

И.Л. Кызласов

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТЕНГРИ И УМАЙ НА СУЛЕКСКОЙ ПИСАНИЦЕ

В древности тюркоязычные народы, как и многие другие обитатели Азии, не вели записей религиозных текстов, не создавали изображений своих божеств. Не требовала этого ни их вера, ни молитвенный обряд. Стоит признать эту особенность ранней и общей чертой культуры всех тюрков.

Но нельзя возводить ее в постоянный признак. Менялись представления о божественных силах, менялась и культовая практика. Сегодня есть основания считать, что к раннему средневековью, по крайней мере к периоду VI–VIII вв. (древности которого довольно ясно выделяются археологически) в идеологии тюркоговорящих обществ произошел серьезный перелом и прежде безликие божества приобрели антропоморфный облик. Вслед за этим возникли изображения главных древнетюркских богов, сложился обычай поклонения их образам. Вероятно, последние изменения произошли под внешним воздействием, так как и в раннем средневековье изображения божеств, равно как и связанные с ними храмы или кумирни, не получили широкого распространения у той части тюркоязычных народов, которая осталась за границами мировых религий.

Показать это положение несложно, так как искусство раннесредневековых тюркоязычных народов Азии богато представлено многочисленными произведениями разных отраслей и жанров. Хорошо известны распространенные в степях портретные скульптуры умерших, рисунки на скалах и камнях, бесчисленные предметы мелкой пластики. В разных сферах декоративного оформления, прежде всего в художественной обработке металла и кости, не редки и сюжетные композиции. Среди них много культовых, еще больше символических и эпических, однако почти совсем нет религиозных изображений. Нам по существу все еще не известны образы главных божеств, хотя из письменных, в том числе и тюркоязычных памятников мы знаем о сложении некоего пантеона. И все же как бы ни были уникальны такие изображения, они могут быть ныне выделены.

110 лет назад в бассейне р. Хара-Ўс (русское Черный Июс) в Хакасии впервые была изучена и скопирована Сулекская писаница. Общий вид скалы с многочисленными изображениями открывал знаменитый атлас «Inscriptions de l'Énéissei», выпущенный два года спустя Финляндским археологическим обществом¹. И хотя с тех пор рисунки Сулекской писаницы привлекали внимание многих археологов, копии экспедиции проф. И.Р. Аспелина, наиболее полно (но не исчерпывающе) опубликованные в 1931 г.², так и остались единственной основой для всякого суждения, построенного по литературным данным. И.Р. Аспелин сразу же счел нужным отметить, что эти наскальные рисунки статичными позами оленей и лошадей напоминают ему сасанидское искусство³.

Летом 1996 г. автору этих строк довелось заниматься копированием Сулекской писаницы⁴, во время которого среди знаменитых резных изображений Писанной горы в левой стороне второго их яруса (рис. 1) посчастливилось разглядеть новую сцену, лишь отдельные части которой были отражены на прорисовках предшественников (рис. 2). Это изображение по моему мнению много дает для выяснения основной иконографии древнетюркских божеств Тенгри и Умай. Позволяет оно и ощутить источники того внешнего воздействия, под влиянием которого эта иконография складывалась.

Вырезанная очень тонким орудием публикуемая сцена отличается по технике нанесения от всех других окружающих и перекрывающих ее изображений и, следовательно, представляет собою обособленную композицию, прямо не связанную

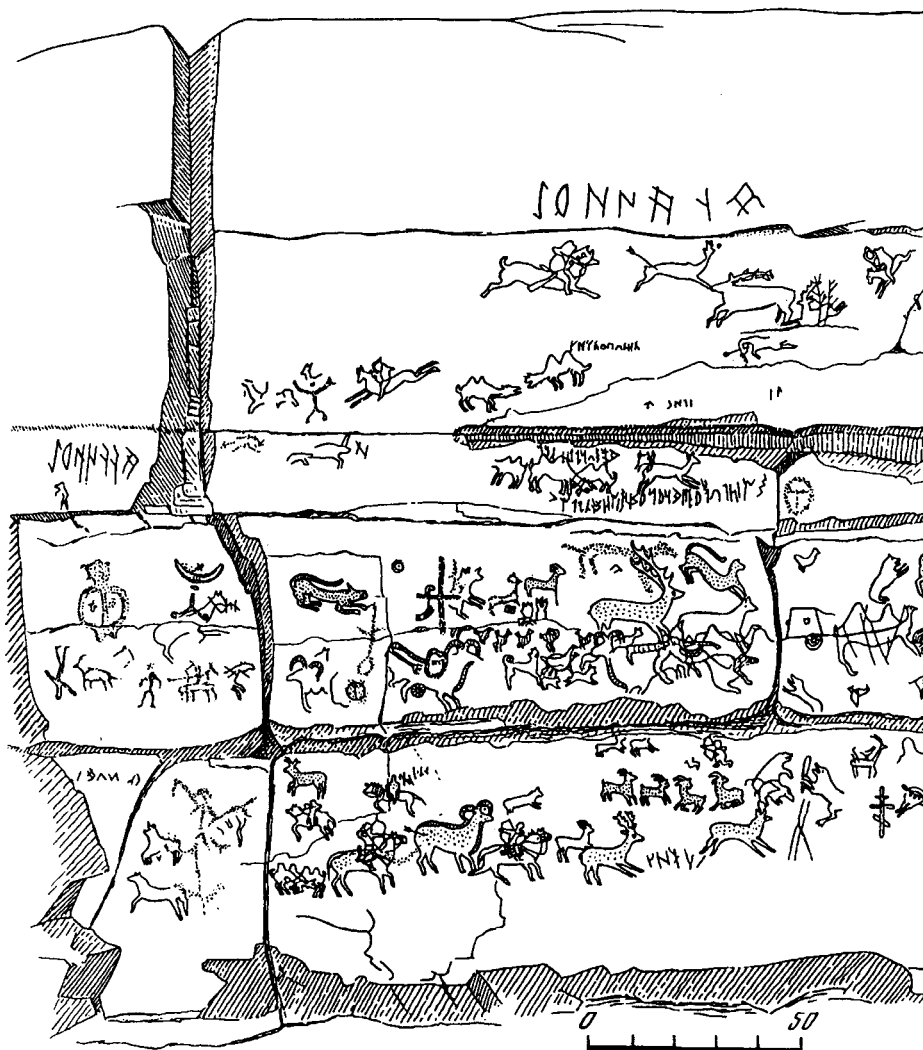


Рис. 1. Левая часть Сулекской писаницы в Хакасии. По воспроизведению экспедиции И.Р. Аспелина (1887 г.). Из кн.: *Appelgren-Kivalo H. Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Brife und Bildermaterial von I.R. Aspelin's Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887-1889.* Helsingfors, 1931. Abb. 77

с иными рисунками (рис. 3). Она занимает сравнительно большой участок скалы (длиною 75,4 см и высотой 29,5 см) и состоит из трех основных частей. В центре и вверху начертана крупная каплевидная фигура (высотой 16,2 см и шириною 15 см), очевидно, воспроизводящая шатер, внутри которого расположены два человекоподобных существа в трехрогих головных уборах и два прямоугольных предмета. Ниже, слева и справа, вырезана пара крупных шагающих баранов, обращенных мордами к центру и друг к другу (длина их фигур 23,2–25,2 см, при высоте 17,5–16 см). Основание композиции размещено на высоте 74 см от грунта, лица человекоподобных фигур – на высоте 95 см.

Удобнее начать с разбора изображений баранов, поскольку они ясно указывают направление историко-культурных поисков. Обе фигуры мощных, широкогрудых животных размещены с приподнятыми задними частями тела. Рисунки, выполненные в одну линию, не передают деталей (нет ушей, копыт, хвостов, не показана мускулатура или шерсть, есть лишь глаза). Тем значимее выглядят крупные, фронтально

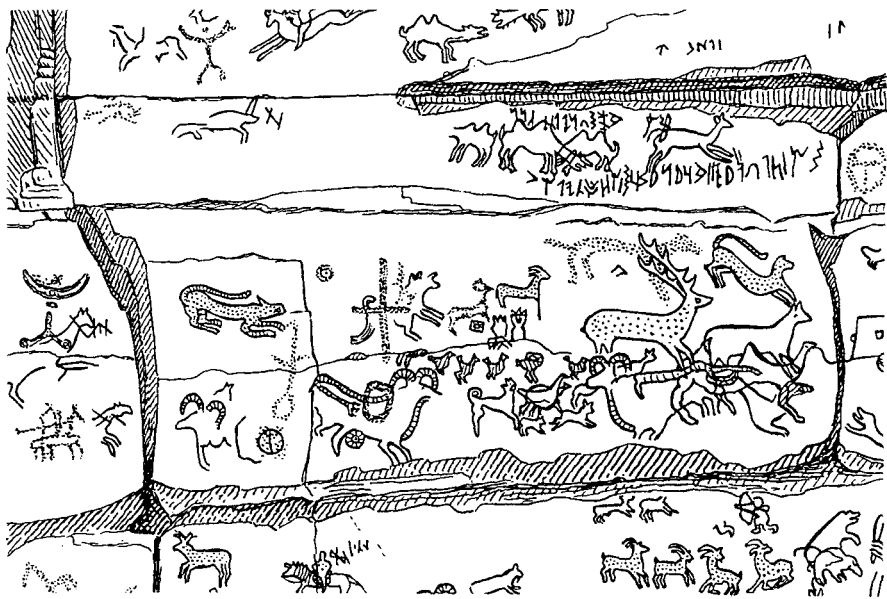


Рис. 2. Интересующий нас участок Сулекской писаницы по воспроизведению экспедиции И.Р. Аспелина. Из кн.: *Appelgren-Kivalo H. Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Brife und Bildermaterial von I.R. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–1889.* Helsingfors, 1931. Abb. 77

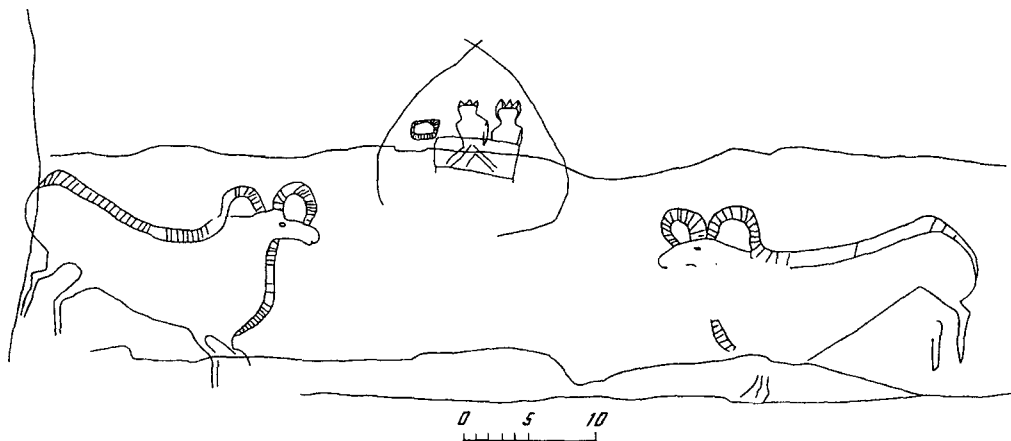


Рис. 3. Сулекская писаница. Сцена с геральдически противостоящими горными баранами. Прорисовка автора (1996 г.)

развернутые рога, покрытые поперечной штриховкой. Такой же штриховкой переданы линии спины и груди каждого животного: словно один из рогов тянется во всю длину хребта, а второй – вдоль груди. Необычайно крупные бараны изображены подобным образом еще дважды (на том же и нижнем ярусе писаницы): одна фигура одиночная, другая служит центром охотничьей сцены (рис. 1). В 1996 г. у правого края скального выхода был обнаружен и мелкий рисунок четвертого барана, подчиненный той же иконографической манере⁵.

Горные бараны с фронтально развернутыми рогами – характерная особенность сасанидского искусства, многократно встречаемая начиная с IV в. В то время складывалась легендарная генеалогия шаханшахов, возводимая к эпическим Кейанидам,



Рис. 4

Рис. 4. Горный баран у дерева. Деталь сасанидского блюда из клада у с. Вереино (Государственный Эрмитаж). Прорисовка фотографии. Из кн.: *Тревер К.В., Луконин В.Г.* Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1987. Табл. 107

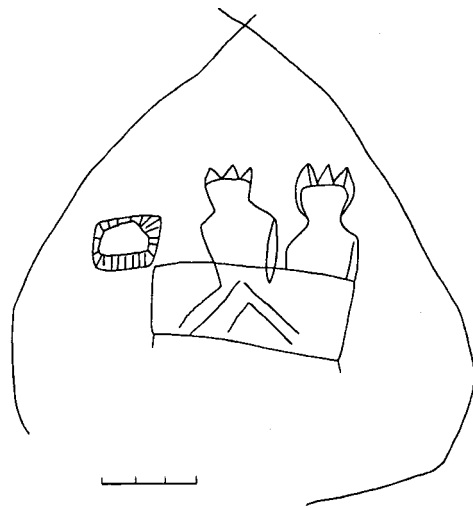


Рис. 5

Рис. 5. Сулекская писаница. Изображение божеств Тенгри и Умай. Прорисовка автора (1996 г.)

божеством царской славы которых был зороастрийский Хварена (Хварна), выступавший в образе барана, часто с лентой на шее⁶. В связи с изображениями Сулекской писаницы не лишним будет сказать, что Хварена Кейанидов, согласно сасанидским текстам, выступает именно в образе «большого барана» или «сильного барана»⁷. На серебряных блюдах можно видеть горных баранов, уничтожаемых во время охоты царственным стрелком⁸. В.Г. Луконин считал, что такие сцены наполнены символикой борьбы за царскую предназначенность⁹. Божественную сущность царской власти олицетворяли фронтально развернутые рога горного барана, они становятся частью шлемов и корон царей и цариц, изображенных на блюдах и монетах V в.¹⁰ Сравнивая сулекские и сасанидские изображения, необходимо помнить, что для последних, несмотря на их многочисленность и принадлежность к различным видам искусства (скульптура, глиптика, тореvetica, нумизматика, ткани), характерно ограниченное число композиций. К тому же представленные в них образы и позы строго каноничны. Горный баран представлен лишь в нескольких положениях, обычно – шагающим или лежащим с поджатыми ногами¹¹. Поэтому, вполне уверенно можно заключить, что и позы животных, вырезанных на нашей писанице, отражают связь с сасанидской художественной традицией¹².

На иранских геммах VI–VII вв. широко распространяется композиция из пары баранов и, что заслуживает нашего особого внимания, в большинстве известных случаев они изображены обращенными друг к другу¹³. По деталям и изобразительным приемам ближе всего к баранам Сулекской писаницы стоят, пожалуй, парные фигуры у дерева, выгравированные на блюде, найденном у с. Вереино (Эрмитаж, инв. № S-7)¹⁴. Дело не только в их противостоящем расположении и в сходном обозначении шерсти на груди животных в виде широкой заштрихованной полосы (рис. 4)¹⁵, но и в подобии общей изобразительной схемы: развитие сасанидского искусства приводит к тому, что в позднесасанидскую эпоху прежде живые и динамичные «изображения схематизируются, фигуры становятся неподвижными, почти лишенными жизни»¹⁶. Блюдо относится к позднесасанидским изделиям и, по-видимому, датируется VII в.¹⁷

Вполне вероятно, что именно такие изображения позднесасанидского или после-сасанидского времени явились прототипами разбираемой сулекской композиции. О

значительной стилизации исходного образа в нашем случае говорит не только потеря геральдической строгости, но и сильное упрощение рисунка, утрата реальных деталей бараньих фигур (ушей, хвостов, копыт и т.п.), схематизация в трактовке массивных, короткошеих тел, низколобых и широкомордых голов, условная передача ног. Показательно в этом смысле произошедшее слияние первоначально самостоятельных частей изображений: линии рогов с грудной шерстью, перенос такого же изобразительного приема на линию спины¹⁸. Если вспомнить, что на писанице в той же манере изображено еще несколько горных баранов, то станет очевидным, что перед нами вполне сложившийся и вполне самостоятельный местный художественный образ, хотя и возникший под внешним воздействием, но далеко отошедший от сасанидского искусства.

Определяя дату нашей резной сцены по фигурам животных, следует указать на многочисленные случаи перекрывания составляющих ее изображений наскальными рисунками с иными стилистическими особенностями (рис. 2). Поверх левого барана нанесен даже другой подобный образ, обращенный налево. Вполне очевидно, что публикуемая композиция появилась на плоскости ранее прочих петроглифов и принадлежит к начальному периоду Сулекской писаницы. Весьма важно, что ранне-средневековые личные тамги древних хакасов, выбитые в верхнем ярусе скалы и относящиеся к IX–X вв.¹⁹, в ряде случаев лежат поверх рисунков, возникших позднее рассматриваемых фигур. Изложенные наблюдения позволяют считать, что сцена была создана позднее середины VII в. (Сасанидская держава погибла в 651 г.) и ранее IX в. Учитывая оговоренный отход от вероятных прототипов, можно сузить датировку рисунков баранов до VIII в.²⁰

Человекоподобные фигуры, вырезанные в центральной части публикуемой сцены (рис. 5), также отражают иранское художественное влияние. Прямоугольный помост на низких ножках, на котором сидит левый персонаж, при всей своей внешней простоте, несомненно, сопоставим с воспроизведением трона-тахты, на котором обычно восседают боги или шаханшахи, – мотив, широко распространенный в сасанидском искусстве²¹. Иранцами тахта изображалась в профиль (а не в три четверти, как на Сулекской писанице), с подушками и валиками (чего нет на наскальном рисунке) и с двумя ножками (эта особенность отмечается и на нашем рисунке). Персонажи сидят на ней, свесив ноги до пола, или возлежат (в сценах пира), изредка их ноги подобраны калачиком²². В росписях согдийских дворцов и храмов, а также на культовых изделиях VI–VIII вв. нередко изображена и другая поза (в ней проявляется воздействие буддийского искусства): одна нога подогнута так, что ее стопа лежит на бедре другой, спущенной на пол²³. Чаще всего герои согдийских фресок сидят, скрестив ноги перед собою. В нашем случае ноги не изображены, но переданные угловатыми линиями широко раскинутые полы кафтана позволяют угадать ту же позу.

Сулекскую композицию по всем признакам следует сопоставить с другим наскальным рисунком, изображающим тюрок и сделанным тюрками. Он был обнаружен европейскими путешественниками в Северо-Западной Монголии (Хангайский хребет, р. Богдин-Гол, долина Убтуин Аман, около 30 км выше Улясутая) и дважды издан: в прорисовке – Г.П. Потаниным и в виде хороших фотографий, сделанных Э. Хенишем, А. фон Лекоком²⁴. Здесь на стелоподобном камне вырезаны четыре крупные мужские фигуры, размещенные парно в два яруса. Левый верхний персонаж (высота рисунка 28 см) сидит на покрытом ковром прямоугольном троне, показанном в три четверти. Две его передние ножки имеют вид обращенных в разные стороны оленьих полуфигур (ширина изображения 28,2 см)²⁵. Нельзя не видеть в форме этого трона иранского воздействия: пара животных, представляющая собою оформление передних ножек тахты, – не редкость в сасанидском и, шире, в среднеазиатском изобразительном искусстве. Обычно это бывают львы, крылатые или бескрылые кони, верблюды, фантастические хищники, даже орлы и слоны. Их головы иногда повернуты друг к другу, но чаще также обращены в разные стороны²⁶. Однако следует сказать, что оленьи образы, подобные богдингольским, в других местах

встретить не удастся, следовательно это явно местное, древнетюркское своеобразие. Мужчина на рисунке из Монголии сидит, поджав ноги, но о том, что они подогнуты кренделем, можно лишь догадываться, так как колени прикрыты полами длинного кафтана, из-под которого виднеются только мыски сапог. Во всем остальном этот рисунок отличается от сулекского: голова мужчины не покрыта, волосы заплетены в косы, в правой его руке кубок, в левой поднят предмет, изображение которого попорчено, на поясе длинный меч. Судя по всему, перед нами светский образ. Характерные атрибуты сближают его с древнетюркскими изваяниями VI – первой половины VIII вв., что позволяет отнести к этой эпохе и сам рисунок.

И южносибирские, и монгольское изображения служат иллюстрациями к византийским сообщениям о бытовании у тюрков богатых художественно оформленных тронов, они появились в результате знакомства с иранской дворцовой культурой. По указанию Менандра Протектора, в 568 г. каган Дизабул принимал посольство Зимарха в течение трех дней, то восседая «на золотом сидалище о двух колесах», то «на ложе, которое было все из золота». Видели ромеи в каганских апартаментах и «ложе вызолоченное, поддерживаемое четырьмя золотыми павлинами»²⁷. Феофилакт Симакатта свидетельствует, что, когда в 588–589 гг. «правительство тюрков обогатилось золотом персов, все это племя предалось великой роскоши: они выковывали и чеканили себе золоченые ложа, столы, кубки, кресла и подставки...»²⁸. Наскальные рисунки, как мы видим, позволяют полагать, что такие троны использовались тюркскими государями и позднее (богдингольское граффито, очевидно, единственное гравированное изображение, которое можно считать изображением кагана древних тюрков²⁹). Из дальнейшего разбора сцены Сулекской писаницы станет ясным, что троны в виде тахты вошли и в иконографию древнетюркских божеств.

Возвращаясь к сулекскому рисунку, увидим, что размещение второй, очевидно, женской фигуры сзади тахты, за плечом первого персонажа также сопоставимо с сасанидскими композициями. В иранской торевтике вокруг и сзади восседавшего на троне владыки изображались второстепенные действующие лица – вельможи, жрецы, музыканты, прислуга правителей³⁰. Все же размещение наших двух фигур, по-видимому, ближе к согдийской изобразительной схеме. В древностях Афрасиаба и Пенджикента VII–VIII вв. можно видеть три воспроизведения божественных пар, и всегда женский персонаж размещен так же, как и в нашем случае – справа от мужского³¹. Ту же композицию встречаем на парных портретах тюрко-согдийских бронзовых монет VI–VIII вв., вероятно, воспроизводящих правящую чету: кагана и катун. Мужской лик занимает левую, а женский – правую часть аверса³².

Особое внимание привлекают трехрогие головные уборы обоих персонажей. Прежде всего они вызывают в памяти сцену, вырезанную на валуне из кургана 16 могильника Кудыргэ (рис. 6). Там подобное оформление отличает наиболее крупный образ и одну из маленьких фигурок, коленапреклоненных перед ним. Еще в 1949 г. высказана мысль о том, что так изображены древнетюркская богиня Умай и обращающийся к ней шаман. Предположение в значительной мере обосновывалось широким рассмотрением трехрогих тиар в культовом искусстве Средней Азии, Приуралья, Западной Сибири, Дальнего Востока. Как показал Л.Р. Кызласов, повсюду «подобные головные уборы известны только на изображениях богов и жрецов», «с трехрогим головным убором связаны только ритуальные изображения; большей частью в подобном уборе изображались божества, особенно женские»³³. Образ Умай в трехрогой тиаре был позднее признан рядом ученых, таким же образом расценивших подобные личины, высеченные на некоторых столбообразных камнях Семиречья и Прииссыккулья³⁴. Другие исследователи развивали жреческую линию этой иконографической схемы: по их мнению такие изваяния должны были изображать «представителей культа тех племен, у которых в обычае было воздвижение каменных статуй», точнее говоря, шаманок³⁵. Лишь с женскими образами увязывали трехрогие тиары и те исследователи, которые соотносили кудыргинскую сцену не с образами божеств, а с повествованием о реальных историко-политических или обрядовых событиях³⁶. Со времен А.А. Спицына в науке утвердилось (и лишь различно варьи-



Рис. 6. Могильник Кудыргэ. Сцена, изображенная на камне из погребения 16. Из кн.: Руденко С.И., Глухов А.Н. Могильник Кудыргэ на Алтае // Материалы по этнографии. Государственный Русский музей, Л., 1927. Т. III. Вып. 2. Рис. 18

ровалось) мнение об иранской основе, «парсизме» иконографии подобных трехрогих образов³⁷.

Композиционные особенности сулекского изображения не позволяют видеть в его парных фигурах жрецов – полагаю, что связь трехрогих тиар с божествами получает ныне новое обоснование. И если кудыргинский валун, по убеждению Л.Р. Кызласова, представлял собою в 1949 г. «первый и пока единственный памятник, донесший до нас изображения древнетюркских божеств так, как они представлялись древним алтайским тюркам»³⁸, то сцена, вырезанная на Сулекской писанице – второе такое изображение.

Различия между двумя сулекскими образами (рис. 5) заключаются не только в размещении фигур (на тахте и за нею, справа и слева) или в их позах (первая, наиболее вероятно, сидит, поджав ноги, посадка второй не отражена), но и в абрисе (с прямыми и широкими плечами и с узкими покатыми). По всем трем признакам первую фигуру надо признать мужской, а вторую женской. Центральный образ сидящего владыки свидетельствует, что у раннесредневековых тюркоязычных народов Азии трехрогие головные уборы были присущи не только женским, но и мужским божествам.

Тиары фигур также несколько отличаются друг от друга: у женской внешние стороны зубцов дугообразны, у мужской – все три прямые; зубцы женской тиары выше, крайние разделены вертикальными чертами, головной убор глубже мужского (линия уходит на затылок на уровне нижней части щек)³⁹. Возможно, в последнем случае изображены спущенные на лицо боковые стороны покрывала, крепившегося к головному убору. Предполагать это позволяют особенности лица богини Умай на кудыргинском валуне: дугообразные линии за глазами отделяют части щек, покрытые узором⁴⁰. Глубокий головной убор с выгнутыми внешними зубцами отличает и женский образ на резной сцене костяной пластины из кургана 54 могильника Сюттюбулак⁴¹. Очевидно, и там изображена богиня Умай (рис. 7,2). Стоит обратить вни-

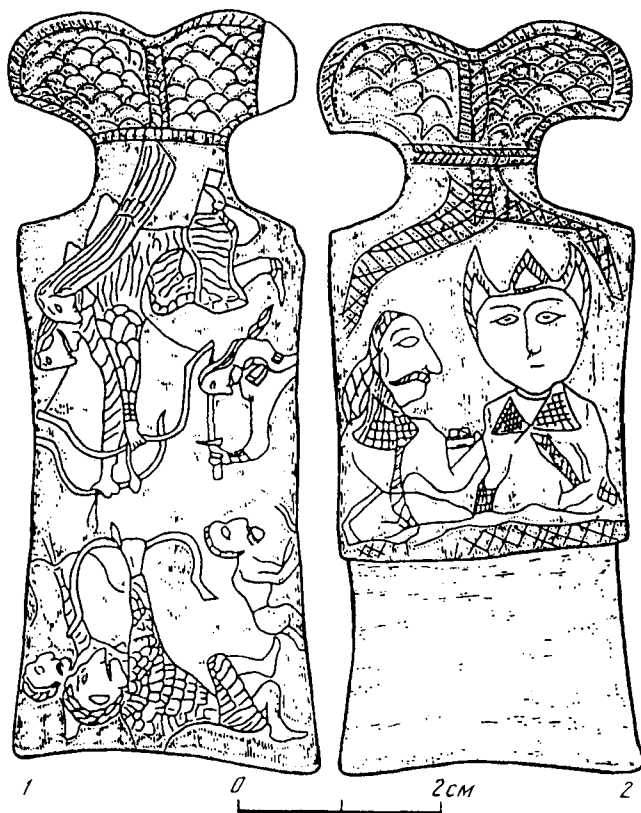


Рис. 7. Могильник Сюттю-Булак. Сцены, вырезанные на костяном предмете из кургана 54. Из кн.: Худяков Ю.С., Табалдиев К.Ш., Солтобаев О.С. Многофигурные композиции на костяных пластинах из памятника Суттуу-Булак // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири. Новосибирск, 1996. Рис. 2

мание на то, что на 11 известных ныне западнотюркских изваяниях Средней Азии, воспроизводящих лики в трехрогих тиарах, короны также имеют два типа, отличающиеся формой боковых сторон зубцов⁴², хотя предлагать объяснения этому сегодня, видимо, рано. Изображения одной из серий тюрко-согдийских монет VI–VIII вв. позволяют заключить, что изваяния с трехрогими тиарами воплощали вельможных дам – катун, по словам стелы Кюль-тегина «подобных Умай». Однако от божественного образа Умай (рис. 5, 6, 7, 2) монетный портрет земной катун отличается форма трехрогого головного убора – основой его служит центральный выступ (он высок и крупен), лишь дополненный боковыми (они малы и размещены над ушами).

Трехрогие тиары ничего не дают для установления точной даты сулукского изображения, ибо встречаются на памятниках с весьма широкой хронологией⁴³. Указания на время создания сцены на кудыргинском валуне (колеблющиеся от V–VI до первой четверти VII в.) не могут иметь определяющего значения, поскольку камень был вложен в погребение, время сооружения которого неизвестно. Единственным аргументом в пользу отнесения к VII–VIII вв. кургана 54 могильника Сюттю-Булак служит форма полков седла, что нельзя признать достаточным⁴⁴. Еще предстоит найти твердые данные для датировки большинства семиречинских изваяний, но те из них, на которых изображена чаша, которую держат в правой руке, определенно созданы в VI – первой половине VIII в.⁴⁵

Итак, следует признать, что на сулекском рисунке изображены древнетюркские боги. Правую фигуру вероятнее всего отождествить с богиней плодородия Умай. Второй образ, занимающий в композиции центральное место, думается, воспроизводит Тенгри. Из сопоставления правителя-кагана с Тенгри, содержащегося в рунических надписях, явствует, что это божество имело в глазах раннесредневекового тюркоязычного населения мужскую природу⁴⁶, а из сравнения в тех же источниках государыни-катун с Умай⁴⁷ следует, что земная правящая чета⁴⁸ уподоблялась небесной правящей паре, то есть владыка Вселенной Тенгри являлся божественным супругом Умай⁴⁹. Так два этих верховных бога тюрков и изображены на Сулекской писанице: на троне мужское божество Тенгри, а за его левым плечом – супруга Умай.

Композиция этой сцены, как отмечалось, отражает воздействие норм, свойственных изображениям восседающего на троне царя царей Ирана, а также пока еще неведомых бога и богини Согда, воспринятых тюрками Южной Сибири⁵⁰. У самих же фигур Тенгри и Умай совершенно нет атрибутов, характерных для сасанидских или согдийских божеств. Божественность наших образов выражена лишь их трехголыми головными уборами. Необходимо заключить, что этот признак имеет самостоятельное значение – он отличает изображения богов тюркоязычных народов VI–VIII вв., а также (как мы видим на кудыргинской и семиреченско-прииссыккульских стелах) жрецов и неких богоподобных персонажей (прежде всего, очевидно, катун)⁵¹. Самобытно и размещение божеств в подобной шатру постройке, наблюдаемое на Сулекской писанице. Вероятно, это не случайный мотив, так как сходную изобразительную деталь находим и на упомянутой пластине из Сюттю-Булака (рис. 7,2).

Остается осмыслить небольшую прямоугольную фигуру, вырезанную на скале левее божественных персонажей. Раскопки раннесредневековых городов Средней Азии, выявившие остатки стенных росписей дворцов и храмов, позволяют заметить широкую распространенность в то время небольших индивидуальных ковриков, на которых восседают многочисленные герои фресок на приемах и пирах или преклоняют колени перед алтарями и богами (более всего известны согдийские фрески, а также и тохаристанские). Такие коврики там обычно передаются в три четверти или в плане и обозначаются прежде всего изображением орнаментированного края. Часто это бордюр из кружков, но в сценах с культовыми сюжетами можно указать на коврик, окантовка которого воспроизведена направленной к центру поперечной штриховкой (Пенджикент, храм 1, помещение 10, ранее 20-х годов VIII в.)⁵². Эти материалы позволяют предполагать, что небольшой прямоугольник с заштрихованным краем, вырезанный в левой части центральной композиции сулекской сцены, также изображает подобный коврик. Предположение подкрепляется упомянутым рисунком с р. Богдин-Гол в Монголии. Там прямоугольный трон сидящего владыки покрыт ковром, кант которого совершенно так же, как на Сулекской писанице, передан поперечными черточками.

Знаменитая сцена на кудыргинском валуне уже дала нам пример почитания древнетюркских богов коленопреклоненными людьми, изображавшимися маленькими фигурками. Можно полагать, что и небольшой в сравнении с образами Тенгри и Умай коврик Сулекской писаницы предназначен для подобной мелкой фигуры молящегося. Поскольку он оставлен на рисунке пустым, можно думать, что место на нем предназначалось любому верующему, пришедшему к священной скале ради общения с божествами⁵³ (вспомним, что лики богов находятся на высоте 95 см от земли – на уровне глаз коленопреклоненного человека). Если такое предположение допустимо⁵⁴, – перед нами первая древнетюркская «икона».

Быть может, в подтверждение сказанного следует обратить внимание и на закономерность построения молитвенных сцен, намечающуюся по двум несомненным изображениям древнетюркских божеств. И на кудыргинском валуне, и на Сулекской писанице божества занимают правую часть композиции, а молящийся отведена левая⁵⁵. В свете многоплановых сопоставлений южносибирских культовых изображений с искусством раннесредневекового Ирана и Средней Азии отмечу две явные

особенности обсуждаемых древнетюркских рисунков. Во-первых, божества на них показаны полностью развернутыми на зрителя (в фас), а обращающиеся к ним люди – в профиль (Кудыргэ)⁵⁶, во-вторых, фигуры божеств заметно крупнее молящихся. Обе особенности характерны для подобных персонажей и сцен, известных в согдийском искусстве⁵⁷. Фронтальность главных образов в спокойных сценах, по-видимому, характерная черта древнетюркского изобразительного искусства (ср. особенности иконографии изваяний и редких дополнительных фигур виночерпиев при них, размещение сидящей на троне фигуры на богдингольском памятнике и трех соседних профильных изображений мужчин, расположенные пирующих на плите из Асхете и т.п.)⁵⁸.

Укажу и на еще одну бросающуюся в глаза деталь сулекского рисунка: и у фигуры Тенгри, и у образа Умай обозначена только левая рука. Согласно эстампажу кудыргинского валуна, послужившего основой всех воспроизведений в литературе этого погибшего в годы войны памятника, там также показаны лишь левые руки крупных фигур⁵⁹. Можно полагать, что согласно представлениям раннесредневекового южносибирского общества то подаяние, о котором молили верующие, они получали из левой руки божества.

Развивая наблюдения, логично признать, что разобранные особенности культового изображения выявляют характер поклонения божествам, присущий людям, жившим вблизи Сулекской скалы: во-первых, оно было регулярным или довольно постоянным (иначе не было необходимости изображать пустой коврик – место для любого пришедшего верующего), во-вторых, всякий раз это было или индивидуальное, а не коллективное моление, или (поскольку показан единственный коврик) массовым обрядом руководил один человек – духовный пастырь, лично вступавший в связь с богами. Создание резных божественных образов опредмечивало общение верующего с божествами, а размещение изображений на скале сохраняло архаичную традицию тюркоязычных народов воспринимать гору как место пребывания бога, позднее – как место общения с ним. Енисейские рунические надписи, вырезанные на скальных обнажениях южносибирских гор, нередко содержат прямые обращения к высшим силам, а бог в них именуется Тенгри⁶⁰.

В заключение необходимо рассмотреть возможность сочетания в одной композиции образов богов и изображений горных баранов. Здесь нужно заметить, что в сасанидской мифологии благодатью (удачей, победой) Хвареной, связанной с образом барана, обладали не только цари или эпические герои, но и боги. Существовало несколько разновидностей Хварены: «Хварена иранцев», «Хварена Заратуштры» и «Хварена Кавиев (царей)»⁶¹. Подножие трона в виде горного барана для некоего женского божества дважды встречаем на росписях объекта XXIV в Пенджикенте (помещения 2 и 13, датируемые VII в.). Зооморфные фигуры тронных опор указывают на связь божества с изображенным животным. Среди согдийских терракотовых образков известно воспроизведение богини, сидящей на баране⁶². На одной из реконструкций пянджикентских фресковых сюжетов у ног восседающей на тахте божественной пары можно видеть стоящего крупного барана⁶³. Все это в целом вновь сближает принципы построения согдийских культовых композиций с публикуемой сулекской сценой. Полагаю, дело решает часть фрески, уцелевшая в помещении 6 объекта III Пенджикента: здесь две фигуры крылатых горных баранов (смотрящие на зрителя) служат подставками-подножием помоста с тремя алтарями, на которых пылает огонь – главный бог зороастрийцев⁶⁴. Остается заключить, что и все построение сулекской культовой сцены – противостоящие бараны у ног главных божеств – также имеет корни в раннесредневековом искусстве иранских народов.

Геральдичное размещение на скальной поверхности обращенных друг к другу баранов, как говорилось выше, подчинено канону композиции с мировым деревом. На его месте в нашем случае размещен шатер с двумя увенчанными тиграми фигурами. Однако этот шатер расположен не на одном уровне с обозначающими земной мир животными, а поднят заметно выше и, исходя из семантики сцен с деревом жизни,

должен воспроизводить небесную сферу. Таково еще одно, композиционно-символическое, подтверждение истолкования сулекской сцены как изображения пары главных древнетюркских божеств-небожителей. Неявный древний смысл вырезанного на вечной горе рисунка состоит в утверждении устройства мира, над центром которого пребывают всемогущие боги.

Оценивая изобразительные истоки как всей сулекской композиции, так и многих иконографических деталей ее отдельных персонажей, нельзя не учитывать, вероятно, ту явную определяющую роль, которую сыграли в создании столь строго канонизированного сасанидского искусства не только государство, но и храмы⁶⁵. Эти установления долго держались на Переднем Востоке и в Средней Азии и после падения великой иранской империи.

Публикуемая композиция Сулекской писаницы – редчайший случай изображения Тенгри и Умай. Этот наскальный рисунок, выявляя ряд устойчивых черт религиозной иконографии, позволяет наметить объединяющие особенности других изображений божеств в искусстве тюркоязычных народов раннего средневековья. Несмотря на то, что они все еще единичны и по-настоящему уникальны, вполне отчетливо выступают два важных направления историко-культурных поисков. Во-первых, эти изображения позволяют не только отыскивать источники внешнего влияния на религиозное искусство (очевидно, воздействие исходило из ираноязычного мира), но и отметить сложение в VI–VIII вв. собственной иконографии (а, значит, признать существование нескольких этапов ее становления), несомненно, наполнившей заимствованные прототипы новым осмыслением. Во-вторых, в результате проделанной работы перед нами предстает один явный признак до сих пор загадочной общетюркской прародины. При учете иных изначальных особенностей культуры и языка, ее следует искать в кругу народов, первоначально не сотворивших себе кумиров. Прототюркская культура была аиконической.

Примечания

¹ Inscriptions de l'Énési et recueillies et publiées par la Société Finlandaise d'Archeologie. Helsingfors, 1889. № XXXII.

² Appeltgren-Kivalo H. Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Brife und Bildermaterial von I.R. Aspelin's Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–1889. Helsingfors, 1931. Abb. 65–93.

³ Ibid. P. 4.

⁴ Ныне писаница сильно попорчена выбивками наших современников и неловкими попытками как защитить древние рисунки слоем масляной краски, так и последующего смывания ее. Основой для полной копии писаницы, подготовленной Хакасской археологической экспедицией, служат эстампажи, снятые в конце 1950-х гг. Л.Р. Кызласовым и в 1970-х гг. художником В.Ф. Капелько. Прекрасно выполненное последним воспроизведение Сулекской писаницы в натуральную величину выставлено в Хакасском республиканском краеведческом музее в г. Абакане (Севастьянова Э.А., Капелько В.Ф. Древнее искусство Хакасии. Путеводитель по передвижной выставке. Абакан, 1987. С. 17–19, 24). Появились сведения о копировании Сулекской писаницы в 1992 г. кемеровскими археологами (Мартынова Г.С., Мартынов А.И., Русакова И.Д. Полевые исследования музея-заповедника "Томская писаница" // Наскальное искусство Азии. Вып. 1. Кемерово, 1995. С. 75).

⁵ Кызласов И.Л. Изучение Оглахтинской крепости // Археологические открытия 1996 г. М., 1997. С. 336, рис. 42.

⁶ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Сасанидские геммы. Л., 1963. С. 36, 37, илл. 154, 156, 296, 337, 339, 343, 347, 353, 387, 394, 395, 397, 401, 408, 593, 757; Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. М., 1977. С. 210, 211; Тревер К.В., Луконин В.Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1987. С. 26, 55, 56, 58, 59, рис. 87.

⁷ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 35, 37; Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 56. Строго говоря, нельзя не учитывать многозначности едва ли не каждого из символических сасанидских образов. Тот же баран известен и как воплощение бога победы Вретрагны.

⁸ Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана, С. 165 (IV в.), 167 (V в.), 168 (VI в.); Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. рис. 20, 48, 49, 57, каталог: № 2, 8, 9, табл. 7, 16, 17, 19; Harper P.O., Meyers P. Silver Vessels of the Sasanian Period. V. I. N.Y., 1981. Pl. 17, XII (охотничий сюжет на печати, вероятно, начала VI в. – Fig. 45, P. 136).

⁹ Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 56, 57.

¹⁰ Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. С. 176, 177 (конец IV в.), 209 (VII в.); Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 59, 61–63, 69, рис. 25, 40, каталог: № 7, табл. 14, 15.

¹¹ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 31–33.

¹² Образ горного барана с фронтально развернутыми рогами известен и в искусстве Средней Азии. Для VII в. могу указать на керамическую плиту с рельефной охотничьей сценой с городища Кафьркала (Соловьев В.С. Городище Кафьркала // Древности Таджикистана. Каталог выставки. Душанбе, 1985. С. 162, № 432) и на особенно каноничные узоры тканей, воспроизведенных в росписях Афрасиаба (Альбаум Л.И. Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975. Табл. XXVIII–XXX, LIV). Сохранение иконографической схемы прослеживается по крайней мере до рубежа VIII–IX вв. (Маршак Б.И. Согдийское серебро. Очерки по восточной тюретике. М., 1971. Блюдо Т 43, С. 89).

¹³ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Указ. раб. №№ 395, 397–401.

¹⁴ Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. Рис. 68, каталог: № 37, табл. 107, 108.

¹⁵ Шерсть на груди горных баранов в сасанидской тюретике изображалась постоянно, но обычно в менее условной манере (Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. Рис. 48, табл. 7, 16, 17, 19; Harper P.O., Meyers P. Op. cit. Pl. 17, XII), однако уже и на ранних изделиях можно встретить вертикальную черту, ограничивающую воспроизведение этих прядей (Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. Табл. 7: зверь, бегущий перед лошастью). В VII в. такой прием, сочетаемый с поперечной штриховкой, становится, вероятно, более обычным: там же, каталог: № 10, 12, 29, табл. 21 (козлы), 24 (конь), 88 (газель), рис. 88 (баран).

¹⁶ Кинжалов Р.В., Луконин В.Г. Памятники культуры Сасанидского Ирана. Л., 1960. С. 16.

¹⁷ Разбор аргументов, приводившихся при датировании изделия см.: Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 85–89, 118.

¹⁸ На сасанидских изделиях сплошной полосой вдоль спины обычно изображалась кабанья щетина (Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. Рис. 21, 22, 25, 56, 60, табл. 13, 15, 35, 87; Harper P.O., Meyers P. Op. cit. Pl. 15, 20, 22, X).

¹⁹ Кызласов Л.П. Новая датировка памятников енисейской письменности // Советская археология, 1960, № 3, рис. 14, 1–5. С. 119. Е. 39.

²⁰ Быть может, показательно и то, что в тюркятских древностях Южной Сибири (в IX–X вв.) среди образов копытных преобладают горные козлы, а в эпоху чаатас (VI – начало IX в.) и перед тем в таштыкское время (I в. до н.э. – V в. н.э.) – бараны. Ср.: Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951. Табл. XXXVI, 5; XXXVIII, 1; LIV, 3–5, LVIII; Кызласов Л.П. Таштыкская эпоха в истории Хакаско-Минусинской котловины. М., 1960. Рис. 33, 10–12, 52, 8; Завитухина М.П. Хуннский период // Государственный Эрмитаж. Древняя Сибирь. Путеводитель по выставке. Л., 1976. С. 106, 109 (фото); Левашева В.П. Два могильника кыргыз-хакасов // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 24, М., 1952. Рис. 1, 3, 4; Кызласов Л.П., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. М., 1990. Табл. XVII, 10, XXVII, 9, 11–14, 17, 19, XXIX, 39, рис. 28, 32, 33, 40, 41, 3.

²¹ Harper P.O., Meyers P. Op. cit. Chapter IV.

²² Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 71, рис. 45, 90, каталог: № 9, 15, 16, табл. 19, 29, 30, 33; Harper P.O., Meyers P. Op. cit. Fig. 25–27, 30, 41, pl. 33, 34. Ср.: Маршак Б.И. Согдийское серебро. Рис. 10, 20. С. 66–68.

²³ Кызласов Л.П. Археологические исследования на городище Ак-Бешим в 1953–1954 гг. // Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. II. М., 1959. С. 208; Белецкий А.М. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического исследования // Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959. С. 34–36, табл. VIII, ж; Шкода В.Г. К вопросу о культовых сценах в согдийской живописи // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XLV. Л., 1980. Рис. 1, 6, 7, 10.

²⁴ Потанин Г.П. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. II. СПб., 1881. Табл. X, фиг. 37; Le Coq A. von. Steine mit Menschen- und Tier-Darschellungen aus der Mongolei // Ostasiatische Zeitschrift. Berlin-Leipzig, 1929. Bd. 5, N. 6. S. 249–251, Taf. 32, № 1 а, б. Издание указано мне Л.П. Кызласовым.

²⁵ Эту деталь изображения передает только публикация Лекока.

²⁶ Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. Рис. 57, илл. 19; Harper P.O., Meyers P. Op. cit. Fig. 35, pl. 33, 34, 36; Belenizki A.M. Mittelasiens Kunst der Sogden. Leipzig, 1980. S. 53; Маршак Б.И. Городище раннесредневекового Пянджикента // Древности Таджикистана. Каталог выставки. Душанбе, 1985. № 490; Шкода В.Г. К вопросу о культовых сценах...

²⁷ Византийские историки. Пер. С. Дестуниса. СПб., 1861. С. 377–379.

²⁸ Феофилакт Симокатта. История. Пер. С.П. Кондратьева. М., 1957. С. 78 (кн. 3, VII, 11).

²⁹ Простоволосыми, как на этом наскальном рисунке, предстают и мужские образы на тюрко-согдийских бронзовых монетах VI–VIII вв., очевидно, изображавшие кагана (Смирнова О.И. Сводный каталог согдийских монет. Бронза. М., 1981. Табл. XL, LIV–LVI (1, 2), LXXXI, № 1482–1497). На это указывает парность ликов (каган воспроизведен вместе с катун) и знак полумесяца над головой, на среднеазиатских монетах отмечавший царя (Там же. № 26–41, 1356–1364, 1422–1426, 1432, 1433, 1555–1558).

³⁰ См., например: *Лукониц В.Г.* Искусство древнего Ирана. С. 168, 169, но и 209; *Harper P.O., Meyers P.* Op. cit. Pl. 34.

³¹ *Шкода В.Г.* Указ. раб., рис. 1, 1, 4, 5. Так иногда изображалась и, как полагают, чета знатных согдийцев: *Беленицкий А.М., Маршак Б.И.* Черты мировоззрения согдийцев VII–VIII вв. в искусстве Пенджикента // История и культура народов Средней Азии. М., 1976. С. 84, рис. 14. На семи одинаковых буддийских бронзовых иконках из Ак-Бешима подобные боги изображены иначе: сидящая на пятках женская фигура расположена левее мужской (*Кызласов Л.Р.* Археологические раскопки..., Рис. 38, 7. С. 207–209). Исследователи Пенджикента по неизвестной причине воспроизводят эти акбешимские бляхи в перевернутом слева направо положении, что никак не соответствует оригиналу (*Belenickij A.* Zentralasien (Archaeologia Mundi). München-Genf-Paris, 1968. Авв. 66, S. 140; *Шкода В.Г.* Указ. раб. Рис. 1, 6).

³² *Смирнова О.И.* Указ. раб. С. 53–56, 359–370, № 1482–1497, табл. XL, LIV, LV, 1–4, 6, LVI, 1, 2, LXXXI. См. также: *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960. Рис. 166.

³³ *Кызласов Л.Р.* К истории шаманских верований на Алтае // Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР. 1949. Вып. XXIX. С. 49–52.

³⁴ *Грач А.Д.* Древнетюркская каменная фигура из района Мунгу-Хайрхан-Ула (Юго-Западная Тува) // Краткие сообщения Института этнографии АН СССР. 1958. Вып. XXX. С. 157; *Длужневская Г.В.* Еще раз о «кудыргинском валуне» // Тюркологический сборник. 1974. М., 1978; *Кляшторный С.Г.* Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник. 1977. М., 1981. С. 133; *его же.* Древних (орхонских) тюрков мифология // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 537.

³⁵ *Ахинжанов С.М.* Об этнической принадлежности каменных изваяний в «трехрогий» головных уборах из Семиречья // Археологические памятники Казахстана. Алма-Ата, 1978. С. 74, 79; *Чариков А.А.* Новые находки средневековых изваяний в Казахстане // Советская археология. 1989. № 3. С. 189.

³⁶ *Бернштам А.Н.* Тюрские племена в конце VII и первой половине VIII в. // История СССР с древнейших времен до образования древнерусского государства (макет). М.; Л., 1939. Ч. III–IV. С. 485; *Киселев С.В.* Указ. раб. С. 499 (исследователь в равной мере допускал, что на коленапреклоненной фигуре изображен трехрогий шлем, однако, неправдоподобность такого предположения специально разобрана: *Кызласов Л.Р.* К истории шаманских верований на Алтае. С. 50, 51); *Потанов Л.П.* Очерки по истории алтайцев. М.; Л., 1953. С. 92; *Гаврилова А.А.* Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племен. М.; Л., 1965. С. 19, 20; *Могильников В.А.* Тюрки // Археология СССР. Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981. С. 39; *Савинов Д.Г.* Народы Южной Сибири в древнетюркскую эпоху. Л., 1984. С. 37, 38. Следует сказать, что аргументов в пользу любой из этих трактовок не привел никто. Позднее, во втором-третьем поколениях исследователей в истолковании изображений кудыргинского валуна мысль в целом начинает двигаться уже заданными кругами (*Янборисов В.Ф.* К семантике антропоморфных изображений на валуне из могильника Кудыргэ // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. Тезисы докладов... по антропологии, археологии и этнографии. Омск, 1984; *Суразаков А.С.* К семантике изображений на кудыргинском валуне // Этнокультурные процессы в Южной Сибири и Центральной Азии в I–II тыс. н.э. Кемерово, 1994; *Самашев З.С.* Изобразительные параллели к некоторым словесным каноническим формулам древних тюрков // Культуры степей Евразии второй половины I тыс. н.э. Тезисы докладов. Самара, 1995. С. 78, 79).

³⁷ *Спицин А.А.* Шаманские изображения // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. СПб., 1906. Т. VIII, Вып. 1. С. 32, 33. Замечу, что ныне уральские трехрогие фигуры считаются изображениями шаманов: *Леценко В.Ю.* Использование восточного серебра на Урале // *Даркевич В.П.* Художественный металл Востока VIII–XIII вв. М., 1976. Приложение 2. С. 184, 185.

³⁸ *Кызласов Л.Р.* К истории шаманских верований на Алтае. С. 49. Против нередкой в литературе трактовки мужской личины кудыргинского валуна как лица реального умершего человека (как это обычно бывает в тюркской поминальной скульптуре) свидетельствуют совершенно уникальная нереальная форма глаз, а также техника тонкой резьбы, которая не встречается ни на одном портретном посмертном изображении. Вместе с тем, нет никаких оснований видеть в личине образ бога Тенгри, как предлагает С.Г. Кляшторный (см. *Кляшторный С.Г.* Мифологические сюжеты..., С. 133; *его же.* Древних (орхонских) тюрков мифология. С. 537).

³⁹ Имеется словесное описание одного из подобных глубоких уборов, высеченного на изваянии: «Головной убор “трехрогий”, нижняя часть его окантована, задняя – углом прикрывает шею и часть спины» (*Мокрынин В.П.* О женских каменных изваяниях Тянь-Шаня и их этнической принадлежности // Археологические памятники Прииссыккуля. Фрунзе, 1975. С. 114). Вероятно, все это сопоставимо с убранством женского персонажа (очевидно, катун) одной из серий тюрко-согдийских монет VI–VIII вв. (*Смирнова О.И.* Указ. раб. Табл. XL, LIV, LXXXI, № 1482–1484).

⁴⁰ Многие исследователи отмечали сходство костюма богини на кудыргинском валуне с иранской женской торжественной одеждой. Обсуждение ирано-согдийских черт изображения выходит за пределы

моей статьи, но укажу попутно, что посадку Умай (при которой поджатые ноги соединены пятками) можно сопоставить с подобными позами ряда персонажей пенджикентских фресок (храм I, помещение 10: Живопись древнего Пенджикента. М., 1954. Табл. VII, IX, X, XII).

⁴¹ Худяков Ю.С., Табалдиев К.Ш., Солтобаев О.С. Многофигурные композиции на костяных пластинах из памятника Суттуу-Булак // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири. Новосибирск, 1996. Рис. 2; *их же*. Новые находки предметов изобразительного искусства древних тюрков на Тянь-Шане // Российская археология. 1997. № 3, рис. 2, 2. Публикаторы считают, что сцена воспроизводит бытовой момент. Замечу, что по-русски киргизское название урочища (и могильника) точнее передавать как Сюттю-Булак (от кирг. Süttüü-Bulak – «Молочный источник»).

⁴² Шер Я.А. Каменные изваяния Семиречья. М.; Л., 1966. №№ 67, 71, 83, 90, 103 (выгнутые), № 99 (прямые), ср. рис. 18 (прямые); Ахинжанов С.М. Указ. раб., рис. 1 (выгнутые); Чариков А.А. Указ. раб. Рис. 2, 3 (выгнутые); Ермоленко Л.Н. К проблеме изваяний в «трехрогих» головных уборах // Наскальное искусство Азии. Вып. 1. Кемерово, 1995. На упомянутых тюрко-согдийских монетах внешние зубцы женского убора также выпуклы наружу.

⁴³ См., например: Кызласов Л.Р. К истории шаманских верований на Алтае. С. 49 (гунно-сарматское время и средневековье, максимальное распространение с III по VI вв.); Ахинжанов С.М. Указ. раб. С. 70–76 (от неолита до средневековья).

⁴⁴ Худяков Ю.С., Табалдиев К.Ш., Солтобаев О.С. Многофигурные композиции..., С. 242; *их же*. Новые находки..., С. 143, 144. В обеих публикациях инвентарь погребения не издан полностью. К датировке разновидностей седел см.: Кызласов Л.Р. Древняя Тува. От палеолита до IX в. М., 1979. С. 135–138, рис. 96.

⁴⁵ Специально занимавшаяся датировкой этих изваяний Л.Н. Ермоленко считает возможным отнести их всех к VII–VIII вв. (См. Ермоленко Л.Н. Указ. раб. С. 54, 55).

⁴⁶ Памятники Кюль-тегина (малая надпись, строка 1: Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. М.; Л., 1951. С. 19, 27, 33) и Бильге-кагана (строки 1 и Ха 13: Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии. М.; Л., 1959. С. 11, 15, 16, 18, 20, 23).

⁴⁷ Памятники Кюль-тегина. Большая надпись в честь Кюль-тегина. Строка 31.

⁴⁸ Там же. Строки 11 и 25.

⁴⁹ Эта особенность давно замечена: Кляиторный С.Г. Мифологические сюжеты... С. 133.

⁵⁰ Я оставляю в стороне особую тему: сакральную и официальную светскую роль правящей пары – кагана и его катун, бега и его катун – в раннесредневековой культуре тюркоязычных народов. Среди прочего эти представления воплотились в облике привлекаемых здесь тюрко-согдийских монет (см. прим. 32).

⁵¹ Ср. наделение божественными атрибутами героев настенных композиций в светском согдийском искусстве: «Есть много градаций этих признаков, которые создают постепенный переход от образа божества к образу простого человека» (Беленицкий А.М., Маршак Б.И. Черты мировоззрения... С. 86).

⁵² Дьяконов М.М. Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пенджикента. С. 104–106, табл. II, VII, VIII; Шкода В.Г. Об одной группе среднеазиатских алтарей огня // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. Рис. 2, 3.

⁵³ Об особом положении скалы с писаницей и о поклонении ей говорят дважды начертанные там енисейскими рунами слова *beṅgü* (*meṅgü*) *qaḡa* – «вечная скала». Ср. многочисленные факты молений у скал, подтверждаемые раннесредневековыми руническими надписями: Кызласов И.Л. Рунические письменности евразийских степей. М., 1994. С. 183–199. О возможном отражении в сюжетах Сулекской писаницы праздничной культуры Древнехакасского государства см.: Кызласов Л.Р. Львы, тигры и гепарды в средневековой Сибири. О зрелой государственности и праздничной жизни на Енисее // Вестник Московского университета. Серия 8 – история. 1995. № 4. С. 9–14.

⁵⁴ Ср. ситуацию с серийно производившимися в Согде иконками, не имевшими (в отличие от домашних святынь знати) изображений заказчиков. На одном из образков Афрасиаба фигуры молящихся присутствуют, но «...по сторонам богини помещены коленопреклоненные фигуры мужчины и женщины, лица и одежды которых настолько лишены индивидуальных признаков, что любая чета, которая приобрела бы икону, могла считать эти изображения своими «портретами»» (Беленицкий А.М., Маршак Б.И. Черты мировоззрения... С. 81).

⁵⁵ Ту же схему размещения персонажей наблюдаем и на пластине из Сюттю-Булака (рис. 7, 2). Это – еще одно обстоятельство, позволяющее мне видеть там изображение Умай и ее почитателя. Нельзя не придавать значения тому, что образ в тиаре здесь явно основной, а мужской персонаж занимает меньшую, оставшуюся часть поверхности, что сказалось на этом изображении.

⁵⁶ В этом – новый довод в пользу предлагаемой мною трактовки резной сцены из Сюттю-Булака, где женский персонаж показан прямо, а мужской повернут боком.

⁵⁷ См., например: Беленицкий А.М., Маршак Б.И. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 г. на городище древнего Пенджикента // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XXXVI, Л., 1973. С. 59, 62; *их же*. Черты мировоззрения... С. 76, 78, 80, 86; Шкода В.Г. К вопросу о культовых сценах... Рис. 1 и 2. Ма-

ленькая фигурка молящегося мужскому божеству (из почитаемой небесной пары; объект XXIV, помещение 2) размещена на коврике.

⁵⁸ В боевых и охотничьих сценах чаще все изображения профильные (см., например, рис. 7, 1).

⁵⁹ Руденко С.И., Глухов А.Н. Могильник Кудыргэ на Алтае // *Материалы по этнографии. Государственный Русский музей. Л., 1927. Т. III. Вып. 2. Рис. 18.* Если следовать логике наблюдений, то здесь в сидящей за Умай фигуре нельзя видеть простого мальчика – перед нами также некий образ, если и не божественный (чему противоречит только отсутствие трехрогого убора), то приближенный к богам (богоизбранный), судя по вооружению, мужской персонаж. Уже предлагалось видеть в нем отпрыска Тенгри и Умай (*Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты... С. 133; ego же. Древних (орхонских) тюрок мифология. С. 537*), однако эту догадку нечем подкрепить.

⁶⁰ Кызласов И.Л. Рунические письменности евразийских степей. С. 188. Ныне подобные надписи обнаружены и на Алтае.

⁶¹ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 36, 37. О борьбе героев и богов за Хварену см.: *Тревер К.В., Луконин В.Г. Указ. раб. С. 152, прим. 118.*

⁶² Шкода В.Г. К вопросу о культовых сценах... Рис. 1, 4, 5, 9. В китайских летописях VII в. «Бейши» и «Суйшу» о правителе государства Босы (то есть Сасанидской державы) сказано: «Сидит на золотом престоле, представляющем барана» или «Сидит на золотом престоле, представляющем льва» (*Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. II. М.; Л., 1950. С. 261, 288*).

⁶³ Массон В.М. Институт истории материальной культуры. Краткая история учреждения, научные достижения. СПб., 1997. Рис. 10.

⁶⁴ Беленицкий А.М. Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. М., 1973. С. 15–17; *Belenizki A.M. Op. cit. P. 56, 57.*

⁶⁵ Борисов А.Я., Луконин В.Г. Ук. раб. С. 33.

I.L. K y z l a s o v. Tengry and Umay Imprint on Sulek Rock

The author exposed and copied on Sulek rock painting (South Siberia, Republika Khakasia, the Hara-Üüs) the symbolic scene hadn't been oblivious earlier. He considers that it is the unique imprint of couple ancient Turk gods Tengry and Umay. The frontal unfolded horns of two rock sheeps – is the peculiarity which exposes Sasanid art influence. Their pair placing, poses, imitation of hair and some other features are the nearest of Iran goods of 6th-7th cc. The schematizm went on further in rock paintings. The scene is covered by other pictures and tamgaes of 9th-10th cc. Probably it was put on the rock in 8th c. The Sasanid is the imprint of the throne where God Tengry was sitting, his pose and his pair placing with Goddess Umay are look like Sogd gala and temple frescoes and comparable with the composition of Turk-Sogdian coins with Kagan and Katun who assimilated with Tengry and Umay. Three horns head-dress is iconography feature of ancient Turk gods and their priests images. Sulek scene was worshipped. It symbolizes the world structure: sheeps (the earth world) stand canonically as at the world tree instead of which there is a hippedroof with gods in the sky.

© 1998 г., ЭО, № 4

Г.Н. С и м а к о в

МАГИЯ ПЛОДРОДИЯ В КУЛЬТЕ ЛОВЧИХ ПТИЦ В СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНЕ

В данной статье рассматриваются пережитки магии возрождения природы, плодородия и плодovitости домашнего скота и человека, которые наряду с тотемизмом, астральными культами, анимистическими, шаманистскими представлениями, а позже и с мусульманскими идеями составляли некогда развитый синтетический культ хищных птиц вообще, а с возникновением соколиной охоты ловчих охотничьих птиц в частности. Пережитки этого культа достаточно отчетливо просматриваются и в современной охоте с ловчими птицами, причем идеи плодovitости домашних животных и человека в связи с ловчими птицами являются доминирующими.