

Н. А. Фоякова  
Санкт-Петербург

## История изучения художественного металла племен Юго-Восточной Европы второй половины VIII — начала X вв.

В отечественной историографии Восточной Европы раннего средневековья хазарская тема занимает особое место как одна из самых популярных в научной литературе. Интерес к Хазарскому каганату объясняется не только значительной ролью, которую играло это государство в жизни окружающих его народов с момента своего образования в 30-х годах VII в. и на протяжении всей своей почти 300-летней истории, но и общим состоянием источников этого периода и региона.

О хазарах писали византийские, сирийские, армянские, арабские, персидские, древнерусские авторы. Кроме того, сохранились письменные памятники самих хазар. Долгое время именно они были основными источниками по истории одного из главных политических объединений Юго-Восточной Европы в эпоху раннего средневековья. Поэтому сбор, перевод, публикация и комментирование имевшихся в них сведений составляют содержание большинства дореволюционных и многих советских исторических трудов по хазароведению. Итог изучению письменных источников и наиболее полный перечень событий политической истории Хазарского каганата даны в обобщающем труде М. И. Артамонова «История хазар» [Артамонов 1962].

В начале XX в., когда в научный оборот были введены археологические материалы из раскопок В. А. Бабенко (1905—1914), А. М. Покровского (1905), Д. И. Федоровского (1911) на Верхне-Салтовском могильнике, А. И. Милютина на Маяцком могильнике (1906), В. А. Городцова на Зливкинском могильнике (1905), к богатым историко-литературным данным о Хазарском каганате добавились еще и памятники материальной культуры. Вместе с некоторыми другими находками они образовали группу древностей, названную салтово-маяцкой культурой. История почти векового изучения памятников этой культуры дана в трудах И. И. Ляпушкина [Ляпушкин 1958], М. И. Артамонова [Артамонов 1962], С. А. Плетневой [Плетнева 1967], А. В. Гадло [Гадло 1979], М. Г. Магомедова [Магомедов 1983], в коллективной монографии «Степи Евразии в эпоху средневековья» (1981).

Хронология салтово-маяцкой культуры в целом определялась в дореволюционный период по монетам VIII—X вв. из погребений, а также по аналогиям с кавказскими древностями. Однако относительная хронология отдельных памятников оставалась неясной.

Малый объем раскопок, отрывочные публикации материалов, когда достоянием широкой научной общественности становились лишь эффектные вещи, вырванные из комплексов, тормозили процесс изучения хозяйства населения Хазарского каганата, его этнической истории и духовной культуры. Прикладное



же искусство не изучалось вовсе, хотя в составе инвентаря салтово-маяцких погребений имелись вещи довольно высокого художественного уровня: поясные и сбруйные наборы с растительными и геометрическими узорами, богато украшенное оружие, амулеты, зооморфные подвески, костяные предметы с сюжетными изображениями и др.

Подлинный археологический фундамент для развернутого исторического и историко-культурного изучения салтово-маяцких древностей был заложен в советское время. Параллельно с продолжением сбора материала на ранее открытых памятниках, в частности на Салтовском могильнике (Г. И. [Тесленко, 1920; В. А. Бабенко 1921—1926; С. А. Семенов-Зусер 1946—1947; Д. Т. Березовец, 1959—1960] началось целенаправленное и всестороннее исследование новых районов и открытие новых памятников, расширивших границы салтово-маяцкой культуры на Дону и в Приазовье, в Прикубанье, на отрогах Кавказа и в Дагестане, на Таманском полуострове и в Крыму, на Левобережье Днепра и в западном Поднестровье.

Значение эталонных памятников приобрели Левобережное Цимлянское городище (Саркел), исследованное М. И. Артамоновым в 1934—1936, 1949—1951 гг., городища у хутора Карнаухова и хутора Среднего, раскопанные И.И. Ляпушкиным, Дмитриевский катакомбный могильник, изученный С. А. Плетневой в 1957—1973 гг. Эти раскопки, проведенные на высоком методическом уровне, принесли новые для науки данные по материальной культуре восточноевропейского степного и лесостепного населения, пополнили музейные коллекции Москвы, Ленинграда и других городов рядом уникальных находок, в том числе и предметами прикладного искусства из надежно датированных комплексов. Их публикация привела к изучению археологических культур Восточной Европы раннего средневековья из стадии собирательства на уровень систематизации, обобщений и интерпретации, позволила перейти с конца 60-х гг. от исследования салтово-маяцкой культуры в целом к углубленному изучению составляющих ее локальных вариантов.

Большое значение для формирования фактологической базы прикладного искусства Хазарского каганата имели раскопки последних 20 лет С.А. Плетневой и В. С. Флёрова на Маяцком городище и могильнике, М. Г. Магомедова на Чир-Юртском могильнике, Г. Е. Афанасьева на Нижне-Лубянском и Ютановском могильниках, В. К. Михеева на Сухо-Гомольшанском могильнике и городище Маяки и исследования Харьковского исторического музея (ХИМ) в 1990—1991 гг., 1996 г., 1998—1999 гг. на Верхнесалтовском IV под руководством В. Г. Бородулина и возобновленные экспедицией в 1996 г. Харьковского пединститута под руководством В. В. Колоды. Затем памятники саловской культуры в бассейне Северского Донца (Красная Горка и Червоная Гусаровка) исследовались экспедицией В. К. Михеева в 1985 г., 1994 г.; раскапывался также Старосаловский могильник в 1982 г., 1983 г., 1984 г., 1985 г. ХИМ под руководством В. Г. Бородулина. Благодаря этим исследованиям были созданы предпосылки для специального изучения ремесла Хазарского каганата, и эта тема поставлена в русло современной археологической науки.

Предметы прикладного искусства населения Юго-Восточной Европы — это личные вещи, сбруя, оружие, наборные пояса, драгоценная пиршественная посуда. Почти все они украшены орнаментами или изображениями животных, птиц, фантастических существ и всадников, представляющими собой образы духовного мира воина-кочевника. По художественному стилю и технике исполнения эти вещи образуют особую группу, которая складывалась и получала атрибуцию по-



степенно, по мере того как у исследователей оформлялся интерес к изучению памятников искусства этой территории и периода.

Большинство мелких бронзовых предметов: бляшек, амулетов и подвесок не показали оригинальными их первым находчикам. Основная масса вещей происходила из Верхне-Салтовского могильника и вместе с прочими вещами была представлена в докладах и сообщениях А. М. Покровского и В. А. Бабенко на XII—XV Археологических съездах как самый обширный отдел украшений [Покровский 1905, 472; Бабенко 1904, 406]. Но в публикациях они получили лишь самую общую характеристику.

А. М. Покровский разделял бляшки по способу их крепления на поясе, перевязи, обуви, одежде, по материалу и технике изготовления, но об орнаментике говорил вскользь: «...одни... имеют форму сердцевидной пальметки, другие — в виде листочка». Не касаясь вопроса о возможном месте изготовления деталей поясной гарнитуры, он отметил, что бляшки различаются уровнем мастерства исполнения.

В. А. Бабенко склонен был считать многие бляшки привозными из Византии или из Халифата, так как только «предметы более грубой работы принадлежат местному производству, а более изящные вещи — восточного происхождения». Эта принципиально неверная точка зрения была подхвачена зарубежными учеными. Финский исследователь Т. Арне, обобщив материалы дореволюционных раскопок, пришел к выводу о том, что орнамент на салтовских бляшках принадлежит к так называемому «постсасанидскому» стилю, который сложился на рубеже VII—VIII вв. и распространился на смежные с Ираном области в двух направлениях — на Кавказ и в Среднюю Азию. Из неиранских областей технические приемы обработки и орнаментация декоративных металлических изделий проникли в глубь Восточной Европы и затем по водным торговым путям дальше — в Скандинавию. Но на вопрос о месте изготовления бляшек Т. Арне не дал определенного ответа [Arne 1914].

Своеобразие салтовского растительного орнамента первым отметил Я. И. Смирнов. Составляя атлас восточной серебряной посуды, он расширил группу вещей с этим орнаментом, добавив к ним два сосуда — серебряную кружку 1893 г. из починка Томыз бывшего Глазовского уезда Пермской губернии и серебряный ковш 1866 г. из Коцкого городка близ села Кондинского Тюменской губернии. Признавая, что истоки растительного орнамента этой группы вещей могли быть связаны с Востоком, он, тем не менее, не отнес сами вещи ни к одному из известных центров художественного ремесла Ирана, Средней Азии или халифата, а выделил их в особую группу, связанную с Юго-Восточной Европой [Смирнов 1914, 8].

С уверенностью и прозорливостью Я. И. Смирнов выделил эту группу вещей из общей массы восточного серебра, установил ее далеко не сасанидский, при внешней зависимости от сасанидской торевтики, характер, связал между собой сосуда и пояса по орнаменту, верно указал на возможное место их изготовления. Таким образом, салтовские орнаменты оказались довольно точно исторически и географически атрибутированными, хотя сама эта атрибуция была высказана в форме осторожного предположения в очень краткой форме и почти без аргументации.

Методика исследования историко-художественных памятников, предложенная и с успехом применявшаяся Я. И. Смирновым для атрибуции серебряной и бронзовой посуды, заключалась в «препарировании» каждой вещи путем детального



описания ее технических и стилистических особенностей. Учитывались не только содержание изображений, но и уровень мастерства ремесленников, приемы, которыми они пользовались, уверенность, с которой они ими владели. Затем скрупулезный разбор вещей дополнялся аналогиями, в том числе и из тех памятников искусства, которые лежали за пределами торевтики (из монументальной скульптуры, книжной миниатюры, стенных росписей, керамики и так далее). Аналогий подбиралось немного, но все они были очень точными и поясняли те особенности вещи или изображения на ней, которые из самого предмета понять было нельзя.

Такая методика находилась на стыке двух дисциплин — археологии и искусствоведения и представляла собой образец подхода к источниковедческому анализу. По-видимому, она помогла высказать верные, хотя и слабо развернутые предположения о местном происхождении салтовского орнамента, которые дали толчок дальнейшим исследованиям, наметили основные направления, по которым они должны были развиваться [Беленицкий, Зеймаль 1985].

Таким образом, к концу дореволюционного периода, во-первых, начался сбор археологического материала, в том числе и памятников прикладного искусства. Во-вторых, на их основе Я. И. Смирнову удалось определить, как уже говорилось, некоторые черты сходства в декоре двух серебряных сосудов из кладов и бронзовых поясов из комплексов Юго-Восточной Европы VII—X вв. и поставить вопрос об уровне развития ремесла в этом регионе и о существовании ремесленных центров, способных производить дорогую посуду и украшения. Выводы Я. И. Смирнова получили затем подтверждение в работах советских ученых.

И, наконец, работы дореволюционных историков и археологов положили начало длительному спору об истоках растительной орнаментации, образцы которой появились на широкой территории европейских степей на рубеже VII—VIII вв.

Высказанное мимоходом мнение об иноземном происхождении предметов прикладного искусства из могильников салтово-маяцкой культуры было, как уже отмечалось выше, развито в целую теорию западными зарубежными учеными. Продолживший эту дискуссию В. Арендт считал, что основу растительного орнамента составляет стилизованный трилистник — наиболее распространенный орнаментальный мотив поясов и сбрун салтовского типа. Он видел в этом трилистнике стилизованное изображение водяной лилии и вслед за А. Сальмони и Б. Лауфером связывал его происхождение с китайским искусством эпохи Тан [Zakharov, Arendt 1937]. Связи с Китаем обусловили, по его мнению, появление подобного орнамента у алтайских тюрок. В Южную Россию он был привнесен из «культурного круга внутренней Азии». В. Арендт также наметил схему развития этого мотива, в которой различал три ступени. На первой изображаются отдельные листья, еще не стилизованные; на второй ступени они уже стилизованы; на третьей стилизация становится настолько сильной, что очертания цветов исчезают и заменяются ленточным плетением.

Такой обобщенный подход вызвал критику со стороны Н. Я. Мерперта. В работах, посвященных вопросам происхождения салтово-маяцкой культуры, он отмечал, что коль скоро «постсасанидские» мотивы вместе с оружием и украшениями распространились на огромную территорию от Дальнего Востока до Дуная во множестве вариантов, то вопрос об их происхождении и развитии должен решаться для каждого варианта отдельно [Мерперт 1955, 30].

Сложный процесс происхождения и эволюции различных видов растительного и геометрического орнаментов VIII—X вв. был исследован болгарским ученым



профессором Н. Мавродиновым, который, напротив, доказывал, что интересующий нас декоративный мотив, несмотря на сильную стилизацию как в контуре, так и в рисунке, сохраняет признаки своего античного или византийского происхождения. Этот мотив происходит от античного акантового узора и в Византии был распространен вплоть до X в., а оттуда широко разошелся по Передней Азии и Северному Причерноморью [Mavrodinov 1943].

Такие расхождения во мнениях объясняются, прежде всего, неверной методической установкой, по которой главное внимание не уделялось конкретным вещам и их техническим и стилистическим особенностям, как это делал Я. И. Смирнов, а всей группе в целом, объединяемой произвольно выбранным признаком с очень широким значением, например «постсасанидской пальметкой».

«Постсасанидский» стиль, который начал распространяться в Европе с рубежа VII—VIII вв., при ближайшем рассмотрении представляет собой явление синкретическое. Детальный стилистический и технологический анализ обнаруживает в нем разные культурные традиции, которые однозначно воспринимались зарубежными исследователями как местные варианты и связывались с определенными этносами. Пример такого подхода — поиск истоков салтовского орнамента и декора на вещах знаменитого Надъ-Сент-Миклошского клада, относящегося к близкому кругу древностей и поставившего в тупик целое поколение зарубежных ученых 20—30-х годов.

Так, Н. П. Кондаков, а также И. Стриговский считали, что стиль Надъ-Сент-Миклошского клада связан происхождением с Центральной Азией и был перенесен в Европу болгарами [Konidakow 1892; Strzygowski 1917]. И. Хампель колебался между болгарами и аvaraми [Hampel 1905]. В. Томсен [Thomsen 1917], Е.Х. Циммерман [Zimmermann 1923], А. Альфельди [Alfeldi 1920], П. Рейнеке [Reinecke 1929], А. Проти [Protitch 1927] единодушно относят его к болгарскому искусству, так же как Г. Фехер [Feher 1931], Б. Филов [Filov 1932] и А. Миятев [Миятевъ 1927], в то время как А. Г. Сотиро [Sotiriou 1925] — к византийскому, А. Лекок — к сасанидскому [Le Coq 1925]. Позднее И. Стриговский изменил свою точку зрения и отнес вещи к искусству гунно-эфталитов [Strzygowski 1930]. Г. Наги считает их принадлежащими аваро-болгарскому князю [Nagy 1895], Н. Феттих и Т. Хорват верят, что это — «чисто аварское искусство» [Fettich 1887; Horvath 1935], в то время как И. Немет, прочтя надписи на сосудах, атрибутировал их как печенежские [Nemeth 1932].

Совершенно очевидно, что разрешение подобных загадок синкретического стиля невозможно без специальной разработки методики его исследования. Первым шагом в этом направлении должна стать выработка приемов оценки культурно-исторической значимости орнамента. Заслуга российских ученых состоит в том, что несмотря на существование целого спектра точек зрения, высказанных в зарубежной науке, они продолжали развивать плодотворные идеи Я. И. Смирнова. Хотя их работы и не ставили своей задачей специальное изучение орнамента, но сделанные в них наблюдения способствовали выработке этой методики.

Б. А. Рыбаков в своих работах, посвященных интерпретации конкретных изображений сюжетов, уделяет основное внимание их сравнительному анализу. При этом он различает иконографические и тематические аналогии изображений людей и животных. Существование тематических аналогий Б. А. Рыбаков объясняет тем, что мастер не копирует образец, а, отталкиваясь от чужеземного, создает свой, принципиально непохожий сюжет на ту же тему, вкладывая в него иной



смысл. При работе с орнаментами Б. А. Рыбаков искал аналогии мотиву в целом без разбивки на элементы и для этого привлекает любой материал от торевтики до фресковой живописи. Полученные выводы он подкрепляет сравнительным анализом техники нанесения орнамента, надписей, знаков. При этом огромное значение, по его мнению, имеют символика орнаментов, их особый магический смысл. Некоторые геометрические орнаменты он считает схематизированными изображениями животных [Рыбаков 1948]. В работе «Ремесло Древней Руси» [Рыбаков 1948] он очертил ареал «постсасанидского» стиля VIII—X вв. и связал его происхождение с южным степным миром салтово-маяцкой культуры. Он существенно пополнил группу предметов, выделенную Я. И. Смирновым, включив в нее пряжки, округлые и сердцевидные бляшки и ременные наконечники, окаймленные характерными ободками из чередующихся продолговатых и круглых бу-синок. Особый интерес представляет мысль Б. А. Рыбакова о существовании культурно-исторической связи между художественными традициями вещей салтово-маяцкой культуры и изделиями перещепинского круга, орнамент которых он считал типологически предшествующим салтовскому [Рыбаков 1948, 102].

Полученные Б. А. Рыбаковым результаты дали его последователям возможность по-новому взглянуть на распространение средневековых орнаментов Юго-Восточной Европы и возможности поиска их истоков. В то же время отсутствие следов ювелирного производства на территории салтово-маяцкой культуры и внешняя близость к орнаментам «постсасанидского» стиля все-таки вызывала сомнения некоторых авторов в том, что найденные здесь художественные предметы делали местные мастера.

М. И. Артамонов в «Истории хазар» высказал гипотезу, что ремесло Хазарии VIII—X вв. имело специфический интернациональный характер. В Итиле — крупном центре ремесла Юго-Восточной Европы — высокохудожественные вещи из серебра, бронзы и других металлов делали пришлые мастера. Поэтому «дошедшие до нас предметы воинского и конского снаряжения, равно как и вещи бытового назначения, представляют собой формы, обычные для всего степного мира того времени, в украшениях же наблюдается преобладание мотивов, заимствованных из Ирана» [Артамонов 1962, 404].

Сложный синкретический характер салтовского прикладного искусства вырисовывался постепенно. Ряд ценных замечаний о его местных корнях сделала С. А. Плетнёва в обобщающей работе «От кочевий к городам» [Плетнёва 1967]. Публикуя поясные наборы из Дмитриевского могильника, она выделяет сюжеты, целиком взятые из тюркского степного мира. Например, изображения каменных изваяний людей и такие, которые переделывались местными мастерами в соответствии со своими представлениями, в частности бляхи-личины, выполненные по образцу более ранних северокавказских IV—VII вв., но в отличие от них — усложненного рисунка и непрорезные. В изображениях она справедливо указывает на пережитки скифо-гуннской эпохи: это такие композиции, как птица, терзающая зайца или оленя, две птицы и голова человека между ними и так далее. Эти наблюдения были впоследствии подтверждены и развиты в работе, посвященной синкретическому восточноевропейскому стилю торевтики [Даркевич 1976].

С конца 60-х — начала 70-х годов, когда изучение салтово-маяцких древностей приобрело специализированный характер, усилилось внимание и к прикладному искусству населения этого региона. Орнаменту и звериному стилю Юго-Восточной Европы стали посвящать отдельные разделы в монографиях, статьи.



исследующие прикладное искусство кочевых обществ Евразии и земледельческих обществ Средней Азии и Ближнего Востока, в которых учитывался как собранный вновь материал, так и широко известные вещи. Выдвигались новые идеи, поднимающие изучение прикладного искусства раннего средневековья на более высокий уровень.

В изучении вещей салтовского круга намечились два основных подхода: во-первых, установление того, как проявилась в салтовских вещах специфика искусства кочевников [Маршак 1971; 1980; Федоров-Давыдов 1976; Даркевич 1976]. Во-вторых, исследование салтовского растительного орнамента и звериного стиля как исторического источника. Первый шаг в этом направлении сделан при детальном стилистическом анализе поясов Саркельского клада X в., где дано соотношение этапов развития орнаментов с этапами развития салтово-маяцкой культуры, намечены центры производства изделий прикладного искусства и отмечен вклад салтовских мастеров в искусство Юго-Восточной Европы X—XI вв. [Макарова, Плетнёва 1983].

Разработка первой проблемы велась двумя путями. Так, специально занимаясь внутренней структурой орнаментов и их развитием, Б. И. Маршак в монографии «Согдийское серебро» [Маршак 1971] выдвинул тезис о том, что «степное» искусство почти неизвестно, так как трудно отличить то, что сделано кочевниками, от того, что сделано оседлыми для кочевников, и от того, что сделано оседлыми для оседлых, но под влиянием кочевников. Свою задачу он видел в том, чтобы выделить те элементы изобразительного искусства, которые можно было твердо связать со степью, и те, которые принадлежат к достижениям земледельческих цивилизаций. Отвергая сравнительный анализ сюжетов, до сих пор общепринятых, он использует метод формального сопоставления элементов декора, сближающих или разделяющих традиции мастеров, и вносит формализацию в традиционный искусствоведческий анализ предшественников. На основе анализа мало-заметных технических приемов исполнения вещей Б. И. Маршак выделяет особые образования — «ремесленные школы». Эти школы могут перемещаться в пределах тех или иных государств, они не представляют собой застывшего явления, а напротив, находятся в постоянном творческом развитии, отражающемся в эволюции их изделий. Эволюцию их Б. И. Маршак строит на признаках, отражающих преемственность ремесленной традиции, которая многолика и варьирует от механического копирования до полного переосмысления [Маршак 1980]. Работая в основном с индивидуальными вещами, дорогой серебряной посудой, Б. И. Маршак подметил ряд любопытных закономерностей. Верным представляется его наблюдение, что изменение стиля поясного набора в степях от Центральной Европы до Центральной Азии шло параллельно с изменением стиля посуды и что стиль поясных украшений, в том числе и салтовских, отражает лишь этап в развитии школы мастеров, изготовлявших сосуды [Маршак 1971, 55, 62—63, 90]. Кроме того, справедливо наблюдение, что салтовский растительный орнамент развивался из нескольких цветочных мотивов, заимствованных с образцов драгоценной посуды так называемой «согдийско-хорасанской школы А» VIII в. Салтовский и другие варианты «постсасанидского» стиля потому достигли столь широкого распространения в степи и лесостепи Юго-Восточной Европы, что не обладали здесь исконной символикой и поэтому подходили для украшения убранства и оружия знати молодых кочевнических государств раннего средневековья [Маршак 1980, 19].



Разработанная Б. И. Маршаком методика атрибуции средневековой восточной посуды из кладов позволила В. П. Даркевичу использовать полученные этим путем данные для исторического осмысления большого вещевого материала с территории всего бывшего Советского Союза и перейти к осмыслению времени, путей и причин поступления восточного художественного импорта в Европу. В своей монографии «Художественный металл Востока VIII—XIII вв.» [Даркевич 1976] В. П. Даркевич ставит вопрос о путях проникновения восточных черт в европейское искусство IX—X вв. По его мнению, этот процесс никак не может быть сведен к одностороннему воздействию искусства Сасанидов, он правильно указывает, что механизм заимствования был значительно сложнее. Отдавая должное роли среднеазиатских школ торевтики VIII—X вв., В. П. Даркевич тем не менее считает, что элементы художественной культуры Ближнего Востока, Ирана, Средней Азии и Танского Китая доходили до Европы в сильно трансформированном виде через посредство копий европейских (хазарских) изделий. Этот вывод перекликается с мнением ряда зарубежных исследователей. Следует отметить, что венгерские ученые так и не смогли до конца освободиться от воздействия на свои концепции ошибок предшественников. Вслед за Н. Феттихом [Fettich 1937] они и в настоящее время признают бесспорным влияние «постсасанидского» стиля на декор накладок на сумках из Венгрии X в., хотя и отмечают синкретический характер этого декора. Они обращаются к растительному орнаменту салтовского круга как к некоторому передаточному звену в переносе традиции [Барта 1972, 120]. С этим, впрочем, соглашаются и российские ученые, которые не раз отмечали сходство салтовского орнамента с орнаментом «постсасанидского» стиля на золотых сосудах из Надъ-Сент-Миклошского клада [Маршак 1971, 55]; Даркевич 1976, 83; Макарова, Плетнёва 1983, 74]. Однако, верно выделяя три основные художественные традиции — переднеазиатскую, в основном сасанидскую; ранневизантийскую, в которой живут античные реминисценции, и тюркскую (см. например: [Ваклинов 1977, 46]), и правильно понимая стиль Надъ-Сент-Миклошского клада как гибридный, венгерские ученые настаивают на принадлежности вещей клада искусству Венгрии, в то время как болгарские археологи и искусствоведы почти на тех же основаниях считают их болгарскими.

Причина того, что проблема оказалась неразрешимой, кроется в описательном характере исследований и отсюда в невозможности доказательно выделить тот огромный культурный пласт, который лежит в основе и венгерского, и болгарского искусства, и который нельзя установить по мифологическим сюжетам<sup>4</sup> общим для восточноевропейских кочевников.

Тем не менее присутствие этого пласта ощущается исследователями интуитивно, поскольку и искусство «накладок на сумки», и искусство Надъ-Сент-Миклоша, по общему признанию, продолжают предшествующие им восточноевропейские технические и художественные традиции. В Скандинавии и в славянских древностях растительный орнамент тоже встречается в уже сильно измененном, по сравнению с сасанидским, виде. Все это дало возможность В. П. Даркевичу предположить, что элементы художественной культуры Востока передавались через посредство степных кочевников Хазарии или европейских копий восточных изделий. Моделями служили и произведения VII—VIII вв., исполненные в мастер-

\* Даже спустя 20 лет после выхода в свет книги В. П. Даркевича, В. Е. Флерова, занимающаяся сравнительным анализом сюжетов и мифологией Хазарии, опять пришла к выводу, что искусство торевтики не свойственно ремеслу каганата [Флерова 2001, 103].





ских тех народов, которые в ходе миграции из степей Евразии вступили в контакты с народностями иранского происхождения (болгаро-тюрки, венгры). На стыках культур зарождалась их смешанные формы, складывался синкретический стиль орнаментации. «Вещи-гибриды» из Хазарского каганата объединяли разнообразные источники: поздне римские традиции, традиции искусства Византии, орнаментальное наследие варварских народов Европы, уже упомянутые восточные импульсы. Это происходило и в других государствах, подобных Хазарскому каганату, где рядом жили представители разных народов и религий.

В. П. Даркевич добавил к группе Я. И. Смирнова поясные накладки из Редикорского клада, найденного в 1903 г. в бывшей Пермской губернии. Он выделил заменты, объединяющие эту группу вещей: особый характер изображения животных, фигурный бордюры, растительный орнамент. По мнению В. П. Даркевича, два государства участвовали в сложении растительного орнамента и звериного стиля этой группы — Византия и Иран. Но есть в декоре и черты древнетюркского степного искусства: это детали костюма, оружия, снаряжения всадников и их коней в сцене борьбы на ковше из Коцкого городка, а также иконографические и сюжетные параллели героической охоты. В. П. Даркевич назвал выделенную группу предметов хазарской [Даркевич 1976, 162—164].

По другому пути вел исследование специфических черт искусства кочевников Г. А. Федоров-Давыдов. В монографии «Искусство кочевников и Золотой Орды» [Федоров-Давыдов 1976] он отмечает, что искусство этой зоны в средние века хотя и представляет собой явление сложное, отразившее заимствования, развивающееся в различных условиях и различными темпами, и неодинаковое в тех или иных районах евразийских степей, оно в то же время единое в силу общности типа материального производства кочевого общества. Поэтому задачей исследователя является выяснить общее в искусстве всех степных регионов и племен, установить отличия от искусства предшествующего периода и обнаружить тенденции в его развитии, обусловившие своеобразие новой стадии в понимании художественной формы. Как и другие исследователи, Г. А. Федоров-Давыдов считает, что рубеж VII—VIII вв. — это начало нового периода в искусстве степи, ведущее к полной победе орнаментального начала. Он указывает на его основные отличия от орнамента предшествующего периода (скифо-сибирского): повторение одинаковых изолированных сцен и одинаковых замкнутых геометрических и зооморфных фигур, но связанность всех деталей орнамента во всепроникающем движении, а также господствующую роль растительного орнамента над зооморфным и геометрическим. Основные мотивы — растительный побег с «бесконечным» стеблем и ритмично расположенными отростками и плодами, различные системы плетеных линий. Изображения животных и птиц полностью подчинены растительному орнаменту; отсутствие четкой линии, очерчивающей предмет, тенденция к «разрушению тектоники» и создание неровной, скрадывающей форму поверхности; каждая бляшка не автономна, а составляет часть комплекса вещей; главная составляющая часть художественного образа в прикладном искусстве этой стадии — растительный и плетеный орнамент. В области звериного стиля характерно объединение формы предмета средствами орнамента. Голова и туловище животного одинаково покрываются точками, завитками, цветками.

Эти закономерности, выделенные для кочевнического искусства вообще, находят выражение и в салтовском растительном орнаменте, в изображениях жи-



вотных, чему Г. А. Федоров-Давыдов приводит в своей монографии ряд примеров.

Наряду с работами, изучающими общие закономерности сложения и развития искусства кочевников, со временем стали появляться исследования, посвященные какой-либо категории материала с применением математических (формализованных) методов работы. Это объясняется тем, что, как уже было отмечено выше, традиционная методика изучения предметов средневекового прикладного искусства не всегда удовлетворяет требованиям полного и всестороннего источниковедческого анализа. Классификации, построенные по такой методике, часто страдают недостатками, потому что основаны не на детальном морфологическом и стилистическом анализе, а на сравнении вещей «по общему облику», используют нечеткую терминологию, допускают ее нестрогое употребление и в результате оказываются непроверяемыми и, следовательно, недостаточно доказательными. Это приводит к ошибкам в атрибуции вещей и в основанных на этих атрибуциях культурно-исторических построениях [Маршак 1971, 5; Каменецкий, Маршак, Шер 1975, 10].

Одним из путей преодоления этих недостатков в археологии считается формализация следующих исследовательских операций: сравнения, поиска аналогий, классификации, построения датировочной цепи, всех видов статистической обработки [Каменецкий, Маршак, Шер 1975, 5]. В соответствии с формализованным подходом художественный предмет бытового назначения рассматривается как несущий в себе комплекс признаков: технологических, морфологических, функциональных, декоративных. Значения этих признаков могут быть представлены в виде списка, который является отправным пунктом формализованного исследования. Он устанавливает полноту и глубину описания, исключает возможность разночтений [Каменецкий, Маршак, Шер 1975, 18—94].

В исследовании предметов прикладного искусства особенно много надежд возлагается на изучение орнаментики. Будучи целостной изобразительной структурой, построенной на основе ритмики повторяемой композиции, орнамент распадается на неделимые изобразительные единицы — элементы, образующие путем симметричных преобразований мотивы орнамента. Мотивы различаются по степени сложности. В создании наиболее сложных мотивов орнамента, вторичных по происхождению, большую роль играют процессы комбинаторного характера: соединение различного вида, слияние и разделение. Все эти явления поддаются формализованному описанию, учету и анализу.

Так, одним из формальных моментов описания орнамента может считаться характер присущей ему симметрии. Это облегчает выделение признаков и их формализацию (см. например: [Иванов 1963, 35—36]). Комплексное изучение орнамента с использованием учения о симметрии успешно применялось в этнографии и археологии [Иванов 1963; Макарова 1978, 370—378; 1987]. В отечественной науке анализ орнамента путем его расчленения на простейшие элементы применялся еще в начале XX ст. [Щепкин 1918]. В настоящее время этот прием используется в искусствоведении, этнографии, археологии в сочетании с типологическим и сравнительно-историческим методами. В ряде работ уже предложены коды описания и списки признаков, ведутся поиски средств описания иконографических элементов и сюжетов (см. например: [Gardin 1958; 1967; Шер 1977, 127—139]).

Отдельные приемы формализации использовались в исследовании индивидуальных вещей из кладов с целью определения их атрибуции (места, даты, принадлежности) и для выявления ремесленных школ и стилистических групп [Маршак



1971]. Сравнение вещей между собой осуществлялось по комплексу признаков. Хотя перечень их в ряде работ не оформлялся в виде списка [Маршак 1971; Макарова, Плетнёва 1983]. По пути формализации описания массовых предметов художественной металлообработки дальше всех пошла В. Б. Ковалевская, предпринявшая опыт изучения не только формы, но и орнаментики наборных поясов IV—IX вв. как знаковой системы [Ковалевская 1970; 1979]. Ей удалось установить принципиальную возможность того, что поясной набор мог быть надежным носителем информации в закодированном виде. Небольшое по объему исследование показало целесообразность применения к изучению поясных наборов таких приемов, как составление списка и таблиц признаков, построение графов, наглядно демонстрирующих связи между признаками [Ковалевская 1970, 144—155].

В работе Р. С. Орлова о среднеднепровских традициях художественной металлообработки X—XI вв. также предпринята попытка сочетания сугубо формальных приемов описания (код, графы) с построением типологических рядов и подкрепления их технологическими анализом. Такой подход представляется оправданным при условии применения его к большим сериям вещей, без этого вывод Р. С. Орлова о преобладании византийской традиции в декоре изделий Юго-Восточной Европы VIII—X вв. остается недостаточно аргументированным [Орлов 1984, 32—52].

Оценивая ход исследования прикладного искусства племен Юго-Восточной Европы, в целом можно сказать, что ученые, занимавшиеся теоретическими вопросами искусства кочевников, мало уделяли внимания салтовскому искусству. Признавая самостоятельность салтовской орнаментики и изображений, они либо ограничивали свои задачи поисками самых общих закономерностей, либо указывали на отдельные мотивы декора и сюжеты, сближающие или разделяющие традиции салтовских мастеров и их предшественников, но чаще всего лишь вскользь касались этой темы в своих работах.

Круг затрагиваемых в их работах проблем показывает актуальность изучения раннесредневекового прикладного искусства степного и лесостепного населения Юго-Восточной Европы. Совершенно ясно, что возникновение ремесел и развитие торговли, вопросы социально-экономического неравенства, проблемы этнического определения народов, создавших салтово-маяцкую культуру, не могут решаться без использования такого яркого и богатого источника, как предметы художественной металлообработки. Поэтому представляется возможным взять на себя задачу их комплексного источниковедческого исследования.

В рамках этого исследования целесообразно обратиться, прежде всего, к салтовскому растительному орнаменту, занимавшему, по-видимому, узловое положение в сети художественных контактов стран Ближнего, Среднего и Дальнего Востока с молодыми европейскими государствами.

Кроме того, растительный орнамент составляет основу декоративного оформления салтовских вещей, отличается богатством и своеобразием, представлен на массовом археологическом материале (поясах), происходящем из хорошо датированных комплексов. Вместе с формой, в отрыве от которой нельзя изучать декор предметов прикладного искусства, он открывает широкие возможности для использования формализованных методов с применением многомерных статистических процедур.

Примером такой методики может послужить моя статья «Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово-маяцкой культуры», а комплекс-



ное источниковедческое исследование представлено в книге о художественной металлообработке в Хазарии VIII—X вв., которая сейчас готовится к печати.

## Литература

- Артамонов М. И. История хазар. Л., 1962.
- Бабенко В. А. Раскопки катакомбного могильника в Верхнем Салтове // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 16. Харьков, 1905.
- Барта А. Истоки венгерской культуры X в. // Проблемы археологии и древней истории угров. М., 1972.
- Беленицкий А. М., Зеймаль Е. В. Рукописное наследие Я. И. Смирнова // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985.
- Гадло А. В. Этническая история Северного Кавказа IV—X вв. Л., 1979.
- Даркевич В. П. Художественный металл Востока. М., 1976.
- Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М., 1963.
- Каменецкий И. С., Маршак Б. И., Шер Я. А. Анализ археологических источников (возможности формализованного подхода). М., 1975.
- Ковалевская В. Б. Поясной набор Евразии IV—IX веков. Пряжки (САИ Е 1—2). М., 1979.
- Ковалевская В. Б. К изучению орнаментики наборных поясов VI—IX вв. как знаковой системы // Статистико-комбинаторные методы в археологии. М., 1970.
- Ляпушкин И. И. Памятники салтово-маяцкой культуры в бассейне реки Дон // Труды Волго-Донской археологической экспедиции. Т. 1 (МИА — 62). М., 1958.
- Магомедов М. Г. Образование Хазарского каганата: по материалам археологических исследований и письменным данным. М., 1983.
- Мерперт Н. Я. Из истории оружия племен Восточной Европы в раннем средневековье // СА. 1955. Т. 23.
- Маршак Б. И. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М., 1971.
- Маршак Б. И. История восточной торевтики с III по XI вв. и проблемы культурной преемственности: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 1980.
- Макарова Т. И., Плетнева С. А. Пояс знатного воина из Саркела // СА. 1983. № 2.
- Макарова Т. И. Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси // Древняя Русь и славяне. М., 1978.
- Орлов Р. С. Средневековая традиция художественной металлообработки в X—XI веках // Культура и искусство средневекового города. М., 1984.
- Плетнева С. А. От ковчевий к городам. Салтово-маяцкая культура (МИА — 142). М., 1967.
- Покровский А. М. Верхне-Салтовский могильник // Труды XII Археологического съезда в Харькове. М., 1905.
- Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.
- Смирнов Я. И. Восточное серебро. СПб., 1909.
- Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981.
- Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976.
- Флерова В. Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. М., 2001.
- Фонякова Н. А. Лотос в растительном орнаменте металлических изделий салтово-маяцкой культуры // СА. 1986. Т. 3.
- Шер Я. А. Алгоритм распознавания стилистических типов в петроглифах // Математические методы в историко-экономических и историко-культурных исследованиях. М., 1977.
- Щепкин В. Н. Учебник русской палеографии. М., 1918.
- Arne F. J. La Snede et l'Oriend. Uppsala, 1914.



- Ваклашов С.* Формирование на староболгарското култура VI—XI вв. София, 1977.
- Feltich N.* Die Metallkunst des landnehmenden Ungarn // *Archaeologia Hungarica*. 1937. Vol. 21.
- Feher G.* Les monuments de la culture protobulgare et leurs relations hogrois // *АН*. 1931. Т. 7.
- Gilov B.* Geschichte der altbulgarischen Kunst. B. 1. Berlin und Leipzig, 1932.
- Lardin J.-C.* Four codes for description of artifacts an essay in archaeological technique & theory // *American Antropologist*. New York, 1958. № 60.
- Gardin J.-C.* Methods for the descriptire analysis of archaeological materials // *American Antiquity*. 1967. No 32.
- Mavrodinov N.* Le trñsor protobulgare de Naqyszentmiklos // *Archeologia hungarica*. 1943. Vol. 29.
- Kondakow N.* Histoire de l'art Byzantin concidéré principalement dans miniatures. T. 2. Paris, 1892.
- Nagy G* Magarorszög története a nepvadorlás korában // *Szllagyi S. A. Magyar nemzet története* B. 1. Budapest, 1895.
- Nemeth J.* Die Jnschriften des Schatzes von Naqy-Szent-Miklos. In *Bibliotheca Orientalis Hungarica*. B. 2. Budapest, 1932.
- Le Coq A.* Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel Asiens. Berlin, 1925.
- Horváth T.* Die avarischen Grabfeld von Űllö und Kiskőrös // *Archaeologia Hungarica*. 1935. Vol. 19.
- Hampel J.* Alterthumer des frñher Mittel alters in Ungarn. B. 1—3. Braunschweig, 1905.
- Reinecke P.* Die archäologische Hinterlassenschaft der Awaren // *Germania* Fg. 12, 1928. Frankfurt.
- Protitch A.* La Tradition d'art sasanide chez les anciens Bulgares // *Bulletin de l'Institut archeologique Bulgare* 1926—1927. Vol. 4. Sofia, 1927.
- Strzygowski J.* Altai—Iran and Völkerwanderung. Leipzig, 1917.
- Strzygowski J.* Asiens bildende Kunst in Stichproben ihr Wesen und ihre Entwickluhg. Augsburg, Baden bei Wien, 1930.
- Sotiriou A. J.* Ai Byzantinai enogdai // *Kainis Didactis*. 1925. Vol. 1.
- Thomsen W.* Une jnscription de la trouvaille d'or de Naqy-Szent-Miklos (Hongrie). Kobenhavn, 1917.
- Jimmermann E. N.* Kunstgewerbe des Frñhen Mittelalters. Wien, 1923.
- Zakharow A., Arndt W.* Studia Levedica. Archeologischer Beitrag zur Geschichte der altungarn IX Jh. // *Archaeologia Hungarica*. 1935. Vol. 16.

