

© 2006 г.

И. П. Засецкая

## О НОВОМ ИССЛЕДОВАНИИ ПО ПРОБЛЕМАМ ПОЛИХРОМНОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

Проблема полихромного звериного стиля – одна из самых важных и дискуссионных в истории искусства Евразии. Естественно, что эта тема вызывает большой интерес у исследователей, о чем свидетельствуют многочисленные посвященные ей работы.

Задачей настоящей статьи является критический разбор монографии В.И. Мордвинцевой «Полихромный звериный стиль» (Симферополь, 2003). Уже само название, претендующее на энциклопедическое значение книги, свидетельствует о претензиях на глобальность и многогранность заявленной темы. И, действительно, автор использовал материал широкого диапазона как по времени, так и по территории. Большую часть памятников составляют предметы искусства звериного стиля, отражающие культурные традиции кочевых племен Евразии скифо-сарматской эпохи (IV в. до н.э. – II в. н.э.), а также некоторые изделия той же этнокультурной среды с антропоморфными изображениями. Следует отметить, что данная монография, представляющая собой сводку находок полихромного звериного стиля, является первой работой подобного рода.

В основу монографии положены три группы находок: сокровища «царских гробниц» некрополя Тилля-тепе, сибирские древности из знаменитой Сибирской коллекции Петра I, хранящейся в Государственном Эрмитаже, и предметы «сарматского полихромного звериного стиля» из погребальных комплексов Нижнего Поволжья, Подонья, Прикубанья и Северного Причерноморья. Каждой группе соответствуют специальные главы (I–III). Все вошедшие в эти главы предметы составили каталог из 108 номеров (Приложение 1). Кроме того, в IV главе дается описание памятников с аналогичными находками из Центральной и Средней Азии, Западной Сибири, Грузии и Ирана, происходящие как из музейных, так и частных коллекций. Также имеются два Приложения (1 и 2) и список использованной литературы.

Большая часть работы, однако, посвящена проблемам сарматского полихромного звериного стиля. Кроме III главы, вопросы, связанные с сарматской проблематикой, рассматриваются также в V, VI главах, Заключение и Приложении 2. В V главе обсуждается проблема датировки изделий полихромного звериного стиля и комплексов, из которых они происходят, в VI главе – возможность реконструкции этнополитической истории сарматских племен. В Заключении автор перечисляет «диагностические признаки» выделенных стилистических групп, и здесь предметы сарматского искусства наиболее многочисленны.

Монография снабжена обширным иллюстративным материалом, составляющим ровно половину объема книги, представленным исключительно рисунками, выполненными самим автором. Однако В.И. Мордвинцева нигде не указывает, какие рисунки сделаны непосредственно с вещей, а какие – с опубликованных фотографических и графических иллюстраций. Рисунки предметов, вошедших в каталог и упомянутых в IV главе, скомпонованы в таблицах по комплексам. В книге также представлены тематические таблицы, посвященные изображениям отдельных образов: хищникам кошачьей и волчьей породы, фантастическим существам, хищным птицам, копытным разного вида. Изображения объединены в соответствии с тремя группами памятников: Тилля-тепе, Сибирская коллекция Петра I, сарматские древности. Кроме того, большое место занимают сравнительные таблицы, показывающие сходство и различия в репертуаре полихромного звериного стиля указанных групп, а также в способе передачи деталей головы и тела животных, в формах вставок, украшающих фигуры и составляющих орнаментальные бордюры.

Каждая группа изделий исследуется по одному плану: сначала рассматриваются мотивы и композиции антропоморфных персонажей, затем зооморфных. В последних выделяются: одиночные изображения животных и многофигурные композиции, расположение животных в ряд, по кругу, в геральдических позах, в сценах борьбы или терзания. Кроме того, в них представлены растительные и геометрические орнаменты. Отдельно рассматриваются способы изображения животных.

Все вышесказанное, казалось бы, свидетельствует о фундаментальности и глубине исследования. Но, увы, к сожалению, это не так. Книга изобилует неточностями и просто искажениями как в описании вещей, их интерпретации, так и в рисунках. Несмотря на приведенный сравнительный анализ образов, сюжетов, мотивов, композиций, способов изображения, автор приходит к неверным, а подчас и к фантастическим выводам, не подкрепляя их конкретными аргументами. Предельно субъективные суждения как по общим, так и по частным проблемам сплошь и рядом ставят читателя в тупик.

Чтобы не быть голословными, рассмотрим сначала содержание итоговой части работы, т.е. выделение стилистических групп полихромного звериного стиля. Этой теме специально посвящен шестой раздел III главы (с. 51–52). В.И. Мордвинцева выделяет шесть стилистических групп: 1 – группа вещей ахеменидского круга; 2 – группа Тилля-тепе (золото-бирюзовый стиль); 3 – группа центральноазиатского звериного стиля; 4 – геометрический полихромный звериный стиль (стиль Puzzle); 5 – стиль рельефных медальонов или сарматский полихромный звериный стиль; 6 – ювелирные украшения с элементами звериного стиля или боспорский полихромный стиль. Вот только непонятно, почему автор дает описание «диагностических признаков» этих групп не в VI разделе, а в Заключение (с. 79–80), что представляется нелогичным. Кроме того, почему-то одни и те же предметы оказываются в разных стилистических группах. Так, например, флаконы из кургана «Хохлач» (кат. № 64–65) в одном случае, на с. 52, отнесены к шестой группе, а в другом, на с. 79, они оказываются в четвертой группе. То же можно отметить и для браслетов из Кобяковского могильника (кат. № 70), и для других предметов. Такие ошибки, а их в тексте немало, вызывают у читателя недоумение.

При рассмотрении стилистических групп, прежде всего, возникает вопрос: почему они так называются и чем в данном случае руководствуется автор при

их выделении? А между тем, как мне представляется, налицо несоответствие названия и содержания групп. Кроме того, бросается в глаза неоднородность включенных в группу изделий как в стилистическом, так и в техническом отношении.

Остановимся подробнее на некоторых группах, которые в основном состоят из предметов сарматской культуры. Начнем с так называемой стилистической группы «Геометрический полихромный звериный стиль (стиль Puzzle)». К этой группе, учитывая данные на с. 52 и 79, относятся 40 предметов, которые происходят из семи погребальных комплексов, из трех кладов и шести случайных находок<sup>1</sup>. Это крупные фалары (за исключением жутовских, кат. № 48); 2 экземпляра из кургана «Садовый» (кат. № 67); 2 – из кургана «Косика» (кат. № 53); 2 – из Сибирской коллекции (кат. № 25); 1 – из клада Генио в Грузии (рис. 47, 3)<sup>2</sup>; 3 экземпляра – беспаспортные фалары из Метрополитен и Иерусалимского музея (рис. 48, 3; 49, 1, 2). В эту группу также включены 12 экземпляров малых фаларов из кургана «Садовый» (кат. № 68); гривна, браслеты и два флакона из кургана «Хохлач» (кат. № 60, 61, 64, 65); пластина из «Мехзавода» (кат. № 73); браслеты из кобяковского погребения (кат. № 70); 4 бляшки из Зубовского кургана (кат. № 99); кольцо из Сладковского кургана (кат. № 75); две пряжки из музея Метрополитен неизвестного происхождения (рис. 48, 1, 2); два предмета из клада в Нихаванде, Иран (рис. 43, 4, 5) и бляха из храма Окса в Тахти Сангине (Таджикистан) (рис. 43, 3) (рис. 100).

Прежде всего, рассмотрим «диагностические» признаки, которые должны определять особенности изделий данной группы и служить для них объединяющим индикатором. Автором выделено шесть таких признаков.

1 – «Сочетание золота, вставок стекла бирюзового цвета, натуральной бирюзы, кораллов, стекла красного цвета». Вряд ли этот признак характеризует только данную группу. Эти же сочетания встречены и в других стилистических группах.

2 – «Высокий, четкий рельеф». Для того чтобы говорить о высоте рельефа, необходимо знать, что берется за точку отсчета, с чем необходимо сравнивать. Это тем более важно, что входящие в группу вещи имеют рельефы разной величины. Вряд ли можно назвать высоким рельефом изображения на пластине из «Мехзавода» (рис. 30, 75) или на кобяковских браслетах (рис. 29, 70). Несколько выше рельеф на украшениях из кургана «Хохлач» и на некоторых фаларах (рис. 24–26). Более высокий по сравнению с ними рельеф на фаларах из Сибирской коллекции Петра I (рис. 12, 25). Единственный предмет, на котором изображение выполнено в высоком рельефе (если он правильно нарисован), – это бляха из храма Окса (рис. 43, 3). Впрочем, она отличается и по другим признакам от остальных вещей группы. Что же касается четкости рельефа, то он действительно имеет четкие контуры. Однако этот признак присущ абсолютно всем стилистическим группам.

3 – «Плоский фон изображения». О каком фоне идет речь? Под словом фон обычно подразумевается цвет поверхности, например, красные вставки на золотом фоне или белые полосы на черном фоне и т.д. Можно также сказать, что *что-то* находится на фоне стены, дерева, окна и т.д. А вот что такое «плоский

<sup>1</sup> Ссылки кат. № – обозначают номер в каталоге в книге В.И. Мордвинцевой.

<sup>2</sup> Все ссылки на рисунки в книге В.И. Мордвинцевой здесь и далее даются в круглых скобках, а ссылки на рисунки, прилагаемые к нашей статье, – в прямоугольных скобках.



Рис. 1. Золотая гривна. Курган «Хохлач», Ростовская область

фон изображения», – непонятно. Может быть, автор имеет в виду плоскую поверхность предмета, на которую наносилось изображение? Но в таком случае этот признак не может быть «диагностирующим» для всех предметов данной группы, тем более что некоторые изображения вообще не имеют никакой подстилающей поверхности. Такие ажурные украшения, как гривна и браслеты из «Хохлача» (рис. 24; 25, 61) [рис. 1 и 2], браслеты из Кобяково (рис. 29, 70) [рис. 3] не имеют ни фона, ни плоскости так же, как и фигурки грифонов на Сладковском колье (рис. 30, 75), подвеска из клада в Нихаванде (рис. 43, 4) и бляха – фалар из храма Окса (рис. 43, 3). В то же время такие предметы, как большие и малые фалары (рис. 22, 53; 27; 47, 3; 48, 3; 49), флакончики из «Хохлача» (рис. 26, 64–65) [рис. 4] имеют выпуклую и округлую поверхности. И только пластина из «Мехзавода» (рис. 30, 75) и пряжки из музея Метрополитен (рис. 48, 1–2) имеют плоскую поверхность.

4 – «Вставки ограниченного числа геометрических форм: листовидная, миндалевидная, круглая, в виде изогнутого треугольника, “овы” треугольник, ромб». Добавим еще сегментовидную форму вставок, которыми обычно подчеркиваются уши кошачьего хищника. Таким образом, мы получаем целый набор геометрических форм, свидетельствующий скорее о многообразии выбора вставок, чем о его ограниченности. Однако этот признак неодинаково распространяется на все изделия. На одних, как, например, на больших фаларах, флаконах из «Хохлача», бляшках из Зубовского кургана (рис. 37, 99) и пряжках из музея Метрополитен, наблюдается большое разнообразие форм вставок, меньшее – на браслетах из «Хохлача» и ограниченное число форм вставок на гривне из «Хохлача», на Кобяковских браслетах и на пластине из «Мехзавода». Здесь представлены только два варианта вставок – миндалевидные и круглые.



Рис. 2. Золотой браслет. Курган «Хохлач», Ростовская область



Рис. 3. Золотой браслет. Курган 10, Кобяковский могильник, Ростовская область

5 – «Вставки симметрично организованы, их расположение на теле животных составляет особый орнамент». Что значит «вставки симметрично организованы»? Дело здесь не во вставках, а в композициях изображений. Вставки в данном случае – явление вторичное. В зависимости от композиционного решения располагаются и вставки, украшающие фигуры животных. Там, где в осно-



Рис. 4. Золотой флакон. Курган «Хохлач», Ростовская область: а – вид сбоку, б – вид сверху

ву композиции положен принцип симметрии, там вставки также оказываются симметричными, где же такого положения нет, нет и симметричных вставок. Таким образом, в качестве диагностического признака могло бы служить наличие симметричных композиций, но, во-первых, подобный признак не распространяется на все предметы данной группы, а во-вторых, он широко представлен на вещах звериного стиля разных групп.

Далее, в тексте пункта 5 отмечается, что «расположение вставок на теле животных составляет особый орнамент». Поскольку автор не приводит конкретных примеров этого явления, то данное высказывание остается непонятным и требует разъяснения. Как мы знаем, вставками обычно подчеркиваются отдельные детали тела и головы животных – бедро, плечо, глаза, уши, иногда –



Рис. 5. Золотой фалар от конской упряжи. Курган «Садовый», Ростовская область

ноздри, лопатки, лапы, часть крыла и т.д. Возникает вопрос: какой «особый орнамент» при таком использовании вставок они могут образовывать? Однако в некоторых композициях, состоящих из расположенных в ряд фигур, вставки, имитирующие лапы животных, создают своеобразный декоративный бордюру, как, например, на браслетах из курганов «Хохлач» (рис. 25, 61) и «Кобяково» (рис. 30, 75). В этом случае вставки принимают участие в создании красочного орнамента, но вряд ли это можно рассматривать как особый орнамент «на теле животных». Если же под «особым орнаментом» автор подразумевает декоративность фигур, в которой вставки играют не последнюю роль, то это никоим образом не может считаться диагностическим признаком только «геометрического полихромного звериного стиля», так как подобный признак присущ всем зооморфными изображениям, в которых присутствуют цветные вставки.

б — «Орнаментальные ряды в виде последовательности голов животных или «ов»». Действительно, этот признак присутствует на вещах данной группы. Однако следовало бы уточнить, что они украшают в основном только большие фалары. При этом орнаментальные бордюры из голов животных встречены лишь в двух случаях. Например, поясok в виде ряда голов грифона окаймляет большие фалары из кургана «Садовый» (рис. 27, 67) [рис. 5], а поясok из голов волка входит в декоративную композицию фаларов из Косики (рис. 22, 53), где он сочетается с бордюром из «ов». Последний является неперенным элементом декора остальных фаларов, а также украшает пряжку из клада в Нихаваде (рис. 43, 5). Однако никакие другие изделия, составляющие большинство предметов данной группы и отличающиеся значительным разнообразием (мелкие

фалары, браслеты, гривна, сосудики для ароматических веществ, ожерелье, пряжки, декоративная пластина, фигурная подвеска), подобного орнамента не имеют (рис. 100). Так можно ли считать этот декоративный элемент общим «диагностирующим» признаком для всей группы изделий? Скорее его следует рассматривать как специфический признак орнаментальной композиции именно фаларов, которые, учитывая их функциональное значение, а также некоторые особенности декора, могли бы составить самостоятельную группу украшений полихромного звериного стиля. Однако в силу индивидуальности каждого изделия она все равно не была бы абсолютно однородной.

7 – *«растительные орнаменты отсутствуют»*. Ну что ж, они действительно отсутствуют, спору нет. Только ведь растительные орнаменты отсутствуют и на других изделиях сарматского искусства, выделенных в другие стилистические группы. Нужен ли вообще этот диагностический признак?

8 – *«ограниченное количество значимых признаков в изображении животных: их тела составлены из ограниченного набора элементов, отчего возникает сложность с их определением»*. Данная формулировка так же загадочна, как и стиль Puzzle. Прежде всего возникает вопрос: что имеется в виду под «значимыми признаками»? Значимыми «для кого» – мастера, который изготавливал эти предметы, носителей, которые пользовались этими вещами, или для нас – исследователей этих древностей? А может быть, значимыми «для чего» – для определения вида животных, способа изображения фигур, количества декоративных элементов и т.д.

Если речь идет об ограниченном количестве видовых признаков, что якобы затрудняет определение видов персонажей, то это заблуждение автора. Давайте посмотрим на сводную таблицу рисунков всех выделенных в группу «геометрического стиля» предметов (рис. 100). Есть ли хоть одно изображение, которое нельзя было бы отождествить с конкретным существом, будь то реальное животное или фантастический образ? Можно отметить другие черты в изображениях на некоторых изделиях сарматского полихромного звериного стиля, которые действительно затрудняют определение с первого взгляда воспроизведенного на предмете мотива. Это, во-первых, наличие сложных композиций, а во-вторых, специфика декоративного оформления в виде разнообразных форм вставок и гравированных линий, сплошь покрывающих фигуры персонажей. К таким изделиям относятся флаконы из «Хохлача» (рис. 26), где наряду с простыми композициями идущих друг за другом лосей представлены многофигурные сцены терзания пантерой и грифоном лося, к тому же повторенные на тулове флаконов дважды, как бы в зеркальном отражении. Однако при ближайшем рассмотрении чеканные, рельефные изображения, отличаясь четкими контурами фигур, становятся вполне узнаваемыми [рис. 6]. По причине избытка вставок и непростой композиции также затруднено восприятие чеканных изображений на фаларах из Сибирской коллекции (рис. 12, 25) [рис. 6]. Часто сильная стилизация фигур, искажающая тело животных, как, например, на фаларах из кургана «Садовый», препятствует определению вида животных (рис. 27) [рис. 5]. Но и в данном случае фигуры, изображенные на фаларах, были достоверно отождествлены Л.С. Клейном с конкретными зооморфными образами<sup>3</sup>. Да и у самого автора, судя по каталожным описаниям, определение вида животных не вызывало затруднения.

<sup>3</sup> Клейн Л.С. Сарматский тарандр и вопрос о происхождении сарматов // Скифосибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 228–234.





Рис. 6. Золотой фалар от конской упряжи. Сибирская коллекция Петра I

В какой бы условной манере ни изображались зооморфные персонажи, будь то стилизация, орнаментальность, схематизация, геометризация, мастер не забывал подчеркнуть видовые признаки животного. Каждый персонаж, превращаясь в художественный образ, имеет особый знаковый смысл, соответствуя идеологическим и мифологическим представлениям носителей данного искусства. Обратимся, например, к изображениям на гривне из «Хохлача» (рис. 24). Несмотря на то что мастер в передаче фигур чудовищ использовал прием изобразительного инварианта, когда разные животные изображаются с одинаковыми телами, видовые различия четко выступают в трактовке головы. Мощный, загнутый клык, торчащее кверху ухо, удлинённая форма головы отличает грифона от волка с округлой вытянутой мордой, с раскрытой пастью, приподнятым носом и направленным назад ухом. Кроме того, мастер подчеркнул наличие густой шерсти у волка, изобразив ее в виде пяти рельефных ободков с насечками вокруг шеи [рис. 1, 7, 2]. То же можно сказать и о фигурах на новочеркасских браслетах [рис. 2, 7, 1], на которых, несмотря на стилизацию и декоративность изображений, ясно угадывается образ хищника волчьей породы, как убедительно доказала в своей статье Н.В. Лавыгина<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Лавыгина Н.В. Образы фантастических существ в полихромном зверином стиле раннесарматского времени // Археология Волго-Уральского региона в эпоху раннего железного века и средневековья. Волгоград, 1999. С. 157–161.

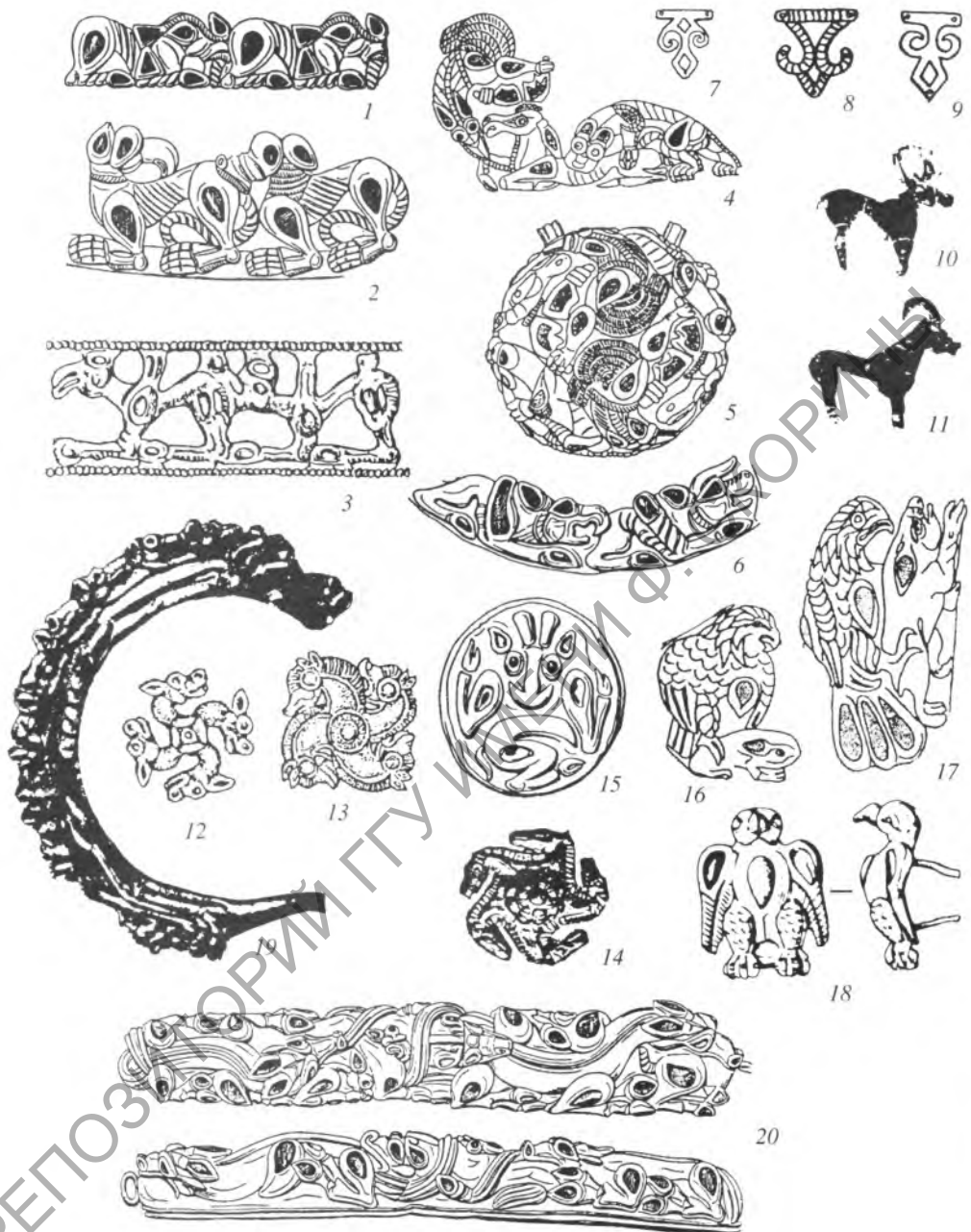


Рис. 7. Зооморфные изображения: 1 – деталь браслета из кургана «Хохлач»; 2 – деталь гривны из кургана «Хохлач»; 3 – деталь браслета из Кобяковского кургана; 4, 5 – детали флакона из кургана «Хохлач»; 6 – изображение на бляшке из Зубовского кургана; 7–9 – золотые нашивные бляшки; 10, 11 – фигурки оленя и козла из кургана 46 у ст. Усть-Лабинской; 12 – свастикообразная бляшка из Фракии (по: *Королькова*. Зооморфные свастики...); 13 – свастикообразная бляшка из Адыгеи (по: там же); 14 – свастикообразная золотая бляшка из Федуловского клада; 15 – золотая бляшка с изображением козла из кургана 29 у ст. Усть-Лабинской; 16, 17 – детали изображения на ножнах из Горгиппии (по: *Мордвинцева*. Ук. соч.); 18 – фигурка птицы на диадеме из кургана «Хохлач»; 19 – браслет из с. Дуздак; 20 – флакон из кургана «Хохлач»

Теперь обратимся к выводу автора о том, что тела изображенных животных в группе геометрического стиля «составлены из ограниченного набора элементов». В.И. Мордвинцева фактически не раскрывает этот тезис. Непонятно, о каких элементах и о каких конкретных предметах идет речь. Вместе с тем, представленные на сводном рисунке (рис. 100) изображения животных имеют вполне полноценные с мягкими контурами тела, с плечами и бедрами, выделенными рельефными округлыми плоскостями, с головой и мордой, отмеченной всеми характерными для нее чертами, с ногами, хвостами и т.д. Даже когда мастер использует широко применяемый в древнем искусстве прием – замена целого частью, у нас нет никаких оснований упрекнуть его в том, что воспроизведенные им образы выполнены малым числом изобразительных средств. Целостность изображения фигуры животных ни в какой степени не соответствует термину «составлены». Исключение могут представлять лишь фигуры грифонов на сладковском ожерелье, тела которых видятся как бы составленными из отдельных вставок разной формы в золотых гнездах (рис. 30, 75). В действительности же, стилизованные фигуры грифонов полностью изготовлены в технике литья. Да и вообще, учитывая стилистические особенности ожерелья в целом, возникает вопрос: а является ли данное изделие образцом сарматского звериного стиля? Кажется справедливым мнение М.Ю. Трейстера о том, что данное ожерелье было изготовлено на Востоке и является образцом ювелирного искусства греко-иранского стиля<sup>5</sup>.

Таким образом, в результате анализа выделенных В.И. Мордвинцевой диагностических признаков стилистической группы «геометрического полихромного звериного стиля (стиль Puzzle)», становится совершенно очевидным, что за исключением пункта 7 (отсутствие растительного орнамента), все остальные признаки не представлены одинаково в составе группы в целом, а иногда и просто не соответствуют действительности. Напротив, позволительно сделать вывод о неоднородности отнесенных к этой группе предметов, различающихся как по стилистическим особенностям, так и по технике их изготовления. Как можно, например, отнести в одну стилистическую группу изображения на гривне из кургана «Хохлач» и на браслетах из Кобяковского кургана? Сцены на браслетах и по содержанию и по композиции представляют собой реплику с оригинального изображения сарматского полихромного звериного стиля, подобного мотиву на новочеркасской гривне [рис. 1, 3, 7, 2–3].

Происхождению этих двух украшений посвящена специальная статья И.П. Засецкой, в которой дан сравнительный анализ их стилистических и технических особенностей. В результате исследования стало очевидным, что представленные на гривне и браслетах персонажи идентичны и соответствуют одним и тем же образам, однако они резко отличаются по своим художественным и техническим свойствам, что свидетельствует о разных центрах производства данных изделий. Вопрос о месте изготовления новочеркасских древностей по-прежнему остается открытым, кобьяковские же браслеты, по моему мнению, сделаны в одной из боспорских мастерских по заказу представителя местной сарматской знати. При этом мастер, копируя чуждый для него сюжет, не только искажил его, но и заметно трансформировал первоначальный образ<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Treister M. Eastern Jewellery in Sarmatian Burials and Eastern Elements in the Jewellery Production in the North Pontic Area in the 1<sup>st</sup> Century AD // *Iranica Antiqua*. 2004. 39. P. 305.

<sup>6</sup> Засецкая И.П. Золотые браслеты из сарматского погребения Кобяковского могильника (происхождение сюжета и место изготовления) // РА. 2003. № 2. С. 46–52. В тексте мною ошибочно орлиный грифон назван львиным грифоном.

Все вышесказанное не только опровергает наличие в рассмотренной стилистической группе выделенных В.И. Мордвинцевой диагностических признаков, но фактически приводит к отрицанию существования подобной группы как самостоятельной единицы, не говоря уже о несоответствии входящих в нее вещей с названием «Геометрический звериный стиль». В представленных в этой группе предметах нет ни одной вещи, изображения на которой можно было бы отнести к так называемому геометрическому стилю.

Напомним, как определяют геометрический стиль специалисты. Геометрический стиль есть «крайнее проявление абстрагирующей тенденции художественного мышления... Процесс геометризации изобразительных форм связан с явлением декоративности, усилением роли симметрии, метра, ритма, уподоблением формату и ведет к возникновению разнообразных форм геометрического орнамента»<sup>7</sup>. Однако в зависимости от характера используемых элементов, степени их геометризации и абстрагирования орнамент называют геометрическим или изобразительным, а по тематике используемых мотивов – растительным или зооморфным<sup>8</sup>.

Несмотря на присутствие в изображениях рассматриваемой группы элементов декоративности, орнаментальности, ритмичности, симметрии, уподобления формату, все они, однако, являются ярко выраженными *изобразительными зооморфными* мотивами, исполненными в разных вариантах «сарматского полихромного звериного стиля». Фигуры животных, протомы или только головы никакого отношения не имеют к геометрическим формам. Напротив, тела животных, хотя и стилизованные, а иногда и схематизированные, имеют мягкие округлые контуры. Наличие же вставок в гнездах геометрических очертаний никак не влияет на общий характер зооморфного орнамента. Как справедливо отмечают искусствоведы, элементы геометрического стиля присутствуют в композициях различного вида и стилях искусства, не изменяя при этом их главной художественно-стилистической сущности. К изделиям, в которых проявляются черты геометризации, можно отнести четыре фигурные пластины из погребения II в. н.э., найденные в кургане 46 Усть-Лабинского могильника (Эрмитаж: музей и коллекции, кат. № 131–134)<sup>9</sup> [рис. 7, 10–11; 8] или, например, украшения кожаной налобной повязки из Кобяковского кургана<sup>10</sup>. Но даже и они, будучи сильно схематизированными, не отвечают понятию геометрического стиля.

Примером же геометрического стиля могут служить золотые нашивные бляшки различных геометрических форм, передающие в условной манере тот или иной растительный, зооморфный или геометрический мотив. Бляшки, символизирующие образы животных, представляют особый интерес. Специальное изучение этого рода бляшек позволило, благодаря наличию в них ведущих видовых признаков, отождествить абстрактные изображения с реальными животными. В частности, речь идет о рогатых копытных, таких, как баран, бык, козел, олень, для которых рога являются главным узнаваемым элементом<sup>11</sup> [рис. 7, 7–9].

<sup>7</sup> Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С. 153–154.

<sup>8</sup> Там же. С. 391.

<sup>9</sup> Гуцина И.И., Засецкая И.П. Золотое кладбище римской эпохи в Прикубанье. СПб., 1994. С. 73. Кат. № 482.

<sup>10</sup> Прохорова Т.А., Гугуев В.К. Богатое сарматское погребение в кургане 10 Кобяковского могильника // СА. 1992. № 1. Рис. 4.

<sup>11</sup> Засецкая И.П. Зооморфные мотивы в сарматских геометрических бляшках // Античная торевтика. Л., 1986. С. 128–134. Рис. 1–5.



Рис. 8. Фигурные бронзовые обтянутые золотой фольгой пластины. Курган 46, станица Усть-Лабинская, Краснодарский край

Обратимся к следующей стилистической группе В.И. Мордвинцевой – «*Стиль рельефных медальонов или сарматский полихромный звериный стиль*» (рис. 98). Как и в предыдущей группе, и здесь мы видим несовпадения выделенных в эту группу предметов, указанных на с. 52 и 80. Учитывая данные на этих страницах, к группе «рельефных медальонов» относится 52 предмета из 14 погребений и одной случайной находки. Это 5 наконечников из погребения Верхнего Погромного (кат. № 46); 2 бляшки из кургана 23 у с. Царева (кат. № 47); 2 больших и 12 малых фаларов из Жутовского кургана (кат. № 48, 49); оселок из Косики (кат. № 54); 3 бляхи с маской льва – 2 из Кобяковского кургана (кат. № 72) и 1 из Горгиппии (кат. № 87); 2 бляшки из Курджипского кургана (кат. № 88, 89); 8 малых фаларов из Кирсановского погребения (кат. № 81); 6 малых фаларов из кургана у с. Кичкас (кат. № 105); 4 малых фалара из ст. Ладожской (кат. № 91); 1 малый фалар из Октябрьского II (кат. № 50); 1 малый фалар из Адыгеи (кат. № 90); 3 бляшки от пояса из кургана 10/1902, ст. Тифлисская (кат. № 93, 94); 1 бляшка из кургана 2/1908, ст. Тифлисская (кат. № 95); 1 бляшка из Усть-Лабинского могильника (кат. № 97); 1 брошь из Керчи (кат. № 100).

Перечисленные вещи в целом могут составлять единую стилистическую группу, учитывая их форму и декоративные особенности, в частности наличие рельефного пояса, выбор мотива и композиции, а также одинаковую технику исполнения. Исключение представляют лишь наконечники из погребения у с. Верхнее Погромное (рис. 20, 46), бляшки из кургана у с. Царева (рис. 20, 47) и наконечник оселка из Косики (рис. 22, 54), которые отличаются от остальных

предметов данной группы прежде всего техникой изготовления, а также и стилистическими признаками. И уж тем более их не назовешь «рельефными медальонами». Впрочем, такой термин вряд ли вообще приемлем для всей этой группы предметов.

В археологической литературе принято называть медальонами нагрудные украшения в виде подвесок овальной или круглой формы со вставкой полудрагоценного камня или с рельефными портретными изображениями. Иногда так же называют декоративные диски, помещенные на дне дорогой, чаще всего серебряной посуды со сценами из античной мифологии или бюстами знаменитых людей, исполненных в высоком рельефе. Но никогда не используется данный термин по отношению к уздечным и сбруйным фаларам, так же, как и к поясным бляшкам и тем более к фигурным наконечникам.

В.И. Мордвинцева справедливо обратила внимание на группу небольших круглых бляшек с фигурами козла, указав на своеобразие позы животного, которую она классифицирует как «зооморфная свастика» (кат. № 50, 81, 91, 93, 95, 97, 105; рис. 20, 34, 37, 39). Но с таким определением трудно согласиться, поскольку оно носит слишком субъективный характер. Напомним, как выглядит свастика в классическом виде. Она имеет простую геометрическую форму и состоит из двух пересекающихся линий с загнутыми под углом и повернутыми в одну сторону концами. В древнем изобразительном искусстве свастика, будучи символом солнца, часто фигурировала в качестве элемента геометрического орнамента. Однако среди мотивов на предметах древнего искусства встречаются изображения, которые с достаточной долей вероятности можно определить как «зооморфная свастика», что и нашло свое отражение в небольшой, но содержательной работе Е.Ф. Корольковой<sup>12</sup>. Это композиции, в основе которых лежит схема четырехконечной свастики с изображениями голов животных (чаще всего лошади) на концах, повернутых в одном направлении, справа налево или слева направо [рис. 7, 12–13]. Кроме того, в качестве варианта *зооморфной свастики* условно можно рассматривать изображения с большим или меньшим количеством зооморфно оформленных концов, которые, на мой взгляд, правильнее было бы называть «свастикаобразные». К ним как раз и относятся золотые обкладки из сарматского памятника III в. до н.э. – Федуловского клада, представляющие собой композицию, состоящую из центральной розетки, окруженной пятью лошадиными головами<sup>13</sup>. Однако ни в построении мотива, ни в каких-либо изобразительных деталях эти бляхи ничего общего не имеют с фигурами козлов на указанных выше сарматских бляшках I–II вв. н.э. и, тем более, не могут служить для последних прототипами, как это полагает В.И. Мордвинцева [ср. рис. 7, 6 и 14].

Фигуры козлов на малых фаларах и на декоративных бляшках костюма изображены в необычной, казалось бы, позе. В действительности здесь представлен мотив лежащего на левом боку копытного животного, помещенного в круг. В отличие от естественной позы спящего хищника кошачьей породы, расположенного по кругу (бляшки и малые фалары с таким изображением включены в данную стилистическую группу), разместить таким же образом копытное жи-

<sup>12</sup> Королькова Е.Ф. Зооморфные свастики и вихревые розетки в искусстве звериного стиля // Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира. Материалы Международной научной конференции. СПб., 1999. С. 289–293.

<sup>13</sup> Засецкая И.П. Назначение вещей Федуловского клада // АСГЭ. Л.–М., 1965. Вып. 7. С. 34–36. Рис. 7, 3.



Рис. 9. Золотая бляшка от пояса (?). Курган 29, станица Усть-Лабинская, Краснодарский край

вотное, не обладающее кошачьей гибкостью тела, да к тому же на круглом предмете малого диаметра (2.5–3.5 см), представляет для мастера нелегкую задачу. В этом случае требуется особое композиционное решение, что мы и наблюдаем в изображении на золотых бляшках. Используя прием стилизации, мастер выработал определенную схему воспроизведения лежащей на боку фигуры копытного, в частности козла. Центральное место занимает непропорционально увеличенная голова животного с запрокинутыми назад рогами и крупными торчащими ушами. Передние конечности, согнутые в коленях, симметрично расположены по обе стороны от головы. В нижней части бляшки изображено тело козла в профиль, обращенное к зрителю правым боком. Видны одна задняя нога, также согнутая в колене, и короткий хвост. Однако такая композиция ничего общего не имеет с мотивом свастики [рис. 9].

Теперь обратимся к диагностическим признакам, выделенным В.И. Мордвинцевой для стилистической группы «рельефных медальонов»:

1 – «Сочетание золота и стеклянных вставок разного цвета, изредка бирюза». Этот признак достаточно общий и вряд ли подчеркивает стилистическую специфику группы.

2 – «Низкий рельеф». Эта черта, являясь одним из главных признаков, действительно характерна для данной стилистической группы и напрямую связана с техникой изготовления изделий (см. ниже).

3 – «Вставки преимущественно круглой и миндалевидной формы, нечетких очертаний». В целом с таким выводом можно согласиться, хотя сегментовидные и треугольные вставки также присутствуют и отнюдь не в единичных случаях.

4 – «Малое количество вставок на предмете». Этот тезис вызывает сомнение, так как не ясно, что автор считает малым количеством, а что – большим, и как об этом можно говорить, имея в виду предметы разной величины с разным числом персонажей. В данном конкретном случае количество вставок варьиру-

ет в пределах 4–6 экземпляров, что обычно соответствует одной фигуре, у которой вставками выделены уши, глаза, плечо, бедро, иногда лапы.

Если мы возьмем одиночные изображения из многофигурных композиций на предметах группы «геометрического стиля», например, на браслетах, гривне, пряжках, пластинах, сосудах, то, несмотря на большие размеры и более открытые позы животных, оказывается, что они также украшены вставками числом от 4 до 7. В целом же, конечно, количество вставок на этих изделиях будет значительно больше по сравнению с бляшками из группы «рельефных медальонов». Исключение составляют лишь большие фалары, которые, как мы уже отмечали выше, могут быть выделены в особую стилистическую группу.

5 – «Рельефные бордюры в виде “веревочки”, “жемчужин”, “астрагалов”». Этот элемент орнамента, бесспорно, является объединяющим признаком бляшек с изображениями свернувшихся по кругу животных.

6 – «Бордюр из чеканных элементов (“овы”)». Этот признак, встреченный только на больших фаларах из Жутовского погребения, вряд ли следует рассматривать как диагностический признак для всей группы. Скорее, несмотря на иную технику исполнения орнаментального бордюра, последний по композиции и мотиву сближается с подобными бордюрами из цветных вставок на больших фаларах из группы «геометрического стиля».

7 – «Части тела животных изображены, в основном, средствами рельефа, иногда на местах, где обычно бывают вставки, помещены их прочерченные изображения». Как надо понимать данное высказывание? Но ведь и все другие зооморфные фигуры, представленные в монографии В.И. Мордвинцевой, выполнены в рельефе. Может быть, автор имеет в виду технику изготовления рельефных изображений данной стилистической группы, которая, несомненно, является одним из главных объединяющих признаков группы?

В связи с этим хотелось бы подробнее остановиться на процессе изготовления фаларов и декоративных бляшек костюма, которые сделаны в технике басмы. Сначала из дерева вырезалась деревянная матрица. На нее накладывался золотой лист, на котором выдавливался рельеф с матрицы. Затем модель убиралась, а внутренняя часть бляшки заполнялась вязкой массой, которая, в первую очередь, служила основой для выполнения режущими и давящими инструментами орнаментальных деталей на лицевой стороне, в том числе и углублений для гнезд<sup>14</sup>. Когда масса застывала, бляшку снизу закрывали бронзовой пластинкой, по размерам равной диаметру бляшки, при этом оставленные свободными края золотого листа загибались и плотно охватывали бронзовую основу. В дальнейшем застывшая масса внутри бляшек служила своеобразным каркасом для сохранения рельефа и формы изделия.

Приведенные же в каталоге В.И. Мордвинцевой описания техники этих изделий не дают полного представления о процессе изготовления их, а в некоторых деталях даже искажают его. Приведем ее текст: «К плоской бронзовой основе с помощью скрепляющей пасты прикреплена декоративная обкладка, выполненная в технике тиснения» (кат. № 88–98, 100, 105). Если промежуточная масса и имела какое-то значение для укрепления конструктивных деталей предмета, то это отнюдь не было ее главным назначением. Описанный выше технический

<sup>14</sup> Здесь и далее при описании техники изготовления изделий я пользовалась консультацией Р.С. Минасяна, ведущего научного сотрудника Отдела археологии Восточной Европы и Сибири Государственного Эрмитажа, специалиста в области древних технологий, за что и приношу ему глубокую благодарность.



процесс изготовления золотых изделий с применением промежуточного вещества был известен давно в творчестве античных мастеров и традиционно использовался как в греческом, так и в римском и в византийском ювелирном искусстве. Именно эта черта, как и некоторые стилистические детали, позволили мне предположить, что ряд вещей сарматского звериного стиля, в том числе и большинство входящих в рассматриваемую группу предметов, были изготовлены в античных мастерских Северного Причерноморья<sup>15</sup>.

8 – «Хвосты и лапы животных часто разработаны в виде елочки». Следовало бы привести конкретные примеры, подчеркнув при этом, что этот признак относится только к изображениям кошачьего хищника, чтобы читатель мог судить о реальной степени его распространения в группе. Насколько мне известно, речь может идти только о двух случаях изображения кончиков хвоста в виде «елочки». Это малые фалары из Жутова и бляшка из кургана у станицы Тифлисской. Что же касается лап, то такая трактовка их мне не известна.

В результате проведенного нами анализа по диагностическим признакам стилистической группы «рельефных медальонов» можно сделать следующие выводы:

1. Большинство предметов, входящих в данную группу, представляют собой бесспорное единство как по стилистическим особенностям, так и по технике исполнения (кат. № 49, 50, 81, 88–91, 93–95, 97, 100, 105). Это фалары круглой формы и бляшки от костюма, одинаковой конструкции, с изображением расположенных по кругу животных, исполненных в сравнительно низком рельефе, в технике басмы, со вставками, подчеркивающими детали тела и головы животных, с геометрическим ободком по краю.

2. Однако из нее должны быть исключены некоторые украшения, например, такие как верхне-погромненские навершия, которые отличаются мотивом и, главным образом, техникой изготовления (кат. № 46). Навершия, по общему мнению, в виде скульптурной головы волка, а не кошачьего хищника, как предполагает В.И. Мордвинцева (не приводя при этом никаких доказательств), сделаны в технике чеканки из массивного золотого листа (кстати, следует отметить, что на рисунке 20 на щеке зверя присутствует не существующая на самом деле лишняя вставка). Также следовало бы вычеркнуть из списка данной группы скульптурное навершие в виде головы «пантеры» от оселка из кургана «Косика» и пару бляшек из Царевского погребения. Они отличаются формой и отсутствием орнаментального декора. При этом находка из «Косики» выполнена в другой технике (ковки или чеканки), а бляшки из Царева не имеют фактически вставок. Наличие одной вставки, подчеркивающей ухо животного, вряд ли вообще позволяет относить их к произведениям *полихромного* звериного стиля. Почему бы тогда знаменитую скифскую пантеру из Келермесского кургана с ухом, украшенным перегородчатой инкрустацией, не рассматривать как экземпляр полихромного искусства?

3. Поскольку группа «рельефных медальонов» имеет еще и второе название – «сарматский полихромный звериный стиль»<sup>16</sup>, то представляется, что бляхи с изображением маски льва из Кобяковского кургана (рис. 29, 72; 36, 87), образа, характерного в основном для античного искусства, скорее следует относить к боспорскому полихромному звериному стилю, чем к сарматскому [рис. 10]. Од-

<sup>15</sup> Засецкая И.П. Изображение «пантеры» в сарматском искусстве // СА. 1980. № 1. С. 50.

<sup>16</sup> Мордвинцева. Ук. соч. С. 52.



Рис. 10. Золотая бляха с изображением льва. Курган 10, Кобяковский могильник, Ростовская область

нако этот вопрос требует специально-го исследования, которое в настоящей работе выполнить невозможно. И уж совсем непонятно, какое отношение к сарматскому полихромному звериному стилю имеет бляха в виде головы льва из Горгииппии, выполненная в стилистических традициях античной торевтики (представленный В.И. Мордвинцевой рисунок бляхи 37, 86, к сожалению, не дает правильного представления об оригинале).

4. Как мы уже отмечали, название стилистической группы «стиль рельефных медальонов», состоящей в основном из фаларов конской упряжи, кажется не соответствующим содержанию группы (см. выше).

5. Представляется справедливым сравнение бляшек из сарматских погребений с аналогичными по технике изготовления и некоторым стилистическим особенностям (наличию традиционных для античного ювелирного искусства рельефных ободков по краю в виде «веревочки», «косички», «астрагалов» и др.) с изделиями из северопричерноморских памятников боспорской культуры. Это сравнение только лишний раз подтверждает неоднократно высказанное мною в литературе мнение о происхождении данной группы вещей из производственных центров Боспора<sup>17</sup>.

Теперь остановимся на последней стилистической группе, которая называется: «Ювелирные украшения с элементами звериного стиля или боспорский полихромный стиль» (рис. 99). Посмотрев на предметы данной группы, становится совершенно очевидным, что такой стилистической группы нет и не может быть. Почти каждая вещь этой группы и по стилю, и по конструкции, и по технике является оригинальным, а в некоторых случаях и уникальным образцом древнего искусства. Как и в предыдущих случаях, списки вещей этой группы на с. 52 и 80 противоречивы. В частности, целый ряд предметов, указанных на с. 80, отсутствует на с. 52 (кат. № 63, 70, 80, 86; рис. 47, 1–2), и, наоборот, два флакончика из кургана «Хохлач» (кат. № 64, 65), которые упомянуты на с. 52, отсутствуют на с. 80, где они включены в другую стилистическую группу «геометрического стиля». Также в двух группах числятся и браслеты из Кобяковского могильника (кат. № 70). Как те, так и другие отсутствуют на групповом рисунке 99-м (который, кстати, в тексте на с. 80 ошибочно упомянут как 100). Нет на рисунке и еще некоторых предметов, которые числятся в списках, например, ножны кинжала из склепа в Горгииппии (кат. № 86), пряжки с фигурой ежика из Косики (кат. № 55) и бляшка из погребения Рошава Драгана в Болгарии (рис. 47, 2). Зато на рисунке фигурирует наконечник в виде головы лошади из кургана Косики, которого нет ни в одном списке (кат. № 56). Бляшка же из Рошава Драга-

<sup>17</sup> Засецкая. Изображение «пантеры»... С. 50; она же. Проблемы сарматского звериного стиля (историографический обзор) // СА. 1989. № 3. С. 42, 44; она же. Золотые браслеты... С. 51; она же. Золотой флакон сарматской эпохи // Сообщения Гос. Эрмитажа. 2004. Вып. 6. С. 50–52.

на совершенно справедливо включена автором в групповой рисунок 98 «рельефных медальонов», но при этом ее нет в списках данной группы. Несомненно, все эти неточности вызывают у читателя законный вопрос: на что же следует ориентироваться, чтобы правильно установить состав группы?

Если исключить те предметы, которые одновременно числятся и в других группах, то в составе группы «Ювелирных украшений с элементами звериного стиля» остаются 17 изделий из восьми погребальных комплексов и двух случайных находок. Это – две пряжки и наконечник из Косики (кат. № 55, 56); диадема, скульптурное изображение льва и сосуд с зооморфной ручкой из кургана «Хохлач» (кат. № 59, 62, 63); парфюмерный сосудик из Кобяковского кургана (кат. № 71); два фалара из кургана у п. Дачи (кат. № 78); браслет из кургана «Тузлуки» (кат. № 80); гривна из случайной находки в Воронежской области (кат. № 82); два браслета из случайной находки у г. Армавира (кат. № 85); ножны из Горгиппии (кат. № 86); наконечник из кургана у ст. Ладожской (кат. № 92); браслет из Запорожского кургана (кат. № 104); гривна из кургана «Пороги» (кат. № 108).

Теперь посмотрим, какие же диагностические признаки, по мнению автора, объединяют столь разнообразные предметы.

1 – «сочетание золота, стекла, граната, бирюзы, агата»;

2 – «фигуры животных вторичны по отношению к декоративному решению предмета»;

3 – «низкий рельеф зооморфных деталей»;

4 – «вставки помещены в кастах из проволоки, полоски золотой фольги, в особой коробочке и т.п.»;

5 – «многочисленные и разнообразные орнаменты из проволоки гладкой, рубчатой и скрученной в “косичку”»;

6 – «использование в орнаменте жемчужин, нанизанных на проволоку, а также стеклянных и каменных бусин, амфоровидных подвесок»;

7 – «частое использование зерни»;

8 – «употребление в декоре таких ярких элементов, как крупные стеклянные каменные вставки, в том числе геммы»;

9 – «бордюры из вставок разной нерегулярной формы».

Перечисленные признаки либо просто не существуют, либо относятся исключительно к одному, максимум к двум предметам. Например, второй признак – автор утверждает, что фигуры животных вторичны по отношению к декоративному решению. За исключением армавирского браслета, на всех других предметах они либо занимают главенствующее положение, либо равноправны с другими видами орнамента. Даже на диадеме из «Хохлача», где цветные вставки превалируют над другими декоративными деталями, фигуры животных и птиц занимают не последнее место (рис. 23). Также вряд ли четыре фигуры львов, выполненные в достаточно высоком рельефе, вторичны в декоре фаларов из п. Дачи (рис. 33, 78) [рис. 11]. На браслетах из Тузлука первое, что бросается в глаза, – это фигуры лежащих баранов, расположенные в ряд и занимающие всю центральную часть поверхности (рис. 34, 80). И уж совсем непонятно, как можно применить данный признак по отношению к наконечникам в виде головы лошади на гривнах и браслетах и зооморфной ручке на золотом сосуде из «Хохлача», которые, по сути, являются единственными декоративными деталями на этих предметах (рис. 22, 56; 34, 82; 39, 104; 25, 62) [рис. 12]. Также изображения животных и птиц играют главную роль в декоративном оформлении ножен из Горгиппии (рис. 36, 1–2). Исключение может представлять лишь гривна из кур-



Рис. 11. Золотой фалар с фигурами львов и вставками из гемм. Курган у пос. Дачи Ростовской области



Рис. 12. Золотой круглодонный сосуд с зооморфной ручкой. Курган «Хохлач», Ростовская область: а – общий вид, б – ручка сосуда

гана у с. Пороги, в декоре которой орнаментальные мотивы превалируют над зооморфными (рис. 40, 108). Таким образом, речь здесь может идти только о различии изобразительных средств и техники в передаче персонажей, а не об их второстепенном значении в орнаментике изделия.

Рассмотрим четвертый признак, в котором указаны три варианта гнезд, различающихся техникой изготовления. Все эти разновидности гнезд не встречаются вместе, следовательно, каждая из них может рассматриваться как самостоятельный признак. Тогда мы имеем следующую картину: первый вариант представлен только на армавирских браслетах, второй вариант (самый распространенный) фиксируется на большинстве предметов – на браслетах из Тузлука, на фаларах из Дачи, на крышке кобяковского флакона, на ножнах из Горгиппии, на некоторых головках-наконечниках. При этом следует заметить,



Рис. 13. Золотая диадема с фигурным фризом и цветными вставками. Курган «Хохлач», Ростовская область

что подобные гнезда делались не из золотой фольги, а из узкой тонкой, но достаточно плотной пластинки. И, наконец, гнезда «коробочки» или, как их принято называть, гнезда-лоточки, имеются только на диадеме из «Хохлача».

Пятый, шестой, седьмой и восьмой признаки подчеркивают наличие в декоре вещей данной группы элементов античного ювелирного искусства. Однако эти признаки распространяются неравномерно и чаще всего носят сугубо индивидуальный характер. Например, наличие вставок-гемм, которые представлены только на фаларах из кургана у п. Дачи [рис. 11], амфоровидные подвески и золотые бляшки, нанизанные на золотую нить, – лишь на диадеме из «Хохлача» [рис. 13] (изображенная на рисунке 34, 80 браслетов из Тузлука «золотая нить» в оригинале не существует), но эти элементы не фиксируются на других предметах. Проволочные ободки и ободки из зерни встречаются чаще, но в целом тоже носят специфический характер. Например, ободки из зерни служат, главным образом, для выделения основания или бугорков еще не выросших рогов в изображении копытных. Подобная деталь присутствует на головке зооморфной ручки из кургана «Хохлач» [рис. 12] и на наконечниках гривен и браслетов. Кроме того, в одном случае на крышке кобяковского сосуда ободки из зерни обрамляют гнезда [рис. 14]. На других предметах зернь не встречается.

В заключение В.И. Мордвинцева делает вывод, что предметы этой *стилистической* группы связаны по происхождению технико-стилистических приемов и даже сюжетов изображений с ювелирными украшениями позднеэллинистиче-



Рис. 14. Золотой флакон. Курган 10, Кобяковский могильник, Ростовская область



Рис. 15. Золотой ажурный браслет. Случайная находка. Г. Армавир, Краснодарский край

ского времени. Скорее всего, они производились в ювелирных мастерских Боспора. Предметы этой группы датируются I в. до н.э. – II в. н.э. (с. 80).

Автор справедливо отмечает наличие на изделиях выделенной группы элементов ювелирного искусства античных мастеров. Но вряд ли один этот признак позволяет объединить их в единую *стилистическую* группу. И если на одних предметах они играют существенную роль, влияя на их внешний облик, то на других они почти незаметны. Например, как мы уже отмечали выше, несомненно образцом эллинистических традиций ювелирного искусства являются браслеты из Армавира (рис. 35, 85) [рис. 15]. Но тут же возникает вопрос: а могут ли эти браслеты составлять стилистическое единство с диадемой? Ответ может быть только отрицательным, так как стилистические особенности диадемы слишком разнообразны и отражают разные художественные направления. Далее, можно ли считать фигурку на золотом сосуде из Хохлача примером данной стилистической группы? Несмотря на наличие ободков зерни вокруг основания рожек (кстати, автор ошибается, называя эти ободки розетками), фигурка лося или сайгака по всем признакам (и по мотиву в том числе) полностью соответствует принципам сарматского полихромного звериного стиля и вряд ли ее можно классифицировать как предмет лишь с *элементами звериного стиля*. Уникальные по своим стилистическим свойствам фалары из п. Дачи также не могут представлять единую стилистическую группу с остальными компонентами группы.

В принципе, возможно выделять группы изделий по какому-то одному общему признаку. Например, по форме, материалу, назначению, по отдельным стилистическим признакам, в том числе и по наличию орнамента, отражающего традиции античного ювелирного искусства, и т.д., но во всех этих случаях выделенные группы будут объединять вещи разного стиля, происхождения, назначения, этнокультурной принадлежности и даже времени.

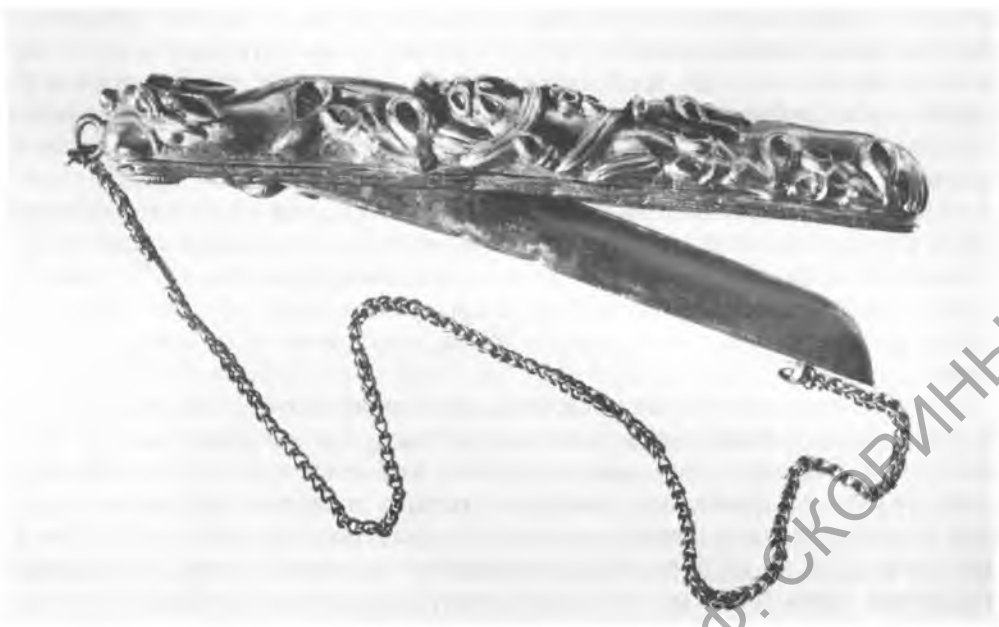


Рис. 16. Золотой флакон ладьевидной формы. Курган «Хохлач», Ростовская область

Не является бесспорным и тезис о происхождении таких разных по стилю и технике изготовления предметов только из боспорских мастерских. Боспор – не единственный античный центр, где могли изготавливаться эти произведения. Однако этот вопрос требует специального исследования с учетом особенностей каждого предмета. Не ясно также, почему автор датирует эту группу начиная с I в. до н.э. Наверное, следовало бы указать, какое из украшений относится именно к этому времени.

Таким образом, стилистические группы с изделиями из сарматских памятников, выделенные В.И. Мордвинцевой, на мой взгляд, носят искусственный характер и не отражают действительное положение вещей. Вряд ли данное исследование поможет в решении проблемы происхождения сарматского искусства.

Остановимся также на некоторых предметах сарматского звериного стиля, отнесенных В.И. Мордвинцевой к стилистическим группам 1, 2 и 3, основу которых составляют украшения из других этнокультурных регионов. Например, флакон ладьевидной формы из кургана «Хохлач» (рис. 26, 66) [рис. 16], отличающийся от других двух флаконов из этого же комплекса не только своеобразной формой, но и некоторыми особенностями стиля – почти полным отсутствием гравированной орнаментации тел животных, отнесен автором к группе 3 – «звериное барокко» *центральноазиатского стиля* (рис. 97). В эту же группу включен браслет из находки у с. Дуздак (рис. 46, 2), который, по мнению В.И. Мордвинцевой, является ближайшей стилистической аналогией новочеркасскому флакону (с. 58).

Посмотрим, насколько возможно такое сравнение. Прежде всего, изображенные на них персонажи относятся к разным образам – на браслетах это «рогатый волк», а на флаконах – «волчий дракон». В первом случае изображение представлено одной фигурой, в другом – сценой терзания трех персонажей, расположенных друг за другом. Следовательно, мотив и соответственно композиции

разные. Сближает их наличие головок грифонов. Но если головки грифонов на браслете, расположенные вдоль спины чудовища и имитирующие его рог, гармонично сочетаются с фигурой животного, то на флаконе две головки грифонов являются как бы самостоятельными деталями декора и выпадают из общего рисунка композиции – одна из них помещена на спине среднего персонажа, а другая в промежутке между второй и третьей фигурами. Поэтому вряд ли можно согласиться с безапелляционным заявлением автора, что «этот предмет представляет собой яркий образец “звериного барокко”» и что якобы «уши, плечи и другие части тела животного украшены головками грифонов» (с. 43). Значение головок грифона на браслетах можно рассматривать как магическое, способствующее усилению мощи зверя, какова же их роль в сюжете на флаконе – пока не ясно.

Существенные различия этих изображений проявляются в моделировке фигур персонажей, а также в использовании вставок. Так например, фигуры фантастических существ на флаконе выполнены в сравнительно высоком рельефе с подчеркнута выделенными контурами тела, в то время как распластанная вдоль стержня браслета фигура «рогатого волка» моделирована слабо. Что же касается вставок, то глубина гнезд и рельефное утолщение вокруг них на крышке флакона, несмотря на почти полную утрату вставок, не вызывают сомнения в их присутствии в древности. Судя по количеству гнезд и остаткам от вставок, их было 48 (из голубой пасты и кораллов). На браслете если же и были вставки, то только для обозначения уха, глаза, и возможно плеча, при этом форма их отличается от формы гнезд на флаконе [рис. 7, 19, 20].

На рисунке, выполненном В.И. Мордвинцевой, браслет обильно украшен цветными вставками, которые, по ее мнению, акцентируют глаза и уши на головках грифонов, а также ноздрю, глаз и копыто (!) передней ноги «рогатого волка» (рис. 46, 2). Поскольку автор, делая рисунок, пренебрег знакомством непосредственно с вещью, в опубликованное изображение вкрались весьма существенные ошибки. Во-первых, на браслете в настоящее время вставки вообще отсутствуют; во-вторых, их первоначальное наличие отнюдь не безусловно, учитывая, что глаза и уши головок грифонов имеют очень маленькие и неглубокие полости, которые могли быть просто рельефом и не заполняться вставками, как это мы видим на большинстве спиральных браслетов из Сибирской коллекции; в-третьих, небольшая выпуклость с углублением подчеркивает плечо зверя, а вовсе не является копытом передней ноги, как показано на рисунке, что несколько видоизменяет сам образ.

М.И. Артамонов совершенно справедливо сравнивал браслет из Дуздака с подобными украшениями из Сибирской коллекции Петра I<sup>18</sup>, в декоративном же оформлении флакона уже первые исследователи новочеркасского «клада» усматривали черты китайского древнего искусства<sup>19</sup>. Однако отсюда вовсе не следует, как предполагает В.И. Мордвинцева, что вещи звериного стиля, в которых прослеживаются сибирские «художественные и производственные традиции», «попали в Донские степи в результате связей с центральноазиатскими или дальневосточными центрами» (с. 51–52). К сожалению, автор не уточняет, какие связи имеются в виду: этнокультурные, торговые, миграционные и т.д. Представляется, что в данном случае можно говорить лишь о влиянии китайского ис-

<sup>18</sup> Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973. С. 46–47.

<sup>19</sup> Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 3. Древности времен переселения народов. СПб., 1890. С. 137–138.



куства на сарматский звериный стиль, как об этом и писал М.И. Ростовцев. Впрочем, он отмечал и возможность обратного влияния сарматского звериного стиля на китайское искусство<sup>20</sup>. Флакон из кургана «Хохлач», несмотря на все своеобразие, относится, как и другие изделия с зооморфными изображениями из этого комплекса, к классическим образцам сарматского полихромного звериного стиля. Наблюдаемые же в них индивидуальные особенности по-прежнему требуют объяснения, а, следовательно, и дальнейшего исследования.

Некоторые вещи сарматского искусства отнесены В.И. Мордвинцевой к группе Тилля-тепе (золото-бирюзовый стиль) (с. 51). Это пряжка из Никольского могильника с изображением грифона (рис. 21, 58), кубанская пластина с фигурой волка (рис. 35, 84), две аркообразные бляшки из погребений Золотого кладбища (рис. 37, 96, 98), кобяковская гривна (рис. 28), бляхи и пряжки из погребения у с. Пороги (рис. 40, 106–107) и кинжалы из п. Дачи (рис. 31, 32, кат. № 76).

Автор совершенно справедливо выделяет украшения из Телля-тепе в группу золото-бирюзового стиля (группа 2). Этот термин полностью соответствует находкам из царских гробниц, открытых в Афганистане на территории древней Бактрии. К нему могут относиться и некоторые изделия из Сибирской коллекции, например фалары [рис. 6] и другие бляхи, сплошь покрытые вставками бирюзы. Однако среди сарматских древностей таких вещей фактически нет. Лишь кобяковская гривна и браслет из п. Дачи украшены исключительно вставками бирюзы. Во всех остальных случаях это не бирюза, а голубоватая паста или же сочетание бирюзы со вставками из других материалов и другого цвета. Я не буду здесь подробно разбирать все вещи из сарматских памятников, вошедшие в данную стилистическую группу, а лишь хочу призвать будущих исследователей сарматского звериного стиля еще раз самим проследить, насколько сарматские вещи соответствуют стилистической группе «Тилля-тепе (золото-бирюзового стиля)».

Для примера остановимся лишь на сравнительном анализе кинжалов из кургана у п. Дачи (рис. 31–32) и кургана 4 некрополя Тилля-тепе (рис. 6), которые по форме и конструкции, бесспорно, относятся к одному типу оружия. Однако в стилистическом и техническом отношении каждый из них представляет собой индивидуальный образец. Прежде всего, они различаются содержанием и композициями изображенных на них персонажей и сцен. На ножнах из Тилля-тепе изображены расположенные в ряд грызущие друг друга фантастические существа – львиные грифоны, волчий рогатый дракон, кошачий крылатый хищник типа барса, на навершии – фигура медвежонка. На кинжале из Дачи, за исключением одного изображения грифона на левой лопасти ножен, в основном фигурируют только два персонажа: двугорбый верблюд и хищная птица-гриф, которые показаны либо в сцене терзания или борьбы, либо в виде одиночной фигуры, как, например, изображение идущего верблюда на навершии рукояти. Такое же существенное различие наблюдается и в формах вставок, и цветовой гамме. Ножны из Тилля-тепе украшены исключительно бирюзовыми вставками разнообразных оригинальных форм, в то время как ножны из п. Дачи наряду с бирюзой декорированы многочисленными вставками сердолика (треть всех вставок) сравнительно ограниченных форм. Кроме того, кинжал из Тилля-тепе декорирован пышным растительным орнаментом как на ножнах, так и на обратной стороне рукояти, чего нельзя сказать о декоре на кинжале из Дачи. Присутствие сильно схематизированного «растительного» орнамента на оборотной стороне рукояти последнего только лишней раз доказывает его отличие от кин-

<sup>20</sup> Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Л., 1925.

жала из Тилля-тепе. Выступы на ножнах из п. Дачи украшены округлыми высокими бляхами с зооморфными изображениями, выступы же на изделии из Тилля-тепе отмечены гладкими плоскими кружками без орнамента. Что же касается техники этих находок, то, учитывая противоречия в описании способа их изготовления авторами первых публикаций и В.И. Мордвинцевой, этот вопрос требует более тщательного дополнительного исследования. Однако и того, что было сказано выше, достаточно, чтобы сделать предположение о разном происхождении художественных традиций декора кинжалов, а также о разных центрах их производства. Поэтому трудно согласится с заключением В.И. Мордвинцевой: «Наиболее точно соответствуют всем стилистическим и технико-стилистическим приемам, которые характерны для предметов группы Тилля-тепе, *ножны из кургана у п. Дачи*. Это особенно очевидно благодаря сложности композиции, разнообразию представленных здесь сюжетов и мотивов, позволяющих отметить все особенности школы Тилля-тепе» (с. 41, 42; курсив мой. – И.З.) [ср. рис. 17, 1–6].

К сожалению, В.И. Мордвинцевой (как наглядно, по моему мнению, демонстрируют приведенные выше факты) свойственны высказывания слишком субъективного характера. В частности, это касается и искусствоведческих понятий, которые автор использует произвольно. Приведу несколько подобных примеров. Например, представляются неверными выводы В.И. Мордвинцевой по поводу изображений птиц на ножнах из Горгиппии и на диадеме из кургана «Хохлач». Автор пишет, что «...они изображены *по одной схеме*, туловище птицы выделено с помощью вставок листовидной формы, крыло выражено рельефом, вставкой отмечена его верхняя часть, голова, перья, лапы показаны средством рельефа и графики. Так что в обоих случаях представлен один и тот же *иконографический тип*, изображенный одинаковыми средствами» (с. 45, курсив мой. – И.З.).

Если фигуры изображаются по одной схеме, то прежде всего подразумеваются одинаковая композиция, одинаковый ракурс. В данном же случае все птицы на ножнах показаны в профиль, а на диадеме они изображены в фас, сидящими на «жердочке», с расположенными вдоль тела крыльями. Что же касается якобы одинакового *иконографического типа* изображений, то он, как и схема, в целом совершенно разный. Иконография – это строго установленная система изображений каких-либо персонажей или сюжетов. Сущность иконографии в выявлении и классификации основных элементов, составляющих не столько художественный образ, сколько средства его воплощения в произведении. Она представляет собой систему закрепления определенных правил для этих изображений<sup>21</sup>. Некоторые иконографические элементы, характерные для изображения птиц вообще, присутствуют и на разбираемых нами образах. Это, во-первых, передача оперения чешуйчатым орнаментом, который в искусстве разных времен и народов передавался таким способом, при этом использовались разные технические приемы: гравировка, чеканка, перегородчатая инкрустация и т.д., а во-вторых, обязательное выделение верхней части крыла либо посредством орнамента, либо вставками. Эти два элемента, как и наличие вставок на верхней части крыла и на груди, сближают этих птиц, однако это еще не дает основания относить их к одному иконографическому типу. Остальные изобразительные средства в трактовке тела и головы, а также поза персонажей, которая играет не последнюю роль в определении иконографии, различны.

<sup>21</sup> Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствоведения и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий. СПб., 1996. С. 53.

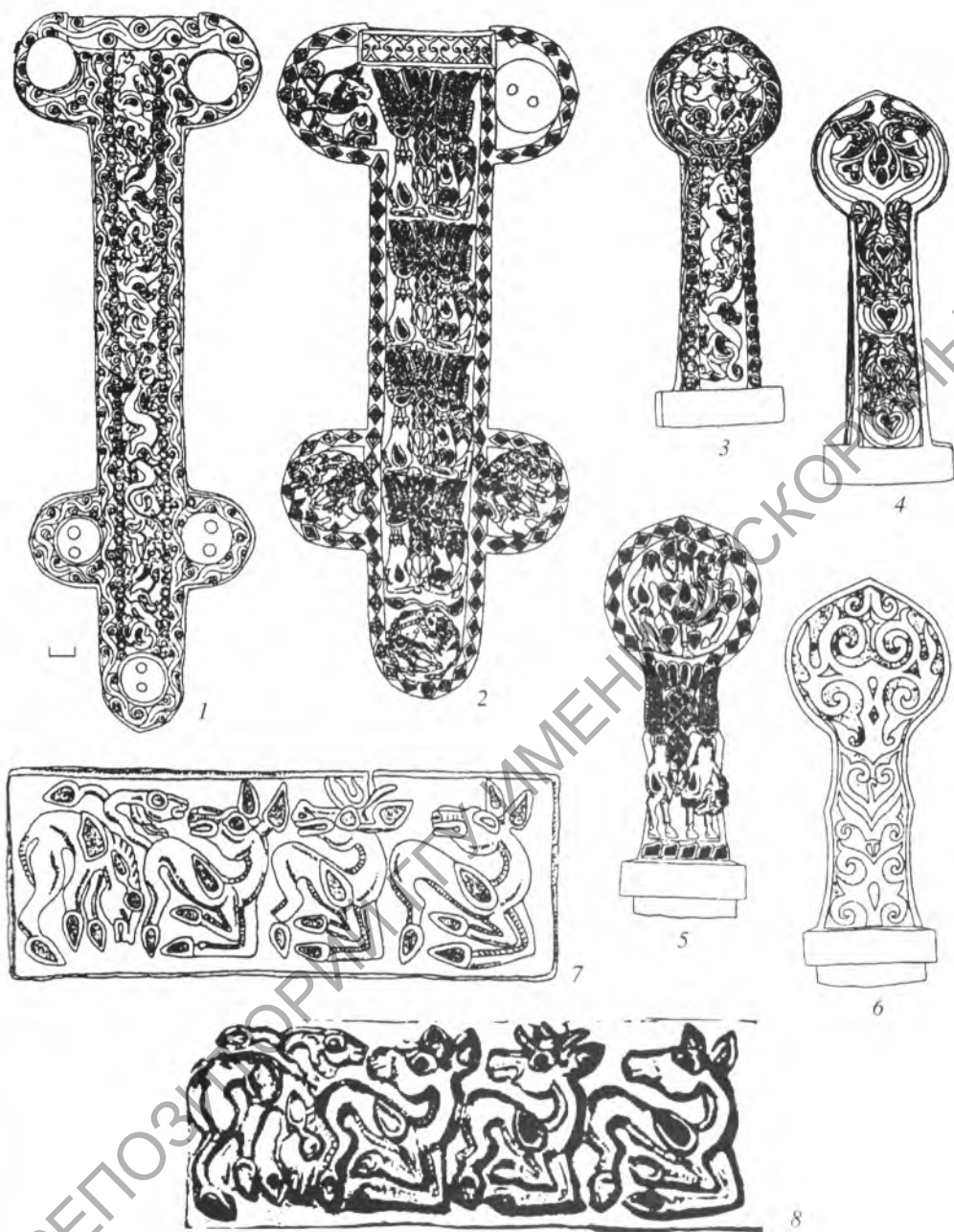


Рис. 17. Вещи полихромного звериного стиля: 1, 3, 4 – ножны и рукоять кинжала из погребения 4 могильника Тилля-тепе (по: *Мордвинцева. Ук. соч.*); 2, 5, 6 – ножны и рукоять кинжала из Азовского кургана (по: *Беспалый. Курганы...*); 7 – пластина из кургана у Мехзавода – рисунок В.И. Мордвинцевой; 8 – фотография пластины из кургана у Мехзавода

На ножнах из Горгииппии воспроизведены сцены терзания – нападения птицы на зайца. Фигуры птиц изображены в профиль с опущенной вниз головой, клюющими зайца в затылок. Все тело птицы и пышный хвост сплошь покрыты декором из гравированных линий в виде чешуек, волнистых, прямых и косых ли-

ний и вставок. Птицы же на диадеме изображены в фас с крыльями, расположенными по сторонам, вдоль тела. В отличие от сравнительно низкого рельефа фигур на ножнах, фигуры на диадеме, напротив, исполнены в высоком рельефе и выглядят как мелкая скульптура. Рельефно моделированы тело, верхняя часть крыла, ноги, голова и клюв. Гравированный орнамент использован достаточно скупно – это чешуйчатый декор на ногах, передающий оперение, и окантовки нижней части крыльев полосками из насечек. Кроме того, по-разному трактованы голова и клюв птиц, что связано с принадлежностью их к разным видам. На ножнах, где, вероятно, представлен сокол, персонажи изображены с небольшой головой, плавно переходящей в загнутый, но короткий клюв, а на диадеме – орел с круглой головой, большим, мощным, сильно загнутым клювом – типичными чертами хищных птиц [рис. 7, 16–18].

Не могу не остановиться на странном высказывании В.И. Мордвинцевой по поводу трактовки перекладки, зажатой в когтях птицы, изображенной на диадеме. Вот цитата из текста: «Назначение этого предмета неясно. Это может быть просто линия, имитация жердочки или ветки, а может быть *знак, близкий по смыслу тому, который изображен на монетах Фарзоя*»??? (с. 35, курсив мой. – И.З.). На мой взгляд, совершенно очевидно, что здесь представлено символическое изображение «жердочки», на которой сидит птица. На это указывают согнутые в коленях ноги и вцепившиеся когтями в перекладину лапы.

В разделе «Многофигурные композиции» как один из вариантов рассматривается изображение животных, расположенных друг за другом по кругу. В основном эта композиция представлена на сравнительно крупных изделиях, например, на фаларах, на плоской стороне одного из новочеркасских флаконов, а также на бляшках из Зубовского кургана. В.И. Мордвинцева почему-то полагает, что на зубовских бляшках, на которых изображены расположенные друг за другом две фигуры – бык и грифон, в основу композиции положен «*другой принцип*», поскольку она предназначена для обзора сбоку (с. 38, рис. 37, 99).

Зубовские бляшки имеют полусферическую, выпуклую форму малого размера (диаметр в основании – 2,9 см), что, естественно, диктует расположение подобной композиции на всей поверхности стенок [рис. 18]. В том же случае, когда форма изделий имеет более плоскую и большую по величине поверхность, изображение можно разместить как в центральной части, так и по краю. Но принцип композиции – расположение персонажей по кругу друг за другом остается неизменным [рис. 7, 6]. Меняется в таких случаях не композиция, а например, способ изображения фигур, которые могут измениться в размерах, конфигурации, пропорциях, степени и характере стилизации.

Третий пример касается таких понятий в искусствоведении, как *сюжет и мотив*. Описываются сцены терзания на флаконах из кургана «Хохлач», на которых изображены хищник кошачьей породы и грифон, терзающие лося (рис. 26, 64, 65). При этом сцены повторены дважды и расположены симметрично относительно друг друга. Загадочно и непонятно звучит фраза В.И. Мордвинцевой по этому поводу: «Сцены терзания удваиваются в зеркальном изображении, и, следовательно, из сюжета превращаются в *изобразительную единицу – мотив*» (с. 45, курсив мой. – И.З.).

Сюжет любого произведения представляет динамический аспект, раскрывающий связную последовательность развивающегося действия или события, посредством которого выделяется идея, лежащая в основе произведения<sup>22</sup>. Мотив

<sup>22</sup> Власов. Стили... С. 211; Королькова. Теоретические проблемы... С. 35.

выступает как стереотип, схематическое обобщение, обладающее внешним качеством – способностью к варьированию. Соответственно мотив связывается с вариациями какой-нибудь темы<sup>23</sup>. Как отмечает Е.Ф. Королькова, понятие *мотива* в изобразительном искусстве сводится к простейшей единице сюжетного развития<sup>24</sup>.

Попробуем рассмотреть в данном аспекте описанное выше изображение на флаконах – сцену нападения хищных существ на лося. Сцена фактически фиксирует одноразовое действие, поэтому мы не можем сказать, как будут разворачиваться последующие события, хотя, несомненно, сцена терзания соответствует какому-то сюжету и является частью идеи, лежащей в его основе.

Таким образом, сцена на флаконе – не сюжет, а скорее мотив, связанный с определенной темой – нападения одних персонажей на других. И в таком случае дважды повторенный мотив на флаконах из «Хохлача» как был мотивом, так и остался им. Было бы более важным, на мой взгляд, подчеркнуть высочайшее творческое мастерство исполнителя, создавшего сложную многофигурную композицию в виде двух повторяющихся, симметрично расположенных сцен на сравнительно небольшой округлой поверхности предмета. Здесь еще раз наглядно продемонстрирован один из главных принципов прикладного искусства – подчинение изображения форме изделия [рис. 4, 7, 4–5].

Подобное небрежное использование искусствоведческих терминов, а в данном случае этот момент отнюдь не исчерпывается приведенными тремя примерами, недопустим в работе, посвященной искусству. Декларативные высказывания вообще характерны для всего текста данной работы. Автор сплошь и рядом, делая выводы, не приводит никаких доказательств. Это касается как общих выводов (см. в нашей рецензии текст, посвященный анализу стилистических групп), так и частных вопросов. Например, В.И. Мордвинцева утверждает, что в сарматском зверином стиле «наблюдается общая тенденция к геометризации изображений и построению их в соответствии с определенными канонами, по упрощенной схеме» (с. 45). Но для того чтобы говорить о *тенденции к геометризации*, вероятно, надо проследить эволюцию ее развития, показав относительно каких изображений образы сарматского звериного искусства становятся более геометризированными. Непонятным остается и высказывание автора о *каноне построения изображений по упрощенной схеме*. В качестве примера приводится закономерность в пропорциях тела и головы животных на браслете из «Хохлача», где представлен фриз из восьми одинаковых фигур носатого волка. Но о каком каноне можно говорить, если это единственное, оригинальное



Рис. 18. Золотая бляшка с изображением быка и грифона. Курган 1, Zubовский хутор, Краснодарский край

<sup>23</sup> Власов. Стили... С. 84; Королькова. Теоретические проблемы... С. 35.

<sup>24</sup> Королькова. Теоретические проблемы... С. 36.

произведение, при этом изображения зверей выполнены отнюдь не по упрощенной схеме [рис. 7, 1]? Также голословно и неверно писать о якобы отсутствии у мастера интереса к виду изображаемого персонажа. В качестве доказательства автор приводит тот факт, что у грифона на гривне из «Хохлача» не изображены крылья. Однако ни у кого из исследователей не возникало сомнения, что здесь изображен именно орлиный грифон, так как другие видовые признаки этого персонажа показаны достаточно ярко (см. выше в тексте рецензии).

Также неверно утверждение автора, что «звериная сущность образов как бы теряет смысл на изображениях сарматского полихромного стиля» (с. 45). Даже когда звери превращаются в орнамент, они сохраняют и свой вид, и свою звериную сущность. Например, декоративный пояс из голов грифонов с мощными загнутыми клювами – символом хищника или из голов волков с открытыми зубастыми пастьми вряд ли позволяют говорить о потере звериной сущности у этих персонажей.

А как следует понимать, что «изображения как бы набираются из стандартного набора элементов, будто они конструируются из кусочков мозаики» (с. 45)? И уж совсем нелепо звучит фраза, что «на гривнах и браслетах животные двух типов используются наподобие чередования лотоса и пальметты в греческих орнаментах как два разных элемента декора». Само по себе такое сравнение некорректно, но оно еще и фактически неверно. И хотя автор не указывает, о каких гривнах и браслетах идет речь, мы можем предположить, что имеются в виду гривна из «Хохлача» и браслет из Кобяково, украшенные повторяющимися сценами нападения волка на грифона [рис. 1 и 3]. Таким образом, здесь можно говорить лишь о наличии повторения одного и того же мотива, а не о чередовании фигур.

Также без всяких объяснений В.И. Мордвинцева предлагает новую интерпретацию образов. Почему, например, голова волка на наконечниках из погребения у с. Верхнего Погромного превратилась в голову кошачьего хищника (кат. № 46, рис. 20, 46) [рис. 19], а львиный грифон на керченской брошке (кат. № 100) – тоже в кошачьего хищника, три идущих по кругу молодых лося на дне (а не на крышке) флакона (а не пиксиды) из «Хохлача» (рис. 26, кат. № 64) – в лошадок и т.д.

И вот уж с чем категорически нельзя согласиться, так это с определением образа на знаменитой бляхе из Сибирской коллекции, на которой, как отмечали до сих пор все исследователи, изображена хищная птица, орел или гриф, держащая в когтях свою добычу – козла (кат. № 44, рис. 19). Однако В.И. Мордвинцева предполагает, что изображение птицы можно отождествить с *павлином*, потому что у нее «характерный, специально выделенный хвост» и потому что на других предметах Сибирской коллекции птицы изображены по-другому» (с. 26). Интересно, в какой культуре, у каких племен и народов павлин был символом мощи и силы и когда и где он интерпретировался как хищник? Известные изображения павлинов ничего общего не имеют с хищными птицами, а всем своим видом демонстрируют мирное и красивое существо. Впрочем, автор в последующей фразе пишет, что «добавленные уши» и гребень «подчеркивают его принадлежность миру фантастических монстров». Так кто же здесь изображен – монстр или павлин? При этом делается ссылка на иранскую эпическую традицию, в которой якобы из павлина и собаки родился образ Сенмурва – полусобаки-полуптицы. Но если это и так, то причем же здесь изображение на сибирском предмете [рис. 20]<sup>25</sup>?

<sup>25</sup> В настоящее время идентификация этого фантастического чудовища – «собаки-птицы» с образом «Сенмурва» представляется спорной (*Иерусалимская А.А. Шелковые ткани с «Сенмурвами» (новые находки и старые проблемы) // Эрмитажные чтения памяти В.Г. Луконина. СПб., 1986–1994. С. 62–71.*



Рис. 19. Золотые наконечники в виде головы волка. Курган 4, погребение 2. Село Верхнее Погромное, Волгоградская область

Также не могу согласиться с тем, что на пластине из Мехзавода (рис. 30, кат. № 75) у оленихи, расположенной слева от оленя, хвост заканчивается «головой грифона». На самом деле у нее, как и у других животных, за исключением первой фигуры слева, хвост отсутствует. Существо непонятного вида, изображенное сверху над оленихой и поверженным животным, не имеет, однако, никаких признаков образа грифона. Здесь представлено животное с большой головой, коротким туловищем с двумя ногами и сравнительно длинным хвостом, заканчивающимся миндалевидной вставкой. Судя по его позе, создается впечатление, что это существо преследует оленей [ср. рис. 17, 7 и 8; 21].

Последнее, на чем мне бы хотелось остановиться, – это пренебрежение в ряде случаев высказываниями отечественных исследователей. Например, описывая декоративное оформление диадемы из «Хохлача», которое, как известно, представляет сочетание традиций греко-римского ювелирного искусства и сарматского звериного стиля, В.И. Мордвинцева ссылается исключительно на зарубежных авторов (с. 48). Но уже в первой публикации 1864 г. был отмечен эклектический характер декоративного оформления диадемы<sup>26</sup>. Позднее об этом же писали И.И. Толстой с Н.П. Кондаковым<sup>27</sup> и М.И. Ростовцев<sup>28</sup>. А затем достаточно подробно это явление описано в развернутой аннотации К.М. Скалон<sup>29</sup>. На сочетание разных художественных традиций в орнаменте диадемы из «Хох-

<sup>26</sup> Борисьяк Н. Об археологическом открытии в Новочеркасске // Воскресное прибавление к «Московским ведомостям», июль, № 27. 1864.

<sup>27</sup> Толстой, Кондаков. Ук. соч. С. 132–140.

<sup>28</sup> Ростовцев. Ук. соч. С. 583.

<sup>29</sup> Скалон К.М. Диадема из кургана Хохлач в г. Новочеркасске // Эрмитаж. Альбом. Л., 1964. Кат. № 30.



Рис. 20. Бляха (эгрет) с изображением хищной птицы, держащей в когтях козла. Сибирская коллекция Петра I



Рис. 21. Золотая пластина с изображением лосей. Курган у Мехзавода, г. Ростов

лача» указывалось и в других работах<sup>30</sup>. Поэтому как-то странно звучит фраза В.И. Мордвинцевой о том, что ей «представляется, что новочеркасская диадема – это скорее образец переплетения различных художественных традиций в одном

<sup>30</sup> Засецкая И.П. Сарматские племена (III в. до н.э. – II в. н.э.) // Культура древних народов Восточной Европы. Путеводитель. Л., 1969. С. 24–25; Яценко С.А. Диадемы степных кочевников Восточной Европы в сарматскую эпоху // КСИА. 1986. 186. С. 15–16; Zassetskaya I.P. Le kourgane Khokhlatch ou Tresor de Novotcherkassk // L'Or des Sarmates. Nomades des steppes dans l'Antiquité. Finistere, 1995. P. 55, 58. Cat. 85, 86.



предмете, изготовленном в одной мастерской» (с. 48). А где же все остальные авторы, писавшие об этом же, но значительно раньше. Даже если приводятся дополнительные сведения, подтверждающие уже существующую точку зрения и автор с ней согласен, то тем более необходимо сослаться на своих предшественников. Из-за отсутствия какой бы то ни было ссылки остается неясным замечание В.И. Мордвинцевой о якобы существующем мнении, «что диадема из “Хохлача” – это позднейшая переделка греческого украшения» (с. 48).

На с. 35, где автор использует термин «зооморфная свастика», было бы уместно сослаться на указанную выше статью Е.Ф. Корольковой<sup>31</sup>. В примечании на с. 23, где речь идет о «майкопском поясе», В.И. Мордвинцева почему-то ограничивается лишь упоминанием о том, что «пояс считается поддельным», не указывая ни автора этой точки зрения, ни публикаций о поясе, а также своего отношения к данному вопросу. А между тем существует серьезное исследование А.А. Иссена, который впервые, вопреки мнению М.И. Ростовцева, убедительно доказал, что майкопский пояс не является подлинным предметом древнего искусства<sup>32</sup>.

Во введении, которое фактически посвящено краткой истории изучения сарматского искусства, В.И. Мордвинцева отмечает, что якобы две статьи И.П. Засецкой 1980 и 1989 гг. стали «поворотным пунктом в изучении сарматского полихромного стиля» (с. 6). Однако подобный вывод отнюдь не следует из дальнейшего изложения автором моих «заслуг», тем более что из текста вообще остается неясным, что именно написано мною, а что самим автором книги. В действительности указанные выше мои работы никакого кардинального поворота в исследовании сарматского искусства не совершили. Ряд сделанных мною наблюдений относительно преемственности сарматского звериного стиля от сибирских и древневосточных древностей, показанные на конкретных примерах, являются лишь дальнейшим развитием существующих мнений по данной проблеме. Однако там, где следовало бы подчеркнуть значение сделанного мною наблюдения, В.И. Мордвинцева просто забывает об этом. Так, на с. 38 в рубрике «Композиции, в которых животные располагаются в ряд» автор пишет: «...расположение животных в ряд – один из древнейших мотивов ближневосточной художественной традиции, в основе которой лежит общая идея великих процессов» и далее дана ссылка на Э. Херцфельда, что вполне справедливо в данном контексте. Но почему же тогда, когда дается описание композиции на конкретных предметах сарматского искусства, в частности на гривне и браслетах из кургана «Хохлач», не указать, что впервые применительно именно к этим изображениям И.П. Засецкая отмечала наличие в них традиций искусства Переднего Востока: «Традиции древневосточного искусства прослеживаются в композиции фигур на золотых браслетах и гривне из кургана “Хохлач”... Фигуры скомпонованы так, что создается впечатление непрерывной ритмичной линии шествия фантастических существ»<sup>33</sup>.

Также неплохо было бы отметить точку зрения И.П. Засецкой о происхождении вещей, в том числе и фаларов и бляшек, состоящих из золотого декоративного покрытия, бронзовой пластинчатой основы и массы, заполняющей рельеф, которые она рассматривает как продукцию античных мастеров Северного Причерноморья<sup>34</sup>. Но В.И. Мордвинцева, отмечая, что предметы подобного рода относятся к изделиям местных мастерских, продолжающих производствен-

<sup>31</sup> Королькова. Теоретические проблемы... С. 289–293.

<sup>32</sup> Иссен А.А. Так называемый «майкопский пояс» // АСГЭ. Вып. 2. Л., 1961. С. 163–177.

<sup>33</sup> Засецкая. Изображение «пантеры»... С. 53–54.

<sup>34</sup> Там же. С. 50.

ную традицию эпохи эллинизма, предпочитает сослаться на свою собственную статью (с. 52, 80). Как я уже писала выше, даже если в качестве доказательства автор приводит другие аргументы в пользу существующей точки зрения по сравнению с доводами предшественников, он обязан сослаться на соответствующую литературу. Очень жаль, что В.И. Мордвинцева полностью проигнорировала интересную и содержательную статью Н.В. Лавыгиной, посвященную происхождению образов «носатого волка» и дракона, играющих не последнюю роль в репертуаре сарматского полихромного звериного стиля<sup>35</sup>.

В результате невнимательного отношения к литературным источникам в работе встречаются досадные ошибки в описании техники изготовления предметов. Например, В.И. Мордвинцева пишет, что браслеты из Кобяково (кат. № 70) «отлиты и доработаны резцом». На самом деле они имеют более сложную конструкцию из двух пластин. При этом изображения, нанесенные на верхнюю пластину, выполнены в технике басмы<sup>36</sup>. Также непонятно, откуда у гривны из Кобякова появилась «плоская подкладка» (с. 89). Ничего подобного нет в описании авторов раскопок и первой публикации кобьяковского погребения<sup>37</sup>. Не учтены и подробности техники ножен кинжала из кургана у п. Дачи, указанные Е.И. Беспальм<sup>38</sup>. Список подобных недоразумений можно было бы продолжить.

К сожалению, небрежность и поспешность пронизывают большую часть текста данной монографии – перепутаны описания предметов, ссылки в тексте на каталожные номера и рисунки, отмеченные выше повторы одних и тех же вещей в разных стилистических группах и т.д. и т.п. Даже название отдела археологии Государственного Эрмитажа указано с ошибкой. Напомню, наш отдел называется – Отдел археологии Восточной Европы и Сибири, а не «Западной Сибири», как пишет Валентина Ивановна. Большие и мелкие ошибки, путаница в искусствоведческих терминах, бездоказательные высказывания, неуместные сравнения и, наконец, необоснованное выделение так называемых стилистических групп – все это делает работу В.И. Мордвинцевой далекой от научного исследования. Как сказал один из корифеев русской археологии по поводу докладов на научной конференции: «Сегодня мы узнали много нового и интересного, но то, что ново, неинтересно, а то, что интересно, то не ново».

Опубликованная версия плохо подготовлена к изданию и может быть полезной читателю лишь в качестве свода вещей, относящихся к полихромному звериному стилю и то с оговоркой. Цель моей рецензии направлена не столько на критику монографии В.И. Мордвинцевой, но главным образом на то, чтобы предупредить читателя о необходимости осторожно относиться к выводам автора и чтобы, не боясь затратить часть своего времени, постараться самостоятельно разобраться в той или иной проблеме.

#### ABOUT A NEW STUDY ON THE PROBLEMS OF POLYCHROME ANIMAL STYLE

I. P. Zasetskaya

The author of the article gives a critical review of V.I. Mordvintseva's book *Polikhromnyj zverinyj stil'* («Polychrome animal style») published in 2003 in Simferopol. In the critic's opinion, the book, conceived as a comprehensive study of the problem, is very disappointing. The general approach of the study is disputable, but the main weakness lies in misleading interpretations of some objects in question.

<sup>35</sup> Лавыгина. Ук. соч. С. 156–171.

<sup>36</sup> Прохорова, Гугуев. Ук. соч. С. 146–147; Засецкая. Золотой флакон... С. 46.

<sup>37</sup> Прохорова, Гугуев. Ук. соч. С. 143.

<sup>38</sup> Беспальм Е.И. Курган сарматского времени у города Азов // СА. 1992. № 1. С. 185–187.