

Юхары Яйджи (Ильичевский р-н). В XIX в. на Кавказе засвидетельствовано восемь топонимов с компонентом Яйдж⁵⁰. Основу названных топонимов, вероятнее всего, составил этноним яйджи, который, видимо, следует связывать с названием тюркского племени яйджи, впервые упоминающимся Абу-л-гази⁵¹.

Рассмотренные материалы показывают, что в топонимии Азербайджана отразились названия многих тюркских племен, вошедших как этнические компоненты в состав азербайджанского этноса.

⁵⁰ Пагирев Д. Д. Указ. раб., с. 303.

⁵¹ Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-гази, хана Хивинского. М.—Л., 1958, с. 24—25.

В. А. Коренько

К ПРОБЛЕМЕ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

(по материалам тувинской народной скульптуры)

Яркий и своеобразный звериный стиль, характерный для искусства кочевников Евразии в скифское время, издавна привлекает внимание искусствоведов, археологов и этнографов. Имеются сотни публикаций, в которых рассматриваются происхождение, художественные и этнокультурные особенности звериного стиля. Пожалуй, в наименьшей степени разработан вопрос о причинах его упадка и дальнейших судьбах. Длительное время считалось, что звериный стиль исчезает одновременно с культурами скифо-сарматского периода. Однако вначале Ю. Н. Перих, а затем и другие исследователи показали в своих работах, что в традиционном искусстве кочевников Центральной Азии сохраняются формы, которые можно определить как реминисценции¹ скифо-сибирского звериного стиля. Именно в Центральной Азии есть наиболее представительный материал, позволяющий выявить реминисценции раннекочевнического анимализма в искусстве современных народов. Материал этот изучен далеко не равномерно. Так, если в тибетском декоративно-прикладном искусстве реминисценции звериного стиля серьезно исследованы Ю. Н. Перихом² и З. Хуммелем³, то в монгольском и бурятском искусстве их изучение только начинается⁴.

Исследование реминисценций звериного стиля затруднено главным образом двумя обстоятельствами. Во-первых, плохо систематизирован и обобщен конкретный материал, и, во-вторых, неясен сам механизм реминисценций, причины их длительного существования и воспроизводства. Сложность выявления механизма реминисценций особенно очевидна, если учесть нестабильность этнического состава населения на протяжении последних двух тысячелетий, почти полное отсутствие реминисценций звериного стиля в средневековом кочевом искусстве и

¹ Под термином *реминисценция* понимаются «отдельные черты, навеянные невольным или преднамеренным заимствованием образов или ритмико-синтаксических ходов из другого произведения» (БСЭ. Т. 22. М., 1975, с. 8). Термин этот преимущественно литературоведческий, однако он прочно утвердился в работах искусствоведов и археологов (см., например, статьи А. П. Смирнова, Г. К. Вагнера и Л. А. Лелекова в кн.: Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Наука, 1976, с. 242—270). В статье я пользуюсь термином *реминисценция* в силу его широкой распространенности, лаконичности и большей определенности по сравнению с понятиями *традиция* или *наследие*.

² Перих Ю. Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета. Прага, 1930.

³ Hummel S. Tibetisches Kunsthandwerk in Metall. Leipzig, 1954, S. 11—18.

⁴ Опубликованы лишь отдельные наблюдения. См.: Тумахани А. В. Бурятское народное искусство. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970, с. 93; Кочешков Н. В. Народное искусство монголов. М.: Наука, 1973, с. 39, 47; Новгородова Э. А. Мастер Гочоосурэн.— Вокруг света, 1976, № 7, с. 40—43; *ее же*. «Звериный стиль» в прошлом и настоящем.— Декоративное искусство СССР, 1979, № 5, с. 36—39; Nowgorodowa E. A. Alte Kunst der Mongolei. Leipzig, 1980, S. 249—252.

недостаточную изученность народного искусства Центральной Азии эпохи позднего средневековья и нового времени.

В значительной степени эти трудности были преодолены С. И. Вайнштейном при изучении тувинского народного искусства⁵. С. И. Вайнштейн выделил группу предметов и орнаментальных мотивов, восходящих, по его мнению, к скифской эпохе и образующих раннекочевнический историко-генетический слой⁶. Это тувинские поясные пряжки с изображением копытного животного с повернутой назад головой, украшения в виде головы барана на держателях котлов и головок животных на крюках-вешалках, седельные бляхи в виде одной или двух обращенных в противоположные стороны голов хищной птицы (или орлиного грифона), головы или протомы животных на грифах музыкальных инструментов, зооморфные и некоторые геометрические и растительные мотивы орнамента⁷. Исследование этого материала позволило С. И. Вайнштейну поставить вопрос о генетической связи некоторых особенностей изображения животных в тувинской народной мелкой пластике с традициями скифо-сибирского звериного стиля⁸.

Наличие реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в народном искусстве Тувы С. И. Вайнштейн объясняет традиционностью кочевнического искусства и максимальной приспособленностью его к «технологическим возможностям домашнего и ремесленного производства кочевников, их подвижному быту и сложившимся традициям декорировки костюма, украшения разборного жилища и т. п.»⁹. Тем не менее не было в достаточной степени объяснено то обстоятельство, что на протяжении весьма длительного времени между скифо-сарматской эпохой и этнографически изучаемой кочевнической культурой отсутствуют выразительные образцы звериного стиля.

Очень интересна поставленная С. И. Вайнштейном проблема реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в тувинских зооморфных статуэтках конца XIX—XX в. Хотя эти изделия представляют собой небольшие круглые скульптуры, а для скифо-сибирского звериного стиля наиболее характерны плоскостные изображения, между этими двумя видами произведений искусства можно провести немало параллелей.

В настоящей статье предпринята попытка дополнить изыскания С. И. Вайнштейна и реализовать намеченное им, но до сих пор никем не разработанное направление поиска реминисценций звериного стиля в тувинской народной зооморфной пластике. Основным материалом для статьи послужили кроме опубликованных произведений народного искусства статуэтки животных, хранящиеся в фондах музеев, главным образом Тувинского республиканского краеведческого музея им. 60 богатырей (ТРКМ) и Минусинского межрайонного краеведческого музея им. Н. М. Мартыанова (ММКМ). Эти статуэтки датируются временем не ранее конца XIX в.¹⁰ По стилистическим признакам тувинская народная пластика малых форм может быть разделена на две хронологические группы: 1) статуэтки конца XIX — середины XX в. работы, как правило, неизвестных мастеров (далее эта группа именуется ранней, а при наличии соответствующих данных приводятся имена мастеров и более конкретные даты) и 2) статуэтки 50—70-х годов XX в. работы известных народных мастеров (в статье это группа поздней пластики).

Тувинскую народную анималистическую скульптуру малых форм и произведения скифо-сибирского анималистического искусства сближает,

⁵ Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974.

⁶ Термин историко-генетический слой впервые введен Ю. В. Бромлеем и С. И. Вайнштейном, см.: Семашко И. М., Соколова З. П. Сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1972 г. — Сов. этнография, 1973, № 5, с. 142; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 147, 154.

⁷ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 100, 105, 106, 122, 155—160, 174—177, 219, рис. 65, 72, 73, 83, 103, 105, 120.

⁸ Там же, с. 174, 176, 216.

⁹ Там же, с. 218.

¹⁰ Автор благодарит за помощь, оказанную при изучении музейных коллекций и при подготовке данной статьи, Т. И. Содунам, Т. С. Нурсат, Е. Ш. Байкара, М. Б. Кенин-Лопсана (ТРКМ), В. А. Ковалева, Н. В. Леонтьева и Р. П. Козлова (ММКМ).

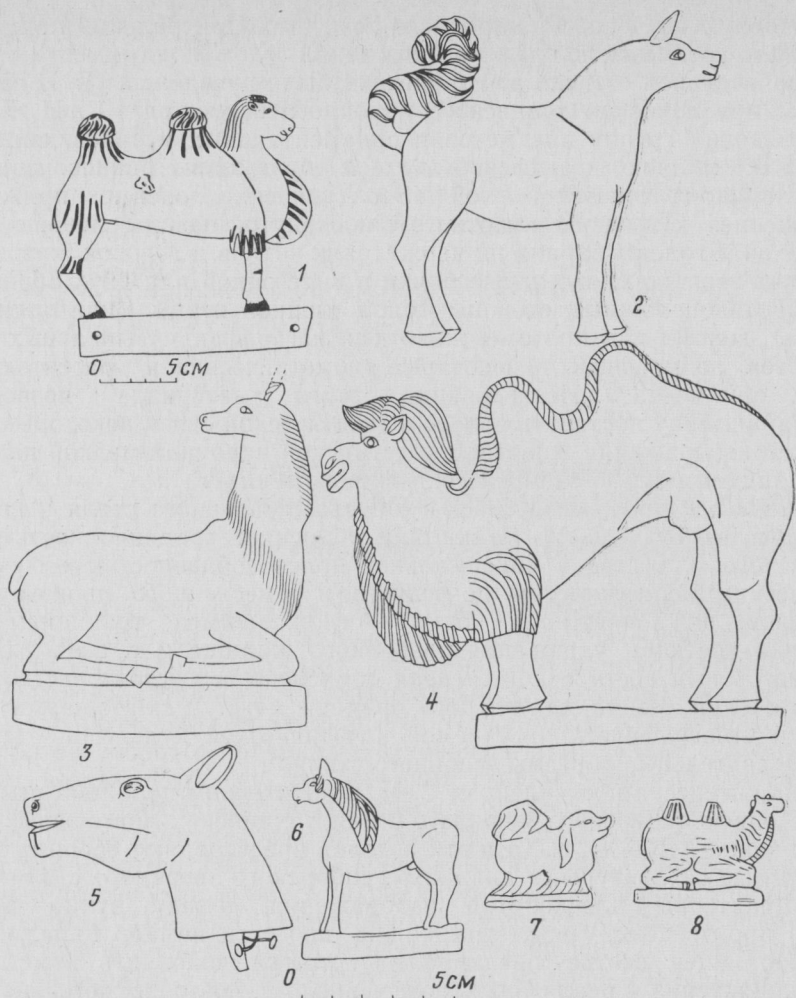


Рис. 1. Деревянные (1, 2, 4, 5) и агальматолитовые (3, 6—8) статуэтки конца XIX—начала XX в. Фонды ММКМ

на мой взгляд, прежде всего общая манера лаконически обобщенной моделировки тел животных. Видимо, эту общую манеру в обоих случаях стимулировали исчерпывающая информация об окружающем животном мире, глубокое знание не только анатомии, но и локомоции и этологии животных — результат длительных и целенаправленных наблюдений за их поведением в различных ситуациях. Только наличием у народных художников ярких впечатлений и подлинных знаний в этой области можно объяснить их удивительное умение выделить в образе животного главное, абстрагироваться от второстепенных деталей и в то же время создать не *схему* звериного тела, а *живое, динамичное* изображение. Мастера стремились и умели, не разрушая композиционного равновесия и целостности, сознательно нарушить пропорции тела, чтобы подчеркнуть специфику фигуры и динамику движения, усилить выразительность образа и акцентировать декоративность произведения. Среди приемов такого рода особенно бросаются в глаза удлинение шеи копытных животных и увеличение размеров рогов горных козлов по сравнению с обычной величиной рогов сибирского горного козла — *тэка*¹¹. Эти приемы применялись уже старыми мастерами (рис. 1, 3; 2, 12)¹². В произведениях современ-

¹¹ Флинт В. Е., Чугунов Ю. Д., Смирин В. М. Млекопитающие СССР. М.: Мысль, 1970, с. 230—232, табл. 22, 1а.

¹² В ТРКМ хранится статуэтка (инв. № 2508), выполненная в этой манере мастером О. Кудером (по более подробным записям — Ооржаком Кудером Самбаевичем), по-видимому, в 1930—1950-х годах. Примером удлинения шеи у копытных животных

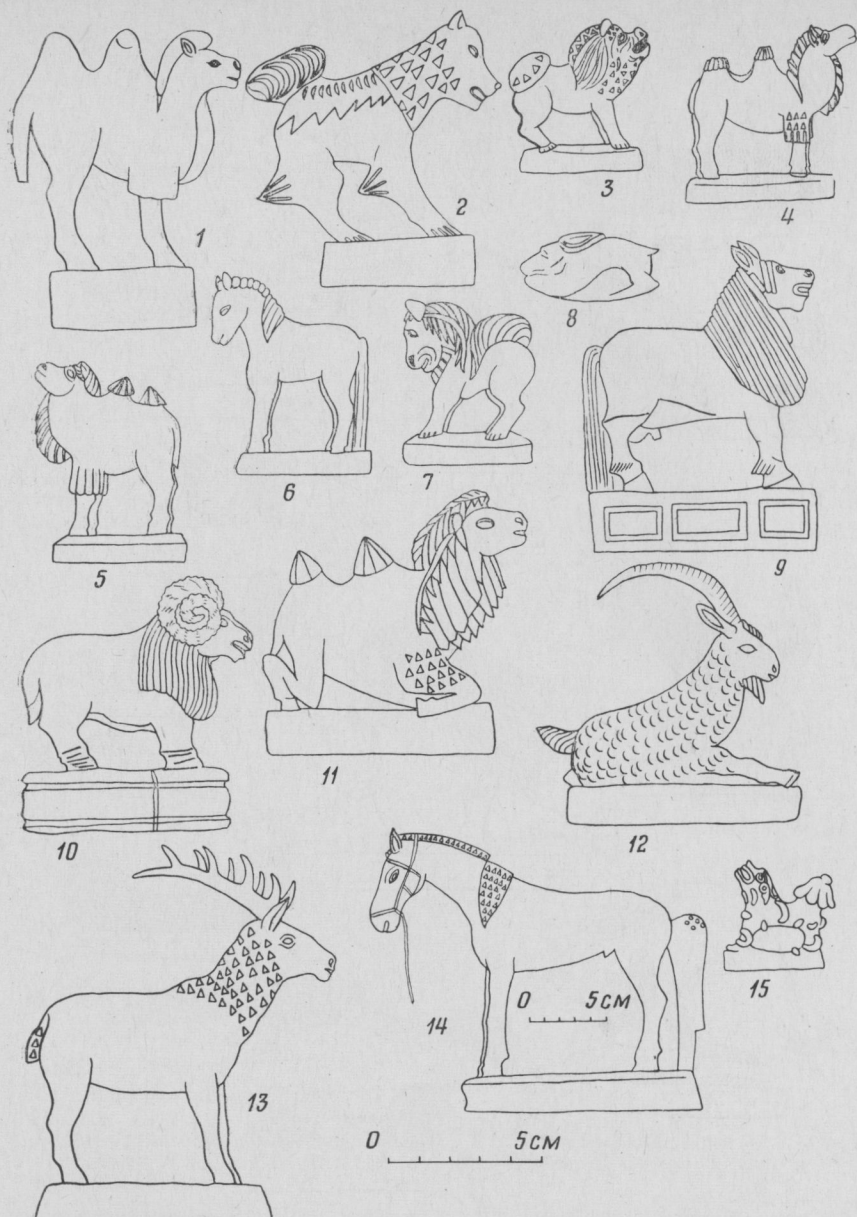


Рис. 2. Деревянные (1—14) и бронзовая (15) фигурки первой половины XX в. Фонды ТРКМ

ных резчиков фиксируются как первый (работы Х. Тойбу-Хаа¹³, С. Когела¹⁴, Б. Байынды¹⁵, С. Борбак-оола¹⁶, Х. Монгун-оола¹⁷, см. рис. 3, 2, 3, 5, 7; 4, 7), так и второй (работы Х. Тойбу-Хаа, С. Когела, Б. Байынды, Х. Монгун-оола, С. Ооржака, Х. Мижит-Доржу)¹⁸ приемы. Явно

при их скульптурном изображении является и более ранняя (конец XIX — начало XX в.) статуэтка, хранящаяся в ММКМ (инв. № 1084).

¹³ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 165, 195, рис. 140, 141.

¹⁴ ТРКМ, инв. № 4318, 6347, 6639; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 204, рис. 154; Рафаенко В. Я. Современное состояние и перспективы развития тувинского народного искусства. — В кн.: Творческие проблемы современных художественных промыслов. Л.: Художник РСФСР, 1981, с. 250.

¹⁵ ТРКМ, инв. № 5456; Рафаенко В. Я. Указ. раб., с. 253.

¹⁶ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 205, рис. 155—156.

¹⁷ Оживший камень. Фотоальбом тувинской народной резьбы по камню. Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 1969, с. 65.

¹⁸ Оживший камень, с. 25, 29, 46, 49, 56—58, 65, 66; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 194, рис. 138; Рафаенко В. Я. Указ. раб., с. 251.

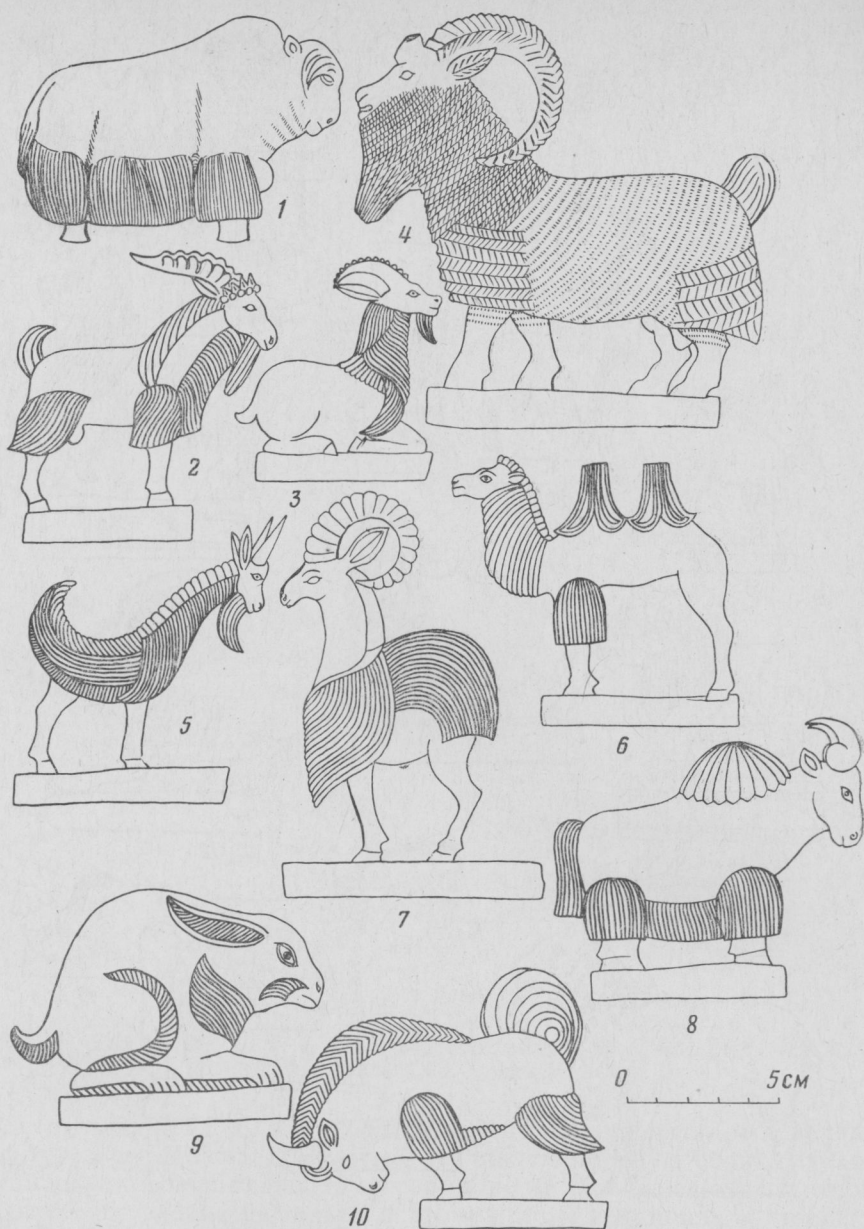


Рис. 3. 1 — статуэтка работы неизвестного мастера (1950-е гг.), 2—10 — работы мастеров С. Когела (2, 3, 5—10) и Д. Оканчика (4) (1960—1970-е гг.). Дерево (1, 4), агальматолит (2, 3, 5—10). Фонды ТРКМ

преувеличен размер рогов на статуэтке яка (мастер С. Чанзан)¹⁹, на некоторых фигурках баранов (произведения Х. Мижит-Доржу, Х. Хуна, С. Когела, Б. Байынды)²⁰.

Сближают тувинскую анималистическую скульптуру с произведениями скифо-сарматского времени и приемы орнаментального оформления отдельных частей тела животного. Поскольку ряд приемов полностью совпадает, я остановлюсь на них подробнее.

Мускулатура, складки кожи, длинные пряди шерсти, гривы, хвосты и челки лошадей передаются параллельными длинными (плавно изогнутыми и прямыми) или короткими (прямыми) линиями (рис. 3 и 4). Это излюбленный прием практически всех тувинских анималистов; он

¹⁹ Оживший камень, с. 22.

²⁰ Там же, с. 31, 40, 41, 48.

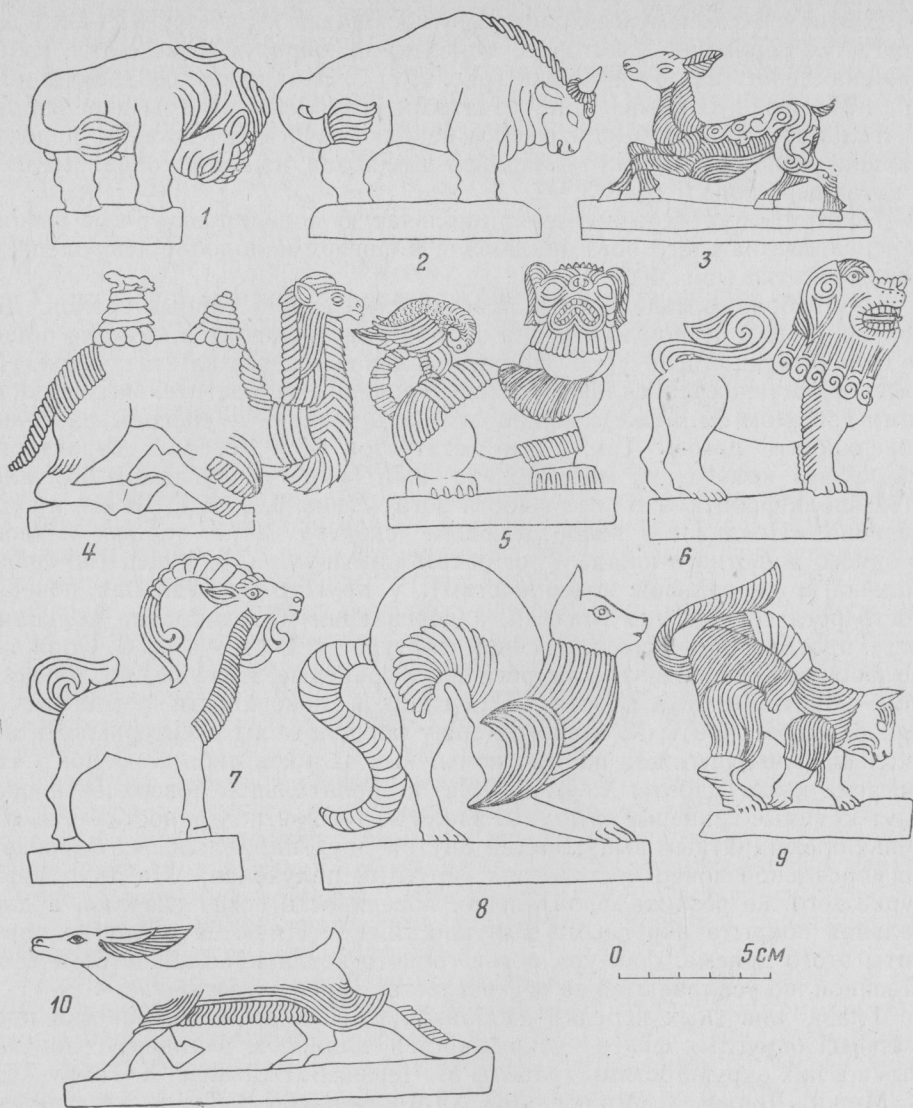


Рис. 4. Агальматолитовые статуэтки работы Б. Дупчура (1—3), Х. Хуна (4, 5), Б. Байынды (6, 7, 9), С. Когела (8, 10). 1960—1970-е гг. Фонды ТРКМ

ярко выражен, например, в работах М. Черзи²¹, Х. Тойбу-Хаа²², Х. Хуна²³, С. Когела²⁴, Х. Монгун-оола²⁵, Х. Чыгана²⁶, Х. Монгальбии²⁷. Довольно часто он встречается и в мелкой пластике конца XIX — первой половины XX в.²⁸ (рис. 1, 1—4, 6—8; 2, 2—7, 9—11; 3, 1).

²¹ ТРКМ, инв. № 3551, 3600, 4162; Оживший камень, с. 9—12; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 207—209, рис. 160—162; Кенин-Лопсан М. Б. Волшебник. Рассказ о народном камнерезе Монгуше Черзи. Кызыл: Тувин. кн. изд-во, 1976, с. 40, 41, 43—45, 48—51, 53.

²² Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 194—197, рис. 138—140, 142, 144; Оживший камень, с. 58, 59.

²³ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 199, рис. 147, 148.

²⁴ Там же, с. 202, 204, рис. 150, 151, 154.

²⁵ Оживший камень, с. 65, 66.

²⁶ Там же, с. 71.

²⁷ Там же, с. 72.

²⁸ ТРКМ, инв. № 1857, 2417, 2418 (опубликованы: Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 189, рис. 134, 2), 2419, 2506, 2507, 3152 (2417—2419, 2506, 2507 — работы О. Кудера); ММКМ, инв. № 1082, 1084, 1151 (опубликованы: Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 172, рис. 114, 2), 1165, 1166; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 174, рис. 116, 1; Каралькин П. И. Тувинские шахматы. — В кн.: Этнография народов СССР. Л., 1971, с. 139, рис. 2.

В Минусинском музее хранится относящаяся к рубежу XIX—XX вв. статуэтка верблюда, у которого бороздками, образующими сетку, изображена шерсть на лбу и темени (рис. 1, 1)²⁹. Этот прием позднее применяли М. Черзи, покрывавший сетчатыми углублениями лбы деревянных и агальматолитовых быков, яков и верблюдов³⁰, и Д. Оканчик, передававший сеткой шерсть на туловище и шее козла, на хвосте оленя, на шее и ногах верблюда³¹ (рис. 3, 4).

Некоторые мастера применяли кольчатую моделировку рогов быков, а основание каждого рога заключали в фигуру наподобие многолепестковой розетки (рис. 4, 2)³².

Разнообразна моделировка поверхности рогов у горных козлов. Довольно часто в резном камне она приобретает вид, имеющий мало общего с естественной фактурой. Не останавливаясь здесь на статуэтках, где рога заканчиваются сильно схематизированными растительными побегами (об этом см. ниже), можно отметить различные способы разделки поверхности рогов. Так, для статуэток С. Когела характерна сплошная кольчатая моделировка или ряд округлых выпуклостей вдоль фронтальной поверхности рога³³ (рис. 3, 2, 3, 7). В его произведении «Поединок», изображающем схватку двух горных козлов, у одного животного каждый рог состоит из двух рядов колец (по фронтальной и дорсальной поверхностям), у другого фронтальная поверхность рога совершенно гладкая, а дорсальная моделирована кольцами (т. е. противоположно естественной фактуре)³⁴. В статуэтке С. Ооржака по фронтальной поверхности рога идут граненые выступы, по дорсальной — округлые выпуклости³⁵. На гладкой поверхности рогов козлов или баранов работы Х. Мижит-Доржу расположены с интервалами несколько одиночных или парных кольцевых валиков либо бороздок³⁶. На фигурке козла работы Х. Тойбу-Хаа по фронтальной поверхности рога идут крупные граненые выступы, вдоль наружной поверхности — ряд маленьких квадратных выпуклостей внутри двух параллельных бороздок, по дорсальной поверхности — ряд округлых полуколец. На другой фигурке того же резчика фронтальная поверхность рога гладкая, а дорсальная покрыта округлыми выпуклостями³⁷. Имеются и другие варианты этого приема: фактура рогов горного козла приближается к естественной, но усиливаются ее «бугристость», «кольчатость»³⁸.

Глаза животных нередко изображались в виде геометрически правильных округлых фигур — окружностей, эллипсов, эллипсов с вписанными в них окружностями (работы М. Черзи, Б. Байынды, Х. Тойбу-Хаа, Х. Мижит-Доржу, Х. Монгун-оола, Х. Монгальбии)³⁹. Такая же трактовка глаз животных применялась и резчиками конца XIX — первой половины XX в.⁴⁰ (рис. 1, 2, 4, 5; 2, 2—7, 11, 14, 15).

²⁹ ММКМ, инв. № 797.

³⁰ ТРКМ, инв. № 3551 и др.; Оживший камень, с. 9, 10; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 207, 209, рис. 160, 162; Кенин-Лопсан М. Б. Указ. раб., с. 53.

³¹ ТРКМ, инв. № 4327, 4408.

³² ТРКМ, инв. № 2506 (О. Кудер), 3551 (М. Черзи), 6894 (Д. Дупчур); Оживший камень, с. 9, 13, 16 (М. Черзи, Х. Тойбу-Хаа); Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 208, рис. 161 (М. Черзи).

³³ ТРКМ, инв. № 4318, 6639.

³⁴ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 202, рис. 150.

³⁵ Оживший камень, с. 25.

³⁶ Там же, с. 29, 31.

³⁷ Там же, с. 56, 57.

³⁸ Там же, с. 23, 32, 40, 41, 46, 48, 49, 65, 67, 71.

³⁹ ТРКМ, инв. № 3551; Оживший камень, с. 9, 13, 28—31, 46—50, 57, 66, 72; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 207—209, рис. 160—162; Кенин-Лопсан М. Б. Указ. раб., с. 43, 45, 53; Рафаенко В. Я. Указ. раб., с. 253, 254.

⁴⁰ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 175, рис. 117 (фигурка зайца из собр. С. И. Вайнштейна); ММКМ, инв. № 1082, 1151 (опубликованы: Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 172, рис. 114, 2), 1156 (очень выразительная головка лошади; получена музеем в 1940 г., но относится, вероятно, к самому началу XX в.); ТРКМ, инв. № 1857 (шахматные фигурки верблюдов и львов), 2261, 2418, 2506, 2507, 2866 (фигурки быков, яка, верблюда и лошади работы О. Кудера и других мастеров 30—40-х годов; часть фигурок опубликована: Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 189, рис. 134), 2903.

Уши животных часто изображались в виде эллипсоидной фигуры (разделенной по продольной оси ложбинкой либо бороздкой), или листа (внутреннее пространство которого заполнялось параллельными нарезками или, главным образом в произведениях современных художников, схематизированными растительными элементами). Уже в фигурках конца XIX — первой половины XX в. эта манера проявлялась довольно отчетливо⁴¹ (рис. 1, 4, 5; 2, 1, 4, 8; 3, 1). К ней часто прибегали М. Черзи, Х. Тойбу-Хаа, Х. Хуна, С. Когел, Б. Байынды, Д. Тойбу-Хаа, Д. Оканчик, Б. Дупчур, Х. Чыган, Х. Монгальбии (рис. 3, 2—5, 7, 8—10; 4, 1, 3, 4, 6, 10)⁴².

Губы зверей мастера передавали обычно в виде валика, охватывающего оскаленные зубы, как, например, на статуэтке верблюда из ММКМ (рис. 1, 4)⁴³, на шахматных фигурках первой половины XX в. (рис. 2, 2, 7, 15)⁴⁴, на статуэтке коня работы О. Кудера (рис. 2, 9)⁴⁵, а также в изделиях современных резчиков — М. Черзи, Х. Хуна, Х. Мижит-Доржу, Б. Байынды и Д. Тойбу-Хаа⁴⁶ (рис. 4, 5).

Своеобразно изображается горб животного, что также находит аналогию в раннеочевническом анимализме. В статуэтке яка работы С. Когеля горб трактован как многолепестковая розетка⁴⁷ (рис. 3, 8); так же он изображен и Б. Дупчуром на фигурке быка (на загривке — концентрические окружности)⁴⁸ (рис. 4, 1).

Нередко на статуэтках верблюда горбы переданы как рельефные розетки, сегнеровы колеса и тому подобные фигуры. Этот прием отмечается и на ранних (конец XIX — начало XX в.) статуэтках из музейных собраний⁴⁹ (рис. 1, 1, 8; 2, 4, 5, 11), часто применяют его и современные камнерезы — С. Когел, Х. Тойбу-Хаа, Х. Хуна, Б. Байынды (рис. 3, 6; 4, 4)⁵⁰.

Известны немногочисленные случаи нанесения на боковую поверхность бедра животного различных знаков. На скульптуре «Лошадь на водопое» (автор Х. Хуна)⁵¹ помещен знак в виде полумесяца, который может быть отождествлен с тамгой ай — «луна», применявшейся тувинцами для таврения лошадей⁵². На бедре лисицы (статуэтка работы С. Когеля)⁵³ — более сложный знак, встречающийся в традиционной орнаментике⁵⁴; смысл его пока неясен.

Спины собак, шеи оленей, гривы лошадей, хвосты и гривы львов, передние ноги верблюдов покрываются рядами и группами выемок в виде треугольников, кружочков, сегментов и других простейших геометрических фигур. Такая декорировка в основном характерна для деревянных статуэток не позднее середины XX в.⁵⁵ (рис. 2, 2—4, 11, 13, 14).

⁴¹ ММКМ, инв. № 1151, 1156; ТРКМ, инв. № 685, 1857 (шахматные фигурки — верблюды), 2261 (бык); 2340 (шахматные фигурки — зайцы), 3152 (як).

⁴² ТРКМ, инв. № 3551, 4316, 4318, 4327, 4408, 4942, 5634, 5817, 6347, 6482, 6639; Оживший камень, с. 9, 13, 14, 21, 36, 37, 39—42, 46, 48—50, 57, 68, 71, 72.

⁴³ ММКМ, инв. № 1151. Опубликовано: Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 172, рис. 114, 2.

⁴⁴ ТРКМ, инв. № 685, 1857, 2340, 2903.

⁴⁵ ТРКМ, инв. № 2417.

⁴⁶ ТРКМ, инв. № 3551, 4365; Оживший камень, с. 13, 14, 28, 30, 38, 50, 57.

⁴⁷ ТРКМ, инв. № 6353.

⁴⁸ ТРКМ, инв. № 6485.

⁴⁹ Наиболее ранним (конец XIX в.) известным мне примером является статуэтка верблюда (ММКМ, инв. № 797) с полушаровидными окончаниями горбов, на которых тонкие резные линии образуют в плане сегнерово колесо; на основаниях горбов черной краской нанесены вертикальные линии. См. также ММКМ, инв. № 1166; ТРКМ, инв. № 1857 (деревянные шахматы), 2507 (О. Кудер).

⁵⁰ ТРКМ, инв. № 4311, 6354; Оживший камень, с. 39, 48; Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 194, рис. 139.

⁵¹ Оживший камень, с. 39.

⁵² Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 145, 147, рис. 98, 22.

⁵³ Там же, с. 203, рис. 152.

⁵⁴ Там же, с. 150, 156, рис. 102, 6.

⁵⁵ ТРКМ, инв. № 685 (на шее собаки треугольники, на спине зигзаг и сегменты), 1857 (у льва треугольники на хвосте и гриве, у верблюда треугольники на ногах), 2507

Сильно схематизированные растительные элементы в декорировке анималистических образов начинают преобладать в работах последних 20—25 лет, выполненных в агальматолите. Растительные элементы помещаются на различные части тела животных; так, в виде растительных побегов и завитков нередко трактуются хвосты яков, львов-арзыланов и козлов, концы рогов козлов и т. п.⁵⁶ (рис. 4, 6, 7). Может создаться впечатление, что мы имеем дело с тенденцией к подчеркнутой декоративности, приводящей подчас к перенасыщению статуэток декоративными элементами и не имеющей глубоких корней в народной анималистической пластике⁵⁷. Однако при тщательном изучении иногда удается обнаружить на изделиях конца XIX — начала XX в.⁵⁸ ясно выраженные элементы растительного декора.

Особый интерес представляют немногие случаи помещения на основной фигуре дополнительного зооморфного изображения (птица на спине льва-арзылана, хищник на горбе верблюда — обе статуэтки 1960-х годов работы Х. Хуна) (рис. 4, 4, 5)⁵⁹. Подобные композиции среди известных мне ранних образцов тувинской народной пластики отсутствуют. В отличие от раннекочевнической традиции, где дополнительные анималистические изображения, помещенные на основной фигуре, плоскорельефные, в тувинской пластике они выполнены в технике круглой скульптуры (как и основная фигура).

Вполне вероятно, что приведенный перечень приемов декоративного оформления зооморфных фигурок неполон и его можно продолжить, а также представить в более детальном виде. Но уже сейчас есть основания утверждать, что практически все эти приемы, во-первых, имеют параллели в раннеанималистическом скифо-сибирском искусстве, во-вторых, прослеживаются на конкретном материале по крайней мере до конца прошлого века (именно этим временем датируются наиболее старые предметы из музейных фондов).

Исследование народной зооморфной пластики тувинцев (в сочетании с систематизированными ранее С. И. Вайнштейном материалами) свидетельствует о наличии в тувинском декоративно-прикладном искусстве многочисленных реминисценций скифо-сибирского звериного стиля. Сейчас задача состоит в том, чтобы объяснить эти устойчивые многочисленные параллели.

К сожалению, попытки проследить генезис реминисценций скифо-сибирского звериного стиля в народном искусстве Тувы наталкиваются на серьезные препятствия. Отсутствуют представительные материалы, которые позволили бы охарактеризовать традицию народной скульптуры до середины XIX в. На протяжении многих столетий после скифо-хун-

(работа О. Кудера, треугольники на ногах верблюда), 2509 (тот же мастер; на шее и хвосте оленя треугольники), 2866 (у лошади треугольники на гриве и кружочки на хвосте; очень похожая статуэтка 1930—1940-х годов опубликована С. И. Вайнштейном, см. указ. раб., с. 189, рис. 134, 3).

⁵⁶ ТРКМ, инв. № 4942 (автор Б. Дупчур, на теле копытного животного растительные завитки), 5456 (Б. Байынды; хвост, борода и рога горного козла трактованы как растительные побеги), 5817 (тот же мастер; сходно переданы хвост, уши и грива льва-арзылана). Похожие работы Б. Байынды опубликованы В. Я. Рафаенко (Указ. раб., с. 253, 254). См. также: Оживший камень, с. 10, 13, 14 (М. Черзи, статуэтки яка, быка, льва и дракона), 42 (С. Когел, фигурка яка), 58 (Д. Тойбу-Хаа, статуэтка козла); Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 202, рис. 151 (С. Когел, статуэтка яка); Кенин-Лопсан М. Б. Указ. раб., с. 45 (М. Черзи, статуэтки львов).

⁵⁷ Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 214. Сходная мысль высказана В. Я. Рафаенко (указ. раб., с. 247—248).

⁵⁸ Мягков И. М. Искусство Танну-Тувы. — В кн.: Материалы по изучению Сибири. Т. III. Томск, 1931, с. 9, 19, рис. 2, 5—7 (шахматные фигурки арзыланов, хвосты которых украшены схематизированным растительным узором); Каралькин П. И. Указ. раб., с. 139, рис. 2 (шахматная фигурка верблюда); на шее растительный декор. Схематические растительные элементы помещены на плоской двусторонней шахматной фигурке дракона. Подобные шахматы начала XX в. опубликованы С. И. Вайнштейном (Указ. раб., с. 179, 180, рис. 123). Очень близкие им хранятся в Государственном музее искусства народов Востока (инв. № 5054—5057 I, поступили в музей в 1925 г.).

⁵⁹ ТРКМ, инв. № 4311. 4365.

нской эпохи здесь неизвестно ни широкого применения перечисленных приемов орнаментации, ни сколько-нибудь значительного числа зооморфных изображений. Иными словами, существует огромный (не менее полутора тысяч лет) временной разрыв между произведениями скифо-сибирского звериного стиля и наиболее ранними памятниками тувинского народного искусства — памятниками, хранящими ростки тех художественных приемов, которые пышно расцвели во второй половине нашего столетия и которые можно условно назвать реминисценциями раннекочевнического анимализма в народной зооморфной пластике. Этот временной разрыв лишь в малой степени заполняется такими зооморфными изображениями, которые мы могли бы уверенно назвать материальными воплощениями древней анималистической традиции — «носителями» реминисценций звериного стиля.

Эти обстоятельства заставляют осторожно относиться к идее протянувшейся сквозь столетия генетической связи раннекочевнического и тувинского анимализма.

Вопрос о сохранении элементов скифо-сибирского звериного стиля в декоративно-прикладном искусстве последующих эпох надо, на мой взгляд, рассматривать как часть большой историко-культурной проблемы реминисценций в искусстве целого ряда народов. Специалисты, решая эту проблему на конкретных материалах, пытаются, как правило, проследить генетическую связь между культурными явлениями различных эпох. При отсутствии хронологического разрыва между ними это обычно не вызывает серьезных затруднений. Задача становится гораздо более сложной, когда две эпохи с исторически засвидетельствованными сходными культурными явлениями разделены длительным хронологическим периодом, на протяжении которого реминисценции не обнаружены.

Ситуации такого рода нередки. Не имея возможности в небольшой статье дать их исчерпывающий обзор, напомним, в частности, опыт известного английского историка Р. Дж. Коллингвуда, который проанализировал препятствия, возникшие перед ним при исследовании проблемы так называемого «кельтского возрождения» — нового расцвета местного искусства после падения римской власти в Британии⁶⁰. Между «старым» и «новым» кельтским искусством существовал хронологический разрыв (середина I — начало V в. н. э.), во время которого Британия была завоевана Римом и подверглась романизации, в результате чего самобытное кельтское искусство было вытеснено искусством провинциального римского стиля.

Р. Дж. Коллингвуд пишет, что к решению проблемы «кельтского возрождения» было три «подхода». Наиболее конструктивен, по его мнению, первый подход (предположить сохранение стиля на периферии искусства и его воспроизводство в недолговечных материалах как основу для последующих реминисценций). Второй подход (сохранение стиля на соседней территории с последующим возвращением на территорию первоначальную) также заставляет исследователя идти по пути поиска фактов и их сравнительного анализа. Идеи же, лежащие в основе третьего подхода (в общем их можно определить как некую абстрактную «традицию», незримо присутствующую в психике поколений, как чисто психологическую склонность к созданию предметов определенного стиля), обречены оставаться умозрительными и малопродуктивными, если они не будут наполнены конкретным содержанием.

Эти три подхода, выделенные Р. Дж. Коллингвудом в «чистом» виде, в значительной мере типичны. Так, третий, наиболее «абстрактный» и соответственно самый уязвимый для критики подход нашел отражение в идее некой тувинской национальной художественной традиции, как бы незримо присутствовавшей в умах народных художников в течение мно-

⁶⁰ Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980, с. 402—407.

гих веков и реализовавшейся в благоприятных условиях⁶¹. Эта идея практически не способствует объяснению конкретных стилистических параллелей между анимализмом тувинских резчиков и скифо-сибирским звериным стилем.

Второй подход (сохранение стиля на соседней территории с последующим возвращением на территорию первоначальную) предполагает изучение внешних влияний на тувинское народное искусство, в первую очередь влияния тибетско-монгольского религиозного искусства⁶². Здесь, разумеется, необходим сравнительный анализ зооморфных образов народного и ламаистского искусства. Влиянием религиозного искусства (храмово-монастырской живописи и скульптуры) можно объяснить особенности декорировки прежде всего львов-арзыланов и драконов. Декоративное оформление изображений реальных животных вряд ли может быть полностью выведено из стилистической манеры художников, работавших при ламаистских храмах и монастырях. Эти художники изображали реальных животных в основном в натуралистическом или наивно-реалистическом духе, хотя бросающаяся в глаза графичность и общая стереотипность могут восприниматься как свидетельства сугубой декоративности⁶³. Однако сравнительный анализ центральноазиатского религиозного и народного искусства является особой, чрезвычайно интересной и трудной задачей.

Наконец, первый и наиболее плодотворный подход (сохранение стиля на периферии искусства, его воспроизводство в недолговечных материалах как основа для последующих реминисценций) означает в нашем случае выявление памятников, которые могли бы заполнить хронологическую лакуну. Поэтому необходимо продолжать исследование памятников эпохи позднего средневековья и нового времени.

Допустимо предположить, что в XVIII—XIX вв., когда ламаизм завоевал в Туве прочные позиции и стал фактически официальной религией, традиционно-кочевнические анималистические образы были вытеснены на периферию культуры, где они могли воплощаться в предметах, не рассчитанных на длительное употребление и изготавливаемых из дерева и других недолговечных материалов (например, детские игрушки). В этой ситуации наиболее способные и квалифицированные мастера работали, по-видимому, прежде всего по заказам ламаистских монастырей и храмов, а также феодальной верхушки. В XX в. в связи с ослаблением позиций ламаистской церкви и изменением социальной структуры народные традиции зооморфной пластики, возможно, заняли одно из главных мест в национальном декоративно-прикладном искусстве.

Выявление памятников, которые могли бы заполнить хронологический интервал,— это диахронический подход к проблеме реминисценций: попытка выявить генезис последних в памятниках предшествующих эпох. По-видимому, параллельно должно проводиться синхроническое исследование, которое объяснило бы реальные, а не ожидаемые факты. На необходимость синхронического подхода по сути дела уже указали С. И. Вайнштейн и Р. С. Липец, поставившие вопрос о «возможностях конвергентного зарождения и развития многих сходных образов и мо-

⁶¹ Будегечиева Т. Б. К проблеме национальных традиций в тувинском искусстве.— В кн.: Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Доклады и сообщения Всесоюзной научной конференции. Ч. I. М.: Наука, 1983, с. 33—39.

⁶² Вайнштейн С. И. Указ. раб., с. 190. Ср.: Окладников А. П. Рец. на кн.: Вайнштейн С. И. Указ. раб.— Сов. этнография, 1975, № 2, с. 170.

⁶³ Изображения животных в буддийском искусстве изучены слабо. Представление о них дают образцы анималистических фигур, служившие эталонами для иконописцев. См.: 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, p. 26, 27, 68, 69, 75, 79, 86, 87, 241, 262, 263, 280. Много изображений животных имеется на фреске XVII в. «Двор Чхойкьонга» в бутанском монастыре Вангдупдранг. См. Сингх М. Неведомые сокровища искусства Гималаев.— Курьер ЮНЕСКО, 1969, февраль, с. 20, 21.

тивов в эпосе народов Великого пояса степей в близких хозяйственно-бытовых условиях их жизни»⁶⁴.

Синхронический подход к кочевническому анималистическому искусству связан с рассмотрением скифо-сибирского звериного стиля и этнографически наблюдаемого анималистического искусства именно как конвергентных явлений. Это путь системного анализа, который, несмотря на большую сложность, представляется чрезвычайно перспективным. Он ведет к глубокому изучению внутренних закономерностей декоративно-прикладного искусства, особенностей его технологии, мировоззрения центральноазиатских кочевников, экологических, эстетических и фольклорных основ их творчества. Если на этом пути будут достигнуты серьезные успехи, то они могут пролить свет и на многие аспекты происхождения скифо-сибирского звериного стиля.

⁶⁴ Вайнштейн С. И., Липец Р. С. Проблема взаимосвязи эпоса и народного изобразительного искусства.— В кн.: «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов (Материалы Всесоюзной научной конференции. Элиста, 17—19 мая 1978 г.). М., Наука, 1980, с. 68.

М. Н. Луцки

СВЯЗЬ НЕКОТОРЫХ ПАРАМЕТРОВ НОСОВОЙ ПОЛОСТИ С ОСНОВНЫМИ РАСОВОДИАГНОСТИЧЕСКИМИ ПРИЗНАКАМИ

Представляемая работа является первой попыткой обобщения корреляционного анализа связей между предложенными автором признаками носовой полости и основными расово-диагностическими признаками, принятыми в краниологии.

Нами изучены две расово-контрастные мужские серии из краниологической коллекции Института и Музея антропологии МГУ: армянская (Турция, Бингель-Даг, долина Евфрата)¹ и киргизская (Киргизская ССР, с. Ак-Бешим, Чуйский район; с. Большие Урюкты, Иссык-Кульский район; с. Куланак, Куланакский район; с. Туруйагыр, Балыкчинский район)². Численность серий примерно одинакова: в армянской — 39, в киргизской — 40 черепов. Выбор этих серий не случаен. В первой представлены ярко выраженные европеоиды, вторая же относится к смешанной южно-сибирской расе с преобладанием монголоидных черт.

Серии были измерены как по общепринятой программе³, так и по программе автора. Несколько слов об измерении носовой полости. Из ее высотных размеров измерялись h_1 — полная высота носовой полости от ее дна до ситовидной пластинки, «пограничной» с передним отделом мозгового черепа, и h_2 — высота респираторного отдела, т. е. отдела, через который проходит основная масса вдыхаемого воздуха. Кроме того, измерялись длина носовой полости ($ns-sta$), ее ширина, а также ширина и высота хоан.

В результате статистической обработки материала были получены корреляции между наиболее важными расово-диагностическими и перечисленными выше признаками носовой полости (см. таблицу).

Основные выводы, которые могут быть сделаны на базе полученных данных, следующие.

¹ Бунак В. В. *Crania armenica*. Исследование по антропологии Передней Азии. М., 1927.

² Миклашевская Н. Н. Краниология киргизов.— В кн.: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1959.

³ Алексеев В. П., Дебец Г. Ф. Краниометрия (Методика антропологических исследований). М.: Наука, 1964.