

## Искусство Микенской Греции

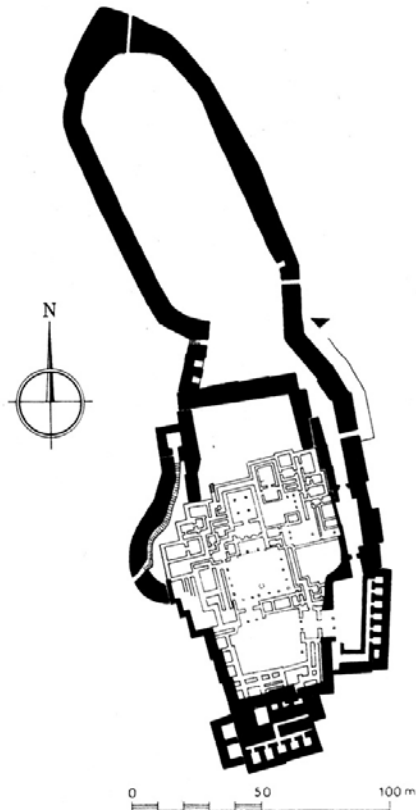
Постепенное сложение на территории п-ова Пелопоннес и материковой Греции с XVII в. до н. э. ахейской цивилизации. Вопрос о формировании ахейской (микенской) культуры. Микенская цивилизация как результат чрезвычайно сложного культурного синтеза, где воедино были спаяны разнородные этнические и культурные элементы как индоевропейского происхождения (ахейского или эллинского), так и неиндоевропейского (эгейского, пеласгического и минойского). Вторая половина XVI в. до н. э. – выход ахейцев из изоляции от внешнего мира и начало контактов с Критом, Анатолией, Сирией, Египтом, со странами Центральной и Северной Европы. Вт. половина XV – пер. половина XIV вв. до н. э. – кульминация минойского влияния на материке. XIV–XIII вв. до н. э. – процветание микенских центров. В кон. XIII–XII вв. до н. э. разрушение главных центров микенской Греции в результате серии катастроф. Основные центры на территории материковой Греции ахейского периода – Микены, Тиринф, Пилос, Аргос, Афины, Фивы, Орхомен, Гла (Беотия), Иолк (Фессалия).

Связь ахейской цивилизации с критской культурой и ее особенности. Основные качества микенского мировосприятия: самоутверждение перед лицом враждебного внешнего мира, героическая готовность к борьбе и упоение этой борьбой. Контрастность мировосприятия микенцев и минойцев. Ведущая роль военной аристократии в процессах культурогенеза. Основные качества микенского искусства: структурная ясность композиции, соразмерность части и целого, устойчивость, графическая чёткость и замкнутость контура или пластического объёма.

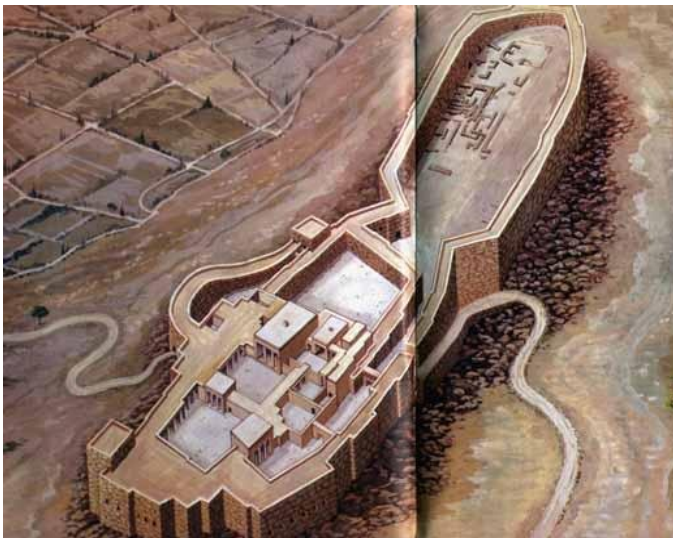
### Архитектура

Основные типы микенской архитектуры: дворцы-мегароны, укреплённые цитадели, толосные гробницы.

Появление типа укрепленного поселения на вершине холма (дворец-цитадель или городок-акрополь).



План акрополя г. Тиринфа. XIII в. до н. э.



Реконструкция крепости в Тиринфе

Основные черты крепостного строительства: простота и строгая упорядоченность архитектурного образа и логичность планировки; использование «циклопической» кладки;



Образец крепостной кладки в Тиринфе



Остатки крепости в Тиринфе

сложная система галерей и подземных ходов и минимальное количество входов;



Крепостной ход в Тиринфе



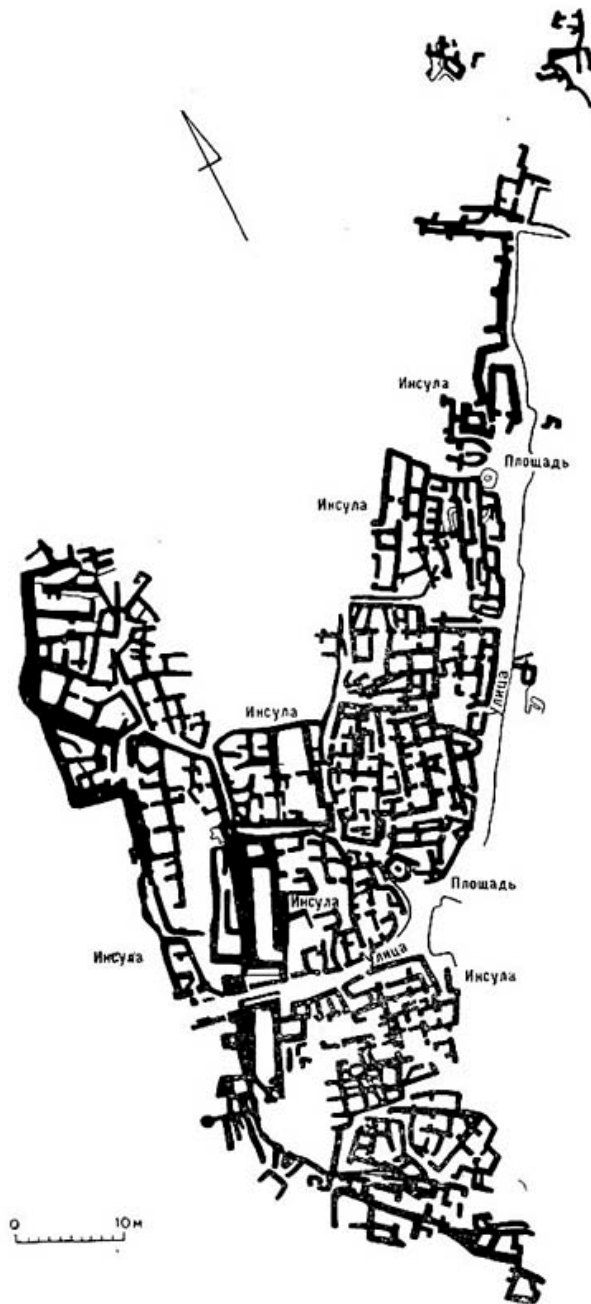
Львиные ворота в Микенах. Вид из крепости

наличие бастионов и возвышающихся над ними башен, охраняющие подступы к крепости; скупость в выборе декора.

Дискуссии о генезисе дворца-мегарона. Важность построек на поселениях Троя II (см. Раздел 1. Раннеминойский период. Архитектура) и Полиохни IV (о. Лемнос),



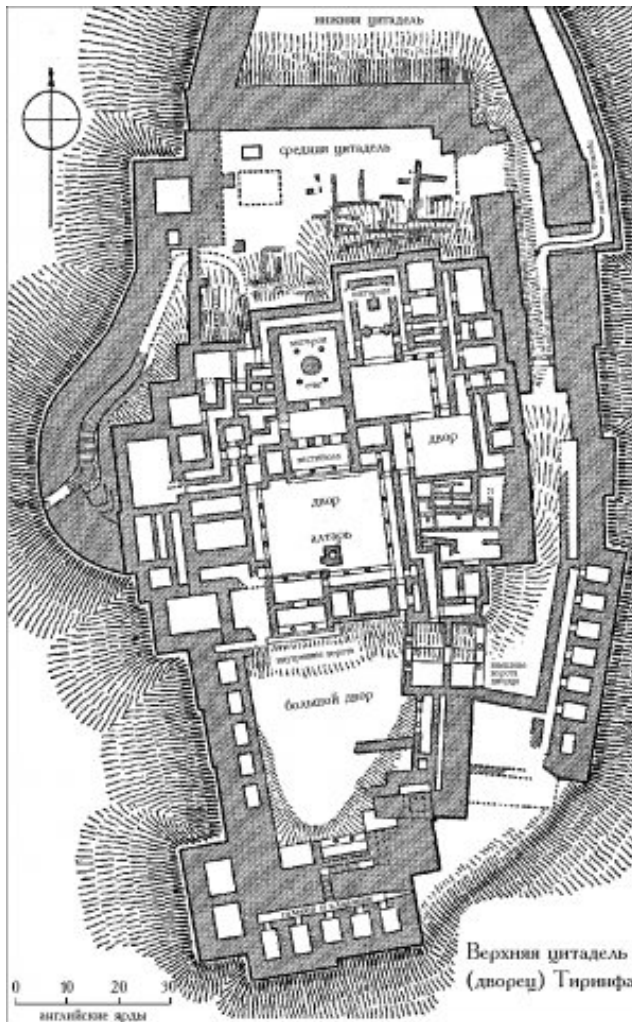
Раскопки поселения Полиохни IV



План поселения Полиохни IV. Т.н. «жёлтого» периода (2200–2100 гг. до н. э.)  
 (по: Ю. В. Андреев. Островные поселения Эгейского мира  
 в эпоху бронзы. Л., 1989. Рис. 4)

а также т. н. «Дома черепиц» в Лерне (Арголида) (см. Раздел 1. Ранне-минойский период. Архитектура) и т. н. среднеэлладского мегарона для формирования и эволюции постройки мегаронного типа.

Особенности планировки микенских дворцов: тяготение к геометрической правильности и замкнутости архитектурных объёмов, идея гармонически организованного и тем самым вырванного из окружающей среды социального пространства.

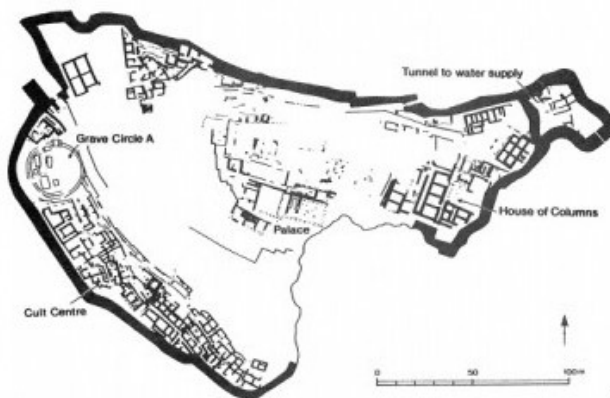


План крепости в Тиринфе

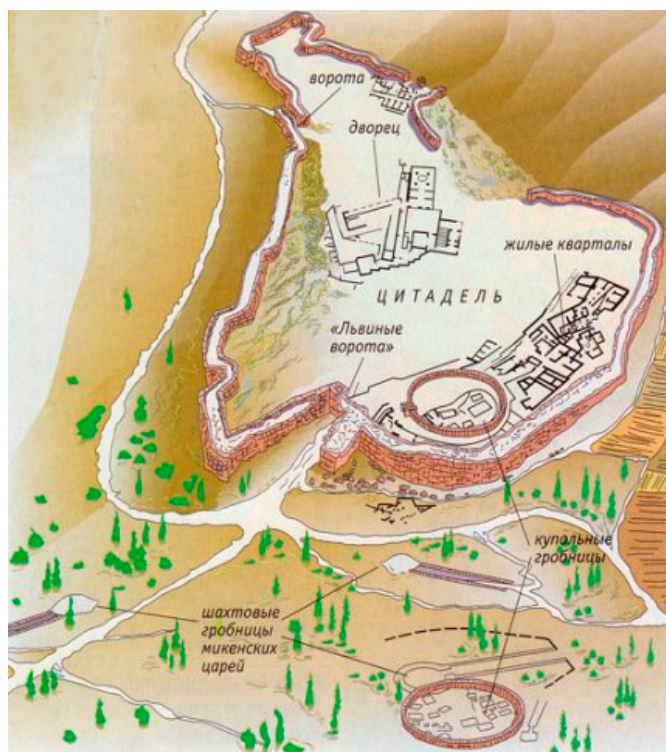
Основные черты мегарона: вытянутая в плане прямоугольная постройка, состоящая из группы помещений, нанизанных на одну ось и перекрытых двухскатной крышей; отделённое от входа прихожей главное помещение с очагом в центре, окружённым четырьмя колоннами, поддерживающими высокий потолок; выделение входа портиком, колонны которого располагались в выступах стен (антах).

Освещение через входные двери и отсутствие приёмов освещения, используемых в критской архитектуре (окна и световые шахты).

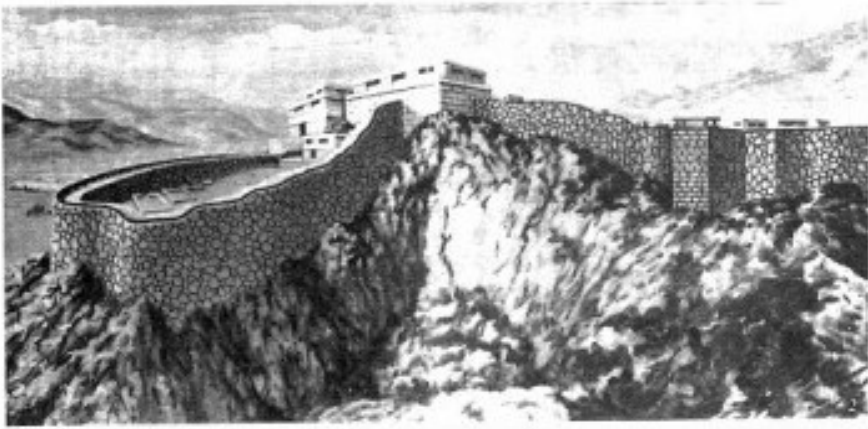
Цитадель и дворец в Микенах.



План Микен (по: Ю. В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. Спб., 2002. Рис. 168, 1)



План крепости в Микенах

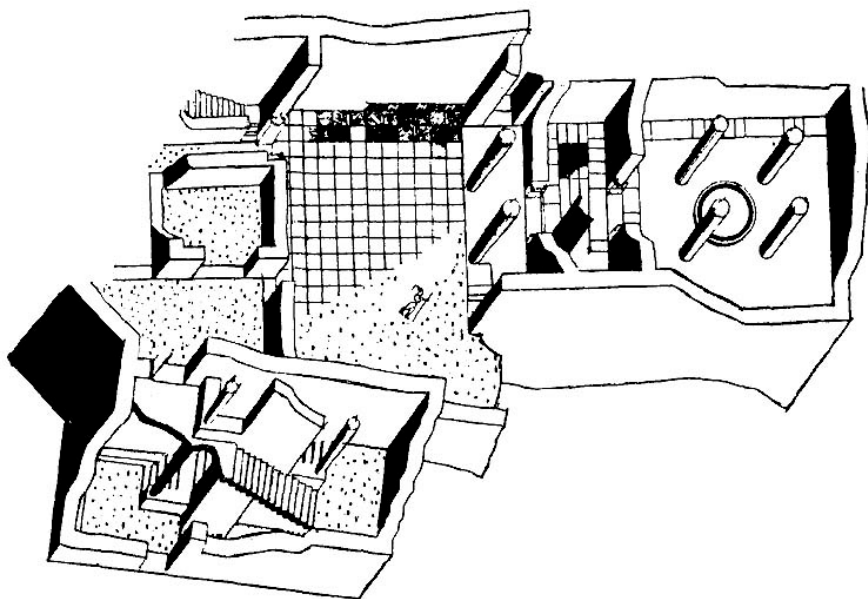


Реконструкция цитадели в Микенах (по: Ю. В. Андреев.  
От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа.  
СПб., 2002. Рис. 168–2)

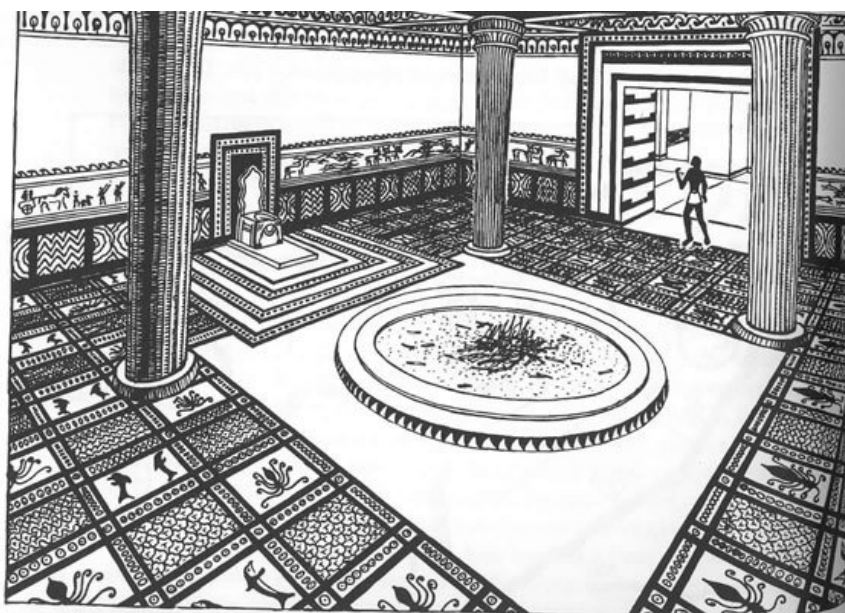


Львиные ворота в Микенах

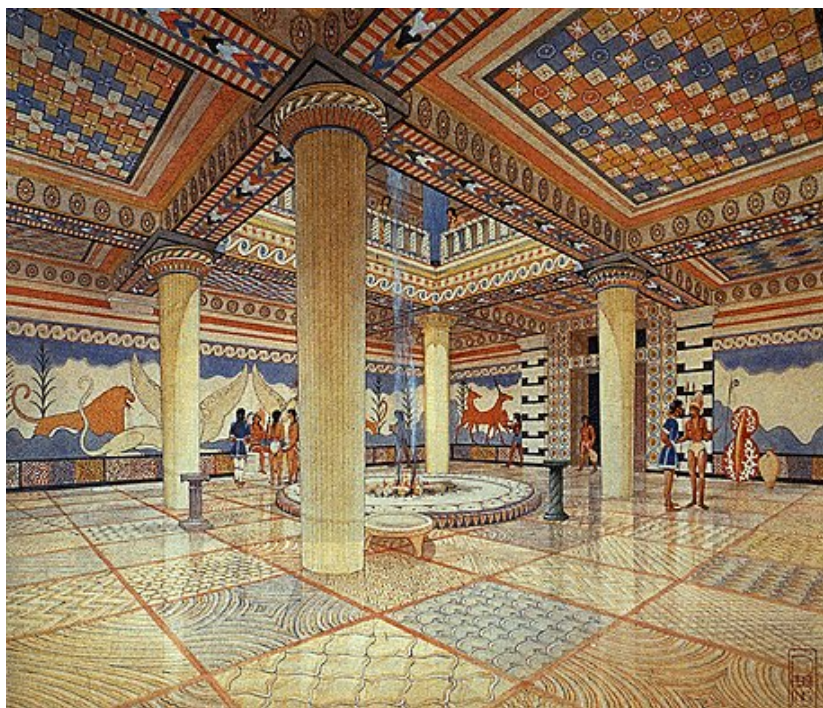




Реконструкция дворца в Микенах (по: Бартошек. А.  
Златообильные Микены. М., 1991. с. 114)



Реконструкция мегарона в Микенах

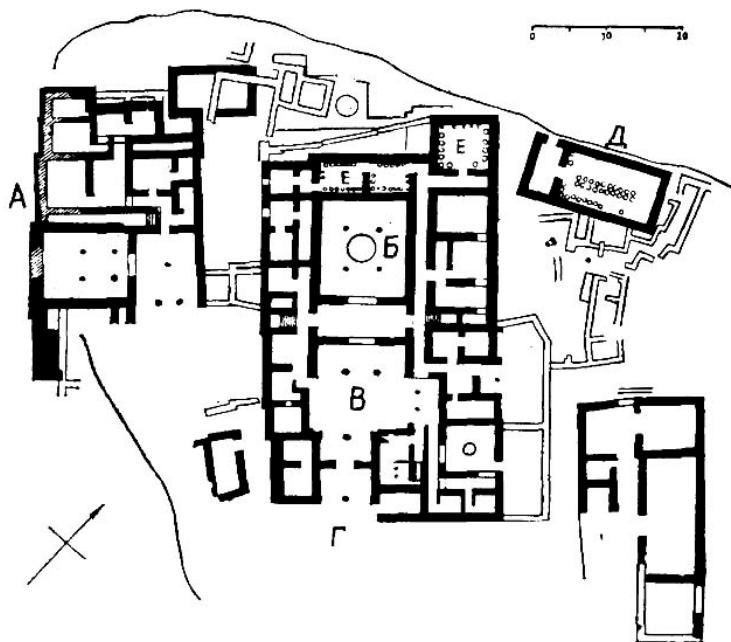


Еще один вариант предлагаемой исследователями реконструкции мегарона в Микенах



Остатки царского мегарона в Микенах

Т.н. дворец Нестора в Пилосе.



План дворца в Пилосе. Около 1200 г. до н. э. А: северо-западная (древнейшая) часть дворца; Б: мегарон; В: двор; Г: вход; Д: хранилище (по: Бартонек. А. Златообильные Микены. М., 1991. С. 121)



Раскопки т. н. дворца Нестора в Пилосе



Раскопки т. н. дворца Нестора в Пилосе



Раскопки т. н. дворца Нестора в Пилосе

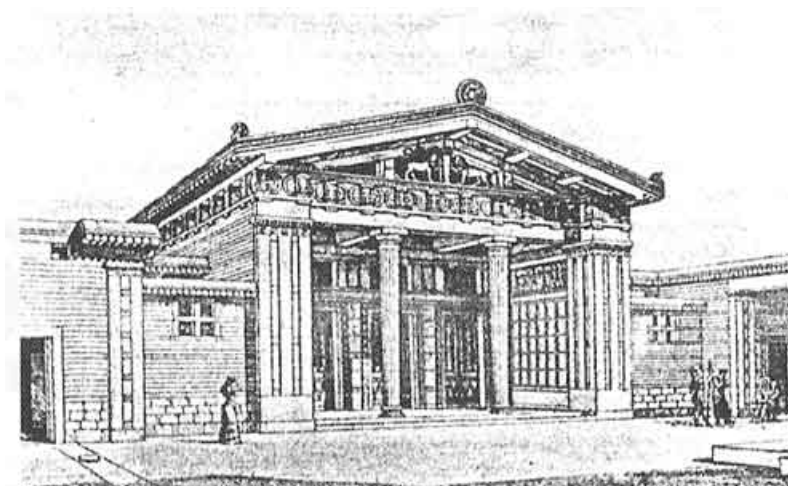


Раскопки т. н. дворца Нестора в Пилосе



Остатки очага в т. н. дворце Нестора в Пилосе

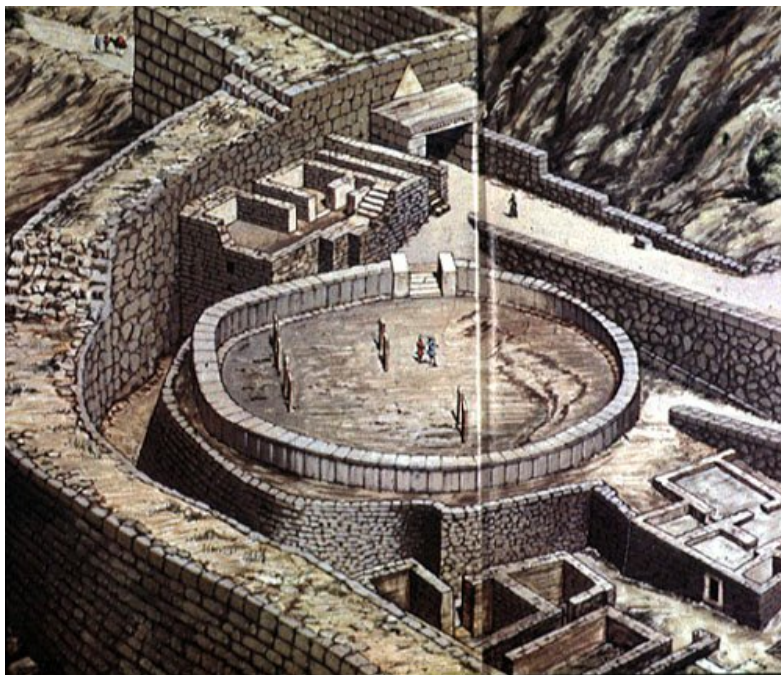
Основные черты планировочного решения дворцового двора: в отличие от критского не играл роль центра архитектурной композиции; центральная часть двора окружена комплексом комнат, являвшихся царской резиденцией.



Реконструкция центрального двора и входа в мегарон в Микенах

Функции мегарона: культовая (жилище богини) и парадная резиденция правителя.

Типы гробничных сооружений: шахтовые (ящичные)



Реконструкция круга шахтовых гробниц в Микенах



Реконструкция шахтовых захоронений микенского времени



Остатки шахтовых гробниц круга А в Микенах

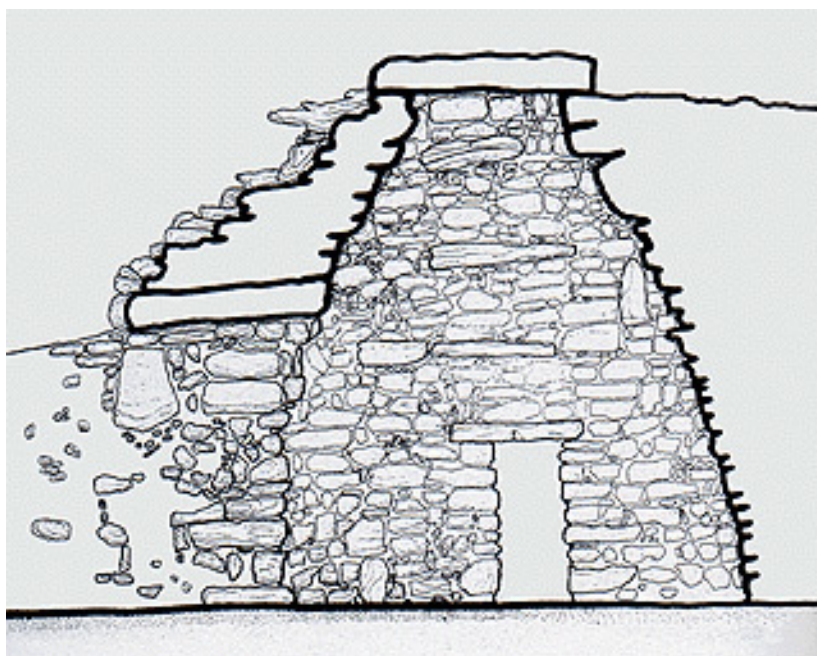


Остатки шахтовых гробниц круга А в Микенах

и купольные.



Остатки толосной постройки на территории шахтовых гробниц  
круга Б в Микенах



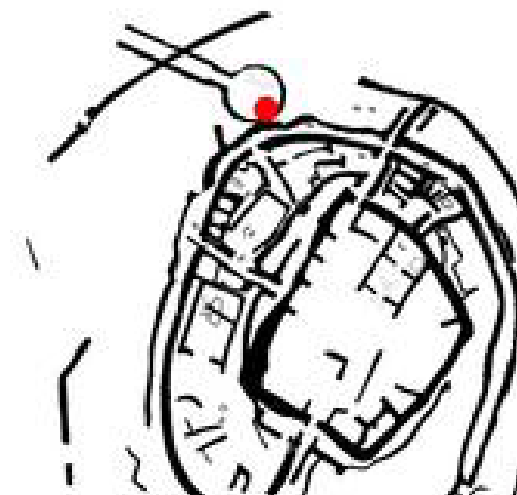
Реконструкция толосной гробницы в Арханесе





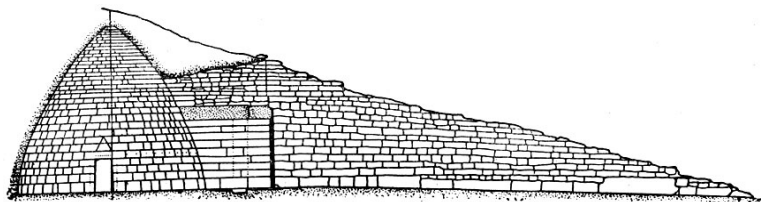
Остатки толосной постройки в Пилосе

Купольные гробницы и их основные элементы: дромос (входной коридор), обрамлённый стенами и ведущий к дверям могилы; стомион (портал), перекрытый огромной каменной глыбой; купольная зала, перекрытая ложным куполом; прямоугольная в плане небольшая камера, расположенная рядом с купольной залой и служащая местом погребения; курган, насыпанный сверху. Особенности планировочного решения и образного решения купольных гробниц.

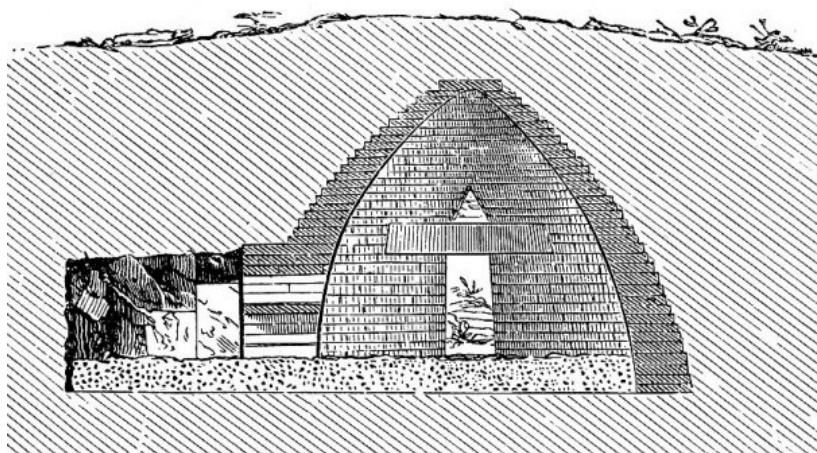


План толоса микенского времени в Димини

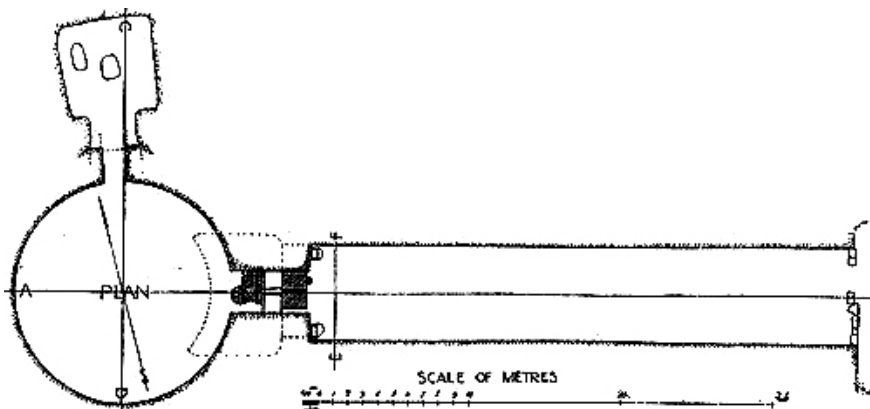
Т.н. Сокровищница Атрея как пример купольной гробницы.



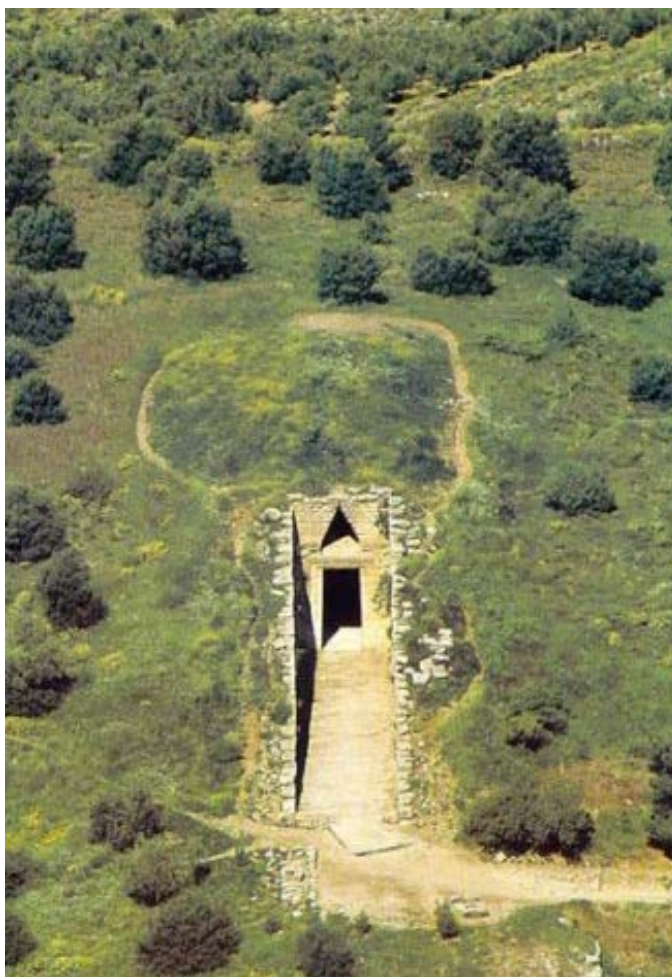
Сокровищница Атрея. Вертикальный разрез



Сокровищница Атрея. Вертикальный разрез



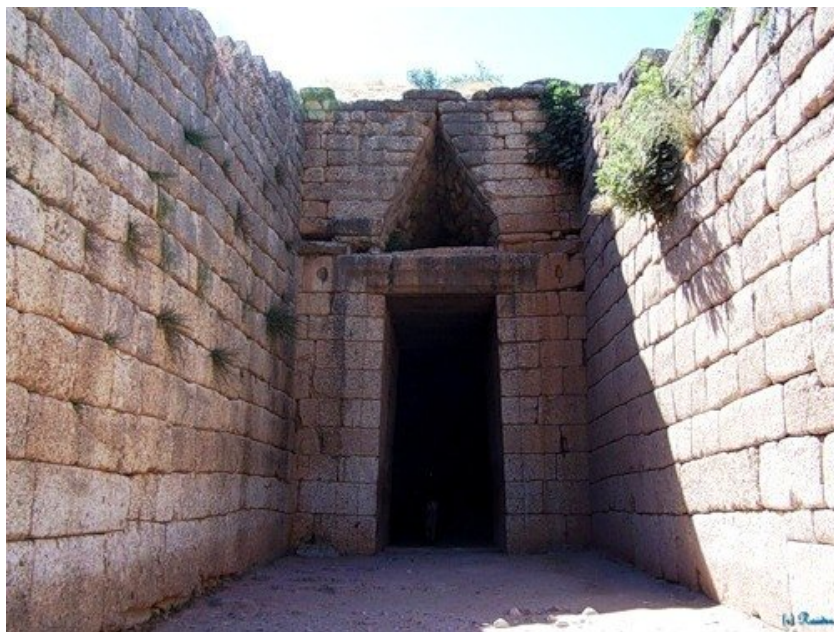
Сокровищница Атрея. План



Сокровищница Атрея



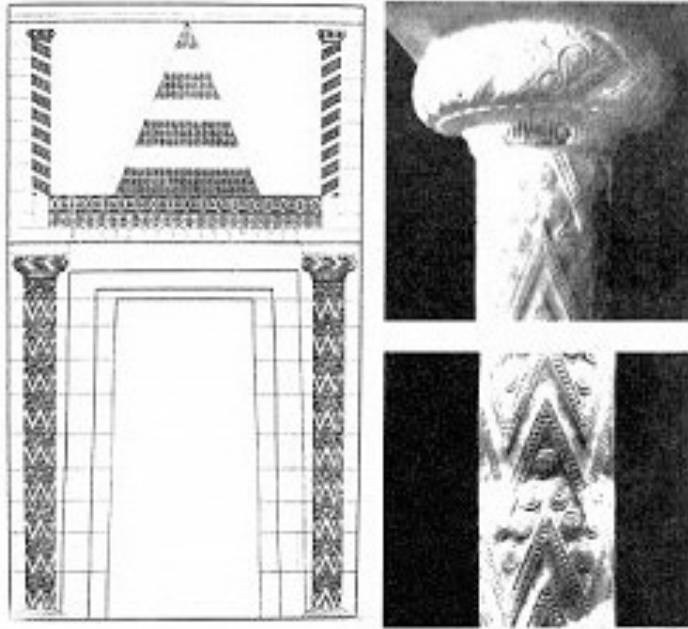
Сокровищница Атрея. Вход



Сокровищница Атрея. Вход



Сокровищница Атрея. Вход



Реконструкция фасада сокровищницы Атрея (по: Ю. В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. Спб., 2002. Рис. 167, 2–3)



Сокровищница Атрея. Вид внутри



Сокровищница Атрея. Вид внутри



Остатки крепостной стены в Тиринфе



Остатки крепостной стены в Тиринфе



Остатки крепости в Тиринфе



Остатки крепости в Тиринфе

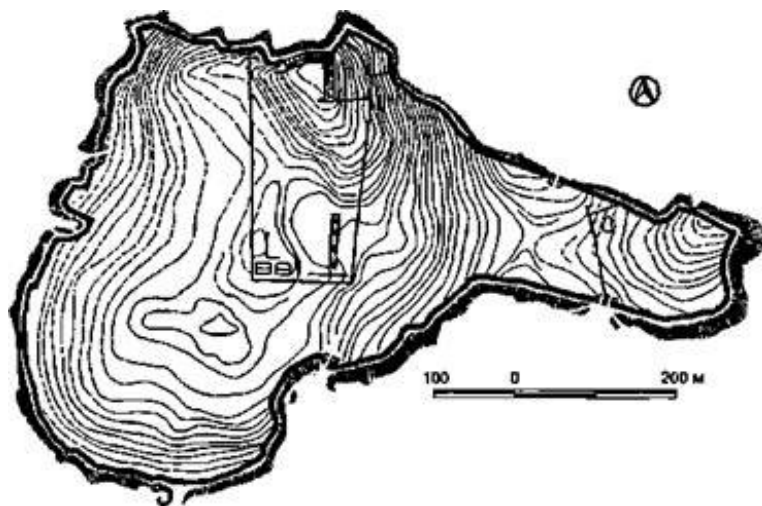


Остатки крепости в Гла





Остатки крепости в Гла



План остатков крепости в Гла



Гробница в Орхомене

Памятники: *крепость в Микенах, крепость в Тиринфе, крепость Гла (Беотия), мегарон в Микенах, мегарон в Тиринфе, мегарон в Пилосе, шахтовые гробницы Микен, Сокровищница Атрея, гробница в Орхомене («гробница Миния»).*



Остатки гробницы в Орхомене



Остатки гробницы в Орхомене

### *ПОДВОДЯ ИТОГИ...*

Микенская цивилизация, вторая по времени возникновения из двух главенствующих цивилизаций Эгейского мира, сформировалась на территории п-ова Пелопоннес и материковой Греции постепенно, начиная с XVII в. до н. э., и достигла своего расцвета в XIV в. до н. э. Как отмечает Ю.В. Андреев, «в XV–XIV вв. до н. э. минойская цивилизация сошла с исторической арены и вся созданная минойцами система контактов с Анатолией, Левантом и Египтом была унаследована и в какой-то степени ещё более расширена и усовершенствована микенскими греками»<sup>281</sup>.

Важные изменения, способствовавшие формированию культуры микенской Греции, часто связывают с приходом на Балканский п-ов первой волны прагреков и началом индоевропеизации Эгейского мира<sup>282</sup>. Но на сегодняшний день трудно определить тот конкретный вклад, который был внесён греками в формирование микенской цивилизации на её ранних этапах существования. При этом важно учесть и следующий факт – «... нет никаких данных, которые могли бы свидетельствовать о том, что греки пришли на Балканы как уже вполне

---

<sup>281</sup> Андреев. 2002. С. 12.

<sup>282</sup> До сих пор в археологической литературе, посвященной среднеэлладскому периоду (XXI–XVII вв. до н.э.) не удалось выявить никаких элементов, которые могли бы быть с уверенностью приписаны именно греческим или прагреческим пришельцам. Минийская керамика, долгое время считавшаяся своего рода опознавательным знаком культуры первых эллинов, теперь уже не может претендовать на эту роль. Устаревшим следует, по-видимому признать и широко распространённое представление о том, что именно с приходом греков на Балканах впервые появились лошадь и боевая колесница (оба эти новшества впервые для материковой Греции засвидетельствованы лишь для периода шахтовых гробниц). См. Андреев. 2002. СС. 593–594.

сложившийся этнос со своим особым языком, психическим складом, мировосприятием и культурой. Вполне возможно, что всё это они приобрели уже после того, как обосновались на территории Пелопоннеса, средней и северной Греции, в процессе длительного взаимодействия и ассимиляции с автохтонным населением странь»<sup>283</sup>. Безусловно, микенская цивилизация есть результат чрезвычайно сложного культурного синтеза, когда воедино были спаяны разнородные этнические и культурные элементы как индоевропейского происхождения (ахейского или эллинского), так и неиндоевропейского (эгейского, пеласгического и минойского).

Как полагает ряд историков, первостепенную важность в становлении новой цивилизации сыграл фактор завоевания<sup>284</sup>. Именно с этим Ю.В. Андреев связывает появление нетипичных для критской культуры архитектурных сооружений, «столь характерный для микенской Греции тип укрепленного поселения на вершине холма – дворец-цитадель или городок-акрополь, по-видимому восходит к традициям первых индоевропейцев, обосновавшихся на территории Балканского полуострова в конце эпохи ранней бронзы. Встречая на всём пути своего продвижения к югу враждебный отпор со стороны коренного населения и остро ощущая свою обособленность среди массы туземцев, они сознательно выбирали для своих поселений господствующую над местностью, укрепленные самой природой возвышенности»<sup>285</sup>. Завоевание этой территории, противостояние двух различных этнических культур способствовали тому, что у пришельцев воинственный характер закрепился, превратившись в «...устойчивую доминанту их жизнеотношения и поведенческих стереотипов»<sup>286</sup>. Исследуя ментальную специфику микенской цивилизации, Ю.В. Андреев отмечал, что «микенская пассионарность... была совсем иного рода, нежели минойская. Её основой была не радость жизни, не готовность броситься в объятия матери-природы, чтобы раствориться в неиссякаемом потоке наполняющей весь космос живой материи, а, совсем напротив, неистовая жажда самоутверждения перед лицом враждебного внешнего мира, героическая готовность к борьбе и упоение этой борьбой... вещи из археологического комплекса шахтовых могил, и более поздние находки из микенских некрополей Пелопоннеса и других районов материковой Греции, как нельзя более ярко и наглядно демонстрируют коренное различие, можно даже сказать, контрастность жизнеотношения и мировосприятия этих двух этносов»<sup>287</sup>. Главным элементом, конструирующим и

---

<sup>283</sup> Андреев. 2002. С. 594.

<sup>284</sup> Андреев. 2002. С. 594.

<sup>285</sup> Андреев. 2002. С. 594.

<sup>286</sup> Андреев. 2002. С. 595.

<sup>287</sup> Андреев. 1999. С. 28.

«исповедовавшим» эту новую культуру, была военная знать, военная аристократия<sup>288</sup>, именно этому слою принадлежала ведущая роль в процессах культурогенеза.

Практически до самого конца среднеэлладского периода, прагреки вели замкнутое и обособленное существование, практически не вступая в контакт даже со своими ближайшими соседями с Крита и с Киклад. Местоположения их поселений, достаточно далеко удалённых от моря, говорит о том, что основная сфера хозяйственных и политических интересов находилась внутри этих поселений, а не за её пределами. Эта ситуация начала постепенно меняться лишь ко вт. половине XVII – пер. половине XVI вв. до н. э. Собственно микенская эпоха наступает в во второй половине XVI в. до н. э. (ещё это время называется I позднеэлладский период), когда ахейцы окончательно выходят из изоляции от внешнего мира и начинают контактировать с Критом, Анатолией, Сирией, Египтом, со странами Центральной и Северной Европы<sup>289</sup>. В XV в. до н. э. (II позднеэлладский период) эти контакты растут и укрепляются: микенская керамика найдена на Кикладах, в Трое и других пунктах Малой Азии, на Кипре, в Сирии, Палестине, Египте<sup>290</sup>. Столь активное участие ахейцев в эгейской и восточно-средиземноморской торговле привело их к расширению политического и культурного кругозора. Как полагает Ю.В. Андреев, «в связи с этим, очевидно, началась переориентация всего их мировосприятия, психологических установок и системы ценностей на новые чисто минойские, частью восточные эталоны.

Примитивный житейский уклад среднеэлладской эпохи, сугубо варварский, постепенно отступает перед натиском заимствованных в чужих краях придворных обычаев, религиозных церемониалов, роскоши и комфорта. Происходит миноанизация и в то же время, хотя и не столь ясно выраженная, но всё же ощутимая ориентализация микенской

---

<sup>288</sup> Как полагает Ю.В. Андреев, её самоопределение в «качестве господствующего слоя и основного структурного ядра всей социальной системы, по всей видимости началось в конце среднеэлладского периода одновременно с появлением в Микенах первого круга шахтовых гробниц (т. наз. круг Б). Её профессионализации и тесно с ней связанному обособлению от низших слоёв общества в немалой степени способствовали такие важные культурно-технические новшества, как лошадь и боевая колесница, скорее всего пришедшие в Грецию с противоположного берега Эгейского моря – из Анатолии. Уже в XVI столетии, т.е. в самом начале микенской эпохи, сражавшиеся на колесницах воители-аристократы составляли костяк и главную ударную силу ахейских боевых дружин...» (Андреев. 2002. С. 595).

<sup>289</sup> В пользу этой гипотезы Ю.В. Андреев приводит точку зрения О. Дикинсона, полагающим, что главный источник процветания микенских царей связан с активным участием в транзитной торговле между Критом и вообще Эгейским морем и металлообрабатывающими центрами Центральной и, возможно, Северо-Западной Европы (Британия). См. Андреев. 2002. С. 596.

<sup>290</sup> Андреев. 2002. С. 596.

культуры»<sup>291</sup>. Кульминация минойского влияния на материке наступает во вт. половине XV – пер. половине XIV вв. до н. э., когда Крит после серии разрушительных катастроф, постигших его поселения, впал в состояние глубокого упадка и, судя по некоторым данным, был завоеван ахейскими дружинами, пришедшими либо с Пелопоннеса, либо из Средней Греции. Опять обратимся к высказываниям Ю.В. Андреева, который замечает, что «именно в этом хронологическом промежутке минойско-микенский синтез вступил в свою решающую фазу, ознаменованную зарождением первых дворцовых государств, во главе которых стояла уже не минойская, а микенская, т. е. греческая аристократическая элита»<sup>292</sup>.

Период наивысшего расцвета микенской Греции приходится на XIV–XIII вв. до н. э. Это время ознаменовано двумя выдающимися событиями. Первое – широкая экспансия греков, во многом предвосхитившая позднее Великую греческую колонизацию: владычество на Крите (где главным опорным пунктом был Кносс), на Кикладах и других островах южной части Эгейского бассейна, утверждение в некоторых пунктах на побережье Малой Азии (благодаря чему ахейцы вступили в прямой контакт с Хеттским царством), начало заселения Кипра и основание ряда поселений на Сицилии и в Южной Италии<sup>293</sup>. Микенская культура далеко выходит за пределы Пелопоннеса, теперь она охватывает большую часть материковой Греции (за исключением Этолии и Эпира на северо-западе и Македонии на северо-востоке), а также многие о-ва Эгейского моря, в том числе Киклады, Родос и Крит, некоторые пункты на побережье Малой Азии (например, район позднейшего Милета) и на Кипре<sup>294</sup>. Тем самым, «... микенская цивилизация стала ещё одним полноправным членом “семьи” древнейших средиземноморских цивилизаций, сменив в этом качестве окончательно исчезнувшую с исторической сцены цивилизацию минойского Крита»<sup>295</sup>.

Второе – основание в самой Греции целой системы независимых, но в то же время связанных между собой целой системы дворцовых государств, остатки которых сохранились в цитаделях и дворцах Микен, Тиринфа, Пилоса, Афин, Фив, Орхомена, Гла (Беотия), Иолка (Фессалия) и некоторых других местах.

Именно в этот период микенская цивилизация во многом освободилась от своей зависимости от более древней и более развитой цивилизации минойского Крита. Теперь стали яснее различимы её собственные оригинальные черты и особенности, т. е. то, что более всего

---

<sup>291</sup> Андреев. 2002. С. 597.

<sup>292</sup> Андреев. 2002. С. 597.

<sup>293</sup> Андреев. 1999. С. 29.

<sup>294</sup> Андреев. 2002. С. 599.

<sup>295</sup> Андреев. 2002. С. 599–600.

отличало её. Безусловно, лучше всего «дух» микенской культуры передают остатки архитектурных памятников, стенной живописи, вазопись, скульптура. Каждому произведению искусства и архитектуры присущи одни и те же черты, являющиеся видовыми признаками искусства и архитектуры ахейской Греции, в числе которых Ю.В. Андреев называет структурную ясность, соразмерность части и целого, устойчивость, графическая чёткость и замкнутость контура или пластического объёма<sup>296</sup>. При этом он отмечает главное качество микенского искусства, «в своей совокупности все эти признаки... создают впечатление искусственности данного объекта, показывают, что перед нами творение человеческих рук, отнюдь не пытавшееся имитировать природу, не “прикидывающееся” каким-то выхваченным наугад её фрагментом... Эта обособленность от мира природы, независимость от её ритмов и циклов её рождения, роста и умирания может быть понята как проявление, видимо не вполне осознанной, но всё же достаточно упорной и настойчивой устремлённости к неизменному, вечному, абсолютному... микенское искусство обычно даёт грубо упрощённую схему образов зримого мира там, где искусство Крита предлагает нам тонкую, одухотворённую стилизацию, настроенную в унисон с ритмами живой природы. В известном смысле это было возвращение вспять к примитивному языку первобытных магических символов, который был основой эгейского искусства в эпоху неолита и ранней бронзы»<sup>297</sup>.

Является ли микенская цивилизация непосредственной предшественницей культуры античной Греции. Безусловно. Между двумя этими цивилизациями есть сходство. Некоторые существенно важные черты менталитета микенской Греции предвосхищают особенности духовного облика античных греков: героический, волевой порыв, зачаточный рационализм. Но ни одна из этих черт не смогла понастоящему развиваться.

В кон. XIII–XII вв. до н. э. в результате серии катастроф были разрушены и покинуты своими обитателями все главные центры микенской Греции. Причины этих бедствий до сих пор не ясны. Некоторые исследователи связывают их с очередной волной племенных миграций, другие видят причины в проявлении глубокого внутреннего кризиса, пережитого микенской цивилизацией в XIII в. до н. э., сопровождавшегося междоусобными войнами, переворотами, восстаниями порабождённого ахейцами коренного населения, а также духовное истощение и вырождение господствующего этнического слоя микенских греков<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> Андреев. 1999. С. 30.

<sup>297</sup> Там же.

<sup>298</sup> Андреев. 1999. С. 32.

Начнём рассмотрение художественной культуры микенской Греции с той её части, которая являет собой самую самостоятельную страницу – с архитектуры. По мнению Б.Р. Вишпера, «различие между критским и микенским искусством нигде не сказывается так ярко и последовательно, как в области архитектуры. Правда, микенцы заимствовали у Крита много архитектурных форм и приёмов: например, колонну, плоскую крышу, декоративные мотивы, Но эти внешние заимствования прикрывают архитектурные замыслы, совершенно чуждые критскому строительству»<sup>299</sup>. Ю.В. Андреев полагает, что «...этим двум (минояцам и микенцам – С.З.) столь сильно различающимся между собой этносами было присуще, прежде всего, далеко не совпадающее отношение к окружающей их природной среде. В то время в мировосприятии минойцев антитеза “природа – человек” или “природа – социум” была в значительной мере сглажена и оттеснена на задний план устойчивым ощущением своего кровного родства со всем миром живой и неживой природы, микенские греки, по-видимому, уже достаточно ясно осознали свою внеположность или даже противоположность этому миру. Мощные стены микенских цитаделей уже изначально должны были защищать их обитателей не только от враждебно настроенных соседей, но и от неподвластных им стихийных сил дикой природы. В основе планировки микенских дворцов, явно тяготеющих к геометрической правильности и замкнутости контуров и объёмов, лежит ясно выраженная идея гармонически организованного и тем самым вырванного из окружающей среды социального пространства. Столь характерная для минойской архитектуры концепция как бы органического роста здания, его «вписанность» в окрестный ландшафт, здесь была принесена в жертву единственной и всепоглощающей потребности самоутверждения перед лицом враждебного внешнего мира»<sup>300</sup>. Своим внешним обликом центры политической жизни Микенской Греции напоминали настоящие крепости и уже с первого взгляда отличались от критских дворцов.

Архитектура микенской Греции представлена дворцами – мегаронами, укреплёнными цитаделями, толосными гробницами и рядом других сооружений, с помощью которых «микенские греки пытались смоделировать на отвоёванном ими у хаоса обжитом социальном пространстве как бы вторую рукотворную природу, антитетически противостоящую настоящей природе, но в чём-то, несомненно, её вторяющую»<sup>301</sup>.

---

<sup>299</sup> Вишпер. 1972. С. 29.

<sup>300</sup> Андреев. 2002. С. 600.

<sup>301</sup> Андреев. 2002. С. 615.



## Дворец – мегарон и крепости

Мегарон является основным типом архитектуры в микенской Греции. Принято считать, что мегарон как тип постройки возник в среднеэлладскую эпоху<sup>302</sup>. Ядро этой постройки составляло чуть вытянутое прямоугольное помещение с круглым очагом посередине и открытой прихожей с торцевой стороны, к которой вела колоннада из дворцового двора.

Как полагал Б.Р. Вишпер, анализируя возможные причины генезиса среднеэлладского мегарона, «главная проблема заключалась в том, чтобы найти надлежащее место для очага, неизбежной принадлежности северного жилища... После того, как элладическое жилище приобрело прямоугольную удлинённую форму и разбилось на портик и два следующих один за другим помещения, вошло в обычай ставить очаг в первом из этих помещений, ближайшем к выходу, ... пока, наконец, не пришли к идее ... отдавать под очаг заднюю комнату»<sup>303</sup>.

Для формирования и эволюции мегаронного типа постройки важно рассмотреть поселения Троя II и Полиохни IV (о. Лемнос), а также т.н. «Дом черепиц» в Лерне III (Арголида), все эти находки свидетельствуют о том, что, возможно, уже в III тыс. до н. э. мегарон получил широкое распространение.

Напомним, что в ранних мегаронах III тыс. до н. э. были выработаны два композиционных принципа – упорное подчеркивание одной главной оси и строгая изоляция одного помещения от другого<sup>304</sup>. Именно эти принципы получают дальнейшее развитие в микенских мегаронах. Кладка стен мегарона была особой. Если на Крите для кладки стен применялся рваный камень или правильно отёсанные каменные квадраты, то уже в архитектуре Трои господствует совершенно другая техника: на каменном цоколе очень толстые стены складываются из необожжённого кирпича, проложенного для прочности рядом продольных и поперечных балок; у выступов стена завершается рядом вертикальных деревянных балок; у выступов портика стена завершается рядом вертикальных деревянных балок, поставленных на особый каменный цоколь. Это завершение стены мегарона является прообразом ант – своего рода пилястров, завершающих стены целлы в греческом храме и соответствующих колоннам портика<sup>305</sup>.

---

<sup>302</sup> Вишпер. 1972. С. 29.

<sup>303</sup> Вишпер. 1972. С. 29. Б.Р. Вишпер полагает, что промежуточное положение очага (сдвинутый в сторону, к боковой, задней стене) представлено в планах жилых домов, обнаруженных в Фессалии, в Димини и Сескло. Стадия развития жилища, когда очаг переносится во вторую комнату представлена поселениями Лианоклади (Фессалия) и Троя II.

<sup>304</sup> Вишпер. 1972 С. 30.

<sup>305</sup> Вишпер. 1972. С. 30.

Также в качестве важной причины, легшей в основу генезиса мегарона, Б.Р. Вишпер указывает проблему расширения главного пространства, которую можно было решить только подведением опор под балки крыши. Варианты решения этой проблемы представлены в главном мегароне и в жилом здании в Трое VI<sup>306</sup>. Особенностью плановой композиции жилого здания является разделение внутреннего пространства главной комнаты на два нефа путём постановки в ряд в центре трёх колонн. Б.Р. Вишпер также отмечает, что «подобное же решение этой проблемы находим в Карнаку, в мегароне, относящимся к среднеэлладской эпохе. В Карнаку принцип внутренней колоннады продолжен и на портик, где одна центральная колоннада поставлена между боковыми выступами стен. Здесь в зародыше можно видеть идею разделения залы на несколько кораблей (нефов – С.З.) при помощи колоннад, идею, которая получит дальнейшее развитие в греческом храме. В эволюции микенского мегарона, где главной задачей оставалось центральное положение очага, эта идея, однако, не привилась и была заменена другим приёмом – постановкой четырёх колонн вокруг очага»<sup>307</sup>. Другие особенности мегарона: двухскатная крыша (как свидетельство северного происхождения) и полное отсутствие тех приёмов освещения, которые применялись в критской архитектуре (окна и световые шахты). Микенский мегарон получал свет, очень скудный, через входные двери.

Таким образом, микенский мегарон, сформировавшись из мегарона среднеэлладской эпохи, представлял собой вытянутую в плане прямоугольную постройку, состоящую из группы помещений, нанизанных на одну ось и перекрытых двухскатной крышей. Главное помещение, отделённое от входа прихожей, содержало очаг в центре, окружённый четырьмя колоннами, поддерживающими высокий потолок. Вход в мегарон был выделен портиком, колонны, которого располагались в выступах стен (антах).

Дворцовый двор, в отличие от критского, не носил характера центра архитектурной композиции, вокруг которого концентрировались более и менее самостоятельные сооружения. Центральную часть двора окружал комплекс комнат, являвшихся царской резиденцией. Микенские дворцы были менее обширны, чем критские, имели более ясную и простую планировку, в отличие от критских были обнесены крепостной стеной. Характер крепости придавало дворцам и их расположение в труднодоступной местности, а также тщательно укреплённые подступы, ведущие от крепостных ворот к собственно дворцу. Иногда отсутствие фортификационных сооружений восполнялось выгодным месторасположением (например, в Пилосе).

---

<sup>306</sup> Мегарон сохранился достаточно плохо.

<sup>307</sup> Вишпер. 1972. С. 30.

Интересен вопрос о назначении мегарона. Как отмечает Б.Р. Вишпер, «обычно мегарон характеризуют как “мужскую комнату”, и такое назначение он имел с древних времён. Возможно, что в старину в мегароне вообще проходила вся домашняя жизнь семьи. Однако мегаронам Микенского и Тиринфского дворцов подобное название вряд ли могло соответствовать»<sup>308</sup>. Наличие жилых комнат рядом с мегароном свидетельствует о том, что для спален служили самостоятельные помещения. Также очаг главного мегарона вряд ли мог использоваться для бытовых целей<sup>309</sup>. Это означает, что мегарон служил религиозным, культовым целям, сохранив свою первоначальную планировку и элементы её слагающие. Этому мнению придерживается Ю.В. Андреев, полагая, что дворец в микенской мифологии выступает как жилище богини, а позднее как её укреплённое убежище или место заточения<sup>310</sup>. Ю.В. Андреев также отмечает, что «... в процессе минойско-микенского религиозного синтеза их (горных святилищ – С.З.) функции были присвоены дворцами, как правило, располагавшимися на господствующих над местностью возвышенностях, иногда, как дворец в Микенах, на довольно значительной высоте. В этом, возможно, ещё раз проявилось столь характерное для микенского менталитета самоотторжение человека и социума от мира природы, соединённое с тяготением к разумной упорядоченности и гармонической организованности этого мира»<sup>311</sup>. Кроме того, мегарон выступал в качестве парадной резиденции правителя<sup>312</sup>.

Возведение подобных сооружений требовало огромного количества строительного материала. Протяжённость крепостных стен дворца в Микенах составляла 1100 м, а крепости Гла в Беотии – целых три километра<sup>313</sup>. Глыбы, из которых построена Тиринфская крепость, весят несколько тонн, и неудивительно, что в более поздние времена рассказывали, будто Тиринф и подобные ему крепости сооружали великаны циклопы.

Главные образцы дворцовой и крепостной архитектуры сохранились в Микенах и в Тиринфе. Так как по постройки в Тиринфе сохранились лучше, рассмотрим их подробнее. Город располагался на продолговатом скалистом холме. Со всех сторон дворец защищён массивными стенами, делающими из него неприступную крепость. Стены

---

<sup>308</sup> Вишпер. 1972. С. 33.

<sup>309</sup> По мнению Б.Р. Вишпера этому противоречит тонкий известковый пол с богатой росписью и трон властителя, стоявший непосредственно перед очагом (Вишпер. 1972. С. 33).

<sup>310</sup> Андреев. 2002. С. 625.

<sup>311</sup> Андреев. 2002. С. 618–623.

<sup>312</sup> Вишпер. 1972. С. 34.

<sup>313</sup> Бартонок. 1991. С. 152.

сложены из огромных, только частично обработанных камней, промежутки заполнены мелкими камнями. В некоторых местах стены расширяются в бастионы и над ними возвышаются башни, охраняющие подступы к крепости. На южной и восточной стороне крепости, внутри циклопических стен, проложены узкие галереи, крытые ложными стрельчатыми сводами из выступающих один над другим слоёв кладки. В эти галереи выходит ряд камер в виде казематов, служивших, вероятно, местом хранения запасов провианта<sup>314</sup>.

Доступ в крепость осуществлялся через два входа. Один, запасной и потайной, ход находился на западной стене, под бастионом. Длинная и крутая лестница ведёт от него мимо башен. Главный вход располагался на восточной стороне и к нему ведёт широкая дорога мимо крепостных стен. Первый вход, через крепостные стены, по-видимому, не имел дверей, но был достаточно защищён благодаря господствующим над ним башням. От этого входа путь к главному помещению дворца – к мегарону – идёт через всю крепость. Сначала надо пройти узким проходом между двух стен ко вторым воротам. Дальше, после следующих ворот, проход несколько расширяется и выводит во двор, который завершается новыми воротами, т. наз. Большими пропилеями. Пропилеи состоят из стены с одной центральной дверью, которую с двух сторон замыкают колонные портики. Б.Р. Вишпер предполагает, что «...эти микенские пропилеи, представляющие собой совершенно законченное, самостоятельное здание, в гораздо большей мере являются прототипом позднейших греческих пропилей»<sup>315</sup>.

Большие пропилеи, с выступами светлых антов и с колоннами, выполнявшими скорее декоративную, обрамляющую, чем конструктивную функцию. Сравнение с аналогичными сооружениями критской архитектуры показывает большую логичность, большую концентрацию микенской архитектуры, но вместе с тем и, несомненно, её большую скупость в выборе декорации. Большие пропилеи выводят на новый двор, за которым следуют новые ворота, т. наз. Малые пропилеи, того же плана и пропорций, что и Большие пропилеи. За Малыми пропилеями начинаются настоящие внутренние покои дворца. Малые пропилеи выводят на внутренний двор правильной формы, окружённый колоннами и мощённый гладкими плитами известняка. Перед задней стеной внутреннего двора, по центру, находился алтарь. При этом важно отметить, что внутренний двор является вступлением к главному помещению дворца, к мегарону – зданию изолированному массивными стенами от всех окружающих помещений. Дворец имел три перестройки.

---

<sup>314</sup> Вишпер. 1972. С. 30.

<sup>315</sup> Вишпер. 1972. С. 31.

Постройка первого относится примерно к 1400 г. до н. э., третий был, вероятно, выстроен в XIII в. до н. э.<sup>316</sup> Мегарон в Тиринфе состоял из трёх компартиментов. Вход оформлен портиком с двумя колоннами между антами; затем три двери между деревянными столбами ведут в следующее помещение – вестибюль. По мнению Б.Р. Вишпера, «в этой своей развитой форме портик и вестибюль мегарона обнаруживают явную связь с критской архитектурой... однако, сразу бросается в глаза различие основного ритма: не одна колонна в центре входа (как на Крите), а две колонны по бокам, и не два, а три входа между двумя столбами – симметрия и нечёткий ритм, господствовавшие в микенском мегароне, гораздо ближе к греческой, чем к критской композиции пространства»<sup>317</sup>. Из вестибюля одна дверь ведёт в главную залу мегарона (почти 12 м длины и 10 м ширины). В центре мегарона находился низкий круглый очаг; четыре колонны вокруг очага поддерживают потолок; направо от входа, на возвышении, помещался трон властителя. Известковый пол был украшен живописью.

В композиции тиринфской крепости выделим три отличительных черты: отсутствие центрального двора, который определял композицию критских дворцов; концентрация пространственного направления, последовательное проведение идеи пути через ряд пространственных ячеек, всё возрастающих в своих размерах и величии; изолированность, замкнутость отдельных помещений.

Рядом с главным мегароном, находился другой, меньший по размерам и более простой в плане, изолированный от главного узким ломаным коридором. Второй мегарон также имел свой собственный двор, был замкнут четырьмя стенами. На востоке от этих построек располагалось ещё одно параллельно расположенное здание с собственным двором. Как предполагает Б.Р. Вишпер, «...тиринфский город эпохи расцвета имел два самостоятельных мегарона, каждый со своими жилыми помещениями и службами.... Данные раскопок заставляют предполагать, что большой мегарон появился в результате третьей, последней перестройки дворца, тогда как малый мегарон есть уцелевшая часть предшествующего, второго дворца»<sup>318</sup>. По поводу перекрытия мегаронов до сих пор ведутся споры. Б.Р. Вишпер отмечает, что «оба мегарона Тиринфа имели плоское перекрытие наподобие критских дворцов»<sup>319</sup>.

Ещё одним известным примером архитектуры этого периода является акрополь Микен, расположенный недалеко от одноимённого

---

<sup>316</sup> Вишпер. 1972. С. 30.

<sup>317</sup> Вишпер. 1972. С. 31.

<sup>318</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

<sup>319</sup> Вишпер. 1972. С. 33. Б.Р. Вишпер также указывает, что «такое предположение лучше сходится и с историей греческого храма, который возник явно под влиянием микенского мегарона и первоначально тоже был перекрыт плоской или низкой крышей».

посёлка Микинес. Первые монументальные фортификации в Микенах были созданы в XIV в. до н. э.<sup>320</sup> Акрополь был окружён стенами шириной 5–8 м и сложен из больших плит различного размера, едва обработанных пилой и молотком. Эти постройки датируются временем ок. 1250 г. до н. э.<sup>321</sup> Плиты накладывались одна на другую, а щели заделывались глиной, мелким камнем и землёй. Вход в акрополь оформлен в виде двух мощных ворот. Самые знаменитые из них имеют высоту более 3 м и получили наименование Львиных ворот (в честь рельефа с изображением львов, датируемого ок. 1250 г. до н. э.<sup>322</sup>). Львиные ворота состояли из двух столбов, перекрытых одной каменной глыбой. Для того чтобы отвести тяжесть стены с этих столбов над поперечной глыбой оставлено треугольное отверстие, которое заполнено более легкой каменной плитой с рельефом.

За воротами, на пороге которых до сих пор остались выбоины от микенских колесниц, дорога поднимается вверх. С левой стороны дорога переходит в остатки некогда величественной лестницы, которая вела к резиденции властителя на вершине скалы, круто нависшей над Львиными воротами. Здесь дорога заканчивается в небольшом дворике с мегароном, с тронным залом в западной части и окружающим его жилыми помещениями собственно дворца, украшенного с восточной стороны входной колоннадой. Мегарон был с очагом и четырьмя колоннами, имел пол, выстланный из каменных плит, привозимых с Крита<sup>323</sup>. Доступ в дворцовый ансамбль вел через пропилеи.

В кон. XIII в. до н. э. был пристроен дополнительный выступ, включивший в черту крепостных стен бьющий из скалы подземный источник<sup>324</sup>. К нему можно было спуститься по лестнице из 96 ступенек, внезапно обрывающейся у водной цистерны двухметровой глубины.

Кроме Арголиты, области Греции, где расположены Тиринф и Микены, также известна и область Мессения. Это плодородная равнина на юго-западе Пелопоннеса. В раннеминойский период здесь возникают ряд поселений, самое известное из которых Пилос, основанный в XV в. до н. э.<sup>325</sup> А. Бартошек отмечает, «в то время как Микены поражают посетителя великолепными развалинами на скалистой вершине в дикой горной безлесной местности, а Тиринф – мощью своих фортификационных сооружений в приморской низменности, Пилос расположен среди холмов, поросших лиственными деревьями, и, по существу защищён только своим естественным положением (горной грядой

---

<sup>320</sup> Бернгард. 1986. С. 15.

<sup>321</sup> Бернгард. 1986. С. 15.

<sup>322</sup> Бартошек. 1991. С. 113.

<sup>323</sup> Бернгард. 1986. С. 16.

<sup>324</sup> Бартошек. 1991. С. 113.

<sup>325</sup> Пилос ошибочно идентифицировался как дворец легендарного старца Нестора.

и морем – С.З.)»<sup>326</sup>. Хорошо сохранившиеся остатки царского дворца позволяют его датировать ок. 1200 г. до н. э.

Входные ворота вели в окружённый колоннадой двор размерами 12,90×7,30 м, откуда через вестибюль с колоннами можно было пройти в прихожую, а затем в главный дворцовый зал площадью 12,90×11,20 м с четырьмя опорными колоннами и очагом посередине.

К центральным комнатам примыкали различные административные и хозяйственные помещения и склады. Принято считать, что Пилос был коммерческим и хозяйственным центром микенского мира<sup>327</sup>.

Значительные археологические комплексы микенской эпохи были засвидетельствованы и за пределами Пелопоннеса. Остатки микенской крепости также были открыты в Аттике, в Афинах. Крепость по своей строительной технике была аналогична микенской и тириинфской. Однако существование микенского дворца в Афинах археологически не засвидетельствовано<sup>328</sup>.

В Беотии, в Фивах микенской эпохи и в Орхомене обнаружены остатки дворцов. На Беотийской равнине располагается одно из самых загадочных мест Микенской Греции – крепость Гла. Крепостные укрепления окружают территорию площадью ок. 20 га, что в семь раз превышает площадь Тиринфа. Этот археологический комплекс имеет необычный план. По мнению исследователей, эта крепость выступала в качестве убежища для населения целого ряда окрестных микенских селений, прятавшегося здесь в случае возникновения военной опасности<sup>329</sup>.

Ещё один тип сооружений, уникальный и представленный только в микенской архитектуре являют собой купольные гробницы.

Микенские поселения часто окружались комплексом погребений. Для коллективных погребений применялись искусственные гроты, высеченные в скале. Подобные гробницы состояли из входного пространства, обычно спускающегося в глубину скалы несколькими ступенями; маленького портала, ведущего в могильную камеру – круглую или в форме трапеции, крытую ложным куполом (некрополи близ Халкиды, в Манике, датируемые среднеэладским временем)<sup>330</sup>. Для единичных погребений устраивались могилы в виде ям или ящичков (так наз. шахтовые или ящичные гробницы). Они имели прямоугольную форму, реже круглую, при этом погребальная яма обкладывалась каменными плитами. Затем сооружалось защитное покрытие из деревянных брусьев, скреплённых на концах бронзовой оковкой. Сверху на

---

<sup>326</sup> Бартошек. 1991. С. 120.

<sup>327</sup> Бартошек. 1991. С. 122.

<sup>328</sup> Бартошек. 1991. С. 123.

<sup>329</sup> Бартошек. 1991. С. 124.

<sup>330</sup> Вишпер. 1972. С. 34.

это покрытие укладывали огромные каменные плиты, после чего всё сооружение обмазывалось глиной. Примером могут служить знаменитые шахтовые гробницы Микен.

Наиболее интересен с точки зрения архитектурного решения ещё один тип гробниц – купольные. Первые купольные гробницы появились на Крите (толосы II тыс. до н. э., а также толосовые гробницы около Кносса и Феста, датируемые пер. пол. II тыс. до н. э.<sup>331</sup>), но в поздний период развития критской архитектуры они исчезают. Вновь в очень самостоятельной форме этот тип появляется в Микенской Греции. Уже в XVI в. до н. э. купольные гробницы становятся преобладающим типом погребения в Мессении (древнейшая гробница «Осман Ага»), а с XV в. до н. э. – основным типом погребальных сооружений в Микенах, а затем и повсеместно в материковой Греции<sup>332</sup>. Как предполагает А. Бартошек, «в архитектурном плане купольные гробницы представляют собой усовершенствованный тип так называемых камерных гробниц, использовавшихся с конца среднеэладского периода для семейных захоронений. Камерные гробницы – это эладские семейные могилы, вырытые в склоне холма наподобие пещер и соединённые с внешним миром дорогой, полого спускающейся к постепенно сужающему месту, которое и является входом в гробницу. В плане гробница представляла собой прямоугольник со срезанными углами»<sup>333</sup>.

Направление входа в микенские гробницы варьируется в зависимости от склона холма, внутри которого расположена гробница, в отличие от критских гробниц, строго ориентированных на восток. Обычно план купольной гробницы состоит из четырёх элементов: из дромоса (входного коридора), обрамлённого стенами и ведущего к дверям могилы<sup>334</sup>; стомиона (портала), перекрытого огромной каменной глыбой; купольной залы, перекрытой ложным куполом; небольшой и более низкой камеры прямоугольной в плане, расположенной рядом с купольной залой и служащей местом погребения. Сверху насыпался курган. Вход в гробницу закрывала двухстворчатая деревянная дверь. Как отмечал Ю.В. Андреев, «...основные конструктивные элементы ... при всей их ясно выраженной чисто архитектурной функциональности, несомненно, несут и определённую смысловую нагрузку, воплощая в едином семантическом “пучке” ряд взаимосвязанных, как бы перетекающих друг в друга образов мифологем: вечное жилище обожествлённого или героизированного правителя, загробный мир и, наконец, весь космос. В этом контексте особое мистическое значение приобретает и

---

<sup>331</sup> Вишпер. 1972. С. 34.

<sup>332</sup> Бартошек. 1991. С. 213.

<sup>333</sup> Бартошек. 1991. СС. 213–214.

<sup>334</sup> Иногда очень длинный, так в т. наз. «гробницы Клитемнестры» длина дромоса достигала 37 м.



надмогильный холм как уменьшенная копия великой мировой горы, и каменный свод внутри него, первоначально усеянный бронзовыми позолоченными розетками, как «небо» царства мёртвых, и величественный украшенный замысловатой каменной резьбой фасад гробницы как безжалостные, всегда открывающиеся в одну сторону «врата Аида»<sup>335</sup>.

Самые монументальные по своим пропорциям и по размерам купольные гробницы Микенской Греции найдены в Орхомене («гробница Миния»), в Средней Греции и в Арголиде. На сегодняшний день обнаружено около 65 купольных гробниц.

Рассмотрим самый известный памятник этого рода, так называемую Сокровищницу Атрея (нач. XIII в. до н. э.<sup>336</sup>), расположенную в Микенах за пределами крепостных стен. К гробнице ведёт длинный коридор-дромос. Портал гробницы был перекрыт стомионом 9 м в длину. За стомионом следует купольная зала свыше 14 м в диаметре и почти таких же размеров в высоту. Эта зала была предназначена для проведения заупокойного культа и перекрывалась ложным куполом из тридцати трёх выступающих друг над другом и срезанных по кривой слоёв кладки. Маленькие отверстия в стенах гробницы свидетельствуют о том, что первоначально купол был украшен металлическими узорами, вероятно, розетками. Монументальной простоте и величавости замысла, которую обнаруживают микенские гробницы, критская архитектура не может противопоставить никаких параллелей. Ю.В. Андреев, анализируя микенские купольные гробницы, отмечает, «как наглядное выражение столь характерных для микенского менталитета претензий на вечность, неизменность, неподвластное времени величие, абсолютную самодостаточность и независимость эта модель мироздания являет собой полную противоположность минойскому космосу-лабиринту, пребывающему в вечном движении, изменчивому и непостоянному как сама природа»<sup>337</sup>.

Анализ микенской архитектуры показал, что, несмотря на то, что её развитие опиралось на многие художественные традиции, с самого начала она развивалась очень самостоятельно. Специфика микенского искусства проявляется не только в архитектуре, не менее своеобразно им изобразительное искусство. По мнению Ю.В. Андреева, «любое произведение микенского искусства, будь то толосная гробница, дворцовый мегарон, украшающие его настенные росписи, покрытая орнаментом ваза или примитивная глиняная статуэтка, несёт в себе ясно выраженную печать конструктивности или... сделанности. Каждому из этих сооружений или предметов присущи одни и те же черты, являющиеся, так сказать, видовыми признаками искусства ахейской Греции:

---

<sup>335</sup> Андреев. 2002. СС. 615–617.

<sup>336</sup> Бартошек. 1991. С. 215.

<sup>337</sup> Андреев. 2002. С. 617.

структурная ясность, соразмерность части и целого, устойчивость, графическая чёткость и замкнутость контура или пластического объёма»<sup>338</sup>.

#### **Литература:**

1. Андреев. 1999. – Ю.В. Андреев. Цена свободы и гармонии. СПб., 1999.
2. Андреев. 2002. – Ю.В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. СПб., 2002.
3. Античная культура. 1995 – Античная культура. Словарь-справочник. М., 1995.
4. Бартошек. 1991. – А. Бартошек. Златообильные Микены. М., 1991.
5. Бернгард. 1986. – М.Л. Бернгард. Коринф и Аргонида. Варшава, 1986.
6. Вишпер. 1972. – Б.Р. Вишпер. Искусство Древней Греции. М., 1972.
7. Колпинский, Сидорова. 1970. – Ю.А. Колпинский, Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Серия «Памятники мирового искусства». М., 1970.
8. Колпинский. 1977. – Ю.А. Колпинский. Великое наследие античной Элады и его значение для современности. М., 1977.
9. Сидорова. 1972. – Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира. М., 1972.
10. Соколов. 1972. – Г.И. Соколов. Эгейское искусство. М., 1972.
11. Пендлбери. 1950. – Дж. Пендлбери Археология Крита. М., 1950.
12. Ривкин. 1978. – Б.И. Ривкин. Античное искусство. Серия «Малая история искусств». М., 1978.
13. Willets. 1962. – Willets R. F. Cretan Cults and Festivals. London, 1962.

---

<sup>338</sup> Андреев. 1999. С. 29–30.

## Живопись

Критские фрески как прототип живописи Микенской Греции.



1. – Фрагменты стенной росписи в виде щитов из Микен. XIII в. до н. э.
2. – Фрагмент фрески с изображением женской фигуры из Микен. XIII в. до н. э.

Афины, Национальный археологический музей

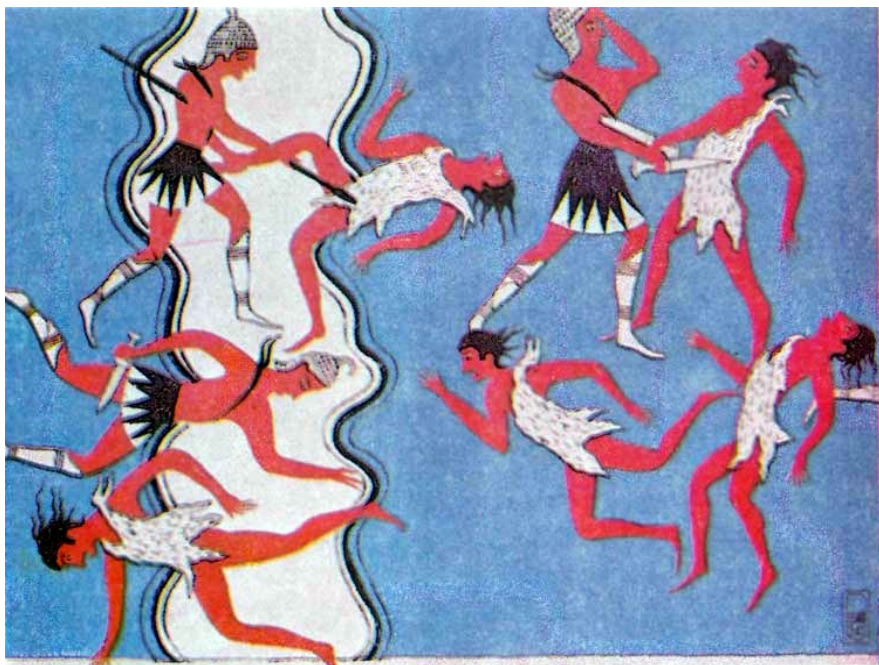
Применение ровного и плотного контура, пригвождающего изображение к фону. Использование ярких плотных, почти эмалевых красок и сухой манеры рисунка.



Фреска из Тиринфа с изображением женщин на колеснице  
(по: Бартошек. А. Златообильные Микены. М., 1991)



Фреска из Пилоса с изображением боевой колесницы и воинов.  
Реконструкция П. Де Жонга (по: Бартошек. А.  
Златообильные Микены. М., 1991)



Фреска из Пилоса со сценой сражения (по: Бартошек. А.  
Златообильные Микены. М., 1991)

Геометризация натуральных и применение подчёркнуто декоративных, стилизованных форм, проявившаяся в результате сведения пространственных элементов к плоскостным.



Фреска из Микен с изображением женщины с колосьями в руках.  
Микены, Археологический музей  
Популярность, в отличие от Крита, сцен охоты и особенно войны.



Фрагмент фрески со сценой охоты из Тиринфа  
Афины, Национальный археологический музей

Отсутствие передачи природной среды и нейтральный одноцветный, орнаментальной по трактовке фон. Эффекты остановленного мгновения и предельной статики, подчёркивающие и приумножающие условность происходящего события.



Деталь фрески с изображением женщин из Пилоса

Своеобразный характер фресок Пилоса, отличный от микенских и тиринфских.



Фреска из Пилоса с изображением сцены охоты (по: Бартошек. А. Златообильные Микены. М., 1991)



Фреска из Пилоса с изображением музыканта и голубя.  
Реконструкция П. Де Жонга (по: Бартошек. А. Златообильные Микены. М., 1991)





Фрагмент фрески с изображением охотника и оленя  
из т. н. дворца Нестора в Пилосе

Традиции росписи ларнаков в микенской культуре.



Ларнак позднемикенского времени  
Нью-Йорк, Метрополитен музей



Деталь фрески с изображением девушки из Тиринфа. XIII в. до н. э.  
Сцены второго дворца в Тиринфе были декорированы большим  
изображением процессии женщин.  
Афины, Национальный археологический музей



Фрагмент фрески из Микен  
Афины, Национальный археологический музей



Расписная табличка из Микен. Богиня со щитом (Афина?)  
Афины, Национальный археологический музей

Памятники: *росписи из дворца в Тиринфе, в Микенах (из дворца и из сооружений, находящихся вне крепостных стен), в Пилосе, в Фивах, на поселении Зигуриес (к югу от Коринфа), расписная табличка с изображением богини (Афина?) со щитом, происходящая из Микен.*

### **ПОДВОДЯ ИТОГИ...**

Древнейшие образцы фресковой живописи на материке были открыты в Микенах, они относятся ко времени до прихода ахейцев на Крит, однако фрагментарность этих фресок не позволяет составить о них исчерпывающее представление<sup>339</sup>. XIV–XIII вв. до н. э. датируются росписи микенской Греции, сохранившиеся в Тиринфе, в Микенах (из дворца и из сооружений, находящихся вне крепостных стен), в Пилосе, в Фивах, на поселении Зигуриес (к югу от Коринфа). Мегароны дворцов отличались, как правило, богатством росписей. Пилосский мегарон мог бы по праву гордиться собранием самых разнообразных сцен, представляющих мир богов и людей. В Пилосе и в Тиринфе сохранились также остатки расписного потолка, разделённого на квадраты и украшенного изображениями осьминогов и другими мотивами.

Из Микен происходит фриз, изображающий сцену в лагере (XIII в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Микенский мегарон был, очевидно, украшен фризом из фресковых росписей

<sup>339</sup> Бартонок. 1991. С. 154.

высотой 45 см и длиной 46 м, изображающих военные сцены<sup>340</sup>. Характерной чертой микенской живописи были необыкновенно яркие краски<sup>341</sup>. Как и для вазописи, для фресковой живописи микенской Греции критские фрески сыграли роль необходимого прототипа. Как видно на примере данного фриза, микенские мастера сохранили многое из приёмов искусства Крита. Так фигуры рассеяны по поверхности фриза на разных уровнях, «... как будто в бесконечном пространстве; под их ногами не проведена условная линия базиса; одна фигура пересекает и скрывает другую»<sup>342</sup>. Также здесь применены такие чисто критские приёмы как изображение контура земли в двойной перспективе, у нижней и у верхней рамы и тип изображения фигур (тонкие талии, свободные движения, разнообразие поз и жестов). Как полагает Б.Р. Вишпер, «гибкость линий и изящество красочных сочетаний указывают на то, что автор микенского фриза, если не был критянином по происхождению, то всё же прошел настоящую критскую школу. Критские влияния берут в микенском фризе верх над местными художественными традициями»<sup>343</sup>. Но при этом нельзя не отметить и некоторые собственные черты, отличные от критских прототипов, как-то превращение изображения контуров земли в чисто орнаментальный мотив в связи с потерей этого приёма той логики, которая присутствовала в критских фресках.

Но, говоря о критском влиянии на сложение микенской живописи, нельзя забывать и тот факт, что росписи Крита, относящиеся к последнему периоду существования Кносского дворца, т. е. ко времени, когда его хозяевами были уже микенские ахейцы, утрачивают свою былую естественную непосредственность и подвергаются определённой схематизации, в чём проявляется художественные влияния, которые шли с материка и были обусловлены появлением на Крите ахейцев около XV в. до н. э. Также стоит вспомнить мнение А. Бартонека о том, что «уровень их (фресок – С.З.) близок к критским образцам лишь в исключительных случаях (например, голова богини или жрицы, открытая в Микенах в слоях, датированных приблизительно 1350 г. до н. э.). При этом, однако, здесь весьма часто встречается изображение культовых процессов (в частности, довольно раннее изображение из Фив начала XIV в. до н. э., более поздняя фреска из Тиринфа XIII в. до н. э.), или грифонов, напоминающих росписи тронного зала в Кноссе»<sup>344</sup>.

Рассмотрим изображение культовых действ. Это фреска с изображением женщины с колосьями в руках (XIII в. до н. э.). Как уже было сказано выше, данное изображение очень близко восходит к критскому

---

<sup>340</sup> Бартонек. 1991. С. 154–155.

<sup>341</sup> Бернгард. 1986. С. 16.

<sup>342</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

<sup>343</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

<sup>344</sup> Бартонек. 1991. С. 154.

прототипу. На сохранившемся фрагменте изображена женщина с причёской (или в головном уборе), украшенной, видимо, стилизованным знаком растения и в платье, обнажающем одно плечо. Фигура передана в трёхчетвертном повороте, что позволяет полностью передать ритуальный жест – в поднятых руках женщина держит пучки колосьев. Но, несмотря на достаточно дословное следование критскому образцу, манера исполнения отлична от критской. Фигура обведена ровным, плотным контуром, который как бы пригвозждает изображение к фону, не создаёт ощущение движения, а, наоборот рождает впечатление предельной статики и остановленности действия.

Самым, пожалуй, важным отличием микенской фресковой живописи от критской будет выбор тем для росписей, т. к. «... в выборе тематики прослеживается ряд отклонений, которые невозможно объяснить простой случайностью»<sup>345</sup>. На материке становятся популярными, в отличие от Крита, изображения охотничьих и особенно военных сцен. Как было отмечено Ю.В. Андреевым, «в микенском искусстве природа чаще всего обращена к человеку своей трагической, внушающей ужас и отчаяние стороной. Безмятежное наслаждение красотой и многообразием форм животного и растительного мира, так много значившее для минойских художников, микенским мастерам и их воинственным заказчикам было, по всей видимости, чуждо. Весьма характерно, что, переняв у критских наставников основные приёмы изображения человеческой фигуры, некоторые архитектурные мотивы, ..., материковые живописцы, украшавшие стены микенских дворцов, оставили почти без употребления богатейший репертуар анималистических и флоральных тем, накопленный минойским искусством. В их произведениях мы не находим ни усыпанных цветами лужаек, ни колышущихся под порывами ветра кустов, ни порхающих по ветвям птиц, ни голубых обезьян, ни грациозных антилоп. Почти все живые существа, которых мы видим на микенских фресках – собаки, лошади, олени, кабаны, так или иначе задействованы в сценах охоты, т. е. выполняют определённые сюжетные функции и, следовательно, не могут считаться объектами бескорыстного эстетического любования»<sup>346</sup>.

В росписях микенского периода отсутствует природная среда, нейтральный одноцветный фон остаётся непроницаемым. Персонажи росписей, отделённые от фона обычно тёмным ровным и достаточно плотным контуром воспринимаются как застывшие на определённом, точно им предназначенном месте, «... при этом фигуры людей и животных остаются в состоянии ...статуарного оцепенения»<sup>347</sup>. Плотные,

---

<sup>345</sup> Бартошек. 1991. С. 154.

<sup>346</sup> Андреев. 2002. СС. 600–601.

<sup>347</sup> Андреев. 2002. С. 612.

почти эмалевые краски заполняют участки рисунка, вместо живых, чувственных образов теперь господствуют застывшие, подчёркнуто декоративные, стилизованные формы. Иной почерк, иной взгляд на мир, иная художественная система. Это та художественная система, для которой важны уверенность и внутренняя сила образов, при этом каждый образ «тектоничен», т. е. находится в строго определённых отношениях с окружающим пространством, рождая «... застывший, как бы остановленный на бегу и обращённый в безжизненную схему мир природы»<sup>348</sup>. Если критское искусство – это выражение стихийности неопределённых ощущений, то микенское – сила разума и организованность интеллекта. При этом, «... микенская живопись поразительно консервативна. Даже в сценах охоты, по своей внутренней логике требующих особого динамизма, все участвующие в них персонажи (люди, лошади, собаки и олени) почти неподвижны, а если двигаются, то очень нерешительно, почти нехотя»<sup>349</sup>.

Из Микен также происходит расписная табличка с изображением богини (Афина?) со щитом, датируемая III позднемикенским периодом. На плохо сохранившейся табличке в центре представлена богиня в облике девы-воительницы, вооруженная огромным щитом в виде восьмёрки. Центральную фигуру богини фланкируют изображения жриц в типично критских платьях. По мнению Ю.В. Андреева, здесь представлено изображение богини как защитницы дворца и «города» (цитадели)<sup>350</sup>.

Наибольшее впечатление о микенской фресковой живописи дают росписи нового, последнего дворца в Тиринфе, хотя эта роспись сохранилась в более фрагментарном виде, чем микенский фриз. По мнению Б.Р. Вишпера, «... фриз тиринфского мегарона не представлял собою такого единого, неделимого целого, как в Микенах, а состоял из нескольких изолированных эпизодов: из процессии женщин, выезда колесниц, охоты на кабана и так называемого “оленьего фриза”»<sup>351</sup>.

Из отдельных эпизодов тиринфского фриза более всего близкой критским прототипам кажется сцена «Охота на кабана» (XIII в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). В этой композиции чувствуется «настоящий критский темперамент»<sup>352</sup>, динамика движения и колорита. Фигуры кабана и преследующих его собак представлены, казалось бы, в стремительном движении, в столь традиционном для критского искусства позе летящего галопа. Но, как отмечает

---

<sup>348</sup> Андреев. 2002. С. 612.

<sup>349</sup> Андреев. 2002. С. 612.

<sup>350</sup> Андреев. 2002. С. 623.

<sup>351</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

<sup>352</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

Ю.В. Андреев, «тем не менее даже и в этом исполненном драматической экспрессии эпизоде ощущается какая-то странная заторможенность. Похоже, будто собаки и вепрь застряли в какой-то плотной, хотя и прозрачной среде, препятствующей их движению»<sup>353</sup>. В стилистическом отношении мы также здесь сталкиваемся с совершенно иной концепцией. Б.Р. Вишпер так описывает эту сюжетную концепцию, «чаща, сквозь которую собаки гонят кабана, лишена всякого пейзажного характера и превратилась в плоский ковёр из жёлтых спиралей на голубом фоне, да и сами фигуры животных, со стилизованной пятнами и штрихами поверхностью, кажутся не пространственными формами, а плоскостным узором»<sup>354</sup>. Описание, данное Б.Р. Вишпером, подтверждают высказывания Ю.В. Андреева, о сугубо орнаментальной трактовке фона, «... усеянного однообразно стилизованными стеблями каких-то растений»<sup>355</sup>, о единообразной орнаментальности в проработке шерсти кабана и собак. Ю.В. Андреев также отмечает, что «как и в росписях ваз “картинного стиля”, декоративные плоскости образуют здесь некое подобие коллажа или вышивки, т. е. очень грубо, без надлежащей нюансировки сбалансированную систему линейных контуров, в силу этого обречённую на неподвижность... Столь характерная для микенского искусства, как, видимо и для всего микенского менталитета, любовь к порядку и покою, ради которой художники, работавшие в различных жанрах изобразительного и прикладного искусства, готовы были пожертвовать всем многообразием и многоцветьем образов живой природы, в какой-то степени может быть объяснена как своеобразная защитная реакция народа, привыкшего на своей первоначальной родине к более однообразным и пространственно протяжённым формам ландшафта, на чрезвычайную изменчивость, фрагментарность и подвижность его новой среды обитания»<sup>356</sup>.

Фреска «Выезд на колеснице» (XIII в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей) из тиринфской «серии» представляет собой более орнаментально выстроенную композицию, изображающую двух дам, выезжающих на колеснице. Ю.В. Андреев предполагает, что эта фреска является частью сцены с изображением охоты, где представленные придворные дамы выступают в качестве участниц этой забавы<sup>357</sup>. В этой композиции всё предельно условно, «деревья, листва которых сведена к простому грушевидному силуэту, поставлены в ритмический ряд, силуэты фигур обведены толстыми и точными контурами,

---

<sup>353</sup> Андреев. 2002. С. 612.

<sup>354</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

<sup>355</sup> Андреев. 2002. С. 612.

<sup>356</sup> Андреев. 2002. СС. 612–613.

<sup>357</sup> Андреев. 2002. С. 633.

словно по линейки начерченными линиями – светлыми рядом с тёмными силуэтами и тёмными по краям светлых силуэтов»<sup>358</sup>. Дамы показаны в жёстко статичных позах, статичность поз усиливается статичностью шага лошади, везущей колесницу. Шаг лошади размерен, передача движения не создаёт ощущение такового. Единственное впечатление, рождающееся от фрески, это эффект остановленного мгновения и абстрактного пространства, что ещё раз подчёркивает и приумножает условность происходящего события, когда создаётся не образ события, а лишь его предельно стилизованная схема. При этом, в тиринфском фризе стилизация кажется отвечающей самой сущности художественной концепции, производит впечатление нового творческого принципа, основанного на ритме, порядке, геометрической абстракции форм. В качестве своеобразной рамы для данного фрагмента фрески выступает декоративно-орнаментальная полоса, состоящая из чётко просчитанных сочетаний десяти белых полос и одной чёрной (внизу) и двенадцати белых полос и одной чёрной (верху). Орнамент постоянно повторяется, внося с помощью числовых комбинаций упорядоченность и чёткий геометрический ритм, что ещё раз подчёркивает выверенность, рукотворную «сделанность» композиции.

Особенно явно геометризация натуральных форм, проявившаяся в результате сведения пространственных элементов к плоскостным, присутствует в композиции «оленьего» фриза. Здесь, «вместо критского разнообразия поз и движений – скупое повторение немногих одинаковых типов: расплывчатые красочные пятна на шкуре оленей превратились в орнаментальное чередование крестиков. Но особенно интересно то превращение, которое испытали контуры фигур. Мастер тиринфского фриза не только совершенно абстрактным образом удваивает контур, но и заполняет промежуток между двумя контурами красочным тоном, отличающимся как от цвета тела животного, так и от цвета фона. Создаётся чисто декоративная игра линий и красочных плоскостей, для которой образы реальной природы служат только орнаментальным мотивом»<sup>359</sup>.

Когда-то реально подобные, но превращённые в геометрический орнамент образы создают упорядоченную, заключённую в рамку новую визуально ясную и логически понятную модель мира. По словам Ю.В. Андреева, «в отличие от своих минойских предшественников и учителей он (микенский художник – С.З.) вовсе не склонен был безоглядно отдаваться во власть бесконечного, непрерывного, свободно льющегося и заполняющего весь космос потока живой материи. В этом потоке, если он вообще воспринимал его мысленным взором, он, судя по всему, выделить некие опорные пункты, островки порядка, ста-

---

<sup>358</sup> Вишпер. 1972. С. 65.

<sup>359</sup> Вишпер. 1972. С. 65.



тики и покоя среди вечно движущегося мирового хаоса. Следствием такого отношения к природной среде было расчленение всего её пространственно-временного континуума на автономные, тяготеющие к абсолютной обособленности и неподвижности зрительные образы – феномены»<sup>360</sup>.

Раскопки нового микенского дворца в Пилосе дали большой материал по фресковой живописи позднемикенского периода. Дворец в Пилосе, датируемый XIII в. до н. э., был богато украшен росписями, от которых сохранились только небольшие фрагменты. Фрески Пилоса обладают своим очень своеобразным характером, отличаясь от микенских, и от тиринфских. Было даже выдвинуто предположение о том, что в Пилосе существовала самостоятельная художественная школа<sup>361</sup>. Среди пилосских фресок особняком стоит изображение сцен сражения (XIII в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей).

Композиции этих сцен выстроены по вертикали, персонажи почти не перекрывают друг друга, создавая своего рода безграничную панораму вечно длящейся кровопролитной битвы. Место и время действия передано предельно условно. Здесь особенно впечатляет то качество, которое уже было отмечено для микенских фресок – особенности ритма и передачи движения, рождающие ощущение остановленного, но при этом вечно нескончаемого события.

Подобные композиции рожают и очень специфическое их восприятие. Ю.В. Андреев его описывает так, «... вызывают неприятное чувство своей холодной жестокостью и почти натуралистической фиксацией подробностей кровавой резни. В них трудно уловить хотя бы отдалённое напоминание о героическом неистовстве и той радости боя, которая пронизывает батальные эпизоды “Илиады”. И что особенно важно, в них отсутствует центральная фигура героя-триумфатора, сразу бросающаяся в глаза в гораздо более ранних сценах сражений, изображённых на золотых кольцах из микенских шахтовых гробниц...»<sup>362</sup>. Фрески отличает и резкая цветовая гамма: голубой фон, коричневые тела, чёрно-белые одежды. Контрастность цветовой гаммы выделяет каждую отдельную фигуру, не даёт ей слиться с другими персонажами, а также растворится в окружающем пространстве. Подобный приём позволяет постигать сцены битвы не целиком как битву вообще, а через отдельные композиционные группы сражающихся и убитых воинов, что наполняет данные сцены удивительными нюансами, через которые транслируется весь натурализм кровопролитной битвы.

---

<sup>360</sup> Андреев. 2002. С. 614.

<sup>361</sup> Вишпер. 1972. Прим. 23.

<sup>362</sup> Андреев. 2002. С. 633–634.

Ещё одна пилосская фреска на «военную» тему изображает боевую колесницу, запряжённую лошадей и двух воинов (XIII в. до н. э.).

Изображение, выполненное на голубом фоне, передает мерное, спокойно торжественное движение колесницы, сопровождаемой воином в шлеме и с копьем на плече. Торжественность выезда колесницы передаётся с помощью типично микенской передачи ритма движения. Этот ритм остановленный, растянутый по горизонтали, с одинаковой амплитудой движения фигур. Локальность красочной гаммы, плотность и однообразность контура лишь усиливает общее впечатление, превращая процессию в торжественное, вечно длящееся событие. Мерность процессии подчёркивает орнамент, который как рама сверху отделяет пространство фрески. Этот орнамент решен в виде шахматного рисунка, с чёткой повторяемостью одинаковых по форме черных и белых квадратов.

Необычным, ярким примером микенской живописи, представленной в Пилосе является фреска с изображением музыканта (Орфея?), поющего под аккомпанемент лиры, и голубя (XIII в. до н. э., реконструкция П. Де Жонга). На нейтральном фоне красного цвета изображён сидящий на возвышении музыкант и не пропорциональный, по сравнению с фигурой музыканта, летящий голубь. Спокойная, размеренная композиция как нельзя более удачно вводит «... зрителя в атмосферу героики древних эпических песен»<sup>363</sup>. Фреска выполнена в типично микенской «манере». Крайне условно передано пространство, где происходит действие, которое, видимо, может трактоваться как горная местность. Музыкант сидит на некоем возвышении, которое передано очень стилизованно, при этом элементы, слагающие изображение горы представлены в виде орнаментальных полос, завитков, выполненных в ярких локальных красках. Голова музыканта упирается в небеса, изображённые в виде волнистого узора, состоящего из почти одинаковых, подобных друг другу раппортов. Музыкант сидит прямо, держа спину, прямота его осанки подчёркнута расположением узора и драпировок на платье, которые сочетаются между собой, как сочетаются, уравновешивая друг друга, вертикаль и горизонталь, формируя тектоническую упорядоченность образа. Лира музыканта, оформленная головами водоплавающих птиц, как бы повисла в пустом, безвоздушном пространстве, и лишь едва заметное движение струн рождает идею игры. Именно рождает идею игры, а не передаёт образ действия, его эмоциональную атмосферу. Самый динамичный «эпизод» этой композиции – полёт голубя, также передан не в динамике, а с соблюдением правил передачи предельной статичности действия. Птица как бы

---

<sup>363</sup> Бартошек. 1991. С. 155.

замерла, остановилась в полёте. Поэтому, вполне вероятно, что главным действующим «персонажем» этой, как у других микенских фресок, является торжественность и вечность происходящего момента.

Рассмотрение монументальной живописи микенской Греции показало, насколько самостоятельным было усвоение критских образцов и как создавалась новая, типично ахейская попытка явить через художественный образ свою собственную модель мироздания.

### **Литература:**

1. Андреев. 1999. – Ю.В. Андреев. Цена свободы и гармонии. СПб., 1999.
2. Андреев. 2002. – Ю.В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. СПб., 2002.
3. Античная культура. 1995 – Античная культура. Словарь-справочник. М., 1995.
4. Бартошек. 1991. – А. Бартошек. Златообильные Микены. М., 1991.
5. Бернгард. 1986. – М.Л. Бернгард. Коринф и Арголида. Варшава, 1986.
6. Вишпер. 1972. – Б.Р. Вишпер. Искусство Древней Греции. М., 1972.
7. Колпинский, Сидорова. 1970. – Ю.А. Колпинский, Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Серия «Памятники мирового искусства». М., 1970.
8. Колпинский. 1977. – Ю.А. Колпинский. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
9. Сидорова. 1972. – Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира. М., 1972.
10. Соколов. 1972. – Г.И. Соколов. Эгейское искусство. М., 1972.
11. Пендлбери. 1950. – Дж. Пендлбери Археология Крита. М., 1950.
12. Ривкин. 1978. – Б.И. Ривкин. Античное искусство. Серия «Малая история искусств». М., 1978.

## Вазопись

Эволюция микенской керамики по пути определённой схематизации и стандартизации форм животного и растительного мира и преобразование их в орнаментальные мотивы, в условные символы и знаки, имеющие лишь отдалённое сходство с их реальными прообразами; явное преобладание статики и тектоники над динамикой.

Минийская керамика (ок. 2200–1500 гг. до н. э.) как основной источник представлений об элладских традициях в микенской керамике.



Минийская керамика



Минийская керамика

Симбиоз элладских и критских элементов как характерная черта вазописи первого периода позднеэлладской эпохи (ок. 1550–1500 гг. до н. э.).

Влияние критского натуралистического стиля на материковую керамику во второй период позднеэладской эпохи (XV в. до н. э.).

Вторая половина XV в. до н. э. – появление в материковой керамике художественных черт, типичных для дворцового стиля Крита. Усиление стилизации растительных и морских мотивов, заимствованных в критской вазописи и превращение их в абстрактную геометрическую схему. Приоритет линейного рисунка, статичность орнаментального узора, а также возрождение тектоники сосуда и росписи в керамике второй половины XV в. до н. э.



Сравнение эладского (А) и критского (Б) сосудов «дворцового» стиля.  
Вт. пол. XV в. до н. э. (по: Бартошек. А.  
Златообильные Микены. М., 1991. с. 168)

Сосуды микенского керамического койне (XIV–XIII вв. до н. э.): упадок керамической техники, дальнейшее усиление схематизации и геометризации орнамента, применение в качестве доминирующего мотива изолированного и предельно стилизованного силуэта морского животного или растения, более жесткий, по сравнению с другими вариантами микенской вазописи, единообразный орнаментальный ритм в композиции росписи.



Чаша, выполненная в традициях т. н. микенского керамического койне.  
Около 1290 г. до н. э.  
Нью-Йорк, Метрополитен музей



Ваза, роспись которой свидетельствует о сложении традиции  
т. н. микенского керамического койне. XIV в. до н. э.



Пиксида позднеминойского времени  
Нью-Йорк, Метрополитен музей

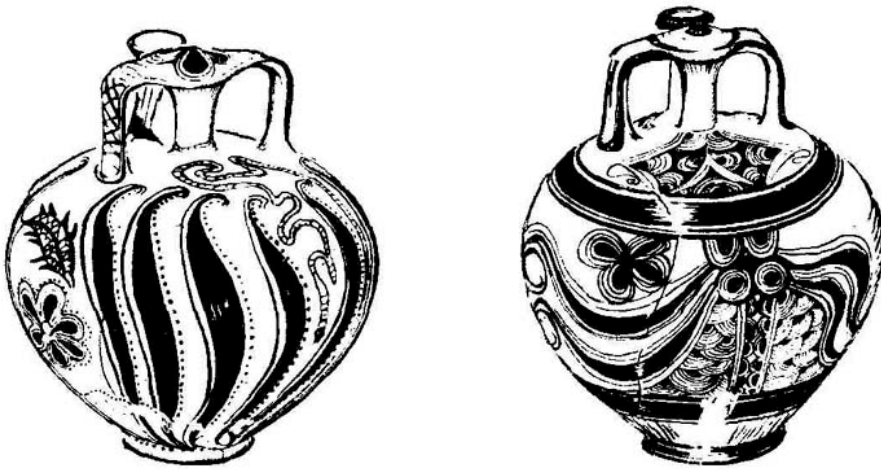
Вазы т. н. картинного стиля как художественный эксперимент, связанный с поиском своей (микенской) модели росписи ваз.



Кратер с воинами. Находка из нижнего города в Микенах.  
Обнаружен близ шахтовых гробниц круга А.  
Афины, Национальный археологический музей

Основные черты ваз т. н. картинного стиля: сложные многофигурные композиции с людьми на колесницах или на кораблях; с осьминогами, рыбами, различными растениями, появление сцен анималистического характера; изображения фигур в крайне примитивной манере; изменения методов распределения декорации по поверхности сосуда, повлекшие максимальное использование всего пространства ваз, заполнение пустующих мест розетками, ромбами, цветами, птицами и образцами морской фауны; принцип равновесия основных элементов росписи; художественная выразительность, выстроенная на повторе схемы одного и того же движения, подобности фигур друг другу, на единообразном ритме композиции. Дискуссии о содержательной программе ваз т. н. картинного стиля.

Вазы т. н. тесного стиля



Сосуды т. н. тесного стиля (по: Бартошек. А.  
Златообильные Микены. М., 1991. с. 169)

и их три основных варианта: материковый или собственно «тесный стиль» (наиболее значимые находки происходят из Арголиты, главным образом из района Микен), критский или островной (находки преимущественно с о-вов Кикладского архипелага, Родос, Кос), а также восточная Аттика. Основные черты вазописи т. наз. тесного стиля: перенасыщение пространства сосуда изощрённой пышной орнаментикой; фигура огромного осьминога с невероятно длинными щупальцами по всей поверхности шарообразного тулова вазы как структурный стержень всей декоративной композиции; заполнение промежутков пространства между щупальцами осьминога разнообразными орнаментальными мотивами (треугольники, шахматные доски, спирали и розеты и крайне стилизованные цветы лотоса или папируса);





Ваза с изображением осьминога из Микен  
Нью-Йорк, Метрополитен музей

сохранение главных микенских художественных принципов, таких как жёсткая фиксация в пространстве сосуда всех элементов декоративной системы, подчеркнутая структурная ясность декоративной системы, тектоника и статика.

Фигуративные сосуды как пример взаимодействия формы и росписи; проблема использования в микенской культовой практике архетипических форм сосудов в виде башмака (сандалии).



Ритон в виде крылатой сандалии (Аттика). XIV в. до н. э.  
Афины, Национальный археологический музей



Эфирейские кубки

(по: Ю.В. Андреев. От Евразии к Европе.

Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. Спб., 2002. Рис. 161)

Памятники: роспись эфирейских сосудов (кубки из Кораку и из Микен), сосуд с изображением осьминога из Микен, кратер с воинами из Микен.

### ПОДВОДЯ ИТОГИ...

Начнём рассмотрение основных особенностей изобразительного искусства микенской Греции с вазописи, развитие которой определялось «... двумя основными моментами: с одной стороны она продолжает местные элладские традиции, с другой – испытывает интенсивное воздействие критского искусства»<sup>364</sup>. Основным источником элладских традиций в микенской керамике является минийская керамика<sup>365</sup>, изготавливавшаяся уже с помощью гончарного круга. На сегодняшний день известно несколько видов этой керамики, получивших распространение, как на материке, так и в ряде соседних областей (например, в Трое). Древнейшие образцы минийской керамики относятся к концу раннеэлладского периода (РЭ III, ок. 2200 – 2000 г. до н. э.). Появление этой керамики иногда связывают с приходом индоевропейского населения<sup>366</sup>. Наиболее совершенным типом минийской керамики, основное время распространения которой приходится уже на среднеэлладский период (ок. 2000 – 1500 г. до н. э.), принято считать тонкую и хорошо обожжённую керамику серой и серо-голубой окраски, без каких-либо украшений. Позднее чаще применялась жёлтая окраска. Расцвет минийской керамики совпадает с расцветом на Крите стиля Камарес.

В конце среднеэлладского периода также было типично распространение минийской керамики, часто встречаемой в шахтовых гробницах, в частности в могильном круге Б (ок. 1650–1550 г. до н. э.). Однако, наряду с этим типом керамики стали распространяться сосуды, расписанные довольно тусклыми красками, в росписи которых обнаруживаются следы влияний критской вазописи (как-то натурализм изображений). Кроме того, в шахтовых гробницах найдены предметы, изготовленные непосредственно на Крите<sup>367</sup>. Этот удивительный симбиоз элладских и критских сосудов особенно характерен для первого периода позднеэлладской эпохи (ПЭ I, ок. 1550–1500 г. до н. э.)<sup>368</sup>. Это было время, когда усиливались критские влияния, но традиции керамики среднеэлладской эпохи ещё не были преодолены.

Уже в XV в. до н. э., в период ПЭ II, для материковой керамики уже в большей степени, чем раньше, характерно влияние критского натуралистического стиля с присущими ему растительными и животными мотивами. Постепенно художественная инициатива и главные центры производства керамики к концу второго позднеминойского периода переходят в руки микенцев. Помимо этого, довольно скоро в материковой керамике начинает проявляться то же стремление к схематизации

---

<sup>364</sup> Бартошек. 1991. С. 164–165.

<sup>365</sup> Такое название данному типу керамики было дано Г. Шлиманом в честь мифического царя Ормена Миния.

<sup>366</sup> Бартошек. 1991. С. 165.

<sup>367</sup> Бартошек. 1991. С. 167.

<sup>368</sup> Бартошек. 1991. С. 167.

мотивов, которое было типично для дворцового стиля Крита второй половины XV в. до н. э.

Как уже было рассказано в материалах к разделу, посвященному вазописи Крита, расцвет первого позднеминойского стиля продолжался недолго. Уже во втором позднеминойском периоде появляется последний стиль критской в критской керамике – т. наз. дворцовый стиль. По мнению Б.Р. Вишпера, решающую роль в формировании этого стиля сыграло сильное влияние микенской культуры<sup>369</sup>.

Основными чертами дворцового стиля стали усиление стилизации мотивов, заимствованных в критской вазописи (лилии, крокусы, раковины, осьминоги), по пути превращения их в абстрактную геометрическую схему, а также возрождение тектоники сосуда и росписи. Как отмечает Б.Р. Вишпер, «самыми популярными типами ваз становятся сосуды крупного размера, особенно большие амфоры с четырьмя ручками у самого горлышка; единственной техникой росписи – микенская, то есть орнамент из чёрной глазури по светлому фону глины. Сосуды приобретают теперь определённую, прочную структуру»<sup>370</sup>. При этом некоторые виды эладских сосудов этого периода свидетельствуют уже о высокой степени производственной самостоятельности микенской керамики. Говоря об этом, следует вспомнить о т. наз. сосудах их Эфиры, представляющих собой двуручные кубки и «... напоминающих по форме среднеэладские образцы, но использующих различные критские декоративные элементы и при этом в композиционном отношении отличных своим рафинированным однообразием от преисполненной вычурности прочих типов керамики того времени»<sup>371</sup>.

Чёткая структура сосудов дворцового стиля складывается благодаря следующим качествам: все части сосуда выделены и подчёркнуты росписью (широкая полоса чёрной глазури выделяет крепкую ножку, на которой теперь стоят сосуды; корпус вазы отделяется и от ножки, и от горлышка орнаментальным узором, – тем самым каждый элемент сосуда выполняет свои определённые тектонические функции, которые он, казалось, совершенно потерял в эпоху критской вазописи. При этом по словам Б.Р. Вишпера, «... в орнаменте постепенно исчезает та любовь к

---

<sup>369</sup> Вишпер. 1972. С. 56. Здесь Б.Р. Вишпер также приводит мнение о том, что «... “дворцовый стиль” сложился в микенской керамике в XV в. до н. э. и явился своеобразной интерпретацией микенскими вазописцами критских растительных и морских сюжетов, трактованных, в отличие от критской вазописи, значительно сухо и стилизованно. И именно из микенской Греции “дворцовый” стиль перешёл на Крит, где он встречается лишь в Кноссе, в поздних слоях дворца, которым, как полагают, в это время владели микенцы. Несомненно, что в Кноссе существовала мастерская, производившая вазы этого стиля» (Вишпер. 1972. Прим. 19).

<sup>370</sup> Вишпер. 1972. С. 56.

<sup>371</sup> Бартошек. 1991. С. 169. А. Бартошек также отмечает, что этот вид керамики был заведомо существовавшим в Кноссе непосредственно перед разрушением Кносского дворца ок. 1380 г. до н. э.

случайным, живописным сочетаниям, та тенденция к динамике, к диагоналям, к вращательному движению, которая господствовала в критской керамике, начиная со стиля “Камарес”.

Орнаментальный узор опять становится статическим, разбивается на ряд горизонтальных полос, подчёркивает вертикальные оси сосуда; линия снова торжествует над красочным пятном... При этом следует отметить, что если керамисты “Камарес” и первого позднеминойского стиля стремились распределить декорацию по всей поверхности сосуда, то теперь главные акценты орнамента всё определённое сосредотачиваются на плечах сосуда, тогда как нижняя часть сосуда становится всё более свободной от украшений»<sup>372</sup>.

Росписи дворцового стиля не создают ощущение кадра, им присуща более жёсткая организация формы и композиции, когда сосуд приобретает большую логическую построенность. Так роспись эфирейских сосудов (кубки из Кораку и из Микен) выполнена незамысловатыми рисунками, изображающими в крайне упрощённом виде цветы лилии, многолепестковые розетки, осьминогов и наутилусов, также как правило, на каждой их сторон кубка помещена только одна такая фигура, как бы повисшая в пустоте. Ю.В. Андреев отмечает, «нетрудно догадаться, что было источником вдохновения для мастера или мастеров, создавших эти скромные шедевры микенской вазописи. Скорее всего, они пытались подражать росписям несколько более ранних критских ваз морского или флорального стиля. Но при этом, всё то, что у минойских художников жило, дышало и двигалось, здесь превратилось в мёртвые идеограммы, как бы навсегда застывшие в абсолютной неподвижности тени исчезнувших живых существ»<sup>373</sup>.

Художественная традиция, начатая эфирейскими кубками, не прерывалась вплоть до самого конца микенской эпохи. Рассмотрим росписи сосудов микенского керамического койне (XIV–XIII вв. до н. э.). Это килики, скифосы, амфоры, происходящие из самых различных мест балканской Греции, Малой Азии и островов Эгейского моря. Намечается, с одной стороны упадок керамической техники – жёлтый фон глины приобретает неприятный зеленоватый оттенок, чёрная глазурь теряет свой прежний блеск, а с другой стороны, всё усиливается схематизация и геометризация орнамента. По мнению Ю.В. Андреева, «доминирующим декоративным мотивом в этих росписях остаётся изолированный предельно стилизованный силуэт какого-нибудь морского животного или растения. Эта стилизация становится теперь настолько изопрённой, что не всегда удаётся точно определить, какого именно моллюска или цветок имел в виду художник. Их формы делаются всё

---

<sup>372</sup> Вишпер. 1972. С. 56.

<sup>373</sup> Андреев. 2002. С. 603.

более анемичными и неестественными, почти незаметно трансформируясь в абстрактные геометрические узоры»<sup>374</sup>. Как полагает Б.Р. Вишпер, «начало этой эволюционной цепи дают образцы критской фресковой живописи и керамической декорации эпохи расцвета: цветок лилии, несомненно, стилизован, но, вместе с тем, его натуральный прообраз легко узнаваем. Следующий этап – лилии с вазы дворцового стиля: здесь натуральный мотив дан в более сокращённом и схематическом виде – чашечка цветка показана двумя слегка изгибающимися наружу линиями, тычинки же – полукругом коротких штришков. И здесь же натуральный прообраз до некоторой степени узнаваем. В позднеминойской керамике о нём уже почти невозможно догадаться: линии, изображающие лепестки, устроены, полукруг тычинок превратился в треугольник. Ещё один эволюционный шаг – и когда-то натуральный растительный мотив обращается в чисто геометрическую игру треугольников, то нанизанных один на другой, то поставленных вперемежку с поднятым и опущенным остриём, то вытянувшихся в зигзагообразную линию»<sup>375</sup>.

Но микенская вазапись не только перерабатывала критские художественные традиции, приспособлявая минойские мотивы к системе собственного художественного видения. Были у микенских вазаписцев и художественные эксперименты, связанные с поиском своей модели росписи ваз. К экспериментам такого рода относятся вазы т. наз. картинного стиля. Это преимущественно кратеры, происходящие главным образом с Кипра и из Сирии<sup>376</sup>. Поводом для появления подобного стиля могло послужить то, что Ю.В. Андреев определяет следующими факторами «время от времени природное декоративное чутьё микенских живописцев находило себе выход в причудливых всплесках фантастической экспрессии, в которых явно ощущается стремление уйти от аскетической строгости и сдержанности господствующей орнаментальной традиции»<sup>377</sup>. Некоторые из этих vaz были украшены довольно сложными многофигурными композициями, состоящими из целых сцен, изображающих людей на колесницах или на кораблях; осьминогов, рыб, различных растений. Для минойской вазаписи подобные композиции в целом не характерны, не характерны они и для эгейской вазаписи. Как отмечает Ю.В. Андреев, «эти... сцены, видимо, подчинены определённой сюжетной логике, хотя смысл их остаётся во мно-

---

<sup>374</sup> Андреев. 2002. С. 606.

<sup>375</sup> Вишпер. 1972. С. 56.

<sup>376</sup> Ю.В. Андреев приводит данные, согласно которым эти вазы являлись предметом импорта из европейской Греции, при этом некоторая часть этих сосудов могла изготовляться и на местах микенскими ремесленниками-эмигрантами (Андреев. 2002. С. 606. Прим. 21).

<sup>377</sup> Андреев. 2002. С. 606.

гом неясным, и, как принято думать, восходит к каким-то не дошедшим до нас произведениям фресковой живописи»<sup>378</sup>. Появление подобных сцен в вазах «картинного стиля» не случайно.

Неоднократно исследователи пытались расшифровать эти сцены. Так М. Нильсен полагал, что сцены выезда на колесницах могут быть трактованы как воспроизведение сцены поединка Гектора и Ахилла. По мнению Ю.В. Андреева, «... сюжеты этого рода находят гораздо более убедительное объяснение, будучи перенесёнными в совсем иную сферу – сферу заупокойного культа и, может быть, в какой-то степени загробного существования умерших. В этом смысле, видимо, можно считать оправданным сближение росписей с колесницами на вазах “картинного стиля” с гораздо более поздними изображениями заупокойных тризн и процессий в геометрической вазописи»<sup>379</sup>. Также в вазописи «картинного стиля» встречаются сцены анималистического характера (изображения мирно пасущихся коров и быков и т. д.).

Меняются методы распределения декорации по поверхности сосуда. Так, по мнению Б.Р. Вишпера, «критское согласование декорации со сферической поверхностью сосуда и с его внутренним пространством совершенно исчезло; позднемикенские декораторы рассматривают стенки сосуда как отвлечённую, непроницаемую плоскость, которую они и расчлениют орнаментом»<sup>380</sup>. В качестве важных художественных приёмов, типичных для этого типа сосудов, Ю.В. Андреев отмечает то, что «для росписей “картинного стиля” характерна своеобразная плеонаристичность или боязнь пустоты. Создававшие их художники стремились максимально использовать всю поверхность сосуда, старательно заполняя все пустующие места розетками, ромбами, цветами, птицами и образцами морской фауны (в этом отношении их декоративные композиции как бы предвосхищают убранство гораздо более поздних греческих ваз ориентализирующего стиля). Однако при более внимательном изучении этих росписей становится ясно, что их “бьющий через край” декоративизм подчинён жёсткой графической дисциплине. Даже там, где художник стремится избежать слишком строгой геометрической симметрии, он всё равно неукоснительно выдерживает принцип равновесия основных элементов росписи, жёстко фиксирует их на плоскости стенок сосуда, старательно обводя изображённые фигуры чётким линейным контуром. Здесь нет ничего похожего на столь характерные для классической минойской вазописи импрессионистические эффекты света и тени, игру цветовых пятен, создающих впечатление странной зыбкости и подвижности фигур, своеобразного “мерцания формы”. У микенского художника все фигуры, как бы строго

---

<sup>378</sup> Андреев. 2002. С. 606.

<sup>379</sup> Андреев. 2002. С. 634.

<sup>380</sup> Вишпер. 1972. С. 57.

по трафарету, вырезаны из картона, пригвождены к своим местам и освещены ярким и ровным светом, льбующимся из невидимого источника»<sup>381</sup>. Этот стиль строит свою систему художественной выразительности на повторе схемы одного и того же движения, подобности фигур друг другу, на единообразном ритме композиции, но при этом присутствует и торжествует ритмика и динамика рисунка. Особенно хорошо этот художественный приём представлен в «Вазе воинов» с Микенского акрополя (рубеж XIII–XII вв. до н. э. Афины, Национальный археологический музей). Тщательно выписанные фигуры мерно движущихся воинов совершенно одинаковы, их индивидуальные черты явно не интересуют художника. Художник не выделяет из этого мерного, однообразного ритма шествия воинов никого, кто бы мог претендовать на роль главного героя – предводителя дружины. Ю.В. Андреев видит причину этого в том, что «очевидно, в то время, к которому относится это уникальное произведение позднемикенского искусства (рубеж XIII–XII вв. до н. э.), дружинный эпос с характерным для него духом состязательности, постоянной борьбы за первенство и, как правило, сопутствующими ей всплесками стихийного индивидуализма уже давно отошёл в прошлое»<sup>382</sup>.

Также для «картинного стиля» характерно изображения фигур в крайне примитивной манере, а также всегда присутствующая в микенском художественном сознании схематичность и использование двух излюбленных приёмов, которые Б.Р. Вишпер характеризует так: «один – горизонтальные полосы, обходящие кругом всего сосуда, и другой – небольшие треугольные поля, отделённые вертикальными рамками»<sup>383</sup>.

Последней страницей в истории микенской вазописи принято считать вазы т. наз. тесного стиля. К этому стилю относятся главным образом шарообразные амфоры, появившиеся около середины XII в. до н. э. (ПЭ III С период)<sup>384</sup>.

Исследователи выделяют три основных варианта этого стиля: материковый или собственно «тесный стиль» (наиболее значимые находки происходят из Арголиты, главным образом из района Микен), крит-

---

<sup>381</sup> Андреев. 2002. СС. 606–608.

<sup>382</sup> Андреев. 2002. С. 637.

<sup>383</sup> Вишпер. 1972. С. 57. Описывая, эти два метода, Б.Р. Вишпер уделяет особое внимание второму, отмечая, что «этот последний метод особенно важен по своему эволюционному значению. Его обычно называют “метопной” системой, так как он напоминает деление дорийского фриза на триглифы и метопы. Применение этой метопной системы в позднемикенской керамике лишний раз показывает, что микенское искусство представляет собой не только разложение критского стиля, но и зародыш греческой художественной концепции» (Вишпер. 1972. С. 57).

<sup>384</sup> Важно отметить, что этот стиль появляется в период уже после целой серии катастроф, от которых пострадали дворцовые центры балканской Греции.



ский и островной (преимущественно о-ва Кикладского архипелага, Родос, Кос, а также восточная Аттика)<sup>385</sup>. Вазы «тесного стиля» отличает большая нарядность, «... избыточная декоративность (плеонаристичность), характерная уже для росписей “картинного стиля” достигает здесь предела своих возможностей, переходя почти в барочную вычурность». Сосуды «тесного стиля», произведённые в островном варианте особенно эффектны, «... буквально перенасыщенные изошрённой поварварски пышной орнаментикой. Роль структурного стержня всей декоративной композиции в них обычно выполняет фигура огромного осьминога, невероятно длинные щупальца которого расплываются по всей поверхности шарообразного тулова вазы, образуя причудливые полосы и завитки.

Промежутки между щупальцами моллюска художник старательно заполняет разнообразными орнаментальными мотивами, среди которых можно найти и чисто геометрические фигуры вроде треугольников, шахматных досок, спиралей и розет и стилизованные почти до неузнаваемости цветы лотоса или папируса, и изображения рыб, крабов, птиц и даже горных козлов, ланей и ежей. Так и не научившись правильно рисовать осьминога, микенские живописцы сумели превратить его в фантастическое чудовище грозного владыку подводного мира или, может быть, в некое подобие мирового древа, между ветвями-щупальцами которого плавает, порхает и скачет всякая живность»<sup>386</sup>. При этом декор, который кажется заполняет всё пространство и начинает превращать вазу в причудливый ковёр, не убирает из системы росписи главные микенские художественные принципы: жёсткую фиксацию в пространстве сосуда всех элементов декоративной системы, подчёркнутая структурная ясность декоративной системы, тектоника и статика. Существовали вазы «тесного стиля» около пятидесяти лет, а затем «... об их пышном убранстве напоминали лишь однообразные волнистые линии и завитки спиралей (всё, что осталось от щупальцев осьминога), составлявшие убогий декор субмикенской керамики конца XII–XI вв. до н. э.»<sup>387</sup>.

Итак, материковая керамика XVI–XIII вв. до н. э. (период ПЭ III А–Б) продолжает позднеэлладские традиции, для которых характерно стремление к самостоятельному преобразованию критских изобразительных мотивов вплоть до полной геометризации. Как было отмечено А. Бартонеком, «образцы этой керамики отличаются, как правило, высоким уровнем, однако скорее в том смысле, что речь идёт о технически совершенной посуде широкого потребления, но при этом

---

<sup>385</sup> Андреев. 2002. С. 609.

<sup>386</sup> Андреев. 2002. С. 609.

<sup>387</sup> Андреев. 2002. С. 609–612.

довольно примитивной с художественной точки зрения»<sup>388</sup>. С этим высказыванием одновременно можно и нельзя согласиться. С одной стороны, по сравнению с виртуозностью композиции, росписи критских сосудов, может идти речь об утрате художественного качества. С другой – здесь надо уделить большее внимание формированию нового художественного образа, отличного от критского, но, несомненно, обладающего своим, собственным потенциалом и эстетической прелестью. Ю.В. Андреев отмечает, что «в отличие от минойского искусства, пластично приспособляющегося к окружающей среде, пытающегося запечатлеть её во всём её многообразии и изменчивости и иногда почти сливающегося с ней, микенское искусство с самого начала резко противопоставляет себя природе, выступая по отношению к ней как активно (может быть, даже агрессивно) организующая и преобразующая её сила. Эта тенденция проявляет себя в особом пристрастии микенских художников к определённой схематизации и стандартизации форм животного и растительного мира, к преобразованию их в орнаментальные мотивы, т. е. в условные символы и знаки, имеющие лишь отдалённое сходство с их реальными прообразами. Эта склонность к своеобразной дематериализации всего живого логически дополняется в искусстве ахейской Греции явным преобладанием статики и тектоники над динамикой, анализа над синтезом»<sup>389</sup>. Также стоит вспомнить высказывания Б.Р. Вишпера, «... было бы ошибкой видеть в позднемикенской керамике только одни отрицательные стороны, подчёркивать только её упадочный характер. При более внимательном взгляде мы можем в ней различить и, безусловно, положительные элементы, важные для возникновения греческого стиля. Одним из таких положительных моментов является возвращение к местным традициям, которые за долгие годы были совершенно заглушены блистательной критской модой, возрождение художественных приёмов среднеэладской эпохи. Присмотримся, например, к формам позднеминойских сосудов. Почти все они являются новообразованиями на основании тех форм, которые в своё время были созданы предками микенцев, керамистами минойского и матового стиля в среднеэладскую эпоху. Таковы, например, кувшин с длинным носиком или стройный бокал с кольцевидным орнаментом на высокой ножке. Позднемикенская керамика является очень важным посредствующим звеном в эволюции греческой художественной концепции – она связывает традиции доисторической Греции с методами и проблемами греческого развития стиля»<sup>390</sup>.

---

<sup>388</sup> Бартошек. 1991. С. 170.

<sup>389</sup> Андреев. 2002. С. 602.

<sup>390</sup> Вишпер. 1972. С. 57.

### **Литература:**

1. Андреев. 1999. – Ю.В. Андреев. Цена свободы и гармонии. СПб., 1999.
2. Андреев. 2002. – Ю.В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. СПб., 2002.
3. Античная культура. 1995 – Античная культура. Словарь-справочник. М., 1995.
4. Бартошек. 1991. – А. Бартошек. Златообильные Микены. М., 1991.
5. Бернгард. 1986. – М.Л. Бернгард. Коринф и Аргонида. Варшава, 1986.
6. Вишпер. 1972. – Б.Р. Вишпер. Искусство Древней Греции. М., 1972.
7. Колпинский, Сидорова. 1970. – Ю.А. Колпинский, Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Серия «Памятники мирового искусства». М., 1970.
8. Колпинский. 1977. – Ю.А. Колпинский. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
9. Сидорова. 1972. – Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира. М., 1972.
10. Соколов. 1972. – Г.И. Соколов. Эгейское искусство. М., 1972.
11. Ривкин. 1978. – Б.И. Ривкин. Античное искусство. Серия «Малая история искусств». М., 1978.

## Скульптура

Формирование микенской скульптуры под определённым влиянием критского искусства.

Надгробные стелы из Микен как ранние примеры микенской скульптуры: соединение критских и микенских черт, особенности композиционных приёмов и тематики.

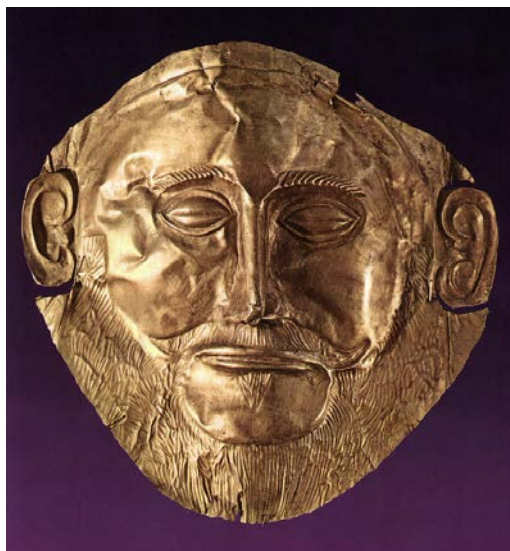


Погребальный рельеф  
со сценой битвы с быком из гробниц круга А в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей

Золотые погребальные маски, происходящие из шахтовых гробниц  
круга А



Золотые маски из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей



Т. Наз. золотая маска Агамемнона  
из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей

и Б в Микенах: особенности технологии, отсутствие канонического шаблона при наличии общей изобразительной схемы, наделение каждой маски набором определённых индивидуальных качеств.

Близость золотым погребальным маскам стилистических приёмов в портрете микенского правителя на аметистовой гемме из шахтовой могилы круга Б в Микенах.

Уникальность монументальной скульптуры для микенской художественной культуры. Рельефное оформление «Львиных ворот» в Микенах как пример монументальной скульптуры.



Львиные ворота в Микенах



Львиные ворота в Микенах

Проблемы интерпретации иконографической схемы, представленной в рельефе «Львиных ворот».

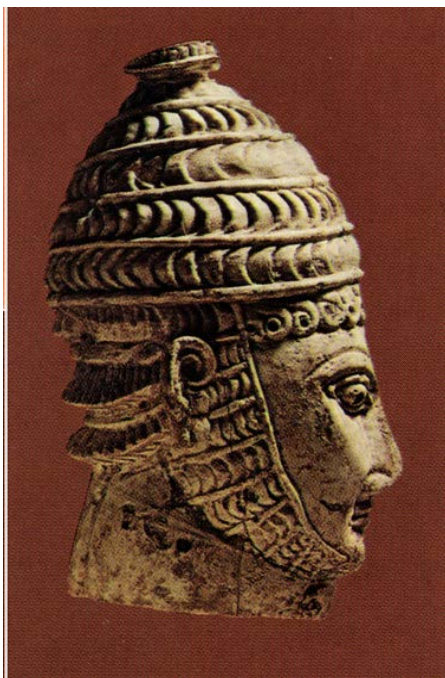
Большая женская голова из раскрашенного штукатурки, найденная в Микенах:



Женская маска из терракоты (сфинкс?). Находка из акрополя в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей

маскообразность, окаменелость лика; выделение основных деталей лица не столько объёмом, сколько цветом; контрастность раскраски.

Мелкая пластика микенской Греции – головы воинов,



Голова микенского воина из слоновой кости.  
Находка из гробниц Микен. XV–XIII вв. до н. э.



Терракотовая голова т. н. «Правителя из Асини»  
Навплион, музей



богинь (?)



Глиняные статуэтки из Палекастро. Период «поздних дворцов»  
Гераклион, Археологический музей



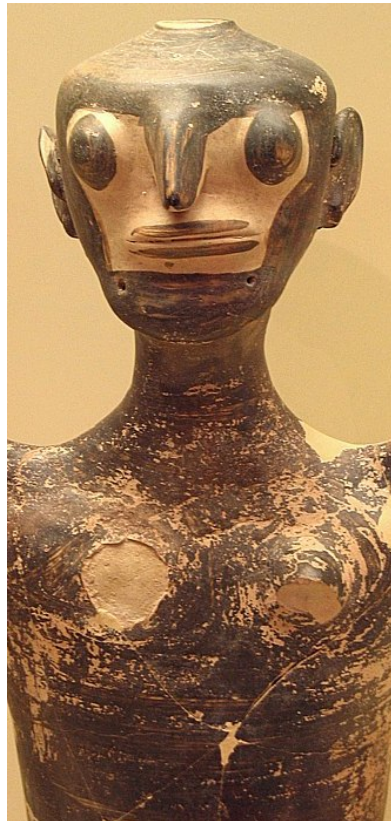
Женская статуэтка из терракоты. Микенская культура

и т. н. Позднемикенские идолы.



Позднемикенские идолы  
№ 1 Т.н. Леди Филакопи  
Мелос, Археологический музей

№№ 3 и 4 найдены в т.н. «Доме фресок» или «Доме Уэйса» в Микенах  
Навплион, музей



Фрагмент терракотового идола из Микен  
Микены, Археологический музей



Позднемикенские идолы  
Париж, Лувр



Глиняный идол. Около 1400 г. до н. э.  
Мюнхен, Государственные музеи. Античное собрание

Позднемикенские идолы и их основные разновидности (т. н. Тау, Фи, и Пси).



Позднемикенские идолы и их вариации Тау и Фи  
Нью-Йорк, Метрополитен музей



Позднемикенские идолы и их вариации Тау и Фи. Вид сбоку  
Нью-Йорк, Метрополитен музей



Позднемикенские идола и их вариации Гау и Фи. Вид сбоку  
Нью-Йорк, Метрополитен музей



Микенский идола т. н. разновидности Пси из Тиринфа  
Париж, Лувр

Основные черты позднемикенских идов: абсолютная геометрическая абстрактность в трактовке формы статуэток; грубость и примитивность исполнения; своеобразие системы красочного оформления; условность жеста; слабая проработанность черт лица; отсутствие атрибутики. Интерпретация содержательной программы позднемикенских идов.

Скульптурные группы с изображением женщин(ы) с младенцем.



Статуарная группа с изображением двух богинь и «божественного младенца» из нижнего города в Микенах. XIV в. до н. э.

Пластины из резной кости: принцип геральдических композиций, статичность поз, замкнутость композиции, удачное сочетание лаконичности художественного решения фигуры с её орнаментацией.



Плакетка с изображением битвы льва и грифона. XIV–XIII вв. до н. э.



Рельеф с грифоном. Микены. Около 1330 г. до н. э.  
Афины, Национальный археологический музей



Плакетка из слоновой кости с изображением микенского воина.  
XIV–XIII вв. до н. э.  
Делос, музей



## Инкрустированные кинжалы



1. – Кинжал со сценой охоты на львов, инкрустированный золотом и серебром из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.
2. – Бронзовый кинжал с золотой рукоятью из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.

Афины, Национальный археологический музей



Деталь инкрустированного кинжала со сценой охоты на львов из IV-ой шахтовой могилы в Микенах

Афины, Национальный археологический музей

и чаши из шахтовых гробниц в Микенах: разнообразие сюжетов, высокое качество исполнения, специфика технологии.



Серебряная чаша, инкрустированная мужскими протомами, выполненными из золота. Находка из гробниц в Микенах. XV–XIII вв. до н. э.

Золотые



Золотой ритон в виде головы льва из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах

и серебряные ритоны,



Серебряный ритон в виде головы быка с золотыми рогами и розетой из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах. Афины, Национальный археологический музей

сосуды,



Золотой килик. Находка из нижнего города в Микенах

Диадемы,



Золотая диадема из III шахтовой гробницы (круг А) в Микенах

предметы утвари,



Шестигранная шкатулка из дерева, декорированная обкладками из золота из III шахтовой гробницы (круг А) в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей



Ваза из горного хрусталя в виде утки.  
Шахтовые гробницы круга Б в Микенах

и ювелирные изделия



1. – Золотой ритон в виде головы льва  
из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.
2. – Золотое кольцо со сценой охоты  
из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.
3. – Золотое кольцо из IV шахтовой гробницы (круг А) в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей



Золотое кольцо с культовой сценой.  
Находка из нижнего города в Микенах



1. – Золотая брошь с изображением богини плодородия (?) из III шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.
2. – Золотая брошь со сценой сражения из III шахтовой гробницы (круг А) в Микенах.
3. – Золотая печать со сценой сражения человека со львом из III шахтовой гробницы (круг А) в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей



Кольцо из золота с изображением богини и предстоящим перед ней охотником (воином?). Шаговая гробница 66 в Микенах  
Афины, Национальный археологический музей

из шаговых гробниц в Микенах – проблемы своеобразия художественного решения при сохранении основных сюжетов и стилистических приёмов критской традиции, особенности выбора декоративных элементов.



Золотая пластина, декорированная спиралевидным орнаментом из V шаговой гробницы (круг А) в Микенах

Повторение традиции торевтики, представленной в находках из шахтовых гробниц в Микенах в находках из других некрополей и центров Микенской Греции.



1. – Бронзовые мечи с инкрустированными лезвиями. Гробница в Мирсинохори (Мессиния), располагается на северо-востоке от дворца Нестора.
2. – Золотая пластина с изображением грифона из дворца Нестора в Пилосе Афины, Национальный археологический музей





1. Большое золотое кольцо с изображением процессии демонов из Тиринфа. 2. Золотое кольцо с изображением сакральной сцены (?) из Тиринфа  
Афины, Национальный археологический музей

**Памятники:** надгробные стелы из известняка с изображением колесницы из Микен; золотые погребальные маски, происходящие из шахтовых гробниц круга А в Микенах (Афины, Национальный археологический музей), портрет микенского правителя на аметистовой гемме из шахтовой могилы круга Б в Микенах, рельефное оформление «Львиных ворот» в Микенах, большая женская голова из раскрашенного шнура, найденная в Микенах, голова воина из Национального археологического музея в Афинах, женские статуэтки типа Пси из Тиринфа, женские статуэтки типа Тау и Фи из собрания Метрополитен музея, статуэтка из святилища Филакопи (т. н. Леди Филакопи); скульптурная группа из слоновой кости, происходящая из цитадели Микен, инкрустированный кинжал со сценой охоты на львов из IV-ой шахтовой могилы в Микенах, золотые обкладки ларца с из V-ой шахтовой могилы круга А в Микенах, рельеф с изображением грифона (Афины, Национальный археологический музей).

### ПОДВОДЯ ИТОГИ...

Как и вазопись, и фресковая живопись, микенская скульптура формировалась под определённым влиянием критского искусства. По мнению Б.Р. Вишпера, «... весьма вероятно, что целый ряд критских художников работал в Греции, на службе у ахейских князей»<sup>391</sup>. Но при этом Б.Р. Вишпер уточняет важные детали, отмечая то, что «но это увлечение критским стилем оставалось только на поверхности и... не способно было поколебать традиционные основы микенского художественного мировоззрения...»<sup>392</sup>.

Одним из ранних примеров микенской скульптуры выступают надгробные стелы из известняка с изображением колесницы из Микен. Подобные стелы ставились над шахтовыми гробницами в Микенах. На одной из них изображена сцена битвы, в которой воин на колеснице опрокидывает на землю своего противника, вооружённого щитом в виде восьмёрки. Под сценой битвы изображена сцена преследования львом антилопы. Как полагает Б.Р. Вишпер, «микенский мастер стелы находился под несомненным воздействием памятников критского искусства. Он понял свою задачу живописно и попытался, хоть и не вполне удачно, усвоить критское искусство пейзажа в виде круто поднимающегося холма и критского волнообразного рисунка почвы»<sup>393</sup>. Говоря о критском влиянии, нужно помнить, что оно, скорее всего, касалось только внешнего, формального оформления, ведь микенская скульптура, представленная главным образом надгробными стелами

---

<sup>391</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>392</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>393</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

пахтовых гробниц «... в сущности продолжает местные эладские традиции...»<sup>394</sup>.

На другой надгробной стеле на V-ой шахтовой могиле круга А в Микенах (XVI в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей) с подобной сценой уже нет такой передачи широкой панорамы событий. Здесь присутствует только мотив одной колесницы и воина, иная и трактовка события – она более схематична, стилизована. Само изобразительное пространство стелы чётко замкнуто в раму и поделено на регистры, что придаёт сюжету логическую выстроенность в прочтении сцены: верхний регистр заполнен спиралеобразным орнаментом, нижний – собственно сюжетной сценой. Фигуры персонажей статичны, динамика битвы практически не показана. Также исчезли намёки на передачу пейзажных мотивов, а волнообразный рисунок почвы превратился просто в геометрический орнамент. Это приводит к тому, что «... вместо критской живописности и пространственной глубины торжествует орнаментальное украшение плоскости»<sup>395</sup>. Но при этом, сохраняются чисто критский орнаментальный мотив – спиральный орнамент, состоящий свастик и сгруппированный в горизонтальные ряды, идущий ещё с оформления кикладских сковород. Этот мотив издавна был связан «... с заупокойным культом и, следовательно, с верой в загробную жизнь»<sup>396</sup>.

Ещё одним уникальным видом микенской пластики, получившей распространение только у ахейцев являются золотые погребальные маски, происходящие из шахтовых гробниц круга А и Б в Микенах (Афины, Национальный археологический музей). Датируются они очень рано – XVI в. до н. э. Среди этих маска наиболее известна т. наз. Маска Агамемнона. Маски были изготовлены из тонкого золотого листа, детали их были проработаны чеканкой. Маски достаточно условно изображают умерших вождей: подчеркнуты закрытые глаза, обращает на себя внимание некая принципиальная статичность черт лица. Безусловно, перед нами предметы погребального культа, и в первую очередь они выполняются по некоей общей изобразительной схеме. Но при этом нет ни одной подобной друг другу маски, нет некоего канонического шаблона. Как отметил Б.Р. Вишпер, что свидетельством «... присущего ему (микенскому искусству – С.З.) портретного чутья служат золотые маски, которые накладывали на лица умерших и которые, несомненно, передавали их индивидуальные, портретные черты»<sup>397</sup>. Поэтому каждая маска наделена набором определённых индивидуальных качеств: специфика овала лица, формы носа, глаз и т. д.

---

<sup>394</sup> Бартошек. 1991. С. 155.

<sup>395</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>396</sup> Андреев. 2002. С. 486.

<sup>397</sup> Вишпер. 1972. С. 48.

Как близкий к погребальным маскам из шахтовых гробниц Микен пример можно рассмотреть т. наз. портрет микенского правителя на аметистовой гемме из шахтовой могилы круга Б в Микенах (ок. 1600–1500 гг. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Лицо бородатого мужчины передано в профиль, объёмом выделены скулы, нос, пряди волос и бороды. При всей условности изображения, как в погребальных масках, в данном образе чувствуется определённая портретность. Причём портретность не столько физиогномического свойства, сколько психологического. Волевое лицо с широкими скулами, развевающиеся волосы, прямой взгляд миндалевидных глаз, возможно, выдают властную и целеустремлённую натуру изображённого. Но время существования интереса к подобным образам было скоротечно. По мнению Ю.В. Андреева, «не случайно также, что интерес к конкретной человеческой личности, к её физическим и в какой-то мере даже психическим особенностям, столь ясно выраженный в замечательных золотых масках, скрывавших лица покойных в шахтовых могилах, или в профильном изображении бородатого мужчины на аметистовой гемме из одной из могил круга Б, в микенском искусстве периода расцвета уже никак себя не проявляет. Личность главы государства как будто навсегда исчезает из поля зрения придворных художников, перестаёт привлекать их внимание... Дух усреднённости, своего рода “буржуазной посредственности” пронизывает не только бухгалтерские записи микенских архивов, но и всю микенскую цивилизацию в том её состоянии, в котором мы застаём её в XIII столетии, т. е. перед началом её конца»<sup>398</sup>.

Памятники монументальной скульптуры микенской Греции, к сожалению, немногочисленны и ярким её примером выступает рельефное оформление «Львиных ворот» в Микенах. По мнению Б.Р. Вишпера, «“Львиные ворота” действительно являются первым памятником монументальной скульптуры на почве Греции, и в этом смысле иератические микенские львицы больше превосхищают дух греческой скульптуры, чем утончённые, импрессионистические статуэтки критского искусства»<sup>399</sup>. Монументальная скульптура была уникальна для микенской художественной культуры, так как «в этой области искусства микенские ахейцы не имели возможности использовать критские образцы, поскольку монументальная скульптура на Крите почти не известна...»<sup>400</sup>. Эту точку зрения подтверждает Б.Р. Вишпер, говоря о том, что «... не нужно забывать, что критская скульптура знала только маленькие статуэтки не выше 50 см...»<sup>401</sup>.

---

<sup>398</sup> Андреев. 2002. СС. 638–640.

<sup>399</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

<sup>400</sup> Бартошек. 1991. С. 155.

<sup>401</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

Рельеф «Львиных ворот» представляет собой треугольную каменную плиту, вставленную в отверстие над воротами. На рельефе изображены две львицы<sup>402</sup> (их головы, выполненные отдельно, обращены к зрителю), которые фланкируют колонну, стоя передними лапами на цоколе некоего здания<sup>403</sup>. Мотив животных, фланкирующих колонну, как полагает Б.Р. Вишпер, «... очень распространён как в фасадах фригийских гробниц, так на эгейских геммах и печатях, по-видимому, заимствованный с Востока»<sup>404</sup>. Фигуры животных показаны очень скупо и стилизовано, без передачи натуралистических подробностей, тем самым, «трактовка форм животных в “Львиных воротах” сильно уступает динамическому и натуралистическому чутью критских скульпторов, особенно в эпоху расцвета критского искусства»<sup>405</sup>. Позы зверей статичны, лишены динамики, кажется, что они окаменели, вечно охраняя колонну. Сама композиция в целом проста и предельно лаконична, в силу того, что применяется принцип центральной симметрии и наблюдается полное отсутствие второстепенных деталей. Иератическая композиция рельефа наполнена множеством смыслов, так колонна имеет не только декоративное значение, а, скорее всего, выступает как символ божества, которое, по мнению Б.Р. Вишпера, «... в сопровождении своих телохранительниц-львиц охраняет вход в крепость»<sup>406</sup>. Ю.В. Андреев также приводит подобную точку зрения: «согласно наиболее правдоподобной интерпретации, знаменитый рельеф, венчающий Львиные ворота в Микенах, должен был предупреждать каждого входящего в цитадель, что это священное место находится под защитой и покровительством божества, постоянное присутствие которого призван был удостоверить его символ или, может быть, аниконическое изображение в виде колонны, воздвигнутой на алтаре и фланкированной двумя поднявшимися на задние лапы львами»<sup>407</sup>.

Также исследователь отмечает, что «могучие фигуры двух львов, поднявшихся на задние лапы по обе стороны от колонны – символа Великой богини, несомненно, должны были служить апотропеем, отвращающим всё недоброе от царского замка и его обитателей. Однако это вовсе не означает, что магическая черта, отделяющая социальное пространство от необжитого мира гор и лесов, гармонию от хаоса, здесь уже стёрлась. Скорее напротив: строители цитадели хорошо понимали, что только всемогущая покровительница сил природы может защитить её стены от своих же собственных исчадий и именно поэтому

---

<sup>402</sup> Ю.В. Андреев полагает, что данное изображение трактуется как львы (Андреев. 2002. С. 623).

<sup>403</sup> Ю.В. Андреев трактует это изображение как алтарь (Андреев. 2002. С. 623).

<sup>404</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

<sup>405</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

<sup>406</sup> Вишпер. 1972. С. 32.

<sup>407</sup> Андреев. 2002. С. 623.

решили поставить на воротах её символ как межевой знак на границе двух миров»<sup>408</sup>. При этом Ю.В. Андреев видит в этой сцене иконографическую схему, связанную с передачей критской «Владычицы зверей»<sup>409</sup>, отмечая, что «в микенском монументальном искусстве эта иконографическая схема, видимо, также была достаточно популярна. Во всяком случае, именно она воспроизведена в одном из своих вариантов на знаменитом рельефе, украшающем Львиные ворота в Микенах»<sup>410</sup>. Но Ю.В. Андреев также подчёркивает, что «весьма вероятно, что весь заимствованный микенскими греками минойский пантеон подвергся при этом радикальному переосмыслению. Его центральная фигура, воплощающая вездесущее, всеобъемлющее и постоянно меняющее свой облик мистическое начало, трансформировалось в божество или скорее в группу божеств, наделённых более или менее ярко выраженной индивидуальностью и более или менее жёстко закреплённых в системе пространственно-временных координат. Переселившись на материк, минойская Великая богиня приобрела, наконец, постоянную резиденцию в царском дворце, который, начиная с этого момента, становится как жилище верховного божества и вместе с тем своего рода неподвижным центром мироздания»<sup>411</sup>. Итак, лаконичная сухость формального решения и композиционного построения создаёт очень сжатый, но при этом чрезвычайно наглядно убедительный художественный образ – вечная, постоянно дрящущая сцена предстояния и охранения священными животными божества и города, находящегося под покровительством данного божества. При этом, как считает Ю.В. Андреев, это также было зримым свидетельством культа грубой силы, который продолжал оставаться одной из самых примечательных черт микенской цивилизации вплоть до самого начала её агонии на рубеже ПЭ III В и III С периодов. Именно «его зримым воплощением до сих пор остаются циклопические стены цитаделей, могучие фигуры львов, вставших на дыбы над главным входом на акрополь, полные царственного величия и мощи грифоны и сфинксы на резных пластинах из слоновой кости»<sup>412</sup>.

Упомянутые выше пластины из резной кости, хоть и относятся к монументальной пластике, достойны отдельного рассмотрения. Проанализируем две пластины, происходящие из Микен: рельеф с изображением грифона (ок. 1300 г. до н. э., ПЭ III А, Афины, Национальный археологический музей) и рельеф алтаря со сфинксами (ок. 1300 г.

---

<sup>408</sup> Андреев. 2002. СС. 601–602.

<sup>409</sup> См. подробнее информацию, изложенную в разделе, посвященном скульптуре Крита.

<sup>410</sup> Андреев. 2002. СС. 312–313.

<sup>411</sup> Андреев. 2002. С. 623.

<sup>412</sup> Андреев. 2002. С. 637.

до н. э.). Все пластины выполнены по принципу геральдических композиций. Пластина с изображением грифона имеет почти квадратную форму. Фантастическое животное и, вероятно, священное растение, замкнуто в раму и занимает почти полностью всё пространство рельефа, не оставляя свободного места. Тем самым, изображение монументализируется, поза приобретает величественность и грациозность. Геральдическая замкнутость композиции также лишает образ динамики, определяя его в строго зафиксированных пространственно-временных рамках. При этом волнистая линия ствола растения не наделена природной динамикой и может трактоваться только как орнаментальный узор. Статичность позы грифона и замкнутость композиции усиливается крайне удачным сочетанием лаконичного решения фигуры грифона с её орнаментацией: части тела практически не обозначены, крылья и их сочленения с телом переданы в виде причудливого орнамента (гребёнчатой и спиралеобразных линий). Сама композиционная схема отдалённо напоминает критский прототип, а именно оформление Тронной залы в Кносском дворце<sup>413</sup>.

На другой пластине с изображением сфинксов мы видим зеркально симметричную композицию, с чётко выделенным центром (как и в рельефе на «Львиных воротах»). Грифоны передними лапами упираются в капитель колонны, которая, по аналогии опять-таки с «Львиными воротами», является символом божества. Композиция строго геральдична, замкнута, что, как и в рельефе с изображением грифона, создаёт ощущение торжественного предстояния, вечно длящегося и царственно величественного. Статику поз и геральдичность композиции усиливает предельно орнаментальное решение крыльев и некоторых деталей тела сфинксов. Орнамент простой и его выразительная система построена на вечном ритме, постоянном повторении всего двух элементов: диагональной двойной линии, передающей складки крыльев и спиралеобразной линии, с помощью которой трактуются верх крыльев и лопатка фантастического существа. Лаконизм художественного решения, который неоднократно отмечается в рассматриваемых образах, есть проявление структурной ясности, чёткости пластического решения, отсутствия фрагментарности, что призвано создать и подчеркнуть впечатлительные искусственной выстроенности созданного объекта.

Интересна и большая женская голова из раскрашенного шпунга, тоже найденная в Микенах (XIV–XIII вв. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Б.Р. Вишпер высказал предположение, что голова может являться деталью статуи, выполненной в натуральную

---

<sup>413</sup> Здесь необходимо напомнить, что роспись Тронного зала в Кносском дворце многие исследователи связывают со временем владычества в Кноссе ахейцев. См. информацию, изложенную в разделе, посвященном живописи «кновых и поздних дворцов».

величину<sup>414</sup>. Основные детали лица выделены не столько объёмом, сколько цветом. Так, тёмными красками переданы завитки волос, стрелки бровей, миндалевидные глаза, круглые зрачки, тонкие, вытянутые губы. Детали, выполненные тёмной краской контрастируют со светлым фоном лица и создают эффект маскообразного грозного лица. Маскообразность, окаменелость лица усиливается достаточно чётко обозначенной осью, проходящей через лоб, нос и губы. Всё это создаёт ощущение того, что перед нами лик женского божества, величественного и грозного. Божественность образа подчёркивает декор лица: на щеках и на подбородке показаны круги с точками.

Мелкая пластика микенской культуры также как и монументальная, развивается своим своеобразным путём. Рассмотрим статуэтку юноши, выполненную из свинца и найденную в Лаконии. В данном образе обнаруживаются определённые признаки критского влияния «... в пропорциях, в молитвенном жесте»<sup>415</sup>, но при этом здесь присутствует совершенно иная пластическая концепция, «... которая стремится подчеркнуть статику позы, прочное стояние на постаменте, выделяет сочленения и мускулы, одним словом, обнаруживает тот интерес к структуре тела, который всегда был чужд критской скульптуре»<sup>416</sup>. Б.Р. Вишпер рассматривает этот факт как проявление в микенской скульптуре тектонических тенденций<sup>417</sup>.

Мелкая пластика микенской Греции в основном представлена головами воинов, богинь (?) и т. наз. позднемикенскими идолами.

В Микенах были обнаружены головы воинов, выполненные из слоновой кости. Рассмотрим одну из них (XIV в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Перед нами удлиненное лицо с тонкими губами, миндалевидными глазами и прямым носом, крепко посаженное на мускулистую шею и обрамленное бородой. Голову воина венчает шлем. В подобных образах Б.Р. Вишпер видит «... интерес к человеческой голове, тяготение к портрету, которое мы... тщетно стали бы искать в критском искусстве»<sup>418</sup>. При этом он добавляет, «критский скульптор равнодушен к голове, пренебрегает разработкой её индивидуальных черт, трактует голову неопределённо и расплывчато. В микенской скульптуре голова разрабатывается с гораздо большим вниманием, и художника опять-таки занимает, прежде всего, её строе-

---

<sup>414</sup> Вишпер. 1972. С. 48. При этом Б.Р. Вишпер полагает, что критская скульптура не даёт примеров монументальных памятников, неверно приписывая монументальные статуи из Агия (Айя) Ирины на Кеосе микенскому периоду (Вишпер. 1972. Прим. 14). См. подробнее информацию, изложенную в разделе, посвященном скульптуре «новых дворцов».

<sup>415</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>416</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>417</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>418</sup> Вишпер. 1972. С. 47.



ние»<sup>419</sup>. Также Б.Р. Вишпер указывает на то, что своеобразие этих статуэток лежит «... в самом понимании пластической формы: художник отчётливо расчленяет отдельные элементы головки крепкими линиями и орнаментом поверхности, моделирует форму острыми, ступенчатыми гранями. В этих микенских головках есть то чутьё монументального стиля, которое мы уже отметили у автора микенских “Львиных ворот” и которого были совершенно лишены критские скульпторы»<sup>420</sup>. Всё выше сказанное свидетельствует о том, что микенских скульпторов интересуют визуальная наглядность образа, познание его внутренней структуры. Но структурность, столь явленная в построении пластической формы почти завуалируется тем, что декор играет не последнюю роль в создании данного художественного образа. Орнаменту мастер уделяет большое внимание: крупными волнистыми, объемно выделенными линиями показаны фактуры шлема и бороды, спиралеобразные завитки волос обрамляют лицо воина. Важно заметить, что тяга мастера к структурности, отмеченная на уровне построения пластической формы также прослеживается и в декоре: орнамент состоит из одинаковых, подобных друг другу (так декор шлема идентичен декору бороды) и постоянно, через определённые промежутки повторяющихся элементов.

Но самое своеобразное явление в микенской пластике, крайне отличное от критской пластической концепции, это позднемикенские идолы, датируемые чаще всего кон. XIV–XIII вв. до н. э. По мнению Б.Р. Вишпера, «отличие сказывается не только в абсолютной геометрической абстрактности этих статуэток, но и в самих принципах, положенных в основу этой геометрической структуры»<sup>421</sup>. При этом, как отметил Ю.В. Андреев, «изображения богов в микенском искусстве в большинстве своём поражают своей по истине варварской грубостью, примитивностью и однообразием»<sup>422</sup>.

Прежде всего, это женские фигурки, найденные в большом количестве и представленные в трёх основных разновидностях (так называемые Тау, Фи, и Пси<sup>423</sup>). Подобные образы происходят преимущественно из рядовых могил и жилищ и, вероятно, изображали каких-то божественных покровительниц или спутниц умершего<sup>424</sup>, а возможно и душу покойного<sup>425</sup>. Изображения представляют собой очень сильно стилизованную человеческую фигуру с волнистым орнаментом,

---

<sup>419</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>420</sup> Вишпер. 1972. С. 47.

<sup>421</sup> Вишпер. 1972. С. 48.

<sup>422</sup> Андреев. 2002. С. 627.

<sup>423</sup> Такое название эти типы статуэток получают за сходство их силуэта с буквами греческого алфавита Т (Тау), Ф (Фи), Ψ (Пси).

<sup>424</sup> Андреев. 2002. С. 627.

<sup>425</sup> Андреев. 2002. С. 451.

покрывающим центральную часть тулова, черты лица не вылеплены, кроме защипа на месте носа, который больше напоминает птичий клюв, достаточно часто на голове показан пышный головной убор (?). По мнению Ю.В. Андреева, «важно также и то, что перед нами – явно человеческая фигура. Художник не наделил её никакими териоморфными признаками, и это опять-таки ставит её в особое положение среди всяких иных крылатых существ, с изображением которых нам приходится сталкиваться в минойско-микенском искусстве, особенно в глиптике и в скульптуре. Все они, как правило, помимо крыльев, наделены также и другими характерными чертами, сближающими их с различными животными и птицами»<sup>426</sup>. Идолы, происходящие из погребений, вероятно, выполнялись по некоей общей изобразительной микенской «схеме», применяемой для всей культовой пластики, потому что такие художественные черты, как решение тулова, условность жеста и т. д. постоянно повторяются, становясь своеобразным «знаком» позднемикенской пластики. Об этом говорит то, что «не так уж сильно отличаются от них и образцы культовой скульптуры, найденные во дворцах и “городских” святилищах. Примером может служить довольно большая группа идолов, открытая лордом Тэйлуром в одном из помещений так называемого культового центра в Микенах»<sup>427</sup>. Возможно общность художественно-образного решения для всех вариантов культовой пластики позднемикенского периода может быть объяснено следующим образом: «пытаясь как-то приручить и обуздать буйных и своевольных духов стихий, созданных воспалённой фантазией минойских мистиков и визионеров, ввести их в чёткие рамки своего упорядоченного и размеренного бытия, они (микенские греки – С.З.), ... не могли обойтись без стандартизации и схематизации чуждого им мира. Его причудливые, по-видимому, просто недоступные их воображению образы микенцы предельно упростили, сделали плоскими и одномерными, изгнав из них ощущение полноты жизни, её свободы и динамизма»<sup>428</sup>.

Ю.В. Андреев так описывает художественно-образные качества позднемикенских идолов, «вполне возможно, что эти сформированные на гончарном круге полые цилиндрические фигуры должны были изображать весь микенский пантеон, известный нам по табличкам линейного письма Б, но с поправкой на одну из локальных его модификаций. Тем не менее, индивидуальные характеры, да и просто функции

---

<sup>426</sup> Андреев. 2002. С. 450.

<sup>427</sup> Андреев. 2002. С. 627. Далее Ю.В. Андреев ещё раз акцентирует эту мысль: «... идолы из дворцовых святилищ Микен, Тиринфа, других микенских центров не так уж сильно отличаются от образцов мелкой пластики – всех этих бесчисленных куро-троф и “женщин-птиц”, происходящих из рядовых жилищ и погребений» (Андреев. 2002. С. 640).

<sup>428</sup> Андреев. 2002. С. 628–630.

этих божеств не выражены достаточной ясностью. Различаются лишь выражения (гримасы) их довольно-таки уродливых и отталкивающих физиономий (здесь изготовлявший их гончар явно дал волю своей фантазии) и жесты обычно поднятых кверху рук. Трудно даже определить пол этих фигур. Лишены они и каких-то специфических атрибутов, по которым можно было бы распознать их индивидуальность»<sup>429</sup>.

Высказывания Б.Р. Вишпера добавляют к этому описанию следующие характеристики: «в критских идолах эпохи расцвета обычно маленький, тонкий корпус посажен на крупную, массивную нижнюю часть тела. В микенских идолах, наоборот, тонкая цилиндрическая нижняя часть тела (в которой отсутствует разделение ног) поддерживает широкую массу корпуса. Этот корпус трактуется в виде абстрактной геометрической фигуры, включающей также сокращённый силуэт рук: или в виде лунного серпа (как бы с поднятыми руками)<sup>430</sup>, или в виде плоского овала (руки как бы прижаты к телу)<sup>431</sup>, или, наконец, в виде ромба (руки как бы прижаты к груди)<sup>432</sup>. Ноги у микенских идолов всегда трактованы слитными вместе, как бы в одну круглую колонну, снизу расширяются в виде базы, тогда как голова на длинной шее приобретает вид завершающей колонну капители»<sup>433</sup>. Также, по мнению Б.Р. Вишпера, ещё одной, крайне своеобразной чертой позднемикенских идолов является система красочного оформления: «... удивительное ясное членение статуэток на основные элементы и их взаимосвязь между собой ещё подчеркнуты раскраской. В отличие от критской раскраски, словно сливающей всё тело в одно гибкое неделимое целое, раскраска микенских идолов резко выделяет отдельные части тёмными горизонтальными кольцами. При этом каждая часть, в свою очередь, характеризуется особым орнаментом, подчеркивающим его тектоническую функцию: нижняя, то есть несущая, часть расчленена редкими, но толстыми вертикальными линиями (подобными каннелюрам колонн); корпус украшен более частой, но лёгкой сетью волнообразных линий, тогда как голова, то есть завершение, имеет обыкновенно несколько горизонтальных полос»<sup>434</sup>. Раскраска, выполняя роль декора, входит в контекст, основные качества пластической моделировки, такие

---

<sup>429</sup> Андреев. 2002. С. 627-628. Далее Ю.В. Андреев подчеркивает это высказывание, «даже в таких жанрах микенского искусства, как резьба по слоновой кости, глиптика, настенная живопись, изображения божеств, обычно выполненные в более реалистической манере, восходящей к более ранним минойским образцам, как правило, очень слабо индивидуализированы и почти не различаются между собой по внешнему облику, атрибутам, одежде и т.п.» (Андреев. 2002. С. 628).

<sup>430</sup> Так Б.Р. Вишпер описывает тип Пси.

<sup>431</sup> Так Б.Р. Вишпер описывает тип Фи.

<sup>432</sup> Так Б.Р. Вишпер описывает тип Тау.

<sup>433</sup> Вишпер. 1972. С. 48.

<sup>434</sup> Вишпер. 1972. С. 48.

как лаконичность пластического языка, связанная с выбором простых геометрических форм и отсутствием деталей; тектоническая ясность модели, предельная выразительность простого силуэта.

Рассмотрим следующие образцы этого вида микенской пластики – женские статуэтки типа Пси из Тиринфа (XII в. до н. э., Навплион, Археологический музей), статуэтку из Микен (кон. XIV в. до н. э., Навплион, Археологический музей) и статуэтку из святилища Филакопи (т. наз. Леди Филакопи, Мелос, Археологический музей). Эти статуэтки, возможно, как предполагает Ю.В. Андреев, могли изображать богинь-«градодержательниц»<sup>435</sup>. Микенская статуэтка имеет цилиндрическое туловище, расширяющееся в районе груди. При этом туловище, разделённое на ноги и тело, производит впечатление не самостоятельного пластического элемента, а постамента для не пропорционально тонких и длинных рук, держащих «... некое подобие молота или скорее двойного топора»<sup>436</sup> и гипертрофированно выделенной головы с преувеличенно крупными чертами лица. Вполне возможно, что на этом и строится главный эффект при созерцании данной статуэтки – выделение композиционными и пластическими средствами жеста и лика божества. Жест и атрибутика важны для интерпретации изображения. Некоторые исследователи были склонны трактовать этот образ как Зевса, но, по мнению Ю.В. Андреева, это маловероятно<sup>437</sup>. Ю.В. Андреев полагает, что «скорее всего, эта фигура изображает некое хтоническое божество – владыку или, может быть, владычицу подземного мира»<sup>438</sup>. Лицо построено с помощью крупных и геометрически простых объёмов: овальные уши, круглые глаза, треугольный нос. Подобная пластическая моделировка создаёт ощущение маскообразного, окаменелого лица с грозно распахнутыми глазами.

Тиринфская статуэтка, выполненная в типе Пси, также имеет цилиндрическое и недифференцированное на отдельные части туловище. Как отметил Ю.В. Андреев, «их (позднемикенских идолов – С.З.) индивидуальными особенностями могут считаться только узоры, украшающие их “одежду”, да характерные жесты рук, в одних случаях, прижатых к груди, в других – поднятых вверх (в этой позе они нередко превращаются в некое подобие крыльев, как на рядовых терракотах типа Пси)»<sup>439</sup>. Сильно стилизованные руки, напоминающие больше птичьи крылья подняты вверх в молитвенном жесте, образуя лаконичный и предельно выразительный по своей пластике силуэт. Двумя кружками подчёркнута грудь. Голова посажена на длинную, непропорционально

---

<sup>435</sup> Андреев. 2002. С. 628.

<sup>436</sup> Там же.

<sup>437</sup> Там же.

<sup>438</sup> Андреев. 2002. Прим. 41.

<sup>439</sup> Андреев. 2002. С. 628.

тонкую шею. Черты лица также не пропорционально крупны и вдобавок выделены объёмом: круглые глаза, длинные вытянутые губы, гранёные брови, прямоугольный нос, грани которого ломаются почти под прямыми углами. Чёткость и лаконичность силуэта, пластическую моделировку подчёркивает роспись. Тёмной краской на светлом фоне выделены силуэт взлетающих рук-крыльев, груди, форма глаз и зрачки, сложное украшение на груди, состоящее из спиралеобразной подвески и многочисленных рядов бус.

«Леди Филакопи» схожа с двумя описанными выше статуэтками по пластической моделировке тулова, лаконичности и предельной ясности силуэта. Силуэт близок к типу Тау: грудь и руки, образующие важную композиционную часть, сливаясь, образуют единый овальный силуэт. При этом руки, поднятые вверх, практически не выделены, непропорционально малы в размере и переданы в виде небольших конусов. Отличает «Леди Филакопи» от других статуэток крайне богатая система декорирования, состоящей из разнообразных разноцветных геометрических мотивов (волнистой, зигзагообразной линий, треугольников). Орнамент подчёркивает семантически важные части образа (грудь, брови, вытянутую шею), обнажает пластическую тектонику (переход от талии к груди, от груди к шее). При этом системе декора свойственна лаконичность, постоянный ритм подобных элементов, — всё это усиливает пластическую моделировку, обнажает её основные составляющие. Как отмечает Б.Р. Вишпер, «в этом последовательном проведении тектонического принципа, столь отличного от живописной мягкости и слитности критского стиля, проявляется тот дух конструктивной логики, который впоследствии ляжет в основу греческого архаического искусства... Эту преемственную связь между архаикой и позднемикенским искусством хочется подчеркнуть..., так как она является одним из важнейших факторов в возникновении греческого искусства»<sup>440</sup>.

В микенской пластике есть ещё одна тема, которая заслуживает рассмотрения. Это скульптурные группы с изображением женщины (или женщин) с младенцем. Прежде всего, к этой теме относятся «Богиня-мать из Мавро Спилио», обнаруженная близ Кносса (ок. 1300 г. до н. э., Гераклион, Археологический музей) и скульптурная группа из слоновой кости, происходящая из цитадели Микен (ок. 1300 г. до н. э., Афины, Национальный археологический музей).

«Богиня-мать из Мавро Спилио» выполнена достаточно непропорционально: широкая и короткая колоколообразная юбка платья как постамент поддерживает тулово с гипертрофированно вытянутыми руками, поднимающими вверх очень стилизованную и примитивно выполненную фигурку младенца. Черты лица богини не проработаны,

---

<sup>440</sup> Вишпер. 1972. С. 48.

отдельно объёмом выполнена лишь причёска из трёх прядей длинных волос, спускающихся вдоль спины. Определённое нарушение тектоники образа, подчёркивает и делает «главным героем» жест вытянутых рук и младенца. Богиня как бы представляет его, но при этом в данной статуэтке не ощущается персональное материнство, «... предполагающее особую тесную связь матери с её ребёнком, но совсем иное универсальное, космическое материнство»<sup>441</sup>. По мнению Ю.В. Андреева, эта скульптурная группа не является персонификацией материнства, а «скорее это было некое локальное божество (или божества) – покровительница семьи, рода, дух домашнего очага»<sup>442</sup>.

Скульптурная группа из Микен изображает двух величественного вида женщин, вероятно богинь, с ребёнком на коленях. Композиция этой группы выполнена по довольно свободной схеме: подвижные позы, отсутствие статики, непринуждённые жесты. Изображённые женщины и ребёнок почти лишены стилизации: мягко по фигуре драпированные складки одежды, кроме того, переданные и в объёме; чётко, без гипертрофии моделированные черты лица; объём тела показан не условно, с помощью простейших геометрических форм, а стремятся передать реальных пропорции. Сама скульптурная группа производит впечатление непринуждённой зарисовки на тему игры с младенцем, насколько она пронизана определённым, чётко выраженным настроением. Подобными качествами, эта скульптурная группа восходит к микенским образцам, собственно микенские качества, подробно рассмотренные выше, здесь практически не присутствуют. Рассматривая композиционные особенности данной скульптурной группы, Ю.В. Андреев полагает, что «определённое сходство микенской “троицы” с известным элевсинским барельефом, изображающим Триптолема в обществе Деметры и Керы, невольно наводит на мысль о том, что младенец на коленях у богинь не был сыном одной из них ..., а всего лишь их общим воспитанником»<sup>443</sup>.

Помимо пластики в микенской художественной культуре большое внимание уделялось и производству предметов декоративно-прикладного искусства. Широкое распространение имели предметы, изготовленные из золота, серебра, бронзы. Из бронзы изготовлялись наступательное и оборонительное оружие, а также большое число бронзовых сосудов, треножников и других предметов повседневного быта. Золото шло на производство ювелирных украшений, культовых сосудов (кубков, ритонов), золотых масок и великолепно инкрустированных золотом и серебром мечей и кинжалов. Серебро применялось для сосудов и украшений, а также для инкрустации. Весьма древние

---

<sup>441</sup> Андреев. 2002. С. 335.

<sup>442</sup> Андреев. 2002. С. 335.

<sup>443</sup> Андреев. 2002. С. 336.

эгейские традиции и влияние высокохудожественных критских образцов прослеживается, например, в художественной отделке изделий из драгоценных камней. Хотя, как полагает А. Бартошек, «создается, однако, впечатление, что на материке ни геммы, ни перстни-печати уже не выполняли своих первоначальных функций, а являлись попросту женскими украшениями (перстни носили на руках, геммы подвешивали на шею)»<sup>444</sup>. Значительную часть изделий декоративно-прикладного искусства составляют предметы, выполненные из слоновой кости. Это шкатулки, ящички с великолепными рельефными украшениями, предназначенные для хранения женских украшений и принадлежностей туалета; элементы декора мебели. Применялась слоновая кость и для инкрустации. Также предметы декоративно-прикладного искусства изготавливались из кости, раковин, янтаря, различных керамических и стеклянных масс (в частности из фаянса). Микенская Греция не только производила в своих мастерских украшения и оружия, но и экспортировала готовые изделия. Многие из этих изделий, в частности бронзовые мечи, встречаются в самых различных странах Средиземноморья<sup>445</sup>.

Одним из самых ранних образцов декоративно-прикладного искусства принято считать предметы из шахтовых гробниц в Микенах, в частности инкрустированные кинжалы. Темы, представленные на этих кинжалах разнообразны, встречаются чисто орнаментальные узоры (например, цветочные, из лилий), есть пейзажи (изображения берега реки с дикими кошками, преследующими уток), есть сцены охоты. Среди данных предметов наиболее известен инкрустированный кинжал со сценой охоты на львов из IV-ой шахтовой могилы в Микенах (XVI в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Вероятно, это работа минойского ювелира, выполненная по заказу местного ахейского правителя<sup>446</sup>. Данное произведение отличается удивительно тонкой работой, которую Б.Р. Вишпер описывает так: «прослеживаются три последовательных этапа работы, которую можно было бы назвать и “живописью в металлах”, и “скульптурой в красочных силуэтах”. Сначала углублённые силуэты фигур вырезались в бронзовом фоне; в следующей стадии работы эти силуэты заполнялись золотыми или серебряными пластинками; в третьей, и последней, стадии путём различных цветных примесей и различной штриховки фигуры получают окончательную обработку»<sup>447</sup>. Сцена охоты представлена в самом разгаре, четверо людей ведут яростную схватку со львом, причём схватку смертельно опасную (один человек уже упал и его тело мнёт передними ногами лев), два других льва бегут, спасаясь от охотников.

---

<sup>444</sup> Бартошек. 1991. С. 163.

<sup>445</sup> Бартошек. 1991. С. 159.

<sup>446</sup> Андреев. 2002. С. 601.

<sup>447</sup> Вишпер. 1972. С. 43.

Композиция, разбитая на несколько эпизодов, передаёт охоту во всех её подробностях, раскрывая событие, как дпящееся во времени и в пространстве действо и показывая как «ярость зверя и героическая одержимость человека сталкиваются в блестящей по динамизму и необыкновенной лёгкости рисунка сцене охоты на львов»<sup>448</sup>. При этом как отмечает Б.Р. Вишпер, «в этой композиции следует подчеркнуть не только её натуралистический характер..., сколько мастерство стилизации, орнаментальной экспрессии и тонкое чутьё, с которым композиция вписана в узкую раму кинжала. Кроме того, обращает внимание ярко выраженный центробежный характер композиции (от рукоятки кинжала к острию), которая благодаря внезапному повороту одного из львов приобретает ещё большую стремительность»<sup>449</sup>. Описанные выше качества (динамичность композиции, орнаментальная экспрессия, и т. д.) это, безусловно, следствие исполнения данного произведения критским мастером, который не отходит от своей художественной манеры и использует здесь все её основные качества. Но при этом, сама тема охоты чужда критскому искусству, это чисто микенский заказ. Тем самым, в критскую форму облекается микенское содержание и смысл произведения становится иной: вызов человека силам природы, героическая патетика, уверенность и внутренняя сила разума.

Ещё одним примером уникальной работы выступают золотые обкладки ларца (вероятно, шестигранный и выполненный из дерева<sup>450</sup>) с из V-ой шахтовой могилы круга А в Микенах (XVI в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). На обшивках представлены сцены нападения львов на оленей и горных козлов. В отличие от рассмотренных ранее произведений фресковой живописи, пластики, тематика обшивок выполнена в совершенно иной манере, которую Ю.В. Андреев характеризует как отдалённо напоминающую образцы скифского звериного стиля<sup>451</sup>. Это сравнение неслучайно, т. к. сцены, представленные на обшивках не обладают типичными художественными чертами, присущими микенскому искусству, как-то трансформация образов природы в застывшие, безжизненные схемы, орнаментализация природных форм, «... преобладание статики и тектоники над динамикой, анализа над синтезом...»<sup>452</sup>. Ю.В. Андреев так описывает художественные особенности обшивок: «Выравненные на них фигуры львов, преследующих оленей и горных козлов, изображены в предельно гиперболизированных позах летящего галопа. Грозная мощь и свирепая кровожадность хищников, так же как ужас и отчаяние

---

<sup>448</sup> Андреев. 2002. С. 601.

<sup>449</sup> Вишпер. 1972. С. 43.

<sup>450</sup> Андреев. 2002. С. 603.

<sup>451</sup> Андреев. 2002. Прим. 17.

<sup>452</sup> Андреев. 2002. С. 602.



их жертв, переданы с необыкновенным драматическим напряжением и экспрессией, в целом почти не свойственными микенскому искусству. В этом плане рельефы на облицовке ларца резко контрастируют с другими вещами из тех же шахтовых гробниц, считающимися произведениями как местных микенских ремесленников, так и минойских мастеров»<sup>453</sup>. Привлекает внимание не только общее решение композиции, а именно психологически и эмоционально точная передача атмосферы схватки. Всё пространство каждой обкладки заполнено не только телами сражающихся зверей, переданных в разнообразных сложных позах, но и орнаментом, извивающимся, не напоминающим ни одну геометрическую фигуру. В результате идея сватки представлена не как образная схема, а пережитое, эмоционально накалённое событие.

Среди ювелирных изделий встречаются нашивные бляшки на одежду погребённых, например, золотые бляшки из III-ей шахтовой могилы круга А в Микенах (вт. пол. XVI в. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Бляшки круглой формы, из тонкого золотого листа с выгравированным орнаментом. Орнамент, представленный на данных изделиях различен: розетки; равноконечный крест, сочетающийся со спиралевидным орнаментом; стилизованные изображения бабочек и осьминогов. Каждая бляшка имеет чётко выделенный центр или ось, вокруг которых формируется вся система, крайне упорядоченная система декора, где «... абстрактные орнаментальные мотивы в виде спиралей, вращающихся свастик и т. п. чередуются с предельно схематизированными, уже почти превратившимися в геометрические фигуры изображениями бабочек и осьминогов»<sup>454</sup>. Подобное художественное решение наблюдается при украшении миниатюрных золотых весов из той же могилы.

Предельная стилизация и стандартизация изобразительных мотивов, превращение их в художественный знак будет свойственна не только пластике и декоративно-прикладному искусству, это был закономерный процесс развития художественной культуры микенской Греции<sup>455</sup>. Как метко заметил Ю.В. Андреев, что микенская Греция может восприниматься как отвергнутый историей «черновик» классической греческой цивилизации<sup>456</sup>. После падения микенской Греции постепенно, своим собственным путём начинает формироваться культуры Древней Греции.

---

<sup>453</sup> Андреев. 2002. Прим. 17. Здесь же Ю.В. Андреев добавляет, что «время от времени рецидивы этой оригинальной художественной традиции, происхождение которой до сих пор остаётся невыясненным. Примером может служить великолепная костяная палетка из Спарты (Аттика) с изображением льва, терзающего быка».

<sup>454</sup> Андреев. 2002. С. 603.

<sup>455</sup> См. информацию, изложенную в разделах, посвящённых вазописи и фресковой живописи микенской Греции.

<sup>456</sup> Андреев. 1999. С. 30.

### **Литература:**

1. Андреев. 1999. – Ю.В. Андреев. Цена свободы и гармонии. СПб., 1999.
2. Андреев. 2002. – Ю.В. Андреев. От Евразии к Европе. Крит и Эгейский мир в эпоху бронзы и раннего железа. СПб., 2002.
3. Античная культура. 1995 – Античная культура. Словарь-справочник. М., 1995.
4. Бартошек. 1991. – А. Бартошек. Златообильные Микены. М., 1991.
5. Бернгард. 1986. – М.Л. Бернгард. Коринф и Аргонида. Варшава, 1986.
6. Вишпер. 1972. – Б.Р. Вишпер. Искусство Древней Греции. М., 1972.
7. Колпинский, Сидорова. 1970. – Ю.А. Колпинский, Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. Серия «Памятники мирового искусства». М., 1970.
8. Колпинский. 1977. – Ю.А. Колпинский. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
9. Сидорова. 1972. – Н.А. Сидорова. Искусство Эгейского мира. М., 1972.
10. Соколов. 1972. – Г.И. Соколов. Эгейское искусство. М., 1972.
11. Ривкин. 1978. – Б.И. Ривкин. Античное искусство. Серия «Малая история искусств». М., 1978.