Стадиальные изменения образа волка в тюрко-монгольском эпосе и генеалогических сказаниях) // СЭ. 1981. № 1. С. 120–133; *она же*. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984.

²⁵⁵ Липец Р.С. «Лицо волка благословенно...». С. 121.

²⁵⁶ Там же. С. 133.

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ Вайнштейн С.И., Липец Р.С. Проблема взаимосвязи эпоса и народного изобразительного творчества. С. 61–71. О факторах, определяющих черты сходства в традиционных культурах тюркоязычных народов, см.: Вайнштейн С.И. Проблемы сравнительно-этнографического изучения. С. 300–303.

²⁵⁹ Липец Р.С. Проблема взаимосвязей. С. 206.

²⁶⁰ Айдаркулов К. О некоторых аспектах звериного стиля в эпосе «Семетей» // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. С. 263–271. Отмечу, что даже специалистам трудно проверить сведения, приводимые К.Айдаркуловым. Если первая часть трилогии — собственно «Манас» — издана достаточно полно на киргизском языке (версия С.Орозбакова в 1979–1982 гг., версия С.Каралаева в 1984 и 1986 гг.), а в 1984–1995 гг. в Москве выпущено академическое издание «Манаса» с русским переводом, то вторая часть «Семетей» и третья часть «Сейтек» не имеют даже полного киргизского издания. Поэтому и киргизские авторы в исследовательских публикациях цитируют «Семетей» и «Сейтек» по архивной записи версии С.Каралаева.

²⁶¹ Айдаркулов К. О некоторых аспектах. С. 264–266.

²⁶² Там же. С. 266–269.

²⁶³ Манас. Киргизский героический эпос. Кн. 1. М., 1984. С. 276–279, 366, 521, 525, 529.

²⁶⁴ Айдаркулов К. О некоторых аспектах. С. 268.

²⁶⁵ Там же. С. 269.

²⁶⁶ Там же. С. 263.

²⁶⁷ Heissig W. Der „literarische“ Tierstil // Ethnologie und Geschichte. Festschrift für Karl Jettmar. Wiesbaden, 1983. S. 234–244. В.Хайссиг допустил в переводе с монгольского на немецкий несколько неточностей: тупан у него назван уткой-мандаринкой, чайка — цаплей, улары — глухарем и тетеревом, дрофа — степной курицей, дээрэны — косулями. Перевод назва-

ний животных уточнен мной по словарям: Монгольско-русский словарь под общ. ред. А.Лувсандэндэва. М., 1957; Русско-монгольский словарь. Сост. А.Р.Дамба-Ринчинэ и Г.С.Мупкин. Под ред. Г.Д.Санжесва. М., 1960.

²⁶⁸ Heissig W. Der „literarische“ Tierstil. S. 238.

²⁶⁹ Там же. С. 240

²⁷⁰ Очир-Горяева М.А. О «зверином» стиле в героическом эпосе // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции. Элиста, 1990. С. 161–163. Об этой работе сужу также по неопубликованному полному тексту доклада, любезно предоставленному мне М.А.Очир-Горяевой.

²⁷¹ Лилец Р.С. Проблема взаимосвязей. С. 205, 206.

²⁷² Там же. С. 206.

²⁷³ Там же. С. 186, 198.

²⁷⁴ Лилец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе; Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. М., 1984.

²⁷⁵ Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. С. 366.

²⁷⁶ Определение позы оленя как «летающего галопа» — до сих пор общее место в археологической литературе. Трудно сказать, кто первым связал эту позу со стремительным прыжком-полетом. С.С.Черников (см. ниже) ссылался на книгу М.И.Ростовцева (без указания страниц), где не менее восьми раз характеризуется поза оленя с подогнутыми ногами. Из них только однажды говорится о «фигуре лежащего или, вернее, прыгающего оленя» (предпочтение отдаю прыжку), трижды — о лежащих или прыгающих, четырежды — о лежащих животных. См.: Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических. Л., 1925. С. 337, 379, 401, 477, 507, 513, 542, 543. Обаяние этого образа, ставшего эмблемой скифо-сакского искусства, и стремление во что бы то ни стало наделить его динамикой очевидны. Так, С.С.Черников писал: «Определение позы скифских оленей очень трудно дать с полной четкостью и ясностью. Это не прыжок, как думал М.И.Ростовцев, так как во время прыжка олень никогда не поджимает под брюхо одновременно четыре ноги». И тут же мы читаем у С.С.Черникова нечто противоположное: «Может быть, учитывая семантику образа, можно было бы сказать: „летающий олень“. Не правда ли — похоже?» (Черников С.С. Загадка золотого кургана. Где и когда зародилось «скифское искусство». М., 1965. С. 30, 31). Справедливость мнения о том, что поза оленя с поджатыми ногами не является позой прыжка или «полета» (вообще стремительного движения вперед), убедительно показала Н.М.Ермолова, привлекая иллюстративные данные по локомоции различных типов бега у парнокопытных животных: Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных. С. 358–362, 364.

²⁷⁷ Это определение также достаточно распространено. О том, что лежащие олени «в раннем скифском искусстве изображались в спокойном состоянии», писал М.И.Артамонов: Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля (основные этапы и направления) // Проблемы скифской археологии. М., 1971. С. 27. С.С.Черников сомневался в этом, он считал, что такому определению «противоречит положение ног и напряженно вытянутая вперед голова с закинутыми на спину рогами» (Черников С.С. Загадка золотого кургана. С. 31).

²⁷⁸ Вязьмитина М.И. Ранние памятники скифского звериного стиля // СА. 1963. № 2. С. 168; Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля. С. 27. Ср.: Черников С.С. Загадка золотого кургана. С. 31.

²⁷⁹ По мнению одних специалистов, «Эр Тештюк» является самостоятельным произведением, по мнению других — частью эпосов «Манас». Разные точки зрения на это высказывают: *Абусаев С.* Эпос «Манас». Фрунзе, 1979. С. 12; *Молдобаев И.Б.* Эпос «Манас» как источник изучения духовной культуры киргизского народа. Фрунзе, 1989. С. 27, 28. Мне кажется верной первая точка зрения.

²⁸⁰ *Кайыпов С.Т.* Проблемы поэтики эпоса «Эр Тештюк». Ч. 1. Гипербола. Сравнение. Фрунзе, 1990. С. 102. Кроме того, С.Т.Кайыпов установил, что большинство упоминаемых в эпосе животных — домашние, а не представители дикой фауны.

²⁸¹ *Малов С.Е.* Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М.—Л., 1951. С. 191, 193 (отрывок «О качествах военачальника» из поэмы Юсуфа Баласагунского «Кутадгу билиг», 1069 г.). Новый литературный перевод см.: *Юсуф Баласагунский.* Благодатное знание. Изд. подгот. С.Н.Иванов. М., 1983. С. 191 («Огдюльмиш рассказывает элику, каким должен быть муж, возглавляющий войско»).

²⁸² *Бертельс Е.Э.* К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов // Советское востоковедение. Т. 4. М.—Л., 1947. С. 73—79.

²⁸³ См. любое издание «Илиады» в русском переводе Н.И.Гнедича, например: *Гомер.* Илиада. Одиссея. Пер. с древнегреч. М., 1967. С. 319—322.

²⁸⁴ *Липец Р.С.* Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. С. 124—249.

²⁸⁵ Там же. С. 146—156.

²⁸⁶ Там же. С. 228—240.

²⁸⁷ Манас. Киргизский героический эпос. Кн. 1. С. 366, 521, 525; *Кыдырбаева Р.З.* Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе, 1984. С. 73; *Молдобаев И.Б.* Эпос «Манас» как источник изучения. С. 28—30.

²⁸⁸ *Мусаев С.* Эпос «Манас». С. 131, 132, 200; *он же.* Киргизский народный эпос «Манас» // Манас. Киргизский героический эпос. Кн. 1. С. 441, 442; *Кыдырбаева Р.З.* Генезис эпоса «Манас». Фрунзе, 1980. С. 29—31.

²⁸⁹ БСЭ. Изд. 3-е. Т. 22. М., 1975. С. 8.

²⁹⁰ *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. Изд. 2-е, доп. М., 1986. С. 19—23. Применительно к методике археологического исследования, в частности проблемы происхождения культур скифского типа, мне пришлось дважды писать о последствиях «эмбриогенического наваждения». См.: *Коренько В.А.* О времени появления раннескифских памятников на Северном Кавказе // Дон и Северный Кавказ в древности и средние века. Ростов-на-Дону, 1990. С. 16; *он же.* Константин Федорович Смирнов как исследователь // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1992 году. Вып. 12. Азов, 1994. С. 22—25.

²⁹¹ *Коренько В.А.* К проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля. С. 99, 100.

²⁹² *Коллингвуд Р.Дж.* Идея истории. С. 402—407.

Глава II

¹ *Кочешков Н.В.* Народное искусство монголов. М., 1973. С. 39, 40. Рис. 16. Стремена хранятся в Государственном музее искусства народов Востока, инв. № 3421-1.

² Там же. С. 39. Рис. 15. Фотография воспроизведена по альбому «Монголын ардын гар урлаг» [Улан-Батор, 1957], в котором стремена датировались XIX в. Н.В.Кочешков приводит более узкую датировку — середина XIX в.

³ Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX — середины XX в. М., 1979. С. 29, 30, 35. Рис. 12.

⁴ Новгородова Э.А. Мастер Гочоосурэн // *Вокруг света*. 1976. № 7. С. 40—42; она же. «Зверинный стиль» в прошлом и настоящем // *Декоративное искусство СССР*. 1979. № 5. С. 38; она же. В стране петроглифов и эдельвейсов. М., 1982. С. 50—58; *Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei*. Lpz., 1980.

⁵ Алоева Н.Г. Монгольский орнамент и его символика // *Декоративное искусство СССР*. 1979. № 5. С. 23.

⁶ Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974. С. 92, 93.

⁷ Там же. С. 87, 88.

⁸ Там же. С. 92; *Тувинские народные сказки*. М., 1971. С. 23.

⁹ Мне известен только один пример такого рода — беглая зарисовка верхней части стремной дужки с довольно натуралистично трактованными львиными головами (рис. IV, 4) из альбома этнографических зарисовок, выполненных в 1956 г. художником Н.В.Шагаевым (рис. 152 и 153). Альбом хранился в секторе народного творчества Горно-Алтайского научно-исследовательского института истории, языка и литературы. Я ознакомился с ним благодаря покойному В.И.Эдокову в июне 1986 г. На рисунках пометка художника: «Ябыкова А.П. с. Паспорта». Хотя эта надпись вроде бы говорит о конкретном владельце стремьян, полное отсутствие подобных изделий в музейных собраниях и явное отличие этих зарисовок от других рисунков в том же альбоме, несомненно сделанных с натуры (рис. IV, 2, 3), говорят о том, что зарисовки 152 и 153 Н.В.Шагаев сделал, скорее всего, по памяти и практически изобразил не реальные предметы, а свое представление о декоре стремьян.

¹⁰ Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. С. 91—93. Рис. 57-2 (коллекция Тувинского республиканского краеведческого музея).

¹¹ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. XVIII — первая четверть XIX в. Л., 1979. С. 61—63.

¹² Рисунок опубликован: *Маадай-Кара. Алтайский героический эпос*. М., 1973. С. 473 и повторен в книге С.В.Иванова. В данной работе (рис. IV, 2) он приводится по оригиналу из альбома этнографических зарисовок художника (см. примеч. 9), рис. 123, 124. На рисунках пометка Н.В.Шагаева: «Адыкеев Тимофей Александрович, с. Бальхутуоль».

¹³ *Uray-Köhalmi K. Pferdegeschirr // Die Mongoien*. Hrsg. von W.Heissig, C.C.Müller. Innsbruck — Frankfurt am Main, 1989. S. 170—172.

¹⁴ Коренько В.А. Раннекочевнический анимализм и декоративно-прикладное искусство центральноазиатских народов (декор стремьян) // *Археология Горного Алтая. Горно-Алтайск*. 1988. С. 31—82.

¹⁵ Это буквальный перевод названия выставки, краткий каталог которой был издан тогда же (авт. предисл. Р.Бат-Очир). Ардын язгуур урлагийн улсын уэзлэг. Үзэсгэлэн. 1988. Улаанбаатар. 1988.

¹⁶ *Die Mongolen und ihr Weltreich*. Hrsg. von A.Eggebrecht. Mainz am Rhein, 1989. S. 104, Abb. 62 (стремья из Исторического музея в Вене «происходит из Северо-Восточного Китая и принадлежит тем самым к монгольским областям Китая», датировано XIX в.). Из неопубликованных — пара стремьян в Тувинском республиканском краеведческом музее. инв. № 7394/1979.

¹⁷ Кочешков Н.В. Народное искусство монголов. С. 31—33, 38, 39; *Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века*. М., 1982. С. 122, 124.

¹⁸ Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. М., 1972. С. 244—246, 271; она же. История народного искусства Тувы. С. 91—93.

¹⁹ Художественная обработка металла в Бурятии. Улан-Удэ, 1974. С. 7, 9.

²⁰ См. рис. IV, 1 — воспроизведение одного из многочисленных этнографических рисунков известного алтайского художника Г.И.Гуркина (1870–1937), хранящихся в Алтайском республиканском краеведческом музее в Горно-Алтайске (бывшем Горно-Алтайском областном краеведческом музее), инв. № ОТМ 2162/1009; Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 61, 62.

²¹ Пара таких идентичных по форме стремян хранится в Тувинском республиканском краеведческом музее, инв. № 144 н-в/ 1977 г., — на них даже не до конца очищена окалина. В Этнографическом музее-заповеднике народов Забайкалья в 1985 г. я осмотрел стальное стремя (без инв. номера) без малейших следов износа и с растительным узором на верхней части дужки, нанесенным легкой гравировкой — фактически процарапанным резцом, т.е. намеченным для более четкой дальнейшей декорировки способом насечки. Подобные стремяна, украшенные тонкой линейной насечкой с использованием серебряной или бронзовой проволоки, известны в музейных коллекциях (Алтайский республиканский краеведческий музей в Горно-Алтайске — стремя (без инв. номера) в постоянной экспозиции 1986 г. и стремя инв. № 8738 в фондах, Тувинский республиканский краеведческий музей — инв. № 409/1983, Иркутский объединенный музей — инв. № 132–34).

²² Музей антропологии и этнографии, пара бурятских стремян инв. № 4177–27 и 4177–28.

²³ Рис. XXXVI, 2 — бронзовое литое стремя, зарисованное мной на праздничных скачках под Улан-Батором в 1989 г. Владелец стремени Цэгмидийн Галсанжав (род. в 1924 г.) и его брат Цэгмидийн Цэндбалбар (род. в 1919 г.) из сомона Байонжуул Центрального аймака сообщили, что оно было отлито в 1940 г. то ли в сомоне Сэргэлэн Центрального аймака, то ли в сомоне Дэрэн Среднеговийского аймака. Внутреннее пространство подножки заполнено выполненной в технике ажурного литья аббревиатурой «А.О.», причем литьем переданы даже точки. Поразительно, что идентичное, буквально парное к этому монгольскому стремя было приобретено экспедицией Государственного музея искусства народов Востока (инв. № 10337–III) в Горном Алтае в 1979 г. (в музейной документации датируется началом XX в.) — рис. XXXVII, 1. Это говорит опять-таки о бытовании одних и тех же типов стремян в разных ареалах Центральной Азии. Рис. XI, 1 — пара идентичных бронзовых литых стремян в Государственном музее искусства народов Востока, инв. № 10083/1–III и 10083/2–III. Верхние части дужек декорированы головами хищников, нижние — благожелательными эмблемами ланза, восходящими к китайскому стилизованному «счастливному иероглифу» *шоу*. На верхней поверхности подножки рельефный знак долголетия из группы монгольских благожелательных орнаментов *тумэн насан хээ* (Ядамжав Ц. Монгол ардын хээ угалзын эх дүрсүүд. Улаанбаатар, 1985. С. 20, 56. Рис. 20). На нижней — повторяющиеся, врезанные в модель четыре группы арабских цифр («10», «17», «550», «1908»), последняя из которых — наверняка год изготовления. Стремяна этого типа отличаются общим изяществом очертаний, в частности плавно-округлым переходом от дужки к подножке. Данная особенность связана с техникой изготовления. Часть этих стремян является цельнолитой. В тех же случаях, когда они отливались в два приема, после чего верхняя и нижняя части соединялись пайкой, то, как правило, изготовленные отдельно дужка и подножка при соединении образовывали прямые или близкие к прямым углы. При таком способе производства разъем проходил примерно посередине стремени. Это хорошо заметно, если для изготовления верхней части стремени (с зооморфным декором, отверстием для ремня и идушими вниз призматическими, обычно квадратными в сечении вертикальными частями дужки) и его нижней части (резко расширяющиеся, пластинчатые, украшенные благожелательной восточноазиатской эмблематикой нижние части дужки

с подножкой) использовался металл разного цвета (светлая бронза и медь). В этом случае технологически приемлем и эстетически оправдан округлый переход от дужки к подножке. Бурятские информаторы (Х.Жалсанов, М.Б.Эрдынеев и др.) непременно указывали автору, что это — «китайские стремена». Полагаю, что речь может идти не об изготовлении стремян данного типа мастерами-китайцами, а о некоей «китайской моде», в данном случае — о влиянии каких-то китайских образцов, о которых у меня нет конкретного представления, поскольку почти полностью отсутствует собственно китайский сравнительный материал. Арабские цифры на подножке стремян из Государственного музея искусства народов Востока определенно говорят о том, что их изготовил не китайский, а, скорее всего, бурятский литейщик. Там же (№ 12622 ГЗК, рис. XIII) хранится приобретенное в 1990 г. в селе Будулан Агинского района Читинской области у Б.Ешиева (род. в 1919 г.) бронзовое стремя того же типа, принадлежавшее деду владельца. Стремя плохого качества литья и сохранности, но на нижней поверхности подножки ясно видно переданное арабскими цифрами число «15». В Иркутском государственном объединенном музее (инв. № 200—6а и 200—6б, рис. XIV, 2) имеется пара стремян того же типа, привезенных Б.Э.Петри в 1927 г. из Жемчугского хошуна Тункинского аймака Бурятии. В коллекционной описи есть аннотация, видимо, написанная Б.Э.Петри: «Стремена медные, вывезены из Монголии. На этих стременах ездят женщины, так как женщина как существо нечистое не должна топтать железо». Таким образом, исследователь либо не счел нужным дать сведения о китайском происхождении стремян, либо не имел такой информации.

Наконец, в Тувинском республиканском краеведческом музее хранится пара стальных стремян (инв. № 409/2/1983), украшенных серебряной линейной насечкой. В той же технике на верхних частях дужек сделаны надписи: «МНВ», «1917 го», «18 го».

²⁴ Хорло Жалсанов родился в 1915 г., в 1985 г. все еще работал сварщиком в передвижной механизированной колонне в селе Могойтуй Агинского Бурятского автономного округа Читинской области и пользовался широкой известностью как мастер на все руки, в том числе резчик по дереву. Запись беседы с Х.Жалсановым 12 сентября 1985 г. — в моем личном архиве.

²⁵ О М.Б.Эрдынееве как о знатоке старого бурятского искусства и энтузиасте возрождения традиционного ремесла художественной металлообработки см.: *Кореняко В., Никищенко-ва Д.* Искусство бурятских ювелиров // *Панорама* '83. Ежегодник по искусству для молодежи. М., 1984. С. 121, 122.

²⁶ Запись бесед с Тудахунем Бараевым 16 и 17 декабря 1986 г. (архив автора). В публикации 1988 г. (*Кореняко В.А.* Раннекочевнический анимализм и декоративно-прикладное искусство. С. 35) не по моей вине допущена опечатка: Т.Бараев назван купцом, а не кузнецом. Он и известен односельчанам как Тудахун *томурчи* (*төмүрчи*), т.е. Тудахун-кузнец. Т.Бараев родился в 1914 г. в Кашгаре, там в 12 лет начал учиться кузнечному ремеслу, а с 20 лет работал самостоятельно: до 1962 г. на родине, а затем — в селении Азат Энбекши Казахского района Алматинской области. По словам Т.Бараева, уйгурским кузнецам были известны четыре вида стремян: уйгурские, русские, киргизские и «калмыцкие». Уйгурские и русские стремена практически не различались, имели простую конструкцию (плоскую подножку без бортика) и почти никогда не орнаментировались. Особенность киргизских стремян — высокая вертикально-пластинчатая подножка фестончатых очертаний. Киргизские стремена имели простой узор или не орнаментировались вовсе, если не считать фигурных, фестончатых очертаний нижнего края подножки. Отличия «калмыцких» стремян — лентовидный невысокий бортик подножки и обильный узор дужки. Изготовление «калмыцких» стремян было самым трудоемким: мастер с тремя подмастерьями делали за день только одну пару, но зато получали за них

от заказчика барана или его стоимость деньгами. «Калмыцкие» стремена изготавливались кованой, декорировались чеканкой по разогретой докрасна стали и в завершение по желанию заказчика могли быть отделаны серебрением. Драконьи головы изображались на них без каких-то образцов или рисунков — по памяти и воображению мастера. Изготавливались они во многих городах Восточного Туркестана — Кашгаре, Аксу, Карашаре, Куче. Т. Бараев делал их вплоть до 1940-х годов — затем они вышли из употребления. Само название «калмыцкое стремя» *қалмақ узаңға* этнологически верно. Жители восточнотуркестанских городов имели дело в основном не с калха-монголами. Их монголоязычными соседями были западномонгольские (ойратские) этнические группы торгутов и хошутов, мигрировавшие в 1771 г. из Заволжья под предводительством наместника Калмыцкого ханства Убаши. Это была основная часть населения Калмыцкого ханства, поэтому название «калмыки» сохранялось за ней в течение не менее полутора веков.

Через несколько лет после переселения 1771 г. цинская администрация окончательно определила территории для кочевий новых подданных в северной части Синьцзяна — в округах Урумчи, Карашара, Кульджи и др. О переселении 1771 г. см.: Очерки истории Калмыцкой АССР. Дооктябрьский период. М., 1967. С. 212–221. О землях «калмыков» (торгутов и хошутов) в Синьцзяне в период с начала 1770-х до начала 1860-х годов см.: Мэн-гу-ю-му-ци. Записки о монгольских кочевьях. Пер. с кит. П.С. Попова // Записки по отделению этнографии Императорского Русского Географического Общества. Т. 24. СПб., 1895. С. 143–156. Невозможно решить вопрос о том, насколько корректно определение «калмыцкое стремя» в историко-культурном смысле, т.е. были ли стремена с зооморфным декором у торгутов и хошутов в собственно калмыцкую эпоху их истории — во время пребывания в составе Калмыцкого ханства на Волге и Северном Кавказе. В этнографических коллекциях калмыцких предметов XVII–XVIII вв. нет. Литературные и фольклорные источники конкретных сведений о «калмыцких» стременах не дают. См.: *Эрдниева У.Э.* Калмыки (конец XIX — начало XX в.). Историко-этнографические очерки. Элиста, 1970. С. 107, 117, 118. Учитывая существенные различия между декоративно-прикладным искусством калмыков и монголоязычных этносов Центральной Азии (см. Введение), можно предположить, что вернувшиеся в 1771 г. в Джунгарию торгуты и хошуты уже здесь восприняли стремена, декорированные изображениями драконьих голов. Т. Бараев говорил автору о том, что «калмыцкие» стремена употреблялись не только синьцзянскими *калмыками* (торгутами и хошутами), но и китайцами и монголами-калха. Для уйгурских ремесленников общим названием всех стремей данного типа было «калмыцкое стремя», идущее от «калмыков» как непосредственных соседей, являющихся к тому же немусульманами, прирожденными наездниками и основным монголоязычным населением Восточного Туркестана.

²⁷ *Вайнштейн С.И.* Народные способы металлического литья у тувинцев // СЭ. 1956. № 4. С. 148–152; *он же.* Прикладное искусство тувинцев // УЗ Тувинского НИИЯЛИ. Вып. 11. Кызыл, 1964. С. 264; *он же.* Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. М., 1972. С. 243–245; *он же.* История народного искусства Тувы. С. 86–88.

²⁸ *Флеров А.В.* Художественная обработка металлов (Практические работы в учебных мастерских). М., 1976. С. 176–191.

²⁹ Музей антропологии и этнографии, инв. № 4177–25 а, б, с. Вероятно, в этой форме отлиты и упомянутые в примеч. 22 к данной главе бронзовые стремена инв. № 4177–27 и 4177–28.

³⁰ В 1980-х годах алюминиевые и баббитовые стремена, в отличие от стальных, были обязательным товаром в хозяйственных магазинах или отделах универсамов Монголии.

³¹ См. примеч. 24 к данной главе.

³² Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. С. 271, 272.

³³ Тереножкин А.И. Киммерийцы. Киев, 1976. С. 27, 43, 45, 76, 79, 97, 127, 174–184. Рис. 3, 4; 16, 1; 17, 5, 7, 11; 42, 2; 45, 26, 27, 32, 33; 60, 2; 77, 2; 92; 94, 1, 4, 6, 7, 10, 11; 96. В археологической литературе общепринятым является мнение о том, что эта фигура (ромбовидный значок с вогнутыми сторонами, вписанный в круг, «в результате чего образуется простая четырехлепестковая розетка») является солярным символом (там же. С. 174). В китайской благопожелательной эмблематике морфологически идентичный символ известен под названием *юаньшэн*. Его происхождение связывается с древними драгоценными головными украшениями, а в качестве символа *юаньшэн* ассоциируется с монетами и вообще с богатством. См.: например: Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактровка в литературе и искусстве. М., 1975. С. 65, 70, 109–111, 129, 128. Табл. IV, XV. Войдя в монгольскую благопожелательную орнаментику (группа орнаментов *тумэн насан хээ* — узоры долголетия), данный элемент был переосмыслен в двух вариантах. Чаще всего он изображается в парном, сдвоенном виде и называется *хааны бугуйч* — ханский браслет. Одиночный знак изображается редко, и названия его могут быть различными. По сведениям Л.Батчулууна, бытуют два «неправильных» названия, связанные с чисто бытовыми ассоциациями: *сурэг тамга* — тавро для клеймения скота и *арвайн хээ* — ячменный узор. Второе название связано с тем, что четыре вписанных в круг эллипсовидных сегмента воспринимаются как ячменные зерна. Третье, «правильное», название употребляется знающими людьми и смыкается с первоначальной семантической ассоциацией этого декора как орнамента восточноазиатского происхождения: *зоосон хээ* — монетный узор.

Укажу на несколько стремян с декором данного вида в музейных коллекциях: Иркутский объединенный музей — инв. № 132–34 (сталь,ковка, узор выполнен серебряной насечкой), инв. № 200–2 или 10991–1г (сталь,ковка); Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья — инв. № 4703 и оф 3057 (две пары идентичных стремян, сталь,ковка).

³⁴ Коренько В.А. Дневник поездки в Монгольскую Народную Республику 29 июня — 12 августа 1989 г. С. 25–42 (личный архив автора).

³⁵ Монголын ардын гар урлаг. Улаанбаатар, 1957. Табл. без номера: «Стальные стремяна XIX в.». Эта репродукция была дважды перепубликована Н.В.Кочешковым: Кочешков Н.В. Народное искусство монголов, рис. 15; *он же*. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX — середины XX века. С. 29, 30, 35. Рис. 12; Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. С. 122 (стальные стремяна XX в. из Государственного центрального музея Монголии); *он же*. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор, 1987. Табл. 15 (стальные стремяна из Баянхонгорского аймака); Heissig W., Müller C.C. Katalogteil // Die Mongolen. Hrg. von W.Heissig, C.C.Müller. S. 129, Abb. 138 (стальные стремяна из Государственного центрального музея Монголии, инв. № Д–1086), S. 134, Abb. 145 (стальные посеребренные стремяна из Государственного центрального музея Монголии, инв. № Д–1934).

³⁶ Краеведческий музей аймака Увурхангай, инв. № 66–10. Пара идентичных стальных стремян выполнена в техникахковки, чеканки (в том числе просечной) и гравировки (в том числе обронной). Драконьи головки кругло-скульптурны (даже рога отделены от шеи сквозными проемами). Боковые грани нижней части дужки (от затылков драконов вниз) покрыты тонким и сложным ажурным растительным переплетением. Здесь применение просечной чеканки и обронной гравировки создает впечатление резьбы по стали. Те же техники были использованы при изготовлении центральной части подножки, где имеется крупное ажурное изображение цветка и листьев лотоса (?). Тонкой линейной гравировкой выполнен раститель-

ный декор в верхней части дужки вокруг отверстия для ремня (на боковых поверхностях цветок лотоса с плодами и листьями, на верхней — растительный побег с фигурной листвой), на боковых гранях дужки (синусоидальный растительный побег с четырехлепестковыми цветами и фигурными листьями), на боковой и верхней поверхностях подножки (цветы лотоса и листва). В верхней части дужки и на верхней плоскости подножки фон заполнен точечными углублениями, сделанными чеканом-канфарником. Сильная потертость гравированного узора на подножке позволяет предположить, что стремена находились в употреблении значительное время.

Судя по записи в музейной документации, история этих стремян отчасти напоминает детектив. Они были изготовлены для Намнансурэна — последнего правителя аймака Сайн, нойон-хана и известного политического деятеля времени теократической автономии. Когда в 1918 г. Намнансурэн скончался, стремена вместе с другими вещами положили в гробницу нойона в местности Шарилын магнай. В 1927 г. какие-то люди разграбили могилу и стали продавать добытые вещи. Местный князь (тайдж) Дашцэмбэл купил стремена. В 1938 г. Дашцэмбэл-тайдж был репрессирован, но успел передать стремена своей младшей дочери Цэрэндолгор. Она умерла в 1965 г., и ее муж Жамбалын Цанжид продал стремена музею. В музеях Монголии это один из немногих примеров, когда вещи определенно связаны с конкретными представителями знати. Выполненные «всего лишь» из стали, но весьма квалифицированно и с большим вкусом, стремена в какой-то мере говорят об аристократическом уровне художественного потребления и, может быть, об эстетических представлениях их первого владельца — нойона Намнансурэна, человека образованного и незаурядного.

³⁷ Краеведческий музей Центрального аймака, без инв. номера. В мае 1991 г. стремена экспонировались на выставке «Из прошлого Монголии» в Этнографическом музее-заповеднике народов Забайкалья под Улан-Удэ, где и были зарисованы автором. Пара идентичных стальных стремян декорирована в техникахковки, чеканки, гравировки и инкрустации. Драконьи головки скульптурны, рога отделены проемами. Верхнюю часть дужки между драконьими головами украшают гравированные изображения цветов лотоса и листьев. Обычный растительный орнамент покрывает грани нижней части дужки и верхнюю поверхность бортика подножки. Гораздо менее обычен декор боковых граней нижней части подножки от спускающихся с головы дракона прядей до подножки. Он не только выполнен сложным сочетаниемковки, чеканки и гравировки, но и двухъярусен. Нижний ярус — изгибающееся выпуклое тело дракона (чешуя передана отпечатками подтреугольного чекана), верхний — синусоидальный растительный побег, вторящий извивам драконьего туловища. На боковой поверхности подножки — остатки почти полностью стертых гравированных криволинейного орнамента и горизонтальная линия, инкрустированная бронзой. Оригинален декор верхней поверхности подножки: вокруг ажурного (просечного), обычного для подножек стремян крупного орнаментального элемента *сүрэг тэмдэг* (или *сүрэг тамга түмэн насан хээ*) выгравированы изображения облаков и четырех летучих мышей.

³⁸ Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № 203/955. Пара идентичных стремян приобретена в 1971 г. у жителя Улан-Батора Готовын Лувсандоржа. Верхние части дужек отлиты из бронзы и дополнительно проработаны гравировкой. На лбах драконов в верхней части справа и слева имеются пятна «стального» цвета — скорее всего, здесь были припаяны отдельно изготовленные рога, утраченные в процессе употребления стремян. Нижние части дужек (от «жемчужин», зажатых драконами в зубах) и подножки откованы из стали. На боковых гранях дужек выгравированы синусоидальные растительные побеги с листьями, на боковой поверхности подножки — цветы лотоса и крупные фигурные листья. В центре овальной

в плане подножки — ажурный знак *сүрэг тэмдэг*. На гранях подножки, идущих от темных частей драконьих голов вниз, оброчной гравировкой и просечной чеканкой выполнен лаконичный растительный узор, частично сохранивший позолоту. По предположению Д. Дашбалдана, в изготовлении этих стремян участвовали два мастера: более квалифицированный резчик по стали (*тамёр сийлбэрч*) использовал бронзовую отливку ремесленника «пониже» уровнем.

³⁹ Краеведческий музей Центрального аймака, инв. № ТОНСМ 59.73. Стремена находились в экспозиционной витрине, поэтому рисунок, сделанный через стекло, не вполне точен, прежде всего по масштабу. Необычны нижние части дужек — круглые в сечении.

⁴⁰ Музей истории Бурятии, инв. № оф 11801. Парные идентичные стремена отлиты из бронзы. Декор верхней части дужки, прежде всего скульптурные изображения драконьих голов, доработан чеканкой и гравировкой. Нижние части дужек покрыты одинаковым гравированным узором в виде синусоидального растительного побега с листьями. Боковая поверхность подножки украшена лентой меандровидного орнамента *алхан хээ*, верхняя поверхность — его свастиковидной разновидностью *хас, хастай хээ*. В центре подножки — ажурный элемент *сүрэг тэмдэг*.

⁴¹ Стремена экспонировались в июне 1988 г. в Музее изобразительных искусств Монголии на выставке народного искусства (см. примеч. 15 к данной главе). Судя по этикетке и каталогу, они находились в личной собственности Ганхишига, жителя города Арвайхээр — центра Увурхангайского аймака. Стремена отлиты из светлой бронзы. Наиболее оригинальным, не встретившимся мне более ни разу, представляется устройство и оформление верхней части дужки — места крепления ремня. Отверстие для ремня проходит не в горизонтальном сечении, а в вертикальном — сверху вниз. В нем находится горизонтальный стальной стержень. Ремень охватывает его, а не само стремя над проушиной. В этом месте закреплены фигурные накладные серебряные пластины с изображением крупных растительных элементов, выполненных просечной чеканкой. Декор дополнен обычной чеканкой, а в ажурных проемах чеканного серебра проглядывает бронзовый фон. Головы драконов выполнены в технике серебряного полого литья с дополнительной, очень дробной и тщательной проработкой деталей. Также уникален декор между рогами: на темени дракона размещена состоящая из семи круглых выпуклостей фигура вроде шестилепестковой розетки, от которой назад идет полоса то ли «плетенки», то ли квадратов косой штриховки. Из драконьих пастей свисают серебряные чеканные пластины со стилизованными растительными элементами. Внешняя поверхность подножки и нижних частей дужки орнаментирована узкими серебряными чеканными пластинами с ажурным изображением схематизированного растительного побега.

Верхняя поверхность подножки украшена довольно сложным изображением двойной или перекрещенной *ваджры* (санскр. *вишваваджра*, тибет. *нацагдорж*, монг. *эльдэв очир*). Этот крупный элемент выполнен при изготовлении подножки в технике ажурного бронзового литья. Он плоскорельефен, некоторые детали и углубленная часть фона покрыты мелкими кольцевидными углублениями, сделанными чеканом-трубочкой. В целом декор этой пары монгольских стремян отличается от традиционного очень заметно, он имеет черты эклектики, неоправданной сложности и прихотливости.

⁴² Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 19911 I. До 1985 г. стремя находилось в частной коллекции Азата Акимбека (о нем см. примеч. 52 к Введению), который приобрел его в 1982 г. По информации предыдущего владельца, эти стремена были в 1937 г. привезены в Кульджу из Кашгара. По предположению А. Акимбека, стремена изготовлены

в XIX в. в одном из городов на юго-западе Восточного Туркестана (Кашгаре, Хотане, Яркенде или Аксу).

⁴³ См. примеч. 26 к данной главе.

⁴⁴ Данный рисунок воспроизводит слайд, любезно предоставленный мне В.В.Волковым, который сфотографировал бронзовые стремена, хранящиеся в Краеведческом кабинете сомона Их Тамир Архангайского аймака Монголии. Нижние части подножки украшены ажурным изображением *бесконечного узла*, центр подножки — ажурным элементом *хааны бугуйч* (ханский браслет).

⁴⁵ Иркутский объединенный музей, инв. № 200—6а. Стремя отлито в два приема. Верхняя часть дужки с головами *макар* — медь или темная бронза. Нижняя часть дужки (ниже пастей *макар*) вместе с подножкой изготовлена из светлой бронзы. На стремени следы длительного использования: оно сильно потерто, верхняя часть дужки в месте отверстия сломана и связана стальной проволокой, здесь же следы неудачной пайки. Верхняя и нижняя части стремени спаяны оловом или свинцом. На расширенных нижних частях дужки с одной стороны — вполне отчетливый узор *бесконечного узла* (монг. *өлзий хээ*), с другой — имитирующая его косая решетка. Посредине подножки — небрежно выполненный ажурный узор *хааны бугуйч*. Общее невысокое качество литья и орнаментация нижней части стремени противоречат утверждению моих бурятских информаторов М.Б.Эрдынеева и Х.Жалсанова о том, что бронзовые и медно-бронзовые стремена с плавно-закругленным переходом дужки в подножку изготавливались китайскими ремесленниками. Китайский мастер, работавший на достаточно требовательный рынок, не мог себе позволить столь небрежного и невнятного выполнения орнамента. Стремя, хранящиеся в Иркутском музее, свидетельствуют о том, что во всяком случае часть изделий данной конструкции отливалась местными ремесленниками в домашних условиях. В музейной коллекционной описи № 1 зафиксировано, что стремя поступило от Б.Э.Петри (сборы 1927 г.), но затем сведения расходятся. По одной версии (коллекция 200), стремя принадлежало бурятам Жемчугского хошуна Тункинского аймака, по другой (коллекция 10991) — стремя приобретено у бурят улуса Хабарнут (или Хабаржуг), но вывезено из Монголии. Видимо, к информации Б.Э.Петри восходит и такое примечание: «На этих стременах ездят женщины, так как женщина как существо нечистое не должно топтать железо».

⁴⁶ Музей истории Бурятии, инв. № НВ 2761. Стремя отлито из бронзы, изображения голов *макар* доработаны чеканкой и гравировкой, на подножку и нижние части дужки гравировкой нанесены криволинейный узор и изображение рыбы.

⁴⁷ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6863/1977. Данный рисунок сделан на выставке «Там, где течет Енисей» в Российском этнографическом музее в ноябре 1986 г. без изъятия предмета из витрины, поэтому его соответствие масштабу не точно. В центре подножки — ажурный проломленный орнаментальный элемент вроде монгольского *хааны бугуйч*. Стремя отлито из бронзы, изображения голов *макар* доработаны обрванной гравировкой.

⁴⁸ *Топоров В.Н.* Макара // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 90–91, библиогр. Об изображениях *макар* в Монголии см.: *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 50, 183.

⁴⁹ Зооморфный декор верхних частей дужек имеет четко выраженный профильный характер — воспринимается адекватно только в том случае, если взгляд перпендикулярен плоскости, вертикально секущей развернутую дужку. При повороте стремени на 90° зритель воспринимает зооморфное изображение анфас, но уже не адекватно. Это хорошо видно на тех рисунках в настоящей работе, где стремена изображены в двух ракурсах. На некоторых

рисунках, передающих вид зооморфного декора анфас, при известной фантазии можно увидеть нечто вроде рогов (например, рис. XI, 1). Но, во-первых, такое допущение очень натянуто, а во-вторых, на всех описанных выше веристических изображениях драконов рога — часть профильного изображения. Перемещение рогов с профиля на лицевую сторону изображения ничем не объяснимо. В итоге мы не можем определить описываемые типы зооморфного декора как часть эволюционного ряда, начинающегося с веристических изображений драконовых голов.

³⁰ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10083—III. На рисунке изображено одно из пары одинаковых стремян — инв. № 10083/1—III. Бронза, литье. На расширенных нижних частях дужки — неаккуратно отлитый ажурный орнаментальный элемент, известный у бурят как *ланзы* и восходящий к китайскому стилизованному иероглифу *шоу*. Посредине верхней поверхности подножки — элемент *зоосон хээ* (аналог китайского *юаньшэн*). На нижней поверхности подножки имеются числа, переданные углубленными линиями (трудно предположить иной способ их нанесения кроме того, что они были врезаны в модель): «1908», «550», «10» и «17». Все четыре числа хорошо видны на экземпляре № 10083/2—III. «1908» — явно дата изготовления стремян.

³¹ Музей истории Бурятии, инв. № оф 11208 (1). Бронза, литье.

³² Там же, инв. № оф 14067. Бронза, литье, верхняя часть дужки (до ее нижних расширенных частей с орнаментальным элементом *ланзы*) посеребрена. Посредине подножки — ажурный элемент *зоосон хээ* (*юаньшэн*). Зооморфный декор этого стремени и предыдущего (примеч. 31, инв. № оф 11208) практически идентичен. Но у стремени № оф 14067 по слою серебрения дополнительно гравированы параллельные короткие линии по прядям «гривы» и лепесткам лотоса, а у стремени № оф 11208, не подвергавшегося серебрению и гравировке, более четко видны детали самого литья.

³³ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 12622 ГЗК. Стремя приобретено музейной экспедицией в мае 1990 г. в селе Будулан Агинского района Агинского Бурятского автономного округа Читинской области у Болота Ешиева. По словам Б.Ешиева, родившегося в 1919 г., стремя принадлежало его деду, т.е. было изготовлено не позднее конца XIX в. Оно было сделано в два приема. Верхняя часть дужки, декорированная головами животных и цветком лотоса (ниже пастей животных имеется также линейный узор), отлита из меди и темной бронзы. Нижние части дужки (с ажурными элементами бесконечного узла) и подножка (с небрежно отлитым и искаженным ажурным элементом *хааны бугуйвч*) отлиты из светлой бронзы. На нижней поверхности подножки число «15». Половины стремени соединены пайкой. На нем следы длительного употребления, в том числе деформация и разрушение паечного шва.

³⁴ Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № 1875. Пара одинаковых бронзовых литых стремян. На нижних расширенных частях дужки — ажурные элементы *бесконечный узел*, посредине подножки — искаженный элемент *хааны бугуйвч*.

³⁵ Там же, инв. № 2869. Пара бронзовых литых стремян с идентичным зооморфным декором верхней части дужки, но с различной орнаментацией нижних частей (у одного стремени *бесконечный узел*, у другого *ланзы-шоу*) и подножек (соответственно *зоосон хээ* и *хааны бугуйвч*, т.е. одиночный и сдвоенный варианты китайской эмблемы *юаньшэн*).

³⁶ Там же, без инв. номера (зарисовано в сентябре 1985 г. в экспозиции «Амбар»). Пара идентичных бронзовых литых стремян. Расширенные нижние части дужки украшены рельефными пальметтовидными узорами. Посредине подножки — четырехлепестковое отверстие, окруженное рельефным валиком.

⁵⁷ Пара идентичных стремян, отлитых из светлой бронзы, зарисована мной на выставке народного искусства в Музее изобразительных искусств Монголии в июне 1988 г. Стремена принадлежали некоему Хэнмэдхэву из сомона Богд Увурхангайского аймака. Некоторые детали звериных морд дополнительно декорированы гравированными тонкими линиями или покрыты точечными углублениями (проканфарены). На нижних частях дужки имеются орнаментальные элементы *ланзы-шоу*, в центре подножки — *зоосон хээ* (*юаньшэн*).

⁵⁸ Иркутский объединенный музей, инв. № 200–66. Бронза, литье. Нижние расширенные части дужки украшены знаками *ланзы*, центр подножки — элементом *зоосон хээ*. Стремя имеет следы длительного употребления (разлом дужки в одном месте). Оно составляет пару со стремянем инв. № 200–66 (см. примеч. 45 к данной главе), и к ним обоим относится цитируемая запись коллекционной описи о том, что стремяна, хотя и использовались до 1927 г. бурятами, были вывезены из Монголии.

⁵⁹ Музей истории Бурятии, инв. № оф 9919. Бронза, литье. Пара идентичных стремян. Боковые поверхности нижней части дужки украшены крупными рельефными пальметтами, посредине подножки — отверстие четырехлепестковых очертаний, окруженное рельефным валиком.

⁶⁰ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10328/1–2 III. Пара идентичных бронзовых литых стремян, приобретенная музейной экспедицией в Горном Алтае и датированная XIX — началом XX в. Декор подножки и нижних частей дужки такой же, как в предыдущем случае (см. примеч. 59 к данной главе).

⁶¹ Там же, инв. № 10331 III. Одиночное бронзовое литое стремя. Источник поступления в музей и декор подножки и нижних частей дужки такие же, как в предыдущем случае (см. примеч. 60 к данной главе).

⁶² Эта пара бронзовых литых стремян хранится в коллекции бурятского художника М.Б.Эрдынеева (Улан-Удэ). Нижние части дужек не декорированы. Плоскорельефный орнамент верхней поверхности подножки состоит из отверстия четырехлепестковых очертаний и четырех элементов, которые можно определить как растительные, но сильно схематизированные.

⁶³ Музей истории Бурятии, инв. № оф 12715. Нижние части дужек не декорированы. Орнамент подножки — сквозные отверстия круглой формы (3) и в виде сегментовидных плавно изогнутых фигур с заостренными концами (8).

⁶⁴ Там же, инв. № оф 1275. Пара идентичных бронзовых литых стремян. Нижние части дужек не орнаментированы. В подножке сквозные декоративные отверстия — три круглых и четыре в форме изогнутых сегментов с заостренными концами.

⁶⁵ Бронзовое литое стремя из коллекции В.Е.Войтова, приобретшего его в 1980 г. в Дундургинском районе Агинского Бурятского автономного округа Читинской области. Декор на нижней части дужки отсутствует, декор подножки такой же, как в предыдущем случае (примеч. 64).

⁶⁶ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953. С. 184. Рис. 113, б, в.

⁶⁷ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 184. Рис. 113, в. Табл. XIX, 2–4; он же. Сибирская коллекция Петра I. М.—Л., 1962. С. 32. Рис. 35; Грязнов М.П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л., 1980. С. 28. Рис. 15, 4; Грач А.Д. Древние кочевники в центре Азии. М., 1980. С. 200, 251. Рис. 62, 1; 113, 4.

⁶⁸ Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.—Л., 1960. С. 11. Рис. 3; он же. Сибирская коллекция Петра I. Табл. IV, 2; Грач А.Д. Древние кочевники в центре Азии. С. 255. Рис. 117.

⁶⁹ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951. С. 241. Табл. XXIV, 9; Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. XXX, 3, 5; он же. Культура населения Центрального Алтая. Табл. С, 1, 2; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 35; Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. С. 23. Рис. 18; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. Новосибирск, 1987. С. 249. Табл. XLVIII, 2, 3; Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei. 1980. S. 176.

⁷⁰ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. XXVIII, 3, 6; XXX, 2; он же. Культура населения Центрального Алтая. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI, L, 1–3; CV, 1; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 17. Рис. 10. С. 32. Рис. 35. Табл. VI, 1; XXIII, 36, 37; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 229, 287. Табл. XXVIII, 10; LXXXVI, 22; он же. Курганы Юстыда. Новосибирск, 1991. Табл. XXXVIII, 22; XLVII, 22; LV, 17–20; LXI, 15; он же. Курганы Сайлюгема. Новосибирск, 1992. С. 145, 154. Табл. V, 3–6; XIV, 4, 5; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображении травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников (опыт статистического анализа) // АСГЭ. Вып. 32. СПб, 1995. С. 65, 75.

⁷¹ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. XIX, 3, 4; XXVIII, 2–4; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 82. Рис. 48. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI, L, 1–4; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 35; Грязнов М.П. Аржан. С. 28. Рис. 15, 4; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 75; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 209, 215, 229, 243, 249, 270, 275, 287. Табл. VIII, 12; XIV, 10; XXVIII, 10; XLII, 6; LXIX, 9; LXXIV, 23, LXXXVI, 22; он же. Курганы Юстыда. Табл. XXVIII, 2; XXXIII, 5, 6; XXXVIII, 21, 22, 26; он же. Курганы Сайлюгема. С. 145. Табл. V, 3–6; Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei. S. 176, Abb. 87.

⁷² Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. С. 15, 32. Рис. 7, 35. Табл. III, 2; XXIII, 37; XXVIII, 4; Грязнов М.П. Аржан. С. 28. Рис. 15, 4; Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 23. Рис. 18; Гришин Ю.С. Бронзовый и ранний железный века Восточного Забайкалья. М., 1975. С. 90, 133. Табл. XXIII, 1; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 209, 215, 243, 249. Табл. VIII, 12; XIV, 10; XLII, 6; XLVIII, 3; он же. Курганы Сайлюгема. С. 163. Табл. XXII, 5.

⁷³ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 311. Рис. 180. Табл. XIX, 3, 5; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 82. Рис. 48. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 20, 32. Рис. 16, 35. Табл. IV, 1; V, 3, 5; VI, 3, 4; IX, 1, 2; Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. С. 241. Табл. XXIV, 9; Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 23, 126. Рис. 18, 173; Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. С. 126, 130, 131. Рис. 33, 6. Табл. V, 5.

⁷⁴ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. XIX, 1; LXXX; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 15, 32. Рис. 6, 7, 35. Табл. III, 1, 2; IX, 6; X, 1; Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei. S. 176, Abb. 87.

⁷⁵ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 184. Рис. 113; в. Табл. XIX, 5; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 35.

⁷⁶ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. CXIII.

⁷⁷ Руденко С.И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. Табл. XXXII, 2; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 15, 32. Рис. 6, 35. Табл. III, 1; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 286, 287. Рис. 145 б, д; 146 а, в, е, ж, и-н, п, р; Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei. Abb. 88; Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994. С. 30, 51, 125, 159.

⁷⁸ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. С. 235. Табл. XXI, 9; Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 184. Рис. 113 б. Табл. LXIX, 1–5; LXXX, 2, 3; Перевод-

чикова Е.В. Язык звериных образов. С. 38, 39; Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 35; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 73.

⁷⁹ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 184. Рис. 113 а; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 15. Рис. 6, 7. Табл. III, 1, 2; Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Табл. V, 5; XXVIII, 2; XLV, 20; LV, 17; он же. Курганы Сайлюгема. С. 145, 163. Табл. V, 3–6; XXII, 5.

⁸⁰ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 184. Рис. 113 в.

⁸¹ Там же. Табл. XVIII, 3–5, 7; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 207, 219. Табл. VI, 2; XVIII, 7; он же. Курганы Юстыда. Табл. LV, 19.

⁸² Руденко С.И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. С. 46. Рис. 41 в.

⁸³ Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. Табл. XVIII, 2.

⁸⁴ Руденко С.И. Культура Горного Алтая. Табл. XIX, 5; XXVIII, 4; он же. Культура населения Центрального Алтая. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 17. Рис. 10. Табл. VI, 3; XV, 2; Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Табл. LV, 18, 20; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 65, 75.

⁸⁵ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. С. 234. Табл. XXI, 9; Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 203. Рис. 124. Табл. LXII, 2, 4, 7; LXIII, 5, 6; LXVIII, 3–5, 7; LXIX, 5; LXXX, 2–4; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 36; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 82. Рис. 48. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI; L, 1–3, 6; XCIV, 2, 5; XCV, 2, 3; он же. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. С. 46. Рис. 41 в.; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 73; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 215. Табл. XIV, 10; он же. Курганы Юстыда. Табл. LV, 18.

⁸⁶ Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. С. 241. Табл. XXIV, 3; Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая. Табл. XCV, 1; XCVI, 1; XVII, 4, 6; он же. Сибирская коллекция Петра I. С. 15, 32. Рис. 6, 7, 36. Табл. III, 1, 2; он же. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. Табл. XXXII, 2; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 72, 73; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 287. Табл. LXXXVI, 22; он же. Курганы Юстыда. Табл. XXXVIII, 26; L, 14; LIX, 15.

⁸⁷ Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. С. 32. Рис. 36; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 72, 73.

⁸⁸ Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 126. Рис. 173.

⁸⁹ Галанина Л.К. Келермесские курганы. «Царские» погребения раннескифской эпохи. М., 1997. Табл. 16, 21, 22, 24. См. также: Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. С. 31, 42, 173–179.

⁹⁰ Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М., 1967. С. 116–123, 273, 275, 277. Табл. 23, 25, 15а; 27; Завитухина М.П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Публикация одной коллекции. Л., 1983. С. 117, 119, 156, 157.

⁹¹ Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 215. Табл. XIV, 10; он же. Курганы Юстыда. Табл. V, 5.

⁹² Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 23, 126. Рис. 18, 173; Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 310. Рис. 179. Табл. LXXX, 2; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 82. Рис. 48. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях. С. 65, 75; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 215. Табл. XIV, 10; он же. Курганы Юстыда. Табл. V, 5; XXXVIII, 26.

⁹³ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. Табл. LXII, 7; LXIX, 5; он же. Культура населения Центрального Алтая. С. 82, 279, 281, 289. Рис. 48, 143 и, 144 м, 148 п. Табл. XXVI–XXVIII, XXXI, XCIV, 2; CXXII; он же. Сибирская коллекция. С. 15, 20. Рис. 6, 16.

⁹⁴ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 47, 280. Табл. СХІІІ; *он же*. Культура населения Центрального Алтая. С. 292. Рис. 149; *он же*. Сибирская коллекция Петра I. С. 15, 20. Рис. 6, 16.

⁹⁵ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 47, 126, 184, 280, 281. Рис. 20, 72а, 113, 163, 164. Табл. СХІІІ; *он же*. Культура населения Центрального Алтая. С. 39, 46–48. Рис. 19, 21, 23. Табл. XXVI–XXXI; *он же*. Сибирская коллекция Петра I. С. 8, 20. Рис. 1, 16. Табл. X, 4; XV, 2; XVI, 1–3; XVIII, 2, 6, 7; XIX, 4–6; XXIII, 22; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 279. Табл. XXVIII, 22.

⁹⁶ Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая. С. 139, 310, 312–315. Рис. 82, 83, 179, 181–183, 185; *он же*. Культура населения Центрального Алтая. С. 82, 249, 251, 257, 289, 303. Рис. 48, 127, 128, 132, 148, 154. Табл. СХХІІ; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 275. Табл. LXXIV, 23.

⁹⁷ Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая. С. 144, 148, 255. Рис. 92 б, 131 и. Табл. СІІІ, 3.

⁹⁸ Там же. С. 159, 160, 253, 279, 281. Рис. 104, 129 к, 143 г, 144 ф. Табл. LXVII, 1; XCIV–XCVI; СХІІІ, 7.

⁹⁹ Там же. С. 135, 252–256. Рис. 83, 130, 131. Табл. LXXXII–XC; СІІ, 1; СХ, 2–3. Это различные пальметтовидные узоры, более или менее сходные с элементом 12.3.

¹⁰⁰ Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая. С. 51, 279, 287, 289, 297. Рис. 27; 143 з; 146 а, в, л, о, р; 148 о; 151 б, г. Табл. XCVII–C; Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 18. Рис. 8; Смирнов К.Ф. Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 76. Рис. 1, 7; Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. Табл. XLV, 20; LI, 2, 3.

¹⁰¹ Наумов С.П. Зоология позвоночных. М., 1982. С. 301, 302.

¹⁰² Смирнов К.Ф. Вооружение савроматов. М., 1961. С. 13, 14, 20, 21, 92, 93. Рис. 4, 5; 8, 1; 52; 53; *он же*. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964. С. 216–246, 304–306, 314, 322, 326, 330, 369–372. Рис. 11 б, 26–29; 13, 4; 21, 1 з; 29, 4; 32, 1 з; 36, 2 в; 77, 19–24; 78, 5–8, 12, 13; 79, 2–5; 80, 5–8; 81, 10, 11; *он же*. Савромато-сарматский звериный стиль. С. 76–83; Максимов Е.К. Новые находки савроматского звериного стиля в Поволжье // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 211, 212. Рис. 1, 2; Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. С. 16–20. Табл. IX, 3–5; X; XI; XIII–XVIII; Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. С. 254, 261, 266, 273, 276, 278, 297, 298. Табл. 4, 8–12; 11, 9–12; 16, 39–41; 23, 13а, 14а, 29, 30; 26, 19–22, 26–30; 28, 5; 47, 48; Артамонов М.И. Сокровища саков. С. 18, 44, 82, 92, 93, 100, 118, 170–188; Грач А.Д. Древние кочевники в центре Азии. С. 225. Рис. 87; Завитухина М.П. Древнее искусство на Енисее. С. 130, 149–154, 161–163, 166–168; Кубарев В.Д. Курганы Уландрыка. С. 209, 215, 229, 259, 278. Табл. VIII, 12; XIV, 11; XXVIII, 10; LVIII, 8; LXXXVII, 8; *он же*. Курганы Юстыда. Табл. LI, 2; *он же*. Курганы Сайлюгема. С. 177, 178. Табл. XXXI, 4, 6, 16; Чежина Е.Ф. Орнаментированные кабаньи клыки и их имитации в скифскую эпоху // АСГЭ. Вып. 31. Л., 1991. С. 30–42.

¹⁰³ Краеведческий музей Кобдоского аймака (город Кобдо), без инв. номера. Рисунок сделан автором в июле 1986 г. Декор этого одиночного стремени по сравнению с другими эземплярками I типа выполнен наиболее тщательно. Кроме ковки и чеканки применена гравировка (проработка «прядей гривы» тонкими параллельными прерывистыми линиями с характерными заусенцами, остающимися от резца). Примыкающие к подножке нижние части дужки имеют форму арок со сквозными проемами. Нижние части дужки и круглая подножка не орнаментированы.

¹⁰⁴ Одиночное ковано-чеканное стремя зарисовано мной в июле 1986 г. в средней школе сомона Манхан Кобдоского аймака Монголии. В школе была собрана небольшая этнографическая коллекция, к сожалению не инвентаризированная должным образом. В 1986 г. ее хранил учитель истории Аюушийн Баасанхуу (о нем см. примеч. 105 к данной главе), который не смог дать сведения о предыдущей истории коллекционных вещей.

¹⁰⁵ Рис. XXIV, 2 — копия с рисунка, показанного мне тогда же А.Баасанхуу. Увлечением А.Баасанхуу является исполнение преимущественно гуашью довольно точных рисунков предметов старой монгольской культуры. В 1986 г. у него было не менее 200 таких листов, иногда экспонировавшихся на разных выставках в сомоне, аймачном центре Кобдо и Улан-Баторе. К одной из таких выставок в Кобдо в 1984–1986 гг. была выпущена брошюра «А.Баасанхуу» (краткое предисловие Х.Нямбуу, год не указан, репродуцировано 8 рисунков и приведен краткий список 53 работ). К сожалению, они никак не аннотированы, фигурируют лишь названия изображенных вещей и годы создания зарисовок. Данный рисунок А.Баасанхуу скопирован здесь не полностью. Нижние части дужки украшены ажурным изображением *бесконечного узла*, подножка — просечным изображением свастики *хас*.

¹⁰⁶ Музей антропологии и этнографии, инв. № 4097–9г/2. Стремя составляет седельную пару с изображенным на рис. XXIV, 3. Подножка не орнаментирована. Внешние поверхности нижних частей дужки профилированы продольными (вертикальными) каннелюрами.

¹⁰⁷ Агинский окружной историко-краеведческий музей, инв. № 1523. Одиночное ковано-чеканное стремя. Поверхность нижних частей дужки и боковые поверхности подножки заполнены примитивно исполненным меандроподобным узором. Расширенные нижние части дужки декорированы ажурным изображением *бесконечного узла*, середина подножки — очень схематичным изображением свастики (сквозная просечка). В музейной документации имеется запись о том, что стремя «нашел в огороде своего участка» и сдал в музей в 1981 г. житель пос. Агинского школьник Е.Г.Шашков.

¹⁰⁸ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 8091/1982. Одиночное стальное ковано-чеканное стремя. Внешняя поверхность нижних частей дужки покрыта искусно отчеканенным по горячей стали рельефным растительным узором (побеги, листья с прочеканенными линиями жилок, крупные округлые плоды, местами сквозные просечные отверстия в углубленном фоне). В центре подножки — ажурное изображение орнаментального элемента типа *зоосон хээ* (*юаньшэн*).

¹⁰⁹ Там же, инв. № 7691. Одиночное стальное ковано-чеканное стремя. Нижние части дужки и подножка не декорированы.

¹¹⁰ Там же, инв. № 8023/1982. Пара идентичных ковано-чеканных стремян. Подножка декорирована грубым просечным изображением свастики, расширенные нижние части дужки — ажурными изображениями *бесконечного узла*. Кроме того, на боковой поверхности нижних частей дужки сохранились остатки меандровидного узора, выполненного серебряной насечкой.

¹¹¹ Одиночное стальное стремя хранится в коллекции казахского художника и знатока традиционной культуры Д.Ч.Чокпарова. Рисунок сделан мной в декабре 1985 г. Стремя было приобретено собирателем несколькими годами ранее в Туве. В центре подножки — просечное изображение орнаментального элемента типа *юаньшэн*. На расширенных нижних частях дужки углубленные шитки рамки в форме прямоугольника с закругленной верхней частью. В рамках — рельефные изображения львов, трактованные очень схематично и деформированно.

¹¹² Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 157. Пара идентичных стремян, выполненных, несмотря на схематичность основного декора, с некоторой изысканностью.

В пасти одной из драконьих голов сохранился подвижный свинцовый шарик. Внешние поверхности нижних частей дужки орнаментированы серебряной насечкой: на одной стороне свастики, раковина и колесо-чакра, на другой — свастики и неясные остатки двух других эмблем. Подножка не декорирована. В музейной документации есть запись о том, что стремя привезены в 1951 г. инженером-мелиоратором Топоровым из колхоза «Мохоx-Тархаты» Кош-Агачского района Горно-Алтайской автономной области.

¹¹³ Музей антропологии и этнографии, инв. № 4097-9г/2. Составляет пару к одному седлу вместе со стальным стремяем I типа (см. примеч. 106 к данной главе, рис. XIX, 1). На несколько расширенных нижних частях дужки — простой криволинейный орнамент.

¹¹⁴ Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № оф 3110. Одиночное ковано-стальное стремя. Боковая поверхность нижних частей дужки покрыта криволинейным орнаментом.

¹¹⁵ Пара одинаковых стремян в коллекции М.Б.Эрдынеева. На расширенных нижних частях дужки — простой орнамент вроде рис. XXIV, 3.

¹¹⁶ Музей истории Бурятии, инв. № оф 2800. На расширенных нижних частях дужки — простой орнамент из кривых плавно изогнутых линий, поперечного пояса из двух параллельных бороздок и ряда кольцевидных углублений.

¹¹⁷ Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № НВ 26. На расширенных нижних частях дужки простой орнамент из кривых линий и поперечного пояса.

¹¹⁸ Там же, инв. № оф 3056. Орнамент на нижних, слегка расширенных частях дужки такой же, как в предыдущем случае.

¹¹⁹ Там же, без инв. номера. Орнамент на нижних, слегка расширенных частях дужки такой же, как в двух предыдущих случаях. Рисунок сделан автором в сентябре 1985 г. в экспозиции «Амбар».

¹²⁰ Иркутский объединенный музей, инв. № 200-3 (10991-16). На нижних, слегка расширенных частях дужки стремени — криволинейный узор, разделенный поперечным пояском из двух горизонтальных и шести вертикальных параллельных линий. В коллекционной описи № 1 содержится сведения о том, что это «стремя мужское», по определению собирателя, т.е. Б.Э.Петри, приобретенного его в 1927 г. в Жемчугском хошуне Тункинского аймака Бурят-Монголии.

¹²¹ Музей антропологии и этнографии, инв. № 390-1. Слегка расширенные нижние части дужки орнаментированы простым криволинейным узором.

¹²² Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера (научно-вспомогательный фонд). Слегка расширенные нижние части дужки орнаментированы простым узором из прямых и плавно изогнутых линий. В музейной документации есть сведения о том, что данное стремя — случайная находка из окрестностей Кызыла (стремя «лежало на земле среди тополей за автобазой „Тувасовхозводстрой“ на левом берегу Каа-Хема»), доставлена в музей в октябре 1981 г. шофером В.А.Касимовым.

¹²³ Алтайская красная станция юных туристов, инв. № 86/3. Слегка расширенные нижние части дужки орнаментированы простым узором из прямых и плавно изогнутых линий. Стремя было привезено в 1964 г. из Чарышского района Горного Алтая.

¹²⁴ Там же, инв. № 86/1. Боковые поверхности дужки не орнаментированы. Источник поступления тот же, что в предыдущем случае.

¹²⁵ Бийский краеведческий музей, без инв. номера (зарисовано автором в экспозиции в августе 1987 г.). Слегка расширенные нижние части дужки орнаментированы простым узором из прямых и слегка изогнутых кривых линий. По словам Б.Х.Кадикова, стремя было

найдено им на свалке у села Джазатор Кош-Агачского района Горно-Алтайской автономной области (ныне Республики Алтай) в 1976 г. и тогда же передано в музей.

¹²⁶ Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № оф 3110. Расширенные нижние части дужки декорированы простым геометрическим узором.

¹²⁷ Музей антропологии и этнографии, инв. № 3720–247 а, в. Два идентичных стремена со следами длительного употребления (деформация, сильная потертость). На боковой поверхности нижних частей дужки странный узор из длинной синусоиды и семи спиралевидных завитков.

¹²⁸ Об этом рисунке Г.И.Гуркина см. примеч. 20 к данной главе.

¹²⁹ Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера (научно-вспомогательный фонд). Расширенные нижние части дужки декорированы ажурными изображениями *бесконечного узла*, подножка — просечным грубым изображением свастики.

¹³⁰ Об этих операциях см.: *Флеров А.В.* Художественная обработка металлов. М., 1976. С. 43, 46–50, 54, 55, 59, 70.

¹³¹ Музей антропологии и этнографии, инв. № 2503–1 а, б. Весь орнамент на парных идентичных стременах выполнен гравировкой: изображения драконьих голов — обронной, растительный узор на нижних частях дужки и подножке — тонкой линейной (с проработкой фона мелкими кольцевидными отпечатками чекана-канфарника). Стремена поступили в музей от А.Н.Картыкова в 1915 г.

¹³² Стремя зарисовано мной в июле 1988 г. на праздничных скачках в местности Ярмаг. Отлито из светлой бронзы. Нижние части дужки и подножка не орнаментированы. Некоторые участки верхней части дужки дополнительно проработаны канфарником (кольцевидные следы). Хозяин стремени, уроженец и житель сомона Баян Центрального аймака Даваагийн Хандсурэн, которому в 1988 г. было 68 лет, ездил в седле с двумя разными стременами (второе — стальное), которые нашел в степи опять же в разное время и приспособил к одному седлу. Это не смущало Хандсурэна и не казалось странным другим участникам праздника — о предпочтении старых стремян изделиям современного промышленного производства я писал в начале этой главы.

¹³³ Музей антропологии и этнографии, инв. № 1353–2а. Боковые поверхности нижних частей дужки и подножки покрыты сложным узором, в котором круглые медальоны и «горы» выполнены в технике рельефного литья, растительные побеги — линейной гравировкой, фон проработан чеканом-трубочкой.

¹³⁴ Там же, инв. № 5987–49 а, б. Стремена не составляют пару — изображения драконьих голов различаются в деталях.

¹³⁵ Об изготовлении двухчастных (медно-бронзовых, бронзово-стальных) стремян см. примеч. 23, 38, 45, 53 к данной главе.

¹³⁶ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 12303 III. Стремя было приобретено музейной экспедицией в 1990 г. в селе Судунтуг Агинского района Агинского Бурятского автономного округа у Ц.Цыденова. Ц.Цыденов (родился в 1936 г.) купил в 1957 г. пару этих стремян, в то время уже заметно потертых. К 1990 г. сохранилось лишь данное стремя. Оно отлито из светлой бронзы. Поверхность дужки ниже фигур драконов орнаментирована рядами из 9–10 плоскорельефных круглых выпуклостей. Верхняя площадка подножки занята плоскорельефной фигурой наподобие шестилепестковой розетки, состоящей из трех круглых углублений и четырех сквозных отверстий.

¹³⁷ Одно из пары идентичных стальных стремян зарисовано в июле 1989 г. на праздничных скачках в местности Ярмаг. Боковые поверхности расширенных нижних частей подножки орнаментированы тонкой серебряной насечкой по черному (вороненому?) фону — семиле-

пестковый цветок на длинном изогнутом стебле с четырьмя крупными листьями. Боковая поверхность подножки украшена изображениями свастик и листьев, выполненными линейной серебряной насечкой. Стремена сильно потерты, узор насечки частично утрачен. Владельцу стремьян — Х. Дашдэмбэрэлу из госхоза «Батсумбэр» Центрального аймака в 1989 г. было 44 года. Стремена изготовил его отец Хярваа, но Дашдэмбэрэл не смог припомнить, когда это было.

¹³⁸ Стремя из пары одинаковых изделий, зарисованных в июле 1989 г. на праздничных скачках в местности Ярмаг. Нижние части дужки не декорированы. В центре подножки четырехлепестковое сквозное отверстие. Владельцу стремьян — Доржийну Сундую из сомона Сэргэлэи Центрального аймака было в то время 64 года.

¹³⁹ Одно из пары идентичных стремьян зарисовано в местности Ярмаг тоже в июне 1989 г. От предыдущих отличались декором в виде ряда круглых плоско-рельефных выпуклостей на дужке ниже основного растительного узора. Владелицей стремьян была тогда 70-летняя Сундэвийн Цэрмаа из сомона Сант Увурхангайского аймака. По ее словам, стремяна принадлежали еще ее бабушке, а примерно в 1920 г. перешли к матери.

¹⁴⁰ Одиночное бронзовое литое стремя зарисовано в июле 1988 г. на праздничных скачках в местности Ярмаг. Нижние части дужки не декорированы, в центре подножки — сквозное четырехугольное отверстие. Владельцу стремьян — Жалсангийну Цэрэндэндэву из сомона Баянцогт Центрального аймака в 1988 г. было 57 лет. Это стремя вместе с другим бронзовым стремянем и седлом, к которому они были присоединены, были детскими (прежде всего по размеру). Ж. Цэрэндэндэв был владельцем этого набора в третьем поколении — все эти вещи когда-то принадлежали его деду. Сам владелец считал, что на дужке стремени изображен *арслан* (лев), участвовавший в беседе его знакомый говорил об изображениях *морин толгой* (лошадиной головы).

¹⁴¹ Одиночное стальное стремя было зарисовано в июле 1988 г. на скачках близ столицы у Д. Хандсурэна (см. примеч. 132 к данной главе). Нижние части дужки и подножка не декорированы.

¹⁴² Иркутский объединенный музей, инв. № 1212-1 а, б. Пара идентичных бронзовых стремьян. Нижние части дужек не декорированы. В центре подножек — небольшие круглые отверстия. Зооморфный декор выполнен в технике литья, в том числе крупные треугольные выемки по бокам отверстия для ремня, хотя именно они производят впечатление обронной гравировки. Явные следы работы гравировальным резцом в виде зигзагообразных полосок имеются лишь на экземпляре инв. № 1212-16. В коллекционной описи № 3 указано, что эти «медные стремяна с украшениями в верхней части (головы лошади)» поступили в музей от Немчинова в 1890 (?) г.

¹⁴³ Отлитое из светлой бронзы стремя было зарисовано в июле 1988 г. на праздничных скачках в местности Ярмаг у Ж. Цэрэндэндэва (см. примеч. 140 к данной главе). По словам самого владельца, на стремени изображена *луу толгой* (голова дракона). Нижние части дужки покрыты линейным схематизированным растительным узором с медальоновидной эмблемой посредине. В центре подножки сквозное отверстие четырехлепестковой формы.

¹⁴⁴ Пара идентичных стремьян, отлитых из светлой бронзы, зарисована мной на скачках в местности Ярмаг в июле 1989 г. Стремена сильно потерты, так что нет возможности установить точно, был ли декор на верхних частях дужек нанесен обронной гравировкой или выполнен в процессе изготовления модели и литья. То же можно сказать и об алтайском стремени (см. след. примеч.). Владельцу стремьян Цэгмидийну Галсанжаву из сомона Баянцонжуул Центрального аймака в 1989 г. было 65 лет. И Ц. Галсанжав, и прибывший на скачки вместе

с ним его 70-летний брат Ц.Цэндбалбар не могли вспомнить, были ли отлиты стремена в сомоне Сэргэлэн Центрального аймака или в сомоне Дэрэн Среднегобийского аймака. Но оба помнили год отливки — 1940-й. Следовательно, это довольно поздние стремена, что подтверждается и нанесенной на них аббревиатурой (примерно в это время в МНР происходило внедрение письма, основанного на кириллице). Эти наблюдения подтверждают предположение о том, что такие стремена — дериваты более ранних изделий с зооморфным декором.

¹⁴⁵ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10337—III. Единичное стремя отлито из светлой бронзы. Аббревиатура повреждена — выломана часть буквы «О». Стремя приобретено экспедицией музея в Горно-Алтайской автономной области в 1979 г.

¹⁴⁶ Пара одинаковых стремян зарисована на скачках в местности Яармаг в июле 1988 г., когда их владельцу, Дашийну Няме из сомона Дэлгэрцогт Среднегобийского аймака, было 24 года. Д.Нямаа, получивший стремена по наследству, не знал их предыдущей истории. Расширенные нижние части дужек были декорированы ажурными изображениями *бесконечного узла*. Подножки не декорированы.

¹⁴⁷ Алтайский республиканский краеведческий музей в Горно-Алтайске, без инв. номера, рисунок сделан в экспозиции в июне 1986 г. Расширенные нижние части дужки украшены ажурным элементом *бесконечный узел*, подножка — пятью сквозными отверстиями, образующими орнаментальный элемент типа китайского *юаньшэн*.

¹⁴⁸ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 8024/1982. На расширенных нижних частях дужки ажурные элементы *бесконечный узел*. Между ними и фигурами *арзыланов* меандровидный узор со следами серебрения. В центре подножки — ажурный орнамент вроде китайского *юаньшэн* или монгольского *зоосон хээ*.

¹⁴⁹ Там же, инв. № 8616. Боковая поверхность дужки декорирована меандровидным узором. На нижних, расширенных частях дужки в рамке из такого же узора плоскорельефные изображения львов-*арзыланов*. В центре подножки — пролом, оставшийся, скорее всего, от просечного декоративного элемента в виде свастики.

¹⁵⁰ Я попытался исследовать генезис изображений китайского гротескового льва и историю распространения образа *шиуца* в Центральной Азии в ст.: *Кореняко В.А.* Каменные львы Монголии // Археология и этнология Дальнего Востока и Центральной Азии. Владивосток, 1998. С. 161–176.

¹⁵¹ См. примеч. 149 к данной главе.

¹⁵² См. примеч. 111 к данной главе.

¹⁵³ См. примеч. 9, 12 к данной главе.

¹⁵⁴ Бийский краеведческий музей, инв. № оф 6097, поступление 1969 г. Стальное кованое стремя, привезенное с Горного Алтая. Декорированы лишь нижние расширенные части дужки.

¹⁵⁵ *Евтюхова Л.А.* Керамика Каракорума // Древнемонгольские города. М., 1965. С. 239, 240. Табл. XXIV; *она же.* Изделия различных ремесел Каракорума // Там же. С. 276, 277. Рис. 140; *Киселев С.В.* Строительные материалы Каракорума // Там же. С. 321, 322. Рис. 169; *Лубо-Лесниченко Е.И.* Привозные зеркала Минусинской котловины. К вопросу о внешних связях древнего населения Южной Сибири. М., 1975. С. 18, 19, 44–52, 77. Рис. 15–21, 66; *Кызласов Л.Р., Король Г.Г.* Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. М., 1990. С. 125. Рис. 49–2; *Lessing F.* Ostasiatische Plastiken. В., [s.a.]. S. 5, 14, Abb. 2; *Muensterberg O.* Chinesische Kunstgeschichte. Bd. I: Vorbuddhistische Zeit. Die hohe Kunst. Malerei und Bildhauerei. Esslingen am Neckar, 1910. S. 167, 262, 263. Abb. 130, 219; Там же. Bd. II: Die Baukunst. Das Kunstgewerbe. Esslingen, 1912. S. 69. Abb. 103; *Asiatische Kunst in den Museen und Sammlungen von San Francisco und der Bay Area.* Lpz., 1977. S. 41, Abb. 202;

Jenkins R.S., Watson W. Arts de la Chine. Or. Argent. Bronzes des époques tardives. Emaux. Laques. Bois. Fribourg, 1980. P. 34, 89. Ill. 17, 53; *Lion-Goldschmidt D., Moreau-Gobard J.-C.* Arts de la Chine. Bronze. Jade. Sculpture. Céramique. Fribourg, 1980. P. 100, 105. Ill. 67; *Miroir des arts de la Chine. Le Musée de Shanghai.* Ed. par Shen Zhiyu. Fribourg, 1984. P. 315. Ill. 174.

¹⁵⁶ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 1376. В комплекте с седлом пара идентичных стальных больших стремян. Зооморфный декор на верхней части дужки выполнен гравировкой (в том числе обральной) и чеканкой (мелкие треугольные выемки). Декор средних частей дужек не встретился мне ни на одном другом стремени — это чередование довольно широких округло-выпуклых бляшин и тройных узких кольцевидных поясков, которые через один покрыты позолотой. На расширенных частях дужки в технике насечки золотой проволокой выполнены схематичные изображения бабочки, а на боковой поверхности подножки в той же технике — меандровидный узор. Подножка в плане представляет собой кольцо, верхняя площадка которого заполнена насыщенным, но хаотическим узором из дуговидных линий (та же насечка — инкрустация золотой проволокой по стали). Внутри кольца подножки — четыре биспиральных (роговидных) элемента, сваренных с кольцом и между собой. Верхние грани этих роговидных элементов покрыты кольцевидными отпечатками чеканатрубочки. Золотая насечка — главная примета ориентации изготовителя или заказчика на роскошный вид стремян — выполнена неточно и небрежно: несмотря на незначительную изношенность стремян, есть утраты.

Возможно, нижнюю дату изготовления седельного комплекта дают шесть блях седельной подушки — они изготовлены из советских серебряных полтинников 1922 г. Передняя (рис. XL, 2, 3), задняя (рис. XL, 6, 7) луки седла и полки перед передней лукой (рис. XL, 4, 5) декорированы костяными резными накладками. Среди последних (рис. XL, 4) имеется пара фигурных накладок того вида, который С.И.Вайнштейн отнес к реминисценциям скифо-сибирского звериного стиля и в основе которого, по его мнению, лежит изображение головы хищной птицы или грифона. См.: *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 122, 123, 155–158.

¹⁵⁷ См. примеч. 104, 105 к данной главе.

¹⁵⁸ Одно из пары похожих стальных стремян (второе не было нарисовано) зарисовано на скачках в местности Ярмаг в июле 1988 г. Основная поверхность дужки и подножки не орнаментирована. Владельцем стремян был пожилой (возраст не установлен) Лувсангийн Мандах по прозвищу Тахир (Кривой) из сомона Дэлгэрцогт Среднегобийского аймака. По словам Л.Мандаха, на стремени изображен не дракон («луу биш»), но какое-то «животное» («амьтан»).

¹⁵⁹ *Ильинская В.А., Тереножкин А.И.* Скифия VII–IV вв. до н.э. Киев, 1983. С. 35; *Piotrowski B., Galanina L., Gratsch N.* Skythische Kunst. Altertümer der skythischen Welt. Mitte des 7. bis zum 3. Jahrhundert v. u. Z. Leningrad, 1986. Abb. 58, 66, 67, 70.

¹⁶⁰ Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера. Стремя зарисовано в июне 1985 г. без изъятия из витрины «Тува в составе государства Алтан-ханов и Джунгарии XVII–XVIII вв.», поэтому форма и соответствие масштабу неточны.

¹⁶¹ Китакою сирису бидзютсукан кайкан дзюсюнен кинэн Тюоку най моко. Хоппо кибаминдзоку бунбуцу тен (Муниципальный художественный музей Китакою. Выставка памятников северных кочевников из Китайской Внутренней Монголии). Выставочный каталог. Токио, 1984. С. 102, 103, № 3 99–101 (на яп. яз.). Репродуцированы фотографии трех седел со стремениами из «Мавзолея Чингис-хана в Эджин Хоро Ки», предназначенных для экспедиций, повседневной жизни и охоты. Декор стремян на иллюстрациях виден не вполне отчетливо, но

может быть сравним с «реалистическими» изображениями голов драконов на дужках стремян вроде представленных на рис. V–VIII.

¹⁶² *Wienczek H. Genghis Khan and the Mongols // Wienczek H., Lowry G.D., Heller A. Storm Across Asia. Genghis Khan and the Mongols. The Mogul Expansion. L., 1981. P. 60.*

¹⁶³ *Жамцарано Ц. Поездка в Южную Монголию в 1909–1910 гг. // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Серия II, № 2. СПб., 1913. С. 46–48; Дылыков С.Д. Эджен-хоро // Филология и история монгольских народов. М., 1958. С. 228, 231–233.*

¹⁶⁴ *Савинов Д.Г. Из истории убранства верхового коня у народов Южной Сибири (II тысячелетие н.э.) // СЭ. 1977. № 1. С. 43–47.*

¹⁶⁵ *Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981. С. 107, 118, 123–125, 130, 132, 135, 136, 141, 144, 145, 147, 148, 167, 171, 178, 245, 246, 248, 249, 253, 258, 267, 268, 272.*

¹⁶⁶ Дело в том, что мне не известны публикации, специально посвященные китайским стремянам II тысячелетия.

¹⁶⁷ *Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 6. Кн. 5: Конюшенная казна. Ловчий снаряд. М., 1884. С. 51, 52, 100, 101; Денисова М.М. «Конюшенная казна». Парадное конское убранство XVI–XVII веков // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. Сб. науч. тр. по материалам Государственной Оружейной палаты. М., 1959. С. 287–291. Рис. 32 (поступление 1678 г.); Negishi Equine Museum. Catalogue of Collections. Yokohama, 1988. P. 122, 131. Pl. 160 (стальное стремя «династий Мин и Цин»).*

¹⁶⁸ См. примеч. 165 к данной главе. Благодарю также доктора исторических наук И.Л.Кызласова за консультацию по материалу, морфологии и декору стремян у кочевников Евразии. А.С.Суразаков опубликовал неясную фотографию, кажется, зооморфно декорированного «бронзового фигурного стремени» из древнетюркской оградки могильника Котыр-Тас I у села Теленгит-Сортогой (*Суразаков А.С. Письмена далекого прошлого. Горно-Алтайск, 1993. С. 28*). Он ничего определенного не пишет об этом стремени, но, судя по факту включения его фоторепродукции в брошюру, посвященную раннесредневековым тюркским памятникам, считает, что оно может быть датировано эпохой древнетюркских каганатов. В таком случае это досадная ошибка. Что касается находки стремени в древнетюркской оградке, то оградки являются не закрытыми комплексами-могилами, а поминальными сооружениями, которые хорошо заметны на современной поверхности и могли использоваться для вещевых приношений гораздо позже своего сооружения. См.: *Могильников В.А. Тюрки // Степи Евразии в эпоху средневековья. С. 32, 34, 35.*

¹⁶⁹ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 8793–II и 8794–II. В музейной документации стремени атрибутированы неуверенно: «Юго-Восточная Азия (?). XIX в. (?)». Они были приобретены в 1993 г. у собирательницы И.А.Мальшевой, сообщившей, что она купила их на рынке в Камбодже, но изготовлены они могли быть и во Вьетнаме. Благодарю хранителя фонда произведений искусства народов Юго-Восточной Азии ГМИНВ Г.М.Сорокину за возможность ознакомиться с этими стремениами.

¹⁷⁰ К сожалению, вопрос о первичных материалах в связи с генезисом искусства древнего звериного стиля специально ставится в археологической литературе редко. См., например: *Членова Н.Л. К вопросу о первичных материалах предметов в зверином стиле // Проблемы скифской археологии. М., 1971. С. 208–217. С выводами Н.Л.Членовой мне тоже трудно согласиться: вряд ли в декоративно-прикладном искусстве звериного стиля камень как материал играл более значительную роль, чем металл и дерево.*

Глава III

¹ *Кореняко В.А.* Монгольская народная скульптура. М., 1990. С. 140.

² *Кореняко В.А.* Зооморфные крюки — произведения народного искусства Алтая и Тувы // Материалы по истории и этнографии Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1993. С. 56–71.

³ Краеведческий музей Архангайского аймака, инв. № у/1407. Два других крюка инвентарных номеров не имели. Зарисовки — в личном научном архиве автора.

⁴ В 1886 г. Г.Н.Потанин передал в Иркутский музей предмет, описанный в коллекционной описи под № 714–1 следующим образом: «Крючок для подоюника, употребляемый тангутками в окрестностях города Синина. Крючок прикреплен к ременной петле и покрыт орнаментом».

⁵ Музей антропологии и этнографии, инв. № 2098–138, 2202–5, 4097–18; Российский этнографический музей, инв. № 4040–174, 7275–26.

⁶ У казахов — *адалбакан*. См.: *Муканов М.С.* Казахская юрта. Алма-Ата, 1981. С. 42, 45, 186, 220; *Маргулан А.Х.* Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата, 1986. С. 102, 166, 172, 202, 203. У киргизов — *ала бакан*; см.: *Иванов С.В., Махова Е.И.* Художественная обработка металла // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. 5. М., 1968. С. 108, 109.

⁷ *Потанов Л.П.* Очерки народного быта тувинцев. М., 1969. С. 155.

⁸ *Кореняко В.А.* Зооморфные крюки. С. 56.

⁹ См. примеч. 3 к данной главе.

¹⁰ См. примеч. 5 к данной главе.

¹¹ Сошлось на крупнейшие коллекции МАЭ (инв. № 1340 и 6734 — тувинцы, 2566, 3650, 3668, 3720, 2973, 5068 — алтайцы) и РЭМ (инв. № 630, 6861, 7021 — тувинцы, 4227, 4332, 4335, 4768 — алтайцы).

¹² *Кореняко В.А.* Зооморфные крюки. Рис. 1–5.

¹³ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. М., 1974. С. 84, 100, 106, 112, 116, 121, 122, 124, 175–177. Рис. 72; 77, 2; 83, 12; 120.

¹⁴ *Яковлева Е.Г.* Народное искусство западных и юго-западных районов Тувинской АССР // Сборник трудов НИИХП. Вып. 3. М., 1966. С. 86, 87. Рис. 30.

¹⁵ *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. XVIII — первая четверть XX в. Л., 1979. С. 176. Рис. 172.

¹⁶ Там же. С. 54–58.

¹⁷ Там же. С. 174–176.

¹⁸ Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340–199. Крюк вырезан из рога и не орнаментирован.

¹⁹ Алтайская красная станция юных туристов, инв. № 128. Крюк был передан в 1973 г. из Каракольской средней школы Онгудайского района Горно-Алтайской автономной области (ныне — Республики Алтай).

²⁰ Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера.

²¹ Алтайский республиканский краеведческий музей, инв. № 8626.

²² Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, инв. № 2566–4. Кроме бороздок, повторяющих абрис граней, в верхней части имеются подквадратные или шестиугольные плоские выпуклости. На одной стороне крюка такая выпуклость гладкая, на другой — расчленена нарезками на мелкие квадратики.

²³ Российский этнографический музей, инв. № 4335–10. Коллекция, собранная С.И.Руденко у алтайцев в 1925 г. Кроме двойных канавок, дублирующих общий абрис крюка, верхние

части декорированы врезными квадратами с «косым крестом», а посредине ствола имеются овальные плоские «кнопки».

²⁴ Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 118.

²⁵ Там же, инв. № 116 (другой инв. № АКМ 844–19). Крюк поступил в музей «в 1920 г. от Н.М.Палкина из Чемальского училища».

²⁶ Бийский краеведческий музей, инв. № 2784. Из поступлений 1930-х годов.

²⁷ Там же, инв. № 2714. На передней и задней гранях крюка (на рисунке не показаны) имеется орнамент из простого зигзага.

²⁸ Российский этнографический музей, инв. № 6826–30. Коллекция собиралась у алтайцев разными лицами в разное время. В регистрационной записи П.И.Каралькина 1955 г. указано, что этот «деревянный двойной резной крюк, очевидно, для подвешивания на (так в тексте. — В.К.) детскую колыбель» происходит из «аила Каспа».

²⁹ Там же, инв. № 4335–13 (см. примеч. 23 к данной главе).

³⁰ Бийский краеведческий музей, без инв. номера. По словам Б.Х.Кадикова, он привез этот крюк в 1960 или 1961 г. из деревни Кырлык Усть-Канского района.

³¹ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 56. Рис. 58, 3. Музей антропологии и этнографии, инв. № 3720–70.

³² Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 56. Рис. 58, 4. Музей антропологии и этнографии, инв. № 3720–66.

³³ Бийский краеведческий музей, без инв. номера, из сборов Б.Х.Кадикова.

³⁴ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6234.

³⁵ Там же, инв. № 6494/1.

³⁶ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 56.

³⁷ Там же. С. 56. Рис. 58, 2. По С.В.Иванову — Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 107–197.

³⁸ Там же. С. 56. Рис. 58, 1. Музей антропологии и этнографии, инв. № 5068–70.

³⁹ Алтайский республиканский краеведческий музей, инв. № 1212/1954 г.

⁴⁰ Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 118.

⁴¹ То же, другие шифры 844–18 и ЭТ 86/16. В книге поступлений записано: «Деревянный крюк с резьбой с изображением верблюжьей головы. Называется „ильчек“ (так в книге. — В.К.) для подвешивания разных предметов в юрте. Привезен из Ойрот-Туры (ныне Горно-Алтайск. — В.К.) сотрудником музея Васиным в 1939 г.».

⁴² Яковлева Е.Г. Народное искусство. С. 86, 87. Рис. 30.

⁴³ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 56, 57. Рис. 58, 3, 4; 59, 2, 3.

⁴⁴ Там же. С. 57. Рис. 59, 1. Музей антропологии и этнографии, инв. № 3650–64.

⁴⁵ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 4544/1966 г.

⁴⁶ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 175, 176. Рис. 172. По данным С.В.Иванова, рисунок сделан в 1962 г. Н.И.Назаренко и хранится в архиве НИИХП (Москва).

⁴⁷ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 57, 58. Рис. 60.

⁴⁸ Российский этнографический музей, инв. № 4335–8. Из коллекции, собранной С.И.Руденко у алтайцев в 1925 г. Отмечу, что в статье 1993 г. я допустил ошибку, написав об отсутствии изображений бараньих голов на алтайских изделиях (Коренько В.А. Зооморфные крюки. С. 64). Данный крюк был обнаружен мной в фондах РЭМ после сдачи статьи в печать.

⁴⁹ Без инв. номеров.

⁵⁰ В данном случае с приемами скифо-сибирского звериного стиля совпадают практически все элементы звериных морд: гиперболический контур разверстой пасти, геометризующая трактовка зубов и глаз, шишковидная выпуклость носа, дублирующие контур пасти скобовидные углубления, а также линии или валик, пересекающие морду от носа до нижней челюсти. Соответствующие археологические параллели указаны во II главе.

⁵¹ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 106, 107. Рис. 72.

⁵² Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6301.

⁵³ Там же, инв. № 8021.

⁵⁴ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 105–107. Обе линии сходства достаточно условны и спорны. Так, таштыкские изделия с профильным изображением повернутых в противоположные стороны голов животных являлись не крюками для подвешивания, а фигурными пластинчатыми амулетами, нашивавшимися на одежду (*Вадецкая Э.Б.* Таштыкская культура // *Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время.* М., 1992. С. 241, 242, 245, 447, 448. Табл. 97, 31, 32; 98. 35, 41–45). Другая морфологически, но не функционально близкая параллель — крючки, часто изображавшиеся на оленных камнях. В.В.Волков называет их «кормысловидными», но среди них есть не только двойные, но и простые — с одним загнутым концом. Какие-либо следы зооморфного оформления отсутствуют. Если представленные в данной главе крюки XIX–XX вв. — элемент интерьера или домашняя утварь со строго определенной функцией (вешалки), то крючки, изображенные на оленных камнях («монументальных антропоморфных скульптурах»), — скорее всего, детали древнего костюма или снаряжения кочевника-воина. В.В.Волков пишет: «На обследованных нами оленных камнях такие крючки встречены не менее 50 раз, ни на одном из них не было что-либо подвешено. Постоянное их положение спереди у пояса позволяет предполагать, что, может быть, они являются своеобразной застежкой (?)» (*Волков В.В.* Оленные камни Монголии. Улан-Батор, 1981. С. 88, 89, 128, 129, 131, 135, 137, 146, 147, 154, 158, 159, 164, 166, 177, 179, 181–184, 199–202, 205, 207, 209, 213, 215, 219, 222, 236). Этнографической параллелью крючкам оленных камней являются не алтайские и тувинские крюки-вешалки, а, например, металлические поясные подвески, дополняющие традиционные костюмы тибетских женщин. См.: *Yuan Li.* Wipe out Disease // *Women of China.* 1985. № 9. P. 4. Благодаря М.В.Горелика, любезно указавшего мне на эту публикацию.

⁵⁵ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 100, 175, 176.

⁵⁶ Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340–274.

⁵⁷ Российский этнографический музей, инв. № 630–153. Вот полное описание предмета в коллекционной описи: «Уруг-аскыш — крючок для подвешивания зыбки. Имеет вид деревянного якоря с нарезными узорами. Концы крючков изображают собачьи головки (?) с мохнатыми ушами. Ручка якоря в конце закруглена и имеет отверстие в середине, через которое продевается ремень для привязывания к потолку или к другому месту, где подвешивается зыбка с ребенком. На каждый крючок якоря надевается по длинной петле, которые находятся на боковых стенках зыбки. Употребляют сойоты. Местность Джерджарик».

⁵⁸ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 176.

⁵⁹ Российский этнографический музей, инв. № 7021–30. На другом конце этого двойного крюка — баранья голова. Для пушей определенности под головами животных даже процарапаны соответствующие подписи: «кошкар» и «арслан». Из коллекции, собранной П.И.Каралькиным в Туве и зарегистрированной им в музее в конце 1957 г.

⁶⁰ *Вайнштейн С.И.* История народного искусства Тувы. С. 175–177. Рис. 120. Крюк сделан в начале XX в. в поселке Ишкин в Сут-Холе.

⁶¹ Монголы и буряты, разбирающиеся в буддийских ритуальных предметах, называют их также «тунра». Футляры *тхунг-рва* есть далеко не во всех наших и монгольских коллекциях. Экспонируемый предмет можно было видеть в Музее истории религии. Наибольшее количество *тхунг-рва* — не менее 12 — хранится в фондах Музея истории Бурятии и происходит, видимо, из местных дацанов, закрытых в 1930-х годах. С точки зрения композиции (размещения) изображения они делятся на два основных типа. Первый — круглоскульптурное изображение головы дракона изготовлено из дерева и вставлено в срез основания рога. Сам рог не декорируется или орнаментируется очень скупо (инв. № 2217, 2218, 3447). Второй тип — срез рога закрыт кожаной крышечкой, деревянные элементы отсутствуют, а вся или почти вся поверхность рога покрыта рельефной резьбой (инв. № 2217, 2218, 4345 и без инв. номеров). В большинстве случаев изображение драконьей головы выполнено в плоском рельефе, охватывая коническую поверхность рога по всей окружности, как бы уплощаясь и расширяясь от конца к основанию, т.е. в целом деформируясь. При сравнении со вторым типом *тхунг-рва* становится понятным и перевернутое («вниз рогами» при висячем положении крюка, а не в том положении, в котором он репродуцирован в книге С.И.Вайнштейна) размещение драконьей головы на крюке — ведь на *тхунг-рва* голова дракона направлена пастью к основанию, а рогами — к заостренному концу рога. Очень близко декору крюка и плоскорельефное изображение головы Гаруды на *тхунг-рва* в фондах Иркутского государственного объединенного музея (инв. № А 545-1). Я не воспроизвожу зарисовки *тхунг-рва* в данной книге, поскольку они являются произведениями не народного, а специализированного культового искусства.

⁶² Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976. С. 31, 79, 85.

⁶³ Цепетильников Н.М. Архитектура Монголии. М., 1960. С. 95, 109, 118, 120, 121. Ил. 27, 40, 44, 47, 48; Цултэм Н. Архитектура Монголии. Улан-Батор, 1988. Ил. 45-47, 49-53, 59, 63, 66-68, 70-74, 79, 81, 83-86, 89, 90, 92, 96, 97, 99, 100, 106-108, 113-118, 120, 150.

⁶⁴ Монголын ардын гар урлаг. Улаанбаатар, 1957. Табл. без номеров: «Серебряный кумган работы мастера Тожила из Кентийского аймака»; «Кувшин для чая, работа мастера Тунгегин Шары»; «Бронзовая курильница, работа скульптора Дзанабадзара, XVII век»; «Медный сосуд с серебряными украшениями, XVIII век»; «Стальной чеканный чайник, работа мастера Чабанцы из хошуна Далайчойнхор вана, слывшегося мастерами чеканки из стали, начало XX века»; «Серебряные чайники работы мастера Содномпила из сомона Цаганделгер Средне-гобнийского аймака»; «Серебряная курильница, работа мастера Ширчина из Булганского аймака»; Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1982. С. 18, 19, 21, 36; он же. Выдающийся монгольский скульптор Г.Дзанабадзар. Улан-Батор, 1982. Ил. 98; он же. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор, 1987. Ил. 19, 24, 26, 27, 29-31, 34, 38. Die Mongolen. Hrsg. von W.Heissig, C.C.Müller. Innsbruck — Frankfurt am Main, 1989. Katalogteil, № 25.

⁶⁵ Ядамсурэн У. Народный костюм МНР. Улан-Батор, 1967. Ил. 17, 19, 77. Цултэм Н. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Ил. 16, 21, 27, 49, 63, 64, 66, 80, 110, 111, 125; Uray-Köhalmi K. Grob- und Feinschmiedearbeit // Die Mongolen. S. 187-191; Heissig W., Müller C.C. Katalogteil // Там же, № 90, 99, 102.

⁶⁶ Зарисовка зооморфно декорированной (литье, чеканка, золочение) серебряной петли огнива, входящего в состав мужского ювелирного гарнитура, изготовленного в начале XX в. мастером Моломом Шаром. Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-254.

⁶⁷ Нож входит в состав того же гарнитура. Растительные побеги скорее являются фоном, а не «вырастают» из драконьей головы — она позолочена, а растительные побеги и участки гладкого фона между ними позолоты не имеют (чеканка по серебру).

⁶⁸ Российский этнографический музей, инв. № 439-104. Браслет находится в одной из тувинских коллекций Ф.Я.Кона. Изготовлен из белого металла (серебра?). В нем подробное воспроизведение восточноазиатского канона дополняется необычной и прихотливой особенностью: в примыкающих друг к другу драконьих пастях удерживается зубами, перекатывается и звенит металлический шарик.

⁶⁹ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 3195/1958 г. Серебро, литье, ковка, чеканка. На обороте рамки имеется китайское клеймо. Вероятно, подвеска изготовлена ювелиром-китайцем, но в «центральноазиатском стиле», в соответствии со вкусом кочевнической среды. Подобные изделия в коллекциях не редки и выделяются из общей массы «центральноазиатского» художественного металла не стиливыми, а скорее технологическими особенностями (серебряные пластины тоньше, проработка деталей весьма дробна, мелка, тщательна и в целом более «прихотлива»).

⁷⁰ Российский этнографический музей, инв. № 7022-11. Бронза, литье. В центре рамки (нижней округлой части двухчастной поясной подвески) любопытная деталь — что-то вроде маленького округлого сосуда, вращающегося на вертикальном стержне в ажурном проеме. Подвеска приобретена экспедицией П.И.Каралькина в Горно-Алтайскую автономную область в 1957 г. и охарактеризована в коллекционной описи так: «Пель — приспособление к женской одежде „чегедек“, состоит из кожаной петли и бронзовой части на шарнирах, с Чибило, Улаганский аймак». Подвеска упоминается, но не воспроизводится: *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 60. На обороте рамки имеется полустершееся китайское клеймо — иероглиф или группа иероглифов.

⁷¹ Российский этнографический музей, инв. № 7022-9. Бронза, литье. Имеет то же происхождение, что и предыдущая подвеска. Опубликовано: *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 58, 61. Рис. 64.

⁷² Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 1036/2. Серебро, чеканка. На обороте рамки — два китайских клейма. На щитке — изображение гротескового льва *арзылана*.

⁷³ Там же, инв. № 6851/1977 г.

⁷⁴ Российский этнографический музей, инв. № 439-113. Из тувинских коллекций Ф.Я.Кона, зарегистрированных в 1904 г.

⁷⁵ Там же, инв. № 454-56. Из тувинских коллекций Ф.Я.Кона.

⁷⁶ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 5690.

⁷⁷ Российский этнографический музей, инв. № 439-43.

⁷⁸ См. примеч. 74 к данной главе. Даже такой квалифицированный исследователь, как Ц.Жамцарано, при регистрации коллекции Ф.Я.Кона определил в описи изображение драконьей морды анфас на нижнем выступе щитка подвески как «человеческую голову о двух рогах», а профильные изображения драконьих голов на рамке — как «две львиные головы».

⁷⁹ *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 50, 183. Рис. 47.

⁸⁰ Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-237. Изображение украшает рамку большой поясной подвески, входящей в состав мужского ювелирного гарнитура, который связывается с именем Ундур Гонгора — известного в дореволюционной Монголии борца. Прозвище «Ундур» (Высокий) соответствовало необычному росту Гонгора, вызванному гигантизмом. Гарнитур (серебро, литье, ковка, чеканка, просечка, филигрань, зернь и пр.) был изготовлен, видимо, китайским ювелиром (имеются иероглифические клейма).

⁸¹ Часть поясной подвески (рамка), сфотографированная и зарисованная Л.Батчулуном в 1986 г. в краеведческом кабинете сомона Ульгий Увсунурского аймака. Бронза, литье.

⁸² Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340–314. Из тувинских коллекций. Бронза, чеканка, просечка.

⁸³ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 3195/1958 г. См. примеч. 69 к данной главе.

⁸⁴ Там же, инв. № 5167/1971 г. Серебро, литье, чеканка.

⁸⁵ Щетка *сойз* зарисована автором в июле 1988 г. под Улан-Батором. Ее изготовил лет за пятнадцать до того мастер Намжилсухийн Очирхуяг из сомона Батноров Хэнтийского аймака. Кроме головы дракона щетка украшена плоскорельефным изображением цветов и листьев и скульптурой мелкого грызуна семейства мышиных. Мастер и владелец объяснил мне, что он очень верно изобразил вполне определенный вид мыши, известной в Монголии под названиями *ухэр огодой*, *хулгана эрууцагаан*. Н.Очирхуягу в 1988 г. было около 60 лет.

⁸⁶ Черпак или ковш для кумыса *айрагны хутгуур* зарисован мной на выставке народного искусства в июле 1988 г. в Музее изобразительных искусств Монголии. На выставку он поступил от жителя Улан-Батора Б.Лувсангэдэна, шифр музея 7802/2714. Сохранились следы раскраски — темно-зеленого и черного цвета на гриве, красного — под гривой и нижней челюстью. Примерная датировка — не позднее середины XX в.

⁸⁷ Этнографический музей Казанского государственного университета, инв. № 172–84 (тувинская коллекция).

⁸⁸ Краеведческий музей Центрального аймака, без инв. номера. Двухструнный смычковый музыкальный инструмент. Общая длина 115 см. Датировка — в пределах первой половины XX в. Голова дракона вырезана отдельно (язык вставной) и закреплена на грифе гвоздями. Раскрашена масляными красками, цвета которых от времени потемнели и изменились. Основной цвет — «золотой», внутренняя поверхность и обвод пасти, зубы — красные, язык — темно-розовый, рога — желтые с черной штриховкой, грива — темно-коричневая с бирюзово-зелеными участками, глаза — черно-желтые или черно-«золотые», брови — черный рисунок в виде причудливых «языков пламени» на «золотом» основном фоне.

⁸⁹ Краеведческий музей Архангайского аймака в г. Цэцэрлэг, без инв. номера. Струнный смычковый инструмент общей длиной 133,5 см. Примерная датировка — первая половина XX в. Голова дракона вырезана отдельно и закреплена на верхушке грифа с помощью стальных пластин и болтов. Сохранились остатки раскраски, однако красочный слой в основном утрачен, сильно потемнел и изменил первоначальный цвет. Основной цвет — зеленый, причем вся зеленая поверхность испещрена каплевидными выпуклинами, нанесенными той же краской и имитирующими декоративную технику *зумбэр*. В этой технике выполнены изображения драконов на потолке одного из сохранившихся зданий храмово-монастырского комплекса Заяын гэгэний хурэ, в котором и располагается Архангайский аймачный музей. Чешуя этих драконов представляет собой похожие мелкие точечные или имеющие форму «колючей запятой» выпуклины из затвердевшей пластичной массы *зумбэр*. Таким образом, у мастера, изготовившего музыкальный инструмент, образец для подражания находился неподалеку. О *зумбэр* см.: Коренько В.А. Монгольская народная скульптура. С. 111, 112. Ноздри, внутренняя поверхность и обвод пасти, язык, внутренняя поверхность ушей — темно-красные. Зубы, белки глаз, рога — белые. Грива и брови — неопределенного бурого цвета. Крылышковидные отростки на ушах — темно-зеленые.

⁹⁰ Навершие музыкального инструмента *шанаган хуур* зарисовано мной в июле 1986 г. в отделе искусствоведения Института языка и литературы Академии наук Монголии. *Шанаган хуур* был привезен туда экспедицией, побывавшей в 1982 г. в Восточногобийском аймаке. Вероятная датировка — начало XX в. Основной цвет головы дракона — черный с круглыми

желтыми пятнами. Загнутые концы рогов и нос — красновато-бурые. Внутренняя поверхность пасти — темно-красная, ноздри — черные, зубы — желтые, глаза раскрашены черной и темно-красной красками.

⁹¹ *Coral-Remusat G. de. Animaux fantastiques de l'Indochine, de l'Insulinde et de la Chine // Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, Hanoï, 1937. Т. 36. Fasc. 2.*

⁹² То же; *Viennot O. Typologie du makara et essai de chronologie // Arts Asiatiques. 1954. Т. 1. Fasc. 3. P. 189–208; Robins B.D., Bussabarger R.F. The Makara. A mythical monster from India // Archaeology. 1970. V. 23, № 1. P. 38–43.*

⁹³ *Codrington K. de B., Rothenstein W. Ancient India from the Earliest Times to the Guptas with Notes on the Architecture and Sculpture of the Mediaeval Period. L.–B. 1926. P. 56–62. Pl. 31; Combaz G. L'Inde et l'Orient Classique. P., 1937. P. 224, 225. Pl. 90–97. Bosch F.D.K. The Golden Germ. An Introduction to Indian Symbolism. 's-Gravenhage, 1960. P. 23–50; Benisti M. Rapports entre le premier art khmer et l'art indien. P., 1970. Т. I. P. 24–28. Т. II. Fig. 33, 94, 147, 152, 171, 177, 201, 211, 227, 238, 249; Blurton T.R. Hindu Art. Cambridge (Mass.), 1993. P. 234.*

⁹⁴ Обычно эти изваяния считаются изображениями драконов. Предположение о том, что это макары, см.: *Кореняко В.А. Монгольская народная скульптура. С. 50.*

⁹⁵ *Киселев С.В., Еатюхова Л.А., Кызласов Л.Р., Мерперт Н.Я., Левашова В.П. Древне-монгольские города. М., 1965.*

⁹⁶ *Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. М.–Л., 1962. С. 8, 14–16, 29, 35, 36, 41, 42, 44. Рис. 1. Табл. II, 2, 9; III, 2, 3; IX, 6–8.*

⁹⁷ *Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.–Л., 1960. С. 285–294.*

⁹⁸ *Дэвэлт М.А. Сибирские поясные ажурные пластины II в. до н.э. — I в. н.э. М., 1980. С. 10, 23, 24, 26–28, 47, 48, 55–64. Табл. 11; 12; 19–27; 28, 104, 114.*

⁹⁹ *Руденко С.И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. М.–Л., 1962. С. 82, 83. Табл. XXXVI, 1, 2; XLVI. В связи с изображением «крылатого волка» на обрезке костяной трубочки отмечу, что на с. 82 С.И.Руденко связывал эту находку с Дэрестуйским могильником, а на с. 201 — с Суджинским. Неточно и его суждение о том, что дэрестуйский (или суджинский ?) волк — «единственный в своем роде». По сути близкое изображение, почему-то определенное С.И.Руденко как «рогатый и крылатый львиный грифон», см.: *Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. С. 44. Табл. XI, 1, 2.**

¹⁰⁰ *Акишев А.К. Где родился дракон «луң»? // Конференция «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». Тезисы докладов. М., 1981. С. 9–11.*

¹⁰¹ *Авакьянц Г.С. Музыкальные инструменты монголов // Сб. МАЭ. Вып. 41. Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. Л., 1987. С. 158.*

¹⁰² Там же. С. 157, 159. Рис. 1. Зеленая окраска лошадиной головы соответствует цвету тех больших макетов конских голов, которые устанавливались на повозках-колесницах и участвовали в культовых церемониальных процессиях, посвященных Майтрее (*майдарын хурэ*).

¹⁰³ Монголын ардын гар урлаг. Таблица без номера «Гриф монгольской скрипки и смычок работы мастера Абирмида из Арахангая»; *Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. Ил. 87; он же. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Ил. 111; Heissig W., Müller C.C. Katalogteil // Die Mongolen. S. 146, 147. Nr. 161–163.*

¹⁰⁴ Например, Г.С.Авакьянц (Музыкальные инструменты монголов. С. 156–161) публикует 14 (из них 6 струнных), но в общем называя «около 20 разных музыкальных инструментов в комплексных коллекциях по монголам» и неопределенное их количество в китайских и монгольских коллекциях, собранных музыковедом С.А.Кондратьевым. Ср.: *Суслова И.В. Введение*

к каталогам // Сб. МАЭ. Вып. 41. Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. С. 163–170. Между тем монгольские коллекции Музея антропологии и этнографии — крупнейшее собрание такого рода в России.

¹⁰⁵ См. примеч. 90 к данной главе. Голова лошади помещена на грифе того же музыкального инструмента *шанаган хуур*, который украшает описанное скульптурное изображение драконьей головы (сочетание этих двух изображений встречается довольно часто). Сама голова окрашена в темно-бордовый цвет, шея — в черный, грива и челка — в красный светло-малинового оттенка. Уши (вырезанные отдельно, затем вставленные и вклеенные на соответствующие места) и ноздри черные. В раскраске глаз чередуются черный и ярко-желтый цвета. Зубы желтые, разделенные закрашенными черной краской бороздками.

¹⁰⁶ О происхождении предмета см. примеч. 90 к данной главе. Голова лошади на этом *моринхуре* отколота от шеи, при «починке» в темя вбиты два гвоздя. Вставные уши утрачены. Интересно, что и грива была изготовлена отдельно и вставлена в продольный паз на шее. Основной цвет головы и шеи темно-зеленый, плавно переходящий вокруг глаз и на передней поверхности шеи и морды в светло-желтый. Грива окрашена в бордовый цвет. Раскраска глаз и ноздрей не восстанавливается из-за сильной потертости.

¹⁰⁷ О происхождении этого *моринхура* см. примеч. 90 к данной главе. Уши лошади вырезаны отдельно, но не вклеены в выемки на темени, а соединены с головой через сквозные отверстия в выемках суровыми нитками. При этом уши подвижны в выемках — их можно фиксировать в различном положении. Голова, шея и уши окрашены в темно-бордовый цвет, но вдоль носа от челки до ноздрей проходит четкая узкая желтая полоса. Грива — темно-алая, углубления ноздрей — черные, глаза — черно-белые, зубы — желтые, язык — неопределенного темного цвета.

¹⁰⁸ Иркутский объединенный музей, инв. № 9978. *Моринхур* раскрашен масляными красками, что само по себе датирует его временем не раньше второй четверти—середины XX в. Основной цвет скульптурного навершия зеленый, гривы — коричнево-красный. «Золотой» краской залиты бороздки гривы, нанесены полоски и ромбики под ушами, продольная полоса на носу, четыре ряда мазков на шее. Зрачки глаз черные, белки белые с малиново-красными уголками. Выемки ноздрей и бороздка-щель рта залиты малиново-красной краской. Общая длина инструмента 143 см.

¹⁰⁹ Фонды Краеведческого музея Кобдоского аймака, без инв. номера. *Моринхур* раскрашен сильно потемневшими, потускневшими и полустершимися красками типа темперы, что указывает на датировку не позднее первой трети XX в. Скульптурное навершие состоит из голов «пяти видов домашнего скота». Основной цвет головы лошади — синий с белесой продольной полосой по лбу и носу. Уши вырезаны из кожи и вклеены в выемки на темени. Грива, челка, выемки ноздрей, контуры и зрачки глаз — черные.

¹¹⁰ Музей антропологии и этнографии, инв. № 6734–5.

¹¹¹ О самодеятельном мастере-резчике по дереву Х.Баярмагнае — представителе рода Жанаваг народности захчинов, родившемся в сомоне Манхан в 1917 г., см.: *Кореньяко В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 32. *Моринхур* его работы окрашен полностью, включая скульптурное изображение конской головы, в оранжевый цвет. При этом грива не окрашена вовсе, глаза сделаны фиолетовыми чернилами. Уши вырезаны из черной кожи старого седельного тебенька и вклеены в специальные выемки.

¹¹² Музей антропологии и этнографии, инв. № 391–33.

¹¹³ *Антропова В.В.* Лодки // Историко-этнографический атлас Сибири. М.—Л., 1961. С. 113, 125, 494. Табл. 9, 2. Ср.: *Вайнштейн С.И.* Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. М., 1972. С. 150, 151.

¹¹⁴ Государственный центральный музей Монголии, экспозиция. Сделан в 1957 г. неизвестным мастером. В 1982 г. был приобретен экспедицией музейного этнографа Ч.Соднома у владельца — жителя сомона Тэшиг Булганского аймака Ендонгийна Лувсанбалдана. Длина одной долбленки 470 см, другой — 460 см. Кажется, рисунок именно этого *гуя онгоц* опубликован Э.А.Новгородовой (*Nowgorodowa E. Alte Kunst der Mongolei. Lpz., 1980. S. 250*).

¹¹⁵ Ковш-черпак *шанага* длиной 77,5 см. Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д 3/29 48 или Д-2251. Поступил в фонды музея в 1962 г. Имеет следы длительного употребления (сильные потертость и загрязнение, в месте перехода ручки в чашу есть трещина, укрепленная двумя гвоздиками). Интересна особенность скульптурной резьбы — круглые выпуклые вставные глаза, выполненные из рога инога, черного цвета.

¹¹⁶ Иркутский объединенный музей, инв. № 7285-1 — черпак вроде уполовника длиной 52 см. Как и в предыдущем случае, круглые глаза вставные, из черного рога.

¹¹⁷ Ковш-черпак *айргийн хутгуур*, Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-1915. Дно, закрепленное деревянными гвоздиками, изготовлено из дерева. Длина 60 см. Поступил в фонды в 1970 г., в музейной документации датируется началом XX в.

¹¹⁸ Ковш *айргийн хутгуур* в фондах музея «Манзуши хийд» в Центральном аймаке. Длина 62 см.

¹¹⁹ Краеведческий музей Архангайского аймака, без инв. номера. Длина ковша-черпака 130 см.

¹²⁰ Там же, без инв. номера. Длина 85 см.

¹²¹ Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-579. Скребок изготовлен из двух склеенных и скрепленных в верхней части стальной заклепкой тонких пластин — деревянной и роговой. Поступил в музей в 1979 г., предыдущая история неизвестна. И на деревянной, и на черной роговой плоскостях орнамент нанесен плоскорельефной силуэтной и линейно-врезной резьбой. Иные скребки с изображением конских голов опубликованы: *Heissig W., Müller C.C. Katalogteil // Die Mongolen.*

¹²² Музей антропологии и этнографии, инв. № 6322-5d. Поступил в музей в 1954 г. от известного монгольского ученого-гуманитария, академика Б.Ринчена.

¹²³ Иркутский объединенный музей, инв. № 7045-15. Колотушка бурятского шаманского бубна из коллекций музея Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. На плоскость нижней, расширенной части наклеена шкура животного с почти полностью вытертым жестким волосом.

¹²⁴ Агинский окружной историко-краеведческий музей, экспозиция (без инв. номера). Сталь,ковка, детализация гравировкой (пряди гривы и челки, узда) и чеканкой (скобковидные ноздри, ромбовидные глаза). Длина 81,5 см.

¹²⁵ Музей антропологии и этнографии, инв. № 1109-3/2. Дерево, резьба. Длина 98 см. Используются латунные пластинки: длинные узкие вбиты ребрами и изображают уздечку, овально-заостренные — глаза, асимметрично-ромбическая — «звездочку» на лбу.

¹²⁶ Там же, инв. № 2016-22a. Дерево, резьба. Длина трости 106 см. Резьбой моделированы лишь рот и ремни оголовья. Из стальной тонкой проволоки сделано кольцо удил или трензеля, а овальная пластина на шпеньке соответствует глазу.

¹²⁷ Там же, инв. № 654-2. Дерево, резьба. Длина трости 112 см. Рельефной резьбой трактуются лишь ноздри и рот. Для изображения глаз и уздечки использовались металлические накладки (утрачены).

¹²⁸ Иркутский объединенный музей, инв. № 35-3 (или 14-242). Сталь,ковка, чеканка. Длина 102 см.

¹²⁹ Там же, без инв. номера. Сталь,ковка.

¹³⁰ Музей антропологии и этнографии, инв. № 2016–21в. Сталь,ковка. Прочеканены кольцевидные глаза, трензельные кольца и ремни уздечки. Длина 95 см.

¹³¹ Там же, инв. № 1953–2. Длина 104 см. Дерево, резьба. Накладные латунные пластины передают ремни узды и уши, вбитые ребром — трензельные кольца и округлые глаза и уши.

¹³² Там же, инв. № 654–1. Дерево, резьба.

¹³³ Heissig W., Müller C.C. Katalogteil // Die Mongolen.

¹³⁴ Деталь узды зарисована в июле 1989 г. на праздничных скачках в местности Яармаг под Улан-Батором. Конские головки отлиты из светлой бронзы и напаяны на внешние кольца удила. Владелец комплекта конского снаряжения Пэлжээгийн Вандан-Иш родился в 1914 г. в сомоне Бурд Увурхангайского аймака. Комплект был изготовлен в 1930 г. отцом владельца Загдыном Пэлжээ (ременная часть) и жителем того же сомона (род. около 1899 г.) Ширбазарыном Дамбием (металлические детали).

¹³⁵ Российский этнографический музей, инв. № 623–61. Удила происходят из тувинских коллекций Ф.Я.Кона. В отличие от известных мне монгольских, они цельнокованные стальные (декоративные части монгольских удила изготавливались отдельно и из другого металла, а потом напайвались на стальные удила).

¹³⁶ Зарисовано в Музее изобразительных искусств Монголии на выставке народного искусства в июне 1988 г. Узда была представлена на выставку Мягмарсурэном из сомона Заг Баянхонгорского аймака, сообщившим, что ее изготовил в 1950 г. мастер Доржсурэн. Автор не сумел определить точно, были изготовлены конские головки ковкой по стали или отлиты из серебра.

¹³⁷ Краеведческий музей Кобдоского аймака, без инв. номера.

¹³⁸ Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д–2703. Музей приобрел узду у жителя Улан-Батора Огжирына Жанцандоржа, предыдущим владельцем был его отец — Пэлжээгийн Огжир из сомона Галуут Баянхонгорского аймака. Изготовил узду мастер Дамдины Жамган из хошуна Тушээт-гуна аймака Сайн-нойон-хана, видимо, не позднее первой четверти XX в.

¹³⁹ Зарисована в июле 1988 г. в Музее изобразительных искусств Монголии на выставке народного искусства, поступила из Завханского аймака.

¹⁴⁰ Зарисована там же и тогда же. Происходит из Хубсугульского аймака. Если судить по прекрасной сохранности именно бронзовых конских головок на удилах, они были изготовлены сравнительно недавно.

¹⁴¹ Краеведческий музей Кобдоского аймака, без инв. номера.

¹⁴² Зарисовано в июне 1988 г. в Музее изобразительных искусств Монголии на выставке народного искусства. Уздечка поступила от О.Лодойдамбы из Селенгинского аймака.

¹⁴³ *Кореяко В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 120–136, 220–223. Рис. 89–92. Авторство Чойнзона было определено мной предположительно (Там же. С. 136). Уже после публикации книги известный монгольский скульптор Адыаагийн Даваацэрэн, лично знавший Чойнзона, подтвердил эту атрибуцию в беседе с В.Е.Войтовым в сентябре 1993 г.

¹⁴⁴ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 11365 I, 11372 I, 11376 I, 11382 I, 11386 I, 11387 I, 11391 I, 11393 I, 11400 I, 11405 I, 11406 I, 11408 I, 11412 I, 11416 I.

¹⁴⁵ *Киселев С.В.* Древняя история Южной Сибири. М., 1951. С. 230. Табл. XX, 5, 11; *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.–Л., 1953. С. 162, 228–301. Рис. 99, 142. Табл. XXVII, 6, 7; CV, 2; XVI, 2; *он же.* Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 276–278. Рис. 142. *он же.* Культура хуннов и Ноинулинские курга-

ны. С. 46, 72–76. Рис. 41а, 54в, 55д. Табл. XXXII, 1; XXXV 4; XXXVIII, 2; *он же*. Сибирская коллекция Петра I. С. 20, 29. Рис. 16, 29. Табл. I, 5; IV, 5; VII, 1, 7; VIII, 5–8; XII, 2; XIX, 4–6; XXII, 8, 9, 13, 14, 18; XXIII, 28, 29; XXVII, 3, 4, 7; *он же*. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968. С. 60–62, 64–69, 108. Рис. 50, 99; *Смирнов К.Ф.* Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964. С. 236, 237, 308, 327, 334. Рис. 15, 5г; 34, 46, д; 40, 1в.; *он же*. Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 75, 85. Рис. 5, 12, 14, 22; *Членова Н.Л.* Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М., 1967. С. 114–144, 157–159, 275, 279, 282, 283. Табл. 25, 29, 32, 33; *Грач А.Д.* Древние ковчешники в центре Азии. М., 1980. С. 79, 178, 179. Рис. 40, 41; *Дэлет М.А.* Сибирские поясные ажурные пластины II в. до н.э. — I в. н.э. С. 6, 11, 21–23, 43–46. Рис. 1, 2, 3, 8. Табл. 7–10; *Кубарев В.Д.* Курганы Уландрыка. Новосибирск, 1987. С. 95, 96, 98, 106–112, 205, 209, 210, 215, 217, 229, 239, 243, 249, 251, 261, 270, 275. Рис. 37, 38, 43. Табл. IV, 7; VIII, 9; IX, 3; XIV, 8, 9; XXVIII, 12, 13; XXXVIII, 2; XLII, 4, 5; XLVIII, 4; L, 4–7; LX, 9, 10; LXIX, 1–8; LXXIV, 27–32; *он же*. Курганы Юстыда. Новосибирск, 1991. С. 97, 107, 117–119. Рис. 24, 26, 3. Табл. XXIII, 1; XXV, 5, 6; XXVII, 31, 32; XXXI, 5, 6; XXXIII, 3, 4; XXXVI, 7; XLV, 9–12; XLVII, 8–13; L, 5, 6; LI, 4–8; LII, 10–14; LV, 12, 13; LIX, 8; *он же*. Курганы Сайлюгема. Новосибирск, 1992. С. 87, 94, 95, 99–101, 163, 165, 175, 183. Рис. 26, 7; 30. Табл. XXII, 10; XXIII, 6, 7; XXX, 7, 8; XXXVI, 16, 17; *Полосымак Н.В.* «Стерегущие золото грифы» (ак-алахинские курганы). Новосибирск, 1994. С. 40–42, 89. Рис. 34, 35, 36, 112, 113.

¹⁴⁶ *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. С. 162, 228, 229. Рис. 99, 142.

¹⁴⁷ *Грач А.Д.* Древние ковчешники в центре Азии. С. 179. Рис. 41.

¹⁴⁸ *Ильинская В.А.* Современное состояние проблемы скифского звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. С. 18. Рис. 1.

¹⁴⁹ *Руденко С.И.* Культура населения Центрального Алтая в скифское время. С. 276.

¹⁵⁰ *Членова Н.Л.* Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. С. 112, 113, 157–159.

¹⁵¹ Это настолько очевидно, что можно ограничиться отсылкой к основной литературе, которая перечислена в примеч. 145 к данной главе.

¹⁵² Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 1147 НВ I — «ковш для кумыса, начало XX в.». Чаша ковши изготовлена из половинки скорлупы кокосового ореха (?) и соединена латунной трубкой с рукояткой, вырезанной из дерева. Длина ковши 54 см.

¹⁵³ Ковш-черпак для кумыса *халбага* зарисован мной в июле 1988 г. на выставке народного искусства в Музее изобразительных искусств Монголии, шифр Д 86 ц–1–22. Длина предмета 54 см. Ковш был приобретен сотрудником Государственного центрального музея С.Батбиллигом во время экспедиции в Хубсугульский аймак у жителя сомона Галт Д.Гунгаамдага, вырезавшего его из корневища и ствола тальника лет за тридцать-сорок до того (в 1940–1950-х годах).

¹⁵⁴ Краеведческий музей Кобдоского аймака, без инв. номера. Длина ковши для кумыса *айргийн хутгуур* 68 см. Ц.Намсрай — представитель народности захчинов, жил в сомоне Манхан, умер в конце 1970-х годов в возрасте 55 лет. Протома козла также вырезана из рога, но отдельно (приклеена к ручке).

¹⁵⁵ См. примеч. 109 к данной главе. Особенности моделировки и трактовки деталей различимы на рисунке. Рога козы и коровы деревянные, вставные (у козы утрачены, зато сохранился прикрепленный к подбородку пучок шерсти — имитация бороды). У всех животных кожаные

вставные (вклеенные) уши. Привожу сведения о раскраске голов животных. Баран: основной цвет охристый светлого оранжевого оттенка, у основания шеи белесое пятно, рога, шерсть на лбу, ноздри — черные, контуры глаз — черные. Верблюд: основной цвет темно-коричневый, ноздри черные, передающие пряди длинной шерсти бороздки и контуры глаз покрашены также черной краской. Корова: основной цвет темно-зеленый, рога и ноздри черные, раскраска контуров глаз — черная. Козел: основной цвет розовый с переходом у основания шеи в светло-бордовый, рога, бороздки шерсти на лбу, ноздри, раскраска глаз — черные, рот черный с ярко-розовой каймой.

¹⁵⁶ Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 2679/1957. Изображение бычьей головы украшает смычок к музыкальному инструменту *бызаанчи*, изготовленному в 1950-х годах. Раскраска акварелью: основной цвет серый, передняя часть морды, глаза, внутренняя поверхность ушей — черные. Длина смычка 74 см.

¹⁵⁷ Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № 2150/1746. Серебро, ковка, литье, чеканка, гравировка, позолота. Поступил в музей в 1969 г., предыдущая история неизвестна. Опубликовано: Социалистическая Монголия. Каталог выставки. Улан-Батор, 1984. Рис. 14.

¹⁵⁸ Краеведческий музей Центрального аймака, инв. № ТОКСМ 58.17. По сведениям директора музея Г.Эрдэнэбата, изготовлен в 1940–1950-х годах. *Тэмээний буйл* — примерно то же, что в русском обиходе «кляп» или «больна» — им прокалывают хрящ носовой перегородки между ноздрей, а затем к *тэмээний буйл* привязывают ременный или веревочный повод.

¹⁵⁹ См. примеч. 143 к данной главе. Опубликовано: *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 129–131, 223. Рис. 92, 3–12; Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 11366 I, 11379 I, 11383 I, 11389 I, 11397 I, 11398 I, 11402 I, 11404 I, 11409 I, 11417 I.

¹⁶⁰ См. примеч. 143 к данной главе. Опубликовано: *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 126, 127, 222. Рис. 91, 1–5; Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 11373 I, 11396 I, 11415 I, 11419 I, 11421 I.

¹⁶¹ См. примеч. 143 к данной главе. Опубликовано: *Коренько В.А.* Монгольская народная скульптура. С. 127–129. Рис. 91, 6–15; 92, 1, 2; Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 11375 I, 11378 I, 11381 I, 11390 I, 11399 I, 11401 I, 11411 I, 11413 I, 11414 I, 11418 I, 11420 I, 11422 I.

¹⁶² Государственный центральный музей Монголии, без инв. номера.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Музей антропологии и этнографии, инв. № 3974–148. Алтайский сосуд для соли, вырезанный из капа. Размер 28 × 15,5 × 11 см. Опубликовано: *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. С. 42. Рис. 42.

Глава IV

¹ *Коренько В.А.* К проблеме реминисценций скифо-сибирского звериного стиля (по материалам тувинской народной скульптуры) // СЭ. 1985, № 3. С. 90–101; *он же.* Народное искусство монголов и скифо-сибирский звериный стиль // V Международный конгресс монголоведов (Улан-Батор, 1987). Доклады советской делегации. Вып. 3. Археология, культура, этнография, филология. М., 1987. С. 90–98; *он же.* Хищные звери и борьба животных в монгольской народной скульптуре // Информационный бюллетень МАИКЦА. Вып. 18. М., 1991. С. 89–107; *он же.* Анималистическое искусство кочевников — происхождение и исторические судьбы //

100 лет гуннской археологии. Номадизм — прошлое, настоящее в глобальном контексте и исторической перспективе. Гуннский феномен. Международная конференция (тезисы докладов). Ч. 2. Улан-Удэ, 1996. С. 102–105; *он же*. Искусство древних кочевников — пролог и эпилог // *Гумилев Л.Н.* Соч. Т. 10: История народа хунну. Кн. 2. М., 1998. С. 431–465; *он же*. К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля // РА. 1998. № 4. С. 64–77.

² *Венедиков И., Герасимов Т.* Тракийского изкуство. София, 1973.

³ *Крюков М.В., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы: проблемы этногенеза. М., 1978. С. 179–185.

⁴ Показательно, что даже в тех случаях, когда авторы специально выбирают жанр историографического обзора, они сосредоточивают внимание на нескольких, на их взгляд, наиболее важных проблемах. В результате все имеющиеся историографические обзоры пунктирны, слишком много публикаций остается за их пределами. Из последних историографических исследований см.: *Дудко Д.М.* Проблемы верований ираноязычных народов Восточной Европы I тыс. до н.э. — первой половины I тыс. н.э. в отечественной и зарубежной историографии. Автореф. канд. дис. М., 1989. С. 12–14.

⁵ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. Der eurasiatische Tierstil. Entstehung und sozialer Hintergrund. Baden-Baden, 1964, S. 204–213; *László G.* Steppenvölker und Germanen. Kunst der Völkerwanderung. В., 1974. В отечественной литературе известна лишь одна работа по этой проблеме: *Вайнштейн С.И., Коренько В.А.* О генезисе искусства кочевников: авары // Народы Азии и Африки. 1988. № 1. С. 38–49.

⁶ Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Издание четвертое (дополненное и частично переработанное). М., 1965. С. 158, 159; Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 374–379; Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 333, 334.

⁷ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. S. 206, 214.

⁸ *Пестрякова И.В.* Скифское искусство Поднепровья VI–III вв. до н.э. Автореф. канд. дис. Л., 1956. С. 17.

⁹ *Блэк В.В.* К вопросу об истоках скифо-сарматского звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. С. 30–39.

¹⁰ *Акишев К.А., Акишев А.К.* Древнее золото Казахстана. Алма-Ата, 1983. С. 22, 23; *Пяткин Б.Н., Миклашевич Е.А.* Сейминско-турбинская изобразительная традиция: пластика и петроглифы // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 146–153; *Килуновская М.Е.* Культурные предпосылки сложения скифского изобразительного канона в Туве // Проблемы изучения окуневской культуры. Тезисы докладов конференции. СПб., 1995. С. 60–63.

¹¹ *Гумилев Л.Н.* Хунну. Степная трилогия. СПб., 1993. С. 157, 158; *он же*. Из истории Евразии. М., 1993. С. 40, 41.

¹² *Borovka G.* Scythian Art. L., 1928.

¹³ *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980. С. 239.

¹⁴ *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994. С. 114.

¹⁵ *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970. С. 43–56, 102–112, 115–121. Табл. IV–VII, XII–XIV, XVII, XVIII, XXIV–XXVII, XXX–XXXIII.

¹⁶ Там же. С. 102: «Нам приходится сейчас признать, что Хогарт, по существу, был прав (он и сам считал себя правым), и даже в большей степени, чем предполагал сам». (*Хогарт У.* Анализ красоты. Л., 1987. С. 108–111, 114, 115, 138, 139, 145–155).

¹⁷ Доведенность приемов экспрессивной деформации до «пес plus ultra» и дает произведениям звериного стиля то обаяние и ту узнаваемость, которые М.И.Ростовцев удачно назвал «пафосом трактовки». (Ростовцев М.И. Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль // Петербургский археологический вестник. № 5. СПб., 1993. С. 83.)

¹⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974; он же. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

¹⁹ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980.

²⁰ В отечественной археологии начало этой «инвентаризаторской» традиции положил, кажется, С.И.Руденко. См.: Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. М.–Л., 1962. С. 32, 33. Рис. 35–37. По изображениям волков были составлены сводные таблицы вариантов трактовки кончика носа, уха и лап. В последние годы работа в этом направлении оживилась. Например, см.: Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. С. 37–41; Баркова Л.Л. О хронологии и локальных различиях в изображении травоядных и хищников в искусстве ранних кочевников Алтая (опыт статистического анализа) // АСГЭ. Вып. 32. СПб., 1995. С. 60–76.

²¹ Миршманов В.Б. Традиционное искусство Западного Судана. (К вопросу о стилистической эволюции традиционной скульптуры) // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978. С. 166, 167, 189, 190; он же. Основные тенденции развития изобразительного искусства эпохи классовообразования (К ретроспективной реконструкции истории искусства народов Тропической Африки) // Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980. С. 40, 44, 46–48, 53–56, 60–64; он же. Искусство Тропической Африки. М., 1986. С. 69, 148, 187.

²² Важенер Г.К. [Рец. на:] Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976 // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978. С. 331, 332.

²³ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы скифского искусства // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 41–44, 48, 49; Хазанов А.М. Социальная история скифов. Основные проблемы развития древних кочевников евразийских степей. М., 1975. С. 152, 153, 165, 180, 181, 186.

²⁴ Jettmar K. Die frühen Steppenvölker. S. 217–242.

²⁵ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы скифского искусства. С. 41.

²⁶ Rostovtzeff M.I. The Animal Style in South Russia and China. Princeton, 1929. P. 68.

²⁷ Ельницкий Л.А. Скифия евразийских степей. Историко-археологический очерк. Новосибирск, 1977. С. 21, 22.

²⁸ Там же. С. 172.

²⁹ Цалкин В.И. Животноводство населения Северного Причерноморья в эпоху поздней бронзы и раннего железа // Проблемы скифской археологии. М., 1971. С. 15.

³⁰ Ельницкий Л.А. Скифия евразийских степей. С. 172, 173.

³¹ Цалкин В.И. Животноводство населения Северного Причерноморья. С. 14, 15.

³² Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1980. С. 362, 363.

³³ Владимирцов Б.Я. Общественный строй монголов. Монгольский кочевой феодализм. Л., 1934. С. 79, 80; Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М.–Л., 1954. С. 270, 273; Окладников А.П. Якутия до присоединения к Русскому государству // История Якутской АССР. Т. 1. М.–Л., 1955. С. 296, 297, 305, 306, 318; Хангалов М.Н. Эгэгэ-аба.

Облава на зверей у древних бурят // Собр. соч. Т. I. Улан-Удэ, 1958. С. 13, 17; *Клеменц Д.А., Хангалов М.Н.* Общественные охоты у северных бурят. (Зэгэгтэ-аба — охота на росомах) // *Хангалов М.Н.* Собр. соч. Т. I. с. 33–95; *Кичиков А.Ш.* Богатыри «Джангара» (о происхождении образов) // Вестник Калмыцкого НИИЯЛИ № 14. Серия джангароведения: Вопросы происхождения и поэтики «Джангара». Элиста, 1976. С. 34; *Мункуев Н.Ц.* Заметки о древних монголах // Татаро-монголы в Азии и Европе. Сб. ст. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1977. С. 383; *Мусаев С.* Эпос «Манас». Фрунзе, 1979. С. 131, 132, 200; *Далай Ч.* Монголия в XIII–XIV веках. М., 1983. С. 90, 91; *Хара-Даван Э.* Чингис-хан как полководец и его наследие. Культурно-исторический очерк Монгольской империи XII–XIV вв. 2-е изд. Элиста, 1991. С. 85, 86, 119.

³⁴ И не только они. Не рискуя отсылать читателей к литературе об охотничьих занятиях элиты феодальных государств Ближнего и Среднего Востока (эта литература обильна, но издавна в основном за рубежом), укажу на емкое и экспрессивное описание «охотничье-звериных» нравов и обычаев при дворе османского султана Сулеймана Великолепного, или Кануни (1520–1566), данное украинским писателем П.А.Загребельным в известном историческом романе «Роксолана». Вот несколько не самых живописных цитат из него. «Жить среди зверей. Здесь не скрывали, напротив, кичились, что они звери». «Даже в походы султан брал свой зверинец, и часто перед входом в его восьмигранный красный шатер, раскинутый на отлитых из золота столбах, привязывали хищных пантер и гепардов, как бы затем, чтобы показать: падишах повелевает даже дикими зверями». «А между тем даже титулы у янычар свидетельствовали, что все они прежде всего охотники: то ли людоловы, то ли звероловы — секбанбаши, загарджибаши, самсунджибаши — старшие над конями, над псами, над хищными птицами». «Ничто так не похоже на войну, как охота. Поэтому султан сам возглавляет охоту, сам гонит зверя и наблюдает, чтобы никто не уклонялся от своих обязанностей» (*Загребельный Паоло.* Собр. соч. Т. 4. М., 1987. С. 243, 244, 249, 251).

³⁵ *Далай Ч.* Монголия в XIII–XIV веках. С. 122.

³⁶ *Бичурин Н.Я.* Записки о Монголии, сочиненные монахом Иакинфом. С приложением карты Монголии и разных костюмов. Т. I. СПб., 1828. С. 116. Н.Я.Бичурин указал и причину централизованной регламентации облавных охот: «Таковое звероловство... сопряжено с движением войск; по сей причине князья и главнокомандующие пред наступлением облавного времени (в начале осени) ожидают на сие из Пекина Государева разрешения».

³⁷ См. примеч. 33 к данной главе.

³⁸ Манас. Киргизский героический эпос. Кн. 1. М., 1984. С. 389–418.

³⁹ *Хангалов М.Н.* Предания и поверия унгинских бурят // Собр. соч. Т. 2. Улан-Удэ, 1959. С. 223, 224.

⁴⁰ *Козин С.А.* Монгольская хроника 1240 г. под названием *Mongol-ш Нигүба Товсйүл.* Юань чао би ши. Монгольский обиденный изборник. Т. I. Введение в изучение памятника. Перевод, тексты, глоссарии. М.–Л., 1941. С. 67, 68.

⁴¹ Там же. С. 189–191.

⁴² *Хангалов М.Н.* Зэгэгтэ-аба. С. 29; *Клеменц Д.А., Хангалов М.Н.* Общественные охоты у северных бурят. С. 94, 95; *Майский И.М.* Монголия накануне революции. М., 1959. С. 137. И.М.Майский, говоря о слабом развитии охоты в буддийской Монголии вообще, объясняет это «отчасти же и даже главным образом отсутствием спроса на пушной товар».

⁴³ *Хара-Даван Э.* Чингис-хан как полководец. С. 85, 86.

⁴⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. Т. 4. М.–СПб., 1882. С. 343: «Струнить, вязать струной, или туго, как струной. *Струнить волка, лису, поймав живьем, перевязать рыло поперек. Охотники струнят волка своркой, и домой приводят.*»

- ⁴⁵ Книга Марко Поло. М., 1956. С. 114–118.
- ⁴⁶ Клеменц Д.А., Хангалов М.Н. Общественные охоты у северных бурят. С. 51.
- ⁴⁷ Козин С.А. Монгольская хроника 1240 г. С. 108, 137.
- ⁴⁸ Толстой Л.Н. Война и мир // Собр. соч. в 22 томах. Т. 5. М., 1980. С. 265.
- ⁴⁹ Даль В.И. Охота на волков // Даль В.И. Повести и рассказы. Уфа, 1981. С. 43, 44.
- ⁵⁰ Гедин С. В сердце Азии. Памир. — Тибет. — Восточный Туркестан. Путешествие Свена Гедина в 1893–1897 гг. Т. 1. СПб., 1899. С. 107, 108.
- ⁵¹ Симаков Г.Н. Предметы охоты с беркутом (из киргизских коллекций МАЭ) // Сб. МАЭ. Вып. 34. Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. Л., 1978. С. 35.
- ⁵² Жамбалова С.Г. Традиционная охота бурят. Новосибирск, 1991. С. 98, 134.
- ⁵³ Вайнштейн С.И. Мир кочевников центра Азии. М., 1991. С. 139.
- ⁵⁴ Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 5073 I. Опубликовано: Коренько В.А. Декоративно-прикладное искусство Тувы в собрании ГМИНВ (каталог мелкой пластики) // Науч. сообщ. Государственного музея искусства народов Востока. Вып. 17. М., 1984. С. 64, 89, 90, 103. Рис. VI, 1.
- ⁵⁵ В археологической литературе высказывались близкие мнения о том, что копытные животные скифо-сибирского искусства суть охотничьи трофеи или объекты жертвоприношения. Например: Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных. С. 363, 365; Савинов Д.Г. Изображение «висящего» оленя на ритоне из Келермеса // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск, 1987. С. 112–117.
- ⁵⁶ Хайнд Р. Поведение животных. Синтез этиологии и сравнительной психологии. М., 1975. С. 410, 411. Рис. 135; Лоренц К. Агрессия (так называемое «зло»). М., 1994. С. 101–103. Весьма показательны иллюстративные таблицы результатов мотивационного анализа — по движениям лицевой мускулатуры у собаки (К.Лоренц) и изменениям позы угрозы у кошки (Р.Хайнд). Иллюстрации в таблицах расположены в соответствии с единым принципом: агрессивность усиливается по оси абсцисс, страх уменьшается по оси ординат. Рисунки, представляющие собой «этологические параллели» к образам кошачьих и собачьих хищников в скифо-сибирском зверином стиле, в обоих случаях оказываются в правой нижней части композиции (сочетание сильного страха с сильной агрессией).
- ⁵⁷ Иванчик А.И. Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения в Переднюю Азию // СЭ. 1988. № 5. С. 38–48.
- ⁵⁸ Клеменц Д.А., Хангалов М.Н. Общественные охоты у северных бурят. С. 64.
- ⁵⁹ Мусаев С. Эпос «Манас». С. 200; Кыдырбаева Р.З. Генезис эпоса «Манас». Фрунзе, 1980. С. 29–31; Ермаленко Л.Н. О духе кровожадности древних (на материалах эпоса тюрко-кызылчных народов) // Культуры древних народов степной Евразии и феномен протогородской цивилизации Южного Урала. Материалы 3-й Международной научной конференции «Россия и Восток: проблемы взаимодействия». Ч. V. Кн. 2. Челябинск, 1995. С. 22–29.
- ⁶⁰ Кыдырбаева Р.З. Генезис эпоса «Манас». С. 31.
- ⁶¹ Психология. Словарь. 2-е изд., исправл. и доп. М., 1990. С. 15–17.
- ⁶² Лабунская В.А. Психология экспрессивного поведения. М., 1989. С. 15, 16, 53, 54.
- ⁶³ Неусыхин А.И. «Эмпирическая социология» Макса Вебера и логика исторической науки // Неусыхин А.И. Проблемы европейского феодализма. Избр. тр. М., 1974. С. 452–454.
- ⁶⁴ Дондурей Д.Б. К проблеме исследования функции искусства // Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980. С. 233–236.
- ⁶⁵ Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962. С. 283.

⁶⁶ Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С. 138–179. См. также с. 209, где А.Д.Столяр пишет о ранней работе С.В.Иванова, предвосхитившей гипотезу о «натуральном творчестве» как первой ступени предистории искусства (*Иванов С.В.* Сибирские параллели к магическим изображениям из эпохи палеолита // СЭ. 1934. № 4).

⁶⁷ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. S. 238, 239. Гипотезу, которую можно назвать компромиссной между концепцией К.Йеттмара и изложенными здесь тезисами, предложил С.С.Сорокин. Рассматривая большие войлочные седельные подвески, найденные в Пазырыкских и Башадарских курганах, он писал: «Их форма явно восходит к естественному способу доставки с охоты туш или шкур крупного зверя, которые везли, перевалив через круп или холку лошади, демонстрируя охотничью удачу и личную доблесть. Но если сами убитые звери, перекинутые через седло, могли служить лишь одноразовым свидетельством геройского поступка, то их шкуры, а затем и изображения-замены служили уже постоянным свидетельством личной доблести, то есть превращались в своеобразные знаки отличия» (*Сорокин С.С.* Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Сб. ст. Л., 1978. С. 182).

⁶⁸ Жизнь животных. В 6 т. Т. 6: Млекопитающие, или звери. М., 1971. С. 366–370.

⁶⁹ *Грязнов М.П.* Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л., 1980. С. 28. Рис. 15, 4. Я не вполне уверен в правильности такой интерпретации — из-за общей мягкой, сглаженной моделировки не очень четко различимы места стыков этих поперечных полосок с полосками, декоративно дублирующими дорсальные контуры конечностей. И все же на задних лапах вроде бы отчетливо видно, что полоска-ремень не переходит в декоративную полоску, а пересекает ее, т.е. целиком охватывает лапу (лапы, поскольку левые конечности не показаны).

⁷⁰ *Кияшко В.Я., Коренько В.А.* Погребение раннего железного века у г. Константиновска-на-Дону // СА. 1976. № 1. С. 174. Рис. 3. При всем желании эту композицию трудно трактовать в каком-то ином смысле. Может быть, в пользу такой интерпретации говорит и сетчатая штриховка, почему-то заполняющая лишь часть участков свободного пространства между фигурами животных. Не изображает ли она ловчую сеть? В таком случае ей отыскиваются археологические и этнографические параллели. См., например: *Окладников А.П.* Якутия до присоединения к Русскому государству. С. 296, 297.

⁷¹ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. S. 214.

⁷² *Вайнштейн С.И.* Мир кочевников центра Азии. С. 287, 288. Возможно и еще более простое разрешение этого противоречия — связать происхождение звериного стиля с «лесными и горно-таежными массивами Присянья»: *Варламов О.Б.* К проблеме формирования скифо-сибирского звериного стиля // Проблемы изучения Сибири в научно-исследовательской работе музеев (тезисы докладов научно-практической конференции). Красноярск, 1989. С. 158, 159.

⁷³ Понятие фаши в данном контексте тождественно понятию биоценоза.

⁷⁴ *Jettmar K.* Die frühen Steppenvölker. S. 240, 241.

⁷⁵ Материалы по истории сюнну (по китайским источникам). Предисловие, перевод и примечания В.С.Таскина. М., 1968, с. 45, 46. О соответствующей китайской внешнеполитической стратегии *хэ цинь* («пять искушений» или «пять приманок») см.: *Müller C.C.* “Barbaren bis in die Zehenspitzen”. Die frühen Mongolen in chinesischer Sicht // Die Mongolen. Bd. 2. Innsbruck-Frankfurt am Main, 1989. S. 32; *Крадин Н.Н.* Империя хунну. Владивосток, 1996. С. 55–58.

⁷⁶ Вопрос о времени появления жестких седел и стремян в принципе решен уже давно — они возникли после хунноско-сарматской эпохи в начале средних веков. См.: *Ковалевская В.Б.* Конь и всадник. Пути и судьбы. М., 1977. С. 11. В отечественной литературе эта проблема

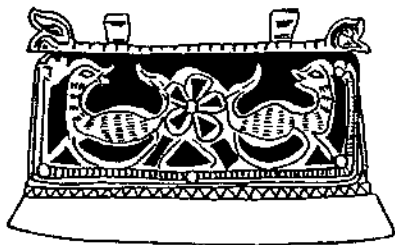
окончательно прояснена в работах С.И.Вайнштейна (частью в соавторстве с М.В.Крюковым). Все попытки доказать бытование жестких седел и стремян в скифо-сарматское время не выдерживают критики, а говорить о существовании этих предметов раньше IV в. нельзя (Вайнштейн С.И. Мир кочевников центра Азии. С. 214–226).

⁷⁷ Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984. С. 83.

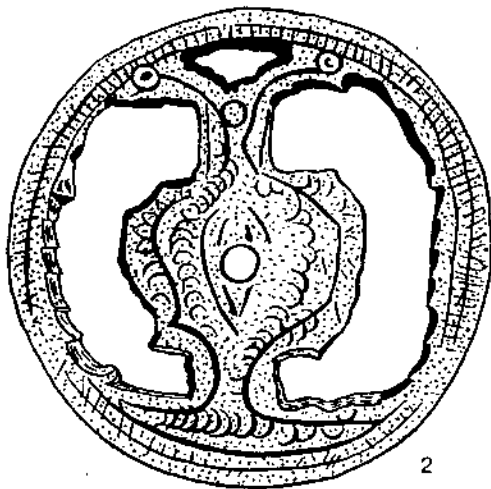
ИЛЛЮСТРАЦИИ



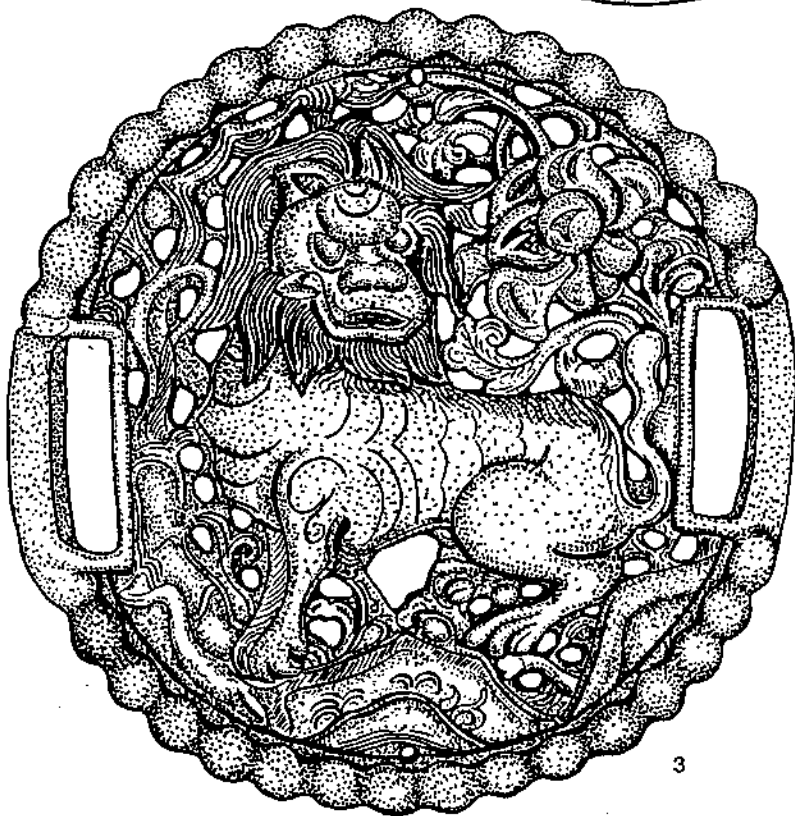
Рис. 1. Ремниисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Рериху



1



2



3

Рис. II. Реминисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Рериху

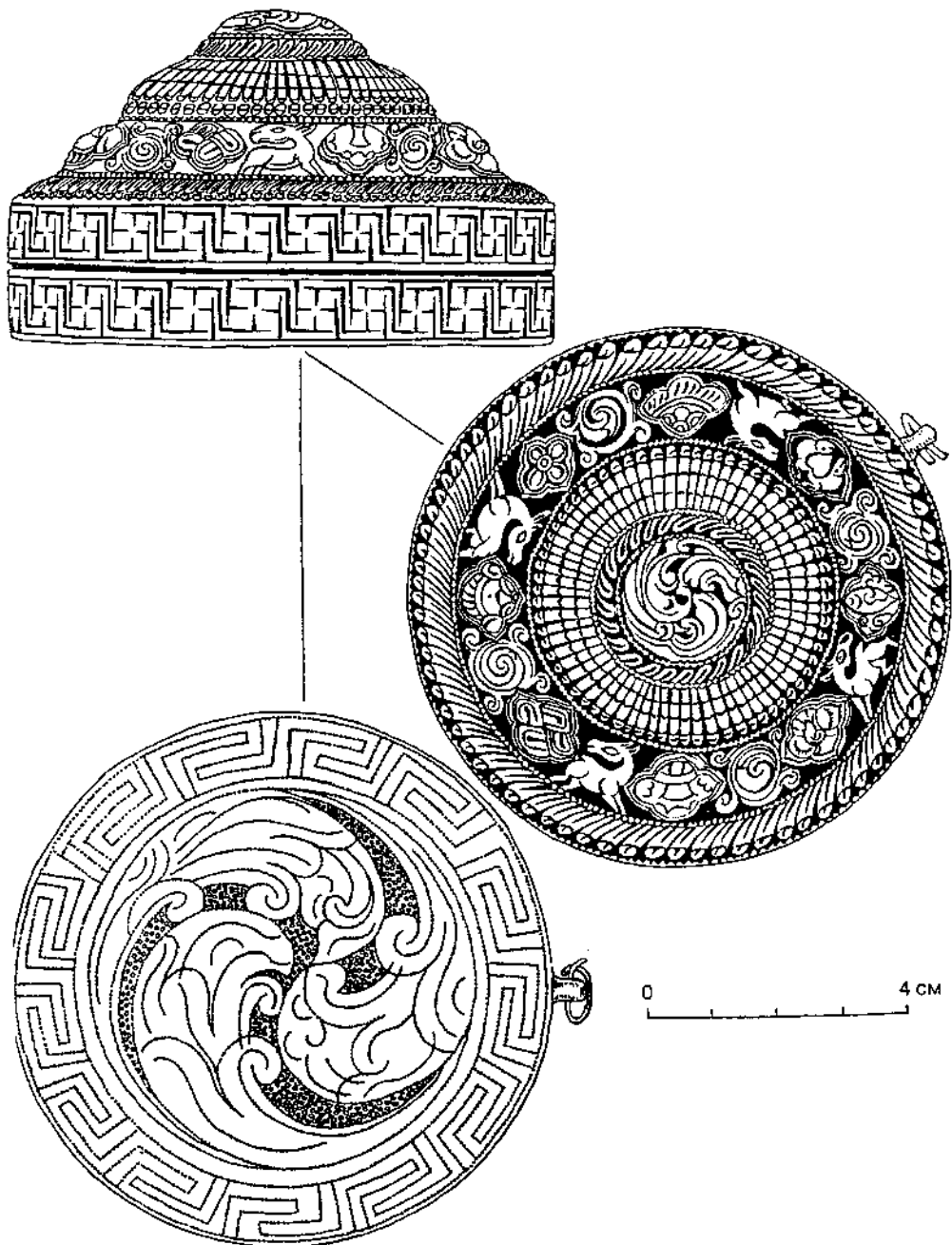


Рис. III. Реминисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Периху

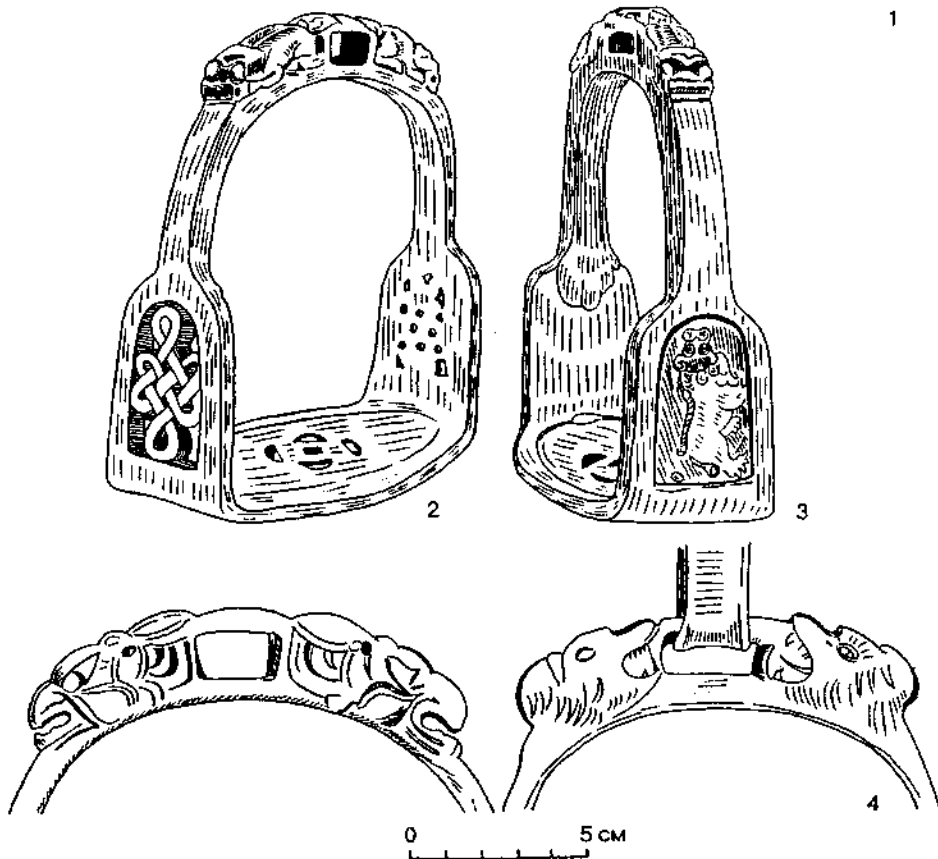
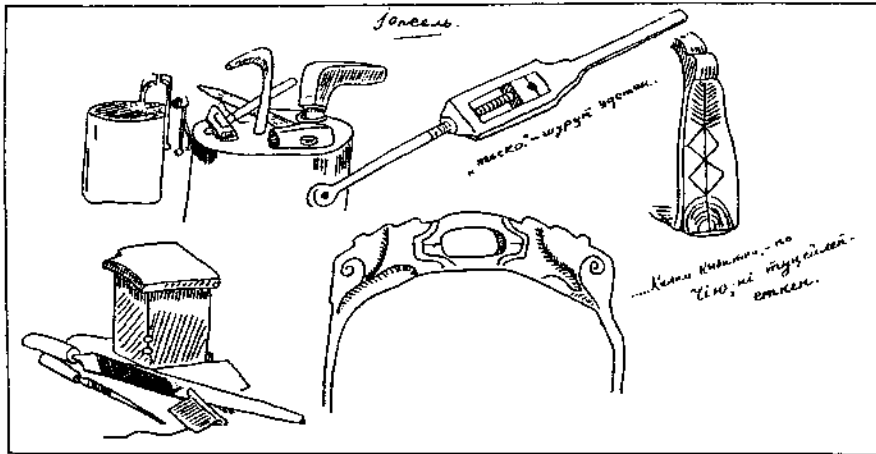


Рис. IV. Зарисовки Г.И.Гуркина и Н.В.Шагаева

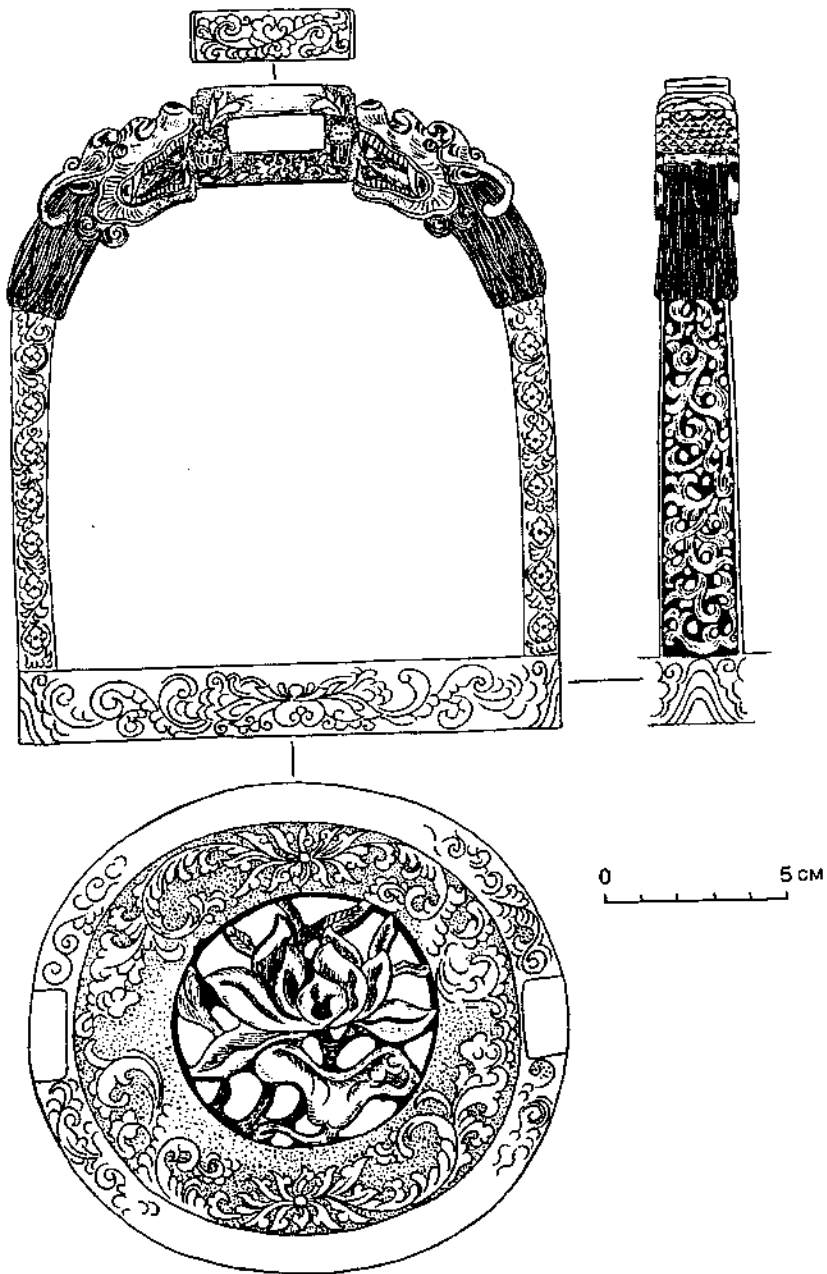


Рис. V. Стремя Намнансурэна

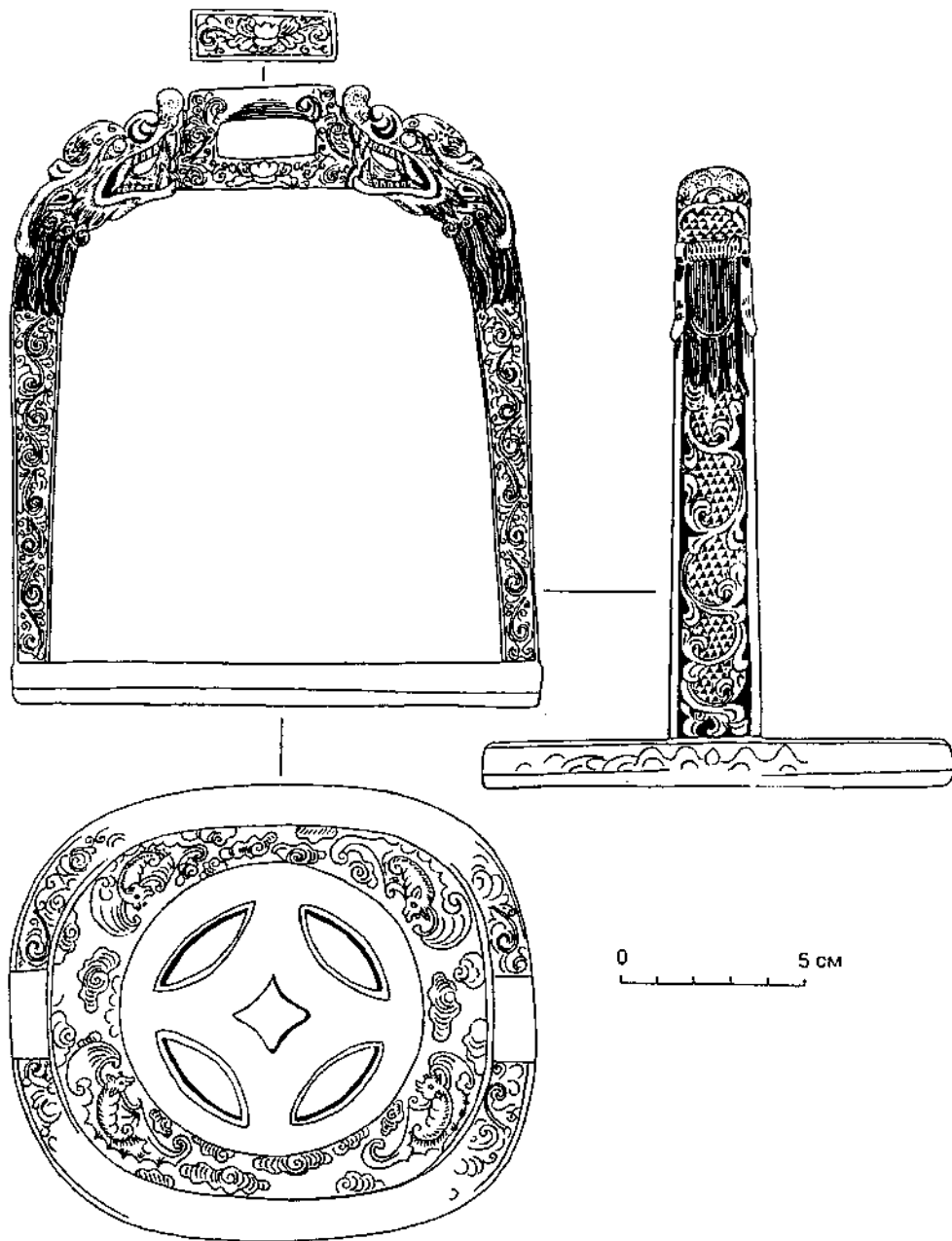


Рис. VI. Стальное стремя

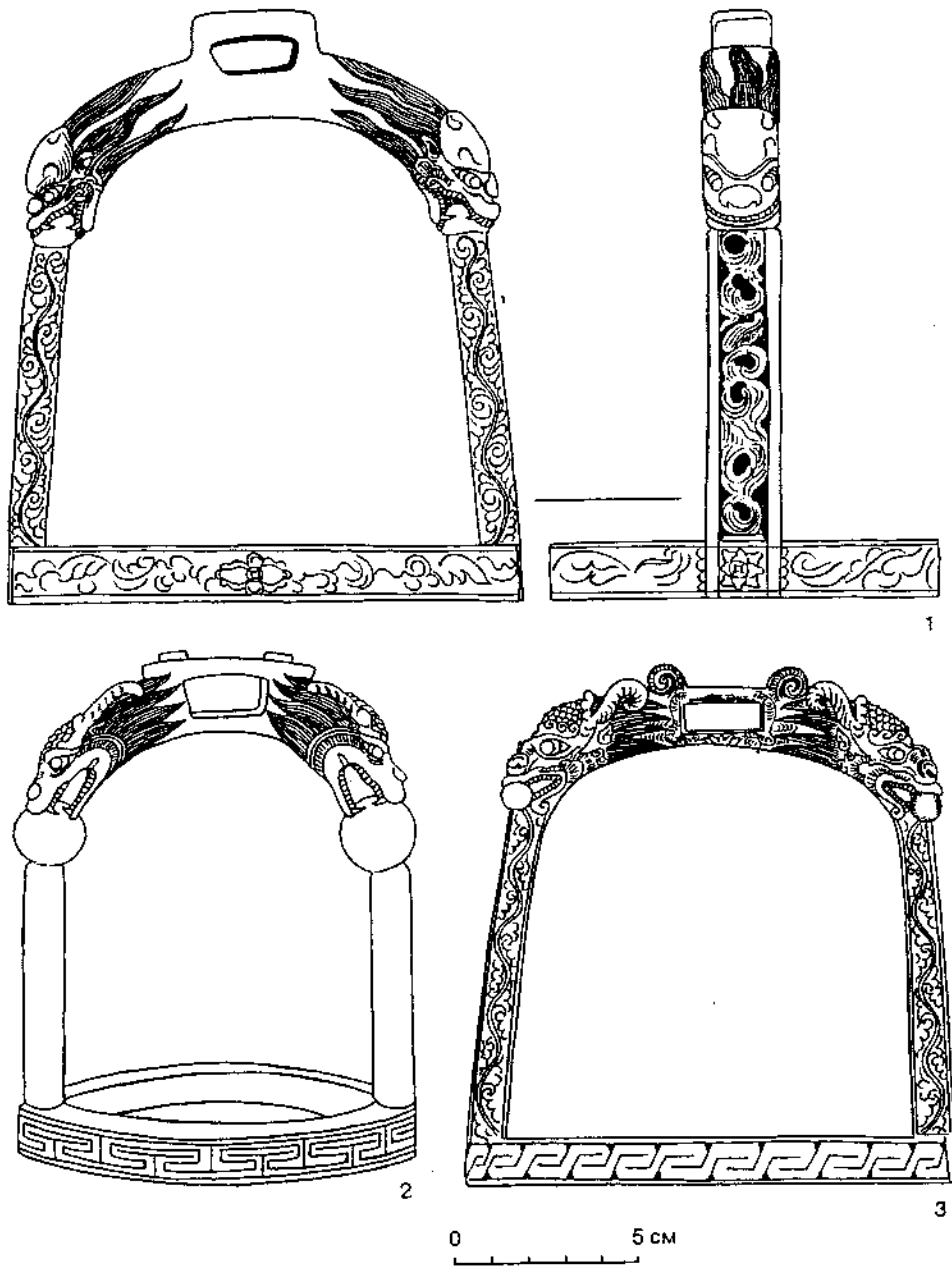


Рис. VII. Стремена с декором в виде драконьих голов

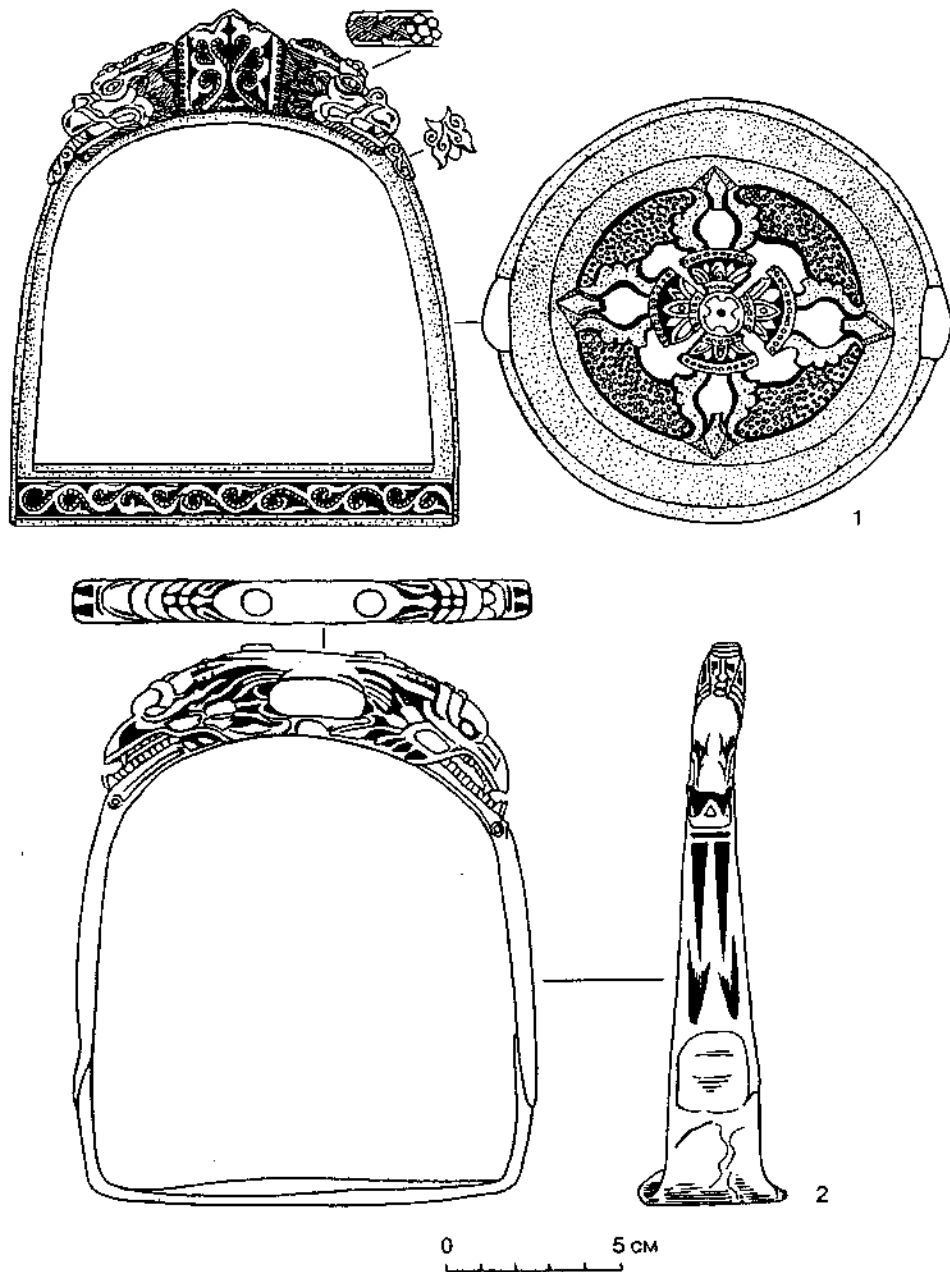


Рис. VIII. Бронзовое (1) и стальное (2) стремена

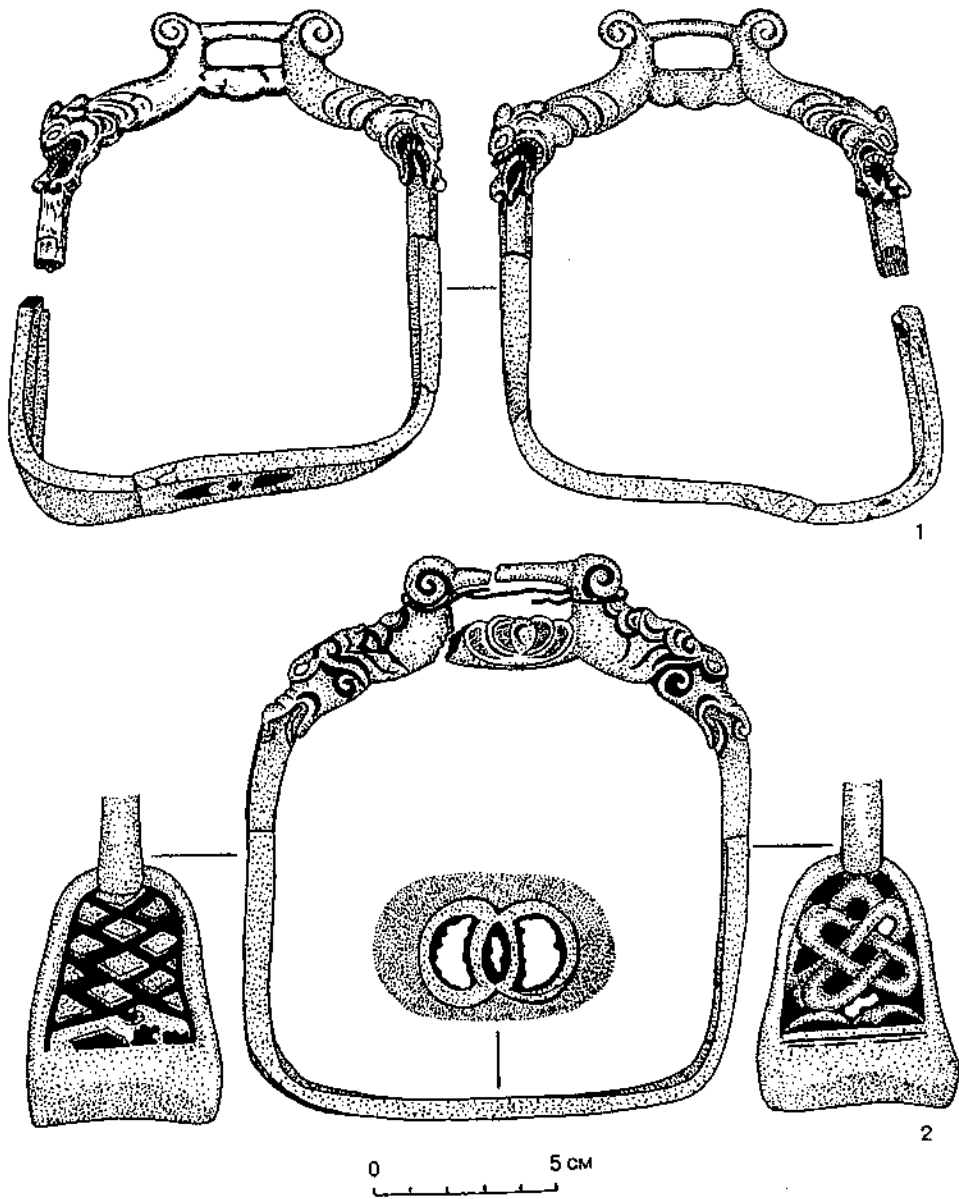


Рис. IX. Стремена с изображением голов макара

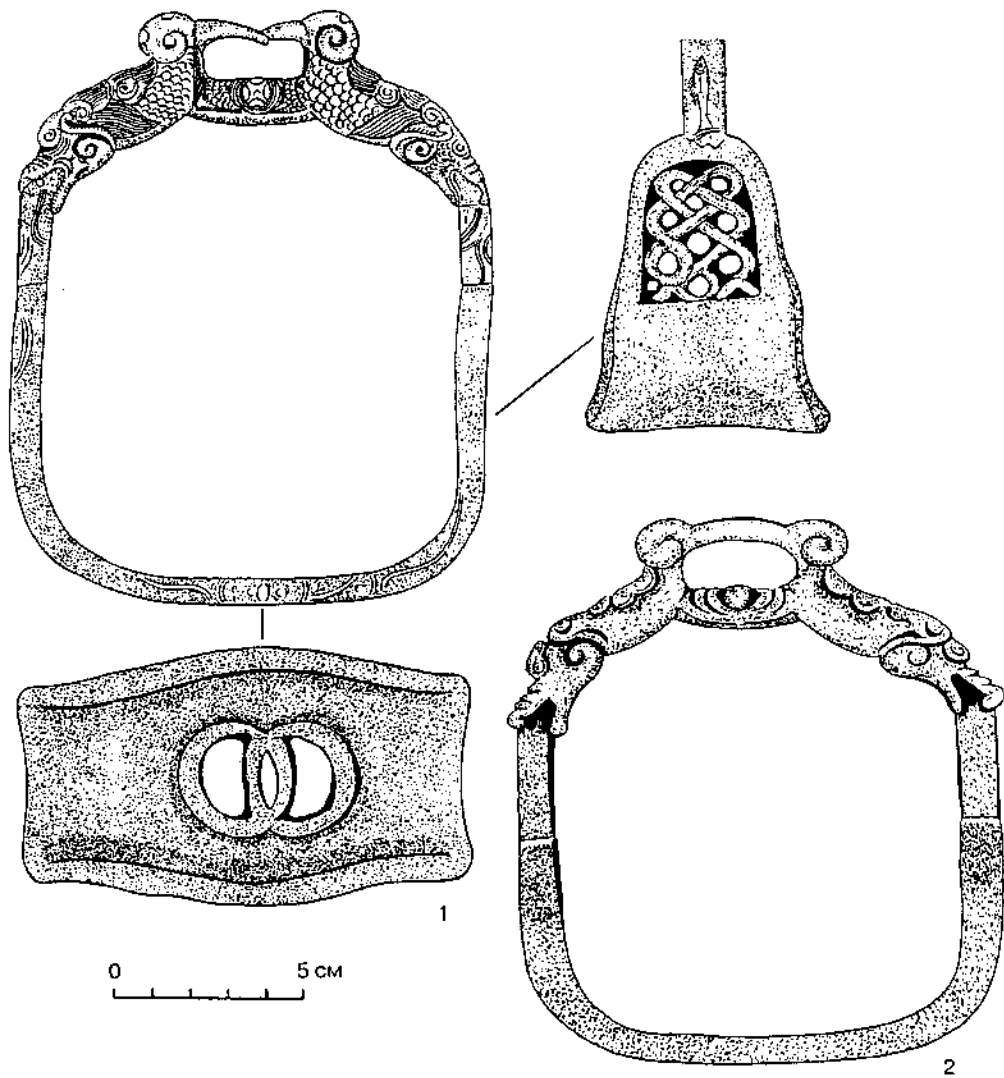


Рис. X. Стремена с изображением голов макара

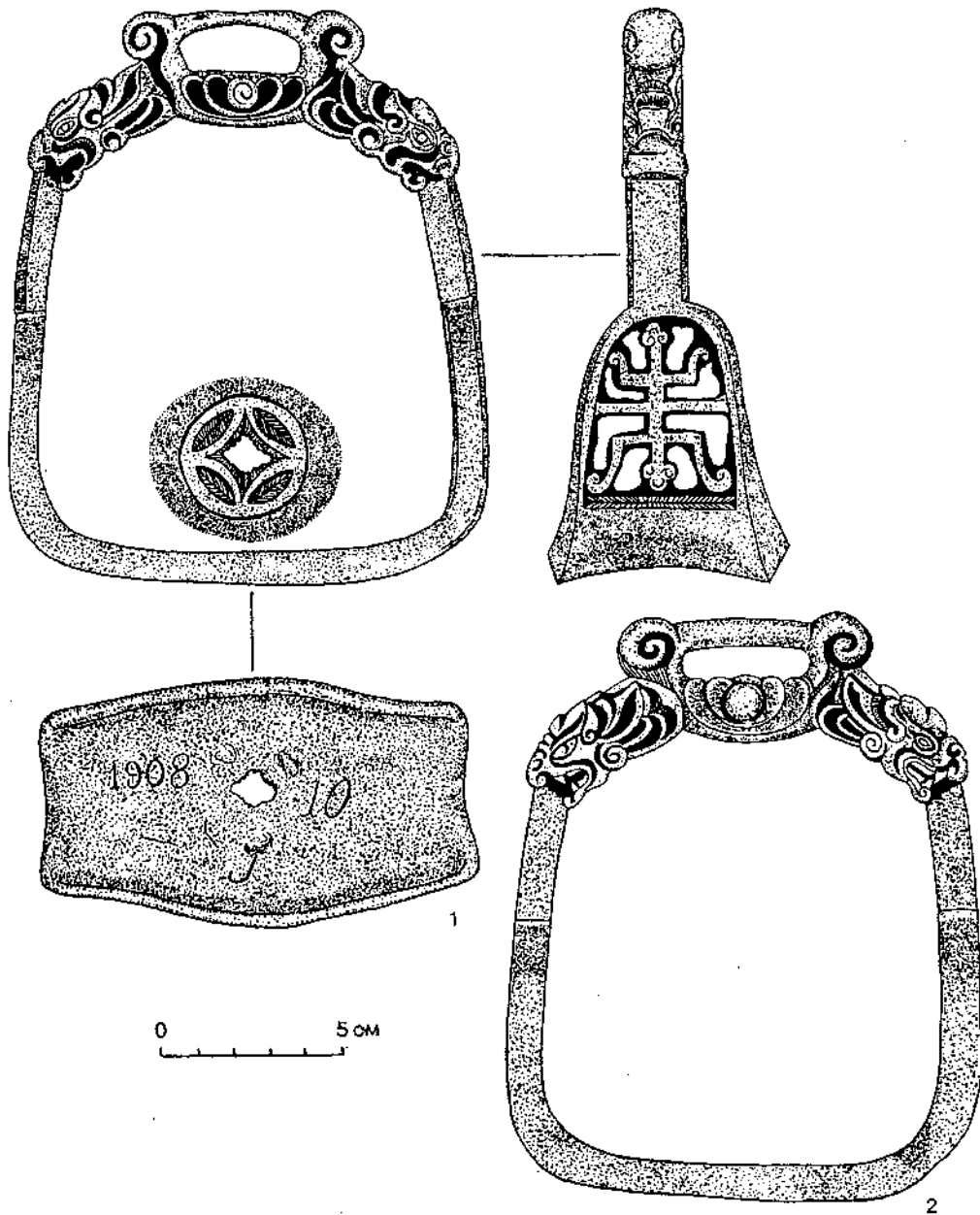


Рис. XI. Бронзовые стремена с зооморфным декором I типа

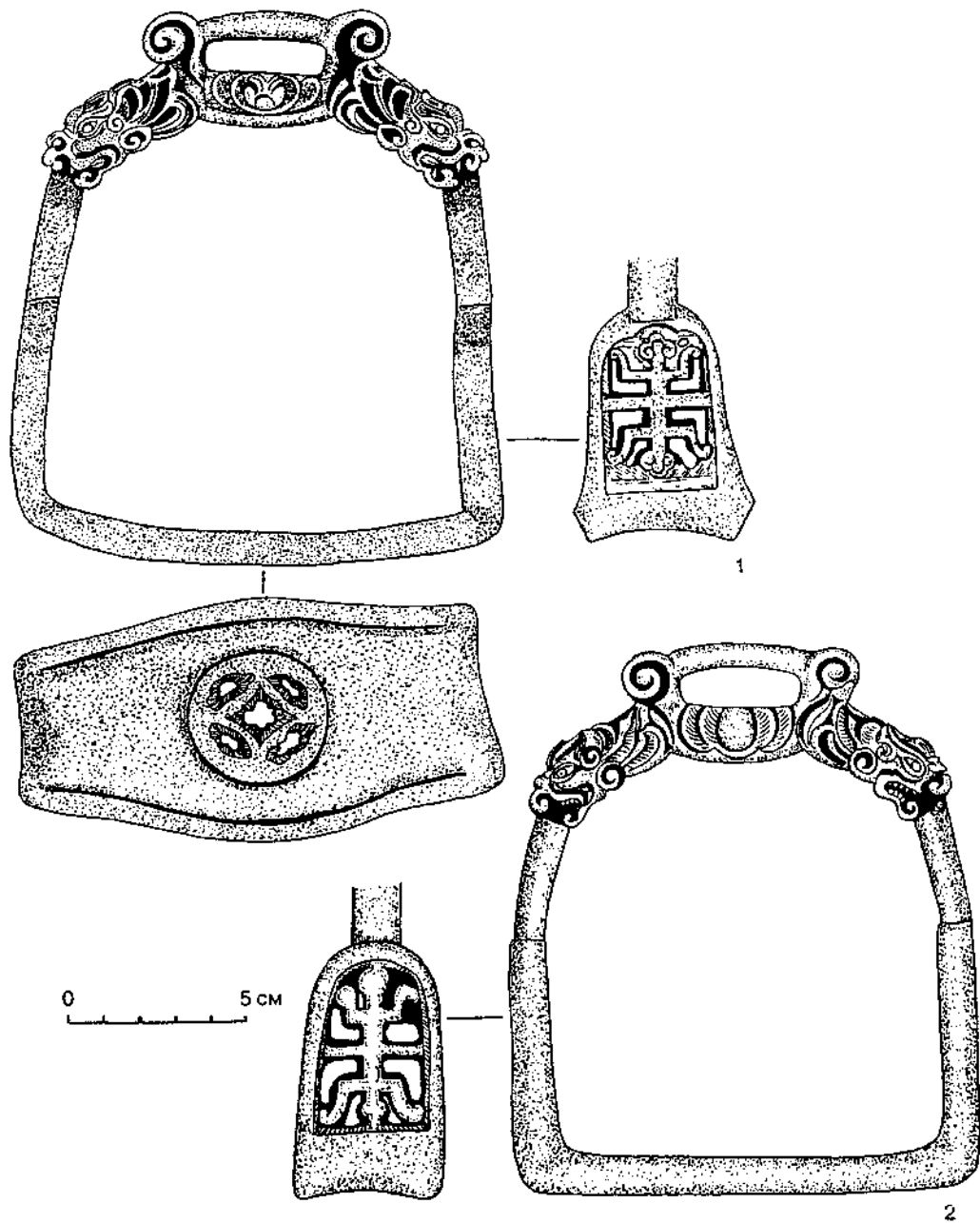


Рис. XII. Бронзовые стремена с зооморфным декором I типа

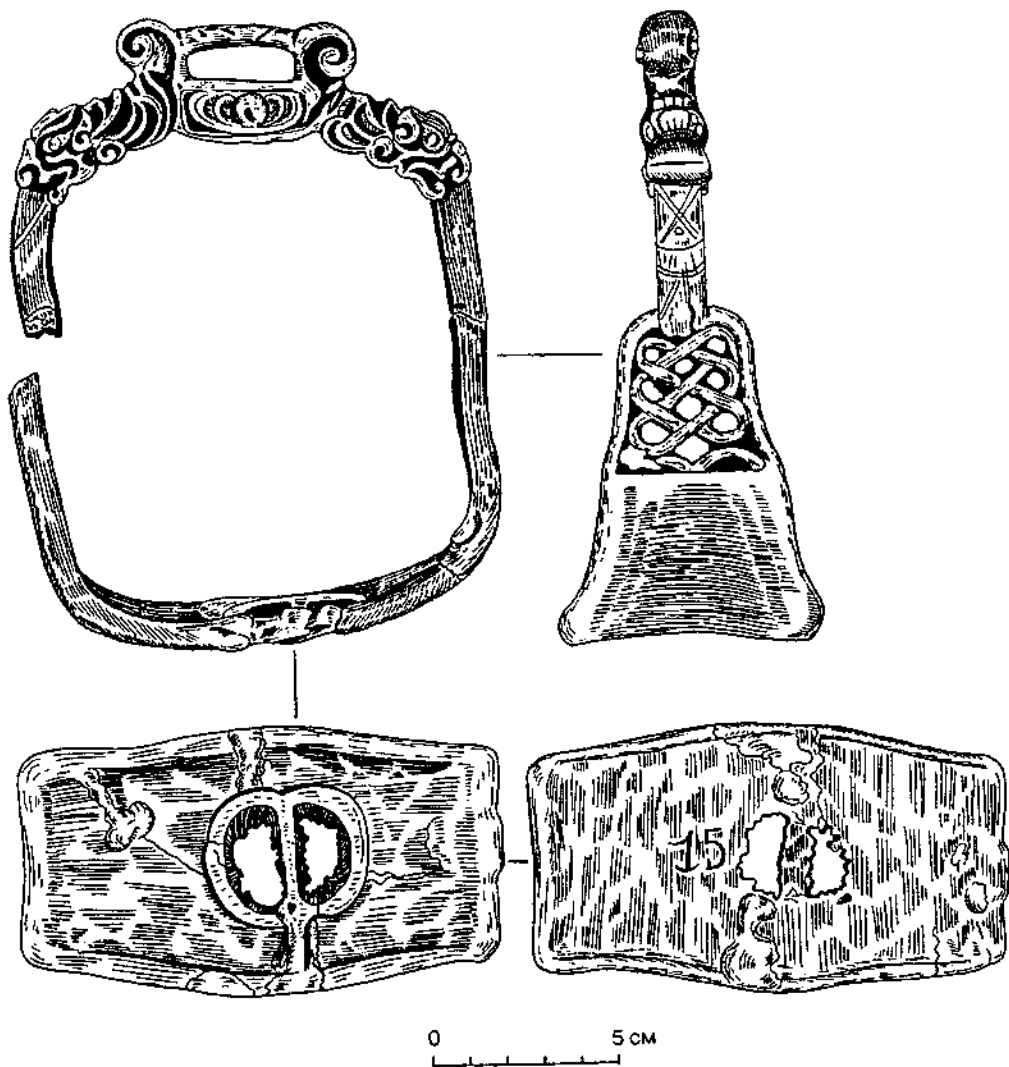


Рис. XIII. Стремя с зооморфным декором I типа

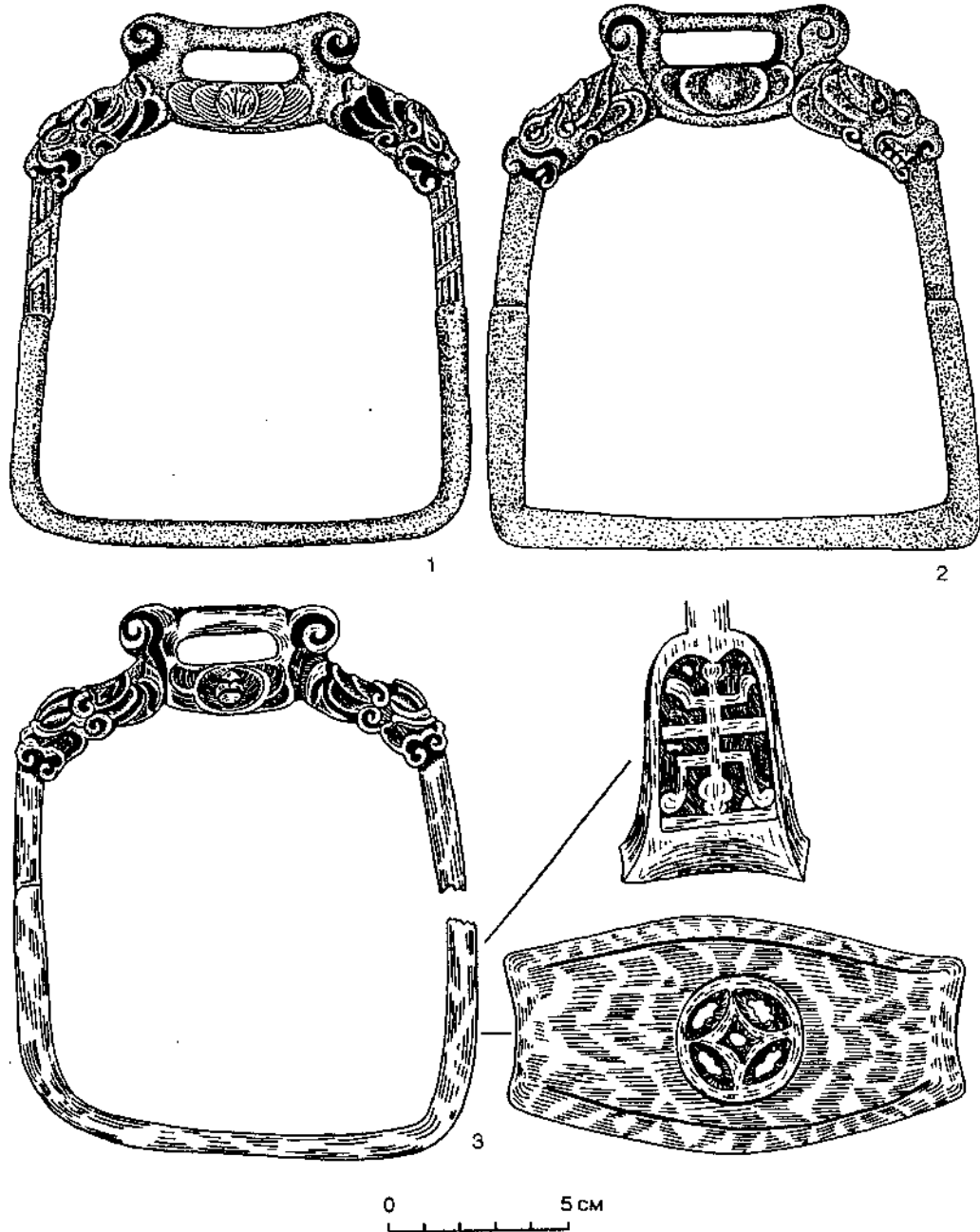


Рис. XIV. Бронзовые стремена с зооморфным декором I типа

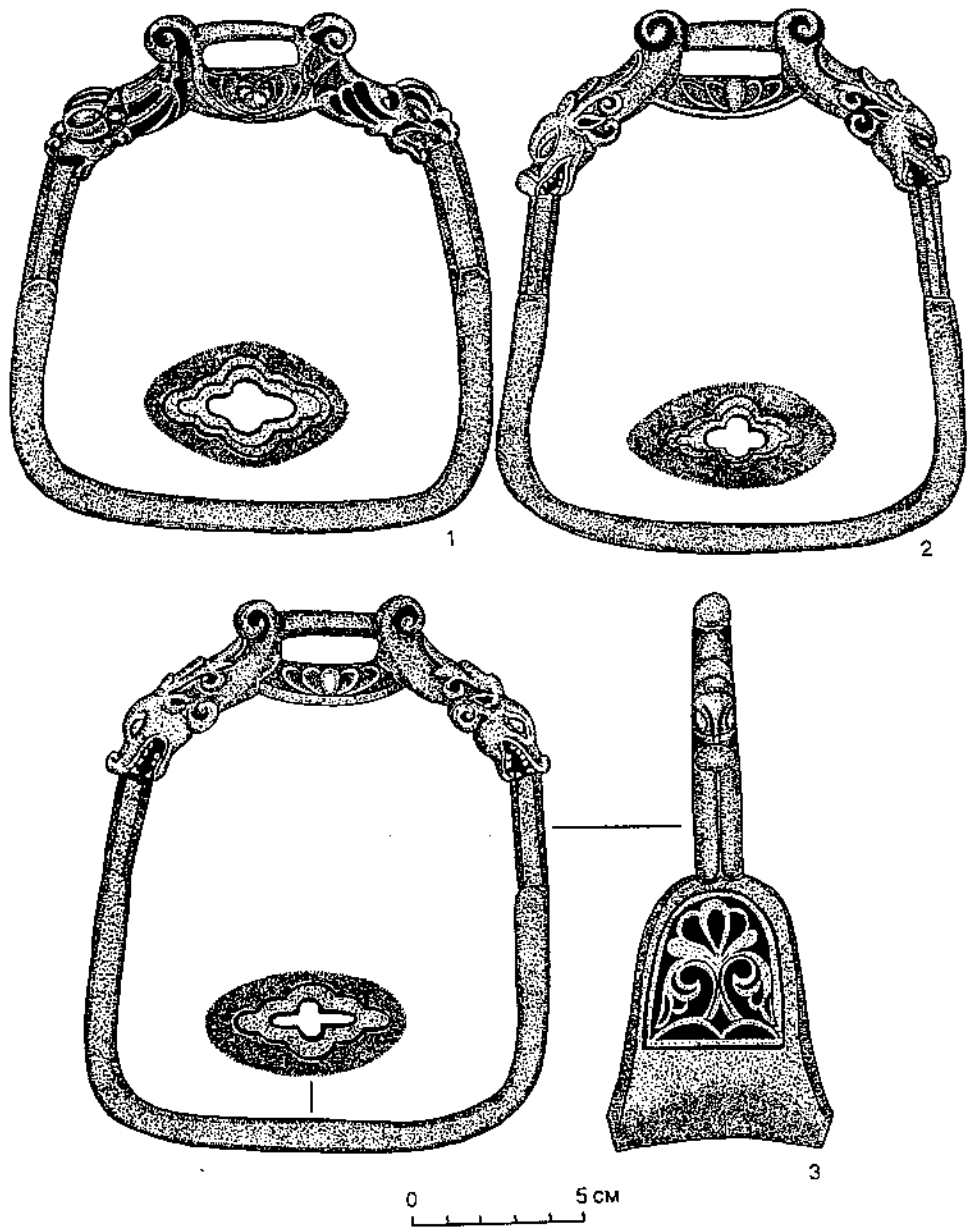


Рис. XV. Бронзовые литые стремена с зооморфным декором I (1) и II (2, 3) типов

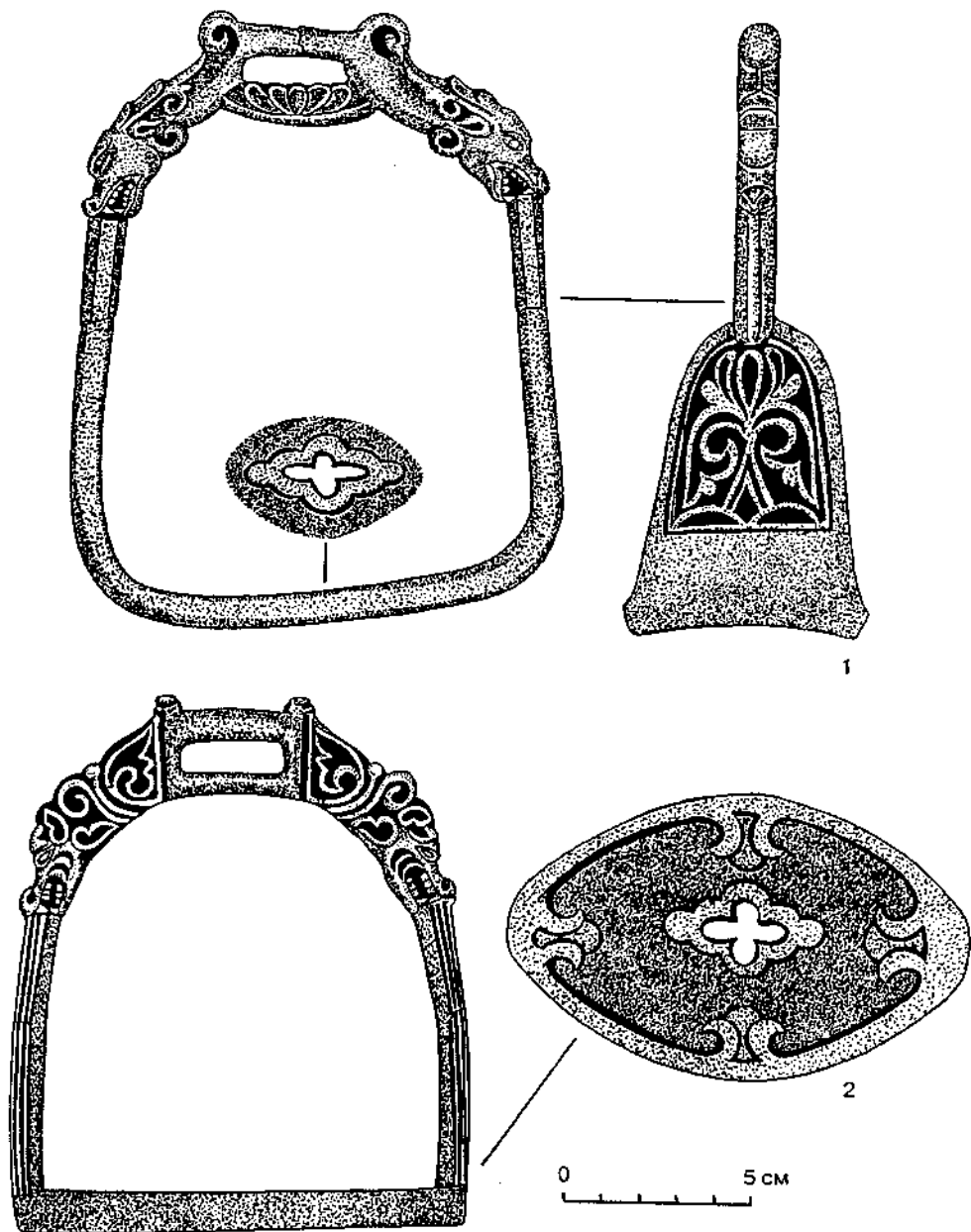


Рис. XVI. Бронзовые литые стремена с зооморфным декором II (1) и III (2) типов

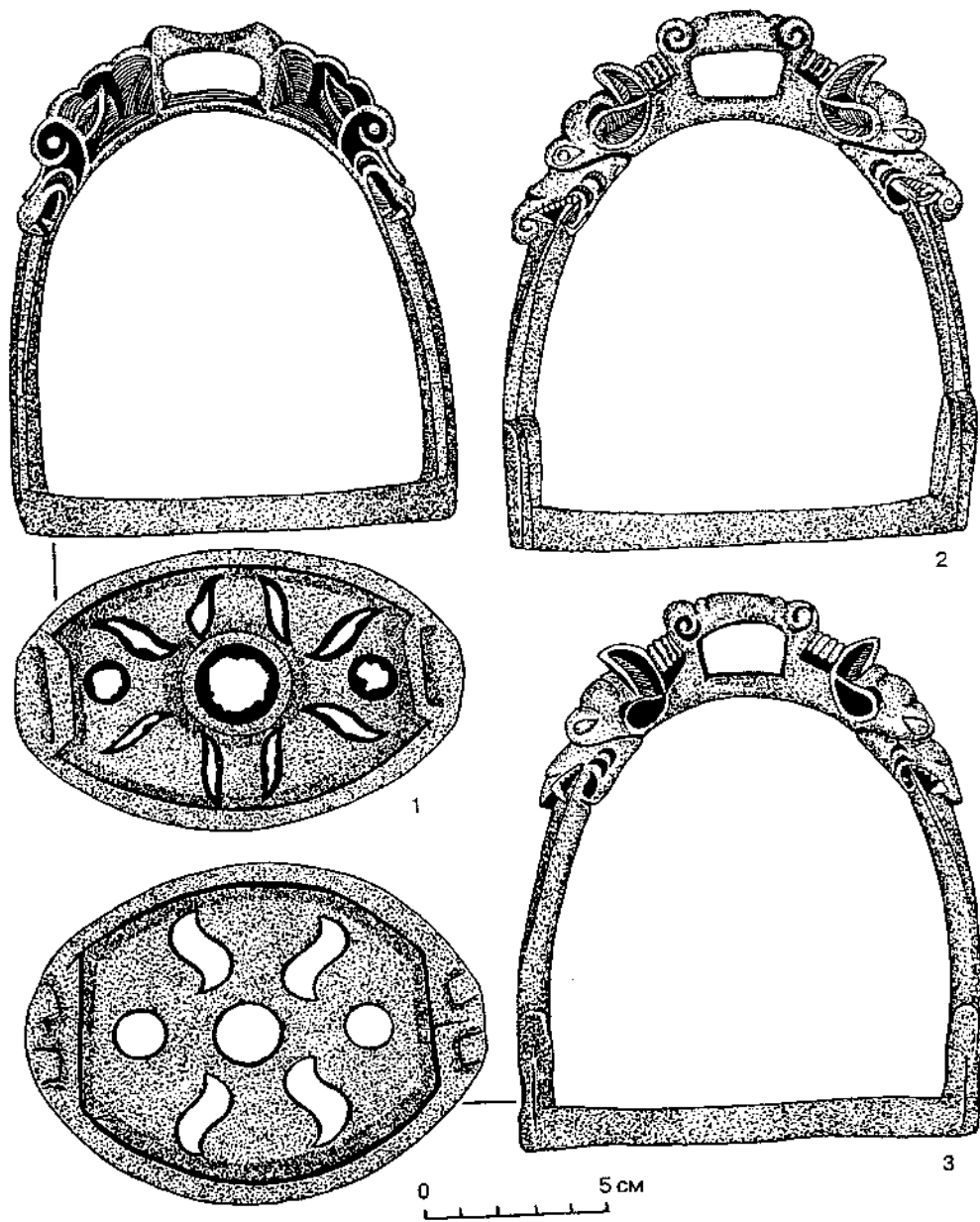
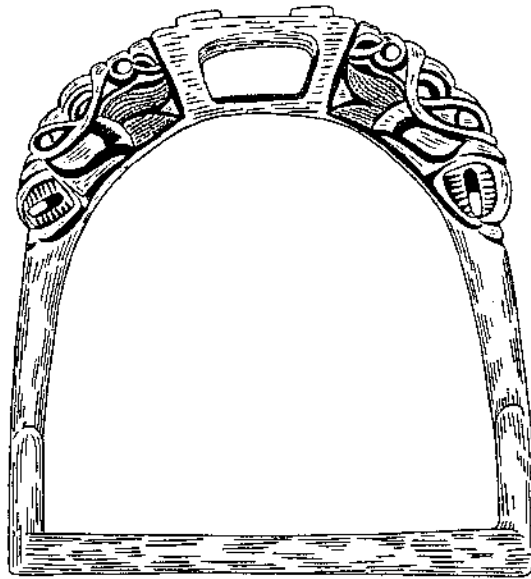
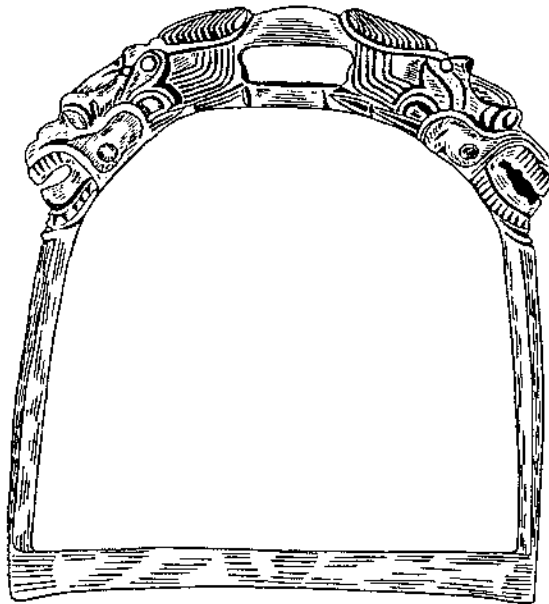


Рис. XVII. Бронзовые литые стремена с зооморфным декором IV (1) и V (2, 3) типов



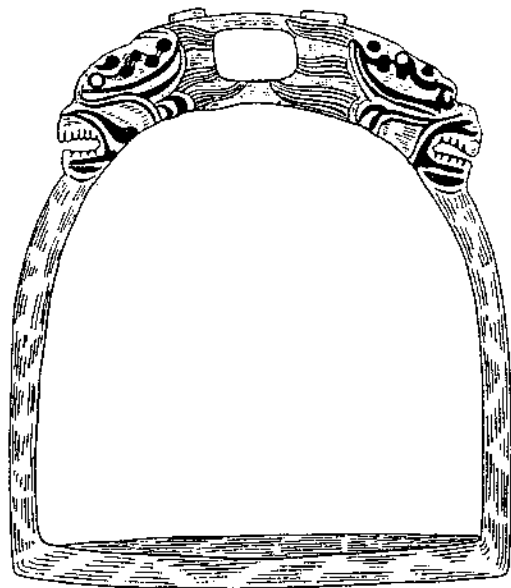
1



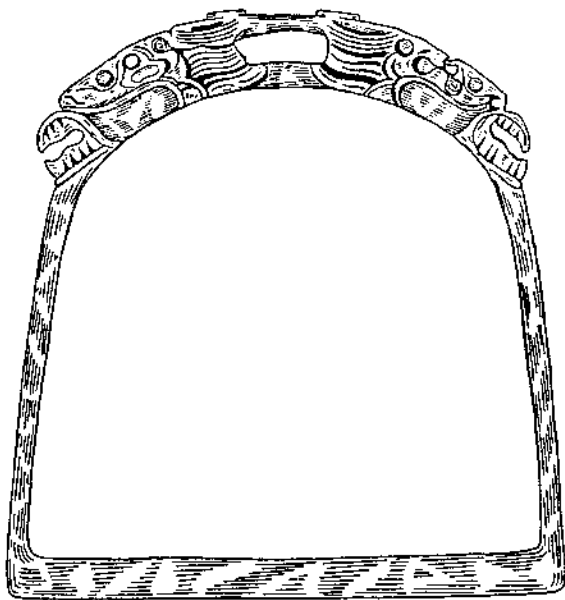
0 5 см

2

Рис. XVIII. Стальные стремена с зооморфным декором I типа



1



2

0 5 см

Рис. XIX. Стальные стремена с зооморфным декором I типа

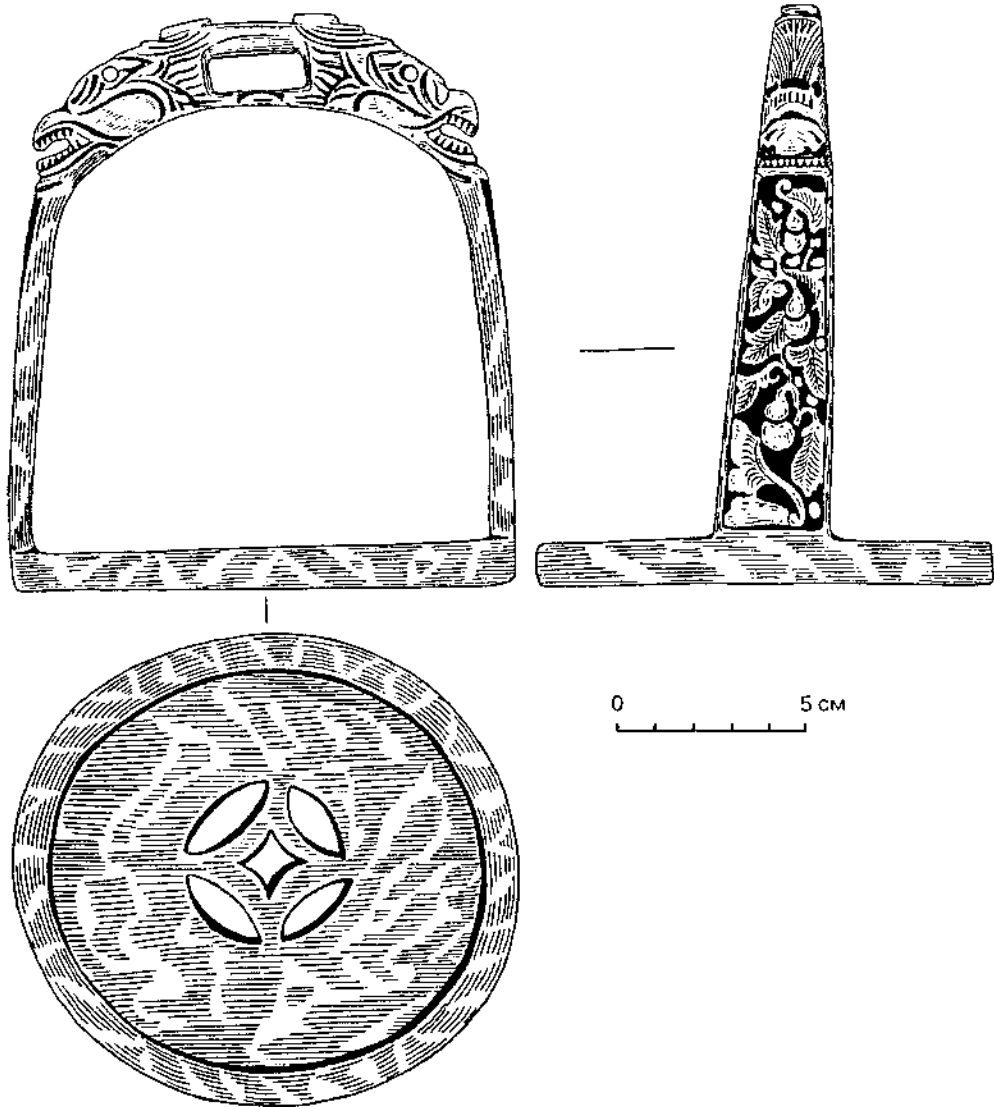


Рис. XX. Стальное стремя с зооморфным декором I типа



Рис. XXI. Стальные стремена с зооморфным декором I типа

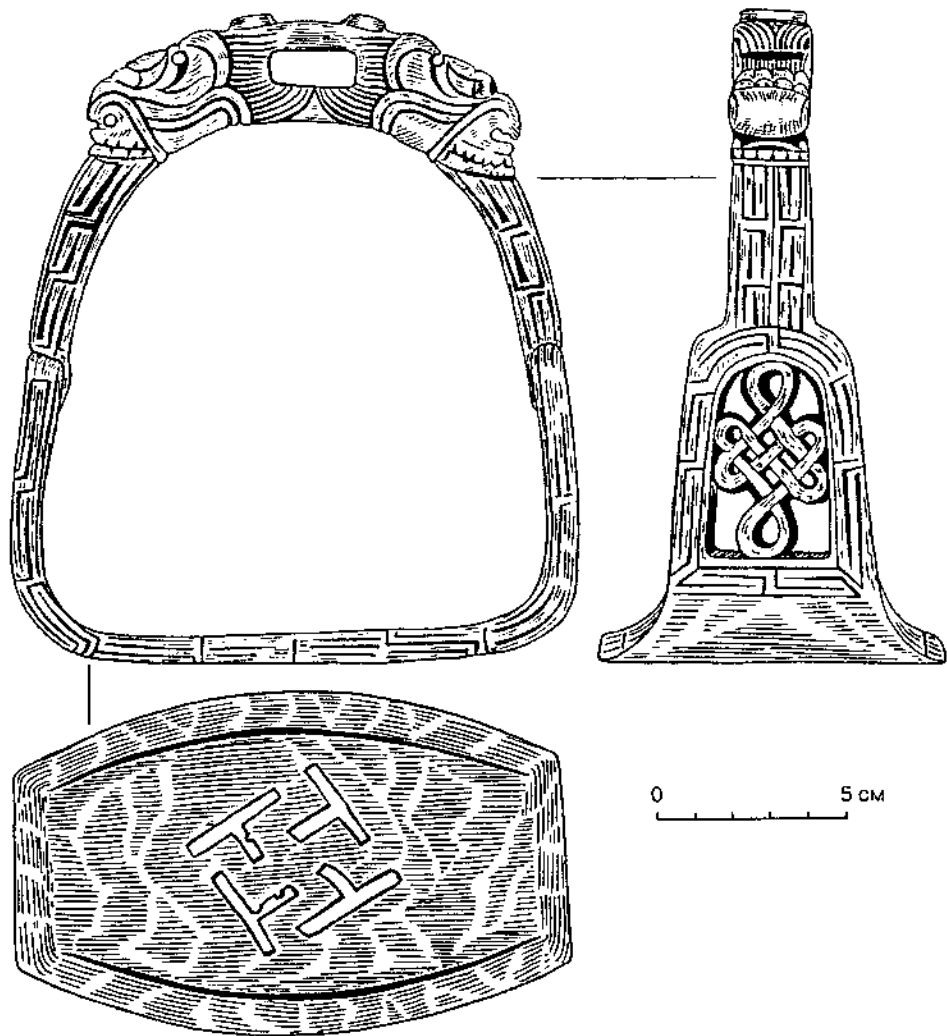


Рис. XXII. Стальное стрема с зооморфным декором I типа

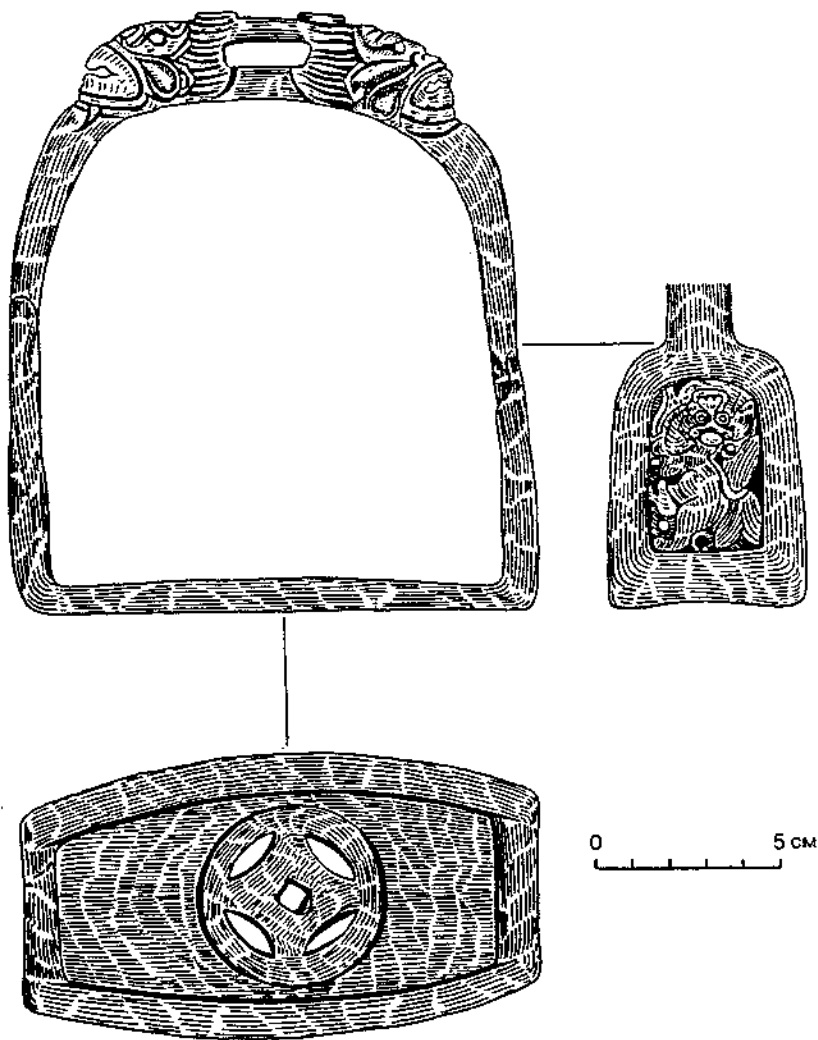


Рис. XXIII. Стальное стремя с зооморфным декором I типа из коллекции Д. Ч. Чокпарова

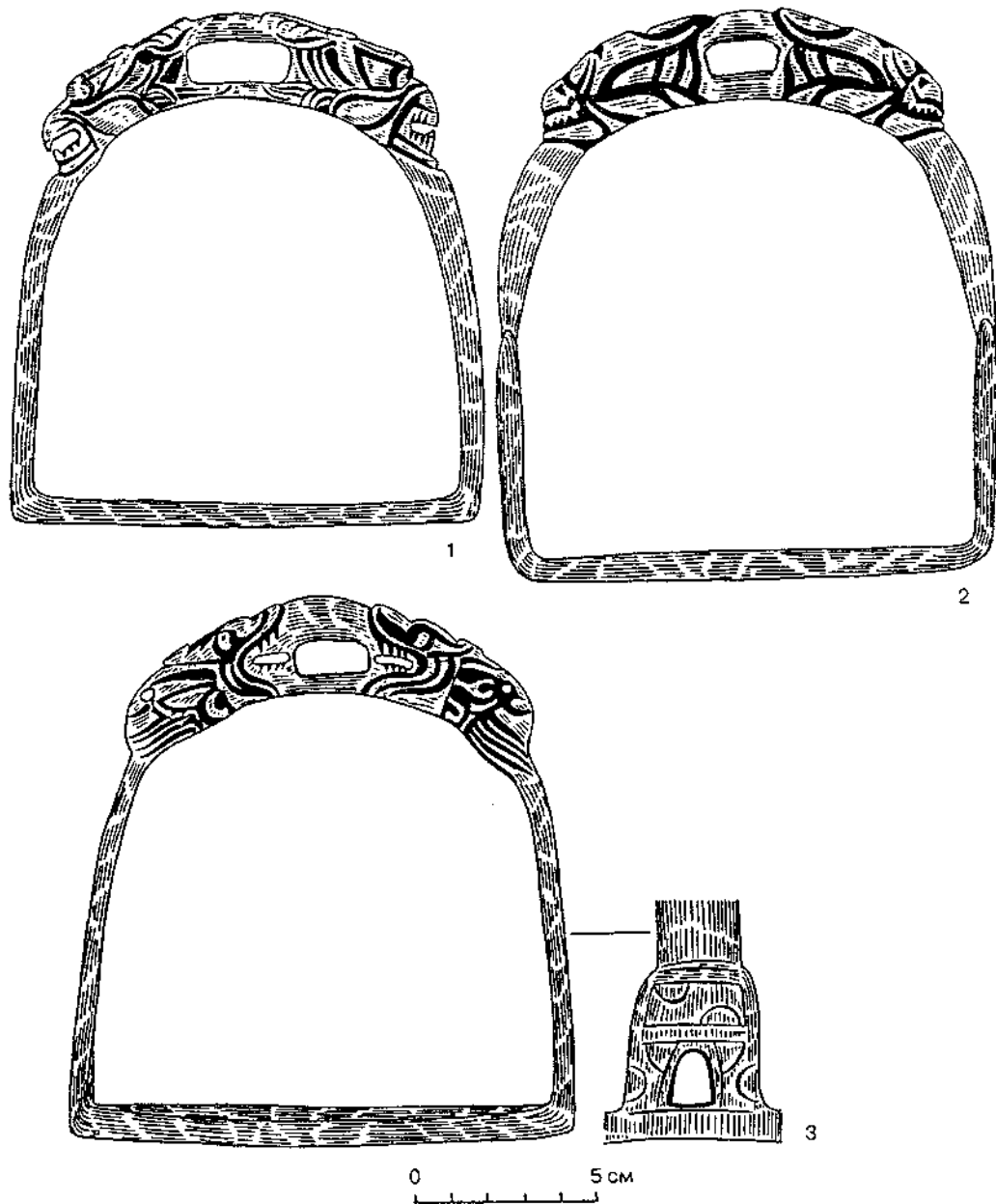


Рис. XXIV. Стальные стремена с зооморфным декором I (1, 2) и II (3) типов

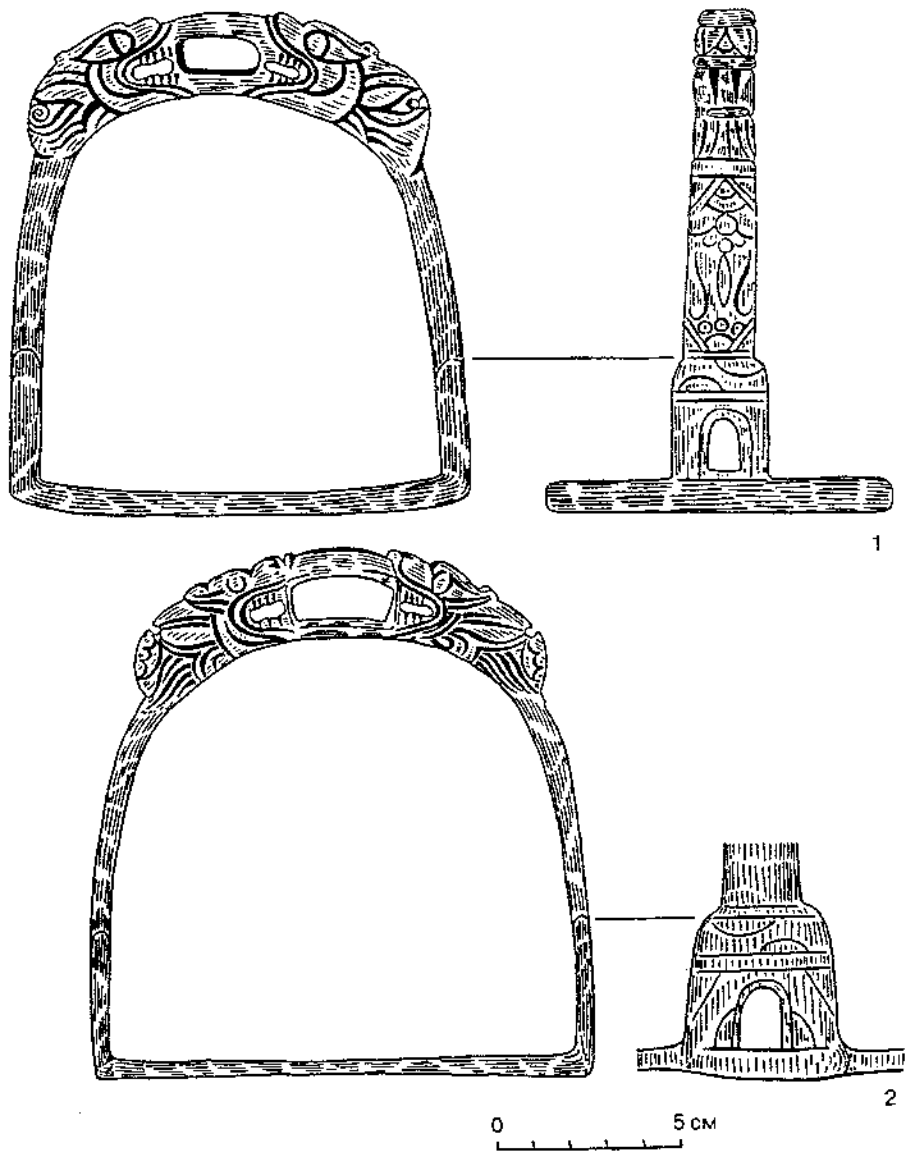
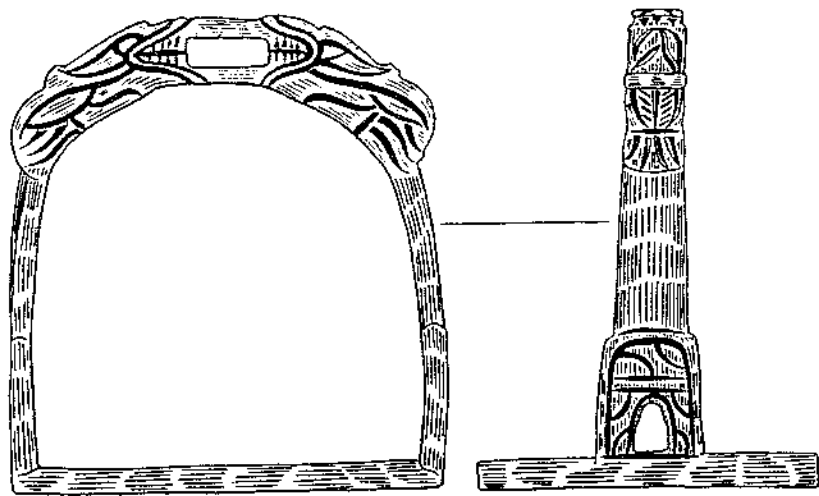
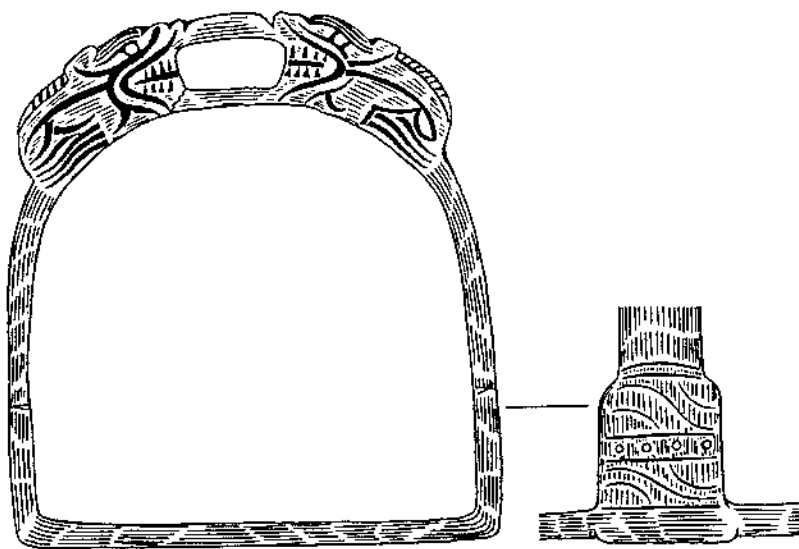


Рис. XXV. Стальные стремена с зооморфным декором I варианта II типа



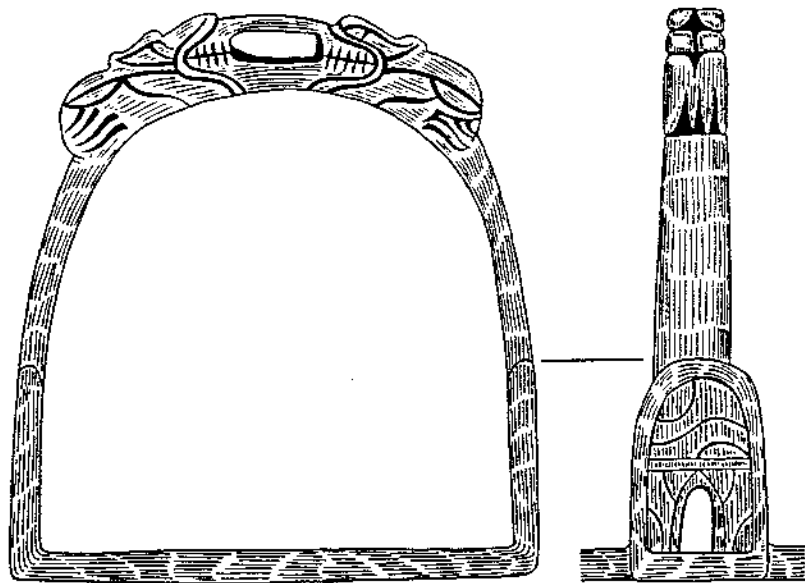
1



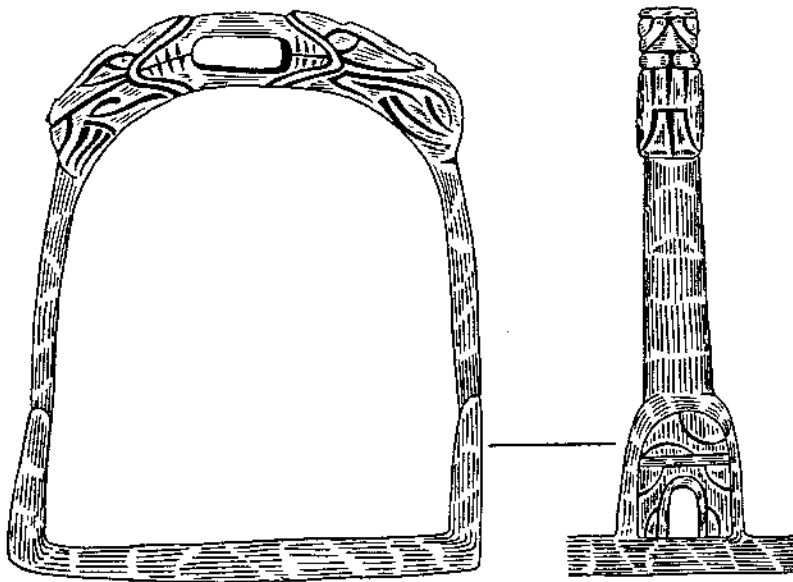
2

0 5 см

Рис. XXVI. Стальные стремена с зооморфным декором II варианта II типа



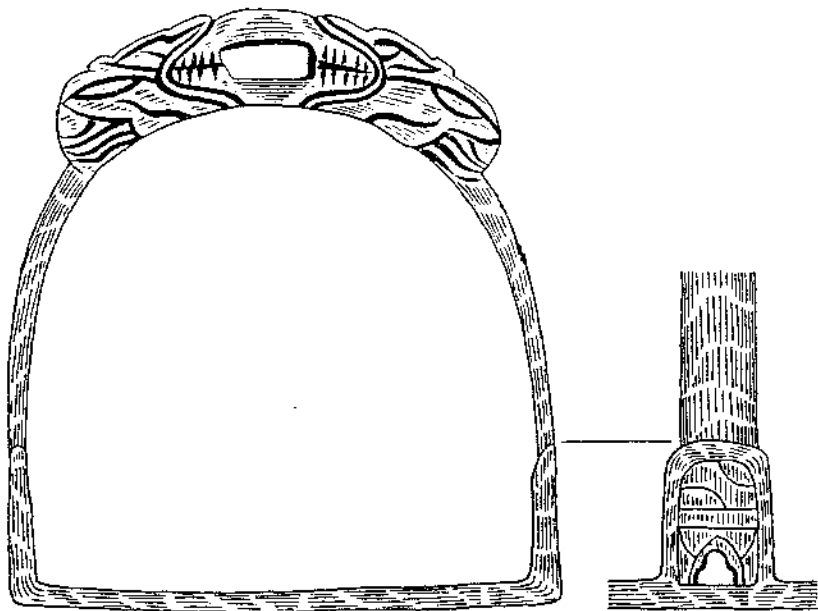
1



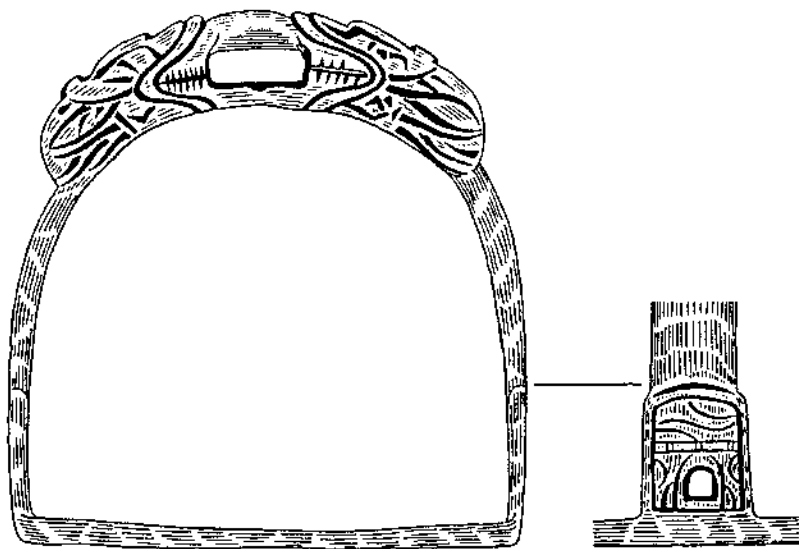
2

0 5 см

Рис. XXVII. Стальные стремена с зооморфным декором II варианта II типа



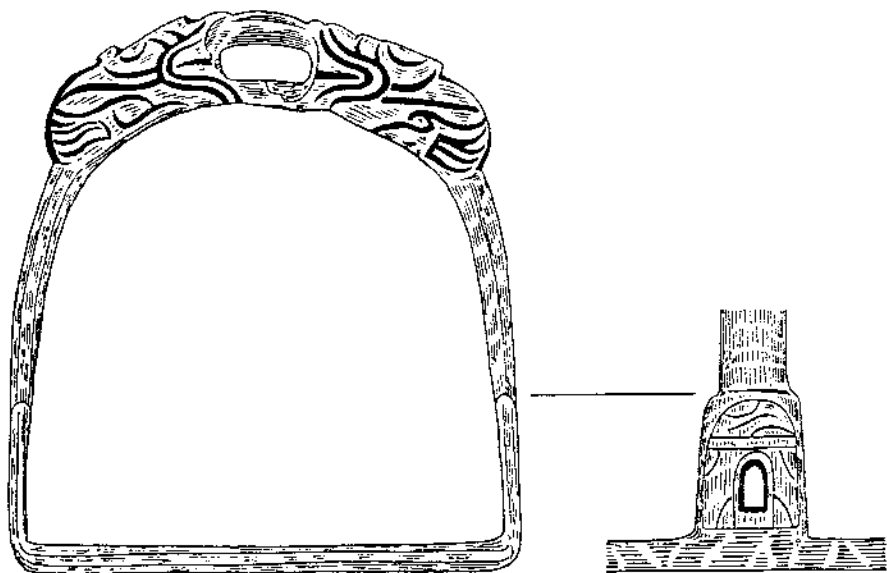
1



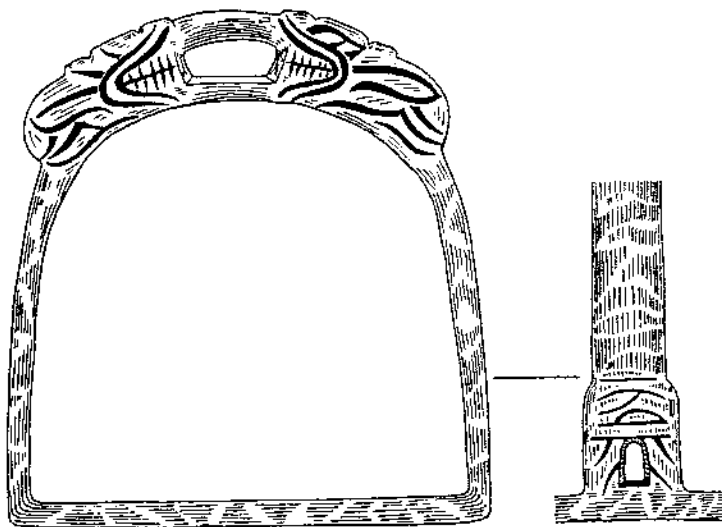
2

0 5 см

Рис. XXVIII. Стальные стремена с зооморфным декором II варианта II типа



1



2

0 5 см

Рис. XXIX. Стальные стремена с зооморфным декором II варианта II типа

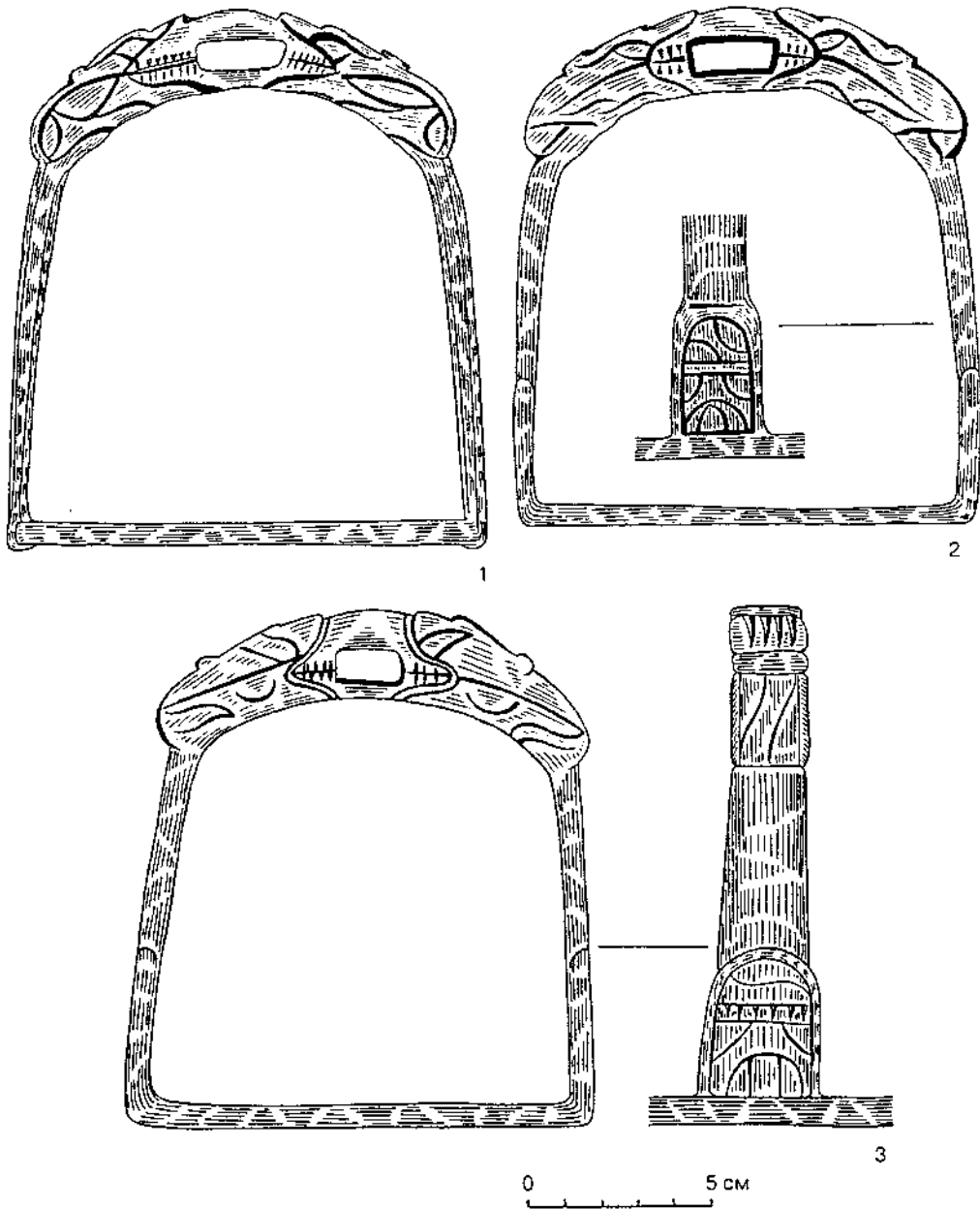


Рис. XXX. Стальные стремена с зооморфным декором II (1, 2) и III (3) вариантов II типа

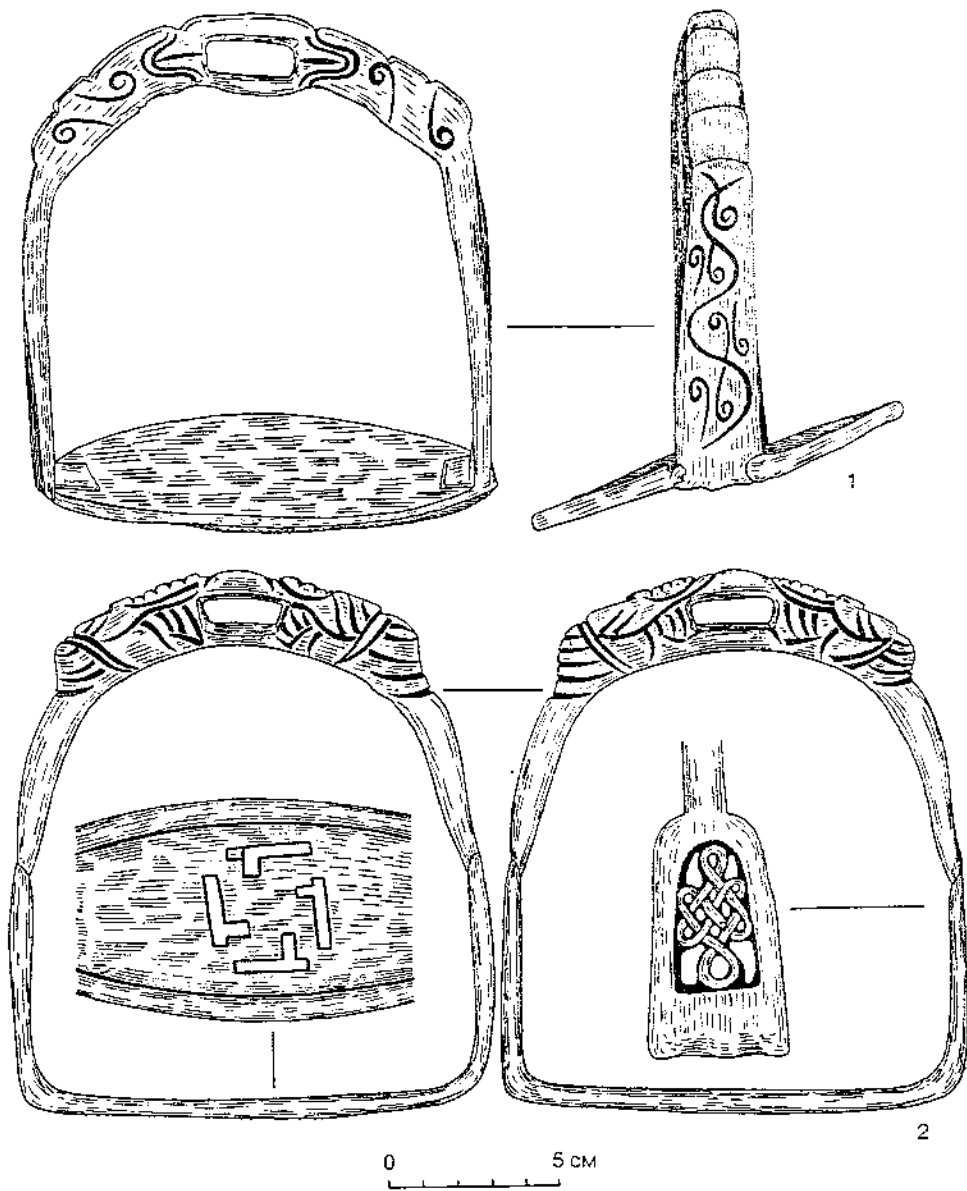


Рис. XXXI. Стальные стремена с зооморфным декором IV (1) и V (2) вариантов II типа

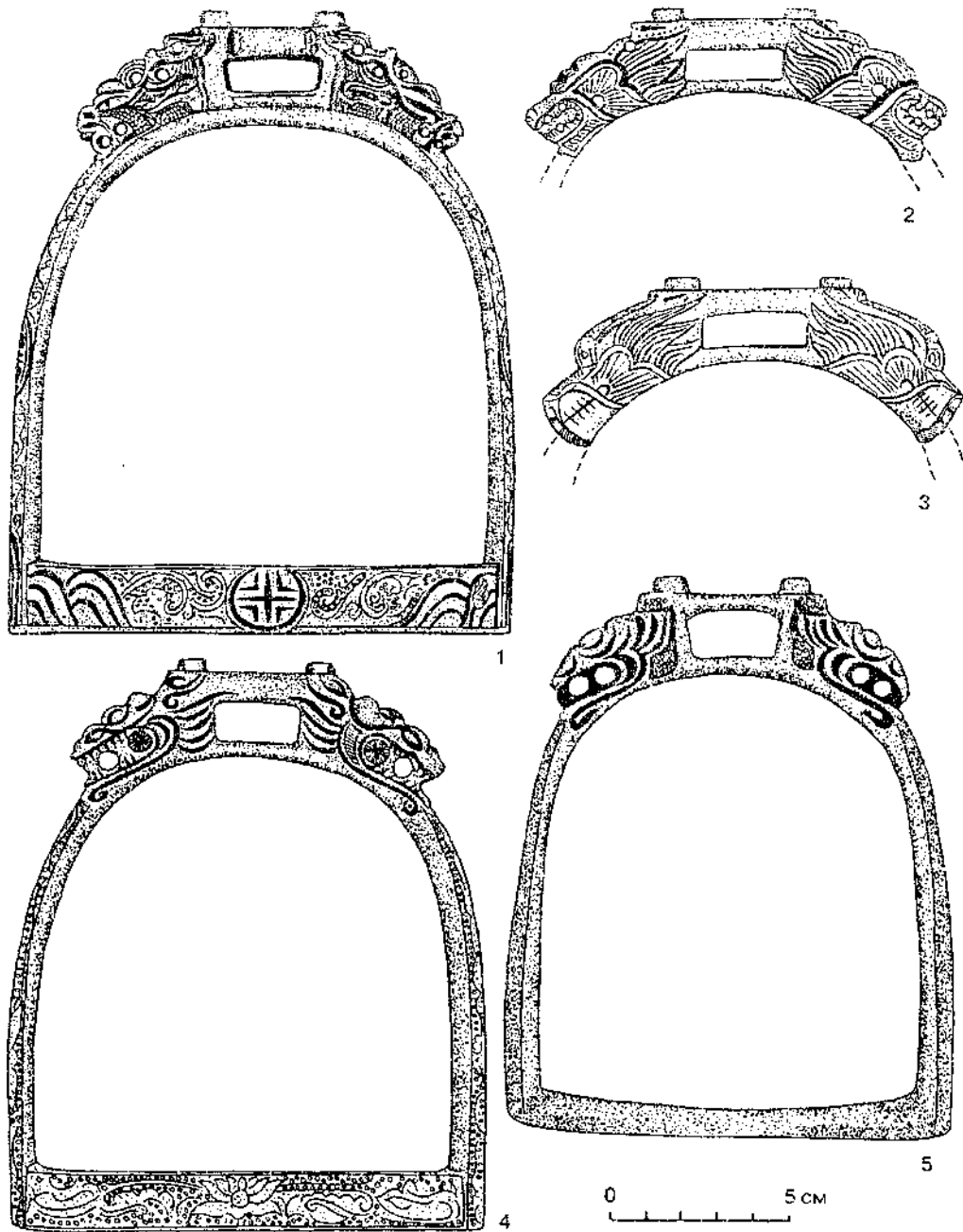


Рис. XXXII. Бронзовые китайские (1-3) и монгольские (4, 5) стремена с декором в виде голов драконов

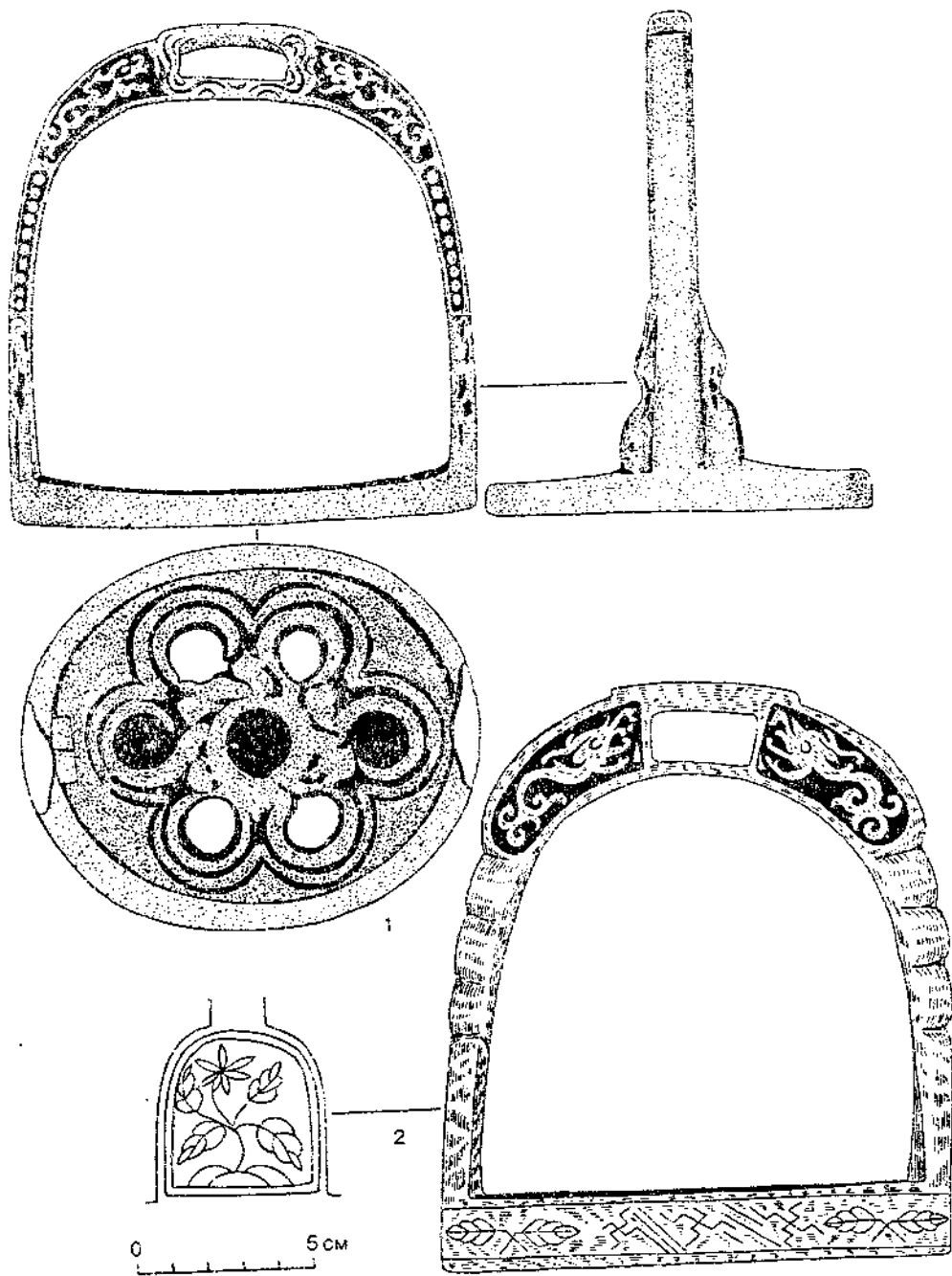


Рис. XXXIII. Бронзовое (1) и стальное (2) стремя с декором в виде фигур дракона

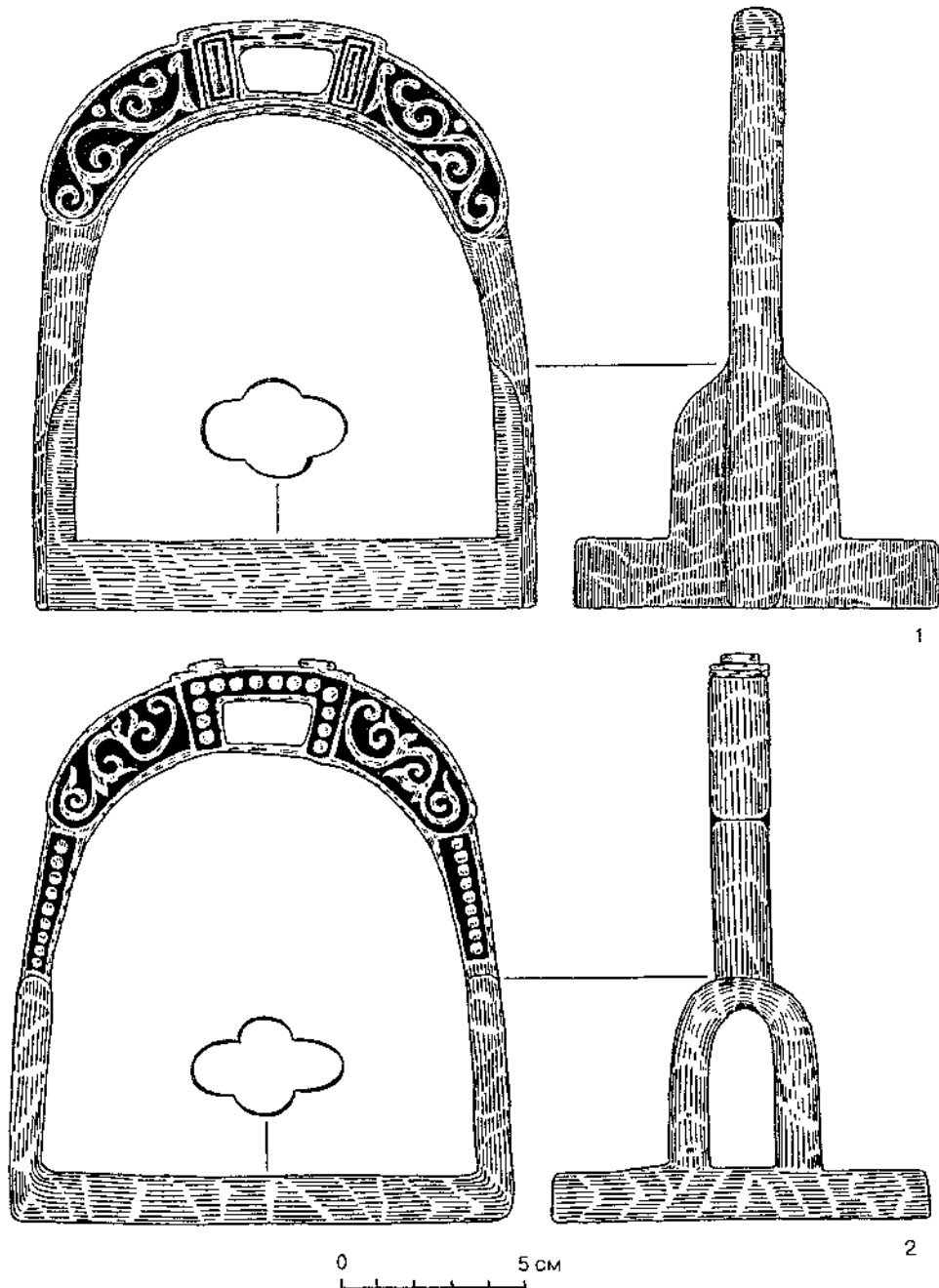


Рис. XXXIV. Монгольские стальные стремена с растительным узором

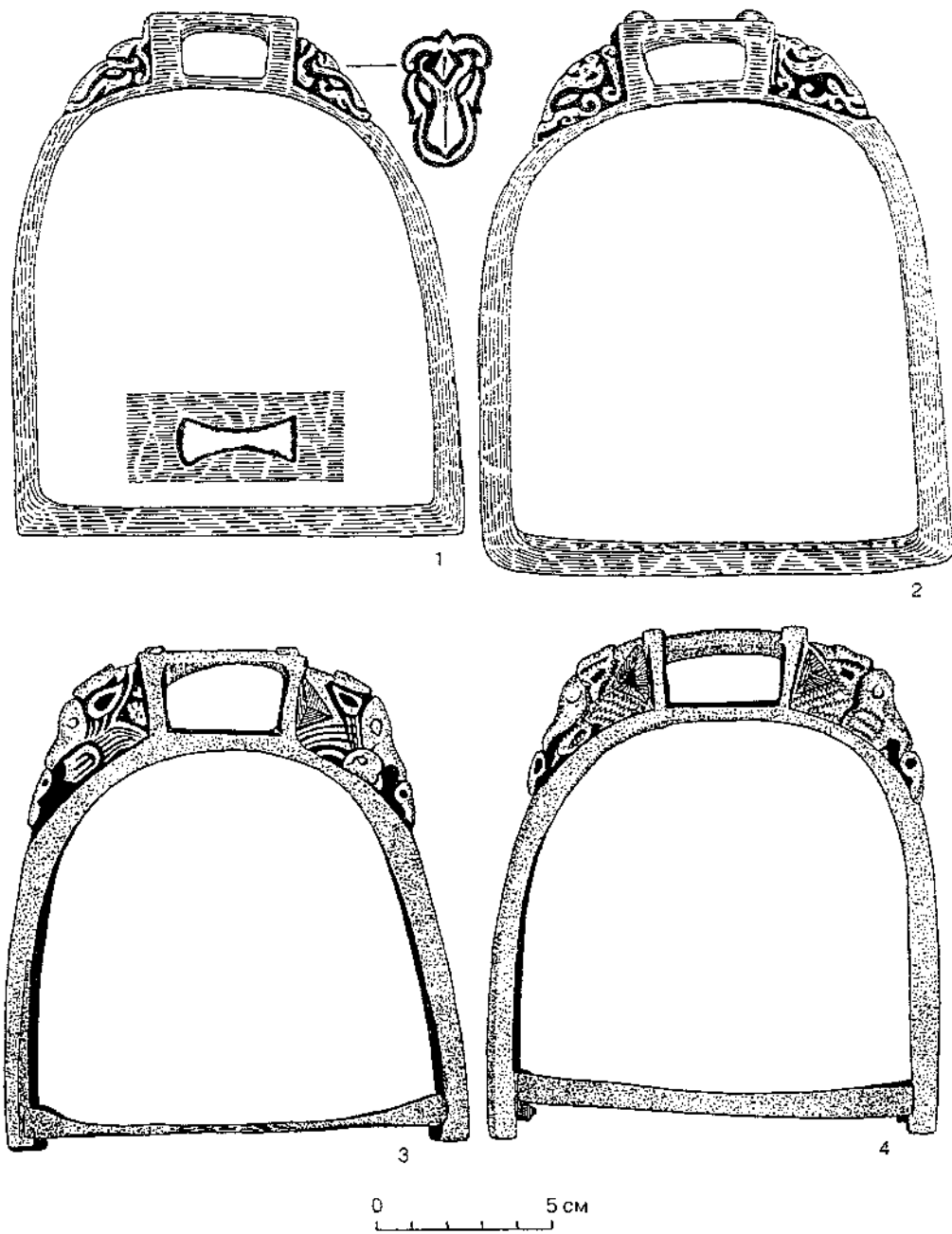


Рис. XXXV. Бронзовые (1, 3, 4) и стальное (2) стремена с изображением голов животных

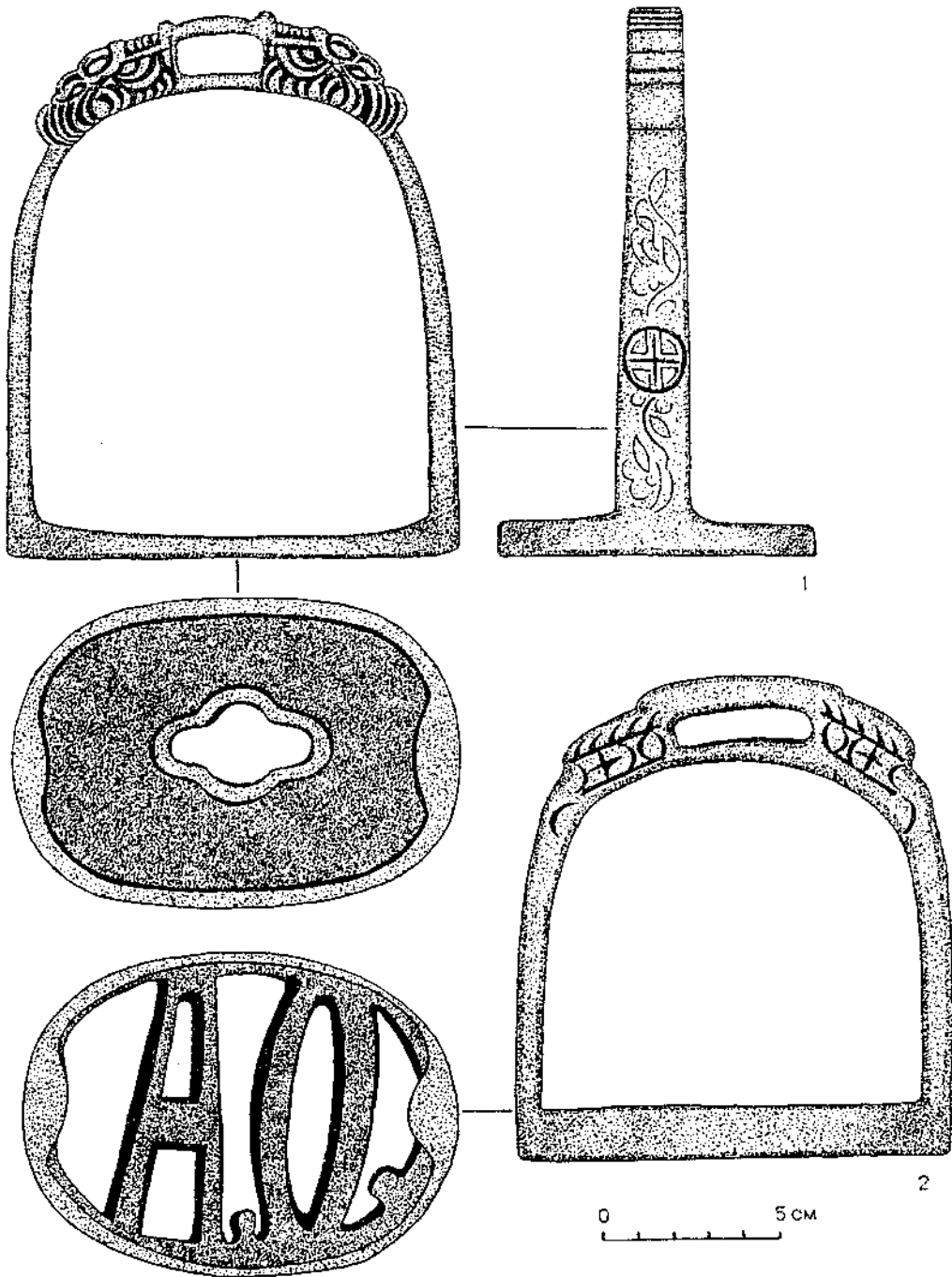


Рис. XXXVI. Монгольские бронзовые стремена

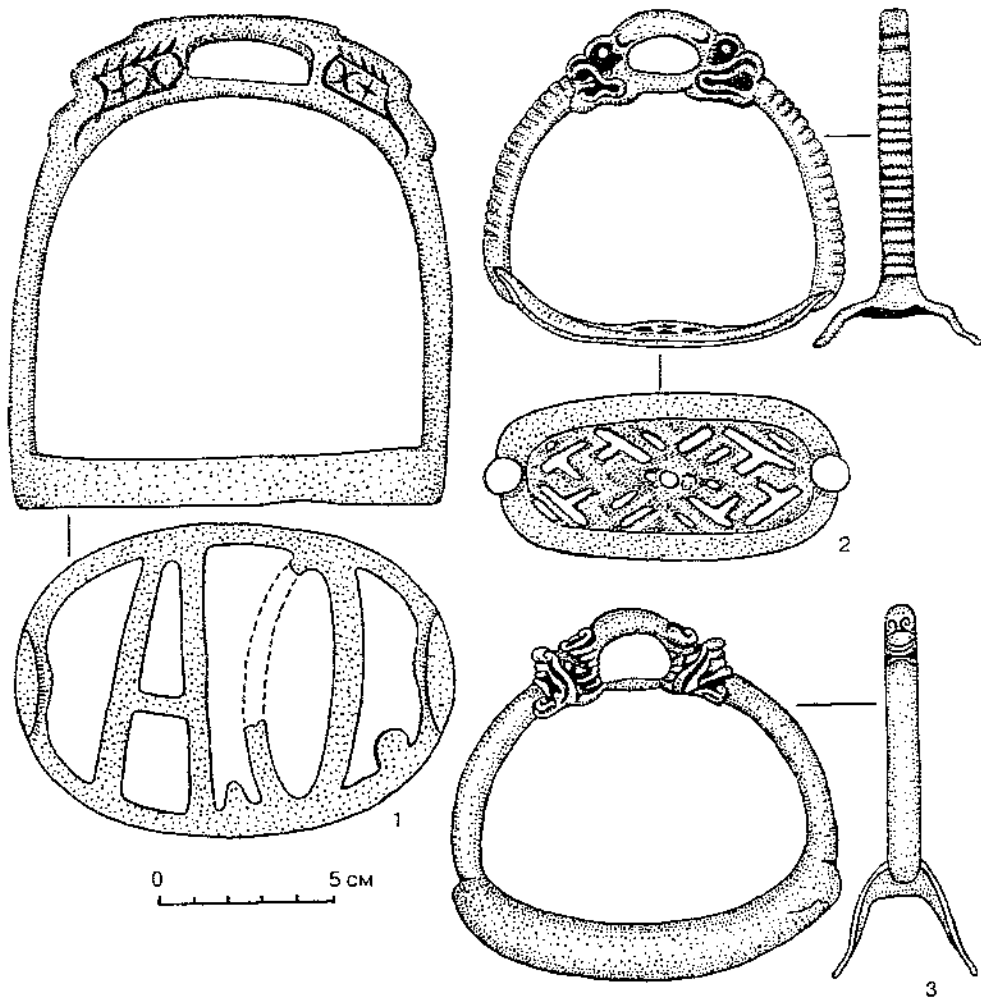


Рис. XXXVII. Бронзовые стремена с Алтая (1) и из Юго-Восточной Азии (2, 3)

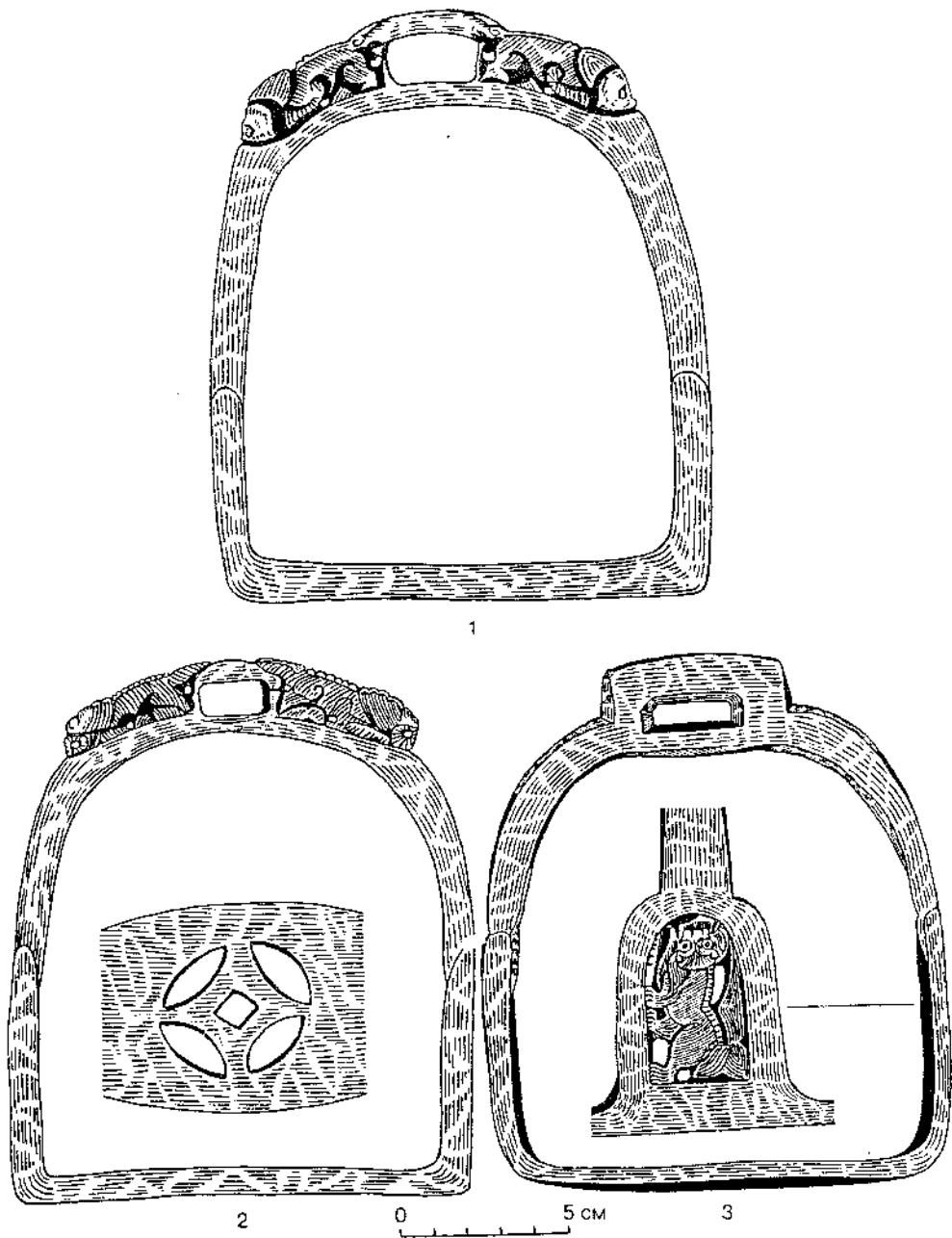


Рис. XXXVIII. Стальные стремена с изображением львов

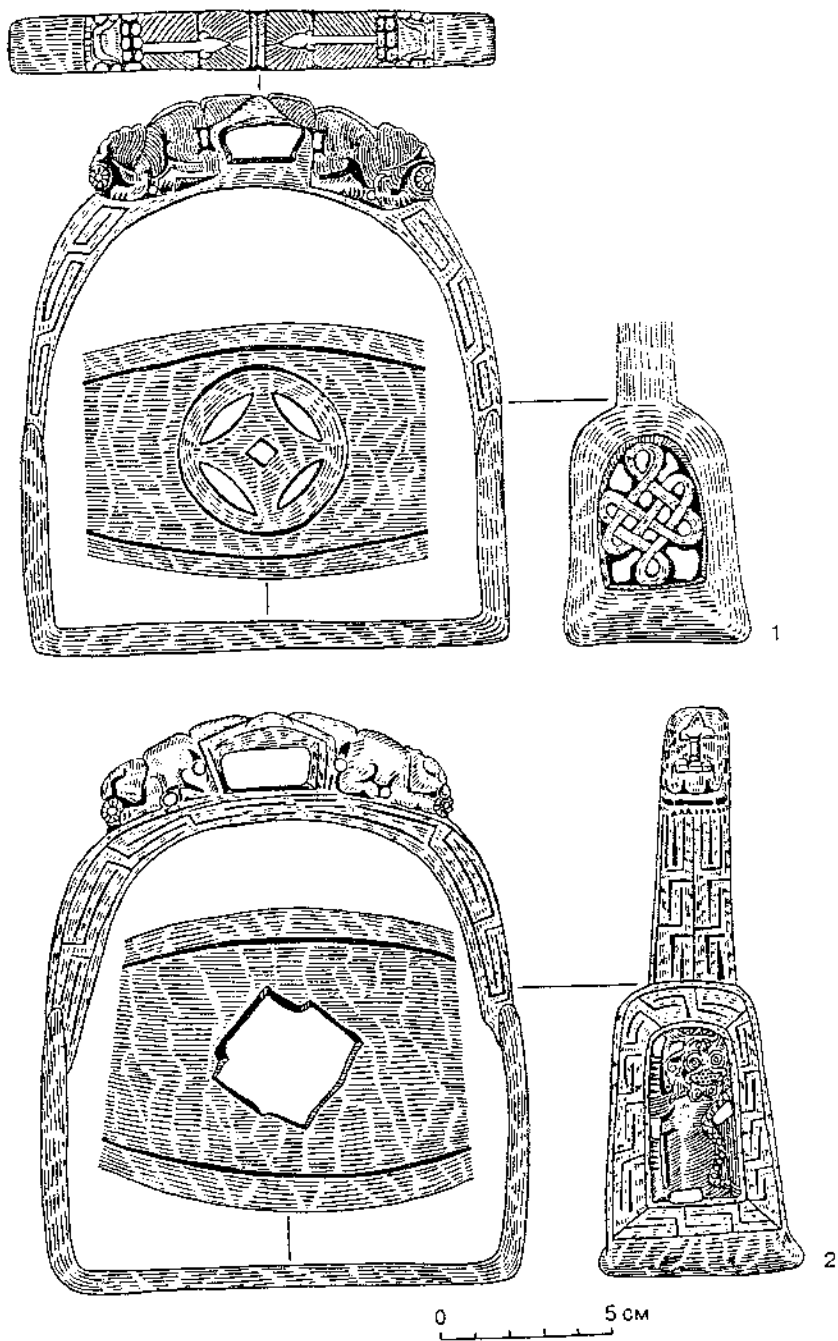


Рис. XXXIX. Стальные стремена с изображениями львов

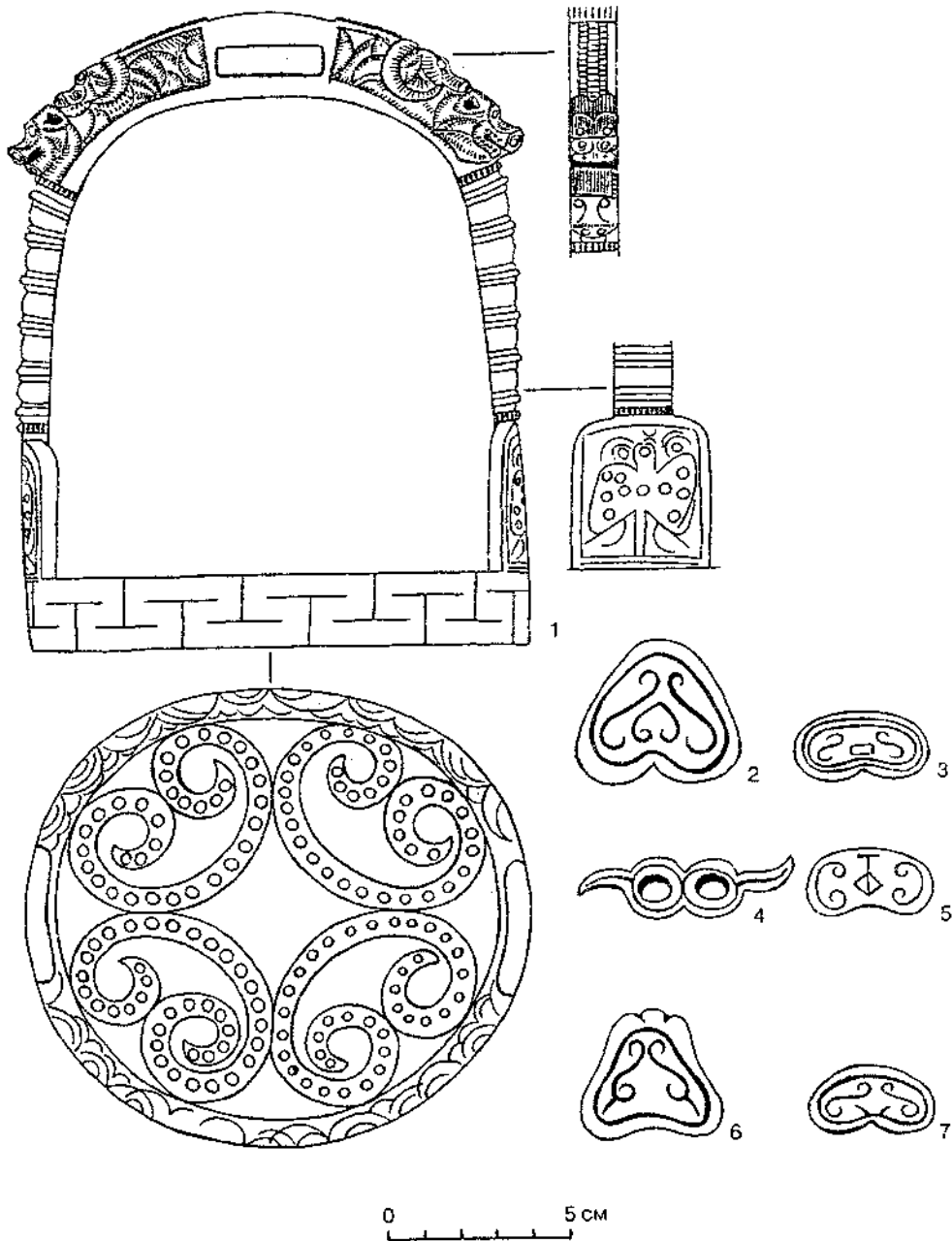
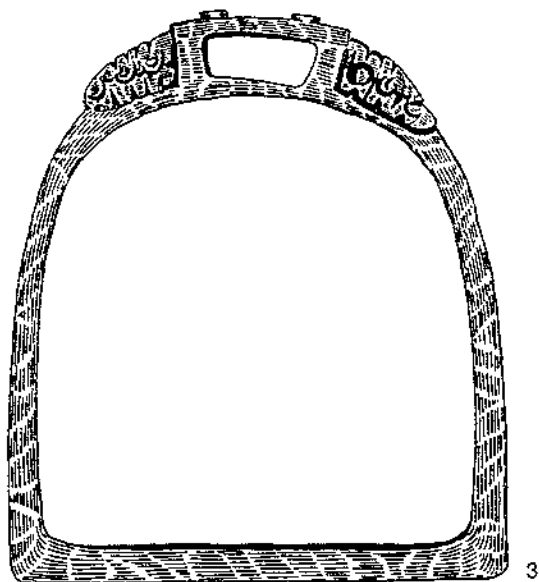
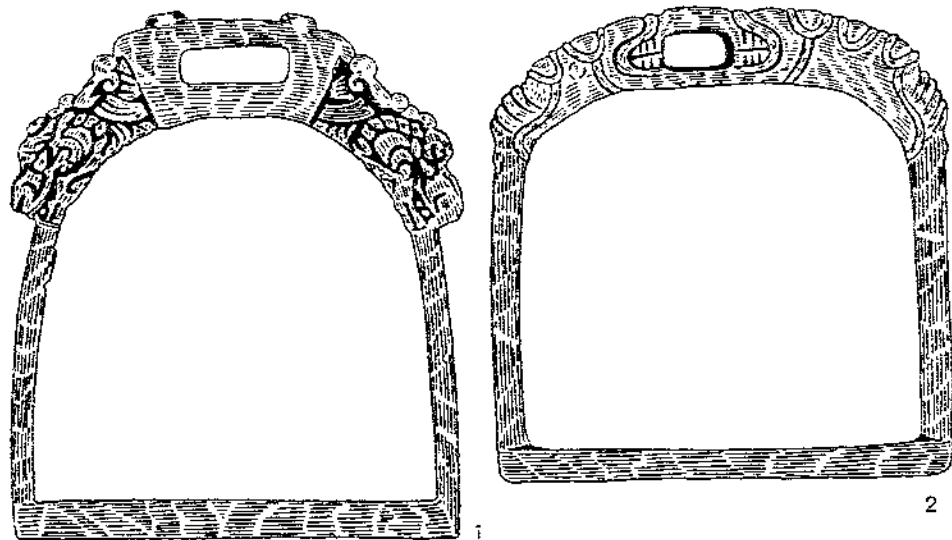


Рис. XL. Стальное стремя (1) и костяные накладки передней (2, 3) и задней (6, 7) лук и полок (4, 5) седла



0 5 см

Рис. ХLI. Стальные стремена из Монголии (1, 3) и Тувы (2)

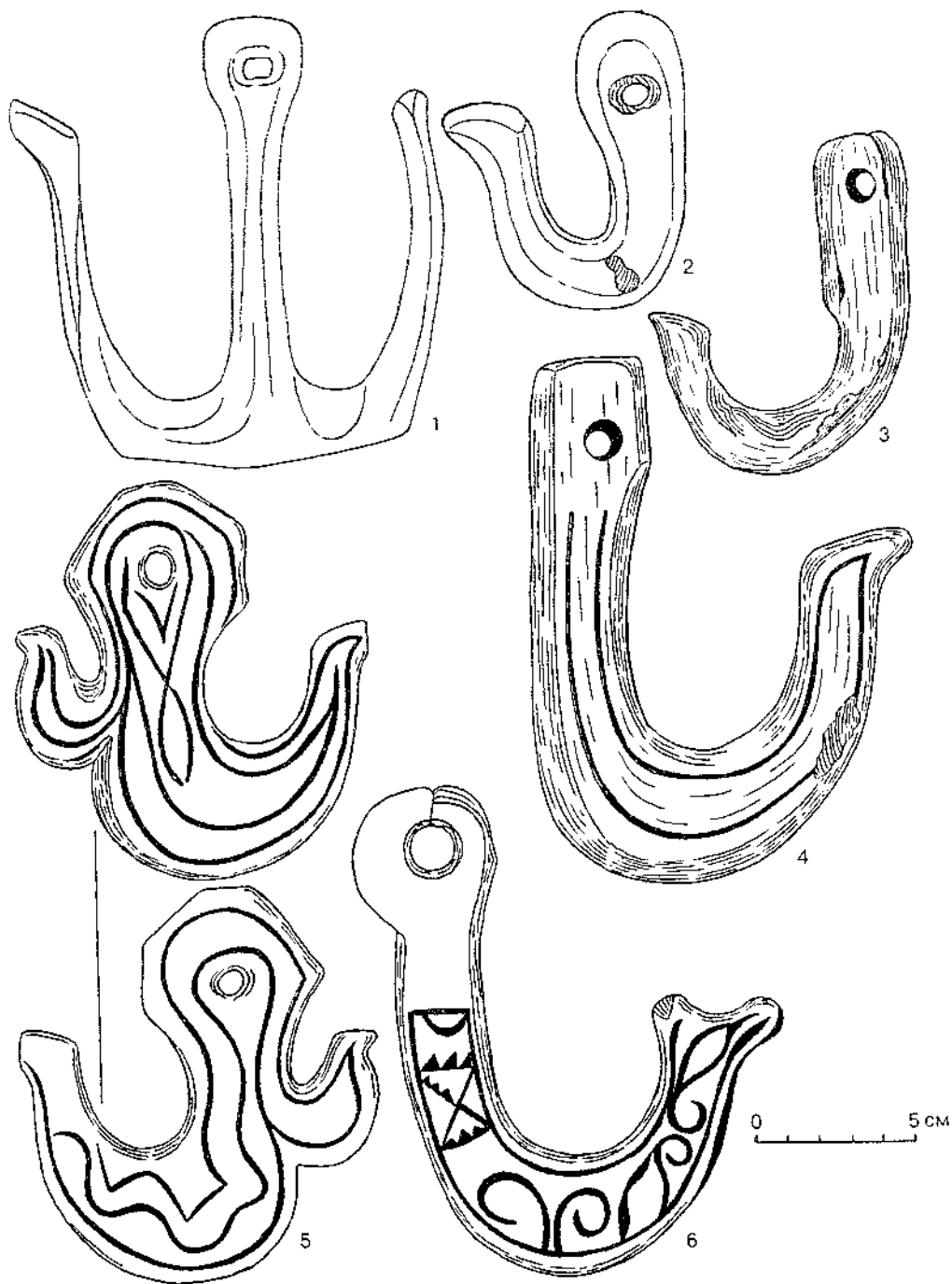
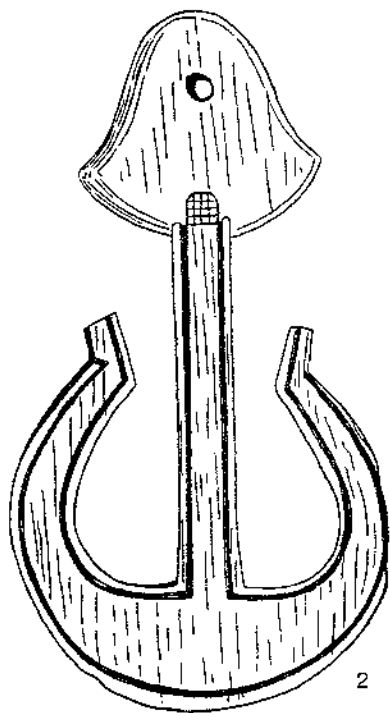
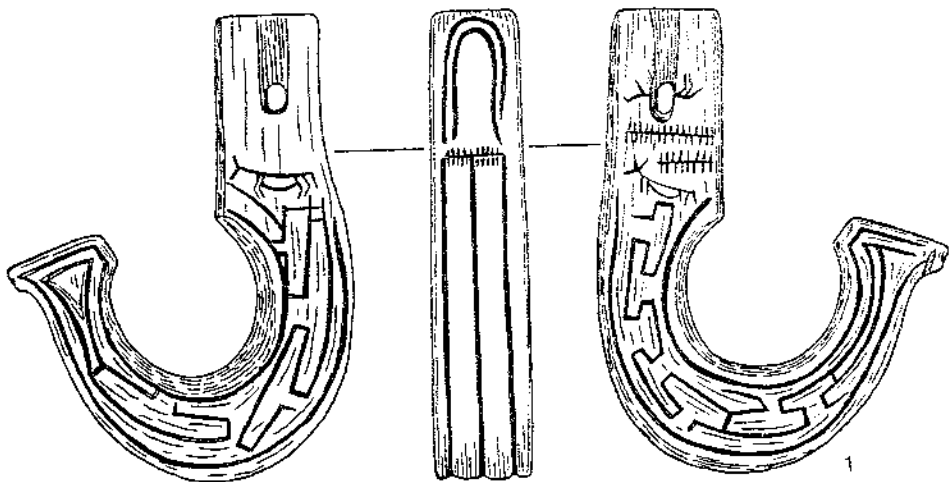


Рис. XLII. Тувинские (1, 3) и алтайские (2, 4-6) роговой (1) и деревянные крюки-вешалки



0 5 см

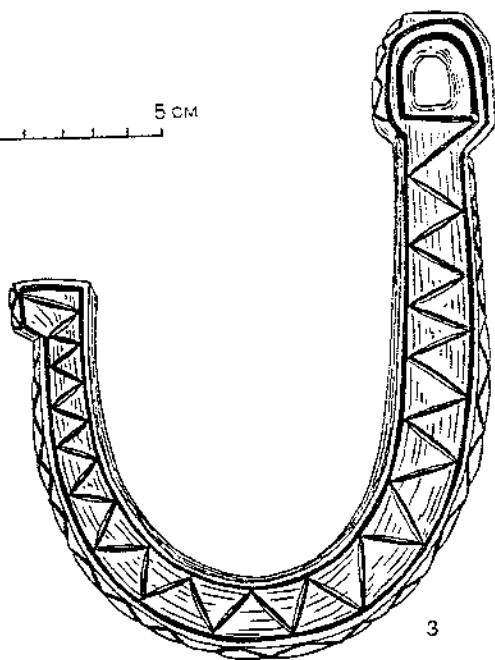


Рис. XI. III. Алтайские деревянные крюки-вешалки

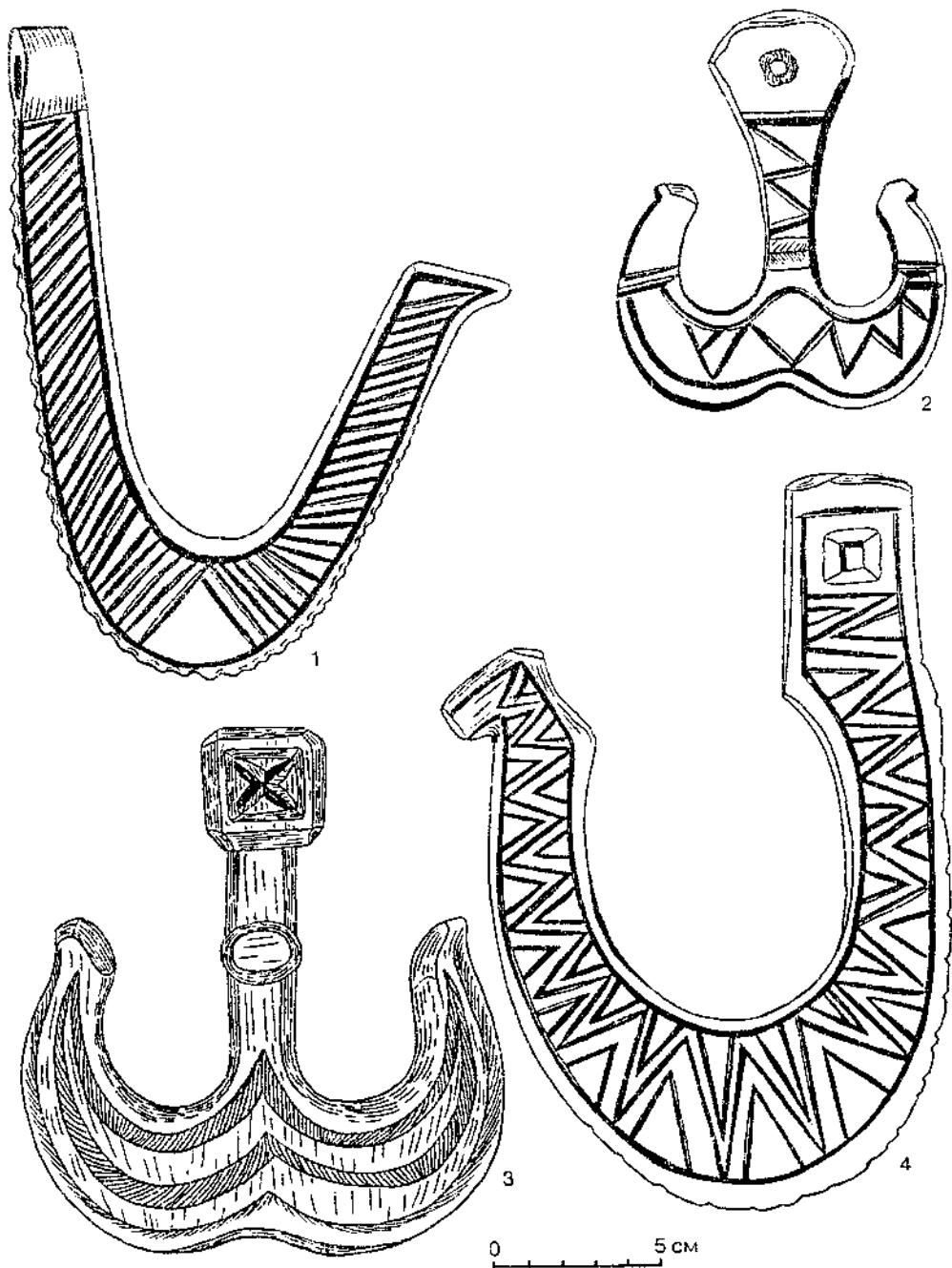


Рис. XLIV. Алтайские деревянные крюки-вешалки

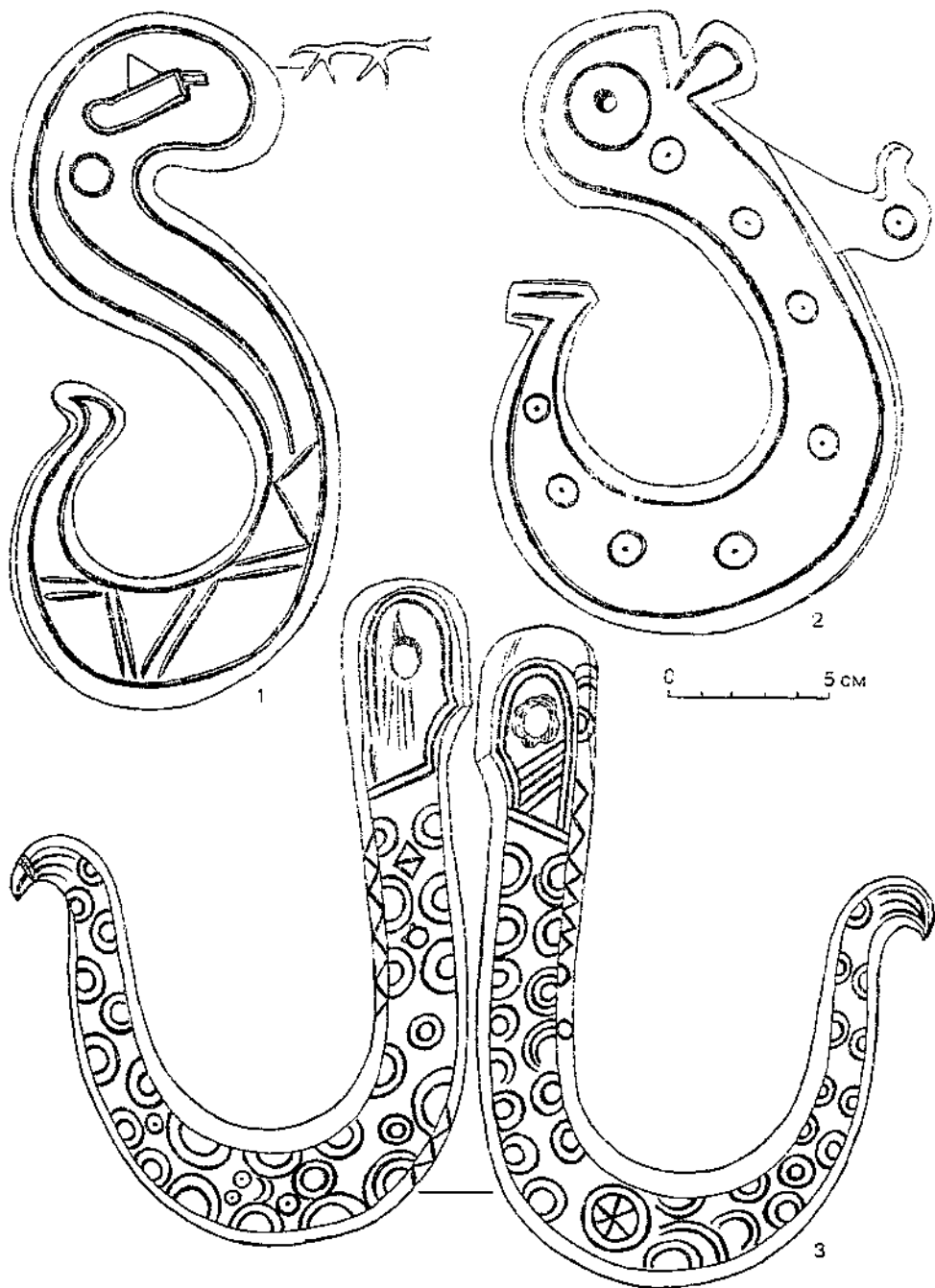


Рис. XLV. Алтайские деревянные крюки-вешалки

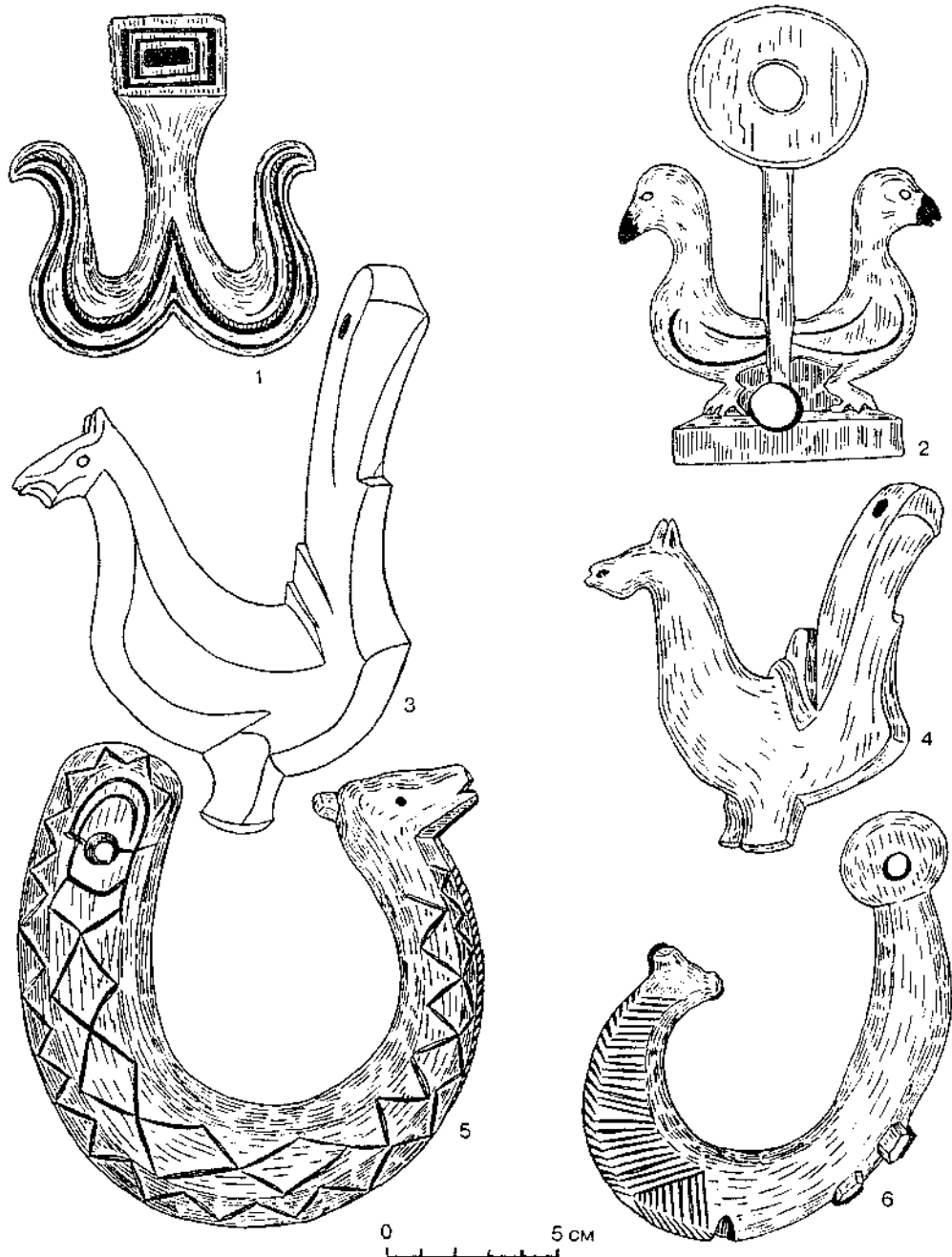


Рис. XLVI. Тувинские (1, 2) и алтайские (3–6) деревянные крюки-вешалки

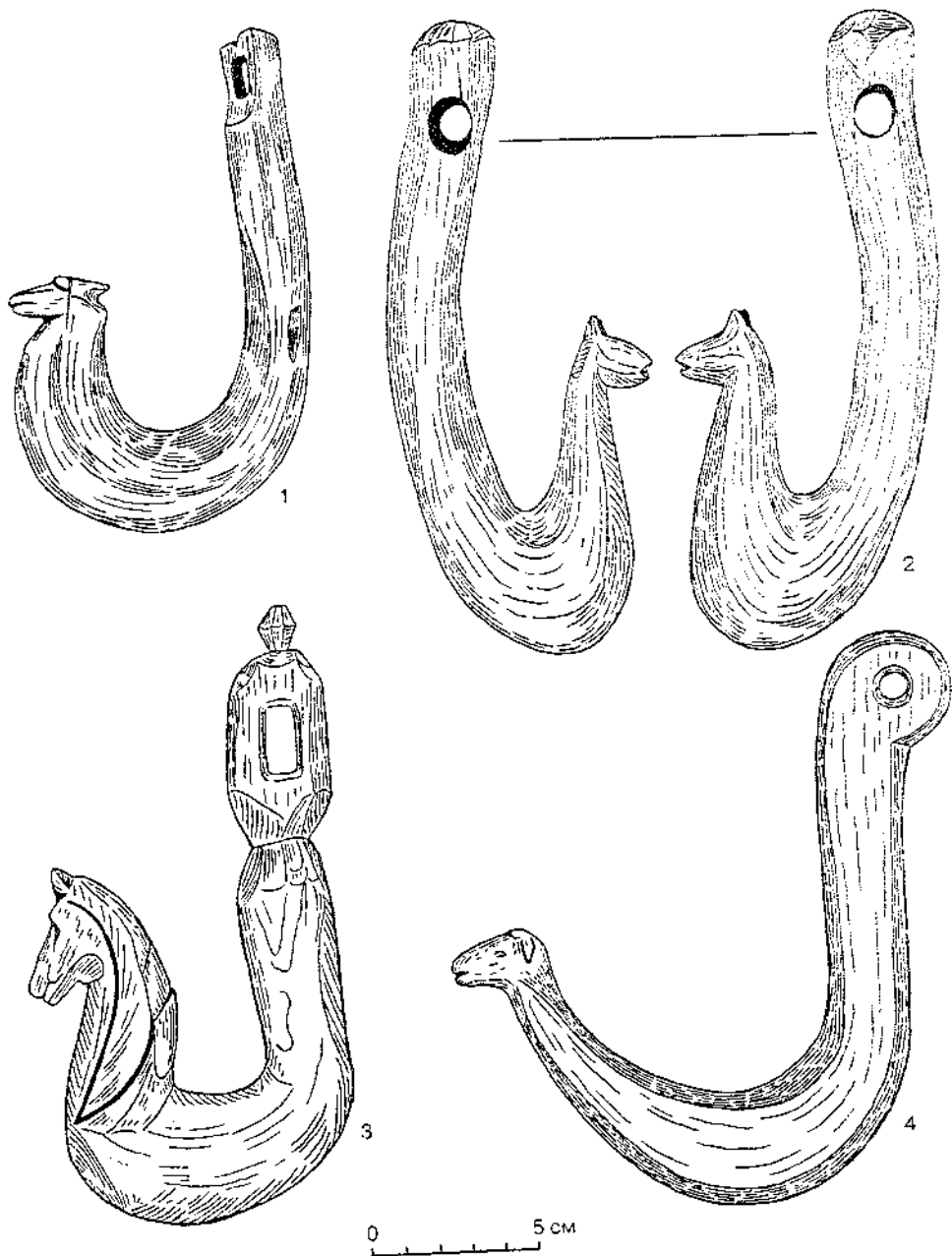


Рис. XLVII. Тувинские (1, 3) и алтайские (2, 4) деревянные крюки-вешалки

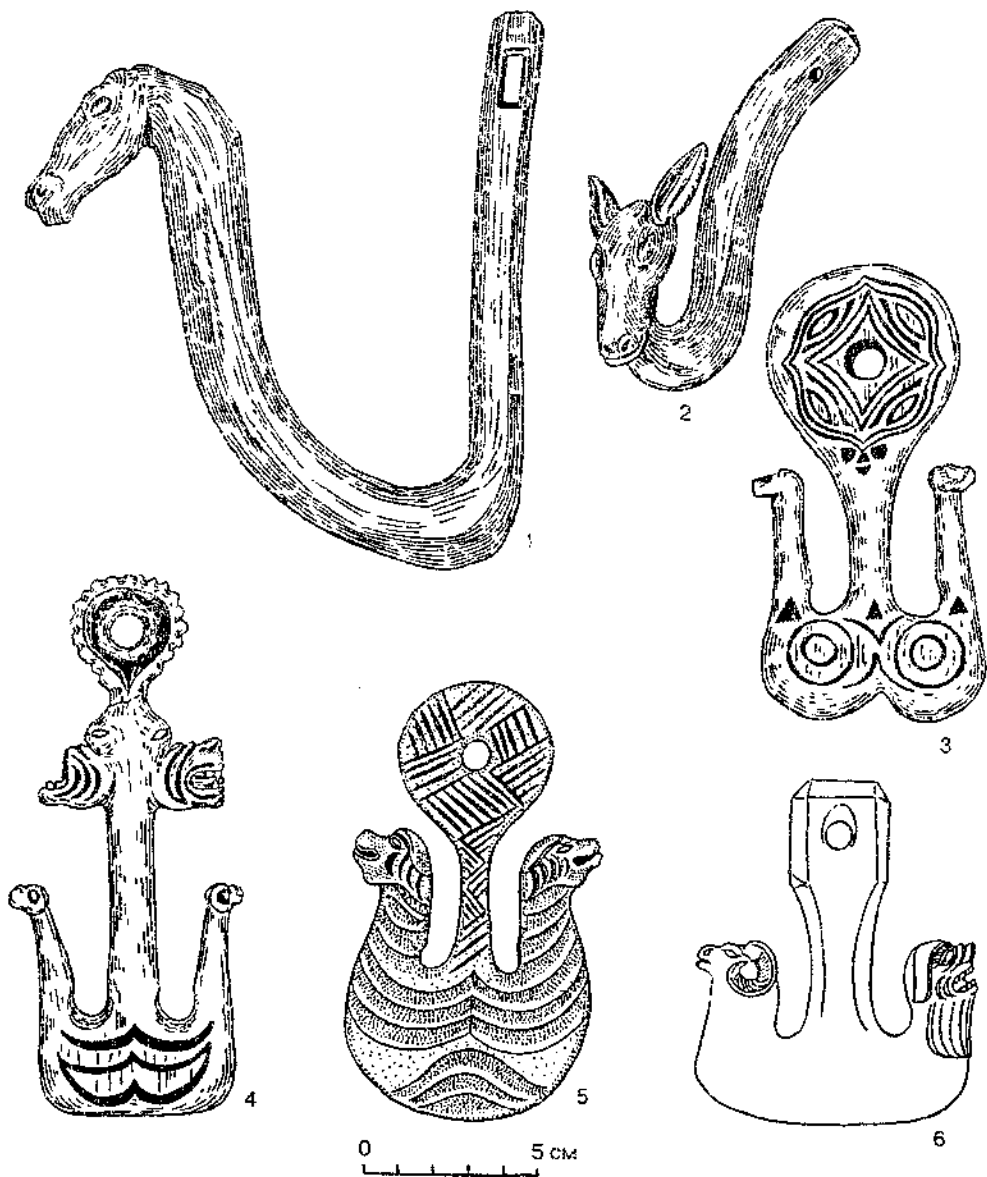


Рис. XLVIII. Алтайские (1, 2) и тувинские (3–6) деревянные и каменный (6) крюки-вешалки

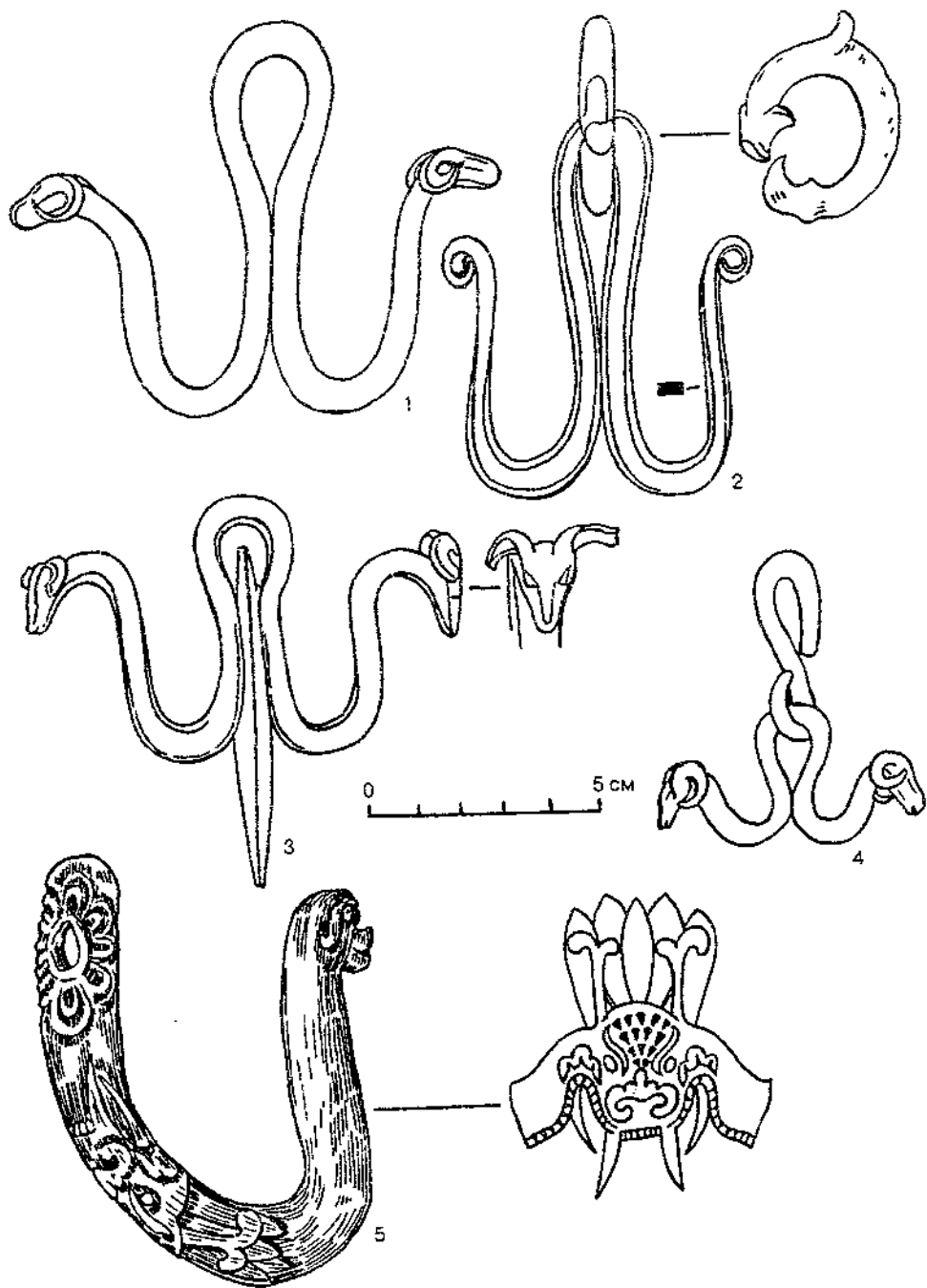


Рис. XLIX. Тувинские стальные (1-4) и деревянный (5) крюки-вешалки

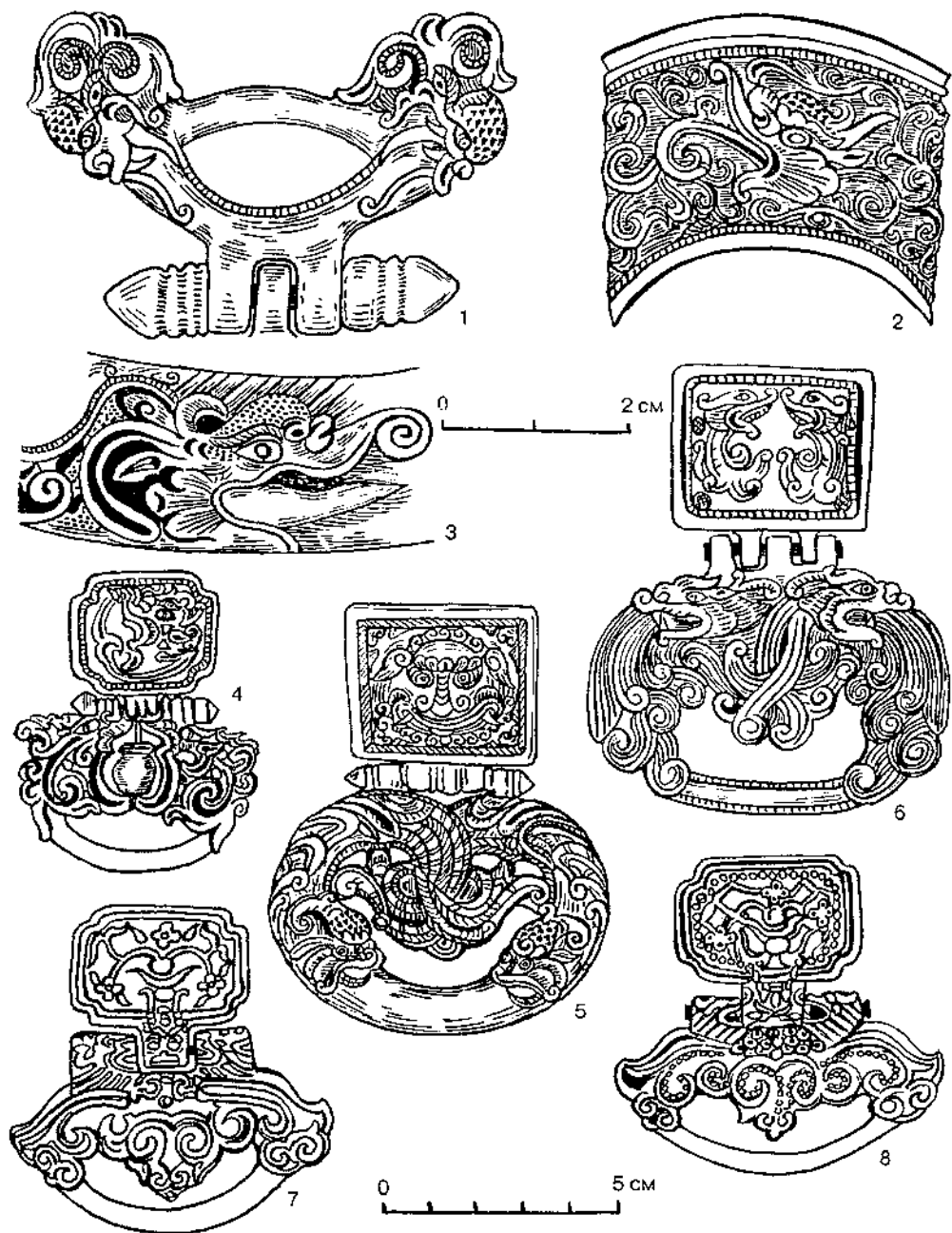


Рис. 1. Головы фантастических чудовищ на петле огнива (1), оковке пожа (2) и поясных подвесках (3–8) монголов (1–3), алтайцев (4, 6) и тувинцев (5, 7, 8)

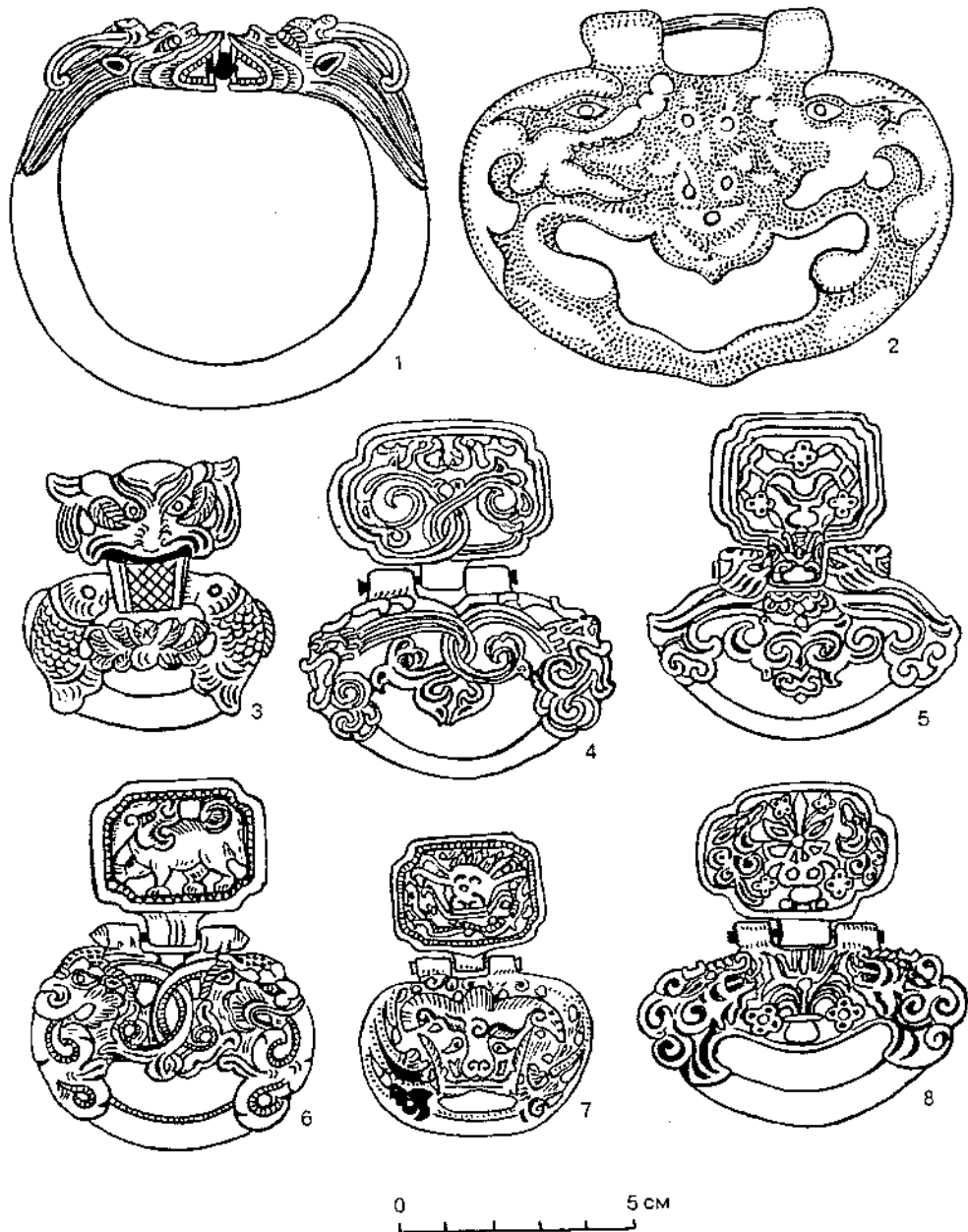


Рис. LI. Головы фантастических животных на браслете (1) и поясных подвесках тувинцев (1, 3–8) и монголов (2)

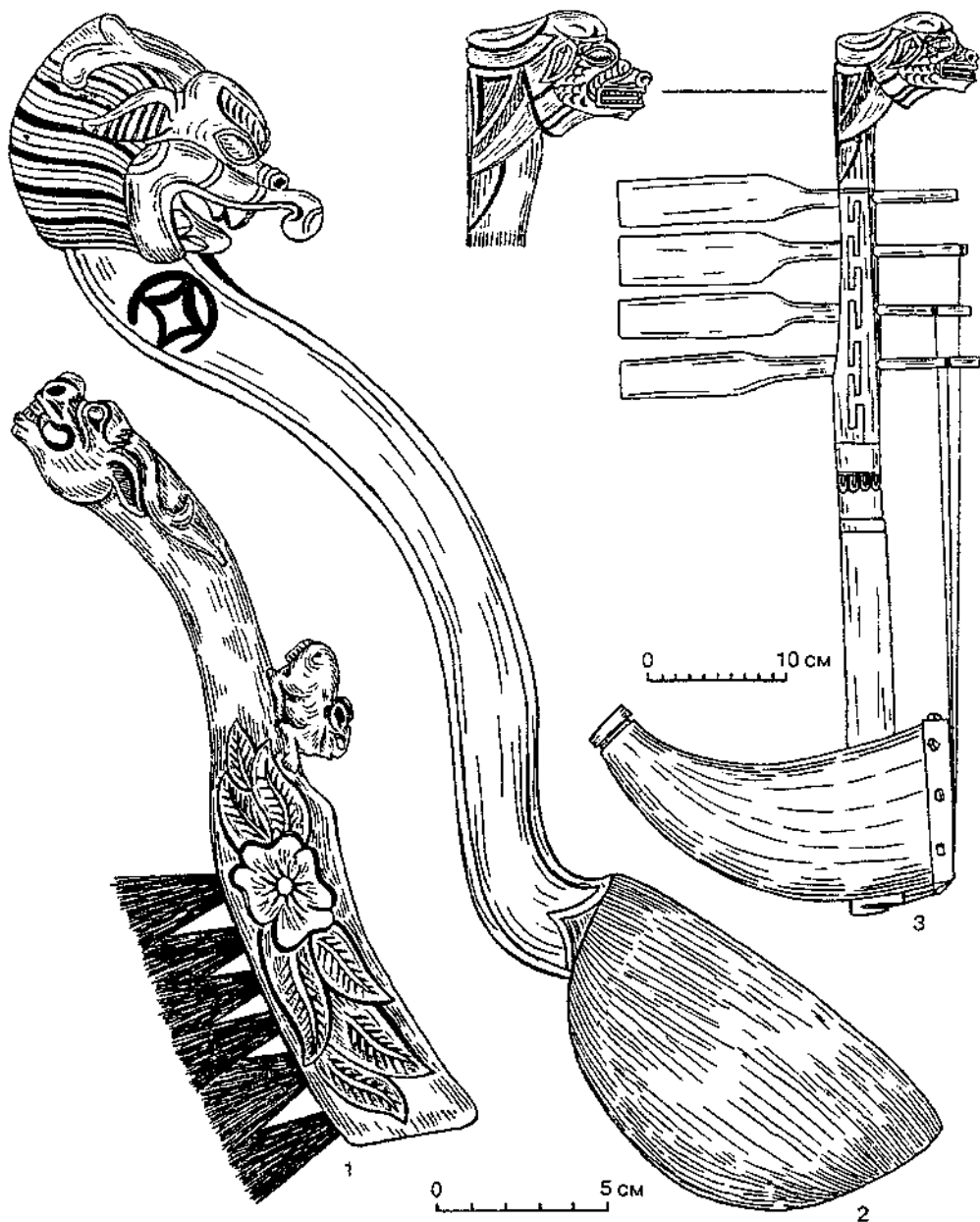


Рис. LI. Головы драконов на монгольских щетке (1) и черпаке для кумыса (2) и тувинском музыкальном инструменте (3)

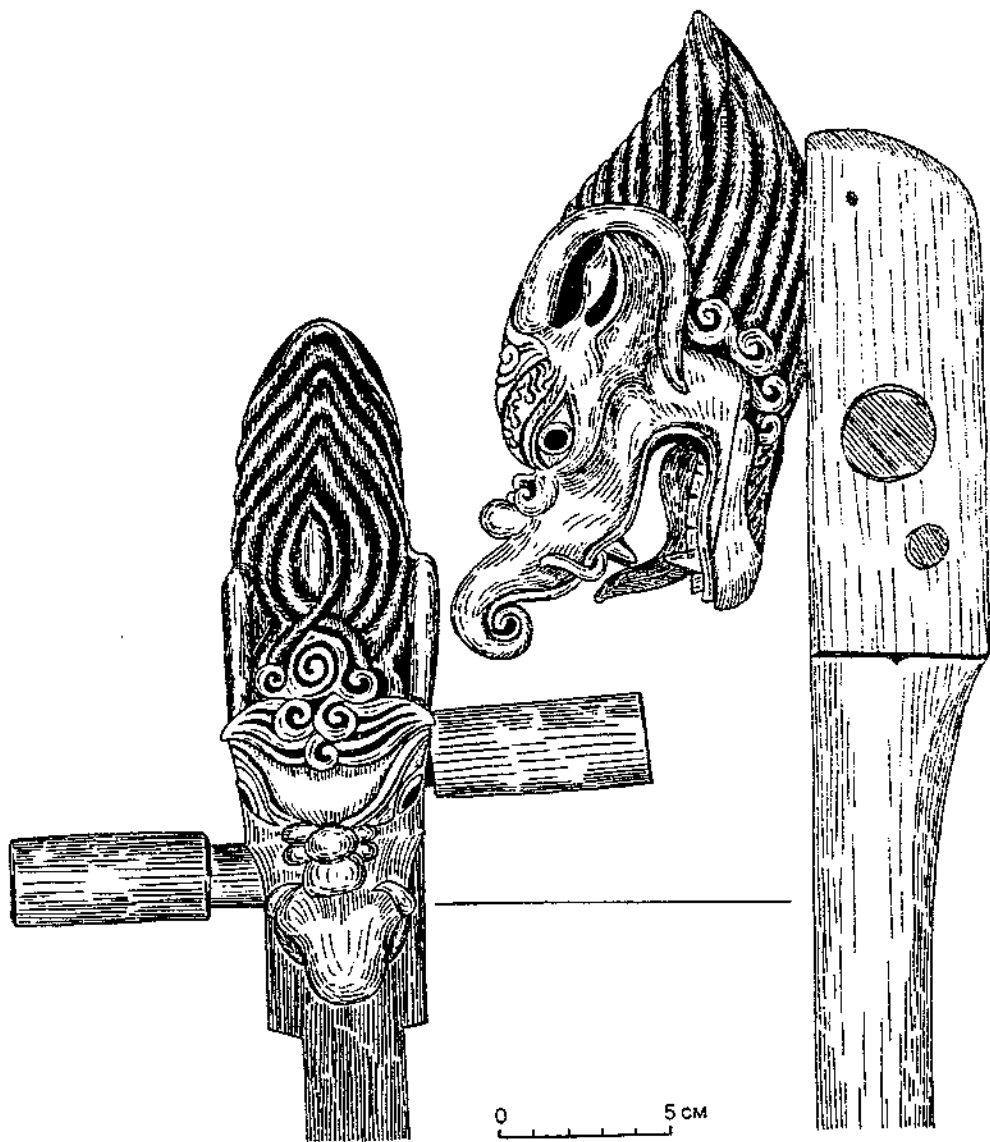


Рис. LIII. Изображение головы дракона на грифе музыкального инструмента

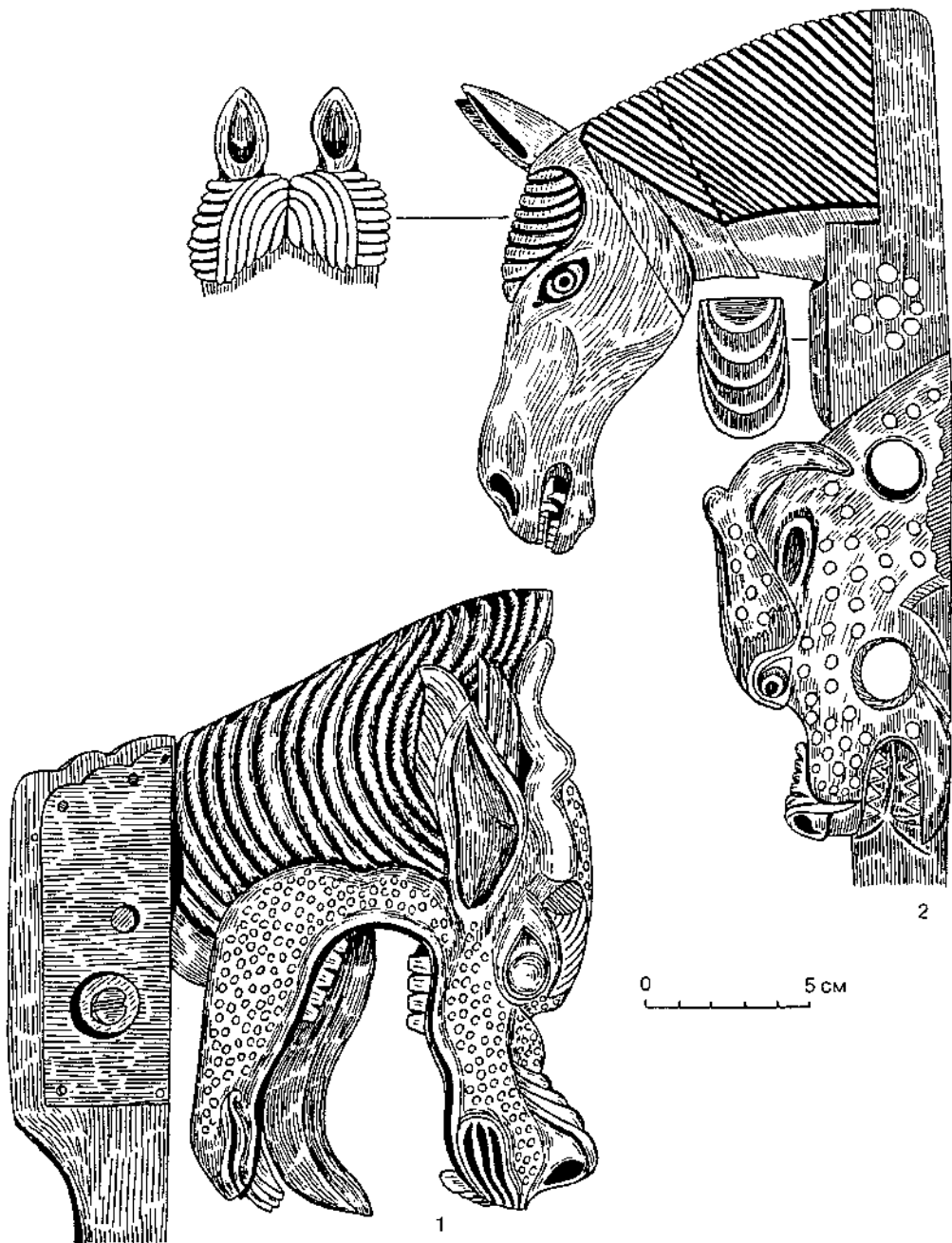


Рис. LIV. Изображения голов драконов и лошади на грифах музыкальных инструментов

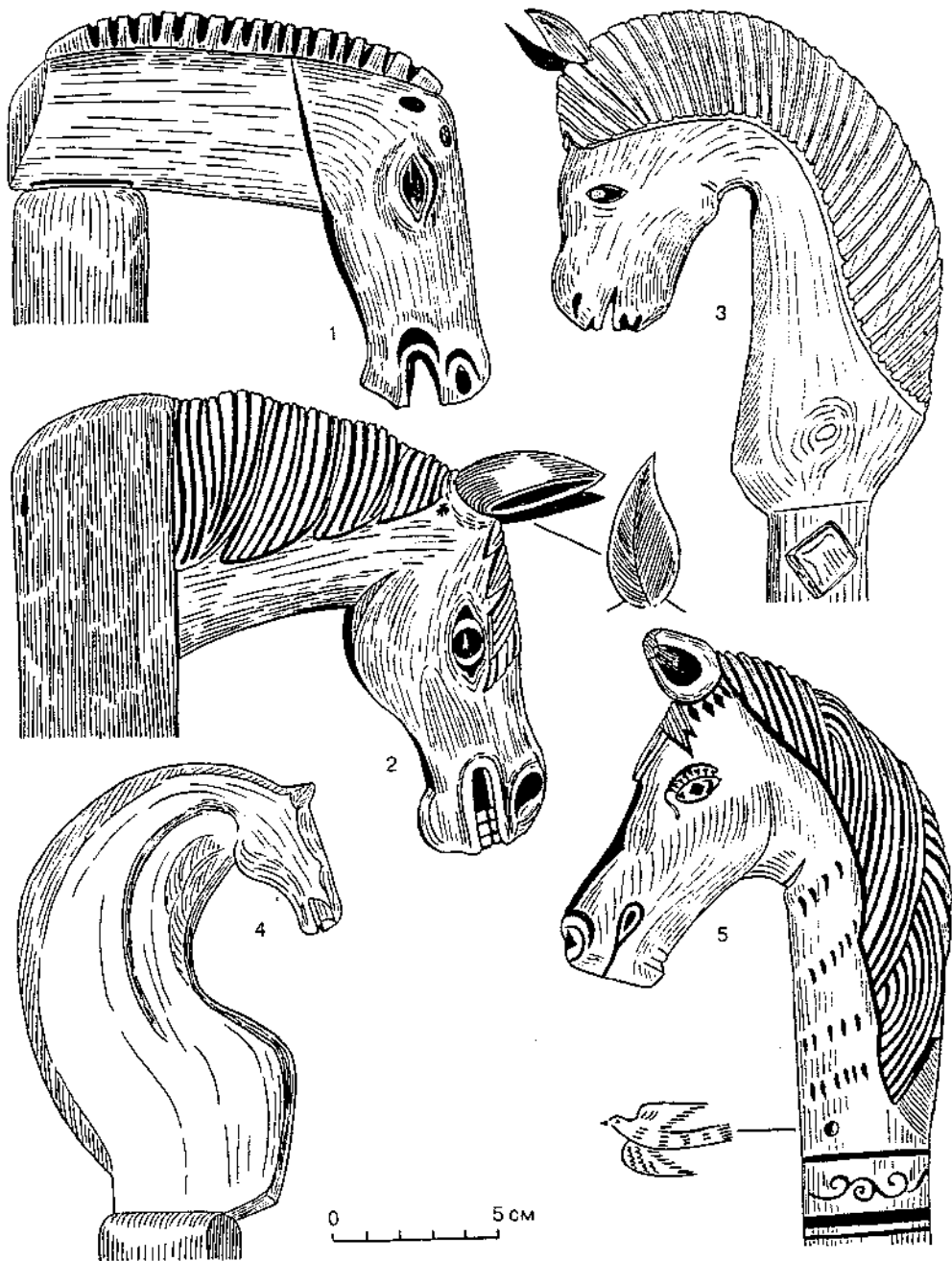


Рис. LV. Изображения конских голов — навершия грифов музыкальных инструментов

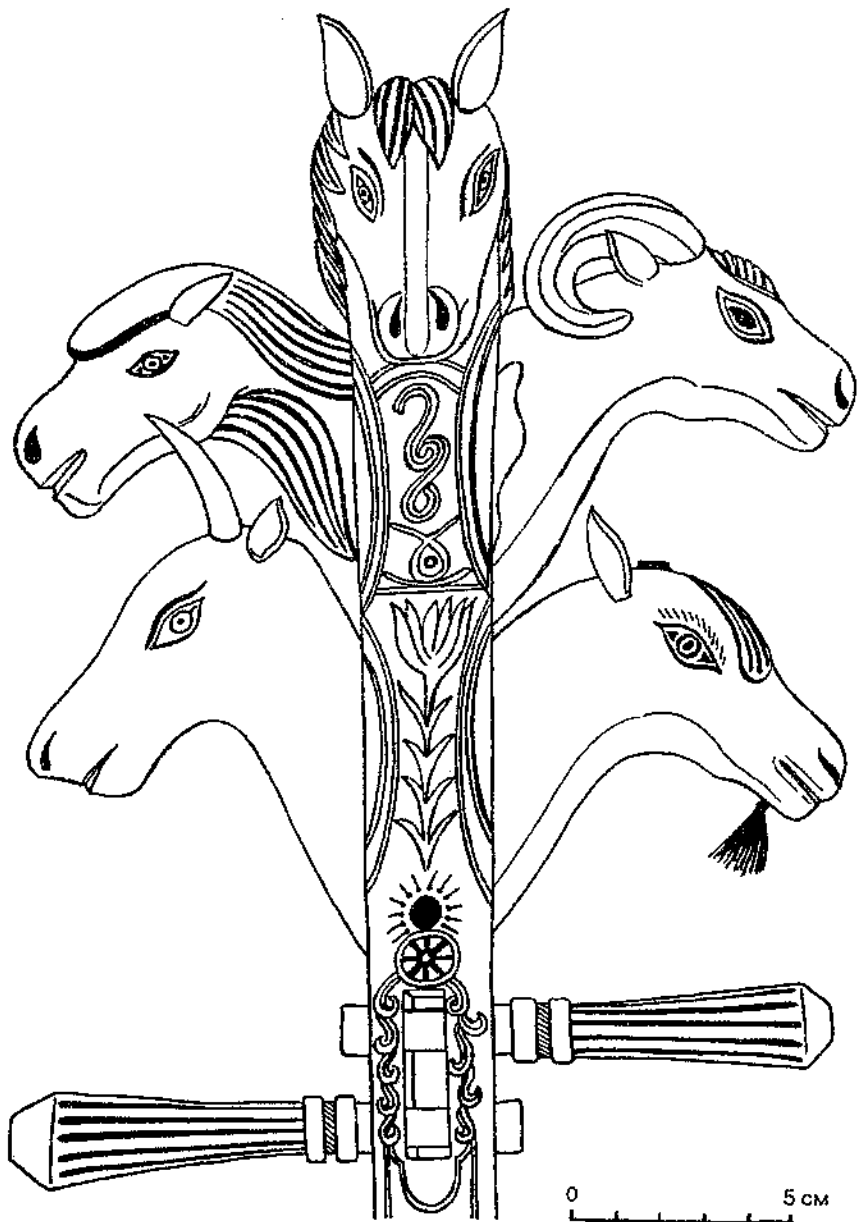


Рис. LVI. Навершие музыкального инструмента *моринхур*
с головами коня, барана, верблюда, коровы и козы

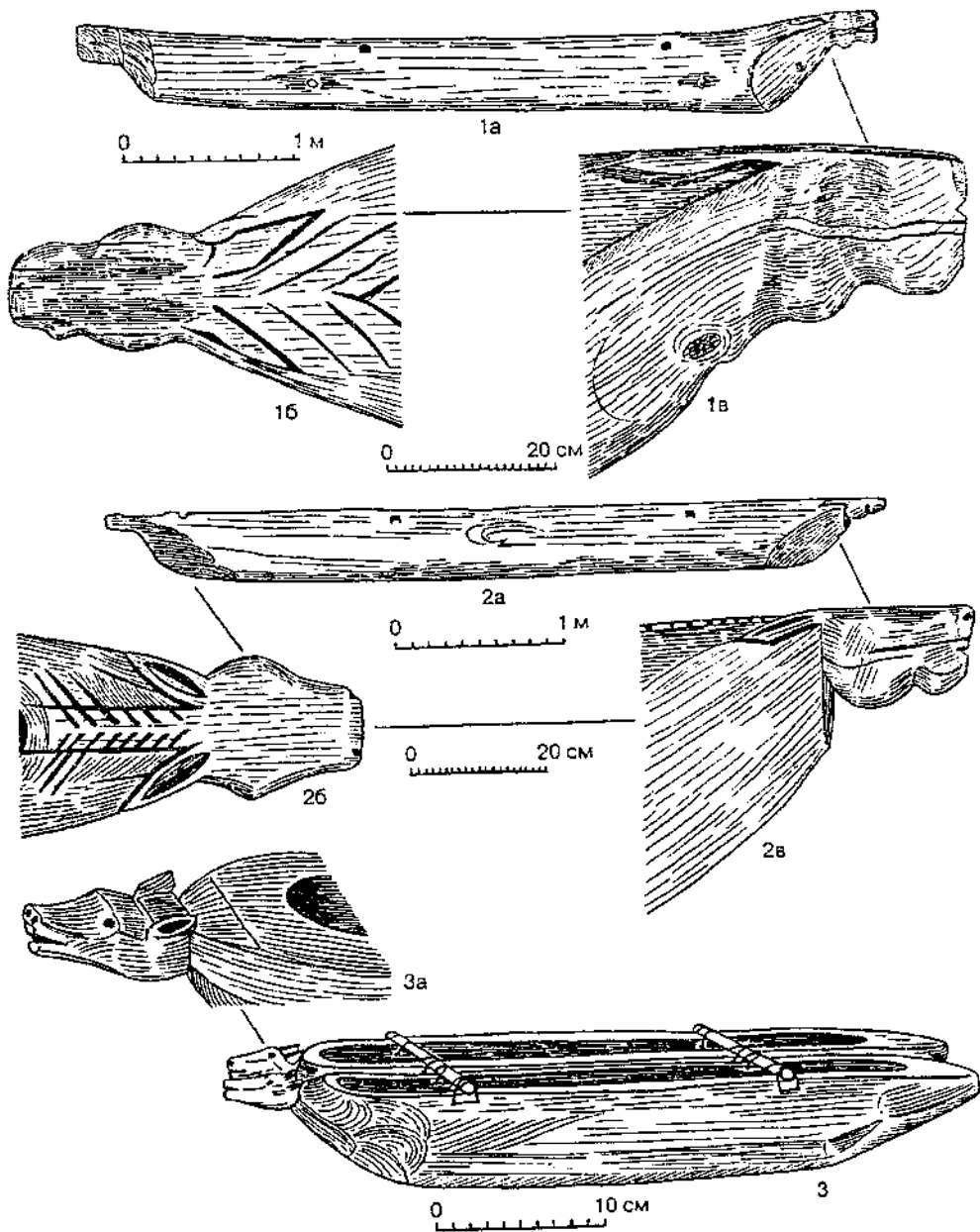


Рис. LVII. Монгольский паром-катамаран гуя онгоц (1, 2) и тувинская модель парома онгоча (3)

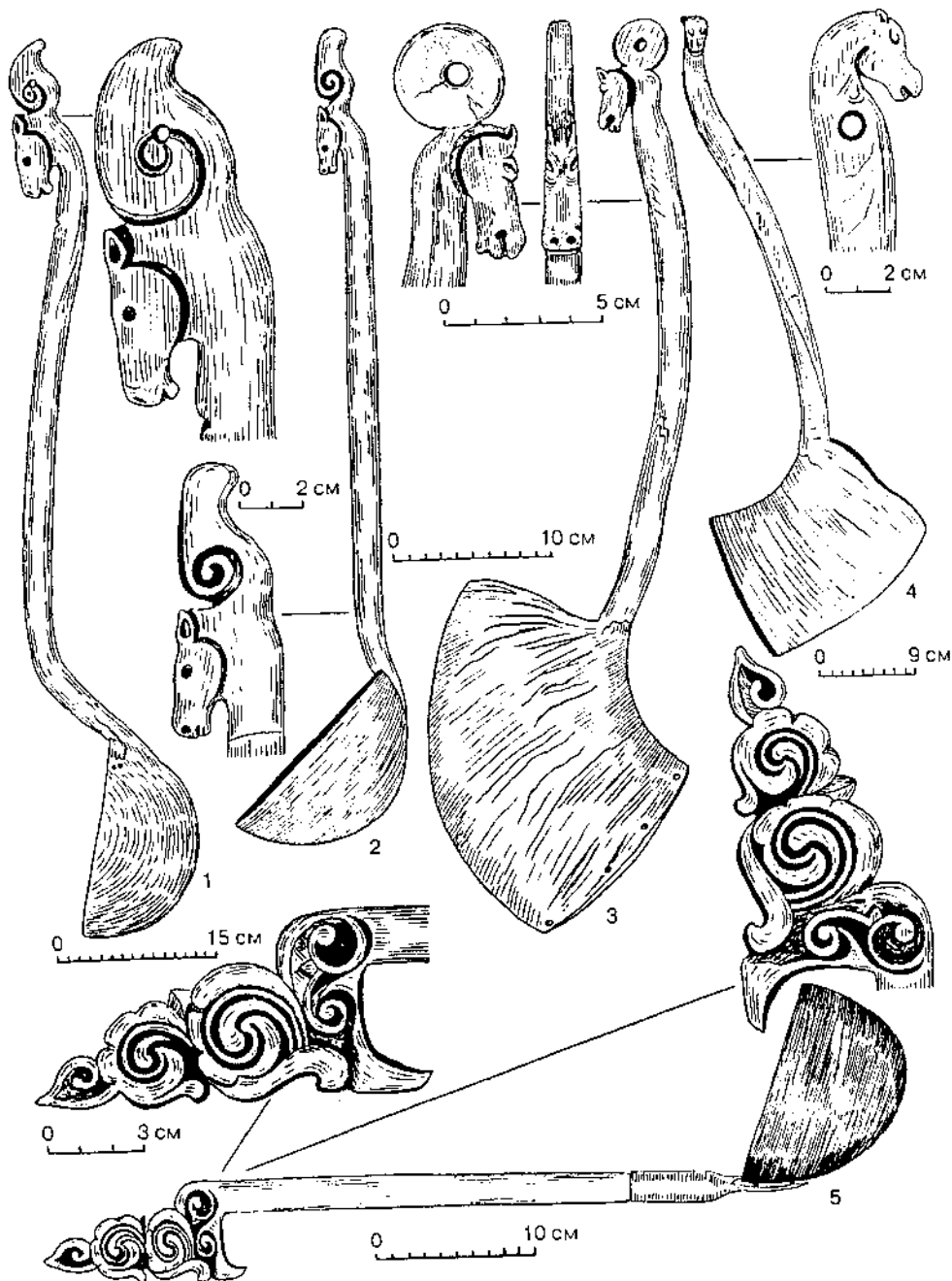


Рис. LVIII. Монгольские ковши для кумыса айргийн хутгуур и шагаа из рога (1-4) и дерева (5)

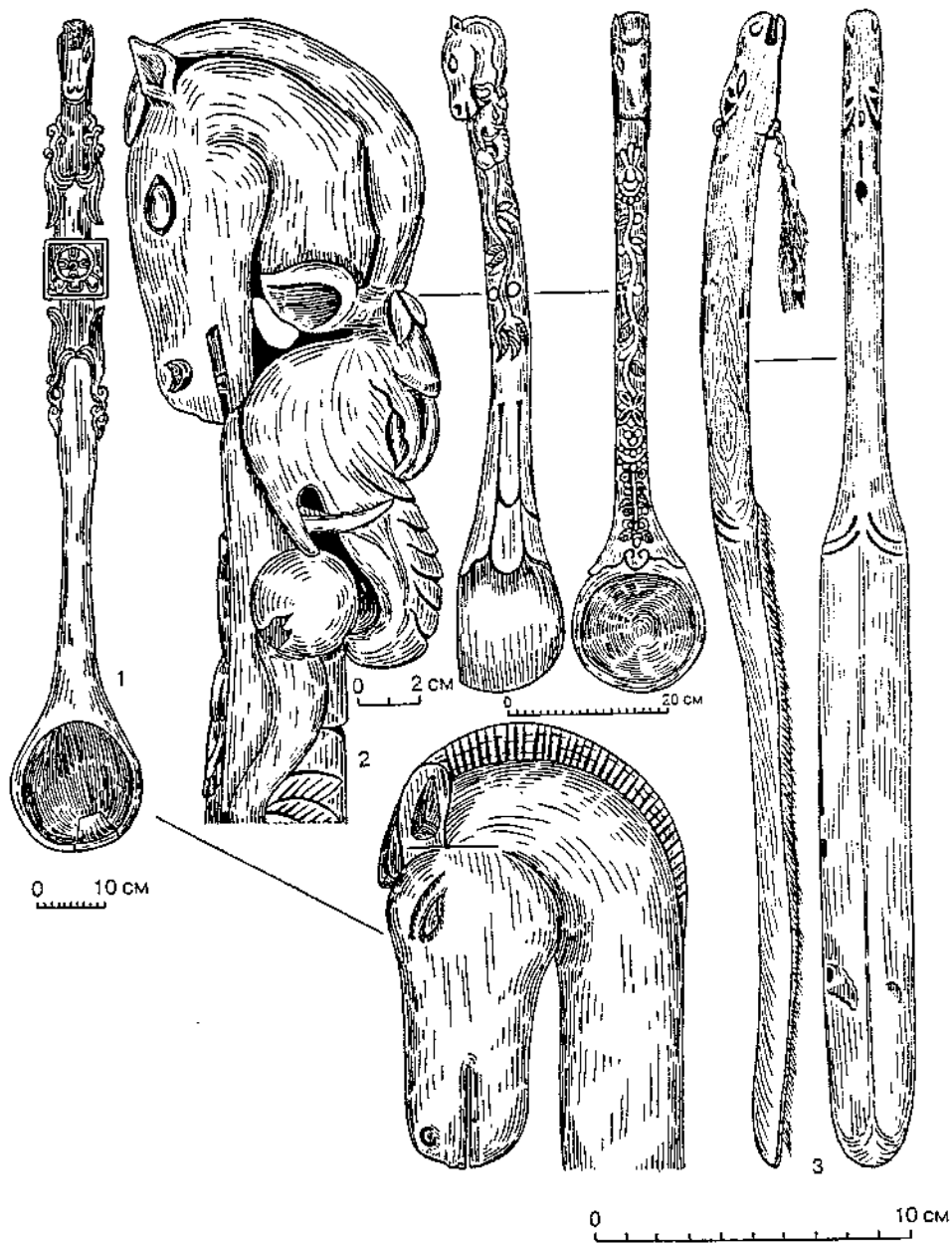


Рис. LIX. Скульптурные изображения конских голов на монгольских черпаках-ковшах для кумыса (1, 2) и бурятской колотушке шаманского бубна (3)

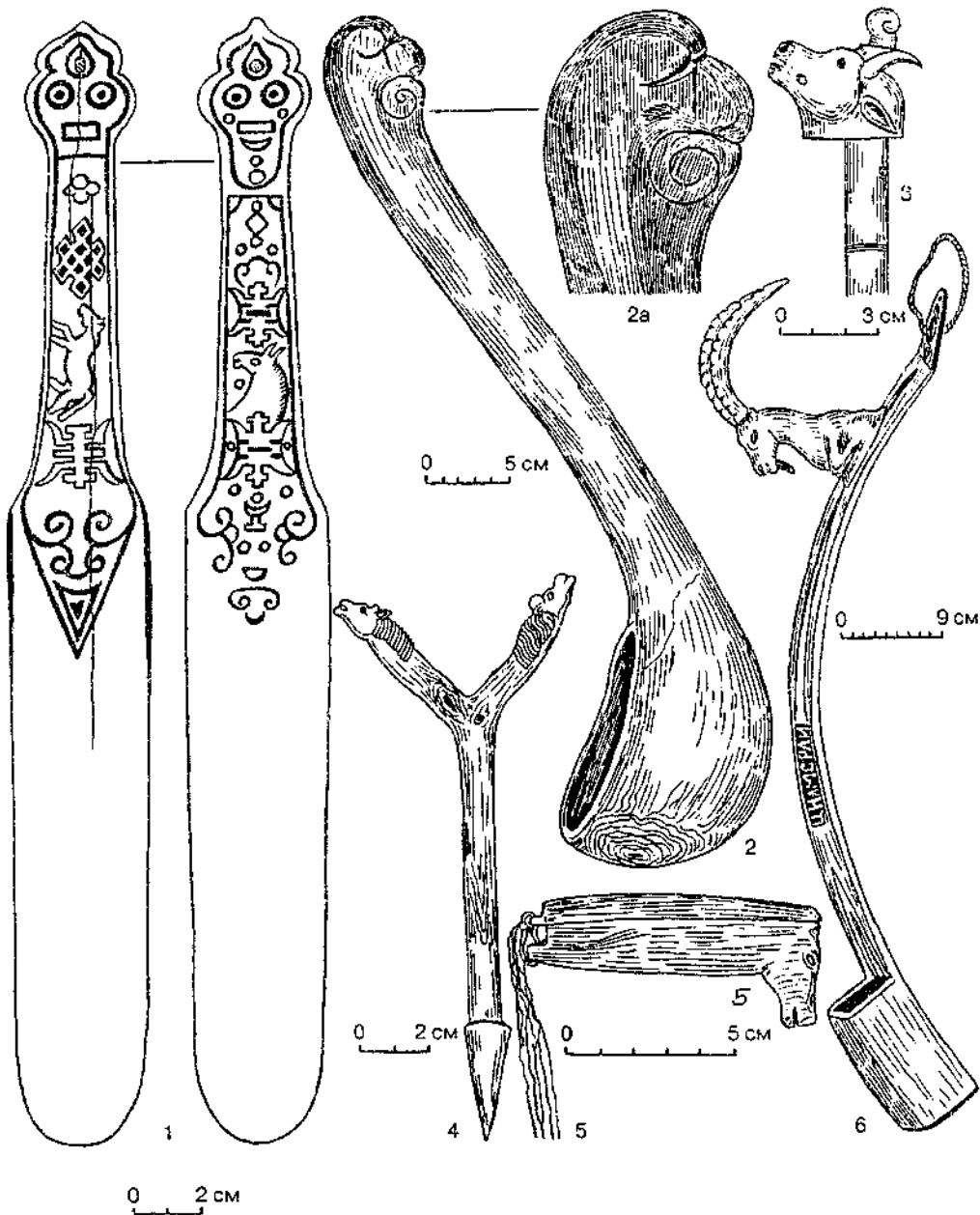


Рис. LX. Различные предметы с зооморфным декором

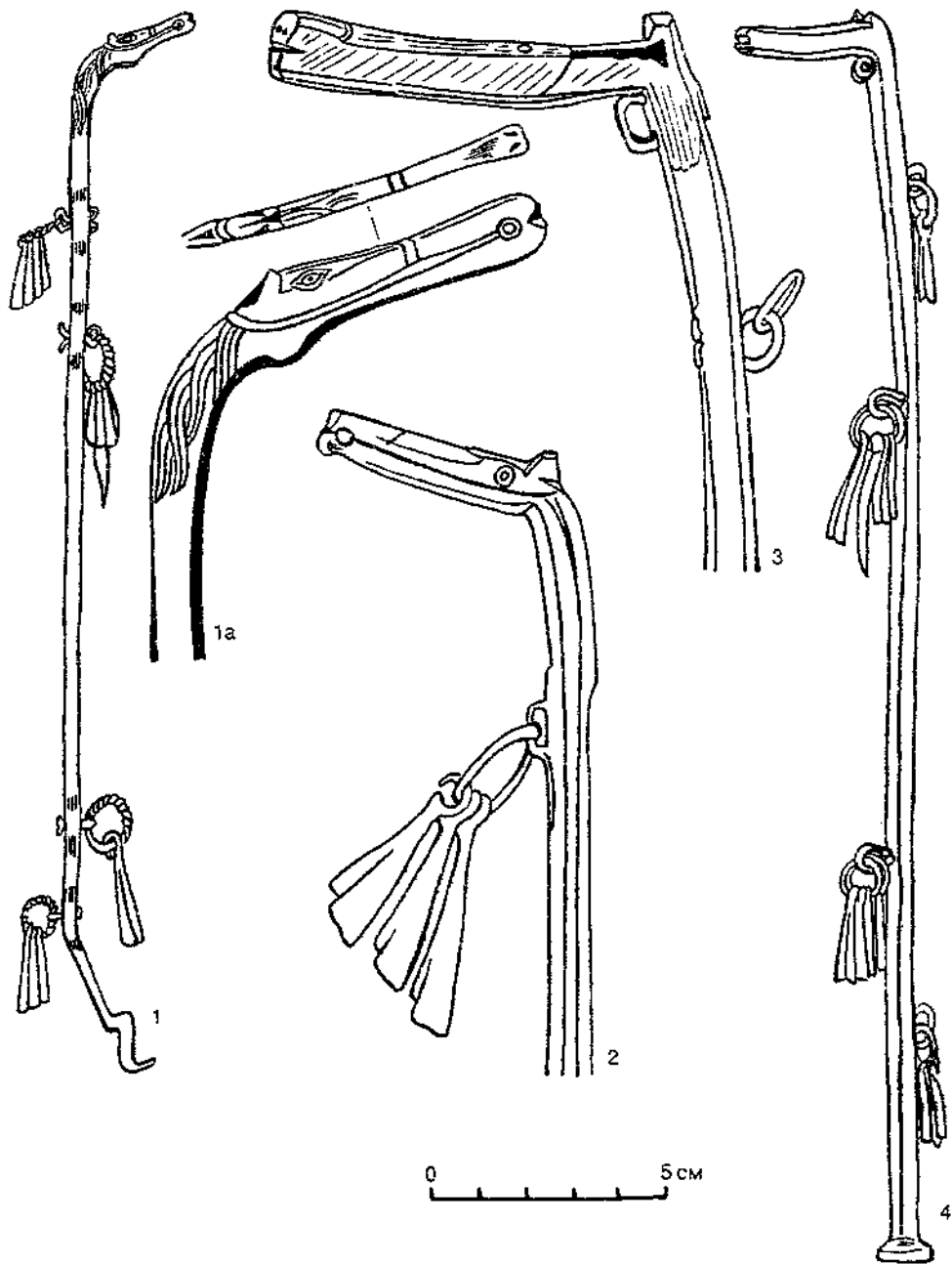


Рис. LXI. «Конные трости» бурятских шаманов

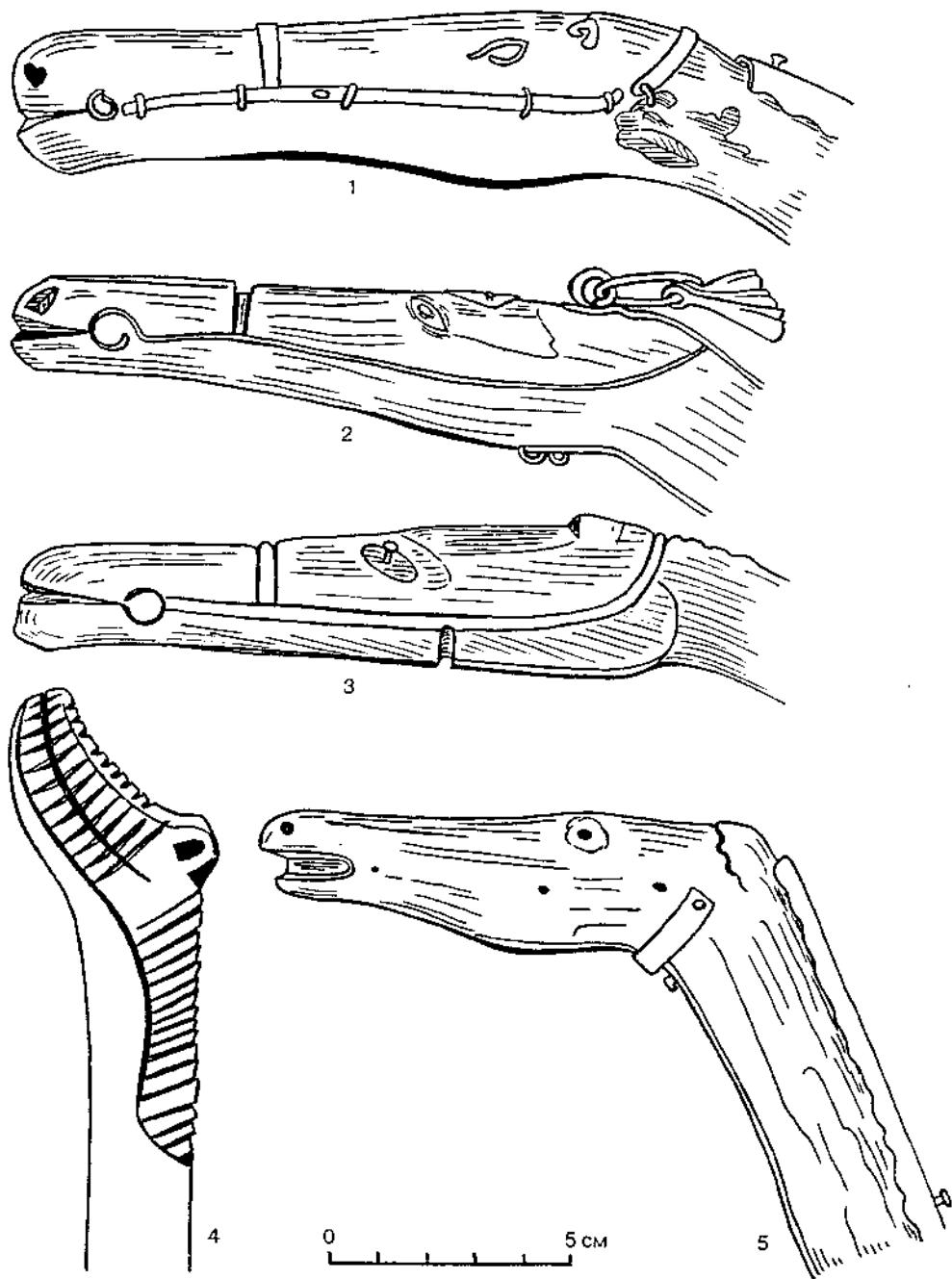


Рис. LXII. Лошадиные головы — навершия деревянных «конных тростей» бурятских шаманов

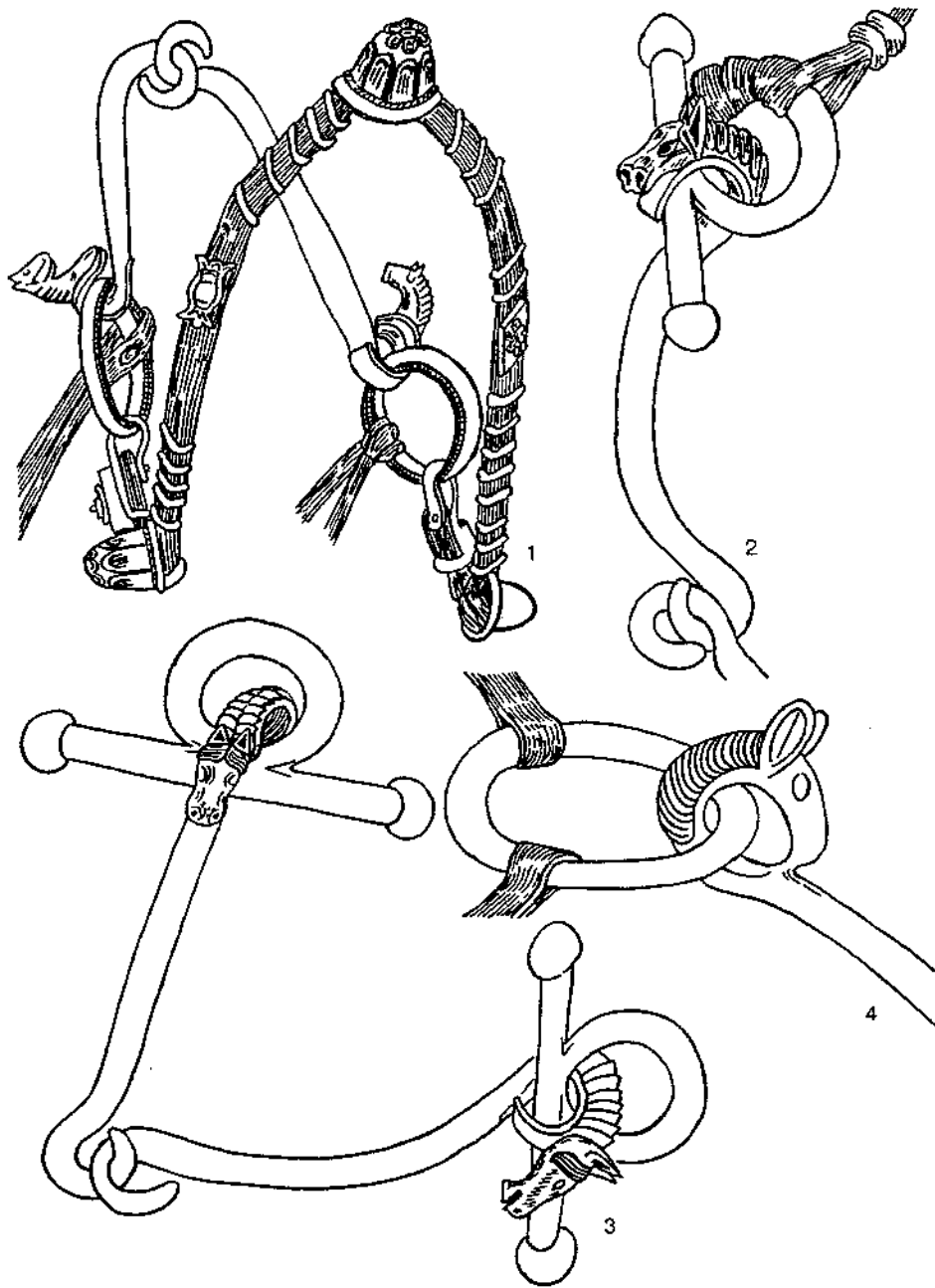


Рис. LXIII. Изображения конских голов на деталях узды, без масштаба

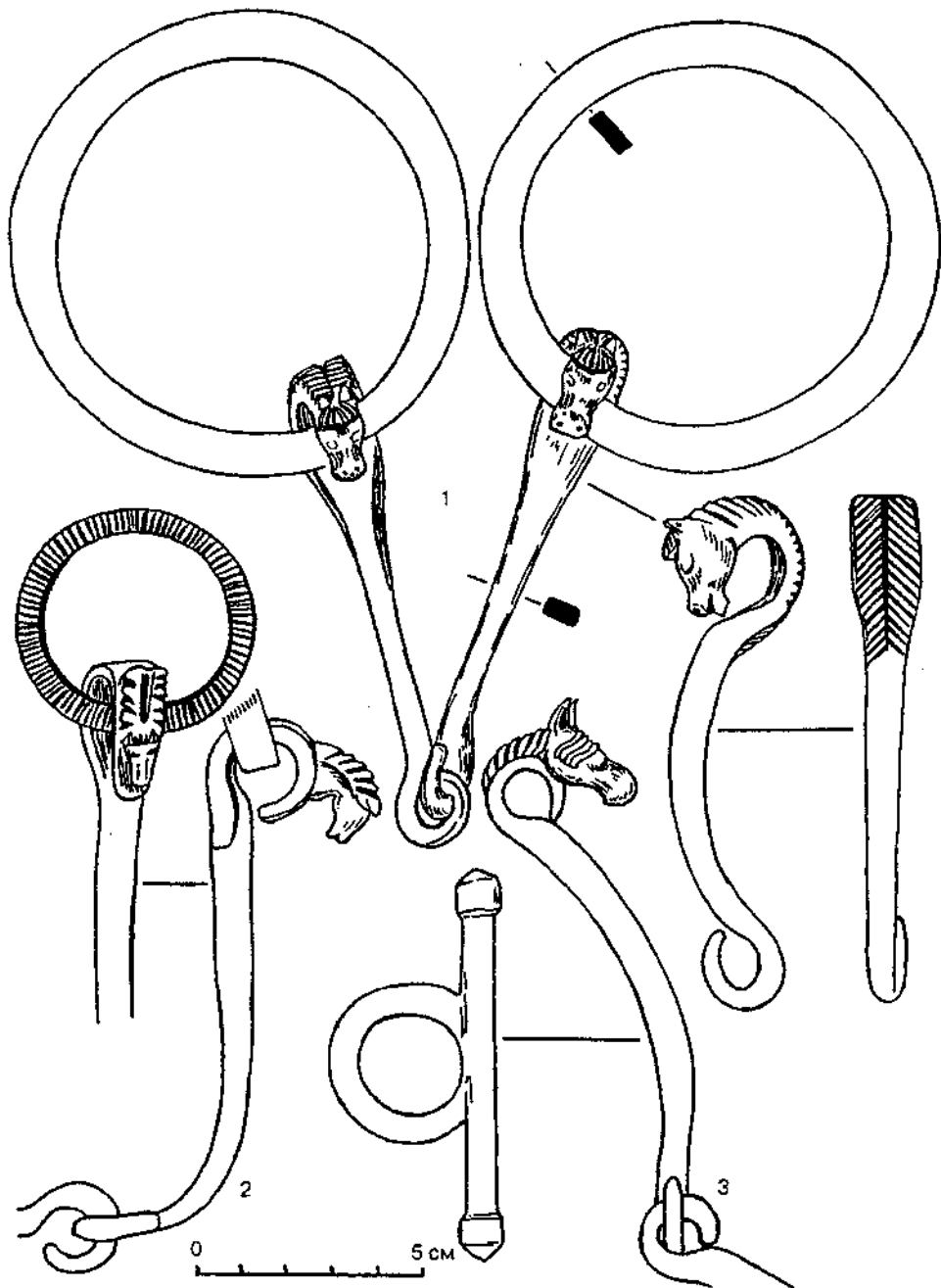


Рис. LXIV. Изображения конских голов на деталях узды

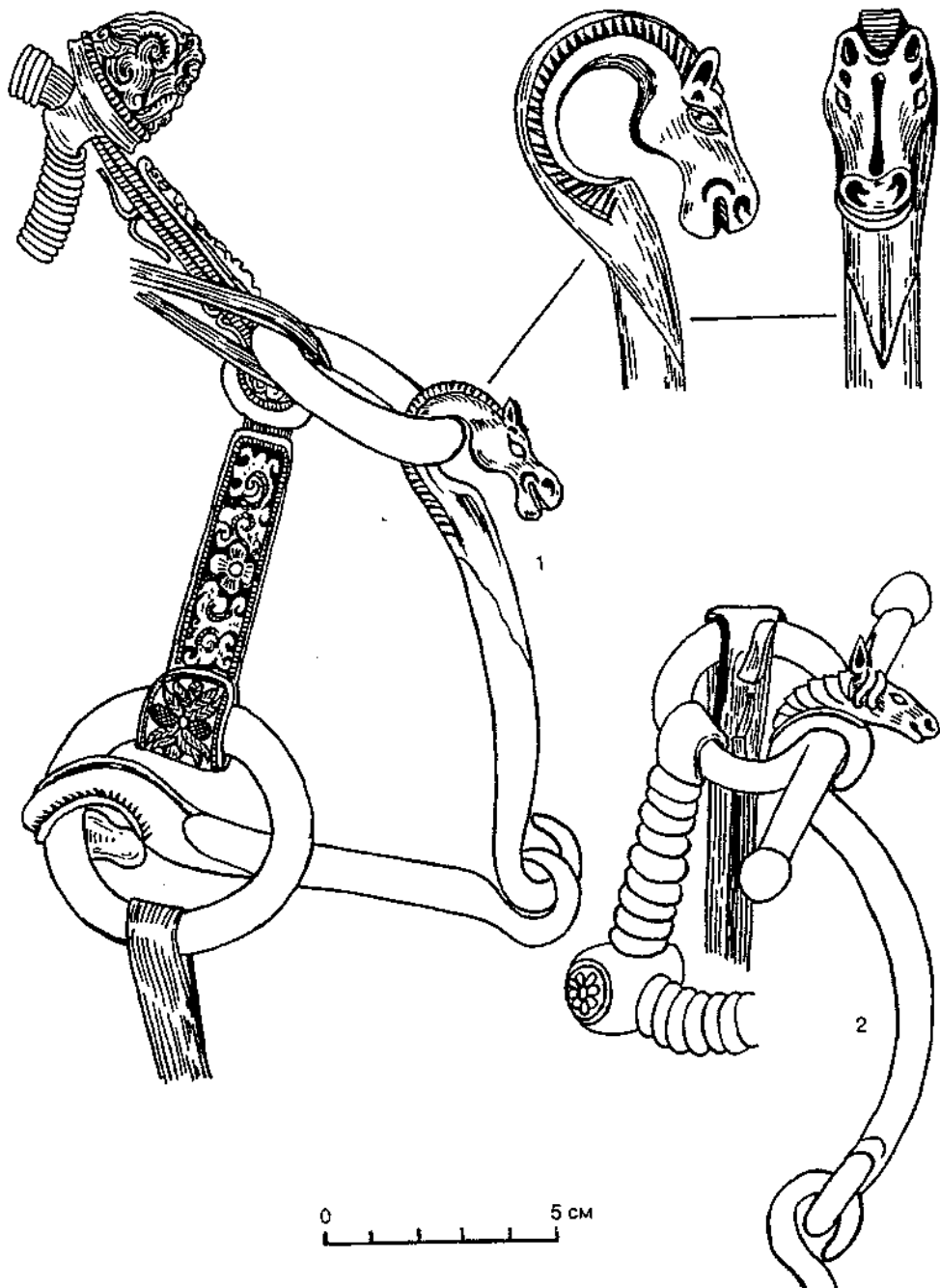


Рис. LXV. Изображения конских голов на деталях узды

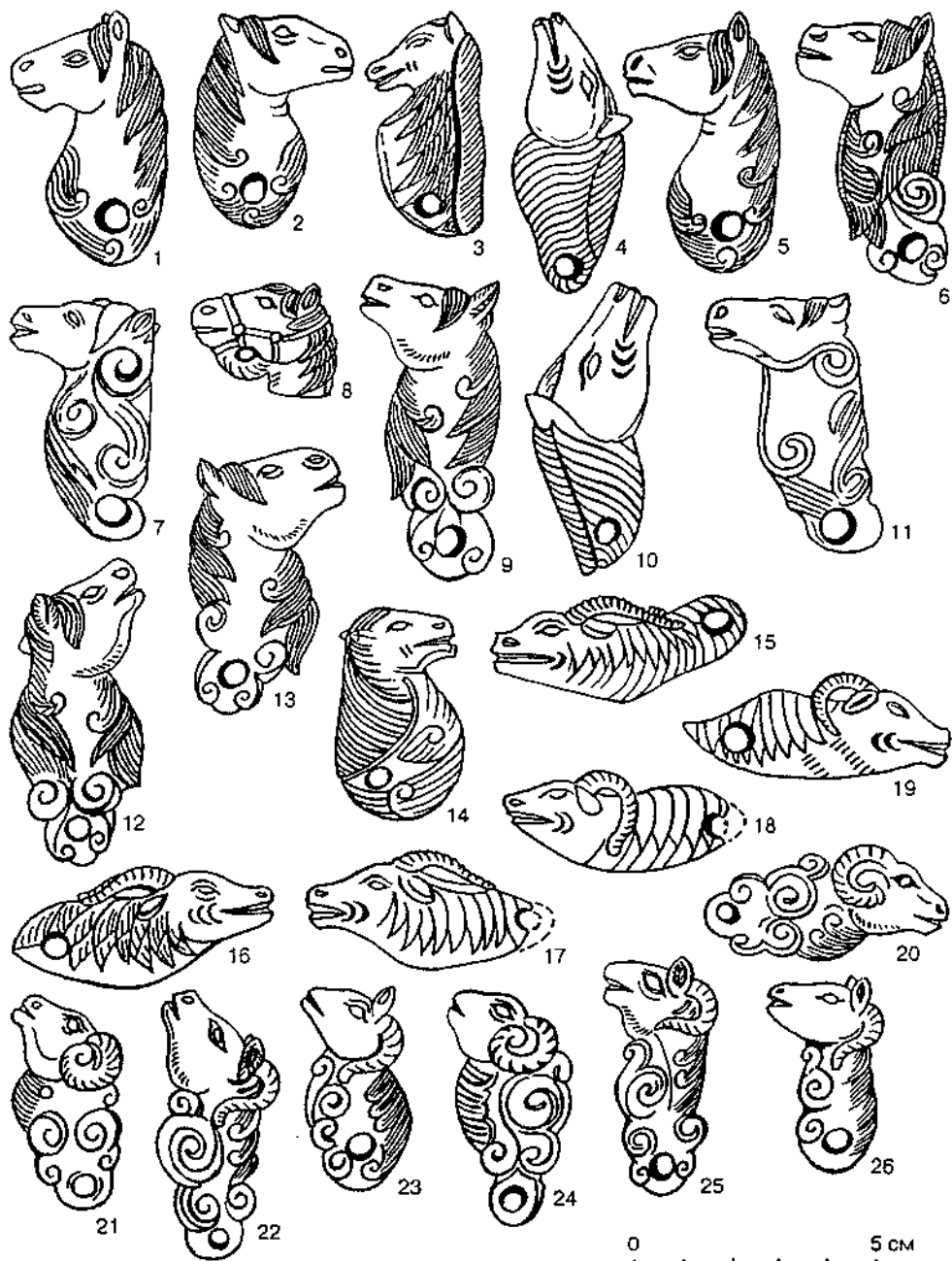


Рис. LXVI. Монгольские подвески тээг в виде голов коней (1-14), козлов (15-19) и баранов (20-26)

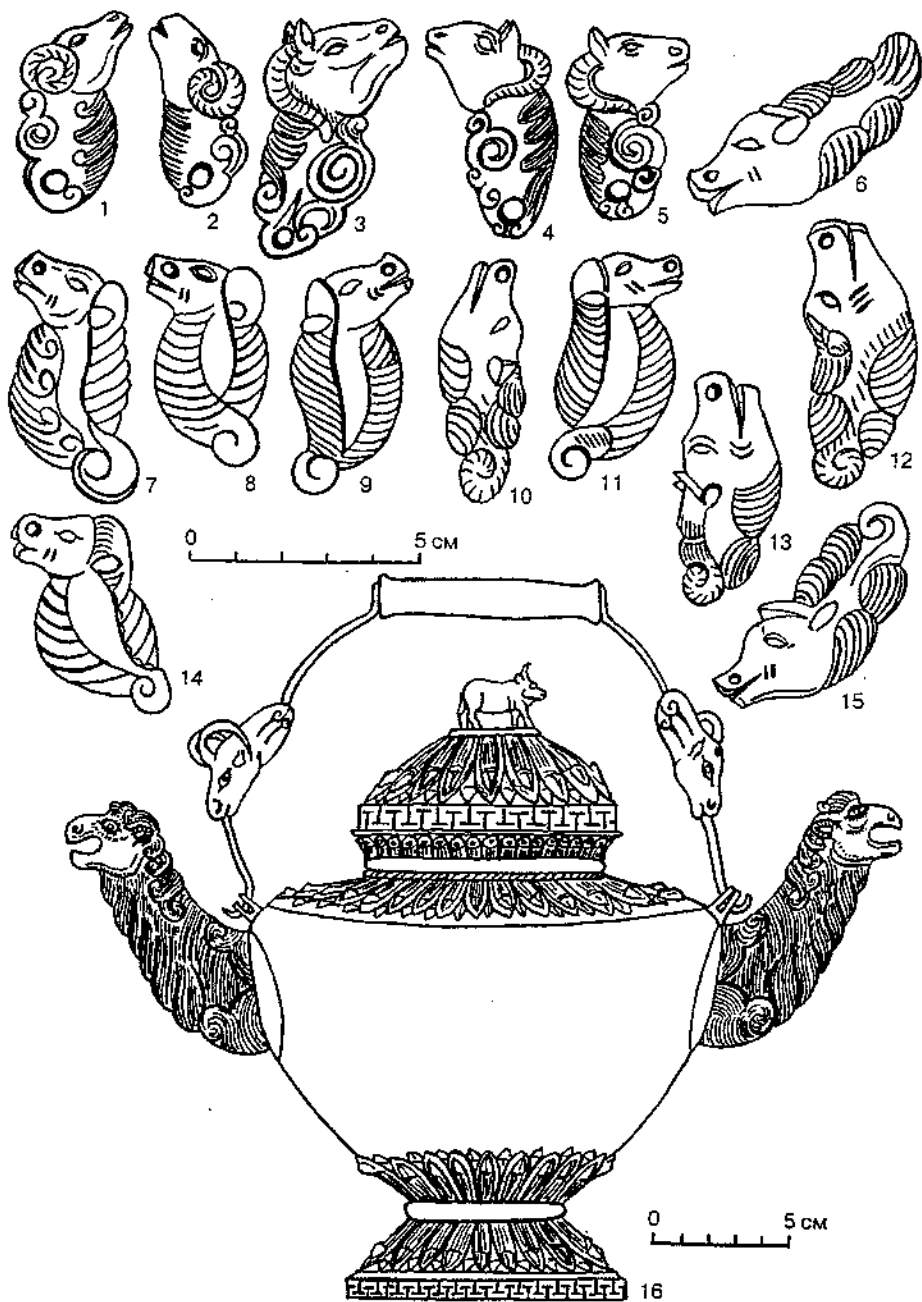


Рис. LXVII. Монгольские подвески тээг в виде голов баранов (1–5) и животных неопределенного вида (6–15). Серебряный сосуд (16)



Рис. LXVIII. Монгольские (1, 2) и алтайский (3) деревянные сосуды с изображениями голов баранов

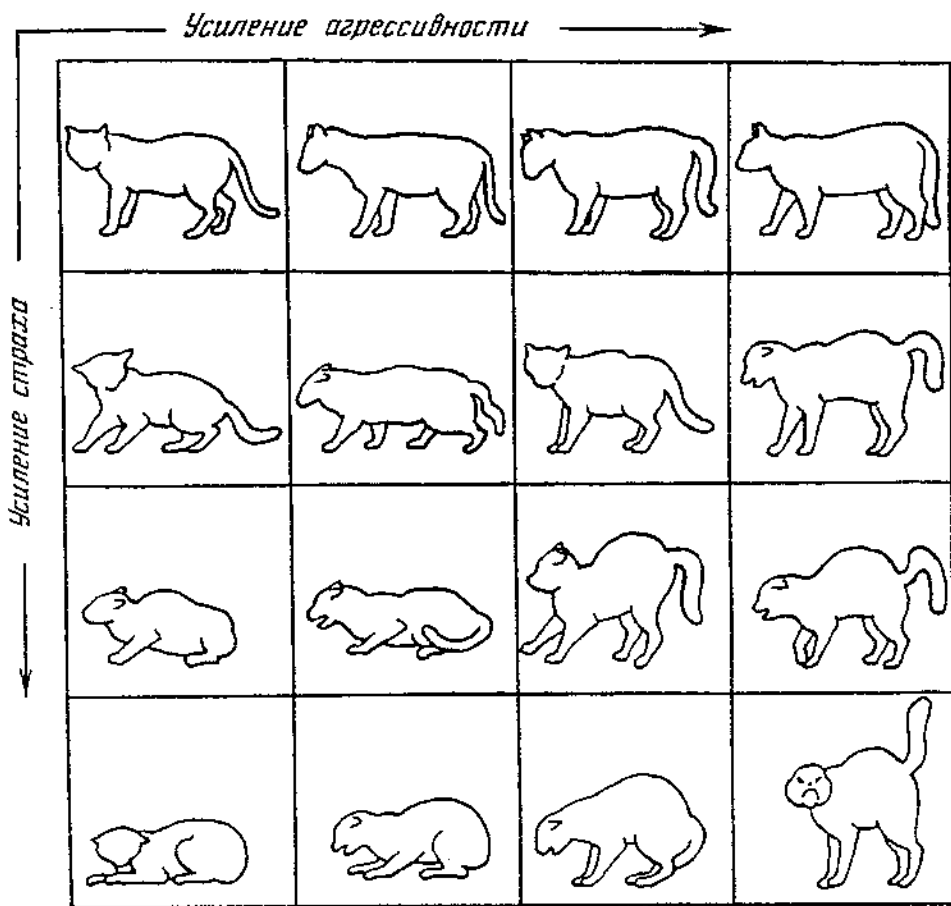


Рис. LXIX. Таблица результатов мотивационного анализа.
 Позы кошки в зависимости от степени страха и агрессивности
 (по Р.Хайндю—П.Лейхаузену)

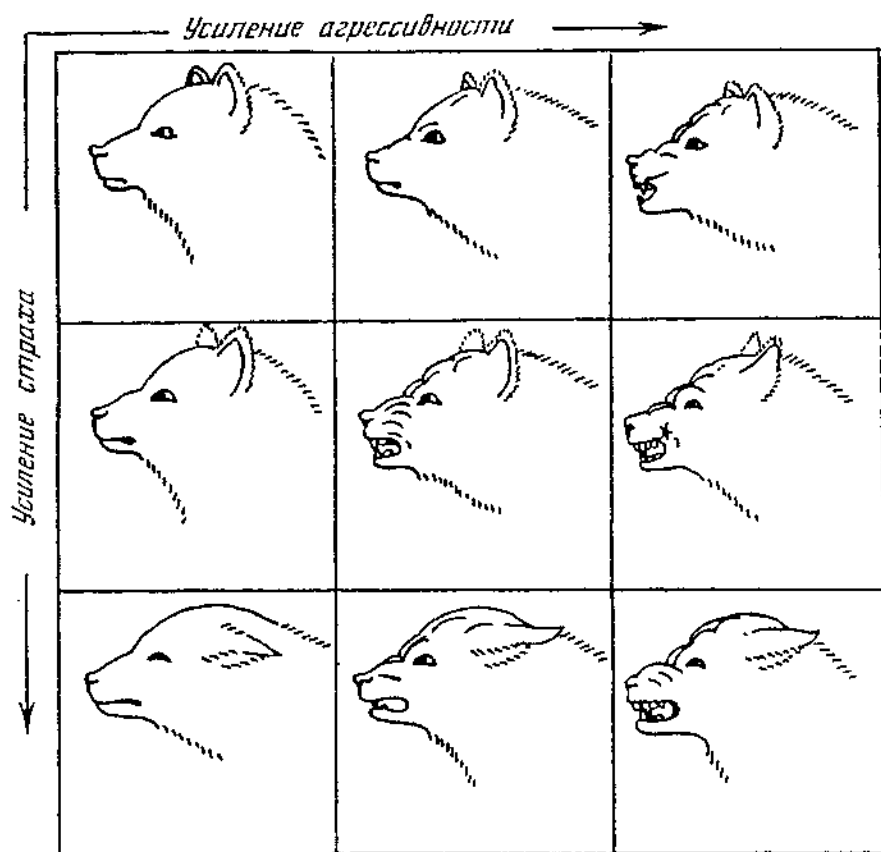


Рис. LXX. Таблица результатов мотивационного анализа.
 Мимика собаки в зависимости от степени страха и агрессивности
 (по К.Лоренцу)

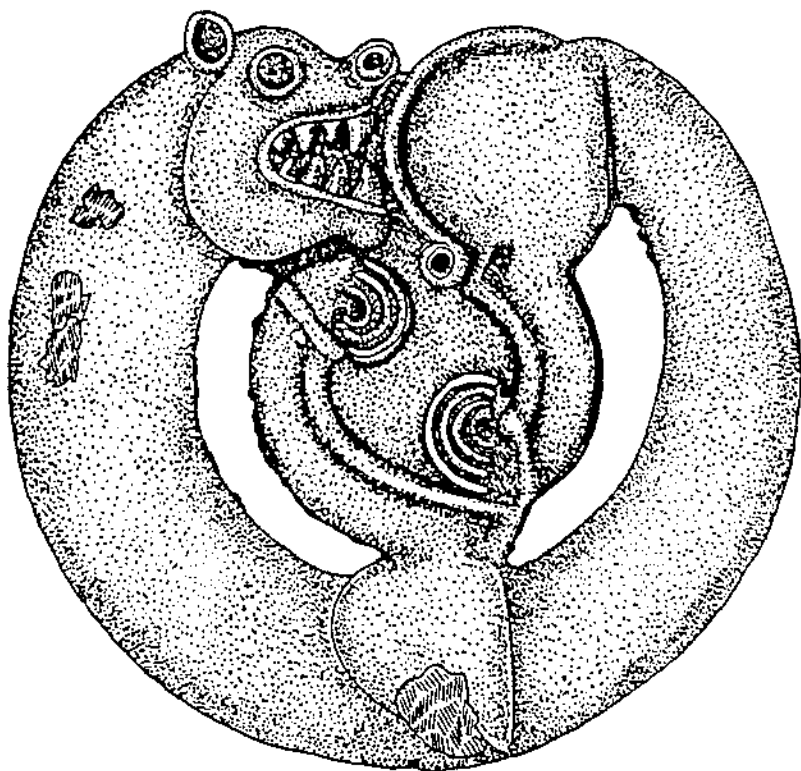


Рис. LXXI. Бронзовое изображение кошачьего хищника из кургана Аржан

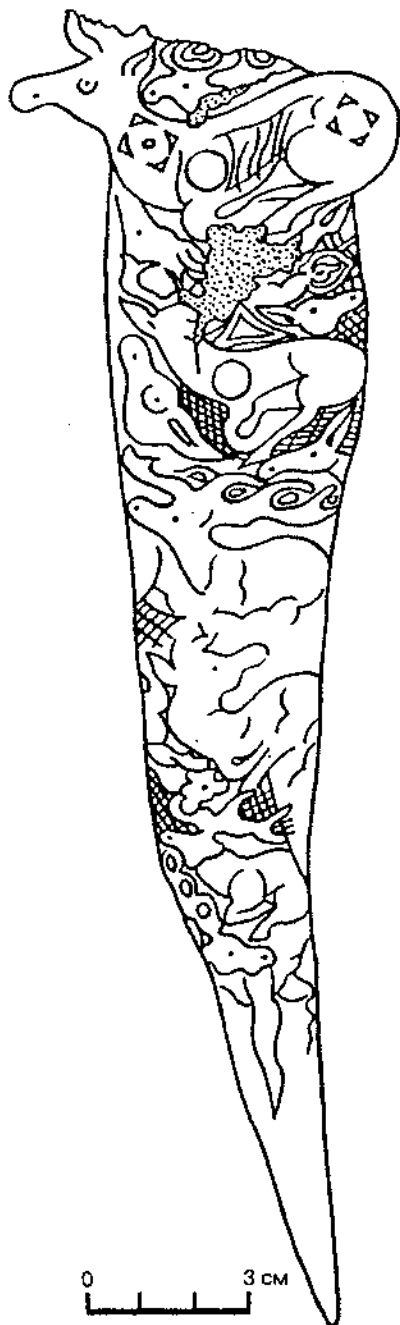


Рис. LXXII. Костяная пластина из погребения раннескифского времени у Константиновска-на-Дону

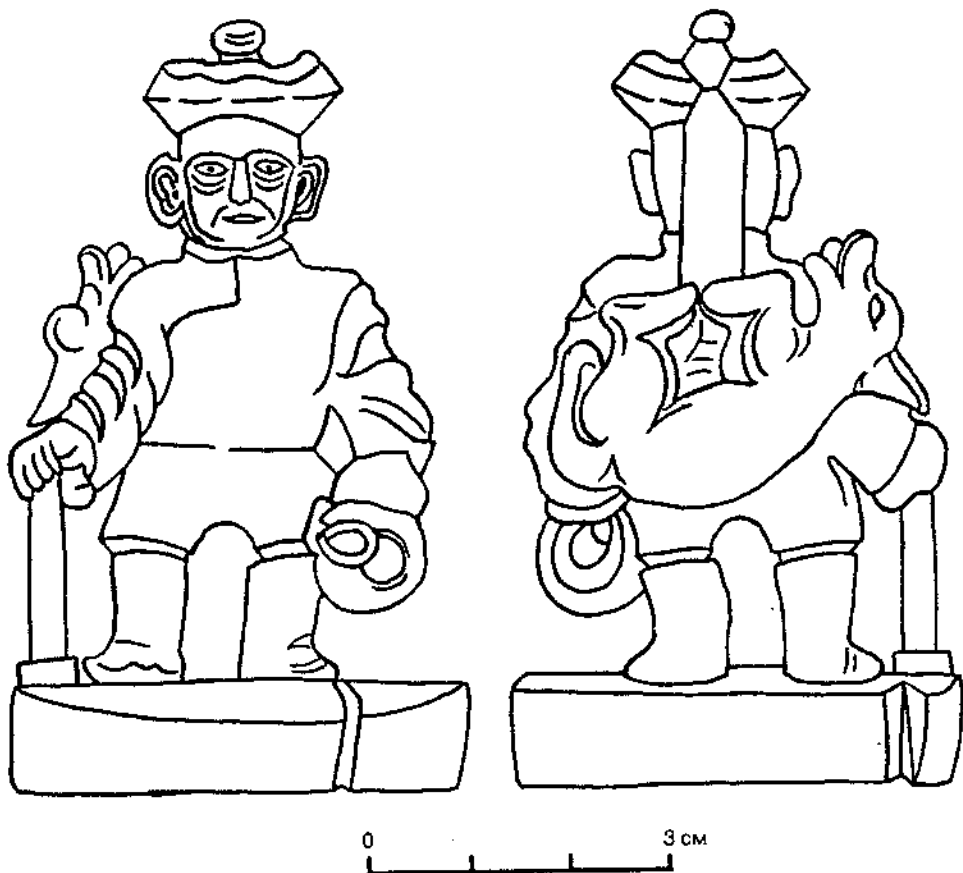


Рис. LXXIII. Охотник со связанным хищным зверем за спиной.
Тувинская деревянная скульптура первой четверти XX в.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. I. Реминисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Рериху. 1, 2 — огнива с декоративными накладками. 3, 4 — изображения птицы и копытного животного на растительном фоне — фрагменты чеканно-гравированного декора стальной шкатулки. Воспроизведены иллюстрации в книге Ю.Н. Рериха (без масштаба).

Рис. II. Реминисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Рериху. 1 — огниво с декоративными накладками. 2 — бляха с изображением двуглавой птицы. 3 — пластина с изображением льва. Воспроизведены иллюстрации в книге Ю.Н.Рериха (без масштаба).

Рис. III. Реминисценции звериного стиля в тибетском искусстве, по Ю.Н.Рериху. Коробочка-амулетница (?). Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 8288 II (медь, бронза; ковка, чеканка, гравировка, серебрение).

Рис. IV. Зарисовки Г.И.Гуркина и Н.В.Шагаева. 1 — рисунок Г.И.Гуркина с изображением кузнечно-слесарных инструментов и деталей алтайских стальных ковано-чеканных стремян. Алтайский республиканский краеведческий музей, инв. № (ОТМ) 2162/1009. 2, 3, 4 — зарисовки стремян, сделанные Н.В.Шагаевым в Горном Алтае в 1956 г.

Рис. V. Стремя Намнансурэна. Краеведческий музей аймака Увурхангай, инв. № 66—10 (сталь; ковка, чеканка, гравировка).

Рис. VI. Стальное стремя. Краеведческий музей Центрального аймака (сталь; ковка, чеканка, гравировка, инкрустация).

Рис. VII. Стремена с декором в виде драконьих голов. 1 — Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № 203/955 (сталь, бронза; ковка, литье, чеканка, гравировка, пайка). 2 — Краеведческий музей Центрального аймака, инв. № ТОНСМ 59.73 (бронза; литье). 3 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 11801 (бронза; литье, чеканка, гравировка).

Рис. VIII. Бронзовое (1) и стальное (2) стремя. 1 — стремя из Увурхангайского аймака (бронза, серебро, сталь; литье, чеканка, ковка, пайка). 2 — стремя из Восточного Туркестана, Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 19911 I (сталь; ковка, чеканка, золочение, серебрение).

Рис. IX. Стремена с изображением голов *макар*. 1 — Краеведческий кабинет сомона Их Тамир Архангайского аймака (бронза; литье; по фотографии В.В.Волкова). 2 — Иркутский объединенный музей, инв. № 200—6а (медь, бронза; литье).

Рис. X. Стремена с изображением голов *макар*. 1 — Музей истории Бурятии, инв. № 2761 (бронза; литье, чеканка, гравировка). 2 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6863/1977 (бронза; литье, гравировка).

Рис. XI. Бронзовые стремяна с зооморфным декором I типа. 1 — Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10083/1—III. 2 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 11208 (1).

Рис. XII. Бронзовые стремяна с зооморфным декором I типа. 1 — стремя из сомона Богд Увурхангайского аймака. 2 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 14067 (литье, серебрение, гравировка).

Рис. XIII. Стремя с зооморфным декором I типа. Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 12622 ГЗК (медь (?), бронза; литые, пайка).

Рис. XIV. Бронзовые стремени с зооморфным декором I типа. 1 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № 1875. 2 — инв. № 2869. 3 — Иркутский объединенный музей, инв. № 200—66.

Рис. XV. Бронзовые литые стремени с зооморфным декором I (1) и II (2, 3) типов. 1 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, без инв. номера. 2 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 9919. 3 — Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10328—III.

Рис. XVI. Бронзовые литые стремени с зооморфным декором II (1) и III (2) типов. 1 — Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 10331—III. 2 — стремя из коллекции М.Б.Эрдынеева.

Рис. XVII. Бронзовые литые стремени с зооморфным декором IV (1) и V (2, 3) типов. 1 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 12715. 2 — там же, инв. № оф 1275. 3 — стремя из коллекции В.Е.Войтова.

Рис. XVIII. Стальные стремени с зооморфным декором I типа. 1 — Краеведческий музей Кобдоского аймака. 2 — Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 157.

Рис. XIX. Стальные стремени с зооморфным декором I типа. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 4097—9г/2. 2 — средняя школа сомона Манхан Кобдоского аймака.

Рис. XX. Стальное стремя с зооморфным декором I типа. Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 8091/1982.

Рис. XXI. Стальные стремени с зооморфным декором I типа. 1 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 7691. 2 — там же, инв. № 8023/1982.

Рис. XXII. Стальное стремя с зооморфным декором I типа. Агинский окружной краеведческий музей, инв. № 1523.

Рис. XXIII. Стальное стремя с зооморфным декором I типа из коллекции Д.Ч.Чокпарова.

Рис. XXIV. Стальные стремени с зооморфным декором I (1, 2) и II (3) типов. 1 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 2800. 2 — сомон Манхан Кобдоского аймака (по рисунку А.Баасанхуу). 3 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 4097—9г/2.

Рис. XXV. Стальные стремени с зооморфным декором I варианта II типа. 1 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № оф 3110. 2 — коллекция М.Б.Эрдынеева.

Рис. XXVI. Стальные стремени с зооморфным декором II варианта II типа. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 390—1. 2 — Музей истории Бурятии, инв. № оф 2800.

Рис. XXVII. Стальные стремени с зооморфным декором II варианта II типа. 1 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья. 1 — инв. № НВ 26. 2 — инв. № оф 3056.

Рис. XXVIII. Стальные стремени с зооморфным декором II варианта II типа. 1 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, без инв. номера. 2 — Иркутский государственный объединенный музей, инв. № 200—3 (10991—16).

Рис. XXIX. Стальные стремени с зооморфным декором II варианта II типа. 1 — Алтайская краевая станция юных туристов, инв. № 86/3. 2 — Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера.

Рис. XXX. Стальные стремени с зооморфным декором II (1, 2) и III (3) вариантов II типа. 1 — Алтайская краевая станция юных туристов, инв. № 86/1. 2 — Бийский краеведческий музей, без инв. номера. 3 — Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья, инв. № оф 3110.

Рис. XXXI. Стальные стремена с зооморфным декором IV (1) и V (2) вариантов II типа. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 3720—247а. 2 — Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера.

Рис. XXXII. Бронзовые китайские (1–3) и монгольские (4, 5) стремена с декором в виде голов драконов. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 1353—2а. 2, 3 — там же, инв. № 5987—49 а, б. 4 — там же, инв. № 2503—1б. 5 — стремя Д.Хандсурэна.

Рис. XXXIII. Бронзовое (1) и стальное (2) стремена с декором в виде фигур драконов. 1 — Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 12303 III. 2 — стремя Х.Дашдэмбэрэла.

Рис. XXXIV. Монгольские стальные стремена с растительным узором. 1 — стремя Д.Сундуя. 2 — стремя С.Цэрмы.

Рис. XXXV. Бронзовые (1, 3, 4) и стальное (2) стремена с изображением голов животных. 1 — стремя Ж.Цэрэндэндэва. 2 — стремя Д.Хандсурэна. 3, 4 — Иркутский объединенный музей, инв. № 1212 — 1 а, б.

Рис. XXXVI. Монгольские бронзовые стремена. 1 — стремя Ж.Цэрэндэндэва. 2 — стремя Ц.Галсанжава.

Рис. XXXVII. Бронзовые стремена с Алтая (1) и из Юго-Восточной Азии (2, 3). Государственный музей искусства народов Востока: 1 — инв. № 10337—III. 2 — инв. № 8793—II. 3 — инв. № 8794—II.

Рис. XXXVIII. Стальные стремена с изображением львов. 1 — стремя Д.Нямы. 2 — Алтайский республиканский краеведческий музей, без инв. номера. 3 — Бийский краеведческий музей, инв. № оф 6097.

Рис. XXXIX. Стальные стремена с изображениями львов. 1 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 8024/1982. 2 — там же, инв. № 8616.

Рис. XL. Стальное стремя (1) и костяные накладки передней (2, 3) и задней (6, 7) лук и полок (4, 5) седла. Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 1376.

Рис. XLI. Стальные стремена из Монголии (1, 3) и Тувы (2). 1 — по рисунку А.Баасанхуу. 2 — Тувинский республиканский краеведческий музей. 3 — стремя Л.Мандаха.

Рис. XLII. Тувинские (1, 3) и алтайские (2, 4–6) роговой (1) и деревянные крюки-вешалки. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340—199. 2 — Алтайская краевая станция юных туристов, инв. № 128. 3 — Тувинский республиканский краеведческий музей, без инв. номера. 4 — Алтайский республиканский краеведческий музей, инв. № 8626. 5 — Российский этнографический музей, инв. № 6826—30. 6 — там же, инв. № 4335—13.

Рис. XLIII. Алтайские деревянные крюки-вешалки. 1 — Бийский краеведческий музей. 2 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 2566—4. 3 — Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 116.

Рис. XLIV. Алтайские деревянные крюки-вешалки. 1 — Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 118. 2 — Бийский краеведческий музей, инв. № 2784. 4 — там же, инв. № 2714. 3 — Российский этнографический музей, инв. № 4335—10.

Рис. XLV. Алтайские деревянные крюки-вешалки. 1 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 3720—70. 2 — там же, инв. № 3720—66. 3 — Бийский краеведческий музей.

Рис. XLVI. Тувинские (1, 2) и алтайские (3–6) деревянные крюки-вешалки. 1 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6234. 2 — там же, инв. № 6494/1. 3 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 5068—70. 4 — по рисунку Г.И.Гуркина. Алтайский республиканский краеведческий музей, инв. № 1212/1954. 5, 6 — Алтайский краевой краеведческий музей, инв. № 118.

Рис. XLVII. Тувинские (1, 3) и алтайские (2, 4) деревянные крюки-вешалки. 1 — по рисунку Е.Г.Яковлевой (без масштаба). 2 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 3650—64. 3 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 4544/1966. 4 — Российский этнографический музей, инв. № 4335—8.

Рис. XLVIII. Алтайские (1, 2) и тувинские (3—6) деревянные и каменный (6) крюки-вешалки. 1, 2 — по С.В.Иванову (без масштаба). 3, 4 — Тувинский республиканский краеведческий музей. 5 — Российский этнографический музей, инв. № 650—153. 6 — там же, инв. № 7021—30.

Рис. XLIX. Тувинские стальные (1—4) и деревянный (5) крюки-вешалки. 1 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 6301. 3 — там же, инв. № 8021. 2 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340—274. 4, 5 — коллекция С.И.Вайнштейна (5 — без масштаба).

Рис. L. Головы фантастических чудовищ на петле огинва (1), оковке ножа (2) и поясных подвесках (3—8) монголов (1—3), алтайцев (4, 6) и тувинцев (5, 7, 8). 1—3, 5 — серебро, литье, чеканка. 4, 6—8 — бронза, литье. 1, 2 — мужской ювелирный гарнитур работы Молома Шара, Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-254. 3 — мужской ювелирный гарнитур Ундур Гонгора, Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д-237. 4 — Российский этнографический музей, инв. № 7022—11. 6 — там же, инв. № 7022—9. 8 — там же, инв. № 439—113. 5 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 3195/1958. 7 — там же, инв. № 6851/1977.

Рис. LI. Головы фантастических животных на браслете (1) и поясных подвесках тувинцев (1, 3—8) и монголов (2). 1, 3, 6 — серебро, литье, чеканка. 2, 4, 5, 7, 8 — бронза, литье, чеканка. 1 — Российский этнографический музей, инв. № 439—104. 4 — там же, инв. № 454—56. 8 — там же, инв. № 439—43. 2 — Краеведческий кабинет сомона Ульгий Увсунурского аймака (по фотографии и рисунку Л.Батчулуна, без масштаба). 3 — Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 5167/1971. 5 — там же, инв. № 5690. 6 — там же, инв. № 1036/2. 7 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 1340—314.

Рис. LII. Головы драконов на монгольских щетке (1) и черпаке для кумыса (2) и тувинском музыкальном инструменте (3). Дерево, резьба, раскраска. 1 — щетка Н.Очирхуяга. 2 — Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № 7802/2714. 3 — Этнографический музей Казанского государственного университета, инв. № 172—84.

Рис. LIII. Изображение головы дракона на грифе музыкального инструмента. Дерево, резьба, раскраска. Краеведческий музей Центрального аймака.

Рис. LIV. Изображения голов драконов и лошади на грифах музыкальных инструментов. Дерево, резьба, раскраска. 1 — Краеведческий музей Архангайского аймака. 2 — сектор искусствоведения Института языка и литературы Академии наук Монголии.

Рис. LV. Изображения конских голов — навершия грифов музыкальных инструментов. 1, 2 — сектор искусствоведения Института языка и литературы Академии наук Монголии. 3 — *моринхур* Х.Баярмагна, г. Кобдо. 4 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 6734—5. 5 — Иркутский объединенный музей, инв. № 9978.

Рис. LVI. Навершие музыкального инструмента *моринхур* с головами коня, барана, верблюда, коровы и козы. Краеведческий музей Кобдоского аймака.

Рис. LVII. Монгольский паром-катамаран *гуя онгоц* (1, 2) и тувинская модель парома *онгоча* (3). 1, 2 — Государственный центральный музей Монголии (1а, 2а — виды лодок-долбленок сбоку, 1б, 2б — виды скульптур сверху, 1в, 2в — виды скульптур сбоку, масштабы разные). 3 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 391—33 (3а — укрупненная зарисовка головы лошади на одной из лодок, без масштаба).

Рис. LVIII. Монгольские ковши для кумыса *айргийн хутгуур* и *шанага* из рога (1–4) и дерева (5). 1 — Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д–2251. 3 — там же, инв. № Д–1915. 2 — Иркутский объединенный музей, инв. № 7285–1. 4 — музей «Манзушри хийд» в Центральном аймаке Монголии. 5 — Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 1147 НВ I.

Рис. LIX. Скульптурные изображения конских голов на монгольских черпаках-ковшах для кумыса (1, 2) и бурятской колотушке шаманского бубна (3). 1, 2 — Краеведческий музей Архангайского аймака. 3 — Иркутский объединенный музей, инв. № 7045–15.

Рис. LX. Различные предметы с зооморфным декором. Дерево и рог (1), дерево (2–5), рог (6). 1 — скребок *хусуур*, Государственный центральный музей Монголии, инв. № 3 Д–579. 2 — ковш-черпак *халбага*, Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № Д86и–1–22 (2а — увеличенная зарисовка навершия рукоятки). 3 — верхняя часть смычка к музыкальному инструменту *бызаанчи*, Тувинский республиканский краеведческий музей, инв. № 2679/1957. 4 — принадлежность верблюжьей упряжи *тэмээний буйл*, Краеведческий музей Центрального аймака, инв. № ТОКСМ 58.17. 5 — футляр для музыкального инструмента, Музей антропологии и этнографии, инв. № 6322–5д. 6 — ковш работы Ц.Намсрая, Краеведческий музей Кобдоского аймака.

Рис. LXI. «Конные трости» бурятских шаманов. Сталь,ковка. 1 — Агинский окружной историко-краеведческий музей (1а — увеличенная зарисовка навершия, виды сверху и сбоку). 2 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 2016–21в. 3, 4 — Иркутский объединенный музей. 1, 4 — без масштаба.

Рис. LXII. Лошадные головы — навершия деревянных «конных тростей» бурятских шаманов. Музей антропологии и этнографии. 1 — инв. № 1953–2. 2 — инв. № 1109–3/2. 3 — инв. № 2016–22а. 4 — инв. № 654–1. 5 — инв. № 645–2.

Рис. LXIII. Изображения конских голов на деталях узды, без масштаба. 1 — Краеведческий музей Кобдоского аймака. 2, 3 — Музей изобразительных искусств Монголии. 4 — узда работы Ш.Дамбия и З.Пэлжээ, 1930 г.

Рис. LXIV. Изображения конских голов на деталях узды. 1 — Российский этнографический музей, инв. № 623–61. 2 — Краеведческий музей Кобдоского аймака. 3 — Музей изобразительных искусств Монголии.

Рис. LXV. Изображения конских голов на деталях узды. 1 — Государственный центральный музей Монголии, инв. № Д–2703. 2 — Музей изобразительных искусств Монголии.

Рис. LXVI. Монгольские подвески *тээг* в виде голов коней (1–14), козлов (15–19) и баранов (20–26). Работа мастера Чойнзона. Резьба по белому кварцу (1, 23, 26), дымчатому горному хрусталу (2–5, 7, 10, 11, 14–19), бесцветному горному хрусталу (6, 13, 24, 25), белому халцедону (8), черному мориону (9, 12), коричневому мориону (20–22). Государственный музей искусства народов Востока.

Рис. LXVII. Монгольские подвески *тээг* в виде голов баранов (1–5) и животных неопределенного вида (6–15). Работа мастера Чойнзона. Резьба по белому кварцу (1), бесцветному горному хрусталу (2, 14), коричневому мориону (3, 13), дымчатому горному хрусталу (4–7, 9–12, 15), черному мориону (8). Государственный музей искусства народов Востока. 16 — серебряный сосуд, Музей изобразительных искусств Монголии, инв. № 2150/1746.

Рис. LXVIII. Монгольские (1, 2) и алтайский (3) деревянные сосуды с изображениями голов баранов. 1, 2 — Государственный центральный музей Монголии (без масштаба). 3 — Музей антропологии и этнографии, инв. № 3974–148.

Рис. LXXIX. Таблица результатов мотивационного анализа. Позы кошки в зависимости от степени страха и агрессивности (по Р.Хайндлу–П.Лейхаузену).

Рис. LXX. Таблица результатов мотивационного анализа. Мимика собаки в зависимости от степени страха и агрессивности (по К.Лоренцу).

Рис. LXXI. Бронзовое изображение кошачьего хищника из кургана Аржан.

Рис. LXXII. Костяная пластина из погребения раннескифского времени у Константиновска-на-Дону.

Рис. LXXIII. Охотник со связанным хищным зверем за спиной. Тувинская деревянная скульптура первой четверти XX в. Государственный музей искусства народов Востока, инв. № 5073 I.

THE LIST OF ILLUSTRATIONS

Fig. I. Reminiscences of animal style in Tibetan art, according to Yu.N.Roerich. 1, 2 — fire steels with decorative mountings. 3, 4 — representations of a bird and an ungulate animal against the floral background — the fragment of chased and engraved decoration of a steel casket. Shown after the illustrations in Yu.N.Roerich's book (not to scale).

Fig. II. Reminiscences of animal style in Tibetan art, according to Yu.N.Roerich. 1 — fire-steel with decorative mounting. 2 — plaque with a double-headed bird representation. 3 — plate with the representation of a lion. Shown after the illustrations in Yu.N.Roerich's book (not to scale).

Fig. III. Reminiscences of animal style in Tibetan art, according to Yu.N.Roerich. Casket for amulets (?). Copper, bronze; forging, chasing, engraving, silvering. State museum of Oriental peoples' art, No. 8288 II.

Fig. IV. 1 — G. I. Gurkin's drawing showing smith's and metalworker's tools and the details of steel hammered and chased stirrups from the Altai. Local lore museum of the Altai republic, No. 1009 (OTM 2162). 2, 3, 4 — drawings of the stirrups made by N.V.Shagaev in the High Altai in 1956.

Fig. V. The stirrup of Namyansuren. Steel; forging, chasing, engraving. Local lore museum of the Uvurkhangai aimak, No. 66-10.

Fig. VI. Stirrup. Steel; forging, chasing, engraving, inlay. Local lore museum of the Central aimak.

Fig. VII. Stirrups decorated with the representations of dragons' heads. 1 — Mongolian Museum of fine arts, No. 203/955 (steel, bronze; forging, casting, chasing, engraving, soldering). 2 — local lore museum of the Central aimak, No. TOHCM 59.73 (bronze; casting). 3 — Buryat museum of history, No. оф 11801 (bronze; casting, chasing, engraving).

Fig. VIII. 1 — stirrup from the Uvurkhangai aimak (bronze, silver, steel; casting, chasing, forging, soldering). 2 — stirrup from East Turkestan, State museum of Oriental peoples' art, No. 19911 I (steel; forging, chasing, gilding, silvering).

Fig. IX. Stirrups with the representations of makaras' heads. 1 — local lore chamber of the Ikh Tamir somon, Arkhangai aimak (bronze; casting; after the photo by V.V.Volkov). 2 — Irkutsk State joint museum, No. 200-6 a (copper, bronze; casting).

Fig. X. Stirrups with the representations of makaras' heads. 1 — Buryat museum of history, No. HB 2761 (bronze; casting, chasing, engraving). 2 — local lore museum of the Tuva republic, No. 6863/1977 (bronze; casting, engraving).

Fig. XI. Bronze stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — State museum of Oriental peoples' art, No. 10083/1-III. 2 — Buryat museum of history, No. оф 11208 (1).

Fig. XII. Bronze stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — stirrup from the Bogd somon, Uvurkhangai aimak. 2 — Buryat museum of history, No. 14067 (casting, silvering, engraving).

Fig. XIII. Stirrup with zoomorphic decoration of type I. State museum of Oriental peoples' art, No. 12622 рзк. Copper (?), bronze; casting, soldering.

Fig. XIV. Bronze stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population, No. 1875. 2 — the same, No. 2869. 3 — Irkutsk State joint museum, No. 200-6 6.

Fig. XV. Bronze cast stirrups with zoomorphic decoration of types I (1) and II (2, 3). 1 — Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population, No. missing. 2 — Buryat museum of history, No. оф 9919. 3 — State museum of Oriental peoples' art, No. 10328-III.

Fig. XVI. Bronze cast stirrups with zoomorphic decoration of types II (1) and III (2). 1 — State museum of Oriental peoples' art, No. 10331-III. 2 — stirrup from M.B.Erdyneev's collection.

Fig. XVII. Bronze cast stirrups with zoomorphic decoration of types IV (1) and V (2, 3). 1, 2 — Buryat museum of history, No. оф 12715. 3 — stirrup from V.E.Voitov's collection.

Fig. XVIII. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — local lore museum of the Kobdo aimak. 2 — the Altai krai museum of local lore, No. 157.

Fig. XIX. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 4097-9 r/2. 2 — secondary school of the Mankhan somon, Kobdo aimak.

Fig. XX. Steel stirrup with zoomorphic decoration of type I. Local lore museum of the Tuva republic, No. 8091/1982.

Fig. XXI. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type I. 1 — local lore museum of the Tuva republic, No. 7691. 2 — the same, No. 8023/1982.

Fig. XXII. Steel stirrup with zoomorphic decoration of type I. The Aginsk okrug museum of local lore, No. 1523.

Fig. XXIII. Steel stirrup with zoomorphic decoration of type I from D.Ch.Chokparov's collection.

Fig. XXIV. Steel stirrups with zoomorphic decoration of types I (1, 2) and II (3). 1 — Buryat museum of history, No. оф 2800. 2 — the Mankhan somon, Kobdo aimak (after the drawing by A.Baasankhuu). 3 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 4097-9 J/2.

Fig. XXV. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, version I. 1 — Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population, No. оф 3110. 2 — M.B.Erdyneev's collection.

Fig. XXVI. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, version II. 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 390-1. 2 — Buryat museum of history, No. оф 2800.

Fig. XXVII. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, version II from Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population. 1 — No. HB 26. 2 — No. оф 3056.

Fig. XXVIII. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, version II. 1 — Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population, No. missing. 2 — Irkutsk State joint museum, No. 200-3 (10991-1 6).

Fig. XXIX. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, version II. 1 — the Altai krai station for young tourists, No. 86/3. 2 — local lore museum of the Tuva republic, No. missing.

Fig. XXX. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, versions II (1 and 2) and III (3). 1 — the Altai krai station for young tourists, No. 86/1. 2 — Biysk museum of local lore, No. missing. 3 — Ethnographic museum of culture and life of Transbaikal population, No. оф 3110.

Fig. XXXI. Steel stirrups with zoomorphic decoration of type II, versions IV (1) and V (2). 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 3720-247 в. 2 — local lore museum of the Tuva republic, No. missing.

Fig. XXXII. Chinese (1-3) and Mongolian (4, 5) bronze stirrups decorated with dragons' heads. 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 1353-2 а. 2, 3 — the same, No. 5987-49 а, 6. 4 — the same, No. 2503-1 6. 5 — the stirrup of D.Khandsuren.

Fig. XXXIII. Bronze (1) and steel (2) stirrups decorated with dragons' representations. 1 — State museum of Oriental peoples' art, No. 12303—III. 2 — the stirrup of Kh.Dashdembrel.

Fig. XXXIV. Mongolian steel stirrups with floral decoration. 1 — the stirrup of D.Sundui. 2 — the stirrup of S.Tserma.

Fig. XXXV. Bronze (1, 3, 4) and steel (2) stirrups decorated with animals' heads. 1 — the stirrup of Zh.Tserendev. 2 — the stirrup of D.Khandsuren. 3, 4 — Irkutsk State joint museum, No. 1212—1 a, 6.

Fig. XXXVI. Mongolian bronze stirrups. 1 — the stirrup of Zh.Tserendev. 2 — the stirrup of Ts.Galsanzhav.

Fig. XXXVII. Bronze stirrups from the Altai (1) and South-Eastern Asia (2, 3), State museum of Oriental peoples' art. 1 — No. 10337—III. 2 — No. 8793—II. 3 — No. 8794—II.

Fig. XXXVIII. Steel stirrups with lions' representations. 1 — the stirrup of D.Nyamaa. 2 — local lore museum of the Altai republic. 3 — Biysk museum of local lore, No. оѳ 6097.

Fig. XXXIX. Steel stirrups with lions' representations from local lore museum of the Tuva republic. 1 — No. 8024/1982. 2 — No. 8616.

Fig. XL. Steel stirrup (1) and antler mountings on a saddle front arch (2, 3), rear arch (6, 7), and wings (4, 5). Local lore museum of the Tuva republic, No. 1376.

Fig. XLI. Steel stirrups from Mongolia (1, 3) and Tuva (2). 1 — after the drawing by A.Baasankhuu. 2 — local lore museum of the Tuva republic. 3 — the stirrup of L.Mandakh.

Fig. XLII. Antler (1) and wooden peg-hooks from Tuva (1, 3) and the Altai (2, 4–6). 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 1340–199. 2 — the Altai krai station for young tourists, No. 128. 3 — local lore museum of the Tuva republic, No. missing. 4 — local lore museum of the Altai republic, No. 8626. 5 — Russian museum of ethnography, No. 6826–30. 6 — the same, No. 4335–13.

Fig. XLIII. The Altai wooden peg-hooks. 1 — Biysk museum of local lore. 2 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 2566–4. 3 — the Altai krai museum of local lore, No. 116.

Fig. XLIV. The Altai wooden peg-hooks. 1 — the Altai krai museum of local lore, No. 118. 2 — Biysk museum of local lore, No. 2784. 4 — the same, No. 2714. 3 — the Russian museum of ethnography, No. 4335–10.

Fig. XLV. The Altai wooden peg-hooks. 1 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 3720–70. 2 — the same, No. 3720–66. 3 — Biysk museum of local lore.

Fig. XLVI. Wooden peg-hooks from Tuva (1, 2) and the Altai (3–6). 1 — local lore museum of the Tuva republic, No. 6234. 2 — the same, No. 6494/1. 3 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 5068–70. 4 — after the drawing by G.I.Gurkin. 5, 6 — the Altai krai museum of local lore, No. 118.

Fig. XLVII. Wooden peg-hooks from Tuva (1, 3) and the Altai (2, 4). 1 — after the drawing by E.G.Yakovleva (not to scale). 2 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 3650–64. 3 — local lore museum of the Tuva republic, No. 4544/1966. 4 — Russian museum of ethnography, No. 4335–8.

Fig. XLVIII. Wooden (1–5) and stone (6) peg-hooks from the Altai and Tuva. 1, 2 — after S.V.Ivanov (not to scale). 3, 4 — local lore museum of the Tuva republic. 5 — Russian museum of ethnography, No. 650–153. 6 — the same, No. 7021–30.

Fig. XLIX. Steel (1–4) and wooden (5) peg-hooks from Tuva. 1 — local lore museum of the Tuva republic, No. 6301. 3 — the same, No. 8021. 3 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 1340–274. 4, 5 — S.I.Vainshtein's collection (5 — not to scale).

Fig. L. Imaginary monsters' heads placed on fire-steel loop (1), knife mounting (2) and belt pendants (3-8) of the Mongols (1-3), the Altai people (4, 6) and the Tuvinians (5, 7, 8). 1-3, 5 — silver; casting, chasing. 4, 6-8 — bronze; casting. 1, 2 — set of male jewellery, manufactured by Molom Shar, State Central museum of Mongolia, No. Д-254. 3 — set of male jewellery of Ondor Gongor, State Central museum of Mongolia, No. Д-237. 4 — the Russian museum of ethnography, No. 7022-11. 6 — the same, No. 7022-9. 8 — the same, No. 439-113. 5 — local lore museum of the Tuva republic, No. 3195/1958. 7 — the same, No. 6851/1977.

Fig. LI. Imaginary animals' heads placed on bracelet (1) and belt pendants of the Tuvinians (1, 3-8) and the Mongols (2). 1, 3, 6 — silver; casting, chasing. 2, 4, 5, 7, 8 — bronze; casting, chasing. 1 — Russian museum of ethnography, No. 439-104. 4 — the same, No. 454-56. 8 — the same, No. 439-43. 2 — local lore chamber of the Ulgij somon, Uvsunur aimak (after the photo and the drawing by L. Batchuluun, not to scale). 3 — local lore museum of the Tuva republic, No. 5167/1971. 5 — the same, No. 5690. 6 — the same, No. 1036/2. 7 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 1340-314.

Fig. LIi. Dragons' heads placed on Mongolian brush (1) and koumiss ladle (2), and Tuvinian musical instrument (3). Wood; carving, painting. 1 — the brush of N. Ochirkhuyag. 2 — Mongolian Museum of fine arts, No. 7802/2714. 3 — ethnographic museum of Kazan State university, No. 172-84.

Fig. LIII. Representation of a dragon's head placed on a musical instrument finger-board. Wood; carving, painting. Local lore museum of the Central aimak.

Fig. LIV. Representations of dragons' heads and a horse placed on musical instruments' finger-boards. Wood; carving, painting. 1 — local lore museum of the Arkhangai aimak. 2 — department of art history, Institute of Language and Literature, Mongolian Academy of Sciences.

Fig. LV. Terminals of musical instruments' finger-boards representing horse heads. 1, 2 — department of art history, Institute of Language and Literature, Mongolian Academy of Sciences. 3 — "morin khuur" of Kh. Bayarmagnai, Kobdo. 4 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 6734-5. 5 — Irkutsk State joint museum, No. 9978.

Fig. LVI. Terminal of "morin khuur" musical instrument with the representations of the heads of a horse, a ram, a camel, a cow, and a goat. Local lore museum of the Kobdo aimak.

Fig. LVII. Mongolian catamaran ferry "guya ongots" (1, 2) and Tuvinian ferry model "ongocha" (3). 1, 2 — State Central museum of Mongolia (1a, 2a — side views of the monoxyles, 1b, 2b — the sculptures' views from above, 1c, 2c — the sculptures' side views, different scales). 3 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 391-33 (3a — large-scale sketch of a horse head, not to scale).

Fig. LVIII. Mongolian koumiss ladles "airgijn utguur" and "shanaga" made of horn (1-4) and wood (5). 1 — State Central museum of Mongolia, No. Д-2551. 3 — the same, No. Д-1915. 2 — Irkutsk State joint museum, No. 7285-1. 4 — "Manzshrijn khijd" museum in the Central aimak of Mongolia. 5 — State museum of Oriental peoples' art, No. 1147 HB I.

Fig. LIX. Sculpture representations of horse heads placed on Mongolian koumiss ladles (1, 2) and Buryat rattle for a shaman tambourine (3). 1, 2 — local lore museum of the Arkhangai aimak. 3 — Irkutsk State joint museum, No. 7045-15.

Fig. LX. Various articles with zoomorphic decoration. Wood and antler (1), wood (2-5), antler (6). 1 — "khusuur" scraper, State Central museum of Mongolia, No. Д-579. 2 — "khalbaga" ladle, Mongolian museum of fine arts (2a — large-scale sketch of the handle terminal). 3 — the upper part of fiddle-stick for "byzaanchi" musical instrument, local lore museum of the Tuva republic, No. 2679/1957. 4 — detail of camel harness "temeenij bujl", local lore museum of the Central

aimak. 5 — musical instrument case, Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 6322-5d. 6 — ladle by Ts.Namsrai, local lore museum of the Kobdo aimak.

Fig. LXI. "Horse canes" of Buryat shamans. Steel; forging. 1 — the Aginsk okrug museum of local lore (1a — large-scale sketch of the terminal, view from above and side view). 2 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 2016-21 b. 3, 4 — Irkutsk State joint museum. 1, 4 — not to scale.

Fig. LXII. Horse heads — the terminals of wooden "horse canes" of Buryat shamans in Peter the Great museum of anthropology and ethnography. 1 — No. 1953-2. 2 — No. 1109-3/2. 3 — No. 2016-22 a. 4 — No. 654-1. 5 — No. 654-2.

Fig. LXIII. Representations of horse heads placed on bridle details. 1 — local lore museum of the Kobdo aimak. 2, 3 — Mongolian museum of fine arts. 4 — the bridle made by Sh.Dambij and Z.Peizhee, 1930.

Fig. LXIV. Representations of horse heads placed on bridle details. 1 — Russian museum of ethnography, No. 623-61. 2 — local lore museum of the Kobdo aimak. 3 — Mongolian museum of fine arts.

Fig. LXV. Representations of horse heads placed on bridle details. 1 — State Central museum of Mongolia, No. Д-2703. 2 — Mongolian museum of fine arts.

Fig. LXVI. Mongolian "teheg" pendants in the shape of a horse (1-14), a goat (15-19), and a ram (20-26) heads. Made by artisan Choinzon. Carved white quartz (1, 23, 26), opaque rock-crystal (2-5, 7, 10, 11, 14-19), colourless rock-crystal (6, 13, 24, 25), white chalcedony (8), black morion (9, 12), brown morion (2-22). State museum of Oriental peoples' art.

Fig. LXVII. 1-15 — Mongolian "teheg" pendants in the shape of ram heads (1-5) and the heads of animals of uncertain species (6-15). Made by artisan Choinzon. Carved white quartz (1), colourless rock-crystal (2, 14), brown morion (3, 13), opaque rock-crystal (4-7, 9-12, 15), black morion (8). State museum of Oriental peoples' art. 16 — silver vessel, Mongolian museum of fine arts.

Fig. LXVIII. Mongolian (1, 2) and Altai (3) wooden vessels with representations of rams' heads. 1, 2 — State Central museum of Mongolia (not to scale). 3 — Peter the Great museum of anthropology and ethnography, No. 3974-148.

Fig. LXIX. Table showing the results of motivation analysis. Cat's postures depending on the degree of fear and aggressiveness (after R.Hinde and P.Leyhausen).

Fig. LXX. Table showing the results of motivation analysis. Dog's mimicry depending on the degree of fear and aggressiveness (after K.Lorenz).

Fig. LXXI. Bronze representation of a feline predator from Arzhan barrow.

Fig. LXXII. Bone plaque from the early Scythian burial near Konstantinovsk-on-Don.

Fig. LXXIII. Hunter carrying a tied predator behind his back. Tuvinian wooden sculpture of the first quarter of the 20th century. State museum of Oriental peoples' art, No. 5073-1.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АСГЭ — Археологический сборник Государственного Эрмитажа
БСЭ — Большая Советская Энциклопедия
ГАИМК — Государственная Академия истории материальной культуры
КСИА — Краткие сообщения Института археологии РАН (АН СССР)
КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР
МАИКЦА — Международная ассоциация по изучению культур Центральной Азии при ЮНЕСКО
МАЭ — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера)
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
МИАР — Материалы по истории и археологии России
НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности
НИИЯЛИ — Научно-исследовательский институт языка, литературы и истории
РЭМ — Российский этнографический музей
СА — Советская археология
СЭ — Советская этнография
УЗ — Ученые записки
PIAC — Permanent International Altaistic Conference

SUMMARY

The book presented is aimed generally at the comparative analysis of the two most colourful phenomena in the history of Eurasian nomadism. On the one hand, the art of the early nomads of the 1st millennium B.C. is discussed in Russian bibliography under somewhat conventional and cumbersome though widely accepted term "Scythian-Siberian animal style". On the other hand, the book deals with the animalistic art of the nomadic peoples who inhabited the Central Asia in the 19th–20th centuries.

The Scythian-Siberian animal style covers the vast belt of Eurasian steppes, forest-steppes, semi-deserts, and mountains from the Dniester in the west almost to the Yellow sea in the east. The art under discussion had emerged in the first half of the 1st millennium B.C., a period marked by the appearance of the Scythians, Sauromats, and Sakas on the historic scene. It declined in the early centuries A.D., when domination of the Sarmatians had ceased in western part of Eurasia, and that of the Huns in its eastern part. In the following epoch the medieval nomadic peoples generally developed ornamental motifs in art. Though representations of animals are known archaeologically from medieval sites as well, still zoomorphic subjects are rather exceptions, rare inclusions within an area filled with floral and geometric designs.

Medieval nomadic art in Eurasia dated to the epoch up to the 14th–15th centuries is known well enough. The period between the 15th century and the earliest ethnographic collections from Central Asia preserved in museums (the 19th century) represents practically a gap, as far as pieces of art are concerned.

In the folk art of the 19th — early 20th centuries a new flowering of animalistic art is observed. Nomadic cultures again display a huge number of animals' representations. But this "animalistic Renaissance" never occurred in the Islamic world, i.e. in the cultures of steppe Turkic peoples who dwelt between the Dniester and the Tien Shan. One can find it only within the eastern part of the ancient area once occupied by Scythian-Siberian animal style, namely in Central Asia.

In English bibliography the differences between the terms "Central Asia", "Innermost Asia", and "Middle Asia" are not of principal character. In Russian geographical science the term "Central Asia" is applied to the territory bordered from the north by the Altai and Sayan mountains, Lake Baikal, and the Yablonovy range, from the south by the Himalayas, from the west by the Pamirs and Tien Shan, from the east by the ranges of Bolshoi Khingan and Taikhanshan, and the Chino-Tibetan mountains. Politically this area covers South Siberia, Mongolia, and western part of China.

The Central Asiatic peoples' traditional art of the 19th–20th centuries is studied and represented in museum collections unevenly. In this investigation the attention is

turned mainly to the animalistic art of the Mongols, Buryats, and Tuvinians, and, to a lesser degree, to that of the Tibetans, Altai, and Uigurs. The author bases his conclusions on the study of pieces of art preserved in the museums of Russian Federation (Moscow, St. Petersburg, Kyzyl, Ulan-Ude, Barnaul, Biysk, Gorno-Altai, Irkutsk, Kazan, Minusinsk, Chita) and Mongolia.

Chapter I contains a historiographic essay.

In spite of the fact that the chronological gap dividing the decline of Scythian-Siberian animal style in the early centuries A.D. and the folk art of the 19th–20th centuries is 1600–1700 years wide, and during such a long period animalistic art did not play any significant role among the nomads, the idea of similarity of early and new animalistic style as such did attract the attention of numerous scholars.

In historiography of the problem three basic aspects are clearly outlined: 1 — the publications exclusively devoted to the problem of reminiscences of Scythian-Siberian animal style in Central Asiatic folk art; 2 — the works regarding this problem basing on the material from other regions of Eurasia; 3 — the investigations where the question concerning early nomadic traditions in the folk culture of the 19th–20th centuries was raised from the standpoint of the folk-lore material.

The result of the detailed historiographic analysis appears to be rather negative, and the author refrains from associating himself to the majority of the specialists absorbed by the tempting and striking hypothesis on “historic-genetic” or “cultural-genetic” connection between Scythian-Siberian animal style and folk animalistic art of the 19th–20th centuries.

While analysing archaeological and ethnographic material, the author preferred to adhere to more strict methodical principles. 1. Comparative analysis of the pieces of Central Asiatic decorative applied art of the 19th–20th centuries and those of Scythian-Siberian animal style should be essential in character and in no way proceed from the considerations of “general impression”. 2. Comparison of art pieces of the two epochs should reveal not only similarities, but differences as well. 3. Comparative analysis should be based not on the contraposition of singular artefacts, but on quantitatively representative groups including functionally and morphologically similar items.

A numerous group of artefacts produced by Central Asiatic artisans of the 19th–20th centuries is confined to the stirrups decorated with zoomorphic images (Chapter II, Figs. IV–XLI).

The decoration of 102 stirrups is analyzed in the book (or 77 units, if each pair of identical stirrups is considered a single specimen).

Major part of the stirrups used in Central Asia during the 19th–20th centuries were manufactured by local artisans: the Mongols, Buryats, Tuvinians, Altai (stirrups of undoubtedly Chinese production are not numerous). All the types of stirrups with zoomorphic decoration are common to entire Central Asiatic region, and were used by different nations to approximately the same degree.

Decorations of bronze cast stirrups and steel ones ornamented using forging and etching technique differ essentially.

The bulk of bronze cast stirrups bear zoomorphic effigies, that may be conventionally determined as predatory animals' heads. It is possible to interpret them as the heads of tigers, lions, panthers, or wolves. Strictly speaking, one can differentiate the biological order of the predators by their peculiarities. But those characterizing families (canines or felines) are far less reliably traced. The images in question cannot be determined as the representations of dragons' heads. Despite similar rendering of jaws, eyes, brows, and manes, their heads are composed of different set of details, they differ in proportions and general layout, horns typical of Chinese dragons are not shown.

In the decoration of bronze cast stirrups at least five types of animal heads' representations may be outlined (Figs. XI–XVII).

It is animal heads' effigies on bronze cast stirrups that clearly demonstrate the elements coinciding with animal images as rendered in ancient nomads' art. Similarities may be pointed to in all essential features: jaws' contour, teeth shape, spiral-like volutes on jaws' front, bulgy boss-shaped nose, bracket-shaped grooves in the corners of the mouth, stepped and aquiline nose, eyes' contour, ears' shape, decorative elements on the throat, decorative patterns on the neck.

But the similarity between the zoomorphic decoration on cast bronze stirrups and effigies of Scythian-Siberian animal style is partial and incomplete. Scythian-Siberian animal style had in its disposal far more varied repertoire of artistic means and decorative arrangement. Moreover, pieces of ancient nomads' art represent a wide range of entire effigies, whilst stirrups, as a rule, are adorned only with pairs of animal heads.

The major part of steel stirrups with zoomorphic decoration bears images of dragons' heads originating from Chinese canon. Variety of their versions is shown in Figs. XVIII–XXXI. They differ in the degree of their conventionality, and, finally, in the number of cavities forming the image.

So, the bulk of bronze stirrups is adorned with expressive realistic representations of predatory animals' heads, but the major part of steel ones with stereotyped dragons' heads. This sharp contrast may be explained by essential differences in material and technique.

Bronze stirrups were cast after carved wooden models. Due to this fact zoomorphic decoration of bronze items was closely related to stylistic peculiarities of folk wooden sculpture, yielding multitude of impressive works of animalistic art.

The decoration of steel stirrups was executed in free manual forging technique. Blacksmith perforated the openings, smoothed the surface, bent out the relief, notched the pattern applying cold chisel, piercers and swages. The relatively small size of stirrup and strictly determined shape of its upper part confined all possible varieties of artistic forging modes to these operations. The largest space for beating relief were flat facets of stirrup upper part. Relief could be executed only in linear grooves (furrows). Decorative effect in this case might be obtained only from the contrast between smooth and forged surfaces, background and grooved notches. The effect is

maintained if the relief is split up, i.e. the grooves do not merge, but are perceived separately, otherwise they blend into an intricate and vague pattern.

Being limited to these technical conditions, a blacksmith could only be guided by drawings or models – “dragon stirrups” of Chinese production. A blacksmith copied them more or less successfully, and reached different levels of sketchiness employing more or less numerous grooves. As a result, a dragon’s representation could turn into a graphic ideogram.

Suggested conclusions are confirmed by the analysis of the other, more rare kind of bronze and steel stirrups (Figs. XXXII–XXXVI, XXXVIII–XLI).

Most probably, similar Chinese stirrups well-known as early as Ming dynasty and widely spread in Tsing dynasty represented the prototypes for Central Asiatic forged and chased stirrups decorated with dragons’ heads.

The problem of genesis of zoomorphic decoration on bronze cast stirrups is a more complicated one.

Similarity between the representations of animal heads on Central Asiatic stirrups and those typical of ancient nomads cannot be denied. Nevertheless, it does not provide any ground for the hypothesis on the direct genetic link or some “single ancestor”: the chronological gap between the two phenomena is enormous. One should rather consider it an independent emergence of similar features, i.e. convergence.

It is of the great importance that the established fact of convergent similarity between zoomorphic decoration of cast stirrups and ancient animal style is not the similarity of integrated animalistic images, but that of separate features, details and the modes employed. Approximately the same degree of resemblance (morphological likeness or even identity of the details) is observed in decoration of the other objects.

Chapter III is devoted to the analysis of other categories of artefacts decorated with animal heads or protomas: zoomorphic peg-hooks (Figs. XLII–XLIX), belt pendants (Figs. L, LI), musical instruments (Figs. LII–LVI), dippers and ladles (Figs. LVIII–LX), shaman staffs (Figs. LXI, LXII), horse-bits (Figs. LXIII–LXV), belt pendants (Figs. LXVI, LXVII), wooden vessels (Fig. LXVIII), and other objects. The representations of heads and protomas are determined as belonging to imaginary animals (dragons, makaras, grotesque lions), or domestic ones (horses, camels, rams and sheep, male and female goats, bulls and cows).

All these representations cannot be termed as the reminiscences of Scythian-Siberian animal style. Domestic animals, except horses, were not depicted by nomadic art or occurred as isolated specimens. In the folk art of the 19th–20th centuries we practically cannot point to the effigies of predatory animals’ and birds’ heads or protomas, highly typical of Scythian-Siberian animal style.

Analysis of Central Asiatic folk art (Chapters II and III) ends with a conclusion that ancient nomadic art was a unique artistic phenomenon, it had not left direct genetic heritage among subsequent cultures in the shape of numerous and convincing reminiscences.

In Chapter IV the genesis of Scythian-Siberian animal style is discussed. The most striking phenomenon in the history of Eurasian nomads' culture is the art of Scythian-Siberian animal style which came into being unexpectedly and in all its glory in the 1st millennium B.C. and went away from the historical scene at the beginning of the 1st millennium A.D. The origin of the animal art of ancient nomads and its disappearance are the most complicated problems a few generations of specialists tried to solve. In spite of a great number of researches carried out, there is no generally accepted theory explaining the essence of these two processes. We may surmise that these two problems are interrelated and having solved one of them we'll get the clue to the solution of the second. But the problem of Scythian-Siberian animal style origin seems to be much more difficult.

The origin of Scythian-Siberian animal style is a complicated interdisciplinary problem. For its solution great efforts of specialists in different fields of humanitarian knowledge are demanded. As far as brilliant and peculiar art is under our consideration, it's hard to explain why overwhelming majority of articles devoted to Scythian-Siberian animal style have been written by archaeologists, and art critics showed no great interest to this problem.

Artistic style is a structural combination of image system and methods of artistic expression. Archaeologists' efforts are directed at comparative-typological analysis of one side of this unity, i.e. animal images. To the study of the second and perhaps more important side of this stylistic unity, i.e. the means of artistic expression, art critics should contribute their share to this work.

In order to solve the problem of artistic style origin it's necessary to reconstruct style-forming factors. Archaeologists' investigations are directed at finding among relics of the past works of art similar to animal style. Such diachronic researches can result in giving answers to the questions about when and where animal style of the ancient nomads came into being. But the reasons of it's emergence can't be explained, since this attitude won't help us to name those style-forming factors that were in action in the epoch of ancient nomads, gave rise to Scythian-Siberian animal style art and stimulated its existence in a certain ecological and socio-cultural environment.

Scythian-Siberian animal style art was spread on vast tracts having enveloped areas of various language families. So ethnic specific character can't be referred to the major style-forming factors of art of ancient nomads. It means that we can refer this style to the so-called great styles. Different researches have already endeavoured to compare Scythian-Siberian animal style with the great styles of the latest epochs, such as impressionism, baroque and other. Though it sounds paradoxical, interpretation of leading images of ancient nomad art by means of artistic expression has a most convincing conformity with one of the latest styles of new times, that is expressionism. The major common feature of both phenomena is their acute expressiveness.

It is achieved by deformation of natural forms that in both styles is the intentional artistic method and main means of stylization. The detailed classification of visual distortion of depicted forms worked out by L.F.Zhegin entirely corresponds to the facts of

Scythian-Siberian animal style. Artistic essence of the early nomad animal art can be defined in short as the art of expressive deformation.

This definition gives us an opportunity to start searching of major style-forming factors of the early nomad art inside, not outside its area. V.B.Mirimanov's concept of direct dependence of quantitative and qualitative deformation in the works of primitive and traditional art on the social structure and intraethnic tension can be applied to the social and socio-psychological peculiarities of the early nomad societies. Many a researcher pointed out a concrete social group whose aesthetic and psychological needs animal style art catered for in the first place. That social group was defined as a retainers squad, military caste or age category of young horsemen-warriors. It may be possible to try to reconstruct those peculiarities of public status, occupations and state of mind of a given social group which correlated its choice of "expressive deformation style" as the most clear art that pleased the eye.

Historical and ethnographical data give evidence that in ancient and medieval nomad societies a certain social group was mainly involved not wars but in battue hunting for big hoofed animals and beasts of prey. Hunting battues were the major way of battle training of warriors, and they easily turned into military actions. Of great interest is the evidence that in the golden age of battue huntings it was considered to be normal not to kill animals encircled but to combat with them hand-to-hand in order to hobble and tie live prey.

Since we deal with relatively late written records and ethnographical relics and try to restore the ancient reality retrospectively, it is necessary to introduce a certain coefficient that would accentuate the significance of ancient warriors-hunters' participation in battues, their specific state of mind not only during hunting, but as their own distinctive feature peculiar to a certain hunting pack of "dogs-warriors".

It can be surmised that members of social groups of warriors-hunters had a combination of psychical distinctive features corresponding to such notions as behaviour expressiveness and character accentuation. It can be partly explained by a rather strict unbiased selection of the members of a group. They were not only warriors and hunters but also horsemen in the time when there were no stirrups and hard saddles.

It's quite possible to reconstruct at least two concrete style-forming factors which mattered a lot in the process of Scythian-Siberian animal style formation. The first one is battue hunts of social groups of young horsemen-warriors, accompanied by hand-to-hand combats with big hoofed animals and beasts of prey which in a bound, "deformed" shape turned out to be peculiar "natural models" for the nascent art of expressive deformation. The second factor incorporates individual and socio-psychical peculiarities of the members of those social groups. For them works of animal art of expressive deformation were at first and mainly emblems of social status.

The presented hypothesis gives to some extent an explanation of the reasons that led to the rise and decline of Scythian-Siberian animal style art. At the very end of the epoch of ancient nomads, stirrups and hard saddles were coming into wide use. Due to it, the well-defined borders of social groups of the mounted warriors-hunters

were becoming less rigidly determined. In new conditions social claims sounded irrelevant, and nomad societies tried to find new forms of social regulation, ideology and culture.

Mass application of hard saddles and stirrups since the 4th–5th centuries A.D. could not be the major factor that had affected the process of disappearance of ancient nomad animal art. It was the mass import of trade production from the zone of well-developed civilizations that could be defined as the major factor in that process.

Increasing volume of imported products was accompanied by the process of degradation of the original nomad art both in the western part of Eurasian nomad area (in the steppes of Eastern Europe) and in the eastern part (in Central Asia). So the spread of hard saddles and stirrups can be regarded not as a factor that once took place, but as a barrier that blocked the way to the revival of the unique Scythian-Siberian animal style art.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1. Общая характеристика искусства скифо-сибирского звериного стиля и его ареал	5
2. Физико-географические, этнокультурные и хронологические рамки исследования	12
3. Источники	23
Глава I. Историографический обзор	26
1. Скифо-сибирский звериный стиль и народное искусство Центральной Азии	26
2. Реминисценции скифо-сибирского звериного стиля в других регионах Евразии	39
3. Проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в фольклоре тюрко-монгольских народов	75
4. Выводы и задачи	84
Глава II. Декор стремян	88
Глава III. Головы и протомы животных	124
1. Зооморфные крюки-вешалки	124
2. Головы фантастических чудовищ	133
3. Головы лошадей	136
4. Изображения других животных	143
Глава IV. К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля	146
Примечания	163
Иллюстрации	233
Список иллюстраций	308
The list of illustrations	314
Список сокращений	319
Summary	320

Научное издание

Коренько Владимир Александрович

**ИСКУССТВО НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
И ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ**

Утверждено к печати

*Ученым советом Государственного музея
искусства народов Востока*

Редактор *Т.В. Кантор*

Художник *Э.Л. Эрман*

Технический редактор *О.В. Волкова*

Корректор *Е.В. Карюкина*

Компьютерная верстка *Е.В. Катышева*

ЛР № 020297 от 23.06.97

Подписано к печати 14.02.02

Формат 70×90^{1/16}. Печать офсетная.

Усл. п. л. 23,9. Усл. кр.-отг. 24,2. Уч.-изд. л. 24,6

Тираж 1000 экз. Изд. № 7951. Зак. № 5623

Издательская фирма

«Восточная литература» РАН

103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ППП "Типография "Наука"

121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6