

Г.Г. Король

Декоративно-прикладное искусство Саяно-Алтая рубежа I–II тыс. н.э. и верования тюрков*

Декоративно-прикладное искусство Саяно-Алтая рубежа I–II тыс. н.э. представлено преимущественно значительным количеством торевтики малых форм. Исследование этого искусства как культурного феномена эпохи дает основание говорить, что «выбирать» (отбирать из множества) – ключевое слово для понимания механизма формирования характерного раннесредневекового стиля. Выбор (отбор) как способ соединения разнородных элементов был основан на многих факторах, в первую очередь внешних, связанных с активными контактами кочевников с окружающим миром, предоставивших возможности для такого отбора, а также глубинных, связанных с традиционным мировоззрением в первую очередь тюркоязычных племен, объединивших вокруг себя или подчинивших себе другие племена Саяно-Алтая. Основные факторы исторического развития крупного региона в конце I тысячелетия определили и вектор выбора в декоративном искусстве. Это относится ко всем его структурным элементам как к наиболее популярным, известным в десятках (до полутора сотен) экземпляров со всей территории Саяно-Алтая, определенным декоративным растительным и некоторым геометрическим мотивам, так и к менее популярным образцам зооморфного и редким примерам изобразительного антропоморфного декора. Для выяснения связи декоративно-прикладного искусства с верованиями тюрков (шире – разных тюркоязычных племен, населявшие Саяно-Алтай в средние века, потомки которых проживают на этой территории и в настоящее время) наибольший интерес представляют сюжетные антропоморфные изображения.

Общая характеристика декоративно-прикладного искусства Саяно-Алтая и заимствованные мотивы-символы. В степной Евразии в последней четверти I тыс. н.э. сложилась впечатляющая декоративность массовых и широко распространенных металлических (цветной металл) украшений воинского снаряжения: сбруи коня, пояса всадника, деталей его одежды и сопутствующих предметов, оружия. Она получила наименование стиля «степного орнаментализма» [1, с. 61]. В конце I тысячелетия этот стиль достиг своего расцвета, ярким образцом его в этот период является комплекс торевтики малых форм Кыргызского каганата в саяно-алтайском регионе.

* Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Структурные элементы рассматриваемого искусства – растительный (преобладающий), геометрический, зооморфный и антропоморфный (сопутствующие) типы декора. Состав элементов и мотивов в подавляющем большинстве заимствован из искусства Среднего и Переднего Востока, Средней Азии, Восточного Туркестана, Китая. Происходил отбор чужеземных прототипов, по-видимому, наиболее понятных и приемлемых для восприятия, в соответствии с традиционным мировоззрением, верованиями, мифологией, а также эстетическими вкусами.

Отметим растительный код (особенно варианты «древа жизни») в декоративно-прикладном искусстве. Он наиболее тесно связан с традиционным мировоззрением тюрков, отразившимся в их мифологии и ритуальной обрядности [2]. Последние свидетельствуют об «особой роли вегетативного кода и дерева как его абсолюта в полифонии тюркской культуры» [3, с. 43]. Отдельные мотивы как растительного типа декора, так и других внешне особенно чужды местной культуре. Наиболее яркие из них связаны с религиозной символикой.

Это буддийские символы с сохранившимися в саяно-алтайской торевтике малых форм основными элементами буддийской иконографии (рис. 1.-1-6) – «бесконечный узел», «пламенеющая жемчужина», «цветок смоквы», стоящие-лежащие на основании-лотосе копытные животные, лев «шицза», пара рыб. Первый из них, символический «узел счастья», – широко известный в азиатском искусстве знак буддийского происхождения (первоначально имел религиозный смысл), как и другие буддийские символы – атрибуты изображения Будды и бодхисатв [4, р. 289]. В позднейшем искусстве – «узел счастья», символ бесконечности, хорошо известный в искусстве монголоязычных народов, в том числе тувинцев Саяно-Алтая [5, рис. 69.-2; 71.-5 и др.; 6, рис. 58.-2; 60; 84].

«Пламенеющая жемчужина» (cintamani) – в буддизме знак триединства Будды, распространенный мотив в танском искусстве Китая. Это и символ богатства и благополучия, исполняющий желания драгоценный камень [4, р. 436; 7, №115]. Напомним, что у тюрков был известен магический камень «яда», с его помощью можно было управлять погодой [8; 9, с. 189; 10, с. 681]. В декоративном искусстве Саяно-Алтая этот символ мог иметь не только благопожелательное значение, как и многие другие, но и связываться с небесными жизненными силами. Так, к примеру, языки

пламени в орнаменте монгольских народов считаются символом расцвета, возрождения [11, с. 10].

«Цветок смоквы» – декоративный мотив в виде шляпки с высокой округлой тульей и опущенными книзу полями из удлинённых лепестков, с лентой между ними. Цветы и само дерево смоквы, священное дерево Будды, дерево мудрости, в буддийском искусстве связывалось с Буддой и сонмом бодхисатв [4, р. 43, 44]. Под влиянием этого искусства китайцы изображают мифическое дерево фусан с подобными же цветами. Широко распространён мотив в ранне-средневековых росписях пещерных монастырей, в том числе манихейских, в Восточном Туркестане. Там представлены самые разные варианты иконографии, некоторые из них идентичны имеющимся в искусстве Саяно-Алтая рубежа I–II тыс. н.э. Возможно, из этой области мотив, как и два первых, и проникает в саяно-алтайский регион.

По мнению В.А. Коренько, изображения рогатых оленей-самцов и комолых оленей или «ланей», стоящих, идущих, лежащих, в центральноазиатском декоративном искусстве восходят также к буддийскому изобразительному искусству [12, с. 174]. Возможно, и в рассматриваемом нами искусстве иконография этих изображений, особенно с «цветком лотоса» в качестве основания, на котором стоит животное, имеет тот же источник. К мотиву, широко распространённому в буддийской иконографии и восточноазиатском искусстве в целом, можно отнести и образ гротескового льва «шицза», восходящего семантически к «льву Будды», защитнику закона и стражу священных храмов, символу доблести и энергии, обязательно дополняющих мудрость [4, р. 251, 252], характерные иконографические особенности изображения которого подробно описаны [12, с. 28, 116, 117; 13, с. 172; и др.]. В саяно-алтайском искусстве, вероятно, этот образ представлен своеобразными вариантами, воспроизводящими крылатое животное, гораздо более похожее на собаку, чем гротесковый лев «шицза». Суть образа крылатой собаки восходит, по-видимому, к иранскому мифологическому Сэнмурву, известному и в манихействе. Но иконографическая его реализация воспроизводит в той или иной степени черты льва «шицза». Один вариант [14, рис. 53.-1, 2, 54], передающий крылатую собаку преимущественно в динамично-агрессивной позе, сохраняет некоторые черты (морда мопса, остатки гривы, пропорции тела) гротескового льва «шицза». Другой [15, рис. 40.-4] соответствует традиционной позе сидящего льва-прообраза и имеет больше основных иконографических черт оригинала: короткие ноги, укороченно-сжатые пропорции тела, специфические морда мопса и грива льва, пышный хвост-плюмаж и даже «вылезавшие из орбит глаза» (рис. 1.-5), которые особенно впечатляют: второй глаз и не должен быть виден, так как животное дано в профиль, но он все же изображён и вместе с «мор-

дой гримасничающего мопса» создаёт яркий, легко узнаваемый образ.

Происхождение мотива парных рыб и такой же формы украшений-подвесок восходит к древнекитайскому искусству. Там он считается древнейшим из известных, популярным вплоть до современности символическим мотивом [16, р. 10]. Пара золотых рыб – распространённый буддийский символ счастья и единства [4, р. 192; 17, с. 93]. Как отголосок буддийской символики, он широко известен в традиционном искусстве монголоязычных и других народов Саяно-Алтая [5, рис. 66.-1; 18, рис. 66].

К внешне чуждому местной культуре можно отнести мотив «виноградной лозы с гроздьями винограда» (рис. 1.-7–9). История мотива виноградной лозы с гроздьями винограда в азиатском искусстве восходит к византийским или римским образцам, а также к искусству Ближнего Востока. В китайском искусстве после 650 г. распространяются широко известные в Китае зеркала с декором, в котором сочетаются изображения винограда и животных (львов) и который С. Камманн считает результатом манихейского влияния [19, р. 269–291]. Минусинская котловина на Среднем Енисее – крупнейший центр находок танских зеркал за пределами империи Тан, в том числе их местных отливок. При этом среди большого количества различных танских зеркал предпочтение отдавалось именно зеркалам с этим мотивом [20, с. 23, 24]. Все перечисленные выше мотивы при их внешней «экзотичности» для местной культуры популярны в средневековом декоративно-прикладном искусстве Саяно-Алтая и достаточно распространены. Одни из них оставались неизменными, другие развивались и видоизменялись на новой почве.

Антропоморфно-сюжетные изображения. Анализ редких и потому уникальных антропоморфно-сюжетных изображений (без животных) с заимствованными в основном элементами иконографии свидетельствует об их соответствии традиционному мировоззрению, как и преобладающий растительный декор в целом. Известные автору образцы преимущественно ременных украшений, по которым можно судить о сюжетных антропоморфных изображениях, представлены тремя наборами (два – с одним сюжетом). В один из двух комплектов с одним сюжетом входят бляхи (14 экз.), возможно, поясного набора (рис. 2.-1) из могилы 3 Хойцгорского могильника в южной части Западного Забайкалья [21], IX–X вв. Основные иконографические детали: причёска, короны, пышные одеяния («перелины» или вышивка), полумесяц под изображением, в том числе на уровне груди. «Сюжет» представляет как минимум трёх человек: центральный персонаж и двух сопутствующих ему. Последние занимают определённо второстепенное положение, располагаясь: вариант 1 – по сторонам с небольшим поворотом к центральному персонажу



Рис. 1. Ременные украшения с декоративными мотивами-символами: 1 – Минусинский музей (далее – ММ), №6454, Потрошилово, выс. 5,4 см; 2 – ММ, №5951, Игрыш, выс. 4,1 см; 3 – ММ, №5838, Тюхтятский клад, выс. 4,2 см; 4 – Тувинский музей (Кызыл), №3978/57, Шанчиг, к. 18, выс. 3,5 см; 5 – музей АлтГУ (Барнаул), Екатериновка-III, к. 3, мог. 1, выс. 2,8 см; 6 – ММ, №9283, Анаш, выс. 3,2 см, №9285, Лугавское, выс. 2,6 см; 7 – ММ, №7106, Минусинский округ, выс. 7 см; 8 – ММ, №5908, Б. Телек, выс. 5,4 см; 9 – Тувинский музей, №3978/107, Шанчиг, к. 18, выс. 6,3 см

(прямоугольная бляха с прорезью), вариант 2 – над ним (пятиугольная концевая бляха), вариант 3 – по сторонам внизу (лировидные бляхи). Композиция из трех человек (но в полный рост) с центральной фигурой в центре (вариант 1) хорошо известна по восточной торевтике в пиришествных сценах. В нашем случае обозначена скорее торжественная «династийная» сцена, в которой второстепенные персонажи композиционного варианта 1 также с коронами на головах и в пышных одеяниях. Такие же одеяния на фигурах (под фигурой понимается персона) варианта 2 (особенно четко –

на центральной). В композиции варианта 3 персонажи «сопровождения» с конусовидными шапочками на голове держат перед грудью молитвенно сложенные руки. Такой сюжет, но с размещением по сторонам от центрального персонажа характерен для религиозных буддийских и манихейских (редко) изображений.

Проведенное автором ранее детальное исследование всех особенностей иконографии рассматриваемых изображений [22] позволяет сказать, что они имеют те или иные аналогии в искусстве западных и юго-западных регионов Центральной Азии I тыс. н.э.,

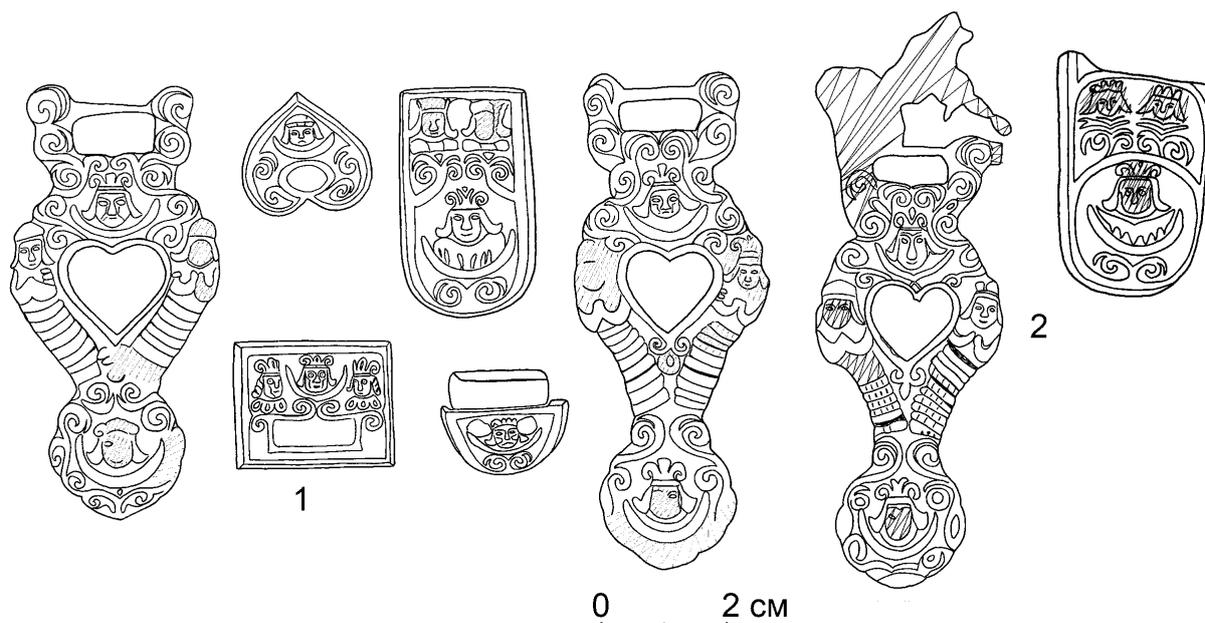


Рис. 2. Антропоморфно-сюжетные изображения на поясных наборах: 1 – Хойцегорский могильник, мог. 3 (Кяхтинский музей, Бурятия, колл. 3384); 2 – могильник Октябрьский, к. 1 (Гурьевский музей, Кемеровская обл.)

в раннесредневековом искусстве Среднего и Переднего Востока, Европы. Но все же сочетание всех деталей и особенно наличие полумесяца сближает их с манихейскими изображениями Восточного Туркестана и больше всего – с искусством Среднего и Переднего Востока первых веков II тыс. н.э., хронологически занимая промежуточное положение.

Семантически такие изображения, возможно, могут быть связаны с двумя аспектами. Первый – «династический» (три персоны в коронах в горизонтальной и вертикальной композициях). Второй аспект – возможно, религиозный (фигуры без корон, со сложенными у груди руками, сопровождающие главный персонаж), но скорее подчеркивающий верховенство его власти, данной небесами. Такая интерпретация была бы вполне понятна тюркскому воину [23, с. 33, 36, 65]. Одиночные изображения тоже, видимо, входили в общую семантику сюжета. Набор типов изображений слишком мал, чтобы судить более обоснованно о его задуманном смысле. Размещение сюжета, видимо, на парадном, судя по качеству и нарядности украшений, поясе, которым воин мог быть награжден, также подчеркивает иерархию власти любого уровня (не обязательно высшего) и саму идею власти как данность свыше. И все это могло восприниматься владельцем пояса именно так, независимо от того, какой смысл в сюжет был вложен мастером-художником, его изготовившим.

Второй комплект с тем же сюжетом представлен двумя аналогичными хойцегорским (по декору и форме) бляхами (рис. 2.-2). Они происходят из могилы 6 кургана №1 могильника Октябрьский (Кузнецкая котловина Саяно-Алтая), датированного XI–XII вв.

Накладки найдены в 1967 г. при раскопках памятника экспедицией Прокопьевского и Гурьевского городских краеведческих музеев под руководством М.Г. Елькина и Ф.И. Александрова. Лировидная подвеска по размеру идентична соответствующей хойцегорской, а концевая имеет несколько другие очертания и размер. Сюжет на них соответствует хойцегорским, но иконография имеет отличия. Здесь лишь заметим, что композиция, включающая центральный персонаж – правителя и двух ангелов, иногда крылатых, с коронами на головах, держащих над его головой арочный символ неба, власти (ее небесного дарования), хорошо известна в средневековом мусульманском искусстве.

Единство сюжета на предметах обоих комплектов, совокупность всех иконографических деталей, их вариативность и тщательная проработка дают возможность предположить, что изготовлены они в среде, где сюжет и его изобразительное выражение фигуративными образами, символами вегетативного кода и астрального были хорошо известны. Находки предметов с таким сюжетом в Забайкалье и Кузнецкой котловине могут свидетельствовать о его восприятии здесь, тем более, что размещен он на украшениях пояса, изготовлявшихся, по-видимому, специально для воинов-всадников этого региона. Идеи династичности власти, ее «небесного» происхождения, необходимости ее почитания также могли поддерживаться верхушкой каганата, отсюда и «запрос» на декорированные изделия, несущие в своей изобразительности, возможно, именно эти идеи.

Третий набор с антропоморфно-сюжетными изображениями представлен сбруйными бляхами (рис. 3.-1) из кургана №4 могильника Эйлиг-Хем

(Улуг-Хорум)-III в Центральной Туве (раскопки А.Д. Грача, 1965 г.). Сооружение кургана отнесено к последней четверти X в. Подробно памятник в целом, а также находки из этого кургана, в том числе сбруйный набор и его декор, рассмотрены в коллективной монографии [24]. Выделим детали изображений (заметим, что опубликованный ранее рисунок сделан, видимо, по фотографии, на которой были плохо различимы детали поврежденных предметов, поэтому на нем нет важных элементов декора) [14, рис. 44]: 1) одиночные фигуры и парные (с соединенными вместе руками), видимо, женские (на некоторых довольно четко обозначена грудь); 2) антропоморфно-поясные; нижняя часть фигур фитоморфная, двух вариантов: пальметты или раздвоенные лепестки, из центральной оси которых «вырастает» фигура; завитки, отходящие от фигур в сторону (основной завиток как продолжение фигуры, может быть и дополнительный – в другую сторону); 3) на голове убор или «короны» в виде пальметты завитками кверху; 4) волосы большинства фигур прямые (в одном случае – уложены двумя «волнами»); 5) руки подняты, в них – трилистники или плод (парная композиция).

Декоративный сюжет, по-видимому, представляет Великую богиню плодородия и растительности (одиночная фигура, вырастающая из пальметты), она же, вероятно, дана и на Т-образной бляхе на центральной

вертикальной лопасти. Ее сопровождает сонм антропоморфных божеств, возможно, водных, символизирующих воду – источник плодородия земли и любой жизни. Символика их может быть близка греческим наядам, божествам хтонического ряда, хранительницам вод, благодетельницам, исцелительницам. Воды, где обитали наяды, могли даже даровать бессмертие (растения в руках наших фигурок могут символизировать бессмертие жизни как таковой). Кроме того, образующие круг фигурки в центре Т-образной бляхи – тоже символ «вечности» круговорота жизни. Такой сюжет на сбруйном наборе мог усиливать жизненную силу всадника и коня, а в случае гибели – символизировать смерть как часть жизненного цикла.

Иконография деталей изображений вызывает ряд ассоциаций: антропоморфные фигуры женского божества скифов – змееногой богини, родоначальницы скифов и одновременно богини земли Апи. Ее ноги иногда изображались переходящими в растительные завитки, пальметты, концы которых могут быть в руках богини [25]. В коптском искусстве Египта на ткани VII в. есть сюжет, изображающий подвиг Геракла, борющегося со львом; вокруг него, симметрично по углам изделия, – фигурки nereid (морские божества, благожелательные к людям и помогающие им). Это обнаженные женские фигурки с обозначенной грудью, в зубчатой короне, с цветком в одной руке и

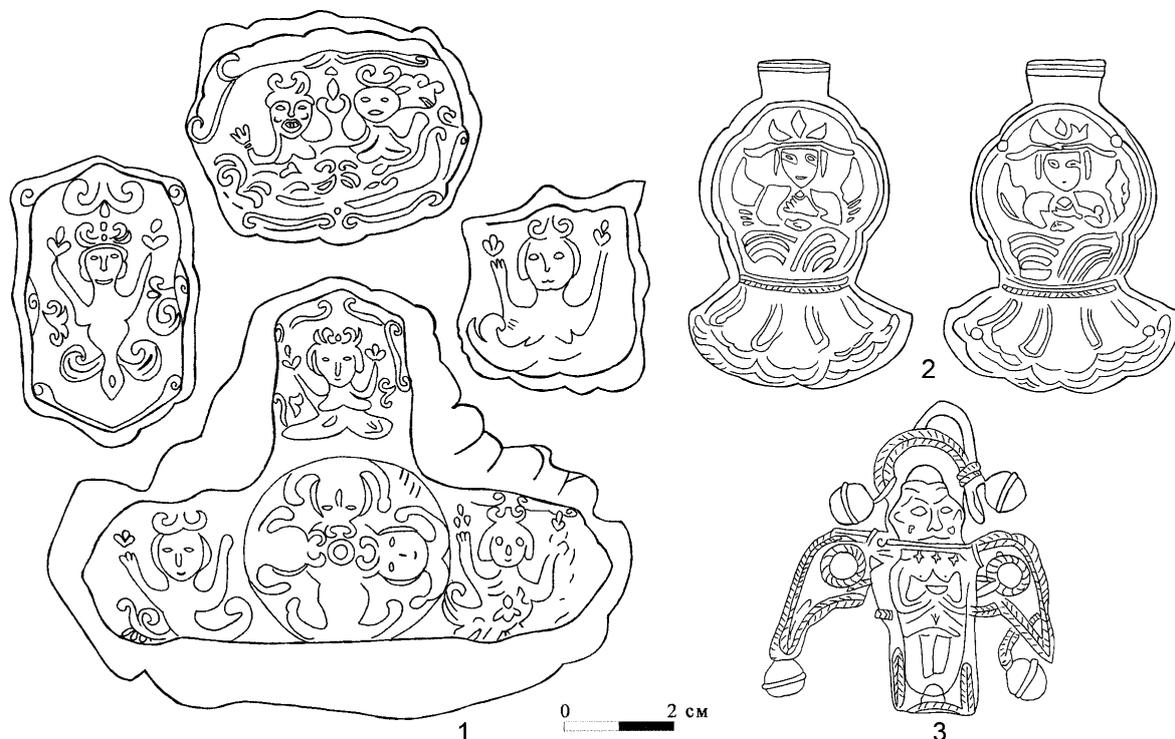


Рис. 3. Антропоморфно-сюжетные изображения на сбруйном наборе из Тувы (Верхний Енисей) и образ богини Умай из Минусинской котловины (Средний Енисей): 1 – могильник Эйлиг-Хем (Улуг-Хорум)-III, к. 4 (Тувинский музей, колл. 5499/399); 2 – ММ, №6821, Минусинский край, №6827, Аёшка; 3 – могильник Койбалы, к. 7 (см.: [30, рис. 1, 2])

птицей в другой, ноги сплетены и отведены в одну сторону, подчеркивая принадлежность богинь воде, плывущих в ней [26, taf. 121]. Некоторые буддийские мифические персонажи (Восточный Туркестан, Тибет), славянские берегини-русалки продолжают этот ассоциативный ряд.

Головной убор (преимущественно мужской) с загнутыми кверху краями и выступающей центральной частью удалось выявить в Северной Индии и Афганистане середины I тыс. н.э., на Северном Кавказе X–XIII вв. (видимо, иранское влияние) и в мусульманском искусстве Среднего и Переднего Востока XII–XIII вв. Последние уборы близки нашим. Одно – на голове сфинкса (изображен на керамическом сосуде из Мерва [27, рис. 276], другое – на женском персонаже с предметами в руках на керамическом блюде из Сирии [28, fig. 34].

В целом семантика нашего сюжета, по-видимому, близка идее Великой богини, о чем сказано выше. Такой сюжет мог быть понятен и в среде средневекового населения Саяно-Алтая. В мифологии древних тюрков одной из важных божественных персон является Умай – богиня плодородия, имеющая множество ипостасей. Иконография, вероятно, этой богини представлена на двух изделиях – металлической художественной пластинки IX–X вв. из Минусинской котловины (рис. 3.-2). Подробно иконография рассмотрена Н.В. Леонтьевым, сделавшим вывод о возможном влиянии буддийского восточнотуркестанского искусства [9, с. 191]. Птичьи черты в облике Умай, ее крылатость отражены в самом ее имени, кроме того, в обрядовом фольклоре хакасов [29, с. 76, 77]. Древний образ крылатой богини хорошо известен в среднеазиатском искусстве [27, с. 92]. В группу «сюжетных изображений» эти предметы включены условно как иллюстрация иконографии образа богини. Чуть более ранний вариант этого же образа – две одинаковые фигурки-подвески (вероятно, серьги) конца VIII – начала IX в. из кургана №7 могильника Койбалы в Минусинской котловине (рис. 3.-3). Их иконография и семантика подробно рассмотрены автором раскопок [30; 31]. В руках фигурки – сосуд. Образ богини с трилистником, плодом, сосудом в руках в искусстве Средней Азии I тыс. н.э. подробно рассмотрен Л.И. Ремпелем [27, с. 93–96]. Среднеазиатская богиня покровительствует воинству, как и Умай, последнее зафиксировано в памятнике древнетюркской письменности в честь Тоньюкука [23, с. 68; 32, с. 269].

Таким образом, и сама Великая богиня, и ее аспект наставницы и покровительницы воинов (исследователи подчеркивают многоликость богини, объединяющей множество разных ипостасей, отражающих идею материнского начала) [29, с. 96, 97] – неотъемлемая часть древнетюркской мифологии. Ее образ на предметах снаряжения всадника-воина должен быть абсолютно понятен их владельцу, чего нельзя с полной

уверенностью сказать о двух рассмотренных выше сюжетах. Хотя образы второго сюжета (сбруйный набор из Тувы) могут перекликаться с мифологией тюркских народов, по которой Умай, вероятно, связана с локальными женскими божествами, определяющими удачу охотников на промысле (хозяйки гор, воды). Первых фольклор изображает как рыжих девиц, голых, с большой грудью, вторых – как девушек с длинными волосами. Кроме того, в алтайской традиции водоем (молочное озеро) является владением Умай, а само озеро – источник жизни, возвращающий эпического героя из мира мертвых [29, с. 59–64; 33, с. 123–132, 188]. Поэтому женские образы, в том числе изображенные, во-видимому, плывущими, в сочетании с растительными символами, хотя и являются иконографически инородными для местной культурной традиции, но семантически могли быть хорошо понятны.

Иконография образов, как уже говорилось, кажется «чуждой», но тем не менее им можно найти некоторые соответствия в традиционном мировоззрении, известном по памятникам древнетюркской письменности и этнографическим данным, записям устных обрядовых и фольклорных образцов. Можно сказать, что попавшие в саяно-алтайский регион Центральной Азии изобразительные сюжеты не случайны. Явно иноэтническая иконография изображений – лишь инструмент для воплощения в изобразительной форме собственных идей: власти, ее божественности, иерархичности (хойцегорский образец); Великой богини-матери в ее разных ипостасях (эйлиг-хемский образец и находки из Минусинской котловины).

Верования тюрков, политическая ситуация и особенности искусства. Религия и верования древних тюрков хорошо реконструируются в первую очередь на основе памятников рунической письменности того времени, а также мифологии тюркоязычных народов [10, с. 536–541; 34, с. 156–164; 35, с. 166–172]. Много-слойный мир в представлениях тюрков имеет своих главных божеств. Владыкой Верхнего мира является Тенгри (Небо), другое божество того же мира – Умай, богиня плодородия и новорожденных. Вместе с Тенгри она покровительствует воинам, о чем уже упоминалось. Главное божество Среднего мира – Священная Земля-Вода, Ыдук Йер-Суб; владыка Нижнего мира – Эркилг. Кроме них в древнетюркский пантеон входили и второстепенные божества, среди которых интересны «боги путей», покровительство которых наверняка было важным для тюркских воинов с их масштабными евразийскими походами и завоеваниями.

Зафиксированные влияния пришлых религий – манихейства [36; 37], возможно буддизма [38, с. 347, 348; 9], давали тюркам дополнительные формы для выражения собственных мировоззренческих, в том числе религиозных, идей и мифологии. Покровительство верховных правителей манихейству, которое было по сути синкретической религией [39; 40,

гл. 15; 41; 42; 10, с. 103–105], в изобразительной сфере широко использовавшей буддийскую символику (в этом проявлен яркий эклектизм в изобразительной сфере, формах, элементах манихейского искусства, отраженного в миниатюрах, фресках и живописи на тканях [40, с. 530–532; 43]), также способствовало использованию этих внешних инструментов. К примеру, астральная символика в представленном виде, вероятно, могла быть близка тюркам Саяно-Алтая со времен Уйгурского каганата (745–840 гг.), когда в качестве государственной религии было принято манихейство. Отметим, что широко распространена эта символика в раннесредневековом среднеазиатском Согде, где также была сильна манихейская община, а влияние иранской культуры через ираноязычных согдийцев на культуру средневекового населения Центральной Азии, Китая хорошо известно. Влияние это было непосредственным – через многочисленные согдийские колонии, активность согдийских купцов, перевозивших востребованные товары по Великому шелковому пути и его северным ответвлениям, проходившим через Саяно-Алтайское нагорье. Контролировали эти пути тюрки совместно с согдийцами. С VII в. официальным языком восточной манихейской церкви становится согдийский [41, с. 88]. «При этом манихейские священные тексты были едва ли не единственными религиозными сочинениями, которые не только поощряли торговлю, но и разрешали взимание ростовщического процента. Торговой деятельностью и ее развитием с другими народами занимались даже высокие церковные иерархи» [44, с. 7]. Средневековые авторы, писавшие о тюрках, говорят не только об их власти, всяких благах, золоте (из древнетюркской эпитафии со Среднего Енисея: «Прозвище моего народа – «имеющий золото» [45, с. 128]) и серебре, которые были в их руках, но и том, что «они знали тайны волшебства и небесных светил» [46, с. 92].

В манихейской мифологии важной была символика Луны и Солнца. Они считались обителями божеств и местами очищения людских душ. Общими для всех были молитвы Солнцу и Луне [41, с. 89, 92]. Боги Солнца и Луны упоминаются в «Покаянной молитве манихейцев», известном памятнике древнеуйгурской письменности [23, с. 122 (81), 123 (95, 97)]. Эта манихейская символика небесных светил была, по-видимому, близка традиционным воззрениям средневековых народов Центральной Азии и поэтому понятна им. У их потомков, в том числе и у саяно-алтайских тюркоязычных народов, зафиксирована развитая и общая для всех собственная мифология небесных светил: солнца, луны, звезд [10, с. 247, 536–540]. По мнению А.М. Сагалаева, прекрасного знатока мира мифологии саяно-алтайских народов, даже самая яркая черта манихейской мифологии – дуализм (борьба Света и Тьмы) – «не оказала заметного влияния на фольклор и мироощущение саяно-алтайских тюрков:

общественное сознание постоянно «архаизировало» любые нововведения, сообразно своим внутренним установкам» [29, с. 113].

Политика каганов делала доступным разнообразный арсенал художественных средств искусства разных народов не только через захваченные трофеи, дары и дань, торговлю, но и через привлечение иногородных ремесленников. В каганатах саяно-алтайского региона могли трудиться, видимо, и согдийцы, среди которых могли быть и манихеи. Исследования последних десятилетий показали, что манихейство было известно и в Кыргызском каганате (IX–XIII вв.). Первый этап его развития (вторая половина IX – начало X в.) был эпохой военной и политической экспансии на значительные территории в Центральной Азии, именно с этого времени начинается широкое распространение торевтики малых форм из цветного металла в саяно-алтайском регионе. Удивительные находки, сделанные археологами на Среднем Енисее (автору довелось принять участие в этих открытиях в 1970-е гг.), свидетельствуют о существовании здесь в конце I – начале II тыс. н.э. двух городских храмово-монастырских центров, в наиболее крупном из них несколько веков действовали манихейские храмы, возведенные из сырцового кирпича, деревянные святилища. Они были посвящены небесным светилам и божествам стихий [36, с. 15–27]. Другим манихейским государством региона, по мнению того же автора, стало Кимакское (IX–X вв.) на Алтае, Прииртышье и в прилегающих районах Западной Сибири.

В сфере духовной покровительство верхушки каганата новой религии – манихейству – и его распространение были возможны во многом благодаря его синкретизму, наличию элементов, которые были сопоставимы с некоторыми элементами традиционных верований. Этому способствовала и тактика миссионеров, заключающаяся, как известно, в проповедовании на местных языках, использовании элементов местной культуры, в первую очередь письменности, о чем свидетельствуют находки рунических надписей духовного и религиозного содержания на каменных стелах (енисейские эпитафии) и скалах. В некоторых из них, свидетельствующих о новых мировоззренческих элементах, использована и заимствованная лексика: согдийская, среднеиранская, сирийская. Известны надписи, сделанные, по-видимому, миссионерами: «Пребывая в сомнениях, я был вынужден говорить. Теперь же я написал (это), после того как постиг. На пользу людям я слово постиг» (подробно об исследовании рунических надписей и определении нескольких десятков из них как манихейских см.: [47, с. 180–199; 48; 49]; традиционную точку зрения на древнетюркскую письменность и отраженную в ее памятниках религию и верования тюрков см.: [34, с. 150–164; 35, с. 158–172]).

К особенностям средневекового декоративно-прикладного искусства Саяно-Алтая, представленного

торевтикой малых форм, можно отнести наличие в наборе художественных средств антропоморфно-сюжетных изображений. Их композиционной характеристикой можно назвать «наборность», что естественным образом вытекает из возможностей малых форм торевтики. Никакой сюжет нельзя разместить на небольшом ремешке украшения. Но составить сюжет точно так же, как создается орнаментальная композиция с повторяющимися рапортами из бляшек, на которых может быть один или несколько первичных элементов или мотивов, при желании вполне возможно. Представляется, что сюжет на ремешке гарнитуры создавался или, возможно, заказывался не ради того, чтобы зафиксировать устные предания, легенды, эпические песни, а тем более – не жанровые сцены, или просто украсить, скажем, пояс (в культуре многих народов он важен сам по себе, имеет особый статус и значение). Делалось это, возможно, с целью наглядного проявления, а значит, усиления той или иной семантической нагрузки, которое несло изображение. Это могли быть благопожелание; поддержание и умножение жизненных сил; отражение социального статуса; иерархия власти, подчинение ей; поклонение и надежда на помощь божеств; признание качеств, которые в жизни помогут сравняться с эпическим или божественным героем; напутствие при переходе в иной мир, т.е. связь с погребальной обрядностью, и т.д. Замечу, что понимать сюжет мастер, его создавший, и владелец готового изделия могли по-разному, так как они могли быть этнически разного происхождения. При этом использование образов, иконографических деталей, разработанных мастерами государств с высокоразвитым городским художественным ремеслом, было тем инструментом, с помощью которого средневековые жители Саяно-Алтайского нагорья проявляли свои мировоззренческие, религиозные и мифоэпические представления. Изначальная семантика сюжетов могла переосмысливаться и трактоваться по-новому. Важная черта рассмотренных антропоморфно-сюжетных изображений – воспроизведение традиционного местного образа с помощью заимствованной иконографии, прекрасно отразившей характеристики образа (например, рис. 3.-2).

Мотивы других типов декора (растительный, геометрический, зооморфный), первоначально связанные с буддийской религиозной символикой, часть которых использовала и манихейская изобразительная традиция, в среде средневековых жителей Саяно-Алтая скорее всего, как уже говорилось, имели не только

благопожелательное значение, но и служили апомропееми, защитой, воспринимались как символ вечности жизненного цикла. Некоторые из них получали и свое иконографическое развитие, становясь более близкими и понятными, и уже «своими» (пламя – огонь-солнце; виноградные гроздья – сосновые, еловые шишки; лев «шицца» вместе с иранской мифологической собакой-птицей Симуургъ (Сэнмурв) – крылатая собака Хубай-хус, рожденная из яйца турпана, известная в фольклоре хакасов, и т.п.). Таким образом, творческий подход как к производству (даже если оно не местное), так и к заказу или применению предлагаемых изделий всегда присутствует. Это было одной из основ развития и расцвета искусства в целом, представленного в среде кочевников средневековой Евразии, независимо от типа декора (см. также: [50, с. 49]).

Заключение. Формирование в конце I тыс. н.э. государственности тюрков в саяно-алтайском регионе, поиск путей духовной адаптации к новым условиям в этот период и закрепления новых ценностных ориентиров способствовали принятию верхушкой общества и попытке распространения манихейства. Синкретизм пришлой религии, эклектизм его изобразительных форм созвучны и новому стилю в декоративно-прикладном искусстве региона (хотя о непосредственной их связи речь вряд ли может идти), получившем возможность использования богатого арсенала выразительных средств искусства разных стран и народов. Синкретизм (и внешняя эклектика) декоративно-прикладного искусства, представленного преимущественно украшениями воинов-всадников (торевтика малых форм), сформировался, возможно, именно благодаря указанным особенностям вероятной официальной религии Кыргызского каганата и Кимакского государства – манихейства через его носителей при поддержке правителей. Тюрки максимально реализовали предоставленные им исторической ситуацией возможности использования достижений, навыков и плодов творчества иранских, согдийских, китайских, возможно, и других мастеров для визуального воплощения собственного мировоззрения, мироощущения, верований и мифологии.

Творческий подход к этим возможностям на традиционной основе собственных верований, мифологии, имеющих глубинные корни, и позволил развиваться собственному варианту стиля «степного орнаментализма» на территории Саяно-Алтая, проявленному в декоративно-прикладном искусстве рубежа I–II тыс. н.э.

Библиографический список

1. Федоров-Давыдов, Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды / Г.А. Федоров-Давыдов. – М., 1976.
2. Король, Г.Г. Декоративное искусство Саяно-Алтая рубежа I–II тыс. н.э.: связь с мифологией и эпосом тюрков / Г.Г. Король // Шестые исторические чтения памяти Михаила

- Петровича Грязнова. – Омск, 2004.
3. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск, 1990.
4. Williams, C.A. Encyclopedia of Chinese symbolism and art motives / C.A. Williams. – New York, 1960.

5. Вайнштейн, С.И. История народного искусства Тувы / С.И. Вайнштейн. – М., 1974.
6. Кочешков, Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века / Н.В. Кочешков. – М., 1979.
7. Hawley, W.M. Chinese art symbols / W.M. Hawley. – Hollywood, 1945.
8. Малов, С.Е. Шаманский камень «яда» у тюрков Западного Китая / С.Е. Малов // СЭ. – 1947. – №1.
9. Леонтьев, Н.В. О буддийских мотивах в средневековой тюркской Хакасии (По материалам коллекции Минусинского краеведческого музея) / Н.В. Леонтьев // Историко-культурные связи народов Южной Сибири. – Абакан, 1988.
10. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
11. Кочешков, Н.В. Орнамент монголоязычных народов как исторический источник / Н.В. Кочешков // Этнографические вести Калмыцкого НИИЯЛИ. – Элиста, 1973. – №3.
12. Кореняко, В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль / В.А. Кореняко. – М., 2002.
13. Кореняко, В.А. Каменные львы Монголии / В.А. Кореняко // Археология и этнология Дальнего Востока и Центральной Азии. – Владивосток, 1998.
14. Кызласов, Л.Р. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник / Л.Р. Кызласов, Г.Г. Король. – М., 1990.
15. Бараба в тюркское время. – Новосибирск, 1988.
16. Yetts W.P. Symbolism in Chinese Art / W.P. Yetts. – Leyden, 1912.
17. Буддизм : словарь. – М., 1992.
18. Иванов, С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар / С.В. Иванов. – Л., 1979.
19. Cammann, S. The Lion and Grape Patterns on Chinese Bronze Mirrors / S. Cammann // *Artibus Asiae*. – Ascona, 1953. – V. 16, № 4.
20. Лубо-Лесниченко, Е.И. Привозные зеркала Минусинской котловины / Е.И. Лубо-Лесниченко. – М., 1975.
21. Талько-Грынцевич, Ю.Д. Материалы к палеоантропологии Забайкалья / Ю.Д. Талько-Грынцевич // Труды Троицкосавско-Кяхтинского отделения Приамурского отдела Императорского Географического общества. 1900. – Иркутск, 1902. – Т. III, вып. 1.
22. Король, Г.Г. «Хойцегорский» портрет рубежа I–II тыс. н.э. и манихейство в Центральной Азии / Г.Г. Король // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической перспективе. – Барнаул, 2007.
23. Малов, С.Е. Памятники древнетюркской письменности / С.Е. Малов. – М.; Л., 1951.
24. Грач, А.Д. Енисейские кыргызы в центре Тувы / А.Д. Грач, Д.Г. Савинов, Г.В. Длужневская. – М., 1998.
25. Артамонов, М.И. Антропоморфные божества в религии скифов / М.И. Артамонов // АСГЭ. – Л., 1961. – Вып. 2.
26. Effenberger, A. Koptische Kunst / A. Effenberger. – Leipzig, 1975.
27. Ремпель, Л.И. Цепь времен: Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии / Л.И. Ремпель. – Ташкент, 1987.
28. Ettinghausen, R. Turkish elements in silver objects of the seljuq period of Iran / R. Ettinghausen // *E.R. Islamic Art and Archaeology. Collected Papers*. – Berlin, 1984.
29. Сагалаев, А.М. Урало-алтайская мифология / А.М. Сагалаев. – Новосибирск, 1991.
30. Скобелев, С.Г. Изображение божества Умай на подвесках из могильника Койбалы / С.Г. Скобелев // Семантика древних образов. – Новосибирск, 1990.
31. Скобелев, С.Г. Иконография образа богини Умай в древнетюркскую эпоху / С.Г. Скобелев // Евразия: культурное наследие древних цивилизаций. – Новосибирск, 1999. – Вып. 2.
32. Потапов, Л.П. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных / Л.П. Потапов // Тюркологический сборник. 1972. – М., 1973.
33. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988.
34. Кляшторный, С.Г. Государства и народы евразийских степей: Древность и средневековье / С.Г. Кляшторный, Т.И. Султанов. – СПб., 2000.
35. Кляшторный, С.Г. Степные империи древней Евразии / С.Г. Кляшторный, Д.Г. Савинов. – СПб., 2005.
36. Кызласов, Л.Р. Северное манихейство и его роль в культурном развитии народов Сибири и Центральной Азии / Л.Р. Кызласов // Вестник Моск. ун-та. Сер. 8: История. – 1998. – №3.
37. Кызласов, Л.Р. Манихейский храм в котловине Сорга (Республика Хакасия) / Л.Р. Кызласов // РА. – 1999. – №2.
38. Киселев, С.В. Древняя история Южной Сибири / С.В. Киселев. – М.; Л., 1949. (МИА; №9).
39. Кац, А.Л. Манихейство в Римской империи по данным Аста Archelai / А.Л. Кац // ВДИ. – 1955. – №3.
40. Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье: Этнос, языки, религии. – М., 1992.
41. Смагина, Е.Б. Манихейство / Е.Б. Смагина // Религии Древнего Востока. – М., 1995.
42. Смагина, Е.Б. Агдадические легенды Талмуда и происхождение гностическо-манихейских космогонических мифов / Е.Б. Смагина // Древность: историческое знание и специфика источника. – М., 2000.
43. Кляшторный, С.Г. Манихейский мотив в древнетюркской «Книге предзнаменований» / С.Г. Кляшторный // Тюркологический сборник. 2005. – М., 2006.
44. Кызласов, Л.Р. Культурные взаимосвязи тюрков и иранцев в VI–XIII вв. (язык, письменность, религия) / Л.Р. Кызласов // ЭО. – 2004. – №6.
45. Кормушин, И.В. Тюркские енисейские эпитафии : тексты и исследования / И.В. Кормушин. – М., 1997.
46. Материалы по истории Средней и Центральной Азии X–XIX вв. – Ташкент, 1988.
47. Кызласов, И.Л. Рунические письменности евразийских степей / И.Л. Кызласов. – М., 1994.
48. Кызласов, И.Л. Материалы к ранней истории тюрков. IV. Образованность в эпоху рунического письма / И.Л. Кызласов // РА. – 1999. – №4.
49. Кызласов, И.Л. Смена мировоззрения в Южной Сибири в раннем средневековье (Идеи единобожия в енисейских надписях) / И.Л. Кызласов // Древние цивилизации Евразии. История и культура. – М., 2001.
50. Вайнштейн, С.И. О генезисе искусства кочевников: авары / С.И. Вайнштейн, В.Л. Кореняко // Народы Азии и Африки. – 1988. – №1.