

библиографией и научным аппаратом. Эта статья – как бы “*Supplementum prodromi corporis monumentorum Asiae Mediae*”¹⁵.

Итак, обнаруженная мною в архиве Йельского университета статья Ростовцева нигде раньше не публиковалась. Более того, на основных ее идеях базировалась книга ученого, изданная в Принстоне в 1929 г. По словам Ростовцева, «эта русская работа появляется теперь по-английски в расширенном и переделанном виде, поскольку со времени написания этой первоначальной статьи я имел возможность ознакомиться с многочисленным новым материалом, что изменило некоторые из моих взглядов на эволюцию звериного стиля»¹⁶.

Сопоставление статьи 1921 г. с английской книгой, сданной в печать в 1926 г., показывает, что при содержательной преемственности оба текста весьма разнятся друг от друга: значительно увеличен объем (почти в три раза) и количество иллюстраций, введен новый археологический материал, в том числе и из музеев Западной Европы и США, уточнены и более аргументированно доказаны концепции 1921 г., упорядочена и изменена структура книги (вместо 3 глав в книге 4 главы). Однако значимость публикации обнаруженной в архиве статьи безусловно сохраняется – русский текст никогда не был издан, и именно теперь можно проследить эволюцию взглядов Ростовцева на происхождение и развитие звериного стиля¹⁷.

Г.М. Бонгард-Левин

ЮГ РОССИИ И КИТАЙ – ДВА ЦЕНТРА РАЗВИТИЯ ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

1. ЮГ РОССИИ

Одной из самых характерных особенностей или, лучше, господствующей особенностью развития орнаментального искусства на юге России среди населявших ее сначала скифских, а затем сарматских племен является звериный стиль в орнаментике, имевший здесь свои законы и свою эволюцию.

На юг России звериный стиль пришел окончательно сформированным, с большинством своих отличительных особенностей. Насколько можно судить по предметам, добытым более чем вековыми раскопками в курганах юга России, прецедентов звериного стиля в том виде, в каком мы его застаем на юге России, надо искать не в степях юга России, а где-то вне их. Где – это вопрос до сих пор не разрешенный, ответ на который я попытаюсь дать в этой статье.

Установим сначала хронологию. Древнейшие памятники звериного стиля на юге России, если отвлечься от находок Кубанской области медного века, от которых нет эволюционного перехода к памятникам эпохи господства скифов на юге России, относятся к VI веку до Р. Хр. Найдены они в царских гробницах этого времени, сосредоточенных, главным образом, в долине реки Кубани, но разбросанных также по всему пространству степей юга России. Отдельные находки заходят и дальше на запад, вплоть до Лужицкой области и степей Венгрии. Инвентарь этих гробниц сложный и богатый. Он состоит преимущественно из различного рода сосудов, предметов мужского, женского и конского убора, оружия и некоторых предметов обихода. Среди вещей этого инвентаря легко выделить предметы, ввезенные из греко-восточной М[алой] Азии, и предметы, сработанные в господствовавшем тогда на Ближнем Востоке позднеассирийском стиле. Но рядом с этими предметами, особенно в составе

¹⁵ См. *Ростовцев. Средняя Азия...* С. 9.

¹⁶ *Rostovtzeff. The Animal Style...* P. IX.

¹⁷ Пользуясь случаем, хочу выразить признательность за помощь в подготовке публикации Д.С. Раевскому, В.Ю. Зуеву и А.А. Немировскому. В статье сохранены по возможности авторские стиль, орфография и пунктуация.

металлических частей конского убора и среди богато украшенных золотом и серебром предметов вооружения, имеются вещи, орнаментированные в ином стиле и по иным декоративным принципам, по большей части чуждым как позднеассирийскому, так и греко-малоазийскому искусству. Стиль этот давно уже наблюден и давно уже назван звериным, так как основным элементом, можно сказать единственным, являются фигуры зверей, частью изображенных натуралистически, частью в большей или меньшей мере стилизованных. Наряду с целыми фигурами зверей элементами орнаментации являются и части их: головы и ноги, но чаще всего головы(?). Стилизация иногда заходит так далеко, что головы зверей сводятся к наиболее основным их частям, наиболее характерным и бросающимся в глаза. У птиц – к клюву и глазу, у хищников – к глазам, ушам и зубам и т.п.

Существование этого стиля, как я уже сказал, давно уже замечено, но анализа его и его истории на юге России до сих пор никто не дал. Остановимся на древнейшем периоде этого стиля, на его памятниках, относящихся к VI веку до Р. Хр. Главные находки этого времени сделаны в курганах Кубанской области, а именно в станице Келермешской, Ульском ауле, Костромской станице и др. Почти все открытия сделаны покойным Н.И. Веселовским, знания которого в истории русской археологии далеко еще не оценены по заслугам. Тому же времени принадлежат также некоторые находки в западной части степей юга России; я имею в виду находку ген[ерала] Мельгунова в 18 вер[стах] около Елизаветграда (Литой Курган), дающую поразительные аналогии Келермешским вещам; инвентарь погребения Золотого Кургана около Симферополя в Крыму (раскопка Н.И. Веселовского 1896 г.); вещи, найденные в курганах около хутора Шумейко Полтавской губ[ернии] (около Ромен). Несколько более позднему времени принадлежит находка в Феттерсфельде в Лужицкой области (восточ[ная] Пруссия) и несколько одновременных этой находке находок на Кубани и в днепровских степях (глав[ным] обр[азом] в Семибратних курганах на Кубани и в курганах около древнего Нимфея – Эль-Теген в Крыму).

Основными элементами звериного стиля этой эпохи являются: 1) придание известному предмету формы зверя или части зверя; 2) украшение предмета фигурами зверей почти сплошь; 3) группировка этих зверей примитивным способом – рядами, не группами; 4) стремление заполнить фигурой или фигурами зверя все орнаментируемое пространство; 5) придание для этой цели зверям положений, хотя в основе своей и наблюденных, т.е. натуралистических, но утрированных; таково, например, антиномическое положение зверя: голова в одну сторону, тело в другую, или даже передняя часть тела в одном направлении, задняя в другом, вплоть до придания передней половине естественного положения, задней обратного; к той же области относится изображение животных в позе прыжка с подогнутыми ногами или свернувшимися клубком, когда надо заполнить круглое пространство, причем зверю придается положение как бы кусающего свой собственный хвост; звери в этом положении часто удваиваются; 6) стремление заполнить фигурами или частями фигур зверей не только орнаментируемый предмет, но и сами фигуры зверей, т.е. изображение зверей или частей их на зверях или частях зверей; 7) трактовка оконечностей зверей – лап, хвостов, ушей, как целых зверей или как частей зверей, причем особо любимыми мотивами являются клюв и глаз грифона или птицы и фигура льва.

Сочетание всех этих особенностей и дает специальный звериный стиль. Из этих особенностей некоторые мы находим и в позднеассирийском искусстве, например, особенности 3–5. Но от этого искусства древнейшее скифское отличается тем, что оно все свои мотивы развивает до крайних пределов, удерживает в группировке зверей древний доисторический принцип несочетания зверей в группы, не воспринимает, например, геральдической группировки зверей или групп зверей борющихся, не сочетает, наконец, зверей с людьми и, главное, орнаментирует зверей до последних пределов. Особо любимым орнаментом являются клюв и глаз птицы, из которых создаются целые орнаментальные симфонии, чрезвычайно причудливого характера, а также свернувшаяся клубком фигура хищника. Наиболее благородным орнаменталь-

ным мотивом этого периода являются клюв и глаз птицы; этот мотив сильно геометризуются и имеет тенденцию превратиться в спираль: тот же процесс, который мы наблюдаем в наиболее ранних памятниках орнаментального искусства – керамике некрополя Сус в Персии, принадлежащей еще неолитическому периоду (около 4000 лет до Р. Хр.), где ту же роль играют рога козла.

Типичными примерами развитого звериного стиля VI века до Р. Хр. могут служить следующие предметы (выбираю наиболее характерные; число их можно было бы увеличить до бесконечности).

1. Бронзовое навершие шеста из Ульского аула в Кубанской области (два экземпляра). Шесты с такими навершиями обычно служили подпорками рамы погребального балдахина. Навершия этих шестов почти всегда имеют либо форму огромного бубенчика, увенчанного головой зверя, либо форму головы зверя или целого зверя. Они были в ходу в Скифии вплоть до последних времен скифского государства. Бронзовое навершие из Ульского аула имеет форму огромной головы хищной птицы, сведенной до большого глаза, имеющего форму человеческого глаза, и до клюва, завитого в спираль. Борт этой головы украшен рядом постепенно уменьшающихся таких же глаз и клювов (несколько концентрических кругов – глаз и ряд линий, сгруппированных по принципу среднего между меандром и спиралью). Центр занят таким же сочетанием глаза и клюва, но с присоединением уха, что указывает на голову грифона как на прототип этого орнамента. Наконец, нижняя часть площади предмета занята фигурой лежащего горного козла: туловище влево, голова вправо, с огромными рогами.

2. Железная боевая секира, обложенная золотым листом (за исключением лезвия) из Келермеша. Этот предмет интересен и как типичный образчик скифского звериного стиля, и как один из примеров сочетания этого стиля с мотивами несомненно ассирийского происхождения. Ручка секиры украшена в чистом скифском зверином стиле, обух и нож ручки – ассирийскими мотивами. Это указывает на то, что скифский звериный стиль в III и VI вв. до Р. Хр. пришел в тесное соприкосновение с неоассирийским искусством, но не слился с ним, а только механически сочетался. Вся ручка секиры украшена длинными рядами зверей, частью лежащих, частью стоящих. Эти звери трех типов: олени и антилопы разных пород, дикие кабаны и какие-то хищники, больше всего напоминающие медведей. В трактовке этих зверей мы наблюдаем интересное, уже знакомое нам сочетание натурализма и орнаментализма. Тип зверей превосходно наблюден, но тела и головы их трактованы чисто орнаментально, например рога оленей и антилоп, сочленения, копыта, грива и мех кабанов и т.д. Обращу особое внимание на двух зверей – кабана и медведя. Копытам кабана придана форма двух орлиных клювов с одним глазом или головы грифона (ухо, глаз, клюв). Лапы медведя трактованы как орлиные головы. В Келермешской секире интересно то, что выбор зверей иной, чем в остальных памятниках того же стиля. Нет того ограничения, которое мы наблюдаем обычно. Львы, орлы, грифоны, козлы. Фауна богата и типична; я бы сказал – фауна южных частей Средней Азии или Персии. Но принципы орнаментации те же, что и везде.

3. Опишу еще один характерный предмет, типичный для западной части архаической Скифии. Это наконечник ремня из бронзы, покрытый золотым листом, найденный в с. Деревки на р. Ворскле (Харьковской губ.). Подобные наконечники ремней обычны в бассейне Днепра и степях между Доном и Днепром. Отсюда они распространились и по средней и восточной России (могильники Ананьевский и Зуевский), на которые скифский звериный стиль имел огромное влияние, идя туда и по Дону из Кубанской области, и по Днепру и Бугу из западной Скифии. Наконечники эти имеют крестообразную форму. Концы креста обычно имеют форму кружков. На экземпляре из с. Деревки все кружки заполнены свернувшейся фигурой льва, держащего в лапах и в пасти другое животное, вероятно дикого осла или онагра, очень популярного зверя в скифской звериной архаике. Прямая ручка креста заполнена четырьмя фигурами лежащих стилизованных львов.

В более позднее время – в V, IV и III вв. до Р. Хр. принципы звериного стиля на юге

России остаются те же и отдельные его мотивы повторяются в разнообразных сочетаниях. Но замечаются и новшества. Принципы остаются теми же, но часто звери изображаются не в восточном стиле, а в стиле ионийских греков: явный признак того, что на скифов начали работать ионийские греки. Они же и рядом с ними другие более или менее эллинизованные малоазийские мастера вводят и другие новшества. Появляется и завоевывает все большую и большую популярность геральдическая группа зверей, изобретенная шумерско-вавилонской Месопотамией и нашедшая себе широкое распространение в М[алой] Азии, Эгейском мире и Греции. Звери сочетаются в группы двух или трех борющихся зверей разных пород. Из этих групп подчас создается пышная звериная вязь: также изобретение шумерско-вавилонской Месопотамии. Огромной популярностью начинают пользоваться вышперечисленные фантастические звери – грифоны и дракон. Успехом пользуется и восточный мотив развернутого зверя: с одной головой и двумя туловищами в геральдической группировке. Звериный орнамент начинает соединяться с растительным – восточногреческим и чисто греческим, причем создаются причудливые сочетания. В духе растительного орнамента перерабатывается и звериный: из зверей создаются пальметки; птичьи головы превращаются в завитки; хвосты зверей – в побеги. Наблюдается тенденция и к геометризации звериного орнамента. Наконец, создаются и новые причудливые звери-драконы с оленьими рогами, причудливые сочетания птичьих голов и т.п. Но человеческая фигура из всей этой богатейшей гаммы новых мотивов исключена совершенно. Единственным исключением является фигура полувзвериной богини – матери зверей.

Количество памятников этой эпохи, хранящихся в русских и иностранных музеях, огромно. Погребения, в которых находятся подобного рода памятники, надо считать сотнями. Они рассеяны по всему югу России и северной части Балканского полуострова, покрывая собой пространство могучего скифского царства V и IV вв. до Р. Хр. Перечислять отдельные погребения было бы долго и бесполезно. Наиболее важные из них описаны в моей печатающейся книге: "Исследования по истории Скифии и Боспора", т. I.

Характерно, однако, что ионийское влияние, как раньше ассирийское, проникает преимущественно в вещи, изготовленные из драгоценных металлов – золота и серебра. Но на подделках из бронзы, преимущественно на украшениях конских уздечек, это влияние сказывается мало или, во всяком случае, перерабатывается и стилистически в духе южно-русского звериного стиля, в духе основных его принципов. Таковы, например, богатейшие бронзовые украшения уздечек из Семибратних курганов (V и IV вв. до Р. Хр.) и особенно разнообразнейшие украшения уздечек из курганов Елизаветинской станицы IV в. до Р. Хр., добытые раскопками Н.И. Веселовского во время войны (1915 и 1916 гг.). В них мы имеем необычайно разнообразную симфонию мотивов звериного стиля, частью заимствованных у ассирийско-иранского искусства, частью у ионийского искусства, но переработанных в совершенно новом не ионийском и не ассирийском духе, очевидно местными, а не греческими и даже не персидскими мастерами. Я обращаю особое внимание читателя на некоторые части конского убора из уже упомянутых Семибратних, Нимфейских и Елизаветинских курганов, частью опубликованных мною в моей английской книге, частью публикуемых здесь впервые. Интересны оригинальное сочетание пальметки с головою лося; пальметки – навершия псалиев, составленные из двух геральдически сопоставленных оленей, львов или драконов; пальметки-псалии, развивающиеся то из рогов лося, то из рогов северного оленя; такие же пальметки из трех голов львов на длинных шеях; причудливое сочетание в солнечный круг голов козлов и других животных; фантастический, чисто орнаментальный грифон, иногда с вывернутым туловищем и с рогами оленя.

Все эти мотивы – прямой дериват скифского звериного стиля VI в. до Р. Хр.; они, конечно, могли быть созданы только теми, кто чувствовал оригинальность и своеобразную прелесть этого стиля, т.е. ни в коем случае не греческими мастерами. В этих вещах слишком много своей, не греческой и не ассирийско-малоазийской концепции,

какая-то своя особая сила в сочетании и трактовке отдельных мотивов, свой уже утонченный вкус, свой оригинальный и рафинированный ритм, свои особенные взгляды на красоту. Не забудем и то, что и фауна этого звериного стиля своя, не классическая: наряду с фантастическими животными мы видим таких специфических зверей севера, как лось и северный олень, кабан, волк.

Этот звериный стиль распространился на широком пространстве. Мы застаем его не только на Кубани и в Крыму, но и во всех степях юга России между Уралом и Бугом или даже Днестром и далее на запад на Дунае – в Румынии и Болгарии. Но надо заметить, что чем далее на запад и чем ближе к III в. до Р. Хр., чем дальше от животворящей силы Центральной Азии, тем мотивы этого стиля делаются все более и более трафаретными, сухими, безжизненными, простыми повторениями того, что живет и очевидно создается дольше на Востоке. Интересно сравнить вышеразобранные конские украшения Кубани с уздечными металлическими наборами курганов Приднепровья IV и III вв. до Р. Хр. Мы их имеем бесконечное количество. В них нет ни выдумки, ни стиля: это повторение, а не творчество.

И интересно, что памятники этого района и этого времени повторяются в деталях во всех подробностях и в последних находках, сделанных на Дунае.

Ясно, что на Днепре и еще больше на Дунае стиль оторвался от своей базы, попал в чужую среду племен иного происхождения, последовал за немногими завоевателями и постепенно выродился. Не понимаю, как можно говорить о вещах звериного стиля, найденных на Дунае, как о памятниках фракийского искусства. С фракийцами они не имеют ничего общего и принесены к ним скифскими завоевателями с Востока. Здесь, как и на Днепре, в чужой среде населения, не знавшего и не чувствовавшего этого стиля, звериный стиль захирел. Не забудем, что на Днепре и на Дунае скифы были горстью завоевателей в море чуждого им населения, и там и здесь, может быть, фракийского происхождения. Этой одинаковой базой, вероятно, объясняется и одинаковый ход вырождения звериного стиля и на Днепре, и на Дунае. Ту же судьбу испытало в тех же местностях и греческое ионийское искусство, выродившееся в руках местных мастеров.

Не таков настоящий восточный звериный стиль. Он груб и резок, но в нем есть сила, и сила заражающая. В истории орнаментального искусства это новое слово, иное, чем то, которое было сказано греками с их нежным и тонким растительным орнаментом, резко отклоняющим всякие орнаментальные звериные мотивы, во всяком случае для развития орнамента как такового. На юге России в зверином стиле этой части культурного мира задача художника – именно создать орнамент или систему орнамента из звериных мотивов, из целых зверей или частей зверей и именно этим звериный стиль юга России разнится от обычая пользоваться более или менее натуралистическими фигурами зверей для украшения того или другого предмета, обычая, бывшего в ходу и в архаической Греции, в ее ориентализирующем искусстве, и позднее в Греции классической и эллинистической, и в греко-римском мире. Прошу помнить, что, когда я говорю о зверином стиле, я говорю именно о художественной попытке использовать зверя так же, как египетское искусство использовало лотос и папирус, а греческий аканф – каллу, плющ, виноградные ветви и т.п.

Отмечу еще один характерный для скифского звериного стиля факт. В раннем развитии скифский звериный стиль не чужд тенденции к полихромии, но позднее он о полихромии забывает и разрешает исключительно ритмические задачи. Его, как и современное ему греческое искусство, интересуют, главным образом, вопросы формы, органического сочетания мотивов, а не богатство и разнообразие тонов и красок. Некоторый намек на полихромную тенденцию можно видеть только в ажурной технике, преобладающей в предметах конского убора. С постоянным вытеснением скифов из степей южной России в Крым и Добруджу начиная с III в. до Р. Хр. звериный стиль не перестал быть господствующим в памятниках искусства, изготовленных на юге России и для юга России. Преемники скифов сарматы, занявшие южнорусские степи в IV, III и II вв. до Р. Хр., несомненно принадлежали, как, вероятно, и скифы, к

иранскому племени. Они усиленно культивировали и распространяли звериный стиль во всех тех местностях, которые они занимали: от границ Китая через Сибирь и Среднюю Азию до берегов Евфрата на юге и до берегов Дуная на севере. Особенно пышно развился звериный стиль в северной части этой огромной области: в Западной Сибири, на Алтае, вероятно в Туркестане и вплоть до Дона. На юге искусство и художественное ремесло парфян и индо-скифов поддались сильному влиянию греческого эллинистического искусства, а также пережитков древнего ассиро-персидского искусства и создали особую ветвь восточно-греческого искусства – парфянскую и североиндийскую, где звериный стиль не играл главной роли и появляется только на втором плане, субсидиарно. Отдельную область иранского сарматского искусства составляет и долина реки Кубани, заселенная аланами. Она стояла в теснейшей связи с полугреческим Боспорским Царством, издавна бывшим проводником эллинизма среди североиранских племен и сильно влиявшим в течение веков на Скифию. В этой области звериный стиль почти всецело вытеснен был в торевтике и ювелирном деле стилем полихромным. Этот стиль поставил себе задачи преимущественно колористические, разрешение которых достигалось при помощи сочетания золота и серебра с разнообразными цветными драгоценными и полудрагоценными камнями в технике позднейшей перегородчатой эмали. Вместо эмали стиль этот пользуется разноцветными камнями и отчасти стеклом. Эта полихромная тенденция, эта любовь к колористическим эффектам исконна в восточном искусстве вообще и в североиранском в частности, как раз в этой ее специфической форме. Об этом так ярко свидетельствуют вышеуказанные памятники II и I вв. до Р. Хр., найденные на юге России. Полихромный стиль торевтики и ювелирного дела на юге России имеет огромное значение для средневековой Европы, так как он именно через посредство аланов, заразивших им готов и гуннов, сделался господствующим стилем в ювелирном искусстве Западной Европы эпохи так называемого Переселения народов и раннего средневековья.

Но полихромный геометрический и геометризующий стиль аланов и Боспорского Царства не убил звериного стиля в степях юга России. Сарматские племена, в противоположность скифским, никогда не представляли из себя ни политического, ни культурного, ни художественного единства. Их разбросанные группы, часть которых уже во II в. до Р. Хр., дошла до границ Римской империи и заняла часть придунайских областей, часть же составляла господствующий класс населения в Средней Азии, Туркестане и Зап[адной] Сибири, имели каждая свою историю, подверглись каждая влиянию соседей и создали каждая свою вариацию основных элементов среднеазиатской культуры эпохи эллинизма и Ранней Римской империи.

Ряд памятников, найденных в степях между Доном и Днепром и далее на запад, в бассейне Дуная, в Румынии и Болгарии, памятников, относящихся к III–I вв. до Р. Хр., характеризует одну из ветвей этой культуры первых сарматских племен, пришедших на юг России, – языгов и роксоланов. Этим памятникам, до сих пор не выделенным в особую группу и не исследованным, я посвящаю особую статью. Основную особенность искусства этой группы сарматских племен является, прежде всего, унаследование наиболее поздней фазы скифского искусства, той фазы, в которой мы застаем это искусство в III в. до Р. Хр. на Днепре и на Дунае. Но рядом с этим мы имеем и новшества, о некоторых из которых, ближайшим образом связанных с темой этой статьи, я скажу несколько слов. Характерными образчиками этих новшеств являются некоторые предметы, найденные в богатых погребениях Александропольского кургана.

Обращу особое внимание на четыре золотые круглые бляхи из Александропольского кургана, дату которого я установил, надеюсь, окончательно. Это III в. до Р. Хр., вероятно, самое его начало. Все четыре бляхи украшены фигурами зверей: одна – фигурой орла, другая – льва со змеей в пасти и птицей перед ним, третья – Пегаса с рыбьим хвостом, крылатого гиппокампа и рыбы, четвертая – быка. Помимо негреческого стиля трактовки всех этих животных, хотя и не чуждого влияния ионийской, т.е.

малоазиатской архаики, негреческая отделка оперения орла [sic!], в этих бляхах особенно интересен орнамент, окружающий зверей. Это либо спирали в виде восьмерки, либо сочетание спиралей этого же типа с так называемым киматием, или волнами и пальметками, образующими род сплошного фона, напоминающими облака.

Мы увидим ниже, как прочно привились эти орнаментальные мотивы в искусстве сарматских племен, но особенно важно и интересно, что как раз эту спираль – облако мы найдем, как одну из наиболее характерных особенностей китайского искусства эпохи династии Хан. Вещи Александропольского кургана составляют мост между скифскими и сарматскими периодами в жизни юга России. В них мы замечаем уже и свойственную более поздним западносарматским вещам тенденцию, наряду со звериным стилем, широко пользоваться достижениями неоиранского искусства Парфии, о котором уже была речь, искусства, стоящего под сильнейшим влиянием греко-восточного искусства Понта, Армении и Месопотамии эпохи эллинизма.

Это сказывается и в оживлении стремления пользоваться для орнаментальных целей натуралистическими фигурами зверей, и в создании антропоморфических фигур для богов позднеиранского Пантеона, и, наконец, в попытках изобразить в живописи и в скульптуре сцены из военно-политической и религиозной жизни позднескифских, раннесарматских и фракийских племен. Наряду с ирано-греческим и греческим влиянием это искусство испытало и влияние кельтских племен М[алой] Азии и Дуная, с которыми скифы и позднее сарматы пришли в тесное соприкосновение.

В результате создался своеобразный, очень грубый и примитивный стиль, представителями которого для сарматской эпохи более поздней, чем время Александропольского кургана, являются многочисленные предметы конского убранства, преимущественно из серебра, найденные и на юге России (Ахтанизовский, Сиверский, Таганрогский и Федуловский клады), и в Понте (бляхи Cabinet des Medailles в Париже), и в Болгарии (несколько недавних находок, о которых я буду говорить в особой статье), и в Румынии (находка в Пароине и часть знаменитого клада из Петроасы), и даже в Германии (знаменитый котел из Гундеструпа). Эта ветвь скифо-сарматского искусства нуждается, однако, в специальном и подробном исследовании, которого я здесь дать не могу. Она влияла и влияла сильно, наряду с полихромным стилем аланов и Боспора того же времени, на позднеантичное и раннесредневековое искусство Европы.

Иной была судьба звериного стиля в восточных и северных областях сарматской культуры, где он остался господствующим и имел свою органическую эволюцию. Наиболее ранние находки этого стиля сделаны на Кубани (великолепный пояс, найденный в Майкопе, о котором речь будет идти ниже) и на Дону (знаменитый Новочеркасский клад). Но главный центр его не здесь, а в Зап[адной] Сибири, может быть на Алтае, и в восточной России – на Урале и по течению р. Камы. Что он развился из тех же основ, из которых развился и полихромный аланский стиль, ясно из того, что и он в ранних своих стадиях имеет определенный вкус к полихромии. Но на Кубани и в Керчи полихромия убила звериный стиль, здесь же она с ним органически слилась и постепенно была им вытеснена почти совершенно.

Этот северо- и восточносарматский стиль немногим разнится от скифского и, очевидно, покоится на тех же основаниях. Главная его отличительная черта та, что он оперирует почти исключительно с группами животных, причем нередко оживляет эти группы и пейзажными элементами. Мы видели, что это, за исключением нейтральных элементов, уже было характерной особенностью и позднейшего скифского звериного стиля. Другой его особенностью является внесение пафоса в группы борющихся животных. Блестящим образцом этого реалистического пафоса с чисто орнаментальными заданиями является недавно найденный в Майкопе серебряный золоченый и украшенный разноцветными камнями пояс с пряжкой, изображающей грифона, убивающего лошадь. Pendant к этой группе составляет такая же золотая пряжка, найденная в XVIII в. в Зап[адной] Сибири, где грифон-орел заменен грифоном-львом. Сила пафоса этих вещей поразительна. Смерть лошади изображена с таким потрясающим реализмом, до которого даже не дошли великие анималисты нового Ассирий-

ского Царства. Не менее экспрессивны и фигуры хищников с их могучим напряжением всех мускулов тела, настоящие шедевры в области изображения могучего хищничества. Не может быть сомнения, что перед нами последние произведения той школы реалистических анималистов, художников пафоса и движения, которые играют такую видную роль в истории новоассирийского искусства. Но при том оба памятника чисто декоративны и трактованы всецело в орнаментальном духе скифо-сарматского звериного стиля. Художник не постеснялся подчинить фигуру лошади орнаментальному заданию, вывернув наизнанку задние ноги лошади. Он, не колеблясь, посадил всюду, где только можно было, самоцветные камни в технике перегородчатой эмали. Он, наконец, в Майкопском поясе умело соединил центральную реалистическую группу с серией крыльев, составляющих оправу пояса. В сибирской пряжке он присоединил ряд стилизованных деревьев – дань увлечения художников его школы пейзажными элементами.

Майкопский пояс – настоящий шедевр и, притом, уник среди предметов древнего искусства. Датировать мне его пришлось гадательно, так как параллелей ему, кроме сибирских блях и китайских вещей (о которых ниже), я не знал; сибирские и китайские бляхи сами должны еще были быть датированы (мнения о их дате различных ученых расходятся). Тем более приятно мне было найти в Британском музее почти двойник Майкопского пояса, купленный Британским музеем в 1910 г. и найденный, по словам продавца, в Болгарии, что я считаю весьма вероятным. Вместе с поясом (бронзовым) найдена была типичная (также бронзовая) бляшка конского убора звериного стиля, предоставленная и в других находках Болгарии позднескифского периода, о которых речь была выше. Ее особенностью, однако, является то, что и она, как и пояс, полихромна. Как и пояс, она украшена вставками из красного стекла (?) в технике перегородчатой эмали. И на поясе из Болгарии мы имеем пряжку, составленную из группы ажурных зверей, стилизованных в духе скифского звериного стиля. Сопоставление здесь орнаментальное и механическое, а не художественное и эстетическое, как на Майкопском поясе. Аграфу пряжки придана форма орла, клюв которого входит в паз пряжки, которым служит голова большого дикого кабана, движущегося влево. Над задней частью тела кабана видна голова оленя с ветвистыми рогами.

Вся площадь самого пояса покрыта, как и на Майкопском поясе, орнаментом из области мотивов звериного стиля. Вместо крыльев – это на поясе из Болгарии головы орла, расположенные так же, как крылья Майкопского пояса (веером). Базой им служит полихромная геометрическая фигура в технике перегородчатой эмали.

В художественном отношении Болгарский пояс, хотя и восходит к тому же прототипу, что и Майкопский, стоит, однако, гораздо ниже его. Я уже говорил о зверях пряжки. Орнаментальный мотив голов орлов также значительно менее удачен и красив, чем мотив крыльев Майкопского пояса. Но Болгарский пояс драгоценен тем, что позволяет нам удачно датировать всю ту серию предметов, которой мы занимаемся. Фигуры зверей пряжки являются как бы сколком с фигур зверей Александропольского кургана. Найденная с поясом бляшка конского убора встречается бесконечное число раз в Приднестровье и Придунайских странах в III в. до Р. Хр. Наконец, фигура орла почти повторяет знаменитую фигуру орла Сибирских находок, хорошо известную всем, интересующимся историей искусства. Не может быть, таким образом, сомнений, что пояса Майкопский и Болгарский тесно примыкают по времени своему к позднескифскому звериному стилю, открывая, однако, собой новую эпоху в развитии звериного стиля вообще. Это последние звенья старой и первые новой цепи памятников.

Восточный и северный сарматский звериный стиль в ранней его стадии нам известен, главным образом, по находкам, сделанным на Дону (Новочеркасский клад), в Зап[адной] Сибири (упомянутые находки XVIII в., ныне в Эрмитаже, часть где-то в Голландии), на Алтае (находки В. Радлова) и в Сибири же около Минусинска (основа в музее г. Минусинска, часть в Гельсингфорсе). Принципы звериного стиля во всех этих вещах, как уже сказано, те же, что и в позднем скифском зверином стиле. Повторяют эти принципы, конечно, излишне.

Излишне также приводить и изображать здесь отдельные памятники большой Сибирской находки: лучшие представители северо-восточной ветви сарматского звериного стиля. Они достаточно хорошо известны по «Русским древностям» Толстого и Кондакова, по публикациям Радлова в «Материалах по археологии России» и по книге De Linas о перегородчатой эмали. Кое-что из этой находки переиздано и в книге Миннза. Новое издание всех этих памятников действительно необходимо.

Считаю, однако, необходимым указать на то, что, как в свое время звериный стиль VI и V вв. до Р. Хр., сарматский звериный стиль III и последующих веков до и после Р. Хр. имел огромное влияние на развитие орнаментального искусства доисторической России, а через нее и северной Европы эпохи Римской Империи и раннего средневековья. Одна ветвь сибирского сарматского звериного стиля прочно укрепилась на берегах Камы, средней и верхней Волги и имела там свое богатое развитие. Через финнов и скандинавских моряков эта ветвь дошла до берегов Белого и Понтийского морей, с берегов Балтики попала и в Скандинавию, где несомненно повлияла на развитие хорошо известного, особенно по поделкам из дерева, скандинавского звериного стиля, в свою очередь, так сильно отразившегося на стиле и орнаментах искусства остальной Зап[адной] Европы. Надо, однако, помнить, что одновременно на искусство Зап[адной] Европы эпохи переселения народов и раннего средневековья влияла и другая, южная волна того же сарматского звериного стиля, вошедшая в состав Парфянского и Сасанидского, а через них и Византийского искусства. Кое-какие элементы звериного стиля попали, наконец, в Зап[адную] Европу и с аланами и готами, носителями того великого полихромного стиля, который сделался стилем ювелирного дела раннесредневековой Европы на многие столетия.

Такова история звериного стиля в южной России и Сибири. Возникает вопрос, где его родина, т.е. родина того звериного стиля, который типичен для юга России? Мы видели, что многие, часто основные элементы его свойственны уже шумерийско-вавилонскому и ассирийскому искусству. Мы видели, что на юг России влияла и М[алая] Азия, и Ионийская Греция. Но нигде мы не находили самого звериного стиля, не элементов его, а звериного стиля со всеми его специфическими особенностями. Ясно, что происхождение этого стиля в пределах Месопотамии искать не приходится. Только элементы его, правда в большем количестве, имеются и в персидском искусстве. К сожалению, это искусство известно нам, главным образом, по памятникам V–IV вв. до Р. Хр., когда это искусство почти всецело подчинилось общевосточному искусству Передней Азии этого времени с сильным влиянием М[алой] Азии и Ионии. Но, судя по памятникам юга России, по предметам, найденным в России в скифских гробницах VI в., персидское искусство когда-то стояло гораздо ближе к источникам скифского звериного стиля. На это указывают памятники вроде мечей Келермеша и Мельгуновской находки, вроде топора Келермешской находки и подобных вещей, где элементы звериного стиля скифского типа сочетаются с элементами позднеассирийского искусства. Иранские памятники даже более позднего времени, IV в. до Р. Хр., найденные не в Персии, а на периферии Персидского государства в Туркестане (клад, найденный в Аму-Дарье, ныне в Британском музее), в Белуджистане и Бактрии (несколько топоров Британского музея), также сохраняют элементы скифского звериного стиля в большей мере, чем памятники чисто персидского искусства. Это особенно ясно в вещах Аму-Дарьинского клада. Важно, что в пределах Персидского Царства огромную роль в фундаментальном искусстве играют грифоны: так называемый персидский грифон с головою льва и рогами и обычный грифон с головою орла, ушами и султаном. Насколько я могу судить, популярны были в персидском искусстве и фигуры драконов.

Уже эти наблюдения позволяют думать, что звериный стиль близок был художественным вкусам иранцев. Не забудем, что носителями этого стиля в Европе были две ветви иранского племени – скифы и сарматы. Не забудем также, что многие элементы этого стиля сохранились и продолжают культивироваться как в Парфии, об искусстве которой мы так мало знаем, так и в Сасанидской Персии. Из Парфии,

вероятно, эти элементы проникли и в Сев[ерную] Индию, в Бактрию и в царство Ашоки. Наконец, характерно, что звериный стиль находим мы и в Зап[адной] Сибири не в таком богатом разнообразии, как у скифов и сарматов, но все же в основных и главных его чертах.

Не надо, однако, предаваться иллюзиям, что в Зап[адной] Сибири мы нашли родину звериного стиля. Мы не знаем, какова дата господства бронзовых вещей в Зап[адной] Сибири, в орнаментации которых имеются элементы звериного стиля. Я бы очень предостерегал от слишком ранней датировки этих вещей. В восточной России бронзовый век существовал до VI–V вв. до Р. Хр. Несмотря на то, что на Урале имеются богатейшие залежи железа. То же надо предполагать и для Зап[адной] Сибири. Ряд мотивов звериного стиля здесь заимствован с месопотамского Востока. Таковы фигура орлиного грифона, таков эфес меча лунообразной формы, концы которого имеют форму птичьих или грифонных голов, обычный и для мечей гольштадского периода в Европе как Западной, так и особенно Восточной, но отличающийся от европейских образцов своими звериными навершиями, одним из любимых мотивов ассирийской орнаментики; такова фигура дракона, таковы, наконец, фигуры козлов на навершиях в форме полуяйца, в характерной позе горных козлов, стоящих на скале и готовых к прыжку; такие же фигуры, например, украшают верх столбов палатки Ашшурбанипала; отсюда эти фигуры попали и в М[алую] Азию на навершия бубенчиков-знамен, типичных для древностей Каппадокии, их прототип скорее надо искать в подобных же фигурах бронзового века на Кавказе (Кубань) и в Закавказии; одновременность бронзового века здесь с бронзовым веком в Месопотамии не подлежит сомнению. Из этого следует то, что и Зап[адную] Сибирь нельзя считать родиной и центром развития звериного стиля. Сибирь есть одна из периферий звериного стиля, причем звериный стиль, может быть, и возник здесь самостоятельно, но развивался под постоянными влияниями с юга, где сильны были месопотамские влияния, такая же периферия, которою была и восточная Россия, зависимость которой именно от скифского звериного стиля Приднепровья, Придонья и Прикубанья так ярко бросается в глаза.

II. КИТАЙ. АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

До сих пор мало обращено внимания на один интереснейший факт в древнейшей истории китайского искусства. Я имею в виду тот факт, что в истории этого искусства, особенно в период династии Чу (1122–250 гг. до Р. Хр.) и Хан (206 г. до Р. Хр. – 220 г. по Р. Хр.) звериный стиль играл решающую, господствующую роль и, притом, звериный стиль, в мотивах и основах своих чрезвычайно близкий к звериному стилю иранского мира.

Мы очень мало знаем о ранней истории китайского искусства. Работа китайских археологов, чрезвычайно почтенная сама по себе, редко выходит за пределы комментирования вещей текстами без должной критической переработки как первых, так и вторых. Современные работы по истории китайского искусства, за очень немногими исключениями (например, работы Chavannes и Lauher'a), основаны всецело на работах китайских археологов и принимают на веру и их датировки, и их толкование предметов. Результатом этого являются такие произвольные конструкции, как история китайского орнамента Гершельмана и Мута.

Для разрешения вопроса о происхождении и раннем развитии китайского искусства сделано очень мало. Научных и систематических раскопок в Китае не производится; доисторическое прошлое Китая нам поэтому почти совершенно не известно. Датировки вещей династиями более ранними, чем династия Чу, произвольны и вряд ли могут [быть] приняты на веру. Остается группа памятников, которая легко выделяется как архаическая по сравнению с памятниками эпохи династии Хан и относится в большинстве, несомненно, к эпохе династии Чу, хотя как возможность изготовления вещей этого стиля по старым моделям в эпоху династии Хан, так и возможность

изготовления некоторых аналогичных по стилю, но более примитивных вещей ранее эпохи династии Чу не исключена.

Но даже принимая за доказанное существование ряда предметов более ранних, чем династия Чу, мы в орнаментике этих предметов не замечаем никакого принципиального различия от более поздних вещей. Система не слагается на наших глазах, как, например, в неолитической керамике Сус, впервые открытой de Morgan и его сотрудниками, где на наших глазах из орнаментации сосуда рядами козлов, птиц и т.п., типичной для наиболее древнего звериного стиля, развивается интересная, хотя и не очень сложная геометрическая орнаментика. В Китае сочетание геометрического орнамента со звериным мы застаем совершенно готовым уже в наиболее ранних вещах, и поэтому вопрос о приоритете того или другого приходится оставить открытым. Но важно отметить тут же, что звериные мотивы, хотя и не господствуют количественно, но в огромной массе вещей составляют базу орнаментики, между тем как геометрические только составляют фон, служат для заполнения свободного пространства и для связывания отдельных звериных мотивов между собою и почти всегда подчинены, если не развиваются из мотивов звериного происхождения. Но я должен сознаться, что эволюция всех геометрических орнаментов из звериных доказана быть не может. Напрашивается мысль об их совместном существовании искони и о постепенном, все более и более художественном примирении и сочетании их между собой. Но тут я забегая вперед.

Наш материал по истории раннего китайского искусства (я говорю сейчас исключительно об архаическом, дохановском периоде) нельзя назвать малочисленным по количеству вещей, но он очень однообразен как по формам вещей, так и по мотивам и системе орнаментации. Мне много пришлось видеть коллекций китайских вещей, особенно в Америке. В каждом имеется большее или меньшее количество архаических вещей. Это, по преимуществу, различного типа бронзовые сосуды, отчасти бронзовые колокола. Сосудов каменных из жадеита (jade) в европейских музеях вообще нет. Редкие экземпляры имеются в коллекциях китайских. Это наш главный материал. Оружия, предметов обихода и украшения, бронзовых амулетов эта эпоха оставила нам очень мало.

Принцип орнаментации везде один и тот же. Это, как я уже сказал, сочетание животного и геометрического орнамента, причем животный орнамент является базой. Геометрический орнамент рельефный, как и животный, состоит из лент, скрещивающихся и переплетающихся, обычно дающий либо очень примитивный меандр или очень мало развитую спираль. Очень часто концам лент придана форма головы зверя. Но базу орнамента составляют, как я уже сказал, звериные мотивы. Тщательное изучение доступного мне материала показало мне: 1) что зверей натуралистических китайская архаическая орнаментика почти не знает; редко попадаются целые фигуры полустилизованных тигров и еще реже рыб, главным образом, для заполнения пустых пространств; 2) что целые фигуры зверей употребляются реже, чем части их, главным образом – головы; 3) что в общем употреблении только очень небольшое количество мотивов звериной орнаментики, включая и отдельных зверей, причем звери, за исключением тигра, все фантастические, а именно: а) грифон с львиной головой и рогами; б) грифон с птичьей (орлиной) головой, ушами и султаном-завитком между ушами и вдоль шеи; в) дракон или грифон – змея с рогами (козла или антилопы, как и лев) и г) дракон без рог. Все эти четыре типа, как известно, не китайского происхождения. Все они принадлежат к сфере месопотамского искусства и перешли оттуда в иранское, между прочим и в скифо-сарматский звериный стиль. Вряд ли можно серьезно думать о том, что образы этих фантастических зверей, таких причудливых и необычных, могли возникнуть в одинаковом во всех деталях виде одновременно и в Месопотамии, и в Китае. Между тем характерно, и до сих пор, как мне кажется, никем не отмечено, что только эти звери и наряду с ними только тигр употребляются древними китайскими художниками для целей орнаментации целиком или только в виде головы.

Характерно, что головы и целые фигуры упомянутых зверей уже в очень ранних памятниках употребляются одинаково часто и в натуралистическом изображении, со всеми деталями, и в схематизованном виде, сведенном только до основных, наиболее характерных частей. Голова рогатого льва сводится до рогов, бровей, глаз и носа, причем особенно подчеркиваются глаза и рога; голова орлиного грифона сводится к глазу и клюву, причем клюв постепенно приобретает, как и глаз, форму спирали. Типично, что мотив клюва и глаза особенно охотно употребляется как завершение какой-нибудь конечности зверя. Все эти особенности, как читатель помнит, мы нашли и в скифском зверином стиле (сравнить особенно навершие из Ульского аула в форме клюва и глаза орла). Позволю себе для подкрепления моей схемы доказательствами описать несколько наиболее характерных и типичных китайских сосудов эпохи династии Чу с особенно богатой орнаментикой.

1. В Art Gallery Чикаго выставлены два превосходных бронзовых сосуда, пожертвованных Miss Buckingham, несомненно принадлежащих еще эпохе династии Чу. Я обязан любезности дирекции музея и Miss Buckingham позволением опубликовать здесь один из сосудов этой поры. Сосуд формы кувшина на высокой ножке и с длинной шейкой. К шейке прикреплены два кольца в скобах, имеющих форму головы льва с витыми рогами. Орнаментация туловища сосуда очень проста, гармонична и ясна. В центре каждой из четырех сторон на широких сторонах посередине, на узких внизу имеется голова или шкура головы рогатого льва. Из этой головы вырастают на широких сторонах два туловища дракона, геометризанные, как две ленты; они заггибаются вниз и вверх и кончаются очень схематизованными головами, поставленными друг против друга антитетично и образующими треугольник. Верх туловищ этих драконов перекрещивается короткими лентами-туловищами еще двух драконов, поставленных вертикально и кончающихся такими же головами. Почти та же орнаментация на узких сторонах. Головы драконов стилизованы. Уши некоторых из них имеют форму геометризванного клюва и глаза орла – орнамент, постоянно применяемый на описываемом сосуде. Низ сосуда охвачен тоже туловищем дракона, кончающимся на двух сторонах такими же головами. Почти тождественный сосуд имеется в Париже в музее Cernuschi (издан Münsterberg, *Geschichte der chinesischen Kunst* II, 129, fig. 192).

2. Более богата орнаментация одного великолепного сосуда из частной коллекции Mrs. Eugene Meyer в Нью-Йорке, выставленного в Metropolitan Museum. Я обязан любезности владелицы позволением опубликовать этот сосуд. Сосуд имеет форму стилизованного сочетания четырех или шести фантастических животных. Верхняя передняя часть сосуда имеет форму головы и шеи рогатого льва; рога завитые, как у баранов; нижняя часть фасада сосуда дает стилизованное изображение головы, груди и передних лап грифона-орла с огромными круглыми стилизованными глазами, принявшими уже форму спирали; большие уши не оставляют места сомнению, что мы имеем дело не с орлом, а с грифоном, птичьи лапы грифона изображены в низком рельефе на передних ножках сосуда. Не забыт и султан или гребень над клювом грифона. Брюшко сосуда покрыто изображениями трех драконов с большими ушами и с телом в виде ленты, образующей род примитивного меандра. Под клювом на груди грифона мы находим изображение стилизованного крыла и одной лапы грифона, – мотив, к которому мы еще вернемся. Свободное пространство крышки сосуда, т.е. спины рогатого льва, сплошь заполнено изображением тигра в профиль, тело влево, голова вправо, рыбы и змеи, по одному экземпляру на каждой стороне. Задняя сторона сосуда также состоит из двух фантастических нагроможденных одно на другое животных. Верхняя часть – есть голова рогатого льва, но рога его имеют форму двух геральдически сопоставленных рыб с поднятыми симметрично туловищами. Под этой головой вторая такая же, но более стилизованная с двумя огромными глазами, рогами и мордой, подвергшимися почти полной геометрической стилизации. Задние ножки сосуда покрыты изображениями человеческой как бы сидящей на корточках фигуры с руками, сложенными накрест на животе. Верхняя голова рогатого льва держит в пасти верх ручки сосуда, прикрепленной к сосуду сзади. Ручка эта имеет форму головы

тигра с огромными ушами. В пасти у этой головы – нижняя половина ручки в виде головки и туловища дракона, покоящегося на двух ножках, имеющих вид человеческих ног и над ними – огромных круглых глаз с человеческой маской в центре. Это составное чудовище – поистине странная и богатейшая симфония мотивов звериного стиля. Прибавлю, что все поле сосуда между изображениями, описанными выше и сделанными рельефом, покрыто пунцовыми или нарезными геометрическими орнаментами, повторяющими все тот же мотив меандра-спирали.

Почти полный pendant к этому сосуду находится в одной частной коллекции в Японии. Аналогичный, необычайно эффектный, составляет украшение коллекции *Cernuschi* в Париже и был неоднократно издан.

3. По идее к этим сосудам чрезвычайно близки сосуды в форме дракона с орлиной головой, обычные и для эпохи династии Чу, и переходящие затем в эпоху династии Хан. Не стану их описывать и удовольствуюсь изображением одного из них. Эти сосуды особенно важны для нас потому, что из них легко вывести орнамент крыльев в сочетании или без сочетания с головой орла, который играет видную роль в орнаментике поясных пряжек династии Хан и который мы нашли на юге России на великолепном поясе из Майкопа, описанном выше.

Приведенных примеров, количество которых можно было бы увеличить по желанию, достаточно, чтобы уловить основные принципы китайского звериного стиля и понять его генезис. Стиль этот неместного происхождения. Его мотивы все заимствованы, заимствованы откуда-то, где искусство находилось в тесной связи с вавилоно-ассирийским искусством. Оттуда же пришли в Китай и основные принципы звериного стиля: 1) тенденция трактовать зверей как чисто орнаментальный мотив; 2) стремление заполнить все орнаментируемое пространство целыми животными и частями их, особенно головами; 3) сведение голов животных к наиболее бросающимся в глаза частям – глазам, клюву, рогам, усам, при особом подчеркивании глаз; 4) придание животным разнообразных поз с целью заполнить фигурой животного орнаментируемое пространство; 5) трактование конечностей как клювов и глаз птицы или грифона; 6) стремление геометризовать и флораризировать тело животного и комбинировать животных в группы, но чисто орнаментально, а не реалистически; геральдические группы обычны, но не изображение борющихся животных; 7) придание сосуду, части сосуда (ручке) или другим предметам формы животного или головы животного и орнаментация этих вещей по телу животного другими мотивами звериного стиля.

Принципы эти как раз те, которые характеризуют звериный стиль на юге России, за немногими исключениями. Имеется тождество принципов, но отнюдь не тождество всех деталей и особенно форм. Так, например, Китай не знает рядов натуралистических или полунатуралистических животных. Он в большей мере геометризует звериную орнаментацию, хотя и выводит из звериных мотивов только самые примитивные орнаменты: спираль и меандр. Но, за этими исключениями, сходство поразительное, которое не может быть случайным. Для этого сходства я имею только одно объяснение. Мы видели, что и на юге России, и в Китае звериный стиль орнаментации пришел извне. Мы видели, что родиной этого стиля не были ни Месопотамия, ни Сибирь, а какая-то местность, которая находилась под сильным влиянием Месопотамии, но имела свое искусство и свою культуру. Единственной местностью, которая удовлетворяет этим условиям, является Центральная Азия, которая, как известно, в значительной степени заселена была племенами великой иранской расы.

Я не колеблюсь поэтому признать звериный стиль особенностью архаического искусства Центральной Азии и, может быть, иранской расы. От иранцев, соседей и Китая, и юга России, и Индии, и Сибири этот стиль попал во все упомянутые местности и в каждой из них имел свое местное, своеобразное развитие, особенно богатое и своеобразное в Китае и на юге России, в последней – среди иранских племен, удержавших свое архаическое искусство более цепко, несмотря на сильное греческое и малоазийское влияние, чем их южные сородичи – персы. Эти последние, наложив свою государственность на старую государственность Месопотамии, усвоили себе и эту

государственность, и всю высокую месопотамскую культуру, которая издавна влияла на них еще задолго до завоевания иранцами Месопотамии; усвоили себе южные иранцы и месопотамское искусство, которое почти окончательно поглотило здесь и местный иранский звериный стиль. Но скифы этот звериный стиль сохранили, и надо думать, что сохранился он и на родине иранцев, в Центральной Азии, среди скифских и сарматских племен, где он продолжал развиваться, конечно, не без сильного влияния со стороны высококультурной Персии. Этим объясняется тот факт, что сарматы явились в Скифию все с тем же старым звериным стилем, но обогащенным новыми мотивами, специально мотивом группы борющихся животных, иногда на пейзажном фоне.

В Китае иранский звериный стиль попал в специальную среду и подвергся особой переработке в духе всей китайской культуры архаического периода, проявляющего так мало индивидуализма, знающего и любящего только орнамент, воспроизводящего не индивидуальную, а этническую массовую психологию, полного, прежде всего, чувства ритма и чуждого почти всякой эмоции.

III. КИТАЙ. ИСКУССТВО ЭПОХИ ДИНАСТИИ ХАН

Китайское искусство за все время правления династии Чу почти не подвергалось влиянию извне и только варьировало мотивы, раз им воспринятые и усвоенные. В своем развитии оно совершенно самостоятельно, и его достижения, во всяком случае, не ниже тех достижений, которыми гордятся Ближний Восток и Греция архаического периода, по крайней мере в области орнаментального, прикладного искусства. Памятники большого искусства от этого периода до нас не дошли.

Совершенно иное направление господствовало в Китае в эпоху династии Хан. Не забудем, что время династии Чу совпадает с эпохой создания Персидского и Скифского Царства в иранском мире, когда все азиатское иранство было поглощено Персидской монархией, а значительная часть североиранских, скифских элементов твердо обосновалась в Европейской России и, насколько можно судить, потеряла политические и культурные связи (за исключением торговых) с Центральной Азией. Экспансивность обоих государств была направлена на запад не только в эпоху Персидских войн, но и раньше, и позже. Скифы и в VI, и в V, и в IV вв. стремились утвердиться на Балканском полуострове; Персия никогда не теряла надежды тем или иным путем восстановить свой престиж в Малой Азии, вернуть себе выход в Эгейское море через греческие колонии и распространить если не свое владычество, то свое влияние на греческие острова и греческий материк. Как известно, на некоторое время, как раз в IV в. до Р. Хр., когда Греция была в апогее своей культуры, но в состоянии почти полной политической анархии, иранскому миру вновь удалось стать руководящей силой на греческом и полугреческом западе: скифам – во Фракии и персам – в М[алой] Азии и Греции по Анталкидову миру 386 г. Известно, что решительный удар иранству нанесен был Македонией на севере и на юге. Филипп подорвал власть скифов во Фракии и оттеснил их за Дунай; Александр разрушил Персидское Царство и наложил свою руку на великую Иранскую Империю вплоть до Туркестана и Индии.

Ориентация иранских держав на запад в IV в. и удары, нанесенные им во второй половине того же века македонцами, изменили соотношение сил в Центральной Азии. Крупные иранские государства разложились. Отдельные иранские племена вновь стали самостоятельными политическими единицами. Но и они проявляют сильную тенденцию к завоеваниям, ориентированным и на Запад, и на Восток. Рядом с ними, заразившись их культурой, племена монгольские и тюркские также стремятся к политическим объединениям и завоеваниям и направляют свои усилия, главным образом, на Китай. Конечно, наиболее легка была для иранских племен не дорога на юго-запад к Евфрату и Тигру, где на их пути стояло сильное царство Селевкидов, а дорога на юг к Индии и особенно на север – в Западную Сибирь и степи юга России, откуда им нетрудно было вытеснить ослабевших в борьбе с Западом – македонцами, кельтами, фракийцами, германцами – скифов и занять их место. На юге России греки стали

называть эти новые, вливавшиеся [в] степи юга России племена общим именем сарматов, может быть, по имени первого из этих племен, появившегося на Дону в IV в., может быть, также не без влияния привычки называть соседей скифов на берегах Азовского моря савроматами.

В данной связи нам важно установить сам факт движения среди иранских племен, движения, направленного во все стороны, но остановленного на юго-западе сначала Селевкидами, а затем их преемниками римлянами, а на востоке не столько китайцами, сколько воспринявшими военную технику, культуру и привычку к государственному существованию иранцев монголами и турками, специально гуннами, ближайшей целью которых сделалось не движение на Запад, где твердой стеной стояли иранцы, а на Восток, в богатый и культурный Китай.

Иранцы основали в Азии за это время, насколько нам известно, два крупных государства: Парфянское – в западной части и Индо-Скифское – на развалинах полугреческого Бактрийского царства. Каковы были формы их политического объединения в Центральной Азии и Зап[адной] Сибири, мы не знаем. На юге России они не составляли, как прежде скифы, одного государства.

Важно, однако, отметить, что все новые иранские государственные образования ни в коем случае не были варварскими. Племена, бывшие их носителями, жили далеко не примитивным социальным и политическим укладом. Они обладали своими собственными культурными навыками, были носителями своей собственной своеобразной культуры. Их многовековая связь с Персидским царством с его богатой культурой, их постоянные сношения с греками и полугреками различных частей монархии Александра, их контакт с теми же греками и скифами на юге России создали среди иранских племен высокую культуру, постоянно пополняемую и изменяемую культурными влияниями, шедшими с Запада. Правда, большинство иранских племен были кочевниками, но этот их образ жизни обусловлен был географическими и экономическими условиями тех стран, где они жили, и не препятствовал им, как, например, парфянам и индоскифам, быстро усваивать нормы оседлого существования.

С культурой иранцев этого времени мы довольно плохо знакомы. В самой Парфии она была затем заслонена от нашего внимания блестящей культурой Новоперсидского царства Сасанидов, оставшейся на поверхности. Раскопки, производившиеся в Персии за последнее время, этим периодом мало интересовались, отдав все свое внимание архаическому доперсидскому периоду, с одной стороны, и великой Персидской державе Кира, Дария и Ксеркса – с другой. В последнее время раскопки в Месопотамии и северной Индии (Таксила) стали с большим вниманием относиться и к парфянскому периоду, но до сих пор сделано все-таки очень мало.

Во всяком случае, уже теперь можно сказать, что парфяне, сохраняя основы иранской культуры, подверглись сильнейшему влиянию греко-восточной культуры, культуры Селевкидского царства и отчасти культуры Птолемеевского Египта, а затем культуры сирийских провинций Римской империи. В свою очередь, как я показал в своей книге об античной декоративной живописи на юге России, эта смешанная греко-иранская культура нашла себе широкий доступ в пределы сильно иранизованного Боспорского царства и отразилась на искусстве Боспорского царства I и особенно II в. по Р. Хр.

Эти краткие замечания об иранской культуре были необходимы для понимания истории звериного стиля в Китае в эпоху ранней и поздней династии Хан, время которой как раз совпадает с эпохой позднего эллинизма и Ранней Римской империи на Западе и с наибольшим расцветом Парфянского царства. В достаточной мере известно, что деятельность династии Хан в Китае была направлена, между прочим, если не главным образом, на защиту Китая от вторжений иранцев и монголов, главным образом гуннов, и что для этой цели китайцы совершенно реформировали свой военный строй и свое вооружение, введя в свою армию тяжело- и легковооруженную кавалерию. В Лаухер в своей работе о китайских глиняных статуэтках показал, как велика была предпринятая реформа и в какой мере она проведена была под сильнейшим

иранским влиянием. К сожалению, Лаухер не мог собрать всего относящегося к этому вопросу материала и, главным образом, материала южнорусского сарматского периода. Если бы он заглянул в мою книгу о декоративной живописи на юге России, то он увидел бы, что параллели идут дальше и глубже и что почти все подробности китайского вооружения и костюма эпохи династии Хан находят себе параллели в сарматских древностях юга России.

Вообще Китай эпохи династии Хан иногда в своей богатой индивидуалистической культуре, столь отличной от строго ритуальной, тяжелой и однообразной культуры архаической эпохи, обаян разнообразной и живой, не умиравшей и не застаивавшейся культуре иранских племен. Скрывается это и в искусстве эпохи династии Хан в Китае.

Я не могу здесь дать исчерпывающей характеристики искусства эпохи династии Хан, создавшего столько поразительных шедевров. Мы имеем их и в области монументальной скульптуры, украшавшей стены погребений этой эпохи и составляющей отражение большого искусства, главным образом живописи, этого периода. Находятся они и среди поделок из бронзы, и среди продуктов богатейшей и разнообразной керамики, и, наконец, особенно среди различных поделок из жадеита (jade). В художественной промышленности эпохи династии Хан жизнь бьет ключом. Вкус художников достигает поразительной утонченности как в области формы, так и в области колорита, что особенно ярко сказывается на поделках из жадеита: религиозных символах, подвесках на поясах, обделках мечей и ножен мечей, предметах женского туалета, вазах и т.д.

При всем колоссальном подъеме творчества этой эпохи нельзя сказать, чтобы китайское искусство этого времени было вполне самостоятельно. Я не вижу в нем никаких заметных следов влияния греческого и тем менее римского искусства, как не вижу я его и для последующего периода раннего китайского средневековья; но тем сильнее влияние иранского искусства, сказывающееся везде и повсюду и принесшее с собой и те явления, которые обычно считались указанием на классическое греко-римское влияние. Искусство династии Хан, как и одновременное искусство юга России, есть одна из ветвей великого иранского искусства эпохи позднего эллинизма и Ранней Римской империи. Чтобы понять и оценить это искусство, надо внимательно и подробно изучить как принципы искусства китайского во II в. до Р. Хр. – до II в. по Р. Хр., так и основные тенденции искусства того же времени на юге России.

Я не хочу этим сказать, что Китай был рабски зависим от иранского мира. Бесконечные возможности художественного развития, таившиеся в гении китайских художников, показали себя уже в это время. Но импульс их свободному развитию дан был Ираном. Этот факт не может быть подвергнут ни малейшему сомнению. Стоит только взглянуть на фризы, украшающие глиняные поливные сосуды эпохи династии Хан. Я не говорю о заимствовании самой техники производства поливных сосудов. Не могу, однако, не отметить того факта, что как раз в эпоху эллинизма и в эпоху Ранней Римской империи и в Китае, и в греко-римском мире начинают воспроизводить металлические сосуды с рельефами в глине и впервые и там, и здесь покрывают их поливой желтоватого, зеленоватого и голубоватого тонов. Но вопрос о поливной посуде – вопрос столько же технический, сколько художественно-исторический, и я лично этим вопросом с технической точки зрения не занимался.

Достаточно, однако, одного взгляда на распределение орнаментики на поливных сосудах, на эти фризы с изображением охот и боев, достаточно присмотреться к сюжетам и к их трактовке, к обилию в них пейзажных элементов, к иллюзионистическому стилю трактовки, чтобы сказать, что перед нами не э в о л ю ц и я искусства династии Чу, а настоящая революция. Новые сюжеты и новая манера трактовки были внесены извне. Откуда – это ясно и из сопоставлений Лаухер'а, указывающего на иранскую манеру сражаться и охотиться, на иранское вооружение, на среднеазиатский мотив galor volant, и из стиля изображений, так живо напоминающего не памятники юга России IV–III вв. до Р. Хр., которые делались греческими мастерами по афинским, а затем малоазийским образцам, а некоторые предметы из Аму-Дарьинского клада

(особенно ножны меча и блюда со сценами охоты), парфянский рельеф царя Готарза, некоторые фрески гробниц Пантикапея I и II вв. по Р. Хр. со сценами боев, некоторые золотые бляхи Западной Сибири и особенно рельефы и блюда Сасанидской Персии, особенно наиболее ранние. То же надо сказать и о скульптуре гробниц династии Хан, столь превосходно объясненных покойным Chavannes.

В области чисто орнаментального искусства мы замечаем в эпоху династии Хан две основные тенденции. Одна – архаическая, подражательная. Художники этого времени бесконечное количество раз повторяют формы и орнаментальные мотивы предметов предыдущей эпохи. Но новый дух сказывается и здесь. Рядом с архаизмом растет и развивается новаторство, новые, современные [*sic!*] тенденции – частью результат влияния иранского искусства, частью самостоятельное творение художественного гения артистов эпохи династии Хан.

Позволю себе иллюстрировать эти две тенденции, постоянно наблюдаемые в одних и тех же предметах, несколькими примерами. Возьмем диск из жадеита (Kra pi) с круглым отверстием посередине, изданный Лауфером. Диск этот весь покрыт зерновым орнаментом. По окружности он охвачен сплошной ажурной рамкой, изображающей трех животных. В центре – орлиный грифон с крыльями, ушами, султаном и телом льва влево, голова повернута вправо. Хвост этого фантастического зверя разработан как побег растения, то же и продолжение султана вниз; орнаментальная идея – дать центральный треугольник декорации, выдвинуть фигуру грифона как центр композиции; идея, чуждая художественному восприятию китайского архаизма. Вряд ли, однако, побеги, кажущиеся растительным орнаментом, таковы на самом деле. Тот факт, что концы части этих побегов трактованы как птичьи клювы и глаза, говорит за то, что здесь мы имеем эволюцию, родственную скифо-сарматскому стилю, где в том же духе с приближением к растительному орнаменту трактованы рога оленей, с той же стилизацией оконечностей в виде голов птиц, т.е. вернее клювов и глаз. Этот последний мотив не чужд, мы знаем, и архаическому китайско-иранскому искусству. Но в нашем памятнике он трактован иначе, вероятно не без повторного влияния со стороны иранского искусства. К грифону с двух сторон подползают рогатые драконы, части туловищ которых обломаны. Они парны и во всех деталях одинаковы. Оба – несомненно, как показывает их львиное тело, их рога и уши, дериваты льва-грифона, столь обычного в искусстве династии Чу. Но и здесь новшество: и голова, и тело трактованы условно, в применении к орнаментальному заданию – украшать край диска. Размеры головы увеличены; верхней части морды придана спиральная форма и, может быть, сознательно – форма клюва птицы. Тело сужено до гибкой ленты, но массивные лапы льва остались. Все тело производит впечатление растительного побега и трактовано как таковое с тем же превращением конечностей в клювы и глаза птиц, причем глаз птицы – уже просто конец спирали. Концы тел обоих грифонов-львов связаны низким орнаментальным мотивом того же типа побега. Вся композиция художественна и жизненна, несмотря на исключительную орнаментальность. Но сама идея скомпоновать трех зверей в одну сцену нова и чужда китайскому архаизму. Мы увидим, что и она навеяна иранским искусством в его позднейшей эволюции.

Мы видели, что основные орнаментальные мотивы описанного диска, как ни много имеется нового в их трактовке, принадлежат еще к репертуару искусства династии Чу. То же надо сказать и о ряде других подобных предметов. Но в искусстве эпохи династии Хан мотивы и композиция, взятые из старого запаса династии Чу, постепенно вымирают. На первый план выдвигается совершенно новый мотив, мотив целого животного, брошенного на декоративный предмет в одиночку или в группе и декоративно подчеркивающего назначение предмета. Я имею в виду художественный мотив и, конечно, не касаюсь религиозной символики, так мастерски в некоторых случаях выясненной Лаухер'ом.

Животные, украшающие самые разнообразные предметы, принадлежат, правда, все к тем же условным типам, вошедшим в обиход орнаментики в эпоху династии Чу: это либо фигура тигра, постепенно вытесняющего фигуру рогатого льва, либо фигура

грифона с головой орла, превращающаяся постепенно в сказочную птицу феникс, но сохраняющая типичные особенности грифона – уши и султан. Наряду с этими основными типами популярны и фигуры драконов, о которых речь шла выше. Напомню, что в археологической литературе принято фигуру тигра называть почему-то гидрой, хотя никакого отношения к водяным существам эта фигура не имеет и явно удерживает и тип головы тигра, и тип его гибкого тела, и характерные лапы этого хищника.

Новым с художественной точки зрения является, однако, не выбор типов зверей и их эволюция, а их орнаментальное использование и их орнаментальная трактовка. Фигура зверя не механически сочетается, а органически сливается с декорируемым предметом. Она и декорируемый предмет составляют одно целое, воспроизводят одну художественную идею. То же, что мы видели во многих предметах декоративного искусства юга России сарматской эпохи. Орнаментальная трактовка зверей поразительна в своем сочетании реализма и орнаментализма. Тело тигра является послушным инструментом в руках художника, не забывающего, однако, что он имеет дело с животным и притом с определенным животным. Гибкость тела тигра используется до последних пределов, и тигру придаются позы, хотя и наблюдаемые, но сближающие его тело с телом змеи. Для орнаментации круглых предметов тело тигра свертывается в кольцо. Зверь изображается как бы кусающим или лоящим свой собственный хвост.

Фигура животного сближается с растительным побегом, причем для этой цели используется стилизация конечностей, где мотив побега сочетается с мотивом спирали и особенно часто – с мотивом головы птицы, сведенной к клюву и глазу, образуемому завитком спирали. Все указанные приемы нам так хорошо знакомы в сарматском искусстве, хотя там приемы художников менее изысканны и утонченны, чем в Китае. Наконец, любимым мотивом китайских художников этого времени является сочетание упомянутых животных в декоративные группы без слияния их, однако, в одно целое, как это было в обычае в сарматском зверином стиле, где для этой цели охотно пользовались мотивом борьбы двух или трех животных. Вполне обычно также пользоваться фигурой животного как навершием того или иного предмета – мотив, столь обычный в скифо-сарматском зверином стиле.

Позволю себе и здесь привести и воспроизвести один образчик описанной орнаментальной системы эпохи династии Хан. Великолепная поясная подвеска из Естественно-Исторического музея в Чикаго охвачена сверху и снизу двумя фигурами грифонов, как бы сражающихся один с другим. Верхняя фигура крупнее; ее тело обращено вправо, голова – влево, крылья распушены; тело кончается как бы растительным мотивом, но конец этого побега стилизован в виде клюва и глаза птицы.

Стилизованы в виде такого же побега для орнаментальных целей и передние ноги грифона. Второй грифон – нижний – изображен вправо, голова в профиль, тело видно со спины, хвост стилизован в виде побега; одна из задних лап кончается головою птицы. Фон подвески покрыт нацарапанными спиралями; то же – на обороте подвески. Аналогичных подвесок имеется немало в богатых коллекциях Китая, Японии, Зап[адной] Европы и Америки.

Те же типичные фигуры грифонов и тигров и их всегда одинаковую трактовку мы находим везде и всюду и на туалетных принадлежностях, и на украшениях мечей, и на вазах. В монументальной скульптуре преобладают, конечно, другие, по большей части реалистические мотивы. Но кое-где имеются и мотивы чисто орнаментальные. И в этих случаях принципы их трактовки те же, что и в чисто декоративном искусстве.

Все эти особенности так близки скифо-сарматскому звериному стилю, что трудно было бы предположить совершенно независимое их возникновение в обеих областях художественного развития. Но еще интереснее особенности пластической трактовки тел и голов животных династии Хан, столь отличные от схематизма и геометризма династии Чу. Экспрессия хищных голов и извивающихся напряженных тел находит себе аналогии только в лучших образцах сарматского звериного стиля. Не забудем, что именно эта особенность отличает древнейшие памятники сарматского звериного

стиля от засыхающего орнаментализма скифского периода. В теле грифона Майкопского пояса мы находим ту же силу экспрессии, в голове – ту же энергию и кровожадность хищника, что и в хановских фигурах грифонов и декоративных тигров. Надо отметить, что согласно мирному темпераменту китайцев в их декоративных фигурах больше изящества, но меньше силы.

Несомненно, связь между Китаем и иранцами юга России подмечена была уже давно. Первый обратил на нее внимание Reineske. Его сближения повторяются затем регулярно в работах о Скифии и в книгах о Китае. Уже Lauxer указал на поверхностный и неубедительный характер большинства этих сближений.

Тем не менее, идея Рейнеке была правильна. Связь между Китаем и иранским югом России имеется и в области чистой археологии, и в области истории искусства. Но надо различать эпохи. Эпоха династии Чу связана со Скифией развитием того же звериного стиля, заимствованного из того же источника, откуда он, может быть, пришел и в Вавилонию. Быт династии Чу ничем не связан с иранством; он самобытен и глубоко оригинален. Иначе в эпоху династии Хан. Здесь и в быте, и в искусстве мы имеем прямое и сильное влияние иранства. Для быта – это вне сомнения.

Но более, чем эти аналогии в быте, говорят аналогии в области художественного развития, особенно в области развития звериного стиля. Уже указанные совпадения в области выбора животных, их орнаментальной трактовки (сближение с растениями, оконечности в виде голов птиц и т.п.), стиля трактовки фигур, перехода от одиночной фигуры к группе достаточно показательны. Их можно было бы считать случайностью, если бы не было прямых указаний на проникновение мотивов сарматского стиля в Китай и на воспроизведение их там вместе с теми предметами, которые они украшали. Уже давно было указано, что китайские археологи воспроизводят в своих атласах бронзовые пластинки, которые можно было бы считать репродукцией тех сибирских и алтайских частей конской сбруи и поясов, которые являются одним из наиболее характерных памятников сарматского звериного стиля. Мне удалось недавно сопоставить серию памятников, которые иллюстрируют не только самый факт популярности сарматских пластинок в Китае, но освещают и самый характер художественного влияния иранцев эпохи эллинизма на Китай.

Я уже говорил в первой главе о великолепном серебряном с позолотой и с самоцветными камнями поясе из Майкопа, который я не могу датировать более поздним временем, чем II и I вв. до Р. Хр. Его пряжку составляет группа грифона, убивающего лошадь. Там же я указал на то, что эта группа в несколько измененном виде репродуцирована была в золоте для конской сбруи одного из сибирских сарматов. Дата этой пластинки I в. до Р. Хр. – I в. по Р. Хр. В Metropolitan Museum в Нью-Йорке имеется три пластинки: одна из серебра, две другие из меди; все три – из погребений эпохи династии Хан. Первая из этих пластинок репродуцирует умирающую лошадь Майкопской поясной пряжки и сибирской пластинки со всеми особенностями ее позы, т.е. с антиномическим положением передней и задней части тела. Как на многих сибирских бляхах, для заполнения пространства над головой лошади разворачивается ряд спиралей, может быть, стилизация рогов оленя, которыми художник так же, как и его сибирские собратья, украсил голову лошади. Такие же спирали совершенно так же, как на декоративных скульптурах династии Хан, заполняют свободное пространство между и под задними ногами лошади. В пластинке эпохи Хан лошадь потеряла свой *raison d'être*, утратила пафос и служит исключительно декоративным мотивом.

Еще интереснее две бронзовые пластинки, на каждой из которых изображена та же сцена, но на одной ориентировка сцены вправо, на другой влево. Приставшие к пластинкам куски материи и скобы на задней стороне свидетельствуют о том, что мы имеем дело с поясной пряжкой, как и в Майкопе. Вся пластинка заполнена изображением умирающей лошади, во всех деталях аналогичной вышеописанным из Майкопа, Сибири и Китая. Эту лошадь терзают два хищника: по всей вероятности тигр и тигрица, хотя последняя очень похожа на медведя. Тигр впился в загривок, второй зверь – в круп лошади. Свободные углы и свободное пространство на краю пластинки

заполнены рядами голов грифонов-орлов, причем в углах с ними скомбинированы спирали, имеющие характер листовенного орнамента, совершенно как на вышеописанной вазе из жадеита. В группе еще много пафоса и силы, особенно в головах зверей, но вся трактовка чисто орнаментальна и значительно ниже по художественной экспрессии, чем упомянутые памятники Кавказа и Сибири.

К этой же группе примыкает великолепная бронзовая пластинка из Китая, ныне в Стокгольмском Национальном музее. Два грифона-орла с распущенными крыльями и поднятым хвостом – абсолютно того же характера, что грифон на вышеописанной поясной подвеске из нефрита – в геральдической позе терзают горного козла с головою впрямь и собранным в комок корпусом. Лапами грифоны впились в двух умиравших упавших на колени зверей, порода которых неясна. Звери сопоставлены гербообразно, задами. Видно, что пластинка скопирована была с оригинала, украшенного самоцветными камнями. Гнезда на крыльях, на рогах козла, на сочленениях, на нижней части рамки остались, но камней в них, конечно, никогда не было.

Что все эти пластинки – произведения китайской, а не сарматской торевтики, это несомненно. За это говорит, прежде всего, то, что в гробнице, где найдены были пластинки Метрополитанского музея, остальные предметы типичны для Китая и не находят себе аналогии вне его. Кроме того, не надо забывать, что мотивы указанных пластинок – далеко не редкость на предметах эпохи династии Хан. Мы их видим везде и повсюду: на круглых бронзовых массивных дисках, и на бронзовых пуговицах, украшавших пояса, и на медных и бронзовых пряжках. И характерно то, что мотив хищника, убивающего другого зверя, не воспроизводится механически, сокращается, сводится до основных элементов, орнаментируется до последних пределов.

Прихожу к концу своего длинного и подчас сухого и скучного изложения. Жалею, что не имею возможности быть еще более длинным и скучным. Только таким путем, путем строгого анализа деталей двигается вперед история искусства. Результатом этой моей статьи я считаю то, что в ней я дал первое научное доказательство тесной связи китайского и иранского искусства в древнейшей стадии их развития. Обе эти ветви художественного творчества питались из общего источника, который предстоит еще установить, но который, несомненно, связан был с древнейшим искусством Месопотамии. Каждая из них разработала это наследие по-своему: Китай – чисто схематически и с геометрическими тенденциями, Иран – более натуралистически, более живо, но и более грубо, под постоянным влиянием вавилоно-ассирийского, малоазийского и греческого искусства. Развитие это шло параллельно и в области северных иранцев – скифов, и в Персии. В IV–III вв. до Р. Хр. иранцы вторично понесли свой звериный стиль и на Запад, и на Восток. Западная ветвь укрепилась надолго на юге России и оттуда прошла в Центральную Европу и в Северную Европу, в Скандинавию. Восточная пришла вторично в тесное соприкосновение с Китаем эпохи династии Хан. Она воспринята была здесь старой художественной школой с вековыми навыками и высоким уровнем художественного вкуса. Новые мотивы использованы были китайскими художниками, освободившимися от гнета традиции и искавшими новых путей проявления своей художественной индивидуальности, переработаны были ими, облагорожены, утончены и создали в их руках новый пышный расцвет звериного стиля, аналогичный, но не тождественный европейскому расцвету. Стоит сравнить поздние дериваты этого художественного течения в Европе и в Азии, чтобы в этом убедиться. Скандинавские симфонии звериных мотивов, как мы их знаем по деревянной резьбе Норвегии эпохи викингов, скандинавская звериная вязь Узебергского погребального корабля восточна во всех своих элементах, но как глубоко она отлична от таких же симфоний эпохи династии Хан и Tiang в Китае! Не надо, однако, забывать, что источники и здесь, и там одни и что они созданы были иранским художественным гением.

AN UNPUBLISHED ARTICLE BY M.I. ROSTOVITZEFF ON THE ANIMAL
STYLE

G.M. Bongard-Levin

One more Russian article written by Rostovtzeff has been discovered in Rostovtzeff Collection of Yale University Archive. The article, entitled *South Russia and China, Two Centres of Development of the Animal Style*, was written in 1921 for *L'Art russe*, a journal prepared to be issued in Paris. The journal was not issued and the article remained unpublished. It is of obvious importance and is published here for the first time.