

РЕЦЕНЗИИ

С. А. ПЛЕТНЕВА

**РЕЦЕНЗИЯ: Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов:
культурное наследие Золотой Орды. – СПб., 2001. – 364 с.**

Золотая Орда (Улус Джучи) всегда привлекала и еще долго будет притягивать внимание историков. Объясняется это прежде всего тем, что это мощное, стремительно выросшее государство стало необычайно ярким феноменом евразийской истории. Исследование самых разных процессов, происходивших в нем, представляет громадный интерес, поскольку изучение их позволяет установить закономерности развития, общие для всех степных народов и государств.

Значительное место в комплексе этих процессов занимает великолепный золотоордынский, так называемый "художественный металл": многообразие видов и типов украшений всадников, их жезл и коней, роскошной посуды.

Над созданием всего этого богатства трудились тысячи художников, ювелиров, специалистов по работе с металлом, среди которых выделялись мастера высочайшего класса. И практически все они были свезены (как пленные) в Орду или оставались (тоже как пленные) в захваченных монгольскими войсками городах. В пределы Улуса Джучи наравне с мастерами текли реки драгоценных металлов из сокровищниц побежденных государств.

Улус Джучи занимал земли на стыке двух миров – Востока и Запада. Оказавшиеся в нем мастера, естественно, создавали новое направление в искусстве тюркетики и в технике, соединяющее в себе образы, приемы и навыки всего старого света (от Китая до Франции).

В рецензируемой монографии М.Г. Крамаровского комплексному анализу подвергнуто около 700 предметов, в основном, из собраний Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) и Государственного исторического музея (Москва). Текст книги богато иллюстрирован (121 рис.) прорисовками и фотографиями вещей, дополняющими и разъясняющими наблюдения и выводы автора (часть из них взята из публикаций предметов, хранящихся в европейских музеях).

Помимо необходимых иллюстраций в тексте, книга сопровождается полным Каталогом (632 номера) золотоордынской тюркетики из хранилищ ГЭ и ГИМа и обширнейшим списком использованной литературы (около 700 названий трудов российских и иностранных ученых).

Первый раздел книги посвящен всаднической культуре монголов XII-XIII вв. Он начинается с исторического введения, в значительной степени написанного с учетом современной литературы, поскольку факты, изложенные в нем, известны благодаря не столько источникам (многочисленным и информативным), сколько трудам историков (в основном второй половины XX в.). Следует отметить, что автор, как и его предшественники, несколько идеализирует Чингисидов и их основной костяк – монголов, а также и Улус Джучи. А ведь это была обычная степная “империя”, образованная в результате захвата земель, народов и богатств талантливым военачальником и сильным государственным деятелем – Чингис-ханом. После его смерти империя фактически распалась, самая крупная ее часть стала, благодаря не менее талантливому внуку Бату, фактической преемницей империи Чингиса. И в Золотой Орде повторены все основные характеризующие степные государства особенности. Так, в Орде были насильно объединены многие этносы и народы, которые так и не образовали единого народа, хотя государственным языком-победителем стал язык самого крупного этнического компонента – кипчакский. Так случалось очень часто у многих народов Европы и Азии: языком-победителем становился язык победенных. Значит, и это не особенность Золотой Орды, как представляется автору, а просто историческая закономерность [1].

То же можно сказать и о культуре, искусстве и, в частности, о художественном металле. Все мы знаем, что культура во всех государствах синкретична: она просто или не возникает совсем, или умирает без взаимовлияний и чуждых вливаний. Так что и это не замечательная особенность Орды, а опять-таки известная закономерность. Характерно также, что, как отмечает автор, в материальной и художественной культуре собственно монгольский компонент остается археологически неуловимым. Мне это кажется естественным: монголы были пастухи и воины. Работа тяжелая и об искусстве думать было некогда.

Наконец, автор уверенно пишет, что для золотоордынской культуры характерно сочетание двух хозяйственных типов: кочевнического-степного и оседлого (сельского и городского). Но это еще одна историческая закономерность, а не оригинальная особенность Орды. Сочетание двух культур при очень сильном внешнем их различии типично для всех стран, как оседло-земледельческих, так и степных – полукочевнических. Объясняется это прежде всего экономическим и социальным различием городов и “сельской местности”.

В степном государстве единственной крепкой связью города и степи была идеология воина, опиравшаяся на известную кочевническую триаду: конь, всадник, оружие. С атрибутов этой триады в конском уборе и тюркитике автор и начинает главную – исследовательскую – часть своей работы.

Характеризуя убранство коня, автор начинает с краткой историографической справки о появлении и типологии “монгольского” седла. Полуистлевшие деревянные остатки таких седел или их деталей, в целом, нередко доходят до археологов, раскапывающих курганы XIII-XV вв., что дает возможность полностью восстановить их конструкцию.

Много реже попадаются богатые седла, все части которых, особенно луки, украшены коваными железными и, видимо, литыми или штампованными накладками. В ГЭ хранится несколько обкладок, пышно орнаментированных. Аналогии мотивам орнамента: драконы и лани, переплетения цветов хорошо известны исследователям и датировки их достаточно убедительно аргументированы. В этой части работы автор справедливо подчеркивает, что особенностью седел в Дешт-и-Кипчак (т.е. в степях Золотой Орды) было распространение еще в XII в. не металлических, а костяных обкладок. Эта традиция

сохранилась и в последующие века, что подтверждается находкой у Екатеринославля в кургане XIII-XIV вв. великолепных резных костяных накладок, подражающих металлическим [2, с. 110-119].

О неперменной принадлежности седла – стременах сказано немного и в полном соответствии с классификацией, разработанной предшественниками. Замечу только, что стремена, инкрустированные серебром, известны не только у енисейских кыргызов, как считает автор, но и в Восточной Европе периода еще Хазарского каганата, откуда они были привезены венграми на Дунай и, возможно, какое-то время изготовлялись там. Представляется очевидным, что не монголы и не пришедшие с ними хакасские мастера научили венгров искусству инкрустации по железу.

Что касается остальных деталей конской сбруи, то они стандартны и известны не только благодаря археологическим находкам, но и дошедшим до нас миниатюрам и подробным описаниям средневековых авторов. Археологически удивила, как и стремена, изучены десятками археологов-кочевниковедов, выделивших несколько типов, которые несомненно относятся к монгольскому времени и могут быть хронологическими индикаторами, на что справедливо указывает автор.

Особенное внимание уделяется металлическим деталям сбруи: богато орнаментированным пряжкам, крупным бронзовым и серебряным бляхам, которые служили основным ее украшением. Этот и весь другой материал, относящийся к сбруе коня и дошедший до археологов, подробно с многими аналогиями рассмотрен в книге.

Следующая деталь – “наносники” или наносные султанчики XIII-XIV вв. И.Л.Кызласов уверенно считает их одной из этнических особенностей хакасов [3, с. 30-32, 59]. Автор рецензируемой книги полагает, что это мнение ошибочно, опираясь при этом на единичные находки таких султанчиков на Дону и в Юго-Западном Причерноморье. Но ведь известно, что некоторая часть хакасов, как и других сибирских народов, входила в монгольское войско, а значит их захоронения и кони с султанчиками могут попадаться даже на Адриатике.

От снаряжения монгольского всадника более всего остального сохранились накладки на воинские пояса. Автор дает исчерпывающее описание и анализ всех известных в степях Восточной Европы находок поясов и отдельных их деталей. Основной его вывод: большинство известных поясных наборов принадлежит к одной *культурной традиции*. Подчеркивается обрядовая и магическая функция пояса, а также его роль в качестве знака социального положения воинов, что вообще было свойственно многим кочевым народам. Монголами пояса были заимствованы из Китая, поэтому изображенные на большинстве из них драконы, лани, переплетения цветов явно созданы по китайским образцам или привезены из Китая. Символика основной группы поясов позволила М.Г.Крамаровскому разделить их на боевые (воинские) с драконами и так называемые “охотничьи” (с ланями и цветами), которые использовались воинами в мирное время. Их разрешалось носить даже женщинам, видимо, принадлежавшим к особо знатным и богатым семьям.

Появление поясных наборов в Восточной Европе уверенно связывается с монгольским нашествием, поскольку до него в Кипчакской степи они не носились. Мода на пояса умерла там в X в., что, видимо, можно связывать с гибелью Хазарского каганата. Характерно, что поясами, судя по источникам, в Орде владели только знатные воины высших чинов (как правило монголы). Рядовые же монголы и тем более примкнувшие в них представители других народов не имели права носить и быть награжденными ими.

Как пояса, так и дорогие серебряные и золотые пышно орнаментированные чаши входили в убранство монгольского богатого и знатного воина. Раздел о чашах начинается с замечательно живого отрывка из "Сокровенного сказания", в котором подчеркивается громадная роль чаши в жизни владетельного монгола.

Серебряные раннеджучидские чаши разделены автором по форме ручки на две группы. В первую включено девять чаш с ручками в виде дракона (иногда очень сильно стилизованного). По иконографическим признакам изображения дракона эти девять чаш делятся на три подгруппы. Предложенная классификация явно предварительная. Каждая чаша имеет значительно больше весьма существенных признаков, жаль, что они не использованы в работе. Вторая группа представлена всего двумя чашами. Обе подробно описаны и в их орнаментации автор отмечает явное влияние византийского искусства. Автор доказал, что эти чаши не относятся к произведениям золотоордынского серебра, поскольку датируются они временем до образования этого государства. Но, существенно, что именно такие вещи легли в основу золотоордынского художественного металла.

Последняя часть раздела о всаднической культуре посвящена символам власти, в основном пайцзам. В пределах степей Восточной Европы и Сибири обнаружено всего шесть пайцз. Две серебряные великоханские пайцзы обнаружены в Сибири, остальные четыре (именные) на территории Орды. Эти немногочисленные находки дали возможность автору написать интересный очерк об этой категории предметов, об их символике, некоторым аналогиям, значении, привлечь для этого письменные свидетельства и т.п.

Следующий раздел посвящен художественному металлу XIII-XIV вв. В начале автор довольно пространно останавливается на описании праздничных застолий, в регламенте которых очень большую роль играли чаши. Необходимость их была столь существенна, что даже воины-монголы среднего сословия собирали серебряные чаши для предстоящих пиров.

Довольно часто, сравнительно с общим небольшим количеством находок, попадают клады с чашами, иногда с целым их набором. Известные в настоящее время чаши позволили автору по форме сосуда и орнаментации разделить их на 9 групп. Анализ, как мне представляется, позволил автору не только убедительно выделить эти группы, но и выявить в ряде случаев руку одного мастера (одной мастерской?).

Заключительная часть этого раздела замечательно полно и глубоко характеризует наиболее репрезентативную группу чаш. К их анализу привлечен широчайший круг аналогий, свидетельствующий о недюжинной эрудиции автора.

Роскошные сосуды этой группы декорированы изображениями различных реальных и фантастических животных, завитками растений, в том числе лотоса, исполненными с необычайным мастерством. Анализ позволяет выявить ярко выступающий на этих произведениях искусства синкретизм художественных школ Золотой Орды, сложившийся уже в конце XIII-XIV вв.

Третий раздел включает находки XIV-XV вв., изготовленные в основном восточно-крымскими мастерами. Ареал вещей этого времени очень широк: от Крыма и Приазовья до Поволжья на Востоке и Литовского княжества на Западе.

Описание находок сгруппировано в данном разделе по восьмикладам, известным в настоящее время. После характеристики вещевого комплекса и датировки его по сопутствующим монетам М.Г.Крамаровский делит обнаруженные в кладах предметы художественного ремесла на четыре группы: крымско-малоазийская, средневолжско-

болгарская, греческая (византийская), "латинская" (западноевропейская). Интересен и абсолютно доказан вывод автора о преобладающем влиянии на восточно-крымских мастеров "латинского" искусства, а это очевидно означает, что именно в Крыму сформировалась зона ордынско-латинских культурных контактов.

Сильнейшее воздействие на ордынское искусство оказывало степное творчество с его многовековыми традиционными образами. Пожалуй, автор первым обратил внимание на стилистическую и смысловую связь изображений на некоторых золотоордынских вещах с хазарской торевтикой.

Остановлюсь коротко на вечно дискуссионной проблеме знаменитой "Шапки Мономаха", которой посвящен раздел IV.

В книге обстоятельно рассматриваются все вещи, входящие в "круг Шапки Мономаха", в так называемый стиль "спиральной филигранны". Описания довольно многочисленной серии вещей этого стиля, как и в других частях этой работы, высокопрофессиональны. "Шапку" автор относит ко второму этапу развития спиральной филигранны – к концу XIII – первой половине XIV вв.

К этому же этапу он относит ларец из Трира и крестик из собрания ГЭ. Обе вещи русская историография давно считает произведениями сирийских христиан. Автор же полагает, что их местонахождение свидетельствует о значительном расширении ареала стиля спиральной филигранны за пределы евразийских степей. Исходя из убеждения, что этот стиль, возникший в Китае, вместе с монголами распространился по всей степи, он и пластины "Шапки", и несколько близких ей по стилю мелких вещей считает произведениями скорее всего золотоордынских мастеров. Автор пространно доказывает это свое мнение и хотелось бы принять его. Однако в 2001 году вышла книга Н.В.Жилиной "Шапка Мономаха. Историко-культурное и технологическое исследование" [4]. В работе резко изменена обычная (широко употребляемая) методика обработки материала. Вместо "метода аналогий", применявшегося всеми исследователями "Шапки", который, по существу, дает нам только уверенность в распространении художественного стиля орнамента и украшенных им великолепных вещей по всему цивилизованному миру средневековья, применен метод технологического анализа, который открывает нам "кухню" мастера и его школы, как правило, в те времена строго засекреченных. И только это может дать возможность установить место и время производства изделия. Автор столь же уверенно, как и М.Г.Крамаровский, доказывает византийское происхождение пластин "Шапки" и их дату – конец XI – конец XIII вв.

Приходится признать, что вопрос о "Шапке Мономаха" остается открытым для дальнейшей дискуссии.

В книге при анализе художественных произведений искусства, а также в каталоге неизбежно привлекаются и включаются украшения женского богатого костюма: роскошные пояса, перстни, характерные серьги "в виде знака вопроса", различные подвески и нашивки и пр. Среди этого многообразия автор специально "обходит вниманием" распространенные в Золотой Орде серебряные пластинчатые браслеты, на несомкнутых концах которых изображены львиные морды. Им посвящен отдельный раздел (V). Дело в том, что долгое время в российской археологической науке, вслед за А.С.Гуциным [5, с. 49] и А.П.Смирновым [6, с. 126] считалось, что широкое бытование этих характерных для Волжской Болгарии украшений следует относить к XII в. Новые материалы, накопившиеся за последние 50 лет, требовали пересмотра установленной даты. Этому вопросу и

посвящен раздел. Автор, рассмотрев громадный материал, абсолютно убедительно доказал несостоятельность прежней датировки и связал появление и распространение их с городскими мастерскими Золотой Орды времени ее расцвета – XIII-XIV вв.

В разделе VI подробно рассмотрен вопрос о “взаимовлияниях” форм и декора сосудов, сделанных из металла и глины. Существенно наблюдение автора о том, что в Улусе Джучи металлические сосуды почти не привлекали внимания гончаров, не стремившихся подражать им. Он объясняет это прежде всего сосуществованием двух культур (степной и городской), мало соприкасавшихся друг с другом. Ремесленники обеих культур работали в соответствии с требованиями и, главное, “материальными возможностями” заказчиков. Тем не менее, в тех регионах, где разница культур была незначительна (например, в Крыму), многое в гончарном производстве (особенно в поливной керамике) активно заимствовалось от металлических форм разных типов и видов и, наоборот, – иногда формы, найденные в глине, повторялись в металле. М.Г.Крамаровский на многочисленных тщательно подобранных им примерах, взятых с громадной территории (от Китая до Египта), демонстрирует этот процесс взаимовлияний.

Раздел VII посвящен распространению так называемого “ордынского серебра” в Византии, на Балканах и Руси. Передатировка ряда вещей и приобщение их к кругу серебряных изделий городских ордынских мастерских не вызывает сомнений. Автор очень убедительно выделяет вещи с “отголосками” золотоордынской торевтики в ряде связанных с Ордой стран. Так, в русских мастерских они начали появляться с середины XIV в. Весьма характерна дотошность автора при доказательствах того или иного заключения. Не вполне ясно только, почему он в сюжете, связанном с “дробницами Тайдуллы” так категоричен. Вероятная дата их изготовления (XIII в.) вполне может не совпадать с датой поездки митрополита Алексея в Орду (в середине XIV в.). Дорогие и красивые вещи жили долго. Кстати, следует учитывать, что три из восьми дробниц, нашитых на подол саккоса, “вторично оттиснуты” – изображения на них нечеткие (слегка смазанные). Впрочем, главный вывод автора о значительных поступлениях серебряных драгоценных поделок в русские города вполне доказан на многих конкретных примерах, в том числе и дробницами с саккоса Алексея.

Отмечу, что этот вывод не стоило бы подтверждать пространнейшим экскурсом в “Слово о полку Игореве” и “Задонщину”. Не следовало доказывать давно известный факт, что знатные и могущественные владетели мира собирали в казну драгоценные вещи, добываемые разными путями. Эти “сокровища” зарывали перед очередной войной, нашествием и пр. Это естественный процесс захвата и сохранения власти и богатства. Не более. Привлечение же “Слова” в данной работе никак не может быть использовано в качестве захвата “золотоордынского серебра”, если только автор не придерживается странной гипотезы А.А.Зиминой о написании “Слова” в XVII в. Что касается “Задонщины”, то, конечно, на Куликовом поле много было взято татарского добра (военной добычи), поскольку обозы были брошены при бегстве ордынцев с поля боя. Никакого русского разбоя здесь не было.

Значительны были “восточные заимствования”, выявленные автором в искусстве балканских стран. Они отдельными элементами прослеживаются в орнаментации сделанных там сосудов. Большое количество драгоценных вещей поступало правителям и знати этих стран в виде даров из Орды.

Мода на золотоордынский металл была очень распространена в течение нескольких веков, вплоть до XVI в., что доказано уже русскими и зарубежными специалистами, мнения и гипотезы которых учитываются автором, переплетаясь с его собственными наблюдениями и выводами.

Последний раздел работы посвящен художественному металлу Золотой Орды и связям его с изделиями других *монгольских государств XIII-XIV вв.* Это заключающая, отчасти “обзорная”, глава книги, во многом развивающая предшествующие разделы большой, до отказа насыщенной материалами и фактами работы. Автор рассматривает в главе великолепные образцы торевтики монгольских государств Средней и Малой Азии, Закавказья, Ирана – очевидно, все, что было как-то доступно исследователю. В заключении он пишет, что в этом огромном регионе, занятом монгольскими Улусами, возникла новая практически единая художественная “традиция”, которую с полным основанием можно считать и называть *монгольской*. При этом он подчеркивает, что сами монголы были обычно только заказчиками, но не мастерами.

В начале рецензии я неоднократно указывала на характерные для большинства степных империй особенности, ставшие, по существу, закономерностями, определившими судьбы всех этих государственных образований, в том числе и Золотой Орды.

Одной из закономерностей, наиболее доступной для исследования археологам и искусствоведам, является возникновение так называемой художественной традиции, в сложении которой принимало участие огромное количество захваченных пленными художников-мастеров и простых ремесленников, но не самих завоевателей-монголов. Так происходило и в других “империях”, возникавших в степях прежде монголов. Мы хорошо осведомлены о своеобразии гуннского стиля, аварского и готского стилей, о намечающейся в настоящее время не менее своеобразной и сложной хазарской художественной традиции.

Произведения прикладного искусства, сделанные в монгольских городах, дошли до нас в значительно большем количестве, чем вещи, принадлежавшие знати более древних, многократно разграбленных империй, существовавших в беспокойные времена раннего средневековья.

Книга М.Г.Крамаровского представляет громадную ценность не только в силу тех многочисленных достоинств, на которые я попыталась обратить внимание читателя, но и потому, что она ярко, талантливо и убедительно показала общие закономерные процессы сложения стилей. Каждый из них, как правило, отличался замечательным своеобразием, в основе которого лежал синтез великих художественных культур и школ, сложившихся в государствах, окружавших и частично покоренных новой могущественной степной “империей”.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Плетнева С.А. Кочевники средневековья. Поиски исторических закономерностей. М., 1982.
2. Шалабудов В.Н. Парадное седло из кочевнического погребения у села Филия // Проблемы археологии Поднепровья. Днепропетровск, 1991.
3. Кызласов И.Л. Аскизская культура Южной Сибири X-XIV вв. // САИ. 1983. Вып. ЕЗ-18.
4. Жилина Н.В. Шапка Мономаха. Историко-культурное и технологическое исследование. М., 2001.
5. Гущин А.С. Памятники художественного металла Древней Руси X-XIII вв. Л., 1936.
6. Смирнов А.П. Волжские Булгары. М., 1951.