

Е. Ф. Королькова

О СТИЛЯХ И МЕТАМОРФОЗАХ (к проблеме дефиниций сарматского звериного стиля)

Статья посвящена проблемам научных дефиниций и терминов в области изучения сарматского звериного стиля, представленного в золотых предметах, декорированных цветными вставками из бирюзы и других минералов. Выделение визуального признака описательного характера («золото-бирюзовый»), введенное М. Б. Шукиным как определение стиля, вошло в обиход, превратившись в научный термин. Однако художественный стиль определяется не единственным признаком, а комплексом формальных характеристик. Как оказалось, широко применяя этот термин, другие исследователи вкладывали в него совершенно разное культурно-историческое содержание, иногда видоизменяя само название.

По существу, определение «золото-бирюзовый стиль» не имеет под собой ничего конкретного, и такого стиля просто не существует.

Ключевые слова: сарматский звериный стиль, дефиниция, золото-бирюзовый, полихромный, археологический.

Любое научное исследование предполагает классификацию материала и в конечном счете должно выявить типологию изучаемых артефактов, которая объективно отражает суть исторических процессов и место в них исследуемого объекта, в области археологии представленного теми или иными формами материальной культуры. Таким образом, научное исследование можно рассматривать как одну из форм преодоления хаоса и преобразование его в некий порядок, что само по себе представляет собой своего рода превращение, или метаморфозу. Еще Овидий представлял устройство мира в виде неких метаморфоз, облеченных по-этом в образную картину.

Не было моря, земли и над всем распростертого неба, —

Лик был природы един на всей широте мироздания, —

Хаосом звали его. Нечлененной и грубой громадой, Бременем косным он был, — и только, — где собраны были

Связанных слабо вещей семена разносущные вкупе.

(Овидий. Метаморфозы. Кн. 1, 5)

Попытаемся связать эти «семена вещей разносущные» в сфере, безотрывно соединяющей в себе материальную и духовную культуры — древнем искусстве. Носители стиля — это всегда признаки формальные и, соответственно, связанные с исполнительской стороной и вещественными свойствами произведения. В значительной степени они обусловлены факторами стиля, главным из которых является содержание.

Проблемы стиля в искусстве едва ли не самые существенные в исследовании феномена художественного творчества вообще. Искусство древности является объектом изучения не только искусствоведения, но и археологической науки¹. Причем некоторые области художественной деятельности, в частности звериный стиль евразийских кочевников I тыс. до н. э. — I тыс. н. э., практически целиком относятся к сфере деятельности и научных интересов именно археологов, а не историков искусства, и это приводит к очевидным издержкам и досадным недоразумениям в силу недостаточной подготовки в теории искусства и соответствующего профессионального подхода к исследованию этого феномена. Как правило, археологам свойственно

1. Проблемы звериного стиля скифской и сарматской эпох всегда находились в поле научных интересов как В. А. Ильинской, так и А. В. Симоненко, и потому эта тема посвящается юбилеям обоих исследователей.

оценивать лишь эстетическую грань искусства и именно в ней видеть «художественность». К сожалению, это относится даже к работам весьма разносторонних и маститых специалистов в археологической науке, которые порой демонстрируют беспомощность, сталкиваясь с материалом, обладающим, с одной стороны, совершенно теми же признаками, что и обычные археологические предметы материальной культуры, а с другой стороны, наделенным иными свойствами, собственно и выделяющими искусство в совершенно особую категорию, связанную с духовной деятельностью, образным характером мышления, эмоциональным восприятием и особыми формами кодирования и выражения содержания.

Всякая область исследования требует четко сформулированного терминологического аппарата, который в данном случае почти полностью отсутствует. Эта ситуация порождает поиск новых дефиниций, которые рождаются эмпирически и носят чаще всего ассоциативный описательный характер и потому крайне субъективны. Многие дефиниции рождаются из непосредственных визуальных ассоциаций и надолго остаются в научной литературе, на первый взгляд вполне удовлетворительно отвечая задаче первичного поверхностного обозначения того или иного явления. Так появился и вошел в научный обиход термин «золото-бирюзовый стиль», характерный для сарматского искусства. Однако содержание этого термина более, чем туманно: практика показывает, что понимают его авторы совершенно по-разному, что ведет к размыванию самой сути вопроса.

Теперь уже возникают домыслы и сомнения относительно авторства этого определения, однако первым, кто использовал его как научный термин, был М. Б. Шукин.

Марк Борисович Шукин, несомненно, был эстетом. Он был ученым, имеющим свой стиль и в жизни, и в манере мыслить, и в словесном выражении своих мыслей. Причем его научные взгляды обычно облакались в весьма изысканные формулировки: делать это он любил образно и красиво, привлекая различные литературные ассоциации и аллюзии. Не случайно в его научно-популярных статьях о кельтском искусстве, опубликованных в журнале «Знание — сила» («Улыбка Чеширского Кота» и «Снова о Чеширском Коте»), уже в заголовках присутствовал художественный образ, отсылающий читателя к хорошо известной сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес». Кот уходил, а улыбка оставалась... (Шукин 1985, с. 40—43; 1993, с. 60—67). Рассматривая широкие исторические срезы и взаимодействия разных культур, М. Б. Шукин, естественно, не мог оставаться в стороне от феномена сарматского искусства, специально которым он, однако, никогда не занимался. Не пытаясь решить в целом концептуальные проблемы художественных стилей, М. Б. Шукин все же сделал свой вклад в понимание культурных процессов и искусства разных народов на террито-

рии Европы на рубеже эр. Об этом свидетельствует статья М. Б. Шукина «Сарматские» серебряные фалары: «Греко-Бактрийский стиль» или «стиль Малибу»? (Шукин 2001, с. 81—85), в которой он предложил условное название (по эталонной коллекции) для определенной группы художественных изделий. И, возможно, такой принцип — не худший выход, когда требуется заведомо условное обозначение для выделения круга предметов искусства, визуально имеющих определенную близость и общие характеристики.

Характеристика любой археологической культуры без учета соответствующего ей искусства не вполне объективна и неполна. Поэтому большинству археологов так или иначе приходится вторгаться на искусствоведческую территорию. Краеугольное понятие в искусстве — стиль, несмотря на всю свою условность, исторически сложившуюся многозначность и многоуровневость, все же, несомненно, является термином, который, во-первых, имеет свои границы, а, во-вторых, оказывается абсолютно незаменимым, как бы по-разному его ни трактовали.

Как правило, отказывая искусствоведению в научности, но продолжая при этом использовать его терминологический аппарат, археологи попадают в собственную ловушку, изобретая новую терминологию, наполненную исключительно индивидуальным пониманием термина. И далее, жонглируя одними и теми же словами, но вкладывая в них различный смысл, они дискутируют между собой, не имея шансов на взаимопонимание, и тем самым не проясняют картину и не упорядочивают материал, а умножают хаос. Не случайно Л. С. Клейн, обращаясь к проблеме понятий «тип» и «стиль», цитировал американского исследователя Джеймса Сэкета, который отметил, что «понятие стиля, как оказалось, особенно неумовимо для археологов». Л. С. Клейн, резюмируя свои собственные теоретические рассуждения относительно стиля, справедливо определяет стиль как «одно из понятий типологических (родственное понятиям «класс» и «тип»; Клейн 1991, с. 162, 163, 384, 385; 2016, с. 69). Нельзя не отметить, что даже такой признанный археолог-теоретик как Л. С. Клейн демонстрировал в известном смысле непонимание феномена искусства как объекта исследования. Так, его утверждение, что «археологическое понятие стиля отличается от искусствоведческого тем, что оно освобождено от феномена художественности» и стиль лишен цельности (Клейн 2016, с. 68, 69), несомненно, носит субъективный характер и выдает недопонимание сущности искусства. «Художественность» здесь, очевидно, понимается исключительно как эстетическая категория, то есть чисто внешняя оболочка, связанная с «красивостью», которую можно игнорировать.

Искусство же, пусть даже и архаическое, никак по определению не может быть освобождено от художественности, а стиль от цельности, потому что это и есть его сущностные свойства,

обусловленные образностью как главным инструментом формирования способа коммуникации и сообщения определенного контента. Искусство — это и особая форма сознания, а также деятельность, которые создают новую образную реальность, способную воздействовать на сознание и чувства других людей и служить способом коммуникации, одновременно обладая информативными свойствами и эмоциональным воздействием. Собственно в этом и заключается «художественность». Поэтому исследовать такой объект, отбросив «феномен художественности», абсолютно невозможно.

Следовательно, изучая памятники древнего искусства, к ним следует применять методы искусствоведческого анализа, который в данном случае не исключает возможности их исследования с вещественной точки зрения — как обычного материального археологического объекта, потому что метод исследования во многом предопределен свойствами предмета исследования и его спецификой. Искусствоведческий анализ — это, вопреки распространенному в археологической среде представлению, не оценка археологического предмета с эстетической точки зрения и позиции художественных достоинств, а полный разбор всех свойств материального объекта, включая характеристики материала, технологический аспект, анализ содержания и формы и соотнесение всего этого с историческим и культурным контекстами и реконструкцией идеологических задач.

Литература по теории стиля огромна. Ссылки Л. С. Клейна (Клейн 2016, с. 69) на единственную «обобщающую книгу об определении стиля, написанную известным искусствоведом Е. Н. Устюговой (Устюгова 2003), с упоминанием всех «имманентных, спонтанных интенций сознания», «экзистенциального самоосуществления индивидуальности», несомненно, выдают в цитируемом авторе все же не искусствоведа, а специалиста совсем другой научной области, а именно, «науки наук» — философии (что и подтверждает ниже сам Л. С. Клейн). И в этом есть существенная разница: у каждой науки — свой предмет исследования, свои задачи и методы. Поэтому и выводы соответствующие. И подобное «превращение» наук, а точнее, подмена понятий, вряд ли приносит пользу делу.

Спускаясь с философских высот к искусствоведческим терминам и исследованию архаического искусства как явления древней культуры, приходится искать пути и методы исследования этого феномена и вырабатывать научный терминологический аппарат. И как бы ни трудны были попытки найти адекватное археологии понимание стиля, никому еще не удавалось обойтись без этого термина и, соответственно, как минимум, не сформировать собственного его понимания и представления о возможности его применения. В практическом, а именно, типологическом аспекте значения

стиля нельзя упускать то важное обстоятельство, что стиль, как и тип, имеет свои признаки, позволяющие опознать его и даже визуально отделить от другого. И это, конечно же, отнюдь не один признак, а целый комплекс формальных признаков, которые в теории искусства принято называть носителями стиля, определяемыми факторами идейно-образного содержания (Королькова 2006, с. 147, 148).

И при всей условности и широте понимания стиля, его признаки должны быть, как и признаки типа, в конечном счете, вполне объективными. И здесь во главу угла необходимо ставить сам вещевой материал. Потому что даже незначительные на первый взгляд признаки могут оказаться определяющими. А некоторые характеристики предмета можно «поймать» лишь при непосредственном изучении вещи, например, технологические признаки, которые, хотя и не являются в строгом смысле этого слова стилистическими, непосредственно увязываются с последними, так как тоже относятся к исполнительскому аспекту. А ведь только корреляция именно этих признаков с формальными стилистическими как раз и дает возможность отнести художественный артефакт к одному типу и тем самым надежно определить его место в той или иной культуре.

Но вернемся к понятиям и дефинициям и их метаморфозам. Немало работ посвящено проблеме сарматского звериного стиля. В научный оборот это понятие ввел М. И. Ростовцев. Он же был автором определения «сарматский полихромный стиль» (Rostovtzeff 1922; 1929). Нельзя не отметить, что, обладая неизмеримо меньшим базовым материалом (в силу отсутствия в поле зрения ученого исследованных значительно позднее ключевых выдающихся памятников сарматской эпохи), М. И. Ростовцев заложил основы сарматологии и совершенно правильно оценил значение культурных процессов скифо-сарматского времени и направление различных импульсов во взаимодействии древних государств и кочевых племен. Тем самым он сделал весомый вклад в преодолении хаоса в этой научной области. Позднейшие поправки к высказанным им концепциям не умалили его заслуги. Широкая образованность М. И. Ростовцева и глубокое знание вещей позволили ему выделить основные индикативные признаки, имеющие под собой реальную культурную основу. К сожалению, отталкиваясь от его дефиниций, последующие ученые не только не внесли ясность в ситуацию, несмотря на огромное увеличение фактического и вещевого материала, а, пожалуй, даже способствовали некоторой путанице в уже сложившейся картине.

С трактовкой терминологии М. И. Ростовцева в современной науке произошли удивительные метаморфозы: его дефиниции позднее были применены к совершенно другим группам художественных изделий, что, вероятно, можно объ-

яснить лишь невнимательностью при чтении его трудов. В 2003 г. вышла книга В. И. Мордвинцевой «Полихромный звериный стиль», которая до публикации монографии И. П. Засецкой (Засецкая 2019) оставалась единственным обобщающим трудом по сарматскому искусству. На первых же страницах книги В. И. Мордвинцева разъясняет, что «термин «полихромный звериный стиль», употребляемый в современной литературе по истории и культуре сарматов как синоним «сарматского полихромного звериного стиля» и «золото-бирюзового звериного стиля», был введен в научный оборот сравнительно недавно». Приоритет в этом она отдает И. П. Засецкой (Мордвинцева 2003, с. 5).

В. И. Мордвинцева вполне справедливо констатировала существование известных трудностей задачи «исследования сарматского золото-бирюзового звериного стиля и причин появления таких вещей в степях Восточной Европы» (Мордвинцева 2003, с. 8). Причем эти трудности кроются в значительной степени в определении самого объекта изучения и отсутствии единства в понимании его границ у различных исследователей. Нельзя не согласиться с автором в заключении о том, что, несмотря на работы многих исследователей, дававших свое определение сарматского полихромного звериного стиля (М. И. Артамонов, И. П. Засецкая, В. И. Сарияниди), «до сих пор не ясно, какие предметы подходят под это понятие, а какие — нет» (Мордвинцева 2003, с. 8). В своей специально посвященной этому вопросу статье «О содержании термина «сарматский полихромно-бирюзовый звериный стиль» (Мордвинцева 2001, с. 220—225) В. И. Мордвинцева отмечает, что «появление в науке новых терминов и пересмотр старых — событие нередкое в археологии» (Мордвинцева 2001, с. 220). И это, несомненно, так.

Автор подчеркивает, что, когда «содержание термина все же постепенно изменяется, он может прожить долгую жизнь, обрастая новыми определениями, смысл же некоторых его значений зачастую утрачивается» (Мордвинцева 2001, с. 220). И с этим тоже нельзя не согласиться, но опираться на это заключение как на руководство к действию вряд ли правильно, поскольку при этом неизбежно возникает путаница и недопонимание. Далее речь идет об истории термина «сарматский полихромно-бирюзовый звериный стиль» (Мордвинцева 2001, с. 220). В. И. Мордвинцева делает ретроспективный экскурс, осветив последовательность формирования дефиниций и указывая, что впервые такое употребление словосочетания «золото-бирюзовый стиль» для определения конкретного художественного феномена в культуре кочевников встречается в публикации И. П. Засецкой (Засецкая 1989). В своей обобщающей монографии «Искусство звериного стиля сарматской эпохи (II в. до н. э. — начало II в. н. э.)» (Засецкая 2019, с. 48) сама И. П. Засецкая уточняет нюанс происхождения термина «золото-бирюзовый стиль», добавляя к информа-

ции В. И. Мордвинцевой, что это словосочетание она восприняла из устного применения его М. Б. Щукиным. При этом в заключительной части монографии И. П. Засецкая отказывается от дефиниции «золото-бирюзовый стиль», называя единственно верным определение «сарматский полихромный стиль» (Засецкая 2019, с. 49)¹.

Л. С. Клейн также связывал происхождение этого термина с именем М. Б. Щукина (Клейн, 2016, с. 67). Надо сказать, что В. И. Мордвинцева, указав на авторство термина И. П. Засецкой (Мордвинцева 2001, с. 220), ниже, в той же статье, поясняет, что теперь уже вряд ли возможно установить, кто первым употребил данное определение. В качестве возможных претендентов на его изобретение она называет И. П. Засецкую, М. Б. Щукина и Б. А. Раева (Мордвинцева 2001, с. 222). По мнению В. И. Мордвинцевой, после выхода статьи И. П. Засецкой «Проблемы сарматского звериного стиля» (Засецкая 1989) термин утвердился в среде российских ученых, а после публикации М. Ю. Трейстера и С. А. Яценко на английском языке он проник и в зарубежную научную среду (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 51—106).

Свое собственное определение границ употребления этого термина В. И. Мордвинцева обозначила вполне конкретно хронологическими рамками — I — первая пол. II в. н. э. соотнося его с Садово-Новочеркасской группой.

Однако в статье И. П. Засецкой этот термин относился к украшениям из кургана Хохлач и из сарматских погребений «Золотого кладбища» на Кубани. Своеобразие художественных изделий этого круга было отмечено еще в XIX в. (Толстой и Кондаков 1890, с. 132—140). При этом М. И. Ростовцев, как отмечает В. И. Мордвинцева, вещи из кургана Хохлач выделил как относящиеся к особому стилистическому направлению. Однако, следует далее из рассуждений В. И. Мордвинцевой, термином «полихромный сарматский звериный стиль» М. И. Ростовцев обозначил «совершенно другую группу находок», подразумевая под этим «сочетание серебра с частичной позолотой и наиболее яркими предметами этого стиля считал фалары из Александрополя, Федулова, Ахтанисовской, Янчокрака, Таганрога, Галиче и пр. (Мордвинцева 2001, с. 220). Он датировал эту группу памятников III—II вв. до н. э. Это утверждение В. И. Мордвинцевой не может не вызывать по меньшей мере удивления, поскольку оно в принципе парадоксально. Ссылка на труды М. И. Ростовцева (Rostovtzeff 1929, p. 41 — 43; Ростовцев 1993, с. 39), где он, якобы раскрывает свои представления так, как это поняла она, не снимает недоумения, поскольку в указанных мес-

1. Думаю, что в известной степени на это повлиял мой доклад «О стилях и метаморфозах», прочитанный в Эрмитаже в октябре 2017 г. в рамках Круглого стола, посвященного 80-летию со дня рождения двух исследователей — Д. А. Мачинского и М. Б. Щукина.

тах просто отсутствует объявленное содержание. Полихромный стиль, как считал М. И. Ростовцев, сосуществовал с «новым звериным стилем, определенно являющимся ветвью скифского звериного стиля, при этом имеющим много новых особенностей, чуждых скифам» (Rostovtzeff 1929, p. 46). В качестве отличительных особенностей сарматского звериного стиля М. И. Ростовцев называет полихромную (Rostovtzeff 1929, p. 56). Обращает на себя внимание ремарка В. И. Мордвинцевой: «но при этом сам стиль нигде не именуется «полихромным» (Мордвинцева 2001, с. 221). Вот тут и происходит странная метаморфоза. Вроде бы и отсылает автор читателя к конкретным работам Ростовцева, и номера страниц прилежно обозначены, но М. И. Ростовцев ни на одной из указанных страниц не называл так стиль этой группы художественных изделий из указанных памятников. Это удивительное обстоятельство уже отметила И. П. Засецкая в своей монографии и разъяснила суть мнения М. И. Ростовцева, уточнив, что он «не писал ничего подобного и не относил указанные фалары не только к полихромному стилю, но и вообще к искусству сарматов» (Засецкая 2019, с. 49). Автор указывает, что М. И. Ростовцев рассматривал эти художественные изделия как «новое явление в культуре кочевников южнорусских степей, связанное с миграциями ираноязычных племен, в том числе и сарматов в III—I в. до н. э.». М. И. Ростовцев, как подчеркивает И. П. Засецкая, полагал, что одновременно с этим типом произведений торевтики во II—I вв. до н. э. продолжалось развитие искусства полихромного стиля, причем полихромия все более становилась господствующей. М. И. Ростовцев относил эту группу украшений к южной ветви сарматского полихромного стиля, противопоставив их северной группе сарматского звериного стиля из памятников Дона и Сибири (Rostovtzeff 1922, p. 202), и связывал с проникновением на эту территорию сарматов. Как предметы, относящиеся к сарматскому звериному стилю, украшенные вставками из бирюзы, М. И. Ростовцев рассматривал вещи из Сибирской коллекции Петра I и так называемый майкопский пояс (который позднее был признан подделкой, имитирующей стиль украшений из Сибирской коллекции; Иессен 1961, с. 163—177). Художественные предметы из кургана Хохляч он расценивал как продолжение развития этого стиля. Метаморфозы трактовки содержания определений поистине не имеют границ.

Аргументируя свою позицию и разъяснив точку зрения М. И. Ростовцева, И. П. Засецкая предложила для зооморфных изображений I в. до н. э. — II в. н. э., в которых звериные образы сочетались с цветными вставками, использовать термин «сарматский полихромный звериный стиль» (Засецкая 2019, с. 49).

Что касается В. И. Мордвинцевой, то она ставит знак равенства между разными определениями звериного стиля и полагает, что термин «сарматский полихромно-бирюзовый звериный

стиль» применяется в современной археологической литературе и является синонимом «золото-бирюзовому стилю» и «сарматскому полихромному звериному стилю» (Мордвинцева 2001; 2003). В действительности все специалисты в данной области по-своему понимали эти термины, применяя к памятникам с разными датировками и отличным в этнокультурном отношении.

Термин «золото-бирюзовый звериный стиль» действительно получил хождение, и им в том числе широко пользовались М. Ю. Трейстер и С. А. Яценко в своей статье на английском языке «О центрах производства определенной серии конских фаларов в золото-бирюзовом зверином стиле I—II вв. н. э.» (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 51 — 106). Однако эти авторы сочли необходимым сделать экскурс в историю развития традиции украшения золотых изделий инкрустацией из бирюзы и совершенно справедливо указали на то, что это художественное явление восходит к Бронзовому веку и корнями уходит в Месопотамию и Центральную Азию (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 52). М. Ю. Трейстер и С. А. Яценко в этой статье констатируют, что вставки из бирюзы на золотых украшениях встречаются в VI—V вв. до н. э. в Западной Сибири, Бактрии, Иране, Малой Азии и Грузии, а позднее — и на территории Семиречья и в Ордосе (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 52).

Они также совершенно правильно отмечают, что помимо бирюзы в одних и тех же вещах на разных территориях встречаются и вставки других цветов, что расширяет колористическую гамму изделий за счет использования красных оттенков в кораллах, сердолике, гранатах и других минералах (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 52). М. Ю. Трейстер и С. А. Яценко выделяют восемь различных регионов, где распространены золотые вещи, инкрустированные бирюзой: 1) Монголия и Ордос, 2) Саяны и Алтай, 3) степи между Обью и Иртышом, 4) Семиречье, 5) Иран, 6) Бактрия, 7) Нижняя Сырдарья, 8) Сарматия (Treister, Yatsenko 1997/1998, p. 53). При этом форма вставок и техника оформления гнезд для вставок, как и плотность их размещения на поверхности изделия, что является важным стилистическим признаком, в перечисленных регионах различна. Это определяется разными генетическими корнями и художественными традициями. Таким образом, декоративные вставки из бирюзы вовсе не определяют какого-то конкретного стиля и демонстрируют столь широкое территориальное и хронологическое распространение, что заведомо относятся к разным культурам. Логично поставить вопрос о целесообразности применения термина, который, по существу, ничего не определяет.

В. И. Мордвинцева, вынеся в название монографии «Полихромный звериный стиль» (Мордвинцева 2003), отождествляет его с «золото-бирюзовым стилем» и включает вещи совершенно различного происхождения — от безусловно

связанных со стилем искусства Ирана Ахеменидского времени до предметов сарматской культуры рубежа эр и начала новой эры. Автор, несомненно, ощущает определенные несоответствия (сошлюсь на уже приведенную выше цитату: Мордвинцева 2003, с. 8) в формальных признаках разных групп художественных изделий, которые все же насильственно втискиваются в рамки «золото-бирюзового», или «полихромного» стиля. Прочие формальные признаки изображений, которые только в комплексе вообще-то и являются собственно стилистическими индикаторами, практически не учитываются.

Кроме того, включенные В. И. Мордвинцевой в разные группы полихромного звериного стиля вещи в некоторых случаях изначально вообще не имели никакой инкрустации или полностью утратили вставки, что делает сомнительным определение их состава и цвета. Выполнены эти вещи зачастую разными технологическими способами: одни — литьем, другие чеканкой или в технике басмы, т. е. путем моделирования формы по матрице (Минасян 2014, с. 404—406; Королькова 2017, с. 50—60). И это является важным культурным показателем, соответствующим определенным традициям, школам и центрам производства.

В то же время некоторые из рассматриваемых в этом контексте артефактов, имеющих вставки (или имевших их до утраты), находят ближайшие стилистические аналогии среди предметов, заведомо изначально лишенных цветной инкрустации. Например, изображения хищника на поясных пластинах со сценой терзания лошади из Сибирской коллекции Петра I, несомненно, можно рассматривать как ближайшую стилистическую аналогию барсам из кургана Иссык. Однако иссыкские вещи вообще лишены инкрустации и, соответственно, не имеют цветовой доминанты бирюзы.

Таким образом, за названием «золото-бирюзовый стиль», получившим широкое хождение в археологической научной литературе с легкой руки М. Б. Щукина, вообще не стоит ничего реального, а наличие вставок из бирюзы как признак никак не определяет какого-то конкретного стиля. Позволю себе, сохраняя стилистику, свойственную работам М. Б. Щукину уподобить сарматский «золото-бирюзовый стиль» тому самому Чеширскому Коту, который таял, и лишь улыбка его оставалась: дефиниция есть, а стиля такого, увы, нет.

Наука — саморазвивающийся организм и предполагает постоянную корректировку воззрений и представлений о процессах развития, а также совершенствует терминологический аппарат. Поэтому, не умаляя достоинств трудов М. Б. Щукина и отдавая должное образности его научной лексики, беру на себя смелость предложить отказаться от введенного им в обиход термина «золото-бирюзовый стиль», дабы не запутываться в лабиринтах стилистических изощрений.

ЛИТЕРАТУРА

Засецкая, И. П. 1989. Проблемы сарматского звериного стиля (историографический обзор). *Советская археология*, 3, с. 35-47.

Засецкая, И. П. 2019. *Искусство звериного стиля сарматской эпохи (II в. до н. э. — начало II в. н. э.)*. Археологические памятники Северного Причерноморья, 1. Симферополь: Антиква.

Иессен, А. А. 1961. Так называемый «майкопский пояс». *Археологический сборник Государственного Эрмитажа*, 2, с. 163-177.

Клейн, Л. С. 1991. *Археологическая типология*. Ленинград: АН СССР.

Клейн, Л. С. 2016. *Первый век. Сокровища сарматских курганов*. Санкт-Петербург: Евразия.

Королькова, Е. Ф. 2006. *Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII—IV вв. до н. э.): Проблемы стиля и культурной принадлежности*. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение.

Королькова, Е. Ф. 2017. О происхождении некоторых особенностей сибирского звериного стиля. *Краткие сообщения Института археологии*, 247, с. 50-60.

Минасян, Р. С. 2014. *Металлообработка в древности и Средневековье*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.

Мордвинцева, В. И. 2001. О содержании термина «сарматский полихромно-бирюзовый звериный стиль». *Материалы по археологии Волго-Донских степей*, с. 220-224.

Мордвинцева, В. И. 2003. *Полихромный звериный стиль*. Симферополь: Универсум.

Раев, Б. А. 1984. Пазырык и Хохлач — некоторые параллели. В: *Скифо-сибирский мир (искусство и идеология). Тезисы Второй археологической конференции*. Кемерово, с. 133-134.

Ростовцев, М. И. 1993 (переиздание 1926). Сарматские и индо-скифские древности. ЗКУЮИКА: Избранные труды акад. М. И. Ростовцева. *Петербургский археологический вестник*, 5, с. 39-56.

Толстой, И., Кондаков, Н. 1890. *Русские древности в памятниках искусства*, 3. Санкт-Петербург: Министерство путей сообщения, с. 132-140.

Устюгова, Е. Н. 2003. *Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля*. Санкт-Петербург: СПбГУ.

Щукин, М. Б. 1985. Улыбка Чеширского Кота. *Знание — сила*, 5, с. 40-43.

Щукин, М. Б. 1993. Снова о Чеширском Коте. *Знание — сила*, 4, с. 60-67.

Щукин, М. Б. 2001. «Сарматские» серебряные фалары: «Греко-Бактрийский стиль» или «стиль Малибу»? В: Фроянов, И. Я., Астахов, С. Н. (ред.). *Евразия сквозь века. Сб. науч. тр., посвященных 60-летию Д. Г. Савинова*. Санкт-Петербург: СПбГУ, с. 81-85.

Rostovtzeff, M. I. 1922. *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford.

Rostovtzeff, M. I. 1929. *The Animal Style in South Russia and China*. Princeton.

Treister, M., Yatsenko, S. 1997/1998. About the Centres of Manufacture of Certain of Horse-Harness Roundels in «Gold-Turquoise Animal Style» of the 1st—2nd Centuries AD. *Silk Road Art and Archaeology*, 5, p. 51-106.

REFERENCES

Zasetskaya, I. P. 1989. Problemy sarmatskogo zverinogo stilya (istoriograficheskiy obzor). *Sovetskaya arkheologiya*, 3, s. 35-47.

Zasetskaya, I. P. 2019. *Iskusstvo zverinogo stilya sarmatskoy epokhi (II v. do n. e. — nachalo II v. n. e.)*. Arkheolog-

icheskiye pamyatniki Severnogo Prichernomoria, 1. Simferopol: Antikva.

Iessen, A. A. 1961. Tak nazyvayemyy «maykopskiy poyas». *Arkheologicheskiy sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha*, 2, s. 163-177.

Kleyn, L. S. 1991. *Arkheologicheskaya tipologiya*. Leningrad: AN SSSR.

Kleyn, L. S. 2016. *Pervyy vek. Sokrovishcha sarmatskikh kurganov*. Sankt-Peterburg: Evraziya.

Korolkova, E. F. 2006. *Zverinyy stil Evrazii. Iskusstvo plemen Nizhnego Povolzhia i Yuzhnogo Priuralia v skifskuyu epokhu (VII—IV vv. do n. e.): Problemy stilya i kulturnoy prinaldzhnosti*. Sankt-Peterburg: Peterburgskoye Vostokovedeniye.

Korolkova, E. F. 2017. O proiskhozhdenii nekotorykh osobennostey sibirskogo zverinogo stilya. *Kratkiye soobshcheniya Instituta arkheologii*, 247, s. 50-60.

Minasyan, R. S. 2014. *Metalloobrabotka v drevnosti i Srednevekovyye*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.

Mordvintseva, V. I. 2001. O sodержanii termina «sarmatskiy polikhromno-biryuzovyy zverinyy stil». *Materialy po arkheologii Volgo-Donskikh stepey*, s. 220-224.

Mordvintseva, V. I. 2003. *Polikhromnyy zverinyy stil*. Simferopol: Universum.

Rayev, B. A. 1984. Pazyryk i Khokhlach — nekotoryye paralleli. In: *Skifo-sibirskiy mir (iskusstvo i ideologiya)*. Tezisy Vtoroy arkheologicheskoy konferentsii. Kemerovo, s. 133-134.

Rostovtsev, M. I. 1993 (pereizdaniye 1926). Sarmatskiye i indoskifskiy drevnosti. *ΣΚΥΘΙΚΑ: Izbrannyye trudy akad. M. I. Rostovtseva. Peterburgskiy arkheologicheskiy vestnik*, 5, s. 39-56.

Tolstoy, I., Kondakov, N. 1890. *Russkiye drevnosti v pamyatnikakh iskusstva*, 3. Sankt-Peterburg: Ministerstvo putey soobshcheniya, s. 132-140.

Ustyugova, E. N. 2003. *Stil i kultura: opyt postroyeniya obshchey teorii stilya*. Sankt-Peterburg: SPbGU.

Shchukin, M. B. 1985. Ulybka Cheshirskogo Kota. *Znaniye — sila*, 5, s. 40-43.

Shchukin, M. B. 1993. Snova o Cheshirskom Kote. *Znaniye — sila*, 4, s. 60-67.

Shchukin, M. B. 2001. «Sarmatskiye» serebryanyye falary: «Greko-Baktriyskiy stil» ili «stil Malibu»? In: Froyanov, I. Ya., Astakhov, S. N. (eds.). *Evrasiya skvoz veka. Sb. nauch. tr. posuyashchennykh 60-letiyu D. G. Savinova*. Sankt-Peterburg: SPbGU, s. 81-85.

Rostovtzeff, M. I. 1922. *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford.

Rostovtzeff, M. I. 1929. *The Animal Style in South Russia and China*. Princeton.

Treister, M., Yatsenko, S. 1997/1998. About the Centres of Manufacture of Certain of Horse-Harness Roundels in «Gold-Turquoise Animal Style» of the 1st—2nd Centuries AD. *Silk Road Art and Archaeology*, 5, p. 51-106.

E. F. Korolkova

ABOUT STYLES AND METAMORPHOSES (the Issue of Definitions in the Study of Sarmatian Animal Style)

This paper is devoted to the problems of scientific definitions concerning the study of the Sarmatian animal style art. This art is represented with the gold decorative objects which often ornamented with colour inlays of different shapes, mostly made of turquoise often used together with other minerals. This art shows the specific features to distinct it from the phenomenon of the Scythian animal style. Decoration of the artistic wares with colour inlays reflects a specific aesthetic tastes and typical method of jewelry of the Sarmatian era. This polychromic effect used to be considered as a very essential feature of the Sarmatian era.

But there were some different heterogeneous cultures which show artistic traditions of different origin in the area inhabited by Sarmatian tribes in the turn of Christian era. Polychromic styles were of different

character and type. So, the so called polychromic style is a very conventional definition which comprises some different variants.

One of the groups of objects belonging to Sarmatian culture is characterized with very abundant decoration of turquoise inlays. This visual feature inspired Mark Schukin to launch a new term «turquoise-golden style» which was taken up by archaeologists and became a professional definition. But even scholars mean different comprehension in this term. So, now it is clear that this term is too indeterminate and it is not able to describe the certain artistic style and artistic culture. There were a lot of golden objects in heterogeneous cultures and in different times which were decorated with inlays made of turquoise. They show different styles and the only feature could not determine the artistic style. Any style could be determined with a complex of essential features.

The definition «turquoise-golden style» nothing means and should be forgotten to avoid confusion and mess in scientific studies.

Keywords: Sarmatian animal style, definition, turquoise-golden, polychromic, archaeological.

O. Ф. Королькова

ПРО СТИЛІ ТА МЕТАМОРФОЗИ (до проблеми дефініцій сарматського звіриноного стилю)

Статтю присвячено проблемам наукових дефініцій і термінів в царині вивчення сарматського звіриноного стилю, представленого у золотих предметах, декорованих кольоровими вставками з бірюзи та інших мінералів. Декор художніх виробів кольоровими вставками створює особливу естетику і ефект поліхромії, яка є специфікою мистецтва кочівників сарматської доби. Виділення візуального ознаки описового характеру («золото-бірюзовий»), введене М. Б. Щукіним як визначення стилю, стало звичним, перетворившись в науковий термін. Однак художній стиль визначається не єдиною ознакою, а комплексом формальних характеристик. Як виявилось, широко застосовуючи цей термін, інші дослідники вкладали в нього зовсім різний культурно-історичний зміст, іноді видозмінюючи саму назву.

Таким чином, межі цього терміна абсолютно невизначені, загального розуміння його значення немає, і за красивим епітетом в реальності нічого не стоїть. По суті, визначення «золото-бірюзовий стиль» (або «поліхромно-бірюзовий звіриний стиль») не має під собою нічого конкретного, і такого стилю просто не існує.

Ключові слова: сарматський звіриний стиль, визначення, бірюзово-золотий, поліхромний, археологічний.

Одержано 07.05.2020

КОРОЛЬКОВА Олена Федорівна, кандидат мистецтвознавства, завідувач сектором, Державний Ермітаж, Палацова набережна, 34, Санкт-Петербург, 191181, Росія.

Korolkova Elena F., Ph. D. in Art History, Head of the Sector of the Department of Archaeology of Eastern Europe and Siberia, the State Hermitage Museum, Palace embankment, 34, St-Petersburg, 191181, Russia.

ORCID: 0000-0002-1199-005X, e-mail: lenkor_54@mail.ru.