

# ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ

© 1992 г.

Э. Фаркаш

## М.И. РОСТОВЦЕВ И СКИФСКОЕ ИСКУССТВО

Для меня большая честь выступить на страницах «Вестника древней истории» со статьями в связи с публикацией двух вновь найденных глав книги М.И. Ростовцева «Скифия и Боспор»; еще более почетно предложение написать о Ростовцеве и скифском искусстве. Проблематика, связанная со скифским искусством, является по преимуществу полем деятельности советских ученых — археологов, искусствоведов, историков; их раскопками, исследованиями и публикациями на протяжении последних 70 лет создано наше представление об этом искусстве. Американскому специалисту, чье знакомство с материалом несопоставимо с кругозором его советских коллег, было бы самонадеянным претендовать на широкий охват этой темы. Поэтому предлагаемые мною здесь заметки ограничиваются наблюдениями о месте Ростовцева в американских исторических исследованиях и о его роли в становлении тех представлений о скифском искусстве, которые существуют в Соединенных Штатах.

Интересы Михаила Ивановича Ростовцева как ученого были одновременно широки и глубоки. Его исследования, синтезировавшие историю, археологию и искусствоведение и охватывавшие материал от Китая до Рима, — это обобщение в лучшем смысле слова. В то же время его построения всегда строго опираются на конкретные данные. При чтении его трудов и даже при простом знакомстве с их перечнем видишь перед собой человека, обладавшего необыкновенным диапазоном знаний, проницательным и изобретательным умом. Поражают также его благородство и скромность; он уважал чужое мнение и в тех случаях, когда спорил с кем-то, делал это сугубо корректно и по-джентльменски. Книгу «Iranians and Greeks in South Russia» он посвятил трем своим современникам и памяти четырех предшественников; это благородное признание того, чем он обязан другим ученым, свидетельствует о скромности, редкой в современной научной литературе<sup>1</sup>.

Научная карьера Ростовцева в Соединенных Штатах сложилась исключительно успешно; он был удостоен почетных степеней Оксфорда, Висконсинского университета, Йеля, Кембриджа, Гарварда, Университета Чикаго и других<sup>2</sup>. В Йельском университете он с 1925 по 1939 г. был профессором древней истории и классической археологии, а с 1939 г. до своей отставки в 1944 г. — руководителем археологических исследований и куратором исследований в области античного искусства. Курсы М.И. Ростовцева по истории классических цивили-

<sup>1</sup> *Rostovtzeff M. Iranians and Greeks in South Russia. Oxf., 1922, dedicatory page.* В отношении жизни и деятельности Ростовцева представляет интерес статья: *Momigliano A. M.I. Rostovtzeff // The Cambridge Journal. 1954. 7. P. 334—346.* Эта ссылка любезно предоставлена мне профессором Эдит Порадой.

<sup>2</sup> Сведения о деятельности Ростовцева в Соединенных Штатах, и в частности в Йельском университете, были любезно предоставлены мне Джудит Энн Шифф, старшим научным архивистом отдела рукописей и архивов библиотеки Йельского университета.

лизаций пробудили у его учеников первый интерес к скифам и их искусству. Будущие историки и археологи, учившиеся у него или читавшие его труды, связывают термин «звериный стиль» с Ростовцевым. Заслуживает внимания широта тематики лекционных курсов, читанных им в Йельском университете. В каталоге за 1938—1939 гг. под номером 100 значится курс Ростовцева «Классическая цивилизация. Александр Великий и история эллинистического периода: Египет, Сирия, Македония», касающийся таких тем, как античный мир после завоеваний Александра, новые формы политического устройства, взаимодействие монархии и города-государства, новая цивилизация греков после их расселения по миру, новое мировосприятие и новая религия. Сходная программа представлена под номером 101: «Классическая цивилизация: Римская империя», а слушатели его классического семинара (№ 107) для выпускников должны были прочитать обширный круг произведений греческой и латинской литературы и свободно читать по-французски и по-немецки.

Археологическая деятельность Ростовцева в Йеле была тесно связана с памятником Дура Европос в Сирии; можно сказать, что в Соединенных Штатах он известен своими раскопками в Дура Европос в той же степени, как и трудами о скифах. Открытие этого провинциального римского города внесло большой вклад в различные отрасли науки, включая историю эллинистической религии, раннехристианского и еврейского искусства и архитектуры. По своим знаниям и интересам Ростовцев был человеком, наиболее подходящим для того, чтобы возглавить раскопки этого памятника. Целый ряд проблем, впервые поднятых благодаря раскопкам в Дура, актуальны и сегодня, достаточно назвать хотя бы продолжающиеся дискуссии о природе раннего иудаизма, получившие новый толчок после выхода монументального исследования Гуденафа о еврейской символической архитектуре<sup>3</sup>. Значительная часть материалов из Дура представлена в серии публикаций Йельского университета и в хранящихся в Йеле копиях стенописей. Можно напомнить, что в Йельской университетской библиотеке, в отделе рукописей и архивов хранится реестр документов коллекции Михаила Ивановича Ростовцева, насчитывающий 31 страницу, и что многие материалы, перечисленные в этом длинном списке, связаны с работами в Дура.

Что касается скифского искусства, то именно Ростовцева считают отцом термина «звериный стиль». Независимо от того, является ли Ростовцев изобретателем этого термина, в его трудах он впервые широко применяется к искусству кочевников, так же, как это делается в настоящее время. Неоднократно отмечалось, что в России со времен Петра Великого поиски и собирание древностей пользовались поддержкой верховной власти, но исследованием предметов, найденных в Сибири и в причерноморских степях, занимались поначалу специалисты-классики, интересовавшиеся историей пребывания греков в Причерноморье. Ростовцев, имея классическое образование и соответствующие научные интересы, не был, конечно, чужд этого традиционного подхода к скифам и их искусству, но в не меньшей степени его привлекало изучение местных особенностей скифского искусства, специфических черт звериного стиля. Высказывалось суждение, что вкус Ростовцева к скифскому искусству подсознательно стимулировало декоративное искусство начала XX в. — так называемый стиль модерн, или Art Nouveau, поскольку характерные для искусства скифов спиральные формы обнаруживают определенное сходство с изображениями той поры<sup>4</sup>. Заслуживает также упоминания, что интерес Ростовцева к скифскому

<sup>3</sup> Goodenough E.R. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. 13 vols. N.Y., 1953—1968; ср. Meyers E.M., *Strange J.F. Archaeology, the Rabbis, and Early Christianity*. Nashville, 1981, passim; Smith M. Goodenough's «Jewish Symbols» in Retrospect // *The Synagogue: Studies in Origins, Archaeology and Architecture*. N.Y., 1975. P. 194—209.

<sup>4</sup> Rostovtzeff. *Op. cit.* V. 1—14; Jettmar K. *Art of the Steppes*. N.Y., 1967. Ch. 1—2.

<sup>5</sup> Jettmar. *Op. cit.* P. 38—39.

искусству в целом совпадает с эпохой возникновения кубизма и с периодом, когда некоторые авангардисты — художники и теоретики — осознали эстетическую ценность примитивного искусства. Увлечение примитивом, пожалуй, проявилось в предреволюционной России более отчетливо, чем в Западной Европе. Этот период ознаменован многочисленными экспериментами в сфере искусства, литературы, лингвистики и театра; тогда же были собраны крупные коллекции современной французской живописи Морозова и Шукина, изысканный взгляд которых сумел оценить новое. Возможно, в какой-то мере внимание Ростовцева к «примитивному» началу в скифском искусстве было стимулировано интеллектуальной атмосферой России. Можно также предположить, что в годы научной деятельности Ростовцева в Соединенных Штатах американские ученые и студенты откликнулись на его размышления о зверином стиле отчасти и потому, что мягкие и текучие формы скифского искусства были созвучны вкусам американского зрителя.

Как бы то ни было, вне зависимости от возможных связей между художественными течениями и направлениями научных изысканий, именно Ростовцев не только уловил характерные черты искусства номадов, но и всесторонне исследовал это искусство и воссоздал тот исторический контекст, в котором оно возникло, бытовало и распространилось от Китая до Европы. Сегодня мы пришли к такой специализации и дифференциации научного знания, что мало кто способен работать с такой широтой, какой был одарен Ростовцев. Привлекая письменные источники, археологические данные, памятники искусства, он очертил те рамки проблем, связанных с искусством звериного стиля, в которых мы работаем и по сей день. Можно не соглашаться с деталями той или иной интерпретации или отмечать ошибки, связанные с неправильными датировками, но при обращении к его работам нельзя не удивляться тому, насколько мало мы ушли от общей созданной им схемы и как часто справедливость его суждений доказывается современными открытиями.

Прежде всего, Ростовцев выявил особенности искусства звериного стиля именно как специфического стиля, такой манеры изображения животных, которая поддается заимствованию и различными путями передается от одного коллектива к другому. Сформулированная им характеристика скифского звериного стиля сегодня столь же актуальна, как и 70 лет назад: это искусство, «одновременно и весьма примитивное, и в высокой степени изысканное», ему присуща «чисто орнаментальная трактовка фигуры животного». При том, что «его реализм мощен и энергичен», фигура зверя «используется в нем исключительно в качестве орнамента»<sup>6</sup>. Простота трактовки и полное отсутствие нарративных, сюжетных композиций, зачастую нарочито преувеличенные и фантастические позы, орнаментальное использование отдельных частей тела зверя, склонность к полихромии — все эти черты были отмечены Ростовцевым как типичные для раннего скифского искусства. Его наблюдения были подтверждены в ходе новейших раскопок ранних скифских курганов — таких, как открытые С.С. Черниковым в Чидиктинской долине в Казахстане<sup>7</sup>.

Вероятно, наиболее убедительно из всех предлагавшихся и выдвинутое Ростовцевым объяснение проблемы происхождения звериного стиля, опять-таки подтверждаемое нынешними раскопками. Отметив предпочтение, которое в памятниках звериного стиля отдавалось животным, обитающим в северных регионах, и связывая это искусство с подъемом и распространением конного, всаднического номадизма и соответствующего ему конского снаряжения, он предположительно локализовал зону формирования звериного стиля «в областях, которые в общем соответствуют современному Туркестану, но включают также

<sup>6</sup> Rostovtzeff. Op. cit. P. 51.

<sup>7</sup> Черников С.С. Загадка Золотого кургана. М., 1965.

горные области Алтая»<sup>8</sup>. Наконец, Ростовцев выявил вкрапления инокультурных элементов, воспринятых искусством звериного стиля, и благодаря этому сумел проследить эволюцию скифского искусства, выделить различные локальные его варианты и исследовать вопрос о том, как это искусство распространилось по европейским степям и за их пределы. Сегодня, когда мы анализируем сибирский звериный стиль, китайское, фракийское или средневековое анималистическое искусство, мы по существу просто развиваем идеи, выдвинутые Ростовцевым.

В то же время Ростовцев был по сути первым, кто констатировал, что наше знание кочевнического искусства является далеко не полным. Открытия, подобные сделанным в Пазырыке на Алтае, продемонстрировали, сколь значительная часть информации оказывается утраченной при раскопках памятников, где не сохранились предметы из таких недолговечных материалов, как дерево, ткани, мех или кожа. Помимо данных, утрата которых неизбежна, еще большая часть информации была попросту упущена первыми раскопщиками, пренебрегавшими исследованием окружающих курганы остатков, связанных, возможно, с погребальным ритуалом, и не обладавшими современным научно-техническим оснащением, вследствие чего они не были в состоянии применить разнообразные методики макро- и микроскопического анализа, доступного сегодня.

На сегодняшний день наши представления о проникновении и распространении конного номуадизма в степной зоне, об особенностях политической, экономической и социальной жизни кочевников достаточно туманны. В то время как советские археологи публикуют результаты раскопок целых могильников и поселений, западные ученые уделяют больше внимания изучению произведений искусства, чем тому целостному культурному контексту, в котором сформировался звериный стиль, — отчасти потому, что советская археологическая литература не всегда легко доступна. В результате наши представления об искусстве номуадов остаются столь же подвижными, как и сами номуады. Мы, быть может, продвинулись несколько далее Ростовцева в попытках постичь смысл образов звериного стиля, но тщательное исследование иконографии скифского и других вариантов этого искусства еще остается делом будущего. Наше представление о региональных различиях в искусстве кочевников со времен Ростовцева обогатилось благодаря появлению специальных исследований и новых находок, но сомнительно, чтобы мы превзошли его уровень. К примеру, выделенное еще Ростовцевым анималистическое искусство фракийцев до сих пор остается предметом разногласий между специалистами. Новейшая дискуссия о котле из Гундеструпа свидетельствует о том, как мало мы знаем о ремесленных школах, бродячих мастерах и других обстоятельствах, влиявших на изготовление и распространение произведений искусства, а также о том, как решать проблему отчленения местных традиций в области стиля и иконографии от элементов, привнесенных чужеземными мастерами<sup>9</sup>.

Нужно отметить, что Ростовцев сформулировал эти проблемы много лет назад — к примеру, в связи с исследованием сарматского золотого сосуда из станицы Мигулинской в бассейне Дона<sup>10</sup>. Имена, написанные по-гречески на этой вазе, были интерпретированы Ростовцевым как фракийские или — в более поздней работе — как сарматские и фракийские и, по его мнению, обозначали соответственно владельца сосуда и мастера-изготовителя. Как же в таком случае следует трактовать соотношение сарматского и фракийского звериного стиля? Должны ли мы рассматривать подобные сарматские памятники как произведения фракийского искусства или в качестве определяющего фактора здесь выступал заказчик, для которого изготавливались подобные предметы? Слож-

<sup>8</sup> *Rostovtzeff*. Op. cit. P. 197.

<sup>9</sup> *Bergquist A., Taylor T.* The Origin of the Gundestrup cauldron // *Antiquity*. 1987. 61. P. 10—24.

<sup>10</sup> *Rostovtzeff*. Op. cit. P. 135; *idem*. The Animal Style in South Russia and China. Princeton, 1929. P. 49—50; см. также *Minns E.H.* Scythians and Greeks. N.Y., 1971. P. 235—236.

ность исторического контекста, который следует учитывать при решении подобных вопросов, наглядно иллюстрируется на примере другой группы памятников сарматского искусства — так называемых фаларов<sup>11</sup>. Не исключено, что область их распространения соотносима с зоной, в пределах которой находилась сарматских племен господствовало и контролировало торговые пути. В этом регионе фалары в сарматском зверином стиле изготавливались различными по происхождению мастерами, работавшими каждый в традициях собственной культуры, вследствие чего эти предметы демонстрируют образцы различных региональных школ. Эта достаточно сложная ситуация еще более усложнялась тем, что элементы конского убора и другие легко транспортабельные предметы быта различными путями проникали от одной группы населения к другой, причем мы никогда не будем обладать полной информацией на этот счет. Фалары некоторых типов обнаружены на весьма обширной территории от причерноморских степей до острова Сарк на западе, и можно лишь гадать об особенностях тех контактов между сарматами, фракийцами, римлянами и иными европейскими народами, которые обусловили подобное их распространение. И хотя детальную картину, подтверждающую наше понимание сарматского искусства, воссоздать, очевидно, невозможно, в целом оно согласуется с предложенной Ростовцевым характеристикой искусства звериного стиля как сплава местных и привнесенных инокультурных элементов.

По наблюдениям Ростовцева, с течением времени иноземные примеси ощущались в скифском зверином стиле все сильнее, и это ясно показывает странное пристрастие степных кочевников к чужеземным элементам. Золотой курган № 5 в Чиликтинской долине — безусловно один из древнейших скифских (или скифского типа) погребальных комплексов, открытых до настоящего времени; обнаруженные здесь золотые изображения животных характеризуются реалистичностью и простотой трактовки, лишены каких-либо отчетливых внешних влияний, чуть позже проявившихся в скифском искусстве. Репертуар звериных образов — северный олень, кабаны, хищники, хищные птицы, рыба — видимо, отражает местную фауну, и хотя некоторые черты имеют, возможно, инокультурное происхождение (к примеру, изображение хищника свернувшимся в кольцо, использование бирюзовых вставок), представленное здесь искусство в целом, очевидно, местное. Это хорошо видно на примере изображений северного оленя, ставшего в дальнейшем наиболее популярным мотивом скифского искусства. На протяжении I тыс. до н.э. это животное обитало в тундре и тайге на всем пространстве Европейской России и Сибири примерно на широте современной Москвы; оно было представлено также в хвойных лесах горных областей Южной Сибири, но не было известно в причерноморских степях, где скифы несомненно жили с VII в. до н.э.<sup>12</sup> Характерные черты северного оленя: сильно развитые лобные отростки рогов, направленные вперед, массивные изогнутые ветви рогов, вытянутые назад, мясистый нос, длинная шея и большие копыта с подчеркнутым рудиментарным пальцем — воспроизведены в памятниках Золотого кургана весьма наглядно и свидетельствуют о хорошем знании мастером живой природы. В скифском искусстве никогда более олень не был представлен с такой живостью и реализмом.

Древнейшими образцами скифского искусства после найденных в Золотом кургане № 5 нужно, видимо, считать предметы, которые относятся к находке в Зивие в Северо-Западном Иране и которые, по предположению Гиршмана, составляли погребальный инвентарь скифского вождя VII в. до н.э.<sup>13</sup> (рис. 1).

<sup>11</sup> *Farkas A. Sarmatian Roundels and Sarmatian Art // Metropolitan Museum Journal. 1973. 8. P. 77—88.*

<sup>12</sup> Сведения получены у доктора Карла Ф. Купмена, куратора Отдела млекопитающих Американского музея естественной истории в Нью-Йорке.

<sup>13</sup> *Ghirshman R. The Arts of Ancient Iran. N.Y., 1964. P. 98—125.*

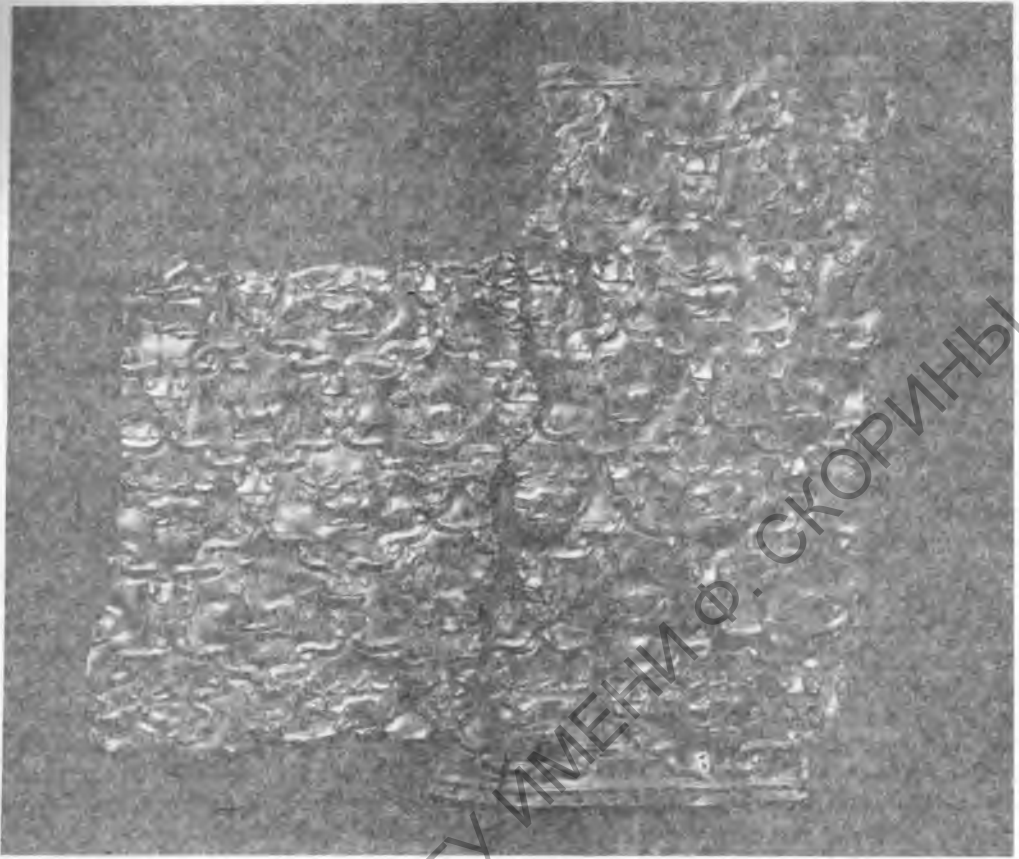


Рис. 1. Деталь золотой пластины, происходящей, как считается, из Зивие (Северо-Западный Иран). Скифское искусство, VII в. до н.э. Общие размеры трех фрагментов примерно 6¼ дюйма в высоту и 6¼ дюйма в ширину. Воспроизведено с любезного разрешения Музея Пенсильванского университета (негатив № 55954).

Фрагмент золотой пластины, хранящийся в музее Пенсильванского университета, первоначально был, видимо, нашит на кожаную основу и служил для украшения пояса или другого предмета одежды; пластина орнаментирована рельефными лентами, образующими ячейки, в точках соприкосновения которых размещены фронтальные головки львов, а в самих ячейках — чередующиеся ряды изображений козлов и оленей. Не вызывает сомнения, что этот предмет, как и другие изделия из Зивие, создан урартским мастером. Трактовка лент и фронтальных львиных головок находит аналогии в урартских художественных бронзах. В то же время поза козлов и оленей — с поджатыми под туловище ногами — типична для скифского искусства (возможно, это условное изображение жертвенных животных), причем здесь определенно представлены именно северные олени. Однако по сравнению с маленькими фигурками из Золотого кургана они значительно стилизованы и утратили живость. Урартский мастер, изготовивший этот предмет, видимо, копировал другое произведение искусства и, без сомнения, никогда не видел живого северного оленя. Высокая степень стилизации и тяготение к орнаментальности, смешение скифских и нескифских черт, впечатление, что изображения диких животных воспроизводят какой-то художественный образец, а не знакомую мастеру живую природу, — все эти черты присущи большинству памятников, причисляемых к происходящим из Зивие.

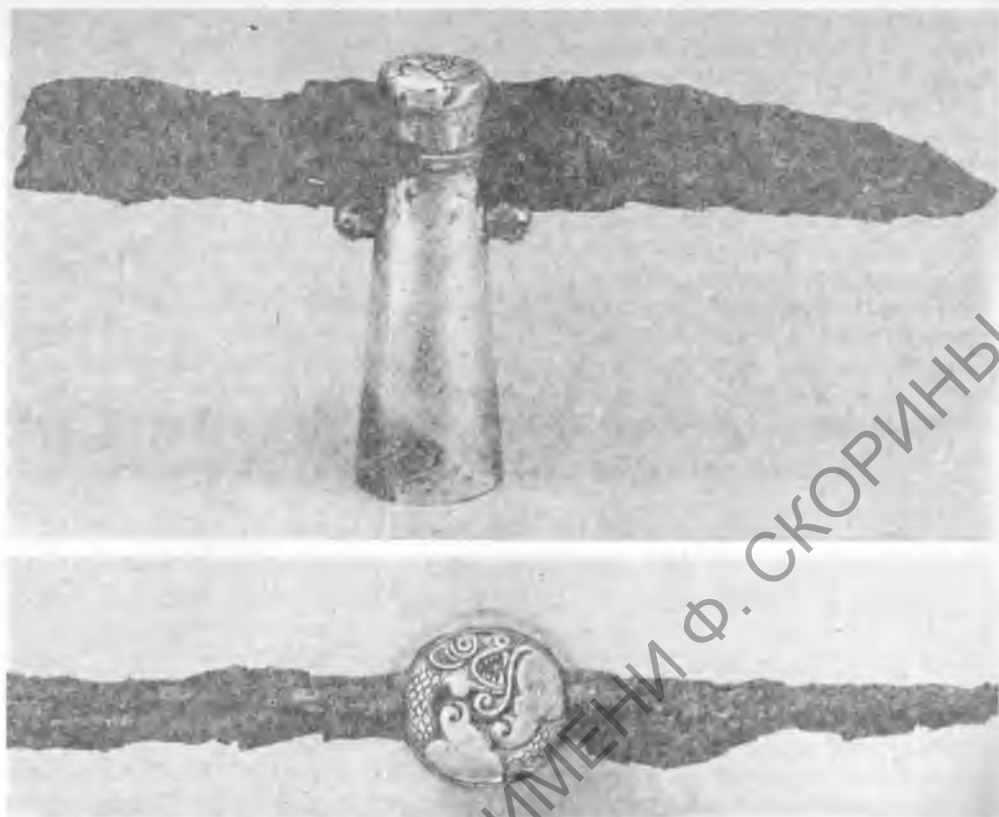


Рис. 2, 3. Серебряный скифо-ахеменидский топорик с железным лезвием. VI—V в. до н.э. Высота  $4\frac{3}{16}$  дюйма, длина лезвия  $9\frac{1}{2}$  дюйма, диаметр втулки у основания  $1\frac{1}{2}$  дюйма. Воспроизведено с любезного разрешения Музея Метрополитен

Любопытно, что именно заставило вождя, заказавшего эти предметы, предпочесть чужеземного мастера, в то время как, судя по находкам в Золотом кургане, сакских погребениях Средней Азии, кочевнических могилах Алтая и Тувы, многие племена имели своих высококвалифицированных ремесленников<sup>14</sup>? Интересно также, почему для скифов, заказывавших такие предметы, столь большая примесь чужеземного была приемлема и, по-видимому, даже желательна? Как показал Ростовцев, скифские вожди, похоже, стремились к уважению и сохранению своих собственных традиций, воплощая их в наиболее богатых и доступных им формах, но в то же время демонстрировали свое богатство и престиж и путем приобретения предметов, в известной мере изготовленных в чужеземных иконографических традициях и, несомненно, — иноземными мастерами. Анималистические мотивы, представленные в скифском искусстве, имели отнюдь не чисто орнаментальное значение — об этом свидетельствует то, что они прочно удерживались в репертуаре этого искусства вплоть до IV в. до н.э., хотя и впитывали инокультурные элементы, привнесенные иноземными мастерами. Предметы из поздних царских курганов по-прежнему украшены изображениями оленя, хищников из семейства кошачьих, хищной птицы, но эти изображения без сомнения воспроизводят более ранние произведения

<sup>14</sup> From the Lands of the Scythians (Catalogue of an Exhibition at the Metropolitan Museum of Art and Los Angeles County Museum of Art. 1976). Tabl. 4, 23—26; Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. С. 23—27, 81.

искусства и выполнены уже греческими мастерами, не способными, как и их ближневосточные предшественники, передать жизненность и реализм живой фауны. Лаконизм и эмблематичность раннего скифского искусства свидетельствуют, что скифский зритель черпал богатую информацию в таких памятниках, как золотая пантера из Келермеса или выразительное бронзовое навершие в форме птичьей головы из Ульского аула, в которых экспрессивность удачно сочетается с декоративностью<sup>15</sup>. Повествовательные композиции, столь частые в скифском искусстве более поздней поры, представляют, возможно, своего рода расшифровку тех самых концепций и верований, которые скрываются за ранними символическими образами.

Изящный серебряный топорик с железным лезвием, хранящийся в Музее Метрополитен, представляет редкий пример внедрения образов звериного стиля в ахеменидское придворное искусство (рис. 2 и 3). На колпачке, венчающем этот топорик, выгравирована фигурка орнаментально изогнутого хищника, шея и туловище которого украшены подобием чешуи. Две выступающие птичьи головки на серебряной втулке поддерживают железное лезвие топорика. Подобные топоры, изготовленные из бронзы, были найдены в Причерноморских степях, на Северном Кавказе и в памятниках ананьинской культуры на Урале, где они, возможно, и сформировались<sup>16</sup>. Если сам тип подобных топоров принадлежит к северным культурам, то в декоре экземпляра из Музея Метрополитен заметно слияние скифских и ахеменидских черт. Фигурка свернувшегося хищника вполне может воспроизводить изображение на скифских костяных бутеролях, тогда как уравновешенность и монументальность трактовки зверя и птичьих головок предполагают воздействие придворного искусства Персии. Подобный бронзовый топорик был действительно найден при раскопках в Персеполе; топоры того же типа несут представители одной из групп кочевников — вероятно, согдийцы, — изображенные на рельефах персепольской ападаны<sup>17</sup>. На рельефах ападаны представлены изображения многих металлических изделий ахеменидского стиля — в качестве приношений персидскому монарху из разных областей империи; если эти изображения достоверны, следует признать существование единого художественного стиля у разных находившихся под властью Персии народов. В топорике из Музея Метрополитен наглядно отражается политическая тактика Ахеменидов, следствием которой явилось слияние в культуре их империи многих разнокультурных элементов.

Напротив, те скифские правители, которые покровительствовали иноземным мастерам, воспринимали — и даже, кажется, предпочитали — иноземные стили и образы при условии, что они включали в себя и некоторые местные мотивы. Постоянно изменчивый сплав местного и иноземного, традиционного и новационного превращает искусство звериного стиля в заманчивый объект изучения. Возможно, сходное отношение к местным и заимствованным элементам присуще и обитателям восточных степей — тем кочевникам, которые хоронили своих умерших в Пазырыке: наряду с изделиями собственного ремесла в их кладах и погребениях обнаруживаются причудливые иностранные трофеи — ковры, шерстяные и шелковые ткани. Искусство звериного стиля подобно книге, в которой можно прочитать историю тех кочевников, в чьей среде создавалось и бытовало это искусство. Многое в ней для нас утрачено, но и сохранившегося достаточно, чтобы культуры степей, впервые по достоинству оцененные Ростовцевым, поражали нас своим богатством.

В свое время Альберт Эйнштейн, оспорив открытые Ньютоном законы движения и в какой-то мере извиняясь за подобный их пересмотр, писал: если

<sup>15</sup> *Artamonov M.J. Treasures from Scythian Tombs. L., 1969. Pl. 22, 58.*

<sup>16</sup> *Bunker E., Chatwin B., Farkas A. «Animal Style» Art from East to West. N.Y., 1970. P. 57—58. № 34.*

<sup>17</sup> *Schmidt E.F. Persepolis. V. I. Chicago, 1953. Pl. 43.*



мы видим дальше наших предшественников, то лишь потому, что стоим на плечах гигантов. В случае с Ростовцевым ситуация обратная: мы стоим на его плечах, но не способны видеть так далеко, как видел он. Многие поднятые им проблемы еще только предстоит исследовать, а те, что изучались, еще далеки от полной ясности. Его исследования по искусству звериного стиля столь плодотворны, что мы отнюдь не исчерпали возможностей предложенного им пути. Мы многому можем научиться у этого ученого, принадлежащего в равной мере Соединенным Штатам и России\*.

---

\* Перевод Д.С. Раевского.

## M.I. ROSTOVZEFF AND SCYTHIAN ART

*A. Farkas*

The author is reviewing the contribution of Mikhail Ivanovich Rostovtzeff to the study of Scythian art and more generally — of animal style of different nomadic cultures from China to Europe. In fact Rostovtzeff is considered the father of the term «animal style». It has been suggested that the decorative art of the early twentieth century — the so-called modern style, Cubism and other avant-garde art unconsciously moulded Rostovtzeff's taste for Scythian art. His characterization of animal style is as appropriate today as it was seventy years ago. His observations and theories, for example, the explanation of the origins of animal style art have been supported by modern excavations of early Scythian kurgans.