

А.С. Гущин

**Памятники художественного ремесла
Древней Руси X - XIII вв.**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 304
ББК 60.5
А11

A11 **А.С. Гущин**
Памятники художественного ремесла Древней Руси X - XIII вв. / А.С. Гущин – М.: Книга по Требованию, 2014. – 128 с.

ISBN 978-5-458-58361-9

Книга дает общий анализ и описание художественного ремесла в древней Руси, таких как ювелирные изделия и текстиль. Приводятся описания некоторых кладов (старо-рязанский, спасо-болгарский и мн.др.). Содержит большое количество качественных иллюстраций.

ISBN 978-5-458-58361-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серебряная оправа турьего рога из кургана „Черная могила“ близ Чернигова

Памятники художественного ремесла эпохи раннего феодализма в России, в дореволюционной археологии и искусствоведении обнимаемые общим термином „древностей велиокняжеского“ или „домонгольского“ периода, издавна привлекали к себе внимание исследователей. Известные в первой половине XIX в. только по немногим отдельным находкам и кладам, из которых особенный интерес вызвал открытый в 1822 г. в Старой Рязани богатейший клад золотых предметов личного убора,¹ древности эти стали систематически изучаться уже в 60—70-х годах прошлого столетия, в связи с накоплением материала отдельных находок и ростом общего интереса к древнейшим этапам русской художественной истории. Это изучение первоначально шло путем отдельных частных исследований, посвященных разбору тех или иных, уже известных или вновь открытых памятников, или же случайных комплексов их, представляемых открытыми кладами. Здесь могут быть названы работа Г. Д. Филимонова об окладе Мстиславова евангелия 1125 г.,² статья графа Уварова, посвященная открытому им при раскопках близ Суздаля серебряному оплечью,³ статья В. Стасова о Владимирском кладе 1865 г.⁴ и ряд других, подробное перечисление которых не может представить какого-либо интереса по самому характеру этих работ, сводящемуся в основном только к более или менее подробному описанию рассматриваемых в них памятников.

Общей чертой всех этих ранних работ являлось рассмотрение „славянских“ древностей „велиокняжеского“ периода изолированно, вне связи с памятниками предшествующих ему периодов развития общества, а равно и с памятниками одновременных соседних куль-

¹ К. Калайдович, Письма к А. Ф. Малиновскому об археологических исследованиях в Рязанской губ. с рисунками найденных там в 1822 г. древностей, М., 1823 г.; Оленин, Рязанские древности, СПб., 1831 г., Альбом рисунков и описание Московской Оружейной палаты, 1894 г. (опись, часть 1); см. также Н. П. Кондаков, Русские клады, стр. 83—96, табл. XVI—XVII.

² Г. Филимонов, Оклад Мстиславова евангелия, Чтения Московского общества истории и древностей за 1860 г., М., 1861 г.

³ Г. Уваров, Суздальское оплечье, „Древности“, Московское Археологическое общество т. V, вып. 1, М. 1885 г., стр. 1—18, табл. II.

⁴ В. Стасов, Владимирский клад, Известия Археологического общества, т. VI, СПб., 1868 г., стр. 124—133 и 142—151.

тур, относимых к созданию иных этнических носителей. Такой подход определялся прежде всего общими установками на самый характер сложения и развития художественной культуры в России, о чём мы будем еще говорить подробнее ниже, но в немалой степени ему способствовали направленность и общий уровень археологических исследований этого периода, широко развернувшихся со второй половины XIX в. Начатые в больших размерах и давшие огромное количество самого разнообразного материала археологические раскопки древних погребений долгое время велись крайне несистематично, с полным пренебрежением к выяснению характера и общего культурного облика вскрываемых памятников, сводясь по существу к поставленному на широкую ногу официальному „кладоискательству“, во время которого тысячи курганов спешно раскапывались в поисках наиболее ценного и наиболее показного инвентаря могил. Хищнический характер этих раскопок, несмотря на всю массу вскрытого ими нового материала, не давал оснований для углубленного изучения и обобщения, в общей связи с новооткрытым материалом, и тех древностей раннефеодального периода XI—XIII вв., которые оставались известными главным образом по кладам. Древности эти представлялись по своему характеру оторванными от древностей так называемой „финской“, болгаро-хозарской и даже скандинавской культур, связь между ними, по внешним формальным сопоставлениям известных памятников, сводилась к отдельным влияниям и культурным заимствованиям, самый же генезис древностей „великокняжеского“ периода априорно рассматривался в общей связи с принятием древней Русью христианской культуры и форм государственности из Византии.

По этому пути шли уже выше отмеченные нами отдельные исследования в своих попытках вскрыть генезис и общий характер рассматриваемых в них памятников. Они пролагали и в изучении памятников художественного ремесла дорогу общей концепции генезиса искусства в России, развернутое обоснование которой на данном материале дал в конце прошлого столетия известный византолог и историк искусства Н. П. Кондаков. Основные положения, выдвинутые им на основе обобщающих весь открытый материал исследований,¹ оставались непоколебленными до самого последнего времени, прекрасно увязываясь с установленной в предреволюционной историографии общей трактовкой древнейшего периода русской художественной культуры.

История возникновения искусства в раннефеодальной Руси, с момента зарождения в 70-х годах прошлого столетия интереса к научному изучению этого вопроса до последних обобщающих работ Рено, Никольского, Муратова и др., была связана с великодержавной концепцией русского исторического процесса, обосновывавшей начало всей русской истории с момента сложения в X веке единодержавного Киевского государства и отводившей в этом процессе огромную роль факту принятия древней Русью из императорской Византии — „второго Рима“ — христианской религии, цивилизации и форм государственного

¹ Н. П. Кондаков, История и памятники византийской эмали. Собрание А. В. Звенигородского, СПб., 1889—1895 гг. Роскошное издание на русском, французском и немецком языках, осуществленное на средства коллекционера Звенигородского. Много места удалено разбору техники и русским памятникам ювелирного мастерства XI—XIII вв. См. также издававшиеся им совместно с графом И. Толстым „Русские древности в памятниках искусства“, из которых данному материалу отведен выпуск V (Курганные древности и клады домонгольского периода, СПб., 1897 г.). Обзору русских кладов посвящена кроме того специальная монография „Русские клады“, т. I, СПб., 1896 г., куда вошел разбор наиболее важных для построений Кондакова старорязанского клада 1922 г. и киевских и черниговских кладов золотых и серебряных изделий. Второй том „Русских кладов“ начат был Кондаковым подготовкой к изданию одновременно с первым, но остался незаконченным.

строя. Примитивности культуры и анархии строя славянских племен предшествовавшего „доисторического“ периода противопоставлялась высшая византийская культура, христианство и государственность, с принятием которых древняя Русь вышла из состояния „варварства“ и вступила в круг народов, строивших цивилизацию Европы. В этой концепции — Киевская Русь — Москва („третий Рим“) — императорская Россия представлялась единственной законной наследницей и культурной преемницей восточной Византийской империи, устремление к древним владениям которой и обоснование своих исторических прав на них вплоть до Октября 1917 г. находились в центре политических интересов российского дворянства и буржуазии. Разработка истории русского искусства, трактовка его характера в историческом развитии и постановка проблемы возникновения составных „начал“ искусства древней Руси шла целиком в плане этой общеисторической концепции, утверждая и на своем материале ее важнейшие положения, легшие здесь в основу теории преемственности и сохранения древней византийской культуры, художественного ученичества как исторической роли России в общем процессе развития европейской художественной культуры.

„В ряду других народов мы взяли на себя историческую роль ученичества. Как ученики цивилизации мы приняли христианство и как ученики индустриальной Европы стараемся усвоить теперь социальный материализм (!). Две русских художественных истории также обусловлены двумя страдами нашего ученичества: древнего у Византии и нового у Европы XVIII в... и древняя Русь и новая Россия приняли, каждая в свой черед, чужеземное искусство в тот его момент, когда оно достигло высшей точки развития (Византия Комnenov) или даже стало клониться к блистательному упадку (Европа XVIII в.). Русская художественная история никогда не знала поэтому веяний искусства архаического, иначе говоря, искусства, завоевывающего свою форму и свои средства выражения. Русь древняя и новая Россия не участвовали в сложении некоей возникающей художественной традиции, но как та, так и другая, жили великой уже сложившейся вне их традицией“. ¹

К этим словам П. Муратова, написанным всего немногим более десятка лет назад, могут быть без труда подобраны близкие или даже аналогичные высказывания как из новых, так и из более ранних работ по истории русского искусства. Мы их найдем и в работах Прахова и Буслаева;² из более новых — в книгах Новицкого,³ Некрасова,⁴ Никольского⁵ и Сычева,⁶ из иностранных авторов у Диля⁷ и наконец у Рео, для которого стоит даже вопрос о возможности вообще говорить „о русском искусстве“, а не об „искусстве в России“, так как в ней всегда развивалось только чужое, заимствованное от других народов искусство, лишь преломляемое по-своему местной средой.⁸

Согласно всем вышеуказанным авторам история русского искусства начинается в Киевской Руси с конца X в., и это начало стоит в связи с появлением на Руси христианской религии, принесшей из Византии и новую культуру и искусство. К такому именно решению проблемы генезиса искусства в древней Руси побуждают этих авторов и опре-

¹ Предисловие к книге В. Никольского, История русского искусства, Берлин, 1923 г., стр. V—VI.

² Ф. И. Буслаев, Общие понятия о русской иконописи, главным образом первая вводная глава „Сравнительный взгляд на историю искусства в России и на Западе“, Сочинения, т. I, СПб., 1908 г., 3—41.

³ А. П. Новицкий, История русского искусства, т. I, СПб., 1903 г.

⁴ А. И. Некрасов, Очерки декоративного искусства древней Руси, М., 1924 г.

⁵ В. Никольский, История русского искусства, Берлин, 1923 г.

⁶ Н. П. Сычев, Искусство средневековой Руси. История искусств всех времен и народов, изд. П. Сойкина, Л., 1929 г., вып. 4.

⁷ Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 2-е изд., 1925—1926, т. II.

⁸ L. Réau, L'art russe, Paris, 1921.

деленные свидетельства летописи, и древнейшие из сохранившихся памятников церковной архитектуры и живописи, стилистически входящие в круг памятников византийского искусства, и полное, казалось бы, отсутствие всяких сведений об искусстве восточных славян в дохристианский период. Последним вопросом большинство историков древнерусского искусства вообще мало интересовалось. Теоретическая возможность существования древнего местного искусства никем не оспаривалась, но оно мыслилось настолько примитивным и незначительным, что с приобщением Руси к новому высокосовершенному и богатому искусству Византийской империи это местное искусство было быстро вытеснено из жизни и не оставило после себя почти никаких следов. Отсюда с несомненностью следовало огромное значение Византии в процессе сложения и развития древнерусского искусства, его полная от нее в самом начале, да и в дальнейшем развитии, зависимость.

Обоснованию основных положений этой концепции на материале прикладного искусства и были посвящены указанные уже нами выше работы Н. П. Кондакова. С предельной ясностью формулирует он свои основные методологические установки в данном вопросе в конце первой главы „Русских кладов“, посвященной обзору общих условий возникновения искусства в России, определению различных художественных влияний, которым оно подвергалось в древнейший период, и доказательству „необходимости изучения русско-византийских древностей на основе древностей Византии, как источника важнейших форм личного церемониального убора и связанных с ним общественных отношений“.

...Самое важное явление русско-византийской среды, — писал Кондаков, — есть внутреннее отношение варварского мира к цивилизации, связь внешняя и внутренняя русской жизни с византийской культурой и ее гражданским обществом. Эти отношения мы назвали внутренними в том смысле, что их не видно сразу, их открывается лишь изучением, но раз они доказаны и приняты в принципе, они ведут, так сказать, внутрь всего этого внешнего мира вещей, дают нам постигнуть его внутреннее содержание. Утвердить этот принцип связи варварской культуры с ранее ее развившимися значило бы только подтвердить закон непрестанного прогресса в истории, усвоения последующими на ее поприще всего им необходимого завета предыдущих поколений и казалось бы делом с первого взгляда легким и натуральным. Но все теоретические и археологические сочинения нашего века о первобытной культуре наложили такую печать предвзятых положений на тот отдел начальной средневековой археологии Европы, который мы условно называем варварскими древностями, что здесь не скоро откроется научный исторический прием. Вместо того, чтобы для каждой вещи доискаваться ее образца в соседних развитых культурах, так легко бывает применить условно принятые соображения о примитивных началах и их эволюции, а следовательно сводить изучение к немногим формулам, и это представляется тем более естественным, что варварский быт, действительно, сохраняет эти первобытные начала и видоизменяет восприятие культурных форм постоянным переживанием. Между тем, несомненно, жизнь свежей, по своему варварству, национальности в соседстве с гражданским обществом направляет всю чуткую ее восприимчивость в сторону заимствования, усвоения, а затем и соперничества, и эти отношения проникают глубоко во всю народную жизнь, разносимые из города, быта высших сословий, в жизнь села и простонародья. Таково было влияние Византии на древнюю Русь, пока Византия была ее непосредственной соседкой в Херсонесе, Тмутаракани (в XI в.) и пока византийское влияние на Русь приносили православная Грузия, Галич, берега Дуная, свободные торговые сношения и сообщения с Цареградом. За это время был народ, формы его иерархий, чин великокняжеский, убранство цере-

мональное или обрядовое, знаки отличия и достоинства, внешние формы гражданственности, все это должно было, так или иначе, видоизмениться, в смысле аналогичном с византийскими формами...”¹ (Курсив мой. А. Г.)

Исходя из всех этих установок, Кондаков и рассматривал всю совокупность памятников художественного ремесла древней Руси в начальном периоде их развития за IX и X вв. как „греко-восточные“, находившиеся под непосредственным влиянием художественной культуры Херсонеса, в позднейшем же периоде XI—XII вв. как „русско-византийские древности“. Процесс собственного развития в художественном ремесле древней Руси, не отрицаемый, а, наоборот, часто подчеркиваемый Кондаковым, сводился им в самом своем возникновении, да и в дальнейшем развитии, к подражанию и некоторой переделке, всегда с большей или меньшей долей варварского искажения оригинала, ввозным „греко-восточным или византийским образцам“.² Допущение в таком виде этого местного развития нисколько не колебало основного тезиса Кондакова о существе памятников художественного ремесла древней Руси как „русско-византийских древностей“. „Переходя в XI столетие, — заключал он, — мы встречаем обширнейшее и важнейшее влияние византийского искусства и культуры на древнюю Русь и даже, ради точности, должны были называть всю вторую половину велиокняжеского или домонгольского периода, в частности XI и XII столетий, периодом русско-византийского искусства или, по крайней мере, русско-византийских древностей“² (курсив Н. П. Кондакова).

Никем не может быть конечно оспариваем тот факт, что христианское искусство в древней Руси пришло вместе с новой официальной религией из Византии в вполне сложившемся виде, и что на новой почве оно развивалось из этих заимствованных извне художественных основ. Об этом красноречиво говорят и сохранившиеся в Киеве и Чернигове древнейшие памятники церковной архитектуры и живописи, примыкающие к кругу памятников византийского искусства эпохи Македонской династии, и все свидетельства летописца, связанные с рассказом о взятии Владимиром Корсуны и о его крещении (под 6496/988 г.), о построении им в Киеве церкви Богородицы (под 6499/991 г.), о постройках Ярослава (под 6545/1037 г.) и т. п., где определенно указывается на то, что памятники византийского искусства непосредственно привозились на Русь и здесь поступали в церкви, так и на приглашение чужих мастеров „от Грък“, для выполнения на месте замыслов князя, причем летописец дает основание заключить, что это искусство возникло под непосредственным влиянием константинопольского художественного центра. И если против последнего некоторыми из современных исследователей были высказаны очень веские возражения и сейчас еще далеко не выяснено — каким именно центрам византийского культурного мира обязана древняя Русь своим христианским искусством, то по существу свидетельства памятников и летописи о заимствовании этого искусства в сложившемся и развитом виде из Византии оспариванию, конечно, не подлежат. Но есть ли у нас хоть какие-либо основания рассматривать это заимствованное искусство христианской церкви как искусство, сразу же определившее общий процесс художественного развития древней Руси, и связывать с моментом его появления начало всего русского искусства? Какова была та среда, в которую оно попало и развивалось в дальнейшем? Насколько обосновано утверждение о полном подавлении этим богатым и пышным искусством местного,

¹ Русские клады, стр. 81.

² См. указанные выше сочинения, а также „О научных задачах истории древнерусского искусства“, СПб., 1899 г.

самостоятельного процесса художественного развития и в какой мере законно распространять условия его появления на все древнерусское искусство и рассматривать последнее как сложный результат таких же заимствований из других стран. Наконец, имеем ли мы вообще право рассматривать процесс развития раннефеодального искусства в России как процесс сложения „древнерусского“ искусства, т. е. считать, как то делалось до сих пор, это искусство продуктом художественного творчества одной только восточнославянской национальности. Не является ли этот общий художественный процесс в такой же мере делом финских, хозарских, кочевнических тюркских, как и собственно славянских народов. Вот вопросы, на которые, если мы не хотим мириться с предположениями о каких-то „особых“, отличных от имевших место в развитии искусства других народов, законах развития русского искусства и оставлять в силе в художественной истории древней Руси разгромленную уже в других областях истории расовую теорию, как и теорию всеобъясняющих заимствований, необходимо искать те или иные ответы.

Отдельные попытки вскрыть общий характер той местной художественной среды, в которую попало и развивалось в дальнейшем принесенное из Византии христианское искусство, делались некоторыми исследователями и ранее. Но эти попытки шли всегда в плане вскрытия национальных черт славянского „языческого“ искусства, ибо только оно одно допускалось, как единственная возможная база для дальнейшего развития „древнерусского“ искусства XI—XII вв. В этом именно плане построен большой критический обзор всех данных, имеющихся по языческому искусству восточных славян в документах письменности, сделанный проф. Д. В. Айналовым,¹ где высказан ряд интересных предположений о тех памятниках, которые упоминаются в летописи, но сами-то эти упоминания настолько редки и неясны, что обосновать на них какие-либо выводы было, конечно, весьма затруднительно. Есть далее интересная работа А. М. Павлинова,² представляющая собой попытку привлечь к этому вопросу те сведения, которые сообщает Приск об искусстве гуннов в стане Атиллы, причем автор, сопоставив отдельные описания построек, одежд и обрядов, сделанные Приском, с известными нам более поздними постройками и обрядами в России, устанавливает между ними определенное родство и на этом основании относит к изделиям славян, которые, возможно, были в войске Атиллы, большую часть из того, что так поражало византийца своим великолепием у гуннов. Однако при всем вероятии участия славянских военно-племенных дружин в варварских походах на Европу, в частности наличия этих дружин в „гуннской“ армии Атиллы,³ сделанные Павлиновым сопоставления и реконструкция на основе описаний Приска основных черт древнеславянского искусства остаются пока что только интересным предположением, но не более.

К вскрытию характера этого местного невизантийского искусства древней Руси некоторыми исследователями был привлечен материал по современному крестьянскому искусству, по орнаменту и формам деревянного зодчества.⁴ Но выводы из анализа этого

¹ Д. В. Айналов, История древнерусского искусства (литографированный курс лекций), ч. I.

² А. М. Павлинов, Доисторическая пора искусства на почве России, Вестник изящных искусств, т. V, 1887 г., вып. 1 и 4.

³ Любопытные указания на это сохранила между прочим песнь о Нибелунгах (песнь XXII, стр. 1389—1390) в рассказе о встрече Брунгильды с Атиллой вместе со всеми своими дружинами. Среди них упоминаются многочисленные рыцари из Киевской земли.

⁴ См. В. Стасов, Русский народный орнамент, вып. I, шитье, ткани, кружева, СПб., 1872 г.; В. Городцев, Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве, Труды Гос. Исторического музея,

материала, стремившегося выявить сохранившиеся в нем древние архитектурные приемы, системы конструкции и орнаментальные мотивы, пока что не дали еще сколько-нибудь ощутимых результатов. Немногочисленность и случайность делавшихся в этом направлении работ, малая изученность материала крестьянского искусства, а главное, неразработанность метода палеонтологии художественных форм объясняет нам малую продуктивность имеющихся в этом направлении работ, хотя самый путь их может и должен дать весьма существенные результаты.

Необходимость как-то по-новому, на иных основах поставить вопрос о роли Византии и ее искусства в процессе сложения и развития искусства различных славянских народов, входивших в сферу ее идеологического влияния, остро ощущается сейчас и наиболее крупными представителями западно-европейской искусствоведческой науки. В своей недавно вышедшей книге о старославянском искусстве¹ И. Стржиговский резко ставит вопрос о необходимости в корне пересмотреть традиционное положение об отсутствии у славян художественной культуры в дохристианский период и о заимствовании ими всей этой культуры вместе с христианством из Константинополя или из Рима. Разбирая главным образом материал по старохорватскому искусству, Стржиговский на анализе форм каменного зодчества стремится доказать подчиненность и связь его с формами безусловно местной, искони славянской деревянной архитектуры, вскрыть общий характер и направление развития собственно славянского невизантийского художественного творчества, найти для него собственное место в общем процессе сложения ранне-средневековой художественной культуры Европы. Наряду с анализом памятников зодчества Стржиговский привлекает и археологический материал, анализируя характер и мотивы орнаментики и пытаясь и в ней вскрыть черты, свойственные собственно славянскому искусству. Но самый метод анализа, а равно выводы, которые делает Стржиговский из рассматриваемых им памятников архитектуры и орнаментики, ни в коей мере не могут удовлетворить нас и способствовать вскрытию существа художественно исторического процесса. Данная работа Стржиговского стоит в тесной связи с его более ранней работой „О севере в изобразительном искусстве Западной Европы“² и в них обеих он обосновывает тезис о существовании на севере Европы древнего культурного центра, породившего и „пра-иранскую, и „пра-славянскую“, и „пра-германскую“ культуры, находившиеся и позднее в тесных между собою взаимодействиях, побуждавших странствовать и видоизменяться на протяжении десятков тысяч верст (от Индии, Ирана и Сибири до Скандинавии и Испании) и многих тысячелетий отдельные формы, орнаментальные мотивы и узоры, следуя за народными миграциями по азиатским степям и степям Восточной Европы. Этим именно, по Стржиговскому, порождался формообразующий процесс в различных этнических мирах, центрах скрещения влияний и переносимых художественных традиций. При таком подходе к решению поставленной Стржиговским проблемы мы получаем, вместо потускневшей в глазах современной буржуазной науки „византийской теории“, новую, более отвечающую и современному знанию фактов и новым политическим тенденциям германского империализма, теорию северогерманского культурного центра, определившего самые основы художественного развития как древнеславянских в Европе, так и азиатских, „ирано-алтай-

вып. 1, М., 1926 г., стр. 7—36; Ф. И. Шмит, Искусство древней Руси — Украины, Харьков, 1919 г., стр. 14—22; Д. М. Щербаковский, Українські деревяні церкви, УНТ, Збірник секції мистецтв, вып. 1, 1921 г., стр. 80—102.

¹ Josef Strzygowski. Die altslavische Kunst, ein Versuch ihres Nachweises, Augsburg, 1929 (Arbeiten des I Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, B. XL).

² Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und christliches um das Jahr 1000. Wien, 1926.

ских" народов. Пангерманистское существо теории Стржиговского и ее политическую направленность отчетливо вскрывает построение ученика Стржиговского, венского искусствоведа В. Борна, изложенное им в недавно опубликованной серии очерков, посвященных звериной орнаментике древней Руси.¹ Борн тщательно изучил по собраниям музеев Ленинграда и Москвы наш археологический и рукописный материал. В анализе его он делает ряд правильных отдельных заключений о „школах“, о датировках отдельных памятников и т. п. Но в общении своего анализа материала Борн пытается рассматривать всю эту орнаментику, главным образом звериную орнаментику северорусских рукописей XII—XIV вв., как местную ветвь звериной орнаментики северного, германо-скандинавского, культурного круга, как продолжающую с запозданием развитие той орнаментики, которая закончила уже на севере свой путь в XI в. Таким образом, идя в своем исследовании по стопам новой теории о северогерманском культурном центре И. Стржиговского, В. Борн уже на русском материале углубляет сегодняшнюю концепцию германского фашизма об избранной культурной роли германской расы. Привлечение в орбиту вниманий этой концепции древнерусской звериной орнаментики — доказательство того, что она вся вышла во всем своем своеобразии из древнегерманских основ и продолжала в местных условиях именно их развитие, конечно, не случайно. Потому так охотно и предоставил для статей Борна свои страницы „Seminarium Kondakovianum“, хотя, казалось бы, его построения находятся в резком противоречии с византийской концепцией звериного стиля самого Кондакова. Задачу своего исследования Борн так формулирует: „...главное — это найти мост между затуханием звериной орнаментики викингов и возникновением ее в Новгороде“. Мост этот он усматривает в ранних археологических памятниках, верно отмечая действительно имевшие там место скандинавские влияния, но непомерно раздувая их и трактуя как основной ведущий двигатель всего дальнейшего развития местной звериной орнаментации (исключение делается им только для мотива двух сопоставленных птиц, „пришедших из Византии“(!), ибо аналогии для них в скандинавском искусстве отсутствуют). В результате всех своих построений Борн и приходит к выводу, который привожу дословно: ² „Звериное плетение псалтыри Коневского (Новгородская рукопись XIV в. А. Г.), как и вся новгородская книжная орнаментика, является самостоятельным дальнейшим развитием орнаментики Урнес. Этим вскрывается то замечательное явление, что старое северное искусство, после своего угасания на родной почве, продолжает, независимо от внешних влияний, дальнейшую жизнь, приблизительно до 1400 года, в колониальных странах северной России“ (!).

С несколько иных, по своей политической подоснове, позиций ведется сейчас пересмотр приоритета византийской культуры представителями другой, „ирано-скифской теории“, получившей свое наиболее полное выражение в трудах русского белоэмигранта М. И. Ростовцева. Согласно его взглядам, последовательно развитым в целом ряде работ ³ и встретившим самую широкую поддержку со стороны главным образом английской буржуазной науки, народы Запада и Востока связаны между собой единством некоей, хотя и варварской, но высоко развитой художественной культуры, носителями которой были военные дружины смелых и энергичных иранских кочевых народов. Эти иранские

¹ W. Born, Vor- und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland, Wiener Prähistorische Zeitschrift, т. XVIII, 1931, стр. 138—150; Das Tiergeflecht in der Nordrussischen Buchmalerei, Seminarium Kondakovianum, Прага, 1932—1933, т. V, стр. 63—95; т. VI, стр. 81—108.

² Seminarium Kondakovianum, т. V, стр. 84.

³ Iranians and Greeks in South Russia, 1922; Скифия и Боспор, Л., 1925; L'art greco-sarmate et l'art chinois de l'époque des Han, 1922; The animal style in South Russia and China, Princeton, 1929.

военные дружины подчинили себе целый ряд земледельческих, а также кочевых народов на юго-востоке Европы и Азии и образовали в этой среде полукочевые, но сравнительно устойчивые и способные к быстрому культурному прогрессу военно-племенные державы, последовательно соседившие с различными государственными образованиями греко-эллинистического и позднеримского мира и поддерживавшие с ним тесные торговые и культурные связи. Культура, созданная этими иранскими военно-кочевыми дружинами, легла в основу среднеазиатской и повлияла на формирование индийской культуры. На Дальнем Востоке они внесли много новых элементов своей военной техники и художественной культуры в цивилизацию Китая, оплодотворив таким образом и ее дальнейшее развитие. На Западе же, где ими в степях южной России был создан особо пышный расцвет звериного и полихромного стиля орнаментальных узоров, они передали его, также вместе с военной техникой, романским и германским племенам, распространившим его потом во всем искусстве Европы.

В свете этих основных положений ирано-скифской теории, заменяющей устаревшие индо-европейские теории расового родства единством культурных основ азиатской и европейской цивилизации, которыми и Азия и Европа обязаны иранской расе завоевателей-кочевников, преемниками и продолжателями культурной „миссии“ которых являются романо-германские народы, создавшие современную цивилизацию Европы, крайне характерна оценка Ростовцевым существа исторического процесса в развитии культуры древней Руси. Правильно указав на невозможность начинать историю России с X в. н. э. и связывать это начало с появлением на Днепре Киевского варяжского государства, ибо начала этой истории уходят далеко вглубь „доистории“ восточной европейской равнинны, Ростовцев этот „доисторический“ процесс рассматривает только как иллюстрацию в его обще-исторической концепции, обосновывающей своеобразие и исключительность исторического процесса в России. „В истории формирования русского государства все своеобразно и оригинально: исключительно торговый характер городов, широкое распространение русской торговли... резкое различие между самоуправлением городов и примитивной племенной организацией деревни, контраст между доисторическим образом жизни сельского населения и высоким уровнем цивилизованной жизни в городах, наконец, не имеющее параллели соединение иностранной военной силы и хорошо организованного самоуправления в пределах единого города-государства... Почему, — спрашивает Ростовцев, — Россия должна была начать свою эволюцию с торговли и городской жизни, а Западная Европа с земледелия и так называемой феодальной системы?“¹ Это своеобразие процесса объясняется, по Ростовцеву тем, что „Киевская Русь была непосредственным преемником ряда торговых государств, которые с незапамятных времен сменяли друг друга в степях южной России...“² Образование этих торговых государств было делом различных иранских военно-кочевых племен, подчинявших себе местные земледельческие племена и полукочевых охотников и пчеловодов в лесах и болотах центральной России. Эти господствующие иранские племена „с сильной и действенной военной организацией“ способствовали развитию под их охраной и в силу их заинтересованности в торговле, и торговых и культурных центров-городов, в которых потом и обосновывались сначала готские, а затем и варяжские военные дружины, продолжавшие таким образом дело начатое задолго до них иранскими кочевыми племенами.

¹ Iranians and Greeks in South Russia, стр. 211.

² Ук. соч., стр. 220.

3 Гущин — 480

Мы не можем останавливаться здесь на более подробном анализе вышеизложенных теорий Стржиговского¹ и Ростовцева, как не можем со всей обстоятельностью развернуть и наш критический пересмотр основных положений концепции Кондакова в вопросе о генезисе и характере развития художественного ремесла раннефеодальной Руси. То и другое входит в круг задач нашего специального исследования, рассматривающего данную тему на более широком материале, чем те памятники художественного ремесла кладов раннефеодального периода, которые публикуются в настоящем издании. Но важнейшие наши основания к опровержению концепции Кондакова в ее главнейших утверждениях и выводах должны быть в той части, в какой они относятся к публикуемому нами материалу кладов — изложены уже здесь, как здесь же необходимо наметить и наш общий подход к самому изучению этого материала.

¹ Более подробному разбору концепции Стржиговского, в связи с его докладом на III Иранском Конгрессе в Ленинграде, мною посвящена специальная статья „Иран, „Север“ и проблема звериного стиля“ („Проблемы истории докапиталистических обществ“, I, 1936 г.)

