

01 64

P1 $\frac{3}{64}$



ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

КУЛЬТУРА ВОСТОКА

Б. БОГАЕВСКИЙ

Ф 13 / 64

433

КРИТ и МИКЕНЫ

(ЭГЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — МСМХХIV — ЛЕНИНГРАД

Государственная типография
имени Евгении Соколовой.
Ленинград, просп. Красных
Командиров, № 29.
Зак. 853.



Ленинградский Гублит № 4510. Гиз. № 5356. Печ. 2150 экз.



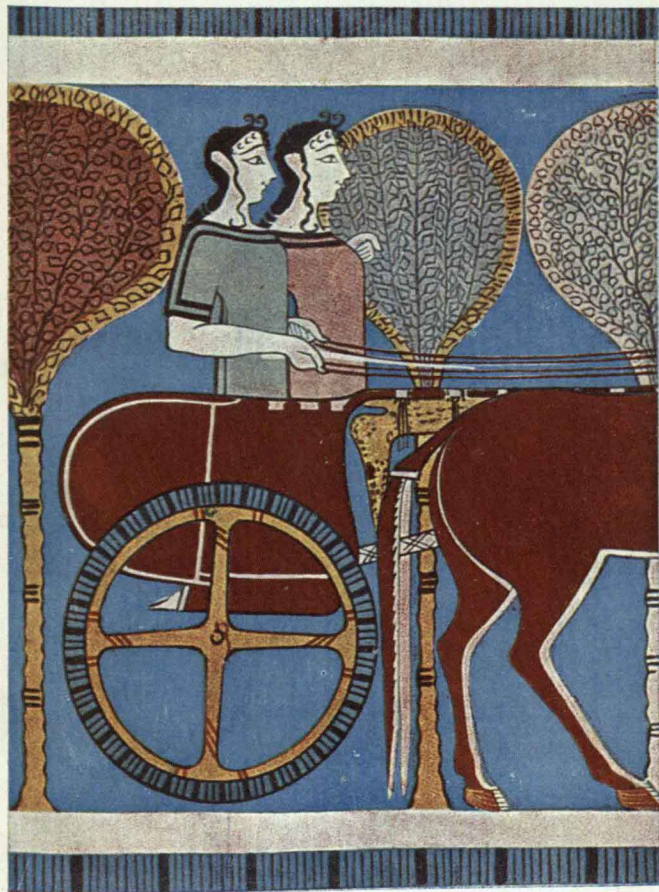
ДЕВУШКИ НА КОЛЕСНИЦЕ.
Фреска в Тириафе.

Государственная типография
имени Евгении Соколовой.
Ленинград, просп. Красных
Командиров, № 29.
Зак. 853.

23508 ✓

21/IX 24.

Ленинградский Губант № 4519. Гиз. № 5356. Печ. 9130 экз.



ДЕВУШКИ НА КОЛЕСНИЦЕ.
Фреска в Тиринфе.

ОТ РЕДАКЦИИ

Восток и Запад в их резком противополжении выступают, в сущности говоря, лишь в географическом отношении, так как исторические и культурные связи между ними постоянно существовали в большей или меньшей степени.

Одним из наиболее ранних центров своеобразного соединения элементов культур древнего Востока и доисторического Запада является Крит и позднее — Микены.

Действительно, Крит, начиная с III тысячелетия, находился в исключительно оживленных сношениях с Египтом, затем во II тысячелетии устанавливаются уже ясные сношения с культурными центрами Малой Азии, в том числе с Хеттами в Каппадокии, с Сирией и Палестиной, а также дальше на восток — с Месопотамией.

Поэтому казалось естественным начать серию общих очерков, посвященных культурам Востока, с т. н. Эгейской культуры Крита и Микен.



Рис. 1. Орнамент на саркофаге с Крита.

КРИТ И МИКЕНЫ

(Эгейская культура)

I

Быстрая река в полноводном своем течении несет отмываемые от берегов частицы земли и отлагает их, образуя в продолжение многих веков мощные наслоения.

Так и человек, находясь в русле жизни, в постоянном потоке быстро движущегося времени, испытывает на себе его многообразные влияния: каждое поколение по сравнению с прошлым обогащается новыми отложениями изменяющихся культур. Поэтому человек современности является перед нами с «наслоенной» многими тысячелетиями «душой» (*âme stratifiée*), говоря словами известного французского археолога и историка античного искусства Перро.

Первые слои в духовном организме человека относятся к наиболее ранним периодам древне-каменного века.

Палеолитический человек был великим изобретателем и творцом: ему принадлежит идея создания

простейшего орудия и оружия, он создал примитивную форму осмысления мира в приемах магии и подготовил элементы будущей религии, по крайней мере в отношении культа умерших.

Наконец, он выработал основные формы искусства.

Не будем забывать, что до кроманьонского человека не существовало настоящего изобразительного искусства: в наши дни почти нельзя понять подобное положение жизни без искусства!

Палеолит, занимающий по современным научным теориям, примерно, 150 тысячелетий ¹⁾, представляет собою время неповторяющегося напряжения творческой энергии и мысли человека. При этом палеолитический человек, создавая идеи, подвергал их «овеществлению»: оружие и орудия, рисунки и скульптура отчетливо говорят о выполненных его «желаниях».

Палеолит представляет чрезвычайную однородность культур отдельных своих эпох, в каких бы частях и странах света он ни встречался.

Все древнейшие, дошедшие до нас памятники являются делом человека основных палеолитических рас, жившего во многих местах современных нам материков в условиях чистого охотничьего быта, по терминологии Гернеса.

Таким образом, в духовной основе каждого будущего народа с большей или меньшей степенью жизненности должны сказываться элементы палеолитического периода.

Духовная энергия, как составная часть мировой энергии, не уничтожима, — она закономерно приобретает лишь новые формы.

Это положение необходимо постоянно иметь в виду при выяснении характера позднейших культур. Исследователя, знакомого с живучестью форм длительных позднейших доисторических и достаточно продолжительных исторических периодов, не может удивить обнаружение каких-нибудь «палеолитических» пережитков в неолитической культуре, которую палеолит подготовил, или даже в «бронзовых» веках.

Можно сказать, что палеолит откладывает первое сложное наслоение в духовном организме человека.

Второе образует ново-каменный век.

Неолит, относимый некоторыми естествоиспытателями в своих началах к VII тысячелетию, датируется Буллем для Западной Европы, примерно, половиной VIII тысячелетия, а для Малой Азии, Крита и части Востока — временем до XIV тысячелетия. То же условное начало неолита Булль намечает для Египта и Месопотамии, так как в этих областях к V тысячелетию человек уже был знаком с металлом.

Неолит в Европе, протекающий в условиях, свойственных современной природе, и при наличии тех же животных и растений, которые окружают человека наших дней, представляет собою период земледельческой жизни. Охота, конечно, не исчезает; она остается попрежнему делом мужчины, земледелие лежит на женщине.

Земледельческий характер неолита налагает на все стороны жизни человека особый отпечаток.

Во всем заметно стремление к прочной и устойчивой форме, к разработанным в деталях и тонко отделанным орудиям производства, охоты, защиты и нападения.

После тяжелой борьбы охотника палеолита с новыми пришельцами и с дикими чудовищными зверями

¹⁾ Ферсман, А. Е. Время, Пгр. 1922, 49.

и после необыкновенного напряжения творческой воли, неолит вырабатывает относительно покойную и простую жизнь.

На долю неолитического человека выпала организация земледельческого быта: он сумел приручить и превратил в домашних животных быка и корову, овец, коз, свиней и, в некоторых местах, лошадь. Он разводил хлебные злаки наиболее примитивных видов: полбу, пшеницу, ячмень, а также бобы, горох и чечевицу. Он знал особый род водящегося на берегах Средиземного моря льна.

Соответственно земледельческим интересам, человек жил по большей части среди плодородной равнины, в построенных им хижинах, обычно на удобном холме, поблизости от реки. Иногда, впрочем, он селился на берегу озера или, хотя значительно реже и только в некоторых местах Европы, воздвигал свайные постройки среди озера.

В области техники неолитический человек также сделал значительные приобретения.

Он умел полировать каменные орудия и употреблял твердые горные породы для своего оружия и инструментов, умел добывать кремь, а в южных областях обсидиан, для изготовления изящных тоненьких ножицков и тщательно выделяемых наконечников стрел. Изготовление оружия носило характер сложившегося мастерства: известны места добычи кремня и обсидиана, и обнаружены целые «оружейные» мастерские.

Затем неолитический человек научился делать из глины сосуды различной формы, необходимые для приготовления пищи и для хранения зерна и молочных продуктов. Неолитический человек изобрел также ткацкое мастерство.

Все эти достижения, необходимые для культурной жизни, в сильнейшей степени содействовали организации устойчивых форм семейной жизни.

В руках женщины были сосредоточены производственные силы дома: работа в поле, тканье и изготовление сосудов.

Земледельческий и ремесленный производственный характер неолита сказался на искусстве этого периода.

По сравнению с живым натурализмом палеолитического искусства, вызванного к жизни в значительной степени соображениями магического характера и выполненного легкой и меткой рукой охотника под наблюдением его острого глаза, неолитическое искусство является бедным и условным.

Если провести, как это делает, следуя Гернесу, Б. Р. Виппер¹⁾, параллель между хозяйственными формами и искусством, то следует сказать, что в палеолите подражательному натурализму соответствовала присваивающая культура, а в неолите производящая культура отвечала созидающему характеру ремесла и искусства.

В неолите человек нуждается, прежде всего, для своего примитивного хозяйства в созданном предмете. Он строит хижину, складывает очаг, лепит горшок, полирует и обтесывает кремь, изготавливает одежду, словом, он прежде всего создает искусственные предметы обихода, правда, исходя из давних подражательных природе форм, но все же не беря каждый раз из нее готовые объекты, как в палеолите.

Словом, на всем характере неолитического искусства лежит предметный отпечаток²⁾, будь то предмет обихода или статуэтка человека или животного.

¹⁾ Виппер, Проблема и развитие натюрморта, Казань 1922. 50.

²⁾ Виппер, о. с. 50.

Этой предметности, с которой были связаны упадок силы подражания и выражения движения, в значительной мере способствовали материал и характер композиции произведения искусства.

Прежде всего должны были пострадать живопись и рисунки в рельефе, наносимые в палеолите на большие пространства стен пещер или на скалы. Скромная и малая по размерам неолитическая хижина не давала повода и возможности к крупным изображениям. Но, пользуясь дошедшим по традиции из палеолита приемом наносить рисунок на плоскость, неолитический человек свел живопись и рельеф на поверхность глиняного сосуда.

Очевидно при этом, что человек должен был наносить на него лишь орнаментальный рисунок геометрического стиля.

Какой смысл имело бы рисовать животных на сосуде в эту раннюю эпоху, если идеи, в силу которых животные наносились на стены пещер, потеряли при земледелии в значительной степени свою силу?

Впоследствии под влиянием орнаментализма сосуд покрывался, главным образом с чисто декоративными целями, композициями, в которых участвовали животные и, наконец, человеческая фигура.

Круглая скульптура тоже потеряла много в своей жизненной силе.

Неолитические статуэтки, как метко выражается Б. Р. Виппер, принадлежат мертвой, кристаллической природе,—это не люди, а предметы, похожие на шар, колокол, пирамиду, обрубок или клин, как, например, женская фигурка из Кукутен около Ясс в Румынии (рис. 2), покрытая геометрическим узором, передающим татуировку, или из Фессалии с подобием головы из камня и глиняным туловищем (рис. 16).

При этом эти статуэтки отличаются двумя «предметными» признаками: они фронтальны, поставлены условно-неподвижно, и орнаментированы с целью вызвать определенное «эстетическое» впечатление у зрителя.

В соответствии со сказанным, искусство неолита в гораздо большей степени, чем в палеолите, получает

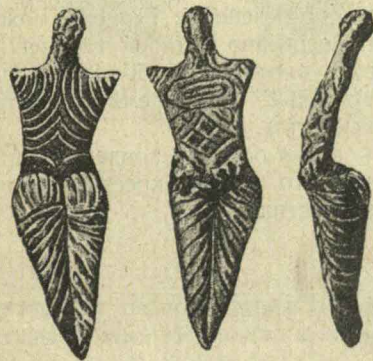


Рис. 2. Глиняная статуэтка из Кукутен в Румынии.

прикладное значение и, главным образом, направлено на украшение произведений керамики.

В параллель к предметному характеру искусства неолита можно поставить и некоторые особенности духовной культуры.

Палеолит — время подражательной магии и отсюда и натуралистического искусства. Неолит, наряду с магией, в большей степени разрабатывает элементы примитивной религии, намеченные уже в погребальном культе палеолита.

Развитие религии усиливает в человеке потребность овеществлять представления, и предметность, свойственная религии, находит свое выражение в статуэтках и в применении геометрических символов религиозного значения.

Таковы в общих чертах характерные особенности неолитического периода Европы, с которыми сходны неолитические культуры и других материков.

Пользуясь определениями Гернеса, можно сказать, что палеолит, особенно в своей поздней части, есть период чистого охотничьего быта с преобладающим значением мужчины. Это время расцвета натуралистического искусства.

Неолит — время оседлого земледелия и эпоха влияния женщины. Это период «крестьянского» искусства геометрического стиля.



Рис. 3. Неолитическая расписная керамика из Кукутен в Румынии.

II

В неолитический период Греция получила первых своих обитателей, с произведениями которых знакомят нас раскопки последних десяти лет.

Но, прежде чем перейти к характеристике греческого неолита, являющегося преддверием к эгейской культуре, нужно познакомиться с характерными особенностями материковой и островной Греции. Это тем более необходимо, что неолитические поселения в их расположении в значительной степени были обусловлены природой той или другой области.

Греция имеет в географическом и топографическом отношении несколько отличительных черт. Она представляет легкий и узорчатый подвесок к юго-восточной части средней Европы и своей северной широкой частью — плотно примыкает, с уклоном к западу, через Фессалию к Македонии, а через Эпир к Иллирии.

Этим положением Греция оказывается естественно и неразрывно прикрепленной к «северным» культурным провинциям в бассейне Дуная и в то же время получает связь с площадями культур в восточном направлении — с Фракией и дальше, уже на Малоазийском побережье, с Троадой и Мизией.

Широкими и удобными природными коридорами служат плодородные долины многоводных рек с их обширными системами.

Одним из главнейших путей является Аксий, современный Вардар, который вместе с Моравой связывает Македонию через Сербию с Дунаем и его бассейном.

На юге Аксий дает доступ своим впадением в море к удобной береговой полосе, следуя по которой можно легко прибыть к устью Пеней и через Темпейскую долину попасть на плодородные равнины Фессалии. Тот же Пеней, как и некоторые притоки Ахелоя в его верховьях, прокладывает пути из Фессалии в Эпир. Несколько восточнее, по ту сторону Халкидского полуострова, Стримон играл роль Аксия и, прорезывая современную Болгарию, давал возможность оказаться в бассейне Моравы и, таким образом, войти в области дунайской культуры. Еще дальше на восток течет Гебр, современная Марица, который соединял Фракию через восточную Румынию и Болгарию около Филиппополя с системой, открывающей опять путь к Дунайскому бассейну.

При таком положении естественных путей сообщения история оказывалась искусным игроком: она умело приставляла, как в известной детской игре, культуру одной области к другой, создавая, таким образом, удивительную, пока еще лишь в общих очертаниях ясную, картину единой в основных элементах

культуры в бассейне Дуная и примыкающих к этому южному коридору западных и восточных областей.

Так, из областей родственных культур складывается обширная площадь: Чехия и Венгрия, Болгария, Румыния с Восточной Румелией, Валахией, Молдавией и Семиградие, Буковина, Бессарабия, Подольская, Херсонская и Киевская губернии, Черниговская и Полтавская, в восточном направлении.

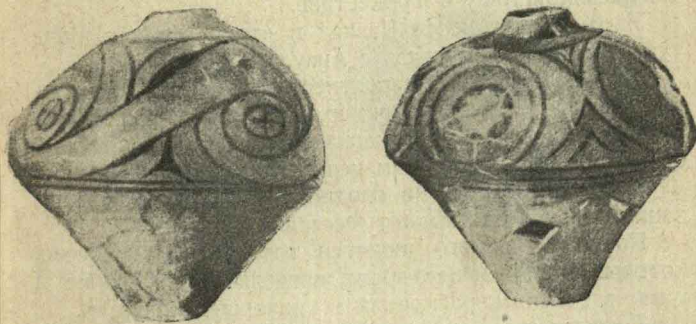


Рис. 4 и 5. Расписные сосуды из Петрен Бессарабской губ.

Характерная расписная керамика найдена в известной стоянке у Кукутен около Ясс (рис. 3), — она явно родственна керамике из Петрен в соседней Бессарабии (рис. 4 и 5) и, например, из с. Крутобородины Подольской губернии и принадлежит «трипольской» культуре около Киева.

Затем выдвигается Босния с ее знаменитой стоянкой в Бутмире около Сараева (рис. 6 и 7), связанной с Триестом.

Сербия располагается в одном ряду с Македонией, Фракией и Троадой, которая показывает также связь с Кавказом.

Окрашенная керамика, находящаяся в отмеченных местах России, представляет известное сходство с кавказской, обнаруженной, например, акад. Н. Я. Марром при его раскопках в б. Русской Армении около деревни Ворнак на берегу Дебет-Чая в районе Алагеза и представляющей в свою очередь замечательные совпадения с керамикой Анау в Туркестане.

Быть может, через Кавказ и «трипольская» культура устанавливает связь с Анау.

Известные связи, вероятнее всего через Кавказ, как это показывает, например, могильник Кизил-Ванка около Нахичевани в Закавказьи, можно отметить и с Эламом, представленным керамикой Муссианы.

К этой сложной, но плотно составленной организации культур примыкает Фессалия.

После сказанного понятен тот научный интерес, который в настоящее время проявляется в Европе и у нас в России к раскопкам в указанных областях.

Тяжелая и массивная северная Греция по мере распространения на юг постепенно приобретает большую легкость.

Неширокий поясок средней Греции, дающий острый выступ Аттики, загибаясь с востока на запад, связывает северную Грецию с узорчатым, разрезанным, как платановый лист, Пелопонесом.

Вторая географическая особенность заключается в значительном числе греческих островов, преимущественно в восточной части моря.

Греция своим уклоном на запад образует подмеченную Фимменом гигантскую дугу из горных цепей Эпира, Акарнании, западной части Пелопонеса и Крита.

Этой дуге противостоят многочисленные острова Греции.

Южный их ряд как бы продолжает дугу: это Кифера, маленькая Антикифера и Крит, являющийся южной границей между Грецией и Африкой, затем располагаются мосты в Малую Азию—Карпатос и Родос, наконец, Кипр, составляющий естественный переход на Сирийское побережье. Расположенные вокруг Делоса Кикладские острова тяготеют к Эвбее, а через нее к

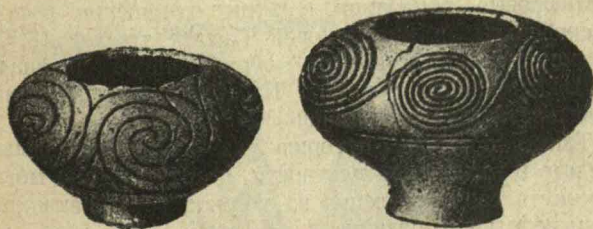


Рис. 6 и 7. Неолитические глиняные сосуды из Бутмира.

Фессалии; из южных островов Миртойского моря наибольший — Мелос, связан с Критом.

Далее на восток располагаются острова вдоль берегов Малой Азии.

Все эти острова, кроме более далекого Крита, не отстоят друг от друга далее 50 километров. В ясный день среди прекрасного синего с фиолетовыми отливами Эгейского моря острова ясно видны с палубы корабля в их легких кружевных очертаниях.

В связи с географическими особенностями стоят характерные черты устройства поверхности Греции: редко где можно встретить такое необыкновенное взаимное проникновение материка и моря, как здесь.

Большая часть страны представляет собою гористые местности, отчетливо отделяющиеся друг от друга горами, окаймляющими небольшие по размерам равнины с довольно плодородной почвой, образованной речными наносами. Эти условия повторяются и на островах, и Крит в этом отношении представляет совокупность многих имеющих законченный вид областей, орошаемых не крупными реками, с равнинами, окруженными горами и заполненными их отрогами.

Цифровые показания в этом отношении весьма красноречивы: в материковой Греции только 18,5% поверхности представляют обработанную площадь, остальное занято горами. На Крите возделываемая почва составляет всего лишь 3% общей площади.

Таким образом, история указывала пришельцам удобные и замкнутые местности, в которых они могли раскинуть свои поселения на холмах, возвышающихся среди небольших равнин.

Однако при такой «кантональной» замкнутости, обычно ведущей к выработке узкого партикуляризма и, следовательно, создающей условия для быстрого омертвления культуры, природа озаботилась придать греческим областям важный элемент, оживляющий жизнь.

Вторая особенность греческого ландшафта заключается в необыкновенной по длине и разнообразию береговой линии, которая образует глубокие и узкие заливы и, таким образом, открывает замкнутым с трех сторон областям выход в море.

В эти, казалось, специально приготовленные природой для развития культурной жизни местности, с прекрасным континентальным климатом, обладающие скромной флорой и фауной, начинают переселяться племена, идущие прежде всего по удобным речным

коридорам, о которых была выше речь. Переселения занимают весь неолитический период.

Интересно отметить, что неолитический поселенец, естественно выбиравший наилучшие места для жизни, затем, в силу изумительной присущей человеку любви к месту жилья своих предков, приготавливал место и для следующих поколений.

Греческий неолит, который только недавно стал составлять предмет планомерных археологических рас-

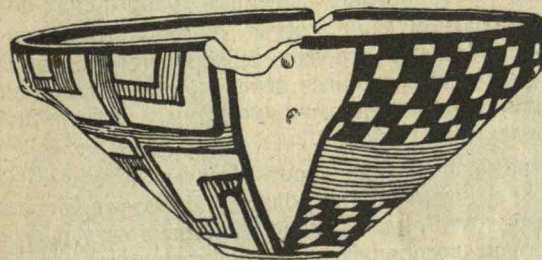


Рис. 8. Неолитическая чаша из Димины в Фессалии с черным линейным узором по желтому фону.

копок, дает, однако, уже теперь материал, подкрепляемый раскопками 1919—1921 г.г., для некоторых построений и выводов.

Прежде всего, является возможным установить две основных неолитических культурных провинции.

Одна из них может быть названа, как предлагает Фиммен, «северной», другую представляет остров Крит.

Северный неолит связан с очерченной выше европейской областью и имеет своим центром Фессалию, которая, как показывают остатки многочисленных поселений в бассейне Пеней и около Пагазейского залива,

была густо заселена в течение всего раннего и позднего неолита.

Древнейшая керамика, найденная в наиболее глубоких слоях поселения у современной деревни Сескло, имеет красный линейный орнамент (зубчатые полосы, зигзаги, соединенные треугольники, сетчатые ромбы, иногда шахматные ступенчатые орнаменты) на желтовато-белой, по большей части полированной облицовке сосуда. Реже встречаются белые специально фессалийские линейные узоры, на полированном красном фоне сосуда и серовато-черные линейные узоры на серовато-серебристом естественном фоне сосуда, являющиеся переходом к более позднему неолиту, представленному находками у деревни Димини, неподалеку от Сескла.

Керамика Димини дает черные линейные узоры (рис. 8) и новый в этих областях спиралевый орнамент на серо-желтой или красной облицовке сосуда или, например, на воспроизводимой подставке для вертела из Сескла (рис. 9).

Из линейных орнаментов необходимо отметить узор, похожий на меандр; иногда попадаются изображения на сосуде глаз, волос, или бороды вокруг ручек сосуда. Изредка встречаются черные и красные, линейные и спиралевые узоры на белой облицовке сосу-дов, занесенных, повидимому, из северных областей распространения меандро-спиралевой керамики.

Описанная древнейшая неолитическая керамика, идя из Фессалии, распространяется в южном направлении до долины верхнего Кефиса в Фокиде, где центрами являются Орхомен и Херонея (рис. 10, 13 и 21), и встречается также в Коринфе. В западном направлении фессалийская керамика, попадая, повиди-

мому, в долину Ахелоя, захватывает Этолию и Акар-нанию и встречается на острове Левкаде.

Более поздний неолит Димини уже не проникает ни в долину Сперхея, ни в Фокиду: он остается замкнутым в Фессалии.

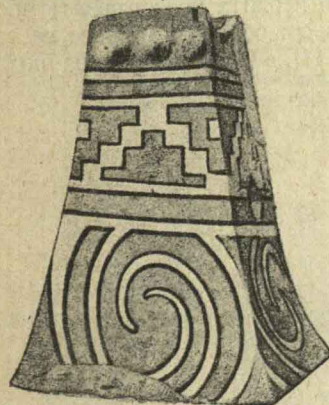


Рис. 9. Неолитическая подставка для вертела из Сескла.



Рис. 10. Неолитический сосуд с белой облицовкой и красной раскраской из Херонеи.

Критский неолит распадается, повидимому, как и фессалийский, на две группы.

Ранний период представлен находками в пещере Миаму на южном берегу острова, в Трипити к северу от Ираклиона и в нескольких местах восточной части Крита: в пещере Скалес около Преса и в Магасе, южнее Палекастро.

В эту раннюю эпоху человек селился еще иногда в пещерах, сохраняя древние, идущие из палеолита,

традиции, но в то же время он уже умел строить примитивные дома, как это показывают находки остатков прямоугольной постройки в Магасе, в которой было обнаружено много фрагментов грубо сработанных сосудов, без украшения и полировки, и каменных шлифованных топоров.

Более развитую стадию неолита представляют многочисленные находки, главным образом в Кносе на северном берегу Крита (рис. 11), в Сфунгаре у моря около Гурнии, и на юге в Фесте.

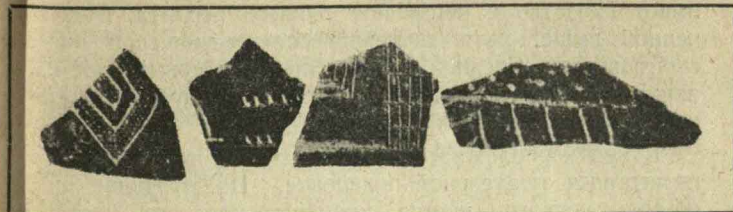


Рис. 11. Фрагменты неолитической керамики с Крита с врезанным орнаментом, заполненным белым.

III

Кносский неолит весьма поучителен и важен для всего дальнейшего развития эгейской культуры. Неолитические поселения, от которых остатков построек не дошло, вероятно, потому, что жилье представляло улееподобную плетеную, обмазанную глиной, хижину, продолжались на Кносском холме, сменяя одно другое, в течение чрезвычайно продолжительного времени, занимавшего несомненно несколько тысячелетий и закончившегося к началу III тысячелетия (ок. 3000 г.).

Неолитический слой в Кносе отличается необычайной мощностью, достигая почти 7 метров высоты (6,43 м.), что и дало повод Эвансу определить продолжительность критского неолита внушительной цифрой в 8 тысячелетий, с которой, однако, согласиться нельзя.

Остатки керамики позволяют установить различные периоды ее развития.

Нижний неолит, занимающий первые $2\frac{1}{2}$ метра, представляет керамику без украшений, грубо сработанную от руки, обычно черного цвета. Эта керамика

имеет сходство с керамикой раннего неолита, отмеченной выше, хотя в техническом отношении она стоит выше. Средний неолит, представленный слоем, занимающим пространство с 2½ метров глубины, дает расцвет неолитической керамики.

В противоположность ранним типам, теперь сосуд подвергался тщательной полировке. По традиции, он обычно черного, иногда коричнево-красного цвета. Вскоре, однако, начинают встречаться и светлые тона: светло-коричневые, желтоватые, розовато-желтые и, например, в Фесте, красные.

На ряду с сосудами без украшения попадают уже орнаментированные черные сосуды.

Орнамент врезан в поверхность сосуда и представляет обычный линейный узор, нередко напоминающий бутмирские образцы (рис. 12). Начиная с 5-го метра, он заполняется белой известковой или, реже, красной железистой краской. Врезанные узоры, полосы или треугольники часто дополняются вдавленными точками, также заполняемыми краской (рис. 11). Кроме того, распространяются рельефные орнаменты.

Из форм сосудов можно установить небольшие чашки, с короткими и широкими ушками для подвески, и стаканчики, похожие на рог.

Наконец, верхний неолит занимает неглубокий последний слой, представляющий уже переход к следующему культурному периоду. В этом слое можно отметить, при черной блестящей облицовке сосуда, присутствие нанесенного краской белого орнамента, вытесняющего прежний врезанный обычный узор.

На ряду с неолитической керамикой, в Кнусе найдены также головка быка и несколько женских статуэток.

Из них одна особенно интересна. Статуэтка представляет сидящую, с подобранными под себя ногами, женщину, которая сводит у груди руки. Фигурка покрыта точками, затертыми красной краской, передающими татуировку, бывшую в эту эпоху в распространении и сохранившую до микенского времени некоторые следы.



Рис. 12. Неолитический глиняный сосуд из Бутмира.

Женское изображение в кносском типе сохраняет, несомненно, по традиции отголоски представлений, сложившихся в отдаленнейшие времена палеолита Ориньякской эпохи с ее женскими фигурами на рельефах из Лоссель. Несколько позднее, на исходе неолита, очень сходная с кносской статуэткой женская фигура была

найдена, например, в Адалии, на Памфилийском берегу Малой Азии.

Женская статуэтка, вероятно, прототип великой богини материнства и плодородия.

Кроме упомянутых предметов, можно отметить в Кносе находки в значительном числе каменных орудий: топоров и молотков из серпентина, нефрита и гематита, ножи из обсидиана и мелкие орудия из кости.

Неолитическая керамика Крита позволяет сделать два наблюдения.

Полированная керамика имеет, в общем, более всего сходства с древнейшими образцами ранних слоев «северной» фессалийской группы типа Сескло. В частности, одна из черных полированных чаш из Кноса показывает тесное родство с такой же темной керамикой из ранних слоев Орхомена в Фокиде.

Нельзя также не отметить черную полированную керамику с вырезанным и заполненным белым орнаментом в раннем до-династическом Египте, времени Негада, V тысячелетия. Повидимому, она попадала в Египет из Нубии. Сходная керамика была найдена в Испании, Боснии, на Кипре и в Трое.

Равным образом, и в следующих столетиях культуры Египта, в Абидосе I и II династии, в V—IV т., встречается гладкая черная и, повидимому, того же происхождения красная керамика. Нужно отметить, что в свою очередь «нубийская» керамика зависела, по всем вероятностям, от черной керамики суданских чистых негров, живших в верховьях Нила уже в неолитическом периоде. Красная керамика, быть может, ввезена в долину Нила с востока, из областей малоазиатских культур.

Таким образом, вероятно, что во время заселения «неолитической провинции» северной Греции, связан-

ной с «северной» европейской культурой, часть пришельцев попала на Крит, где и заняла наиболее приспособленную природой для жизни местность, недалеко от моря на удобном холме Кноса, у реки, среди плодородных полей.

С другой стороны, мы видели, что на юге и востоке Крита, — западная часть, к сожалению, до сих пор не исследована, — сохранились следы наиболее ранней нео-

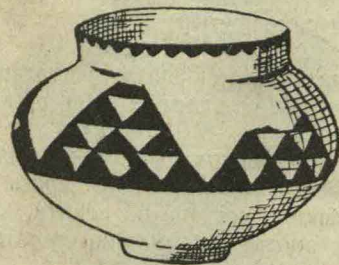


Рис. 13. Неолитический сосуд с белой облицовкой и красной раскраской из Херонеи.

литической культуры, отмеченной грубой керамикой и поселением в пещерах.

Интересно, что обитатели Кноса были, повидимому, знакомы с грубой южной керамикой, но выделяли ее более тщательно.

Другими словами, прибывшие в Кнос поселенцы появились на острове, повидимому, позднее обитателей на юге и востоке.

В эту древнейшую эпоху уже устанавливается, следовательно, наличие характерных для Крита эгейского периода южного и северного центров. Нельзя

не отметить в этой связи одного красноречивого керамического факта, вскользь упомянутого выше.

В неолите Феста, который в общем, повидимому, принадлежит более поздней эпохе, чем кносский, встречаются фрагменты сосудов с красным полированным фоном. Этот цветной фон составляет затем один из типичных признаков керамики одного из ранних эгейских периодов, именно—в восточном Крите. Красные сосуды хорошо известны в ранние периоды культуры также в Египте, например, в Абидосе V—IV тысячелетия.

Не указывает ли южный центр неолитической культуры на иной, отличный от северного, путь переселения?

По этому не северному пути прибывали древнейшие поселенцы, изготовлявшие грубые черные сосуды, быть может, из Африки, если не из Египта, хотя сношения с ним в эту эпоху, как можно думать, уже существовали.

Могли этим путем пользоваться и позднейшие пришельцы в южный Крит, знакомые с красной керамикой на востоке.

Примерно в половине IV тысячелетия в неолите начинают становиться заметными новые элементы.

Вспомним, что к этому времени во многих местах уже давно неолит завершился; человек научился вырабатывать свои орудия из металла, сперва из меди, подражая первое время неолитическим образцам, а затем, оценив значение прибавки олова к меди, он перешел на изготовление бронзы.

Так, в Египте, где конструируется первая календарная дата 19 июля 4241 (или 4236) года, V тысячелетие является периодом знакомства с медью, а начало IV тысячелетия уже представляет бронзовый

период. То же, примерно, можно сказать и по отношению к древнейшим восточным культурам на юге Месопотамии.

С энеолитом — с медно-каменным периодом, совпадает необыкновенно оживленная волна переселений.

На севере, в узкой полосе «дунайской» культуры, начинают приходить в движение «индоевропейцы», скла-



Рис. 14. Глиняный сосуд с острова Сиры, медно-каменного периода.

дывающиеся в этнические группы. Примерно к 3000 г. распад «единого пранарода» уже совершается, большой поток движется в восточном направлении, а по речным коридорам текут в южном направлении одна волна переселений за другой.

В Греции заметны новые пришельцы, и заселенная площадь значительно увеличивается. Так, в Греции можно выделить «средне-греческую культурную» провинцию.

Также в описываемое время оказываются заселенными Кикладские острова, составляющие особую «археологическую» провинцию с характерной керамикой (рис. 14), напоминающей бутмирскую. Повидимому, новые поселения появляются и на Крите.

В Малой Азии, в северо-восточной ее части, происходит заселение Трояды, и возникает древнейшее поселение Трои.

Примеры можно легко увеличить. Словом, энеолит — эпоха «великого переселения народов» в доисторическое время.

Совершается глубокий процесс, оформляющий расовые и этнические особенности и подготовляющий выступление на сцену народов и племен, обладающих историческими именами.

Необходимо и по отношению к Криту на границе его вступления в новый культурный период оценить значение происходящего процесса и отметить народы, которые составляли цепь живых культур вокруг острова.

Человек на Крите к энеолиту уже обладал в своем духовном организме двумя наслоениями.

Опыт и неизгладимые культурные впечатления палеолита вошли в его духовную сущность органическим элементом, укрепляя его мужскую физическую силу древнего охотника. Неолит, недавно пройденный человеком, был еще жив в своих приобретениях и выдвигал женскую сторону в развитии культуры.

К началу нового периода Крит, благодаря удобному своему положению, не оставался изолированным и постоянно испытывал в различной степени влияние заграничных культур. Внешний их круг на западе представлен типами культур Пиренейского полуострова, например, Пальмеллы на левом берегу Тахо, южнее Лисабона, Эль-Аргар и Альмерии южной Испании

в среброносном районе. При этом довольно ясно прослеживается главное излучение иберийских форм в северном направлении в южную Францию и в северо-восточном в сторону средней Европы, а южнее по островам Средиземного моря.

Излучения на юг были неизбежны: пути сношения Африки с Пиренейским полуостровом существовали уже в палеолите.

Можно вспомнить также из поздних исторических эпох, что путь арабов в Испанию лежал тоже по африканскому побережью.

Африка с ее многочисленными культурами составляет южное звено в цепи. К сожалению, пока сделано слишком мало, чтобы говорить о культурах центральной, суданской, и тропической, южной и юго-восточной ее частей по отношению к Египту и Криту.

Древнейшие культуры ливийцев на севере Африки принимаются в расчет Эвансом в его последнем труде 1921 г. о Кносе. Это тем более необходимо делать, что ливийцы (лувийцы), «волчье племя», в течение, вероятно, неоднократных переселений в V—IV т. направлялись на восток. Оставив свои следы в Испании, древнейшие ливийцы осели на северном побережье Африки, откуда могли затем при новых этнических смешениях вновь двигаться в южном и восточном направлениях.

В то же время на другом пути следы пребывания ливийцев можно уловить в Этрурии, Греции и на Крите. Эти ливийцы, достигнув Малой Азии, образовали мощное в древности племя ликийцев, сходство культуры которых с культурой на Крите до сих пор объясняли как малоазийское влияние на основании известных упоминаний у Геродота. В то же время, как замечает Эванс, нельзя достаточно сильно подчеркнуть связь Крита

с Египтом. К энеолитическому периоду в Египте уже подготавливается выступить сильная власть в лице фараонов первых династий, и там происходит сильное развитие египетской культуры. В ее выработке участвует также «старая раса», и «протоегипетские» элементы, вероятно, попадают и на Крит и там оказывают свое воздействие.

На востоке внешнее звено составляется из месопотамской и хеттской культур.

На юге Месопотамии, как показали недавние английские раскопки в Эриду, человек поселился в неолитическом периоде. Однако говорить о сношениях Крита с восточными странами в этом периоде трудно, если этого не делать лишь в самых общих чертах, усматривая указание на такую связь, например, в не очень ясном факте находки в Астрабаде на среднем Евфрате обнаженной женской статуэтки, схожей с адалийской и кносской.

Равным образом, говоря о хеттах, влияние которых на Крите еще недавно считалось вполне ясным, необходимо сделать теперь не меньше трех оговорок: прежде всего нужно отделить собственно хеттов, владевших горной, суровой Каппадокией и имевших центр культуры в Боказкеое и Эюке, от «малоазийских» хеттов Сенджирли в Сирии и Каркемиша, известного с неолита, или Мараша на Евфрате.

Затем необходимо сейчас же отметить, что речь о прочных влияниях может касаться лишь II тысячелетия; для III тысячелетия можно было бы говорить о взаимоотношениях Каппадокии с Ликией и с Эгейским бассейном в половине III т. лишь на основании отдельных и, пока, случайных памятников, возможно уже стоявших под месопотамским влиянием.

И, наконец, третья, наиболее существенная оговорка: хеттская архитектура, которая служила, главным образом, для установления связей хеттов с Критом, по новейшим исследованиям показывает элементы, которые могли попасть из Малой Азии, из тех ее областей, как, например, Фригия с Троадой, где устанавливается ясно влияние Фракии, т.-е. воздействие, идущее из Европы. Также и в хеттском языке многое указывает на влияние «Севера» в широком смысле этого слова.

На Крит хетты могли влиять позднее, но элементами, в которых были включены «западные» и «северные» отражения.

Таким образом, для энеолита хеттское влияние на Крит, повидимому, следует отрицать.

Наконец, в нашей цепи культур, остается северное звено. Оно нам уже знакомо, — это длинная полоса различных этнических культур от Испании до Кавказа, и дальше до Анау и Элама, связанных между собой, однако, весьма ясно «окрашенной керамикой» с цветным спиральным орнаментом, соединенным с линейными мотивами.

Повидимому, смычка конструируемого нами кольца культур вокруг Крита происходит на севере. Говорим — повидимому, так как в настоящее время этот вопрос находится в стадии оживленной научной разработки.

Место смычки — Кавказ, область яфетических народов, простиравшихся до Испании и составлявших, наряду с хамитами Египта и семитами вавилонской культуры, происходящими от единого семитического прарода, и «индоевропейцами», третий этнический элемент в создании средиземноморской культуры по теории акад. Н. Я. Марра.

Вещественно, говорит Н. Я. Марр, с яфетидами, мы спускаемся до бронзового и медного века, можем углубиться с ними в районе средиземноморской культуры до неолита ¹⁾.

В отношении языка, повидимому, с ними мы должны, как думает Н. Я. Марр, дойти до палеолита, который, этого можно ожидать, окажется языковой прапочвой всех будущих народов Европы.

Из сказанного можно сделать некоторые выводы: к энеолитическому периоду Крит в кольце окружавших его культур менее всего мог подвергаться влиянию восточных культур месопотамского круга. Главным образом Крит должен был иметь дело с Египтом. Северные влияния Крит продолжал получать по существовавшим путям. Влияния запада могли идти, осложняясь, с побережья Африки и отраженными путями по внутренним средиземноморским этапам.

Эти этапы составляют для запада прямую, по которой располагаются от Пиренейского полуострова Балеарские острова, Корсика, Сардиния с потомками в ней кроманьонского человека, Италия, где необходимо чаще вспоминать присутствие этрусков, к которым время от времени обращается мысль исследователя критской культуры, пока без видимых крупных результатов, хотя яфетидология и устанавливает, повидимому, связи между этрусками, Критом и Пулашата в Сирии, о которых ниже.

В Италии для более поздних эпох некоторое значение будет иметь ее южная часть и Сицилия с «си-канской» и «сикулийской», по терминологии Орси, керамикой. Между прочим, неолитическая керамика

¹⁾ Акад. Марр, Н. Я. Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в создании средиземноморской культуры, Лейпциг, 1920, 38.

в Стентинело и Матрензе представлена черной цветной керамикой с врезанным узором, заполненным белой краской, как на Крите или в «нубийской» керамике в Египте.

Также необходимо иметь в виду Мальту, где раскопки последних десяти лет дали значительные резуль-

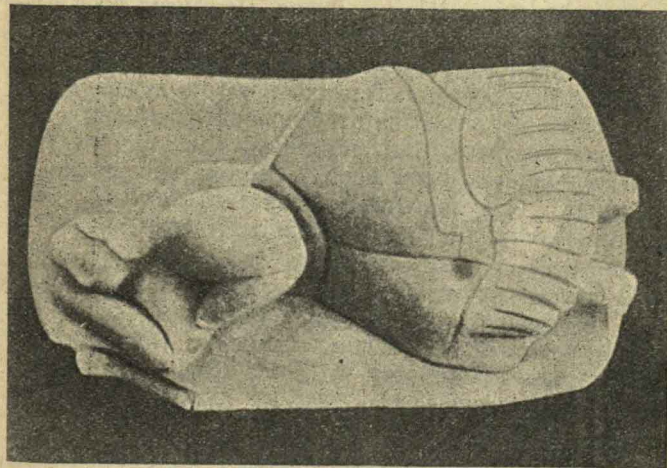


Рис. 15. Глиняная статуэтка из гробницы на Мальте.

таты: здесь открыты остатки внушительных сооружений, представлявших, быть может, дворцы, например, в Гагиар Киме и Мнайдре, и каменные столбы, напоминающие критские колонны. В Хал Сафлиени найдены в гробнице своеобразные женские лежащие статуэтки, одетые в юбки, которые напоминают покрыв юбок

критских дам (рис. 15). Наконец, обнаружены весьма интересные стенные росписи, и найдена керамика.

Естественно ожидать, чтобы от Мальты протянулась прямая к Криту.

С восточной стороны можно также протянуть прямую, идущую из дуги, составленной местами, связанными, повидимому, с Критом: это Мизия и Фригия с Троадой, Лидия, Кария, Ликия, Памфилия с ее адалийской статуэткой, Киликия.

Эту конструируемую прямую прокладывает в энеолите, главным образом, Троя, которую мы лучше знаем, чем другие места. И на этой прямой окажутся и Кикладские острова, составляющие, как мы увидим, археологическую провинцию с несомненно северным влиянием. Эта восточная прямая спускает на Крит от Кикладских островов и Мальты тонкую нить.

Можно еще отметить, что где-то, — точно это место не удастся определить, — западная и восточная линии соединяются, так как, повидимому, по этой линии попадали некоторые сосуды с Пиренейского полуострова через Мальту в Трою. Кипр, повидимому, получает свое значение, главным образом, в более поздние эпохи.

Таким образом, как мы видим, и внутри внешнего кольца культур, окружавших Крит, шли в разных направлениях разнообразные влияния и взаимоотношения.

Нельзя не отметить всю сложность встреч этих культур в эту раннюю эпоху энеолита половины IV тысячелетия.

Нужно, чтобы Крит обладал богато одаренным населением, если он, как это мы увидим на следующих страницах, вышел из сложных взаимоотношений различных народов на свой путь и на нем сумел создать

необыкновенную по богатству содержания сказочную культуру.

Предварительно, однако, ознакомимся с типичной энеолитической культурой Кикладских островов, сведения о которой за последнее время значительно пополнились, благодаря находкам на острове Сире и недавним раскопкам Рубензона на Паросе.



Рис. 16. Фессалийская статуэтка.

IV

Кикладская культура представляет несомненное единство, и на островах она появляется внезапно, указывая этим на значительный поток переселений, о котором была речь выше.

В качестве самостоятельной группы, связанной, как мы говорили, с Фессалией, кикладская культура выступает, примерно, с конца IV тысячелетия и достигает своего расцвета после 2500 г. Затем, уже в развитии бронзовом веке она продолжает развиваться под новыми влияниями, главным образом острова Мелоса, достигая своего нового расцвета в первой четверти II тысячелетия, после чего на некоторых островах наступает перерыв на несколько сот лет.

Так, примерно, рисуются общие хронологические этапы развития для древнейшего периода на основании сопоставления весьма примитивной керамики из погребений

на острове Аморгосе с более совершенной в формальном и техническом отношении керамикой Пароса и Сиры (рис. 14 и 17), напоминающей бутмирскую.

Древнейшая керамика, найденная в могильниках, сделана от руки из плохо промытой, грубой темной массы, не полирована и покрыта выцарапанным и небрежно выполненным линейным узором, состоящим пре-



Рис. 17. Глиняный сосуд с крышкой с острова Сиры.

имущественно из мелких, обычно заполненных белой краской прямых линий внутри полос.

Характерными формами являются простые круглые горшки, часто на несоразмерно тонкой и низкой круглой ножке с коническим горлышком с широким отверстием. Обычно сосуды имеют на боках небольшие толстые выступы с отверстием в них для подвешивания.

Подобные формы не соответствуют характеру мягкой и легко моделируемой рукой глины и являются подражанием сосудам из мрамора, которым так богаты Кикладские острова.

Вполне схожие с глиняными мраморные сосуды были находимы иногда в одной и той же могиле.

Каменные сосуды изготовлялись на станке, изобретение которого, повидимому, предшествовало открытию гончарного круга. Примерно такое соотношение можно будет отметить и в одном из ранних периодов критской культуры на острове Мохле, около Крита.

Более развитая темная и красная кикладская керамика всегда имела полировку облицовки сосуда. Сосуд украшался резным, штампованным, выдолбленным, точно долотом в дереве, и точечным орнаментом в рельефе. К прежним линейным мотивам прибавились узоры из концентрических кругов, соединенных между собой касательными и дающих на Сире своеобразные «ложно» спиральные орнаменты (рис. 17 и 14). Иногда встречаются настоящие «бегущие» спирали, изредка изображения рыб и лодок.

Из форм сосудов необходимо отметить, кроме упомянутых выше, плоские с низеньким краем подносоподобные сосуды, иногда напоминающие очертания женского тела, глиняные баночки, коробочки и сосуды в форме животного.

Отдельно следует упомянуть известные пока в единичных примерах глиняные сосуды в форме круглой хижинки, — эти драгоценные образчики, знакомящие нас с формой древнейшего дома, были найдены на острове Мелосе и на Аморгосе.

Описанная керамика раннего типа известна, главным образом, из погребений. Более поздняя найдена в остатках помещений древнего кремля на возвышенном мысу Пароса.

Кикладская культура представляет и в отношении погребений, составлявших часто обширные кладбища, цельную картину.

Обычно на Аморгосе, Фере, Паросе, Наксосе, Сифносе погребение устраивалось на небольшой глубине

(ок. 50 сант.) и представляло могилу «ящиком» различной формы со сторонами в 1 метр длины. Известны четырехугольная и треугольная могилы, излюблены могилы в форме трапеции и иногда круглые; могилы обычно облицовывались шестью мраморными плитами, а верхняя плита покрывалась еще для прочности камнями.

Погребение обычно предназначалось для одного покойника, но иногда они делались в два яруса для двойного погребения.

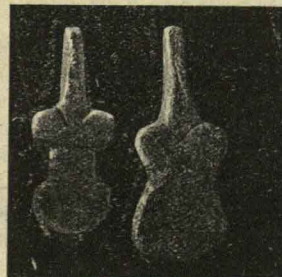


Рис. 18. Скрипичные мраморные статуэтки с острова Аморгоса.

Иной тип встречается на Сире, где было найдено только одно погребение обычной формы. Так, например, в некрополе Халадриани, плиты, облицовывавшие стороны могилы, были заменены невысокими стенками, сложенными из мелких известковых плиток, расположенных уступами так, чтобы давать подобие перекрытого сверху большой плитой свода при овальной площади самого погребения. Благодаря некоторым хорошо сохранившимся погребениям, можно отметить, что умерший помещался в скорченном поло-

жении, обычно на левом боку. Около головы на уровне рта в одной могиле обнаружена небольшая чаша, как будто поставленная для утоления жажды умершего в его далеком пути. Также поставлена круглая чашка у рта лежащего на левом боку умершего в овальной могиле в Магасне в доисторическом Египте.

Следует отметить, что тип сирского погребения наблюдается, наряду с обычными кикладскими формами погребения, еще в Халкиде, на западном побережье Эвбеи.

Во всех описанных выше могилах умерший помещался в скорченном положении на правом боку, на Аморгосе с головой, обращенной к северу, на Паросе — к востоку. Там, где на островах почва имеет наклон к морю, лицо умершего было повернуто к морю, по которому он прибыл на остров. Интересно отметить, что при опускании умершего в могилу его посыпали землей, как это имеет место еще и в наши дни. Под головой у покойника обычно находилась мраморная плитка, служившая изголовьем.

В могилу опускались разнообразные предметы: обычно умерший получал глиняную посуду, иногда мраморные сосуды, обсидиановые ножички, а на Аморгосе также медные короткие кинжалы и наконечники копий. Интересно отметить, что весьма часто в могилах были обнаружены комки красной краски.

Обычай погребать умершего в скорченном положении, придача красной краски и каменная плитка у головы представляют несомненный пережиток позднепалеолитического обычая погребения.

В некоторых случаях в могилах были обнаружены характерные для Киклад мраморные статуэтки, изображающие обнаженную женскую фигуру, со сложенными на груди руками (рис. 18).

Эти статуэтки существенно отличаются от неолитических фигурок Кноса: они часто бывают плоскими, дают лишь общую схему человеческой фигуры с вытянутой шеей и часто лишены головы. Лицо

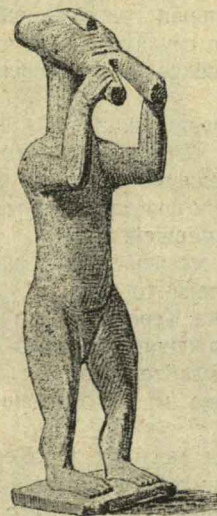


Рис. 19. Мраморная статуэтка флейтиста с острова Кероса.

было схематично изображено, как на фессалийских статуэтках. Эта форма напоминает французским археологам футляр из-под скрипки, почему эти фигурки известны иногда под именем «скрипичных фигурок».

Сходные алебастровые и реже глиняные женские статуэтки были находимы также в курганах южной

России и на Кавказе, например в Ульском кургане в Кубанской области или в кургане Катарагач-Тапа в Дагестане.

В других случаях фигуры выполнены в более округлой форме, и на заостряющейся «шее» посажена треугольная или овальная голова с выступающим носом. Руки сложены под грудями, и подчеркнут треугольник пола. Вероятно, раскраска дополняла и оживляла изображение.

Трудно достоверно сказать, кого изображали эти женские фигурки. Обычно принято думать, что в них мы имеем изображение великой богини плодородия. Быть может, в этих фигурках мы имеем скорее изображение двойника умершей.

В некоторых могилах были найдены интересные статуэтки более развитого типа.

Так, с островка Кероса, около Аморгоса, известно мраморное изображение стоящего музыканта, играющего на двойной флейте (рис. 19). Сходные статуэтки обнаружены также и в погребениях из Камира на Родосе.

В двух других могилах на Керосе были найдены статуэтки музыкантов с лирами. Музыкант сидит на стуле с высокой спинкой, лицо его приподнято, и, при желании, можно представить себе его подпевающим своей игре (рис. 20).

В этих фигурках, вероятно, следует усматривать изображение «овеществленных» слуг, которые клались, как в Египте, в могилу для сопровождения умершего в далекий и неведомый путь.

Как мы видим, кикладская культура представляет в энеолитическую эпоху своеобразное островное целое.

Поворот ее основного пути с ясностью указывает на север, вероятнее всего через Фессалию, куда эле-

менты кикладской культуры естественнее всего могли быть передаваемы по западному побережью Эвбеи, на котором обнаружено много «кикладских» следов.

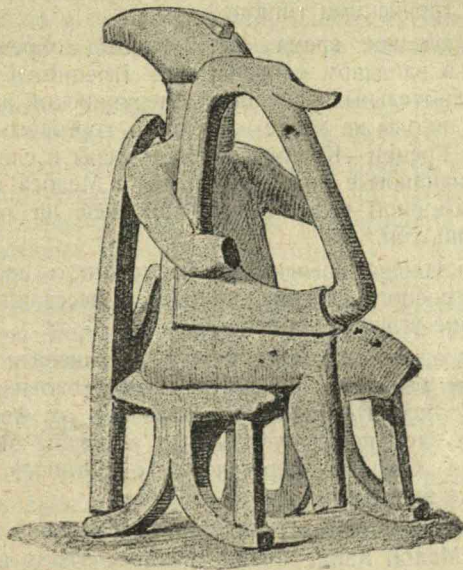


Рис. 20. Мраморная статуэтка музыканта с острова Кероса.

Помимо погребений обычного типа, о которых было уже упомянуто, около Халкиды были обнаружены медные кинжалы и обсидиановые ножички, «скрипичные» статуэтки, характерные мраморные кикладские вазы, черная и красная полированная керамика с выцарапанным узором, затертым белой краской. Затем

интересны глиняные плоские орнаментированные подносы-подобные блюда, найденные пока еще только на Сире и Сикиносе.

Некоторые эвбейские сосуды дают повод к сравнению с троянскими типами.

За последнее время связи Киклад определились также и в западном направлении. Именно, в 1920 г. при дополнительных раскопках американской археологической школы на месте известного торгового центра античной Греции—Коринфа—обнаружены в слое энеолита обсидиановые ножи, вероятно, с Мелоса и фрагмент мраморной вазы, весьма похожей на обычный кикладский тип.

Не исключена, повидимому, возможность проникновения островного влияния, на ряду с фессалийским, и еще дальше вглубь Пелопонеса.

Так, в одном из холмов между Мантиней и Тегеей, в Аркадии, была обнаружена керамика, сходная с коринфской энеолитической, но отличная от фессалийской; она дает повод думать, что в начале энеолита произошло какое-то переселение с островов в эти места, уже занятые во время неолита.

Позднее возможны отношения к внутренней восточной дуге Малой Азии. Быть может, к этому времени следует отнести сношения Киклад с первыми поселенцами в Трою.

Так, на Сире был обнаружен известный по Гомеру «кубок с двумя ручками», а в Трое найдена золотая «соусница» с двумя носиками. Кроме того, в тех же ранних слоях первого, энеолитического, поселения Трои найдены женские «скрипичные фигурки» из островного мрамора. Женские изображения кикладского типа найдены также южнее Трои, в долине Каика.

Наконец, настоящее кикладское поселение находилось еще южнее у Книда, около мыса Кριο. Здесь были обнаружены могилы островного типа, содержавшие многочисленные статуэтки. Между прочим, в одной из могил была обнаружена паросского мрамора статуэтка музыканта, сходная с отмеченной выше из Кероса.

Остатки жилища человека встречаются на Кикладах значительно реже, чем дома вечного упокоения.

Так, известны следы овального дома на Сире в Халдриани, можно также отметить на Паросе остатки прямоугольного дома с двумя помещениями, из которых меньшее завершается «апсидой». Подобную же постройку, к сожалению, не вполне разрыв ее, обнаружил недавно Рубензон у подножья холма акрополя тоже на Паросе. Следует вспомнить и упомянутые выше сосуды с Аморгоса и Мелоса, передающие тип круглой постройки с четырьмя помещениями внутри.

Разнообразие типов построек на Кикладах повторяется и в Греции, особенно в Фессалии, и на Крите.

Соответственно разнообразию типов домов живых на Кикладах наблюдаются и различные формы погребений с явным уклоном к преобладанию прямоугольного типа могилы.

Напомним, что на Сире с его овальным домом, конечно, не случайно известно и погребение овального типа: могила в эти ранние эпохи представляет тот же дом, но обитаемый только ушедшим из жизни.

Поселения на Кикладских островах так же, как в Греции и в частности в Фессалии, по большей части были укреплены и защищены надежными стенами, иногда в несколько рядов. В этом отношении острова представляют полную противоположность Криту, где

городские поселения даже приморские обычно не окружались стенами.

На островах старейшее укрепление имеется в Халдриани на Сиросе, где сохранились два ряда стен, сложенных из мелких камней. Внешняя стена имеет толщину в 1 метр, внутренняя, отстоящая от первой на 5—6 метров, достигает толщины 1,50 метров. Внутренняя стена снабжена еще рядом выступающих башен.

Укрепления холма св. Андрея на острове Сифносе еще внушительнее: внешняя стена, толщиной до 1,50 метров, имеет снаружи выступы, придающие ей вид гигантской пилы, вторая показывает толщину от 2½ до 4 метров. Вверху стена вдобавок укреплена еще крупными «киклопическими» блоками камня и снабжена башнями. В более позднее время аналогичные укрепления представляют две стены города Филакопи на Мелосе.

Описанный способ защиты акрополя возникает, несомненно, под влиянием укреплений поселений в Фесалии, например, в Димини и Сескльо.

На юге с Критом у Киклад прочных связей не устанавливается, хотя сношения были, и, быть может, даже намечалось превратить их в постоянные; особенно оживленные сношения Киклад с Критом наблюдаются в раннюю эпоху. Однако уже в конце первого периода критской культуры сношения ослабевают и вскоре прекращаются совершенно. С своей стороны Крит останавливает выбор на одном из богатейших Кикладских островов, единственном центре добычи обсидиана в бассейне Средиземного моря, т.-е. на Мелосе, и отчасти оказывает влияние на Феру. На других островах действие Крита нельзя уловить, а на Парос в более

позднее время критские влияния попадают в измененном виде именно через Мелос.

Наиболее сильным доказательством существовавших деятельных, но не продолжительных, сношений Киклад с Критом являются погребения кикладского типа на северном побережье Крита в середине раннего периода критской культуры, впоследствии использованные еще раз в средней эпохе критской культуры. Вероятно, на Крите было какое-то торговое поселение кикладских обитателей, так как очевидно, что на Крите, где, как

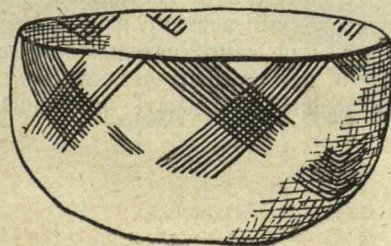


Рис. 21. Неолитический сосуд из Херонеи.

мы увидим, существовал иной тип погребения, кикладская форма могла применяться только прибывшими с островов.

Из раскопок видно, что с Киклад попало довольно много предметов на Крит: известны мраморные «скрипичные» круглые фигурки в Кноссе и Кумасе на юге Крита. Затем можно отметить типичную каменную кикладскую вазочку в Палекастро, в восточном Крите. Также многие из каменных сосудов на Мохле, около Крита, имеют явные параллели в кикладских

каменных вазах. Некоторые глиняные сосуды с поверхностным линейным узором в Кносе или Палекастро также представляют, видимо, островной импорт. Интересно отметить, кроме того, сходство ранних бронзовых коротких кинжалов Кумасы и Сиры.

Наоборот, экспорт с Крита на острова ничтожен: пока можно отметить только на острове Наксосе каменный критский сосуд раннего периода.

Ясно выраженная кикладская культура представляет одну из ранних эгейских культур. По сравнению с ней энеолитический период Греции, хотя и образует отдельную археологическую провинцию, но не обладает достаточно яркими чертами и не может поэтому рассматриваться, как самостоятельная культура: она интереснее всего, как энеолитическая культура, которой придется позднее выдержать наложения критских элементов.

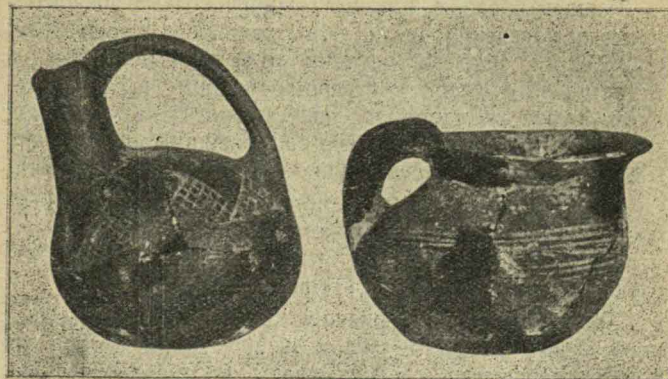


Рис. 22. Керамика Марины в Фокиде

V

Энеолитический период в средней Греции и в Пелопоннесе, особенно к своему завершению и к началу бронзового века, позволяет, как мы уже говорили, объединить находки в одной «археологической провинции». Ее северная граница будет представлена Фтиотидой с горой Отрис в юго-восточной Фессалии.

Центром культуры этого времени является местечко Агия Марина в Фокиде, на холме которого обнаружено важнейшее поселение; в соседней Беотии нужно отметить Орхомен и Херонею. Следы «культуры Марины» обнаружены также во многих местах Аттики и зависшего от нее острова Эгины.

Равным образом, как мы говорили, следы энеолитического поселения были обнаружены в Коринфе, и, кроме того, найдены остатки «городка» недалеко от исторических Клеон в северо-восточной части Аргolidy. Затем в Пелопонесе присутствие остатков керамики этой эпохи обнаружено в главнейших центрах аргосской равнины, в древнейших слоях Тиринфа и Аргоса.

Наконец, можно еще отметить находку некоторых сосудов этого времени в южном Пелопонесе, в Амиклах, и в западной его части, в Олимпии, а дальше — в посленеолитических слоях острова Левкады.

Характерным руководящим типом, достигшим полного своего расцвета уже к началу бронзового века и развивавшимся, следовательно, в энеолитическую эпоху, является «керамика Марины», названная так по упомянутому выше месту находок (рис. 22).

Эта керамика, представленная различными формами сосудов (чашки на полый ножке с вытянутым горлышком, маленькие плоские чаши и чашки неправильной формы с высокой ручкой, шаровидные «чайники», сосуды в форме меха для жидкости и др.), отличается более или менее блестящей облицовкой, дающей переходы от глубоко-черного до светло-коричневого. Иногда эта облицовка применяется только для наложения на сосуд темных полос.

Орнамент состоит из соединения простейших точечных и линейных узоров, треугольников и, изредка, спиралей. На ряду с узором, нанесенным белою краскою, встречается также и выцарапанный орнамент.

Из раскопанных поселений необходимо отметить древнейшие остатки нескольких домов эллиптической формы в Орхомене и круглой, весьма крупных размеров, постройки в нижних слоях Тиринфа. К более

позднему времени нужно отнести прямоугольные дома в Клеонах.

Среди остатков построек разбираемого периода особенный интерес представляют находки на Левкаде, где были найдены большие круглые могилы, затем «каменные круги», огороженные вертикально поставленными плитами, внутри которых находились могилы кикладского ящичного типа.

Описываемый нами период «культуры Марины» материковой Греции может быть отнесен в ее началах к так называемому «древне-элладскому» периоду, если пользоваться новой терминологией, введенной с недавнего времени английскими учеными, затем она развивается в первых столетиях II тысячелетия.

Согласно этой терминологии, которая построена, как это мы увидим ниже, по аналогии с критской, культура средней и южной доисторической Эллады распадается на три основных периода: 1) древне-элладский, охватывающий третье тысячелетие энеолитического периода, 2) средне-элладский, включающий культуру бронзового века первой половины II тысячелетия и 3) поздне-элладский, занимающий вторую половину II тысячелетия. Каждый из периодов в свою очередь распадается на три эпохи, соответственно такому же подразделению периодов критской культуры.

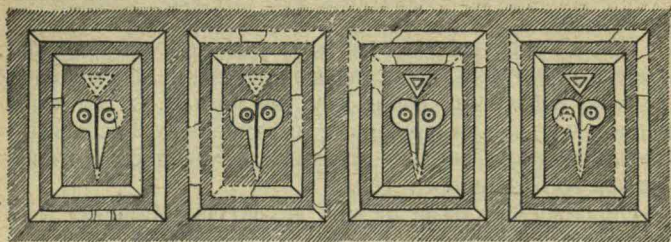


Рис. 23. Стенка деревянной коробочки, выложенная костью.

VI

Как мы видим, к началу энеолита Крит находится в кольце разнообразных культур, оказывающих на него то или другое влияние; в это же время в бассейне Средиземного моря он имеет перед собой на сложной и уже сильно дифференцированной яфетической почве острова, насыщенные на западе «иберийскими» элементами Пиренейского полуострова, на севере культуру «древне-элладского периода» энеолита и начала бронзового века, на северо-востоке раннюю эгейскую культуру Кикладских островов.

Переходя к необыкновенной и увлекательной после-неолитической культуре, развивавшейся на местах древнейших поселений на Крите, можно заметить, что внимание исследователей издавна привлекал Крит, как центр очень самостоятельной, сильной и фантастической культуры.

Можно сказать, что, изучая Грецию, нельзя не встретиться на каждом шагу с элементами критской культуры. Крит оставил неизгладимые следы в истории Греции, в ее искусстве и в религии.

Одиссея сохранила описание этого могущественного острова в 19 песни (ст. 172 след., перевод Жуковского):

Остров есть Крит посреди виноцветного моря, прекрасный,
Тучный, отсюду обвятый водами, людьми изобильный;
Там девяносто они городов населяют великих.
Разные слышатся там языки; там находишь ахейя,
С первоплеменной породой воинственных критян; кидоты
Там обитают, дорийцы кудрявые, племя пеласгов,
В городе Кносе живущих. Едва десяти лет достигнув,
Там уж царем был Минос, собеседник Крониона мудрый,
Дед мой, родитель великого Девкалioniа, который
Идомея родил и меня. В корабле крутоносом
Идомея, многославный мой брат, в отдаленную Трою
Поплыл с Атридом; мое ж знаменитое имя Антон;
После него родился я; он старший и властью сильнейший.
В Крите гостил Одиссей...

Так рассказывал Пенелопе Одиссей, вернувшийся на свою родину в соседнюю с Левкадой Итаку.

Если уметь, по слову Флобера, перемещать свои чувства из современности в отдаленные века, то как жизненно зазвучит приведенный только что рассказ Одиссея. Археологические находки сразу оживут, и Кнос, и Левкада, и гомеровская Троя приблизятся к нам:

... В Крите гостил Одиссей!

Лопата археолога превращается в волшебный жезл Гермеса, которым он выводил умерших из темного Аида на солнечную землю.

Одиссея знает Миноса, как верховного владыку острова, жившего в Кносе.

Минос — центральная фигура легендарной критской истории: он друг и сподвижник верховного бога

греческого пантеона Зевса и первоначально его двойник, затем — отец мудрой Ариадны, дед Троянского героя.

Он держит в своей власти все островные государства и жестоко расправляется с Афинами: он имеет «увенчанный фиалками» город своим данником и принуждает его каждые 9 лет посылать 7 девушек и 7 юношей знатных аттических родов для насыщения чудовищного человека-быка, рожденного Миносу преступной его супругой Пасифаей.

Атика была повергнута в скорбь, пока национальный аттический герой, «устроитель государства» Тезей, наученный Ариадной, полюбившей его, не сумел проникнуть в таинственный лабиринт с бесчисленными переходами, где был заключен «Бык Миноса». Тезей убил Минотавра, как Егорий Храбрый чудовищного змея, и с помощью данного ему Ариадной клубка благополучно вывел на свет афинских пленников Минотавра, ожидавших своей смерти.

Еще в классическую эпоху Греции аттические мастера, спустя полторы тысячи лет, любили изображать на вазах и чашах критские подвиги Тезея.

Неизвестно, чем вызвали гнев Миноса Афины. Ведь, по распространенной версии, Минос считался идеалом справедливейшего в мире человека, и Зевс поручил ему составить законы для выполнения правосудия в подземном царстве над умершими.

В этих мифах мерцают отражения воспоминаний о действительных фактах. Геродот и Фукидид говорят о Миносе, как о завоевателе островов и основателе государственной жизни. Диодор и Страбон приписывают Миносу основание многих городов, в том числе Феста на юге и Кидонии на северо-западе Крита. Ликург заимствовал с Крита основы для своего знаменитого законодательства. Когда чума разгорелась над Афинами,

Солон предложил в VI в. выписать именно с Крита Эпименида для очищения города от постигшего его бедствия.

Если вспомнить, что в Гортине был найден вырезанный на стене в V веке древнейший из дошедших до нас кодексов греческого законодательства, составленный в своих элементах, конечно, значительно раньше, то легко понять отражение кодификационной работы в мифах.



Рис. 24. Дева-охотница.
Изображение на сердолике.
Крит.

Еще более богатый материал представляют греческая мифология и история религии.

Один из поздних греческих писателей, Диодор, хорошо выразил значение острова, сказав, что «большинство греческих богов происходит с Крита».

И, действительно, греки прежде всего делали Крит божественной родиной Зевса: здесь он родился, тут же на горе Иде его вскормила коза Амальфея и воспитали нимфы, а воинственные куреты охраняли его.

На Крите, как мы говорили, жил и его друг Минос.

На юг Крита Зевс доставил похищенную им нимфу Европу, переплыв с ней в образе быка Эгейское море.

Здесь, около Гортины, на берегу «Реки Забвения», в густой листве вечно-зеленого платана Зевс вступил с ней в брак.

На острове же был погребен Зевс: его могилу помещали на вершине невысокой горы Юкты, около Кноса. Древние думали уловить в очертаниях горы сходство с лицом: и, действительно, — если взглянуть, можно заметить высокий лоб и резко очерченный нос.

Зевс, как Святогор-богатырь, сохранил в камне свой лик.

На Крите же совершила свой брак земледельческая богиня Деметра, сочетавшись на трижды вспаханной ниве с сеятелем Иазионом. Другой миф говорил о прибытии Деметры с Крита в Торик, городок на побережье Аттики, где найдены остатки поселения времени эгейской культуры.

Также с Крита, говорили многочисленные легенды, Греция получила Артемиду — суровую Деву-охотницу (рис. 24). С Крита же хотели взять и известную на острове, как Бритомартис или Диктинна — Деву с сетью для ловли зверей, и богиню плодородия и любви Афродиту с ее священной птицей — голубем (рис. 25).

В связи с поклонением Афродите уместно вспомнить некоторые магические культы. Так, в филистимском городе Газе на Сирийском побережье существовали легенды о вскармлении божественного ребенка голубицей: это делалось для получения дождя. На Крите сходный миф существовал относительно Зевса-Дождевика. В данном случае, как мы увидим позднее, легендарная связь покоилась на факте действительно существовавших отношений между Критом и Палестиной.

Даже сам лучезарный бог Аполлон, в качестве бога земных недр и мореплавания, или происходит с Крита, или получил отсюда в свой священный город у подножья

Парнасса, в Дельфы, своих жрецов. И снова легенда отражает бывшие некогда в действительности отношения между Критом и Дельфами: недавно в Дельфах была найдена часть мраморного сосуда эгейской эпохи для возлияний в форме головы львицы, несомненно вывезенного из дворца в Кносе.

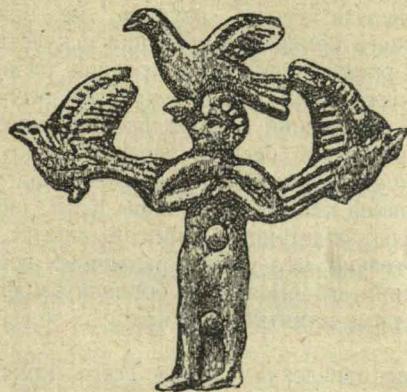


Рис. 25. Богиня с голубями.
Золотая пластинка из Микен.

Наконец, греческая легенда на Крите усматривает место возникновения и развития древнейшей скульптуры и архитектуры.

Здесь жили и работали легендарный Дедал, «Резчик» деревянных статуй, строитель знаменитого Лабиринта и покровитель вплоть до римского времени столярного цеха. Здесь же работал и родственник Дедала скульптор «Смилис», прозрачное имя которого означало «Нож» резчика по дереву.

С Крита же происходили древнейшие пелопонесские скульпторы Дипойн и Скиллит, бывшие учениками Дедала.

И слова легенды отражают действительные факты: Крит дает древнейшую каменную скульптуру и оказывает большое влияние на южную Грецию. Историю греческого, а иначе говоря римского и европейского искусства нельзя теперь изучать, не зная Крита. Труд известного немецкого историка искусства Клейна показывает пример такого построения развития греческого искусства на почве искусства эгейского периода и его отражений в более поздних эпохах.

Даже при этом сглом перечне легко увидеть, какой большой и разнообразный материал давал для фантазии греков классической поры Крит, окруженный венком легенд, сплетенных работой многих столетий.

Неудивительно, что ученые различных времен стремились проникнуть мыслью за оболочку мифа и найти те вещественные памятники, о которых могли говорить легенды.

Внимание привлекал прежде всего, конечно, загадочный лабиринт (рис. 26).

Поэтому Крит время от времени служил целью для ученой экспедиции и приятной прогулки любознательного путешественника. Можно вспомнить, для примера, путешествие на Крит в XVII в. знаменитого французского ботаника Турнефора, думавшего, между прочим, найти лабиринт Миноса в одной из обширных пещер около Гортины. Из XVIII в. отметим живое по наблюдениям, хотя слишком краткое путешествие в Грецию и на Крит — Савари.

Но настоящий интерес к Криту начинает проявляться лишь в половине XIX столетия под влиянием необычайных для своего времени раскопок Шлимана,

копавшего в 1871 г., 1878 и 1890 г.г. в Трое, в 1874 г. в Микенах, в 1880 г. в Орхомене и в 1884 г. в Тирифе.

Конечно, Шлиман не мог доказать, что он нашел именно гомеровскую Трои; известная его телеграмма от 16 ноября 1876 г. на имя короля эллинов, о том, что он «открыл гробницы Агамемнона, Кассандры и Евримедонта и их сотоварищей, убитых во время пира Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом», способна вызвать справедливую улыбку, но за всем тем раскопки его показали ясно, что за легендой и мифом скрывается бывшая когда-то реальностью жизнь. «Громадные богатства», открытые Шлиманом в гробницах, действительно наполнили, как он говорил в упомянутой телеграмме, одну из самых удивительных зал Афинского национального музея.

В периоде работ Шлимана на Крит и, в частности, на Кнос не раз обращалось внимание.

Так, в 1878 г. купец из Ираклиона, носивший имя легендарного владыки Крита — Минос Калокеринос — впервые произвел поверхностные раскопки на кносском холме и сразу же обнаружил следы какого-то крупного сооружения и нашел интересные остатки керамики. Тогдашний американский консул Штильман считал, что холм Кноса скрывает Лабиринт Миноса.

Однако раскопки скоро прервались и долго не возобновлялись, несмотря на то, что Перро неоднократно доказывал важность производства работ на Крите и даже обращался к Шлиману, прося его взять на себя исследование Кноса. Шлиман был на Крите, начал переговоры о приобретении в собственность Кносского холма, но дело дальше переговоров не пошло.

В других местах Крита, в частности в пещере на Иде, итальянский археолог Гальбгер сделал интересные

находки в 1884 г. и открыл в Гортине упомянутую выше стену с законами. В это же время д-р И. Хатзидакис, теперешний уважаемый и любезный директор музея критских древностей в Ираклионе, тщательно собирал попадавшие критские древности в созданный им небольшой музей при «Обществе любителей критских древностей».

Только с 90-х г.г. Крит начинает, наконец, привлекать к себе должное внимание.

В 1894 и 1895 г.г. на Крите находился профессор Оксфордского университета Артур Эванс, изучавший вопрос о происхождении письменности на Крите и в Пелопонесе, собирая с этой целью резные камни с изображениями и древнейшими знаками.

Тщательное изучение этих т.-н. «островных камней» заставило Эванса поставить вопрос о той культуре, которая создала рисунки на этих камнях и снабдила их с какой-то целью надписями. Эванс доказывал, что эти изображения возникли не на почве восточной культуры и не принадлежат хеттскому искусству: это — памятники новой, еще неизвестной культуры.

Эванс правильно оценил производившиеся до него случайные находки и ясно понял колоссальное значение, которое для мировой науки будут иметь раскопки на Крите и именно в Кносе, уже упоминавшемся в Одиссее.

При первой возможности Эванс купил кносский участок и в марте 1900 г. приступил к планомерным раскопкам, которые деятельно велись с помощью Мекензи в течение 1900—1905 г.г. Затем, в 1909 г. Эванс копал у подошвы и на вершине Юкты, а в 1913 г. произвел дополнительные и контрольные раскопки

в Кносе. Наконец в 1920 г. Мекензи еще раз проверил на месте произведенные раскопки.

В 1921 г. Эванс выпустил I-й том своего капитального труда «Дворец Миноса», подводящий итог двадцатилетней непрерывной научной работе.

Эванс провел исключительные по точности и изяществу приемы раскопки Кноса, являющиеся образцом для археологических изысканий.

Как мы увидим, Эванс оказал неоценимую услугу науке, открыв необычайной силы и своеобразия новую культуру, которая, как он справедливо отмечает в одном месте, представляет больше, чем простой археологический интерес: открытая культура создает новые горизонты для понимания культуры Европы.

На ряду с Эвансом и другие ученые производили планомерные раскопки в разных местах. Например, на юге необходимо отметить блестящие по результатам работы в Фесте и Агии Триаде Итальянской Археологической Комиссии в лице знатока Крита, упомянутого выше профессора Гальберга, и Парибени. Представители американской миссии работали в восточном Крите: мисс Бойд открыла остатки критской Помпеи — города Гурнии, Сиджер производил раскопки в Василики, на островах Псире и Мохле, англичанин Хогарт исследовал Диктейский грот и пещеру Психро на Иде и копал в Закро в юго-восточном Крите, Бозанкет и Давкинс в Палекастро, греческие археологи Хатзидакис и Ксантудидис работали около Кноса и на юге острова.

В результате произведенных работ к 1921 году исследовано уже до 30 крупных центров и городов, около 25 мест со следами поселений и несколько главнейших пещер. При этом бросается в глаза, что главное внимание исследователей сосредоточено на восточной половине острова.

Западный Крит совершенно не изучен, там не обнаружено до сих пор ни одного крупного центра, и раскопки были произведены всего в 2—3 местах.

Если вспомнить, что Одиссея знала 90 городов, то становится ясным, как много интересного и важного еще предстоит получить из раскопок на Крите.

Очевидно также, что невозможно ожидать какого-либо исчерпывающего построения истории критской культуры, пока ведутся многочисленные раскопки.

Почти каждая находка дает что-либо неожиданное, и это можно сказать особенно про работы, которые велись на Крите во время войны 1914 г. Можно сказать, что окончательно, повидимому, раскопан только Кнос. Но, к сожалению, далеко не весь материал издан и доступен изучению.

В зависимости от такого положения труды общего характера по Криту весьма незначительны. Из них следует отметить работу французского ученого Дюссо, «До-греческие культуры» 1914 г., английскую «Эгейскую археологию» Голла (1915 г.) и немецкую, Лихтенберга, «Доисторическую Грецию» (1913 г., 2-е изд. 1918 г.). вышедшую в русском переводе под редакцией проф. Б. В. Фармаковского; специальную, весьма ценную сводку материала дает немецкий ученый Фиммен в своей книге «Крито-микенская культура» (1916 г., изданной в 1921 г.).

Систему в последовательности периодов критской культуры блестяще установил Эванс уже в 1904 г., и она, в главных и основных чертах, до настоящего времени сохраняет свою силу.

Эванс, в зависимости от центрального места, которое занимают в легендарной истории Крита мифы, связанные с организатором критской государственности Миносом, назвал открытую им на Крите куль-

туру именем «минойской культуры». При этом имя Миноса должно быть сопоставляемо, по его мнению, с египетским словом «пер-о» — фараоном. Минос являлся, по мнению Эванса, носителем божественного титула. Можно отметить также догадку Бете, который хотел видеть в имени Миноса критское имя, первоначально обозначавшее «бога-быка».

Эванс устанавливает последовательность периодов минойской культуры в зависимости от точно определяемых остатков построек и найденных вместе предметов в том или другом археологическом слое Кносского холма. При этом хронологические границы установленных археологических периодов Эванс дает на основании датированных предметов, находимых в известных исторических периодах в Египте, и тех же египетских предметов на Крите.

Минойская культура, согласно Эвансу, распадается на три периода:

- I. Древне-минойский период (Д.-М.).
- II. Средне-минойский период (С.-М.).
- III. Поздне-минойский период (П.-М.).

Каждый из этих периодов распадается в свою очередь на три, обозначаемые обычно арабскими цифрами, эпохи, представляющие в общем начало, расцвет и упадок культуры данного периода. Все периоды минойской культуры и их эпохи связаны между собою прочной эволюционной нитью, которая не дает перерыва, начиная с критского неолита.

Система Эванса представляет, можно сказать, новый «клубок Ариадны»: развертываясь, он выводит современного ученого из темного до сих пор и неясного лабиринта веков.

Хронологические рамки устанавливаются на основании следующих главнейших датированных находок.

Весьма важный материал дают великолепные каменные сосуды с острова Псиры и, главным образом, с Мохла около северных берегов Крита, внезапное появление которых может быть объяснено только присутствием здесь мастеров из Египта, где каменорезное дело процветало уже в «Древнем царстве» (3315—2160). Некоторые из найденных критских сосудов схожи с изделиями VI—XI династии (2540—2390).

Все эти сосуды, изготовленные на месте, были найдены в низших, расположенных над неолитом, слоях, т.е. составляют предметы древне-минойского периода.

В то же время встречаются датированные вещи с Крита в Египте.

Так, весьма часто в различных частях Египта, главным образом в Магасне, недалеко от Абидоса в верхнем Египте, были находимы своеобразные печати из глины, кости или камня, имеющие форму круглой пуговицы с выступающим ушком для подвески или пришивания.

Тип пуговичной печати совершенно непривычен для Египта и не подходил к покрою египетской одежды: наоборот, этот тип весьма часто встречается в местах распространения «северной культуры» и связанных с ней областях Греции и Малой Азии и отмечается в слоях средне-минойского периода на южном Крите.

Пуговичная печать встречается в Египте во время VI династии и с XI внезапно исчезает.

Затем весьма важна для датировки фрагментированная египетская статуэтка из диорита, изображающая мужскую фигуру, сидящую в обычной египетской позе с вытянутыми руками и плотно сжатыми ногами. На одной из сторон сидения имеется

надпись, говорящая, что перед нами находится гражданин Джебнеб из Афродитского округа в Верхнем Египте.

Египтологи по характеру иероглифического письма и по стилю статуэтки относят ее к периоду «Среднего царства» в Египте (2160—1580), вероятнее всего ко времени правления фараонов XII династии (2000—1788) и никак не позднее XIII династии (1788—1660).

Статуэтка Джебнеба была найдена в слое, лежащем под плитами, покрывавшими главный внутренний двор княжеского дворца над слоем с предметами Д.-М. В этом же слое была обнаружена керамика «типа Камарес», которая относится к средне-минойскому периоду.

Последнее блестяще подтверждают сходные сосуды в Египте.

Место главной находки находится в Кагуне на границе Фаюма и Абидоса в Верхнем Египте. Здесь Петри открыл остатки рабочего городка, который возник во время фараона Среднего царства Сесостриса II (1903—1887), строившего тут для себя пирамиды. В свое время обитатели городка, как это имеет место и в наши дни, выбрасывали мусор и битую посуду за городские стены. Со временем эти мусорные кучи достигли значительной высоты и в самых нижних их слоях были найдены черепки той же керамики типа Камарес. Но особенно важна находка целого сосуда Камарес в одной нетронутой гробнице в Абидосе, где вместе с сосудом находились печати с именем Сесостриса III (1887—1849) и Аменемхета III (1849—1801). Белые и оранжевые розетки и точки на черном фоне этого сосуда цветистосияют, как будто сосуд был на-днях сработан!

Нельзя не отметить также драгоценный для датировки документ в виде фрагмента алебастровой крышки

сосуда с великолепно выполненным картушем, содержащим имя и титул Киана, известного фараона иностранной гиксосской династии XVII века, восстановившего единство Египта, который распался в конце Среднего царства.

Крышка была найдена в слое, содержавшем многочисленные обуглившиеся предметы, под фундаментом нового дворца, воздвигнутого на месте прежнего, частично уничтоженного большим пожаром в один из годов смутного времени XVII века.

Из предметов более позднего периода необходимо отметить великолепную алебастровую вазу, найденную в царской усыпальнице в Исопате около Кноса, относящейся, судя по всем предметам, к средней эпохе поздне-минойского периода: вполне с нею сходные вазы были обнаружены в некоторых могилах в Абидосе, где, по счастливой случайности, находились также скарабеи Тутмоса III (1501—1447) и подписанное кольцо знаменитого царя-еретика Аменофиса IV (1375—1358), — иными словами критская ваза датируется временем «Нового царства» (1580—1090) и блестящей эпохой XVIII династии в Египте.

Отметим еще одну интересную по месту обнаружения находку. При раскопке одного некрополя времени Нового царства Анибе в Нубии, в южной части верхнего Египта, была найдена ваза поздне-минойского стиля. Анибе, отметим попутно, является крайней южной границей проникновения предметов критского происхождения.

Наконец, важны еще две прежние находки из Греции.

В развалинах акрополя в Микенах была найдена верхняя половина обезьянки из синего стекла, имеющая на правом плече картуш Аменофиса II (1447—1420).

Там же была найдена фаянсовая ваза с лотосовым орнаментом и вдавленным картушем Аменофиса III (1411—1375).

Таким образом, как мы видим, даже на основании главнейших примеров можно получить весьма определенные хронологические рамки археологических периодов минойской культуры.

Редко где в другом месте можно, как на Крите, отметить необыкновенную пользу, которая возникает от совместной работы ученых разных областей.

Из приведенного материала отчетливо выясняется необходимость прикрепить период расцвета древне-минойского периода ко времени около VI династии Древнего царства в Египте, т.е. около 2500 г. средне-минойского ко времени правления XII династии Среднего царства, т.е., примерно, к 2000 году, а поздне-минойского к эпохе XVIII династии Нового царства или иначе — ко времени около 1500 года.

Полное распределение по периодам минойской культуры в округленных цифрах рисуется в следующем виде, согласно последним работам Эванса. При чем мы оставляем в стороне устанавливаемые Эвансом более специальные новые подразделения, в роде Д.-М. III-а, которым он отмечает начальную стадию последней эпохи древне-минойского периода и др.

I. Неолит (8000—3400).

II. Энеолит (3400—3000) с частью начальной эпохи Д.-М. периода.

III. Минойская культура.

Древне-минойский период (3000—2100).

Древне-минойский I (3000—2800).

Древне-минойский II (2800—2400).

Древне-минойский III (2400—2100).

Средне-минойский период (2100—1580).

Средне-минойский I (2100—1900).

Средне-минойский II (1900—1700).

Средне-минойский III (1700—1580).

Поздне-минойский период (1580—1250).

Поздне-минойский I (1580—1550).

Поздне-минойский II (1550—1400).

Поздне-минойский III (1400—1250).

Необходимо также иметь в виду, что даты энеолита и древне-минойского периода должны будут измениться в зависимости от того, что Борхардт, не соглашаясь с Эдуардом Мейером, хронология которого для Египта принималась до сих пор, увеличивает Древнее царство, примерно, на 1000 лет. По Борхардту фараон I-ой династии Мен вступил на престол не в 3315, а в 4186 г., а Древнее царство, начинаясь с III династии, определяется временем от 3642, примерно, до 2920.

Как можно видеть, минойская культура занимает весь период так называемого бронзового века от его начала в виде медно-каменной эпохи, с которой она связана началом древне-минойского периода, и до времени вытеснения бронзы железом. Можно для удобства распределить установленные выше периоды также по их связи с бронзовым веком на две части.

Древне-минойский период в начальных стадиях первой эпохи был связан с энеолитом и является периодом медного века и начальной эпохой бронзового. Средне-минойский период представляет I эпоху бронзового века, а поздне-минойский его II эпоху.

По отношению к культурам, развивавшимся одновременно в бассейне Средиземного моря, минойская культура занимает средний период эгейской средиземноморской культуры, следуя за ранней эгейской культурой, представленной Кикладами, и в некоторых случаях сосуществуя с ней.

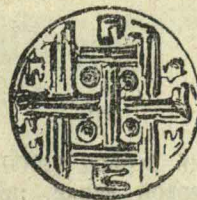


Рис. 26. Изображение лабиринта на печати слоновой кости с о. Мохла.



Рис. 27. Золотые пластинки с острова Мохла.

VII

Древне-минойский период (3000—2100), энеолитический в своей первой эпохе, представляет до сих пор много неясного, особенно в Кносе, где, однако, древне-минойский слой очерчивается достаточно ясно глубиной в 1 метр между слоем неолита и слоем, содержащим керамику расцвета Крита. Кроме того, этот древне-минойский слой прекрасно поделен тремя глинобитными полами на три различной толщины полосы.

Но в Кносе не было обнаружено достаточного количества керамики, а в первом слое она совсем отсутствовала. Кроме того, пока неизвестно могильников Д.-М.

Между тем на Крите, как и во всех других местах раскопок, керамика является наиболее надежным путеводителем по слоям культур. Глиняный сосуд, который сопровождает человека на каждом шагу его жизни, невольно отражает на себе вкусы и мотивы времени. По удачному выражению одного греческого поэта, Крития, «горшок является верным домоуправителем».



Рис. 28. „Чайник“ второго древне-минойского периода с в. Крита.

Д.-М. керамика (рис. 28 и 29) распадается на 3 основные группы.

К первой относится распространенная по всему Криту светлофонная керамика, иногда украшенная темным линейным узором, она встречается в Д.-М. I и II. Между прочим, к Д.-М. I относятся найденные на Мохле древнейшие ложки из светлой глины. Одни из них глубокие, в роде разливательных, другие, более плоские, «суповые». Вторую группу составляют краснофонные сосуды Д.-М. II двух типов. Одни покрыты черными пятнами, полученными от специального обжига над пламенем костра. Другая, более распространенная группа представлена краснофонными сосудами, покрытыми нанесенными на них белой водянистой краской.

линейными узорами. В отношении орнаментовки эти сосуды по существу связаны с Д.-М. I.

К этой группе принадлежат характерные «чайники» с несообразно длинным и широким, как клюв водяной птицы, носиком, и рюмочки, похожие на современные подставки для яиц.

Наконец, к третьей группе относятся сосуды Д.-М. III (рис. 29), покрытые тонкой черной краской, на которой густой желтовато-белой краской наложен узор, обычно линейного типа, но уже усложненный волнистыми линиями; изредка встречается также спиральный орнамент, и один раз отмечена грубо исполненная вереница рыб.

В техническом отношении Д.-М. керамика представляет, по сравнению с неолитом, значительные успехи: череп сосуда вместо грубоватого становится тонким, обжиг указывает на менее восстановительный огонь, а в Д.-М. III обнаруживает уже нейтральный огонь. Последнее указывает на изобретение гончарной печи, вероятно, в Д.-М. I. Также необходимо отметить при установлении отмеченных трех групп Д.-М. керамики, что они являются характеризующими «мотивы эпохи», но не господствуют исключительно, вытесняя остальные.

Здесь уже можно установить, как общее положение в истории минойской керамики, что каждый следующий период стремится сохранить насколько возможно дольше в обращении прежние формы, постепенно добавляя к ним новые, обнаружившие жизнеспособность. Техника гончарного дела в Д.-М. III достигает своего развития. Глинистая облицовка (ангоба) Д.-М. I и Д.-М. II в Д.-М. III исчезает и заменяется черной раскраской,

В Д.-М. I и II сосуды вылеплены от руки, но в Д.-М. III уже был изобретен гончарный круг. Что касается форм, то в Д.-М. I господствует простейший шаровидный тип сосуда, берущий свое начало в неолите, носики становятся уже сильней, ручки дают круговое сечение. В Д.-М. III и здесь видно развитие: сосуд приобретает яйцевидное тело, и ручка дает эллиптическое сечение.

Если «переместить» в эту эпоху свое «чувство», то легко представить себе оживленную деятельность



Рис. 29. Сосуды третьего древне-минойского периода с Крита.

этих древне-минойских гончаров и ремесленников, с необыкновенным напряжением технической энергии производивших одно открытие за другим на почве живого опыта.

По счастливой случайности можно получить некоторые представления об этой исходной эпохе древне-минойского периода. Из ряда мест, преимущественно в северной и восточной части Крита, известны характерные для Д.-М. периода «пуговичные» и «призматические» печати, по большей части сработанные из местного мягкого камня жировика (стеатит), с изображениями на трех сторонах сюжетов из ремесленно-хозяйственного быта.

Довольно много таких произведений известно под именем «гончарных» печатей: на них изображены, обычно, в условном виде, различные моменты гончарного производства. Имеются изображения изготовления сосуда на гончарном кругу, лепка сосуда больших размеров (рис. 30) на одной печати из Кастели периода Д.-М. III, переноска сосудов на шестах, как в южной Африке; иногда изображается гончарная печь с сосу- дами внутри.

Интерсно отметить, что на этих печатях на ряду с изображениями человека встречаются фигуры демо- нических существ, бравших под свою защиту пригото- вляемый сосуд, который должен был хранить пищу и питье человека.

В эти далекие эпохи в еще большей степени, чем в современности, была распространена вера в оживлен- ность каждого предмета и в присутствии бесконечного числа духов, могущих причинить зло.

До нас дошла под именем Гомера рабочая песенка аттических гончаров, отражающая, как всякая поэзия этого рода, несомненно, далекое прошлое, — она может дать живое представление об этих врагах гончарного дела.

Певец, в случае отказа слушателей в подачке ему, высказывает страшную для гончаров угрозу:

... Всех созову спуспостатов я печи гончарной,
Эй, Разбивака, Трескун, Горшколоп,

Сыроглинник коварный,
Эй, Нетушим, что искусству тому столько
бед уж наделал!

Бей и жаровню, и дом, вверх дном
опрокидывай печку ¹⁾.

¹⁾ Зелинский Ф. Ф. Рабочая песенка в Сборнике статей
«Из жизни идей», П. 1905, 289.

Описываемые «гончарные печати» сохранялись не- которое время еще в следующем периоде и потом бес- следно исчезают, и понятно — почему.

Древне-минойский период по отношению к гонча- рному делу является периодом, организующим это про- изводство на Крите. Происходит необычайно деятель- ная работа по улучшению гончарного дела, столь важ- ного для повседневной бытовой жизни. Устанавли- ваются, как мы вскользь говорили выше, сношения с Египтом. Естественно предполагать, что деятельность



Рис. 30. Печать зеленого
стеатита Д.-М. II.

критских гончаров не могла давать практических ре- зультатов без применения великой организующей силы, благодаря которой возникали цеховые объединения.

Гончарные цехи и их члены имели свои печати, и, конечно, на них изображалось то, что ближе всего стояло к интересам мастера: картины гончарного про- изводства и изображение существ, которые были спо- собны оберечь труд работника.

К восстанавливаемой картине технической жизни на Крите III тысячелетия можно легко подобрать параллели из жизни некоторых рабочих корпораций

спустя четыре тысячи лет. Например, на одном акте 1356 г., хранящемся в Брюгге, в Бельгии, подвешены печати плотников, мельников, мастеров латунных сосудов. На печатях последних в центре изображен сосуд; на многих печатях, конечно, имеются изображения креста или собора, охраняющих мастеров. По существу, конечно, нет разницы между критским мастером, членом какой-нибудь корпорации минойских гончаров, и членом корпорации латунных дел мастеров в Брюгге.

Затем, когда организаторский период на Крите закончился и гончарное дело стало обычным производством, потребность в специальных печатях перестала ощущаться, а демоны перешли в народную религию, где и продолжали свою жизнь.

Оживленная ремесленная деятельность наблюдается и в других отраслях прикладного искусства.

Выше мы упоминали о замечательных сосудах на Мохле, числом 130, из цветного камня, в изготовлении которых помогали указаниями приехавшие из Египта мастера. Все эти стаканчики, чашечки и горшечки из разного стеатита, пестрой бресции, алебаstra, серого мрамора и веселых цветов известняка, коричневатых, голубых, розовых, зеленоватых тонов, испещренные прихотливыми жилками, тонки до прозрачности и представляют, как верно замечает известный французский археолог Потье, истинную «радость для взора и для осязания».

Между прочим, к числу этих замечательных поделок цеха каменорезов Мохла нужно отнести единственное в своем роде художественное произведение: это — крышечка (11 с. диам.) из зеленого стеатита, украшенная характерным для кикладской культуры линейным орнаментом с великолепно выполненной в рельефе лежащей собакой. Собака из породы

африканских гончих, бегающих на шумных улицах Ираклиона на Крите до настоящего времени, изображена в необыкновенно живой позе с вытянутыми вперед ногами и поднятой головой: она легла на крышку, как будто для того, чтобы охранять сосуд и не дать никому приблизиться к нему (рис. 31).

Чрезвычайно богато представлена также работа мастеров ювелирного цеха, — минойцы, вероятно, опять-



Рис. 31. Крышечка из зеленого стеатита с изображением собаки, с Мохла.

таки под влиянием Египта, умели уже изготовлять тончайшие золотые цепочки и изящные подвески; они делали также различные украшения из листового серебра и золота: известны всевозможные подвески в виде листочков, цветов на стебельках, крестиков для нашивки вместе с золотыми бусинками на платье и т. п.

Вещи орнаментированы способом отбивки или при помощи выдавленного узора, по большей части линейного стиля.

Интересно отметить среди этих предметов узкие полоски, служившие, вероятно, для наложения на лицо

умершего. На одной из таких золотых полос изображены два глаза (рис. 27): Эванс думает, что полоса прикрывала глаза усопшего и, охраняя его от «дурного глаза», являлась прототипом будущих золотых масок, покрывавших в Микенах лица погребенных в шахтовых гробницах. Сходные полосы для наложения на рот для охраны от злого духа были найдены на Кипре. Если искать к этому параллель, то можно отметить, например, обычай покрывать золотой полоской глаза мумии в Баливии в Америке.

На других полосках встречаются изображения крестиков, а на одной видны попарно повернутые друг к другу собачки типа лаек (рис. 27) с поднятыми хвостами.

Интересно отметить, что сходное расположение собак можно видеть на серебряной полоске с символическими знаками с острова Сиры.

В области других металлических изделий необходимо прежде всего отметить, что минойские мастера, после короткого периода изготовления предметов из меди, быть может находимой в небольшом количестве на самом Крите, уже узнали способ приготовления бронзы, — олово, повидимому, доставлялось из испанских рудников, быть может, сухопутным путем по северному побережью Африки.

Интересно отметить, например, медные треугольные короткие кинжалы (6—11 сант.), прикреплявшиеся круглыми пуговками к деревянной рукоятке. Кинжалы для прочности иногда снабжались выпуклой бороздкой в продольном направлении. Эти кинжалы, весьма напоминающие кикладские, носились заткнутыми за пояс.

Чтобы закончить знакомство с прикладным искусством, отметим интересные поделки из слоновой

кости с Мохла, например, с изображением Лабиринта на печати Д.-М. III (рис. 26) и, особенно, недавно найденные в богатом вещами погребении в Платане, около Гортины.

Следует отметить печать в виде сидящей обезьяны или весьма натуралистически выполненной в рельефе птицы, которая своими крыльями покрывает птенцов. Другая круглая печать украшена семью идущими по краю один за другим львами и львицами. Внутри круга, повторяя композицию, ползут шесть пауков вокруг выпукло сработанного изображения стянутого узла.

Если вспомнить, что в Фесте, на юге Крита, был найден вместе с предметами Д.-М. периода неотделанный кусок бивня слона, то становится ясным, что в эту эпоху на Крит для работ местных мастеров доставлялся исходный материал из негрской Африки, например из Камеруна, вероятнее всего через Египет.

В области большого искусства последние раскопки дали замечательные образцы строительного дела.

Обычный тип домов Д.-М. периода, известных главным образом из Василики, показывает прямоугольный план; овальный дом пока известен из Хамаизи в восточном Крите; однако форма его не указывает на более раннюю эпоху. Судя по предметам, наоборот, этот дом следует относить к самому концу Д.-М. периода, а его овальная форма объясняется тем, что он был сложен на вершине холма, имеющей вид эллипса.

На Кносском холме в Д.-М. эпоху уже происходило оживленное строительство, хотя следов его и не сохранилось: постройки, вероятно, были деревянные, с облицованными штукатуркой стенами, окрашенными в красный цвет, как показали скудные находки, исследованные английским архитектором Хитоном.

Однако одно крупное сооружение Д.-М. III, загадочное пока в своем назначении, недавно обнаружено Эвансом.

Именно, с южной стороны Кноса, под входными воротами, принадлежащими позднему дворцу, в скале, составляющей Кносский холм, было высечено грандиозное помещение в форме гигантского улья в окружности 100 футов и почти 15 метров высоты. В помещении ведет узкий, высеченный в скале, коридор, заканчивающийся у заворачивающейся лестницы, тоже вырезанной в скале, с низким парапетом и полуovalными окнами. Второе подземное сооружение, сходное с этим «Большим Гипогеем», Эванс нашел под юго-восточным крылом дворца.

Эванс, вспоминая мегалитические постройки Мальты, Сардинии и Шотландии и сходные по типу, но с отверстием сверху, зернохранилища в Сирии и Италии, полагает, что найденный им гипогей, во всяком случае, не являлся усыпальницей, так как в нем были найдены лишь в незначительном количестве черепки из неолита, много Д.-М. периода и несколько черепков эпохи средне-минойского периода. Быть может, думает Эванс, гипогей представлял собою помещение для вооруженной стражи или, скорее всего, какой-то подземный вход к древнейшим зданиям, возведенным над ним на поверхности холма.

Во всяком случае, эти гипогеи указывают на крупное поселение до-дворцового периода.

Нет необходимости останавливаться на том, что нужна была прекрасная организация, чтобы выполнять такие сложные и трудные подземные работы в скале. Напомним, что в распоряжении рабочего в эту эпоху были только далеко не усовершенствованные бронзовые орудия.

После сказанного, нас уже не удивят внушительные, сложенные из камней, утончающихся кверху «ложным сводом», гробницы, не так давно обнаруженные на южном Крите на плодородной Мессарской равнине.

Эти круглые гробницы (толос) состоят из узкого коридора (дромос) и погребального помещения. Из этих гробниц, между прочим, происходят и отмеченные выше поделки из слоновой кости.

Характерно, что эти гробницы ограничены преимущественно Мессарской равниной, — в восточной части острова, пока, известны погребения в облицованных каменными плитами могилах «кикладского» типа и вырезанные в скалах четырехугольные погребальные комнаты.

Нельзя не отметить еще находок древне-минойских печатей, содержащих наиболее примитивные иероглифические знаки и более развитый тип «пиктографического», рисуночного, письма.

Как можно убедиться, древне-минойский период представляет время повышенной созидательной деятельности.

Уже в Д.-М. периоде заметно разделение на северный и южный Крит.

На севере жизнь сосредоточена в Кносе, где на основах неолитической и энеолитической культуры продолжается дальнейшая организация жизни и начинается влияние севера на восток; на юге внимание поселенцев привлекает плодородная Мессарская равнина, выходящая вдоль реки к южному берегу.

Север, повидимому, более органически и спокойно развивает элементы прошлого, юг постоянно получает новые воздействия из Африки и, главным образом, из Египта. В переработанном виде он передает испыты-

ваемые влияния «за горы», в северную и в юго-восточную часть острова.

Жизнь древне-минойского периода протекает при земледельческом укладе жизни уже в сложных социальных, дифференцированных, до известной степени, условиях.

Во многих местах Крита имеются уже поселения, их обитатели знакомы с различным мастерством.

На ряду с крупными центрами владетелей феодалов, в замкнутых природой областях, повсюду были разбросаны мелкие поселения, создающие впечатление каких-то земледельческих, зависящих от центров, «местечек». Уже встречаются также поселения городского типа. На главные центры поставляются изделия целого ряда ремесленных корпораций гончаров, ювелиров, каменорезов, оружейников и т. д. В то же время высокой степени искусства достигает работа корпорации строителей и техников.

Такая интенсивная деятельность, создающая памятники материальной культуры, возможна, конечно, только при соответствующей высокой духовной культуре.

Памятники прикладного искусства уже говорят о наличии выработанного художественного стиля и его декоративных и часто натуралистических элементов. Заметна любовь к соразмерной и спокойной форме. Штукковая красная облицовка древнейших домов показывает, что уже подготовлена почва для развития стеной живописи следующего периода.

Религиозная жизнь также протекала интенсивно, если судить о ней по величественным погребальным сооружениям и богатым могильным приношениям.

Наконец, — простейшее пока пиктографическое письмо вновь подчеркивает высокие духовные потребности эпохи.

Конечно, такая оживленная деятельность на острове была немыслима без живых связей с заграничными центрами.

В свое время отмечался кикладский импорт и даже возможное поселение на северном Крите, иными словами — втечение на Крит осложненных северных элементов. Неоднократно подчеркивали мы и связь с Африкой и с Египтом.

Влияние египетских мастеров на Мохле, как мы отмечали, несомненно. Второй древнейший период проходит также в постоянных сношениях с долиной Нила и северным побережьем Африки вообще. К тому, что было сказано, можно прибавить, например, находки в одной гробнице на Мохле печати слоновой кости с изображением двух египетских песьеголовцев, в другой гробнице обнаружен ввезенный из Египта фаянс. Наконец, в Агии Триаде на юге найдены идольчики, сходные с найденными в гробницах Негады до-династического Египта. В Д.-М. III можно отметить, в добавление к сказанному о гончарных печатях, конические печати с мотивами меандра, напоминающими печати VI династии. На заграничные сношения указывают и технологические данные. Золото, вероятнее всего, получалось из Нубии, с которой, как говорили выше, еще в позднее время существовала связь, а серебро доставляла Испания, где, может быть, уже был основан у устья Гвадалкивира Тартес, столица легендарного царя Аргантония «Серебреника». Возможно также, что серебро доставляла Сардиния. Медь, вероятно, главным образом, получалась с Кипра, не считая вероятной добычи в восточном Крите, быть может около Гурнии.

Ясных указаний на связь с Востоком Д.-М. период не дает.

При всех этих сношениях, не исключая и Египта, Крит уже показывает свою индивидуальность.

Получая многочисленные воздействия из Египта, он их постоянно перерабатывал так, что египетские элементы на острове теряли свои особенности.

Эта «перерабатывающая» иностранных влияния сила населения острова составляет, начиная с Д.-М. периода, залог самостоятельного и блестящего развития своеобразной критской островной культуры.



Рис. 32. Шествие молотильщиков на стеатитовом сосуде с ю. Крита (Агия Триада).

VIII

Средне-минойский период (2100—1580), отмеченный в Кносе слоем свыше 1,50 метров высоты, является временем всестороннего расцвета минойской культуры вообще и, в частности, Кноса, который в эту эпоху переживает век «дворцового строительства».

Керамика и в этом периоде является чутким и тонким показателем «мотивов времени».

Но, по сравнению с простотой двух последних эпох Д.-М. периода, красного и черного, средне-минойская керамика выступает перед нами в редком разнообразии форм сосудов, их фонов и орнаментовки.

Многие формы прежнего периода исчезли и среди них характерные красные «чайники» с чрезмерно длинными носиками.

Наоборот, сосуды типа молочника и кувшины с высоким поднятым кверху носиком переходят из Д.-М. периода и являются излюбленными типами нового времени, давая уже в его начале подчас превосходные

образцы в роде известного кувшина, украшенного «мотыльковым» орнаментом, который восходит к заштрихованным треугольникам, соединенным попарно, предыдущего периода.

К прежним чашечкам присоединились новые формы излюбленной в эту эпоху миниатюрной керамики: хорошенькие стаканчики разных цветов и низенькие чашечки с плоским дном. Можно также отметить высокие сосуды с ручкой на спинке, похожие на утюг.

Что касается цветных фонов сосудов, то и здесь можно отметить наличие черных сосудов и необыкновенную любовь к новому, коричневому, фону, позволяющему определить керамику С.-М. I, как керамику коричневого фона.

Изредка встречаются красные сосуды, но интерес к этому фону падает, и можно констатировать важный для дальнейшего понимания истории развития минойской керамики факт вымирания прежнего, в данном случае красного, фона. Из старых фонов сохраняется, кроме черного, также светлый.

✓ Орнаментация сосудов достигает уже в С.-М. I большого разнообразия.

На ряду с живущим по традиции геометрическим узором получает широкое применение орнамент, составленный из кривых и волнистых линий и полос.

В отношении размещения узора можно сказать, что орнамент не подчиняется еще структуре сосуда и располагается согласно двух художественных приемов. На некоторых сосудах все их тело разделено на довольно равные вертикальные и горизонтальные пояса, при чем оставленные широкие пространства между ними заполняются различным орнаментом. В других случаях весь сосуд, за исключением ножек, перерезывается волнистой лентой, а на образовавшихся пространствах

свободно размещается подвижный орнамент, который обычно наносится белой краской на темные фона или черной на светлые. На ряду с этим встречаются часто рельефные орнаменты различного типа.

Новым и весьма важным достижением гончарного искусства является применение, пока еще в виде опыта, полихромии (многокрасочности), — к прежнему белому, нанесенному на черный фон, орнаменту, присоединяются узоры, выполненные еще не достаточно хорошо приготовленной красной краской, лиловой и оранжевой.



Рис. 33. Чашечка стиля Камарес.

Легко себе представить рядом с обычным одноцветным такой полихромный сосуд.

Там — спокойный и тусклый, темный, обычно коричневый фон, на котором однообразно выступает нанесенный водянистой краской белый орнамент, здесь — глубокий, блестящий черный фон, из которого цветисто вырисовываются белые и черные, красные и желтые узоры.

В этой потребности получить цветную гамму, иметь перед глазами сосуд, похожий на пестрый цветок, выступает характерный признак времени.

Трудная и черновая организационная работа, полная волнений и чрезвычайного напряжения сил, отра-

жалась и на керамике: это была только повседневная посуда, и если художественная потребность заставляла мастера покрывать сосуд цветным орнаментом, то он делал это, конечно, в соответствии с духом эпохи. Однако уже к концу древне-минойской эпохи появляется художественная посуда в виде тоненьких и изящных чашечек с белым узором.

Но вот основы материальной жизни налажены, труд дает благотворные свои результаты.

Радость этих людей, впервые создавших для употребления предметы, которые у нас не вызывают никакого вопроса об их происхождении, в роде древне-минойской ложки, так естественно звучит в красочной, пока очень умеренной гамме орнаментированных сосудов.

Не будем забывать, что создатели минойской культуры являются ведь такими молодыми по сравнению с нами, за четыре тысячи лет до современности!

В ближайшую эпоху радость сменится торжеством, и новое состояние культуры с силой подчеркнет современное искусство, и прежде всего керамика, этот внимательный наблюдатель выдающихся явлений времени.

✓ Средне-минойский второй период — время расцвета полихромной керамики.

Необходимо отметить, что такой яркой и широко распространенной полихромии мы не встретим затем ни на Крите, ни в какой из других культур в бассейне Средиземного моря или в Европе.

Лучшие образцы этого стиля были найдены в одной из пещер на южном склоне Иды над современной деревней Камарес, по имени которой и полихромная керамика С.-М. II названа «керамикой стиля Камарес».

В сосудах Камарес все удивляет: поражает техническое совершенство в изготовлении глины, которая

представляет чистый и необыкновенно тонкий череп. Если держать такую чашечку, кажется подчас, что в руках — тончайшего фарфора китайское произведение.

Один из видов миниатюрных чашечек и стаканчиков получил у английских археологов подходящее название: «Яичные скорлупки».

Обращает внимание необыкновенное разнообразие легких видоизменений небольшого, в общем, числа основных форм сосудов.

Из миниатюрных сосудов встречаются, главным образом, невысокие чаши, чашечки и стаканчики. Из более крупных сосудов, достигающих до 25 сант. высоты, можно отметить шаровидные вазы с широким отверстием для горлышка и двумя ручками или яйцевидные и грушевидные сосуды с горлышком и одной ручкой. Такой же, приблизительно, высоты и известные фруктовые вазы: широкие низкие чаши на высокой подставке.

Ту же грушевидную форму сохраняют и более крупные сосуды с двумя боковыми, перпендикулярными телу сосуда, ручками.

Но эти основные формы дают множество видоизменений.

Некоторые чашечки имеют форму срезанного конуса, спокойно стоят на узком плоском основании и широко открыты. У них ручка как будто припаяна: весь сосуд подражает металлическому образцу.

Другая чашечка, наоборот, представляет волнистую поверхность, — она вся прорезана продольными складками, благодаря чему сосуд оживляется игрой света на выпуклых и глубоких местах. Эти чашечки имеют своим прототипом серебряный сосуд.

Наконец, третий тип: шаровидная с тонким дном чашечка и с ручкой: им соответствовали золотые и бронзовые чашечки. Затем известны неглубокие чаши с ровными краями, но тут же встречается и видоизменение — краям придан волнистый характер, и чашечка опять точно выбита из металла.

Так устанавливается своеобразное и по существу неестественное и слишком утонченное подражание керамики металлическим поделкам. Хрупкому предмету придается форма, свойственная жесткому материалу.

Но керамические формы чашечек показывают постоянное желание мастера придать своему произведению какой-то индивидуальный и уже не повторяющийся оттенок.

Минойские чашечки в этом отношении можно сопоставить с необыкновенным разнообразием форм несравненного европейского фарфора XVIII века или первой четверти XIX века.

Наконец, удивляет в сосудах Камарес их красочная гамма; она звучит гораздо сильнее, чем в предыдущем периоде. Приготовление краски значительно улучшилось.

Фон обычно черный, яркий и блестящий, реже коричневым, как дань традиции красочному тону С.-М. I.

Желтая охра весело золотится на нем, красный, иногда фиолетовый или гранатовый цвет, добытый из гематита или окиси железа, переливается, как рубин, белый спокойно струится по черному фону. Все краски положены с большим пониманием колористических требований.

Характерным для стиля Камарес является любовь к самым причудливым сочетаниям геометрических и растительных орнаментов.

Художник при этом не подражает определенному образцу в растительной природе, он стремится только передать в красках впечатление от переплетающихся линий. Содержание рисунка не играет никакой роли, главное внимание обращено на декоративное и красочное впечатление, которое должно получиться у зрителя от узора. При этом узор ложится легко по поверхности всего сосуда без ее закрепления в ограниченных прямыми линиями узких плоскостях. Сказанное относится к растительному, спиралевому и ленточному орнаменту.

На ряду с этим подвижным орнаментом, нужно отметить также и геометрический.

Интересны тоненькие стаканчики, расширяющиеся кверху: поверхность их часто покрыта рядами двойных белых линий, пересекающихся под прямыми углами, в образующихся квадратах показаны гранатовые кружки и крестики.

На некоторых чашечках можно наблюдать размещение по вертикали и по горизонтали красных кружков, иногда чередующихся красных и белых, катящихся в узких полосках.

Познакомимся ближе с некоторыми из наиболее замечательных сосудов Камарес.

К их числу относится знаменитая ваза, найденная в Кносе (рис. 34), с которой сходна отмеченная выше, из Абидоса.

Кносская ваза (23 с. в.) представляет шаровидный сосуд с широким отверстием, без горлышка, с короткими ручками по бокам вверху и с носиком.

Сосуд с блестящей черной облицовкой покрыт стилизованным растительным узором. Какие-то неведомые желтоватые растения-арабески сплетаются кольцами между собою так, что оставляют на середине

сосуда четырехугольник с оттянутыми углами. В местах соединения вырастают белые завитки, от которых вправо и влево опускаются трехлепестковые пальметки. Внутри трех кругов помещены стилизованные белые цветочки, соединенные между собой полоской и опирающиеся на желтый с пустой середкой кружок в их общем центре.

Из четвертого верхнего кольца высовывается наружу короткий носик. В середине четырехугольника выступает новая растительная желтовато-белая арабеска с желтой середкой, и из оттянутых углов выпадают грушевидные плоды — желтые в продолговатой части и ярко красные в утолщении.

При взгляде на сосуд возникает впечатление, что растения находятся в каком-то необычайно быстром вращательном движении: их естественные формы от этого теряются и проходят перед глазами лишь в чертах. В этом движении ярко мелькают красные точки.

Более обычную форму представляет плоская чаша с волнистыми краями и двумя ручками на низенькой и широкой конической подставке. По сторонам черных ручек, покрытых белыми поперечным полосками, расположены по три яйцевидных украшения гранатового цвета, окруженных белыми точками (рис. 35). Весь сосуд оплетен светло-желтыми и черными полосами. Второй сосуд представляет пример чашечки с розетками и спиралями (рис. 33). Наконец, остановимся еще на одной, фруктовой вазе (рис. 36), представляющей максимальное использование орнаментовки сосуда с характерной для эпохи «боязнь пустоты».

Чаша сосуда украшена внутри: по верхнему краю здесь впервые применен стилизованный рисунок

выющегося растения в виде волнистого светло-желтого орнамента. Дно сосуда покрыто желтым геометрическим узором. Внешние края украшены соединенными по четыре желтыми полосками, место перехода чаши к круглой расширяющейся книзу подставке тоже орна-

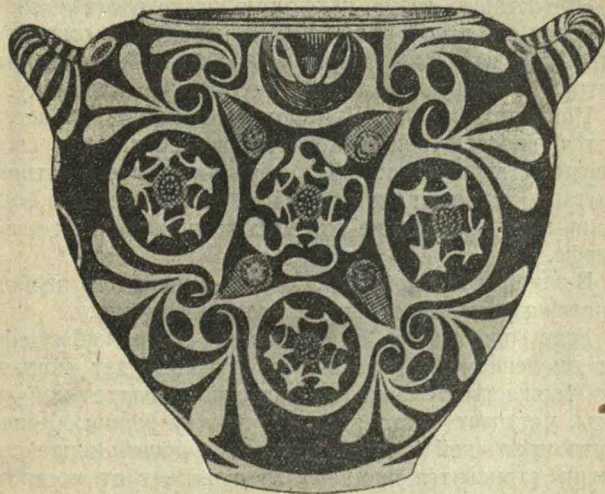


Рис. 34. Сосуд стиля Камарес из Кноса.

ментовано красным узором плетенки. Сама ножка прекрасно разделена на три пояса, из которых каждый заполнен отдельным орнаментом, желтым с красным. Широкий низ ножки отлично завершается тремя окаймляющими ее красными полосами.

Из приведенных трех примеров первый сосуд представляет обычный тип полихромной орнаментовки без

уклона в утонченность. Второй пример — образчик более изысканной орнаментовки, наконец «фруктовая ваза» показывает пример чрезмерной перегруженности орнаментовкой и излишней пестротой.

В ней чувствуется как бы достигнутый предел полихромии.

«Фруктовую вазу» некоторые исследователи сопоставляют с пестрой крестьянской керамикой современного Шварцвальда; в России можно было бы вспомнить пеструю поливную, например, полтавскую керамику.

Полихромия С.-М. II резко прекращается и встречается впоследствии некоторое время в виде своеобразного пережитка. Мы увидим ниже, что в истории Крита, в частности в жизни обитателей Кносского поселения, наступили какие-то события, приведшие к катастрофе.

В заключительной эпохе средне-минойского периода керамика показывает новые мотивы времени.

Если продолжать высказанное выше наблюдение над значением полихромии, то нужно будет сказать, что торжество, сменившее радость созидательной работы, уступает место зрелому чувству жизни: беспечность красочной жизни получает суровый корректив. Жизнь становится проще, глаз отвыкает от пестроты и яркости орнаментовки, от сложной игры стилизованными мотивами.

В С.-М. III, представленном слоем глубиной в 1 м., под мощным центральным двором Кносского дворца, разнообразие сосудов значительно уменьшается. Более всего встречаются простые и чисто-деловые формы, оправдываемые хозяйственными и обиходными нуждами.

Весьма распространены крупные сосуды удлиненной формы, из мелких сосудов попадают стаканы и широкие чаши. Прекрасные чашечки пред-

дущей эпохи исчезли, не отвечая своей раскраской вкусам нового времени.

Также заметно уменьшение числа цветных фонов. Коричневый фон, еще встречавшийся в С.-М. II, теперь попадает изредка; заслуженный черный фон переживает свой последний этап и уже не переходит в следующий период. Так, после красного фона наступает очередь за двумя остальными темными: смерть темных фонов подготавливает торжество светлого, который во



Рис. 35. Плоская чаша стиля Камарес.

все время господства орнаментального стиля и полихромии применялся редко, но не исчезал ни разу, начиная с неолита.

Вхождение в силу светлого фона стоит в связи с крупными изменениями, которые наблюдаются в содержании орнамента.

Художник, после условного изображения мотивов растительного мира, приходит к живому натуралистическому пониманию природы.

Менее всего, конечно, могла способствовать натуралистическому изображению полихромия, которой не отвечала красочная реальность окружающего мира. Поэтому естественно возникает мысль, которая сейчас для каждого из нас является такой простой: дать изображение темным рисунком на светлом фоне. Но и на

этом пути необходимо отметить проявление минойским художником уважения к прошлому и нежелание войти в будущее без предварительного испытания.

Отдавая дань уважения темнофонной керамике и стилизационному характеру только что закончившейся эпохи, художник ещё раз возвращается к наложению белой краской рисунка на темный фон.

Так возникает один из шедевров минойской керамики: коричневато-фиолетовая высокая «ваза с лилиями», характерного для С.-М. III типа.

Это высокий, более узкий у основания, сосуд с широким отверстием без горлышка и с двумя небольшими ручками.

Необыкновенно просто, без всяких дополнительных орнаментов, из одного общего места, обведенного белой полосой и отмеченного склоняющимися на обе стороны листьями, поднимаются стилизованные три лилии. Средний цветок стоит прямо, левый и правый несколько клонятся в сторону, указываемую нижними листьями.

Группировка растений, давая треугольник, обращенный вершиной книзу, прекрасно отвечает форме сосуда и представляет композицию, наилучшим образом воспринимаемую зрителем. «Вазу с лилиями» известный немецкий исследователь законов изобразительного искусства Корнелиус приводит в качестве поучительного примера правильной композиции, стилизации и орнаментовки сосуда для прикладного искусства наших дней.

На ряду с монохромной раскраской темного сосуда начинает появляться на светлофонном сосуде темный рисунок.

Формально, в С.-М. III воскресают приемы, бывшие в силе в древне-минойской начальной эпохе свыше тысяч лет тому назад.

Так, на некоторых светлофонных больших сосудах встречается похожий на Д.-М. узор подтеком, получаемым от наложения на сосуд губки, напитанной черной краской. На мелких сосудах можно отметить полосы, выполненные черной блестящей краской, на других видны линии и полосы, иногда попадает ленточный орнамент.



Рис. 36. Фруктовая ваза
стиля Камарес.

Словом, по сравнению с богатой, пестрой и радостно-яркой керамикой средне-минойской второй эпохи, керамика нового времени чрезвычайно бедна. Но эта бедность происходит не от оскудения творческой энергии, — «Ваза с лилиями», служащая примером керамисту-художнику нашего времени, красноречиво опровергает утверждающего это.

Скудость орнаментовки и малое число форм сосудов объясняется тем, что духовно-сильная эпоха ищет новых, более жизненных путей к изображению окружающего мира.

После короткой, несколько более столетия продолжавшейся эпохи С.-М. III (1700—1580), чрезвычайно богатой, как мы увидим, достижениями в других областях, минойская керамика получает блестящий расцвет в новых формах.

Вторым поразительным явлением средне-минойского периода является ее пластика, в которой полихромный стиль находит также свое приложение.

Из начального периода известны две глиняные статуэтки, найденные среди множества других в восточном Крите, в Петсофа, на вершине которого было расположено святилище.

Одна из них представляет в живой позе мужскую фигуру адоранта — молящегося. Мужчина стоит в видимом напряжении: его ноги плотно сдвинуты, обе руки, согнутые в локтях, сильным движением прижаты к груди. Голова, как можно судить по сходным изображениям на печати, была несколько откинута назад, со взором, направленным к богине, которая спускалась с небес или являлась на вершине горы.

По статуэтке можно судить о мужском костюме, который не отличался сложностью. На мужчине надет только короткий передник, удерживаемый поясом с чехлом, который встречается у ливийцев и до сих пор находится в употреблении у некоторых негрских племен центральной и юго-восточной Африки. За поясом заткнут кинжал, на котором отчетливо выступают две круглые бляшки, прикреплявшие бронзовое лезвие к деревянной или костяной ручке. На голове, быть может, была плоская шапочка с неширокими полями,

как на недавно изданной бронзовой статуэтке Лейденского музея.

Вторая статуэтка вводит нас в мир своеобразной минойской ранней моды.

Представлена молодая женщина, на нежном белом лице которой блестит черный глаз под крупной дугой бровей. Она одета в черное платье, сшитое в покрое «капота». Нижняя часть расходится пышным кринолином, верхняя откидывает пышный воротник а-ля Медичи и оставляет обнаженной грудь и шею. Тонкая талия опоясана в два раза мягким нешироким поясом, длинные концы которого свисают спереди. На голове высокий остроконечный, склоняющийся наперед убор, под которым спрятаны волосы, смелым покроем напоминающий головной убор на статуэтке негритянки из Бенина в юго-западной Африке.

И платье, и редкий головной убор расписаны линейным узором белого цвета в духе украшений на чашечках последней древне-минойской эпохи, с которой роднит статуэтку и покрой одежды.

Покрой этого типа еще раз нам встретится уже в поздне-минойской эпохе у женщины, сидящей на качелях.

Очаровательная дама из Петсофа для средне-минойской II-й и тем более III-й эпохи являлась уже провинциалкой по форме покроя платья.

Из эпохи расцвета керамики мы имеем ряд пластических художественных произведений. Все лучшие образцы сделаны из фаянса.

Минойцы знали этот материал уже со второй эпохи древне-минойского периода и получали его в виде глины из Египта, пока не нашли у себя на острове, где-то неподалеку от Кноса, залежи местного фаянса.

Материал, из которого египтяне делали уже в ранние эпохи поразительные вещи, пришелся по вкусу мастерам начального средне-минойского периода. В Кносе была организована первая по времени возникновения в Европе фаянсовая «фабрика», обслуживавшая своими художественными произведениями прежде всего дворец в Кносе.

Кносская дворцовая фаянсовая фабрика является, по существу, родоначальницей севрской мануфактуры и фаянса Медичисов, Каподимонте, Урбино, Мейсена и во II т. проявляет необыкновенную деятельность.

Из нее вышли замечательные, раскрашенные в стиле Камарес, три статуэтки, известные под именем «Богинь со змеями», найденные Эвансом в 1903 г. в тайнике под полом одного из дворцовых помещений.

Одна из этих статуэток полной сохранности (34 с. в.) представляет женщину, одетую в стилизованную юбку «cloche», внизу украшенную прошивкой и покрытую полосами (рис. 37). Поверх юбки одет «польский передник», покрывающий своим овалом, спереди и сзади, часть юбки. Передник заткан по краям волнистым прерывистым орнаментом и спереди усеян белыми крупными точками. Интересно, что орнаментовка передника встречается на сосудах С.-М. II. Вокруг талии лежит широкий мягкой материи пояс, образующий спереди толстый, замысловато завязанный узел.

Корсаж, в отличие от моды в Петсофа, представляет расшитую спиральями и другим орнаментом кофточку с короткими рукавами до локтя и стягивает талию, как будто корсетом, оставляя обнаженной крепкую грудь. На голове надета высокая, видимо, кожаная, суживающаяся сверху шапка, из-под которой по плечам рассыпаются темные волосы.

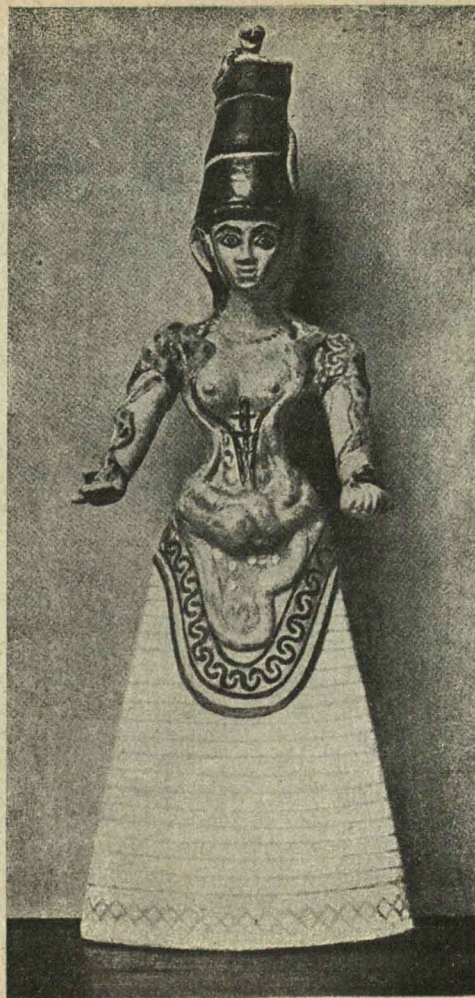


Рис. 37. Статуэтка «Богинь со змеями» средне-

Женщина представлена в напряженной позе. Она жестким движением вытягивает вперед руки и, широко раскрыв большие подведенные глаза, неподвижным сосредоточенным взглядом смотрит пристально перед собой.

Поза женщины легко объяснима.

Это богиня, или жрица, заклинательница змей: две змеи обвивают ее талию, одна из них кладет свою голову на край высокой шапки, третья, извиваясь по переднику и обвивая бедра, кладет голову в правую руку богини, а хвост — в ее левую.

Вторая статуэтка, несколько меньших размеров, представляет шедевр фаянсового производства (рис. 38).

Женщина изящна и тонка. Одета она в светлое с темными полосами платье. Оранжевый корсаж, с короткими рукавами, сильно стянут корсетом в талии, обнажая нежное розовато-желтое тело с небольшой, тонко моделированной грудью.

Как и у первой статуэтки, у этой имеется желтый с темным узором передник, накиннутый на юбку, сшитую из целого ряда оборонок, выступающих одна над другой и составленных из светло-желтых с коричневыми или голубыми полосками и коричневых кусочков.

В поднятых и отставленных руках, согнутых в локтях, женщина держит по небольшой желтой с черными полосками змейке, потрясая ими. Восстановленная, соответственно фрагменту третьей фигуры, голова показывает молодое, нежное лицо с черными блестящими глазами. На голове надет низкий венец, из-под которого струятся черные волосы, а на венце сидит желтая с темными крапинами дикая кошка.

Эта женская фигура в профиль показывает волнистую линию контура тела.



Рис. 38. Фаянсовая статуэтка «Богини со змеями» средне-минойской эпохи.

Повидимому, надо себе представить жрицу или богиню изображенной в тот момент, когда она, потрясая змеями, выступает, мерно и слегка приседая, в движении кругового танца.

Описанная статуэтка дает превосходный материал для понимания минойского женского платья.

Один тип представлен статуэткой из Петсофа, другой дают кносские статуэтки.

Поражает удивительное сходство костюма критских дам за четыре тысячи лет тому назад с современными европейскими, бывшими еще недавно в моде платьями.

Минойское платье имеет, как и современное, точкой опоры талию и бедра. Отсюда, естественно, создается, с одной стороны, тяжелый покррой юбки, с другой — легкий корсаж и применение декольте, — плечи не несут одежды, как, например, при греческом и римском пеплуме, который не давал возможности открывать грудь.

Как мы увидим, корсаж в минойском быту имел меньшее значение, чем юбка: часто в культовых случаях женщина снимала его.

В связи с указанными чертами одежды стоит отсутствие фибул («английских булавок») и всяких пряжек, — им нечего было поддерживать, как, например, в Греции или Риме: наоборот, пуговицы были в употреблении.

Вероятнее всего думать, что элемент минойского костюма, встречающийся уже на поздне-палеолитических изображениях Когульской скалы в Испании, получил свое дальнейшее развитие в неолитическом периоде Западного Средиземноморья. Так, юбки, похожие на минойские, были в употреблении в конце неолита, как показывают недавние находки женских

лежащих статуэток из Хал-Сафлиени, на Мальте (рис. 9).

В том же тайнике Эванс нашел разнообразные предметы: множество раковин, сделанных из фаянса, а затем великолепно исполненные рыбы-ласточки и фаянсовые чашечки.

Весьма интересна среди этих предметов модель окрашенного в желтовато-коричневый цвет широкого пояса, сходного с поясом на первой из описанных статуэток, и плоское, раскрашенное изображение платья. Последнее представляет обычный корсаж, открытый на груди, украшенный полосами, с двойным поясом и расходящейся книзу юбкой. На платье интересны дополнительные изображения. Две волнистые линии оставляют свободным белое поле, на котором из рядки поднимаются прекрасно исполненные восемь распустившихся крокусов, между ними показано несколько цветов в бутонах. Под этим изображением оставлена широкая полоса, заполненная гирляндой из крокусов, положенных справа налево.

Изображение фаянсового пояса и платья имеет религиозное магическое значение: это пожертвование в домашнее святилище, сделанное какой-нибудь минойской принцессой при выходе ее замуж. До сих пор обычай дарить божьей матери платье девушками, выходящими замуж, можно наблюдать в самых различных местах Европы.

В том же тайнике были найдены также две фаянсовые раскрашенные пластинки, украшавшие стенки деревянной коробочки. Одна из них в условно-реалистической композиции показывает дикую козу с длинными, неестественно волнистыми рогами; один козленок, припав на передние ноги и задрав хвостик, сосет другой повернул влево голову и отзывается на зо

матери. Вторая композиция изображает корову с чересчур длинными загибающимися рогами и с пестрым теленком-бычком, сосущим мать (рис. 39).

В том же месте был обнаружен известный равно-сторонний крест из серого мрамора с темными разводами (20 с. в.).

Найденные в одном месте предметы были в известной степени объединены между собою общей идеей. Эванс, усматривая в большинстве из них предметы культа, ставит на некотором возвышении загадочный, пока символически не объясненный, крест, быть может изображавший звезду, по бокам размещает «Богинь со змеями», ниже располагает фаянсовые раковины и помещает пояс. Здесь же под охраной божественных сил было подвешено на стене дарственное платье.

Как мы видим, фаянсовая кносская фабрика создавала замечательные предметы для украшения и для культа. Рассматривая их, забываешь подчас, что имеешь дело с памятниками II тысячелетия.

К числу интереснейших изделий кносской фаянсовой фабрики, выполненных ею еще частью в С.-М. II, необходимо отнести многочисленные, небольшие по размерам, фаянсовые пластинки с изображениями на них минойских домов, дающих драгоценный материал для истории архитектуры и быта Крита. На других пластинках встречаются изображения деревьев, животных, людей, среди них какого-то иноземного, повидимому африканского типа, волнистых линий, передающих поверхность моря или реки.

Эванс соединяет все эти фаянсовые пластинки в одну «Мозаику города», покрывавшую стенки большого деревянного ларя, послужившего, быть может, прототипом для знаменитого «Ларца Кипсела» VII в. В «Мозаике города» Эванс хочет видеть пластический

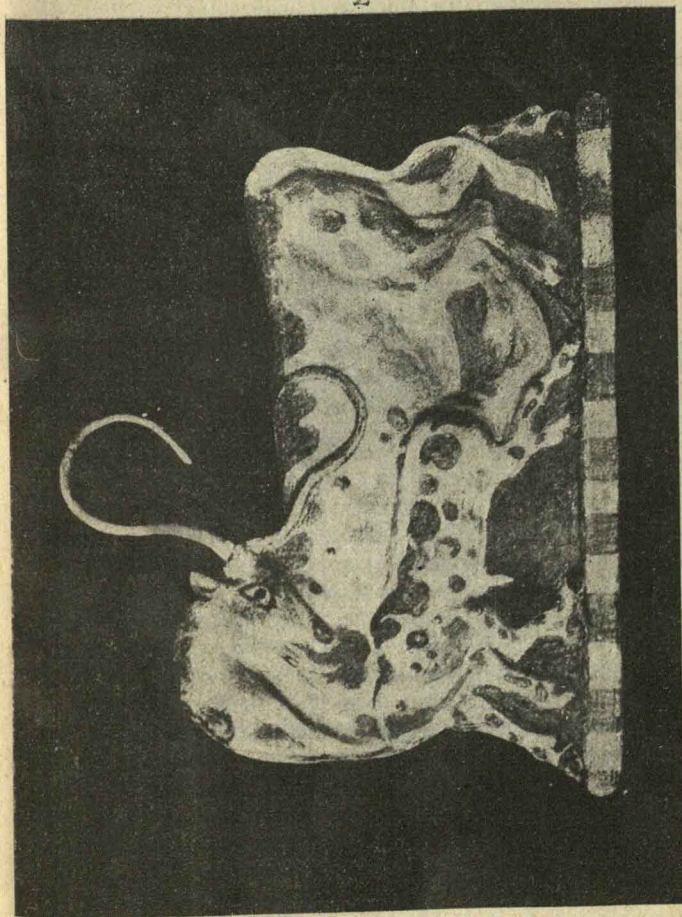


Рис. 39. Корова с теленком. Раскрашенная фаянсовая плитка средне-минойского периода.

рассказ о какой-то завоевательной экспедиции и о стычках с туземцами Африки.

Вторую композицию Эванс составляет из раковин и рыб-ласточек, давая «мозаику Аквариума».

Помимо всех этих произведений из фаянса, предназначенного по преимуществу для дворца в Кносе, фабрика выпускала также и более простые вещи.

Из них мы знаем, например, бусы, но и они представляют в некотором отношении весьма крупный интерес.

Кносская фабрика выпускала бусы трех сортов: круглые, овальные и «сегментированные» в виде узеньких трубочек, покрытых поперечными полосами, как бы разрезающими трубочку на кусочки. В исходных формах бусы подражают египетским, например, VI династии. Но сегментированная форма, повидимому, указывает на другие, вероятно западные центры.

По крайней мере, сегментированные бусы встречаются в отмеченной ранее культуре Альмерии в ю.-в. Испании, на Мальте и даже в Ирландии и Шотландии.

Не менее высокого мастерства достигли в описываемом средне-минойском периоде изделия из слоновой кости, материала излюбленного, как мы видели, уже в древне-минойском периоде. Из предметов из слоновой кости необходимо отметить выдающийся памятник, изображающий жонглера. Перед нами тончайшей работы фигурка юноши (ок. 29 с. длины), вытянувшегося в движении прыжка, с протянутыми вперед руками. Изумительна тонкость отделки лица, изящных рук и ног. Кроме этой, почти полностью сохранившейся фигурки, известна изящная головка второй фигуры (рис. 40), принадлежавшей к одной общей композиции.

Эванс полагает, что первая фигурка была укреплена над изображением мчащегося быка, сделанного

из дерева. Вторая фигурка могла стоять спереди, чтобы поддержать жонглера, который, перебросившись через быка, сейчас станет на ноги.

Как мы увидим ниже, игры с быками, являющиеся прототипом боев с быками современной Испании, составляли излюбленный сюжет и в фресковой



Рис. 40. Головка жонглера из слоновой кости средне-минойского периода.

живописи, и в бронзе, и на изображениях на печатях.

Фигурка жонглера, относимая к последним годам С.-М. III, весьма интересна не только со стороны совершенства технического исполнения, но также и по своим стилистическим особенностям.

Пластическая композиция, задуманная в технике круглой скульптуры, на самом деле является, судя по расположению жонглера, задачей, которую может решить только живопись. Действительно, если представить себе всю группу жонглеров с мчащимся быком

в сохранности, то мы получим не столько пластическое произведение, сколько выполнение в духе линейной композиции с профильной постановкой всех действующих лиц. Глубина, требуемая пластической группой, не ощущается при взгляде на «Жонглера». Фигурка «Жонглера» превосходный пример утонченного, но в данном случае доходящего до чрезмерной степени, искусства средне-минойского периода.

Новейший исследователь Курт Миллер справедливо говорит, что «вся группа была не чем иным, как выполненной с большим мастерством пластической живописью».

Из прочих родов производственной деятельности критских мастеров нужно отметить работы средне-минойских оружейников.

Прежняя древне-минойская форма коротких треугольных кинжалов, зависевшая еще от каменного орудия, была окончательно оставлена.

В С.-М. III с Мохла известен превосходный образец кинжала нового типа: он удлинен и укреплен рядом рельефных борозд, расположенных по длине лезвия в орнаментальном соединении. У широкого основания, где кинжал припаивался к рукоятке, виден изящный орнамент в виде стилизованного растения или двойной секиры. В следующем поздне-минойском периоде кинжал еще больше удлинится и превратится в узкий и длинный меч.

Полихромную керамику Камарес и, особенно, расписные фаянсовые изделия невозможно себе представить без влияния на них основных элементов стиля монументальной стенной живописи.

Если оставить в стороне отмеченные в свое время остатки окрашенной в красный цвет облицовки стен Д.-М. периода, то вся история минойской живописи

укладывается в период от С.-М. I до П.-М. II, т.-е. занимает время, примерно, в 700 лет (2100—1400) и распадается на два периода: раннюю живопись (С.-М. и П.-М. I) и позднейшую живопись (П.-М. II).

В истории минойской живописи ее начало представляет загадку.

Она появляется уже в совершенных образцах, а то, что известно из более раннего периода, отнюдь не составляет простейшее, из которого бы развивались последующие формы. Пока совершенно невозможно определить центр, из которого вышли учителя художников критской школы живописи.

Из С.-М. I определенных остатков живописи указать нельзя. Вторая эпоха средне-минойского периода дает уже примеры вполне развитого искусства.

Мы остановимся на трех недавно изданных Эвансом картинах: одна известна под именем «Ювелирная фреска», другая представляет «Собирателя цветов», третья изображает «Дам в голубом».

От первой композиции сохранился лишь небольшой фрагмент. Видны тонкие, превосходно написанные три выхоленные темные, с белоснежными ногтями, пальца, держащие край одежды. На руке изображено золотое запястье, украшенное подвесками в виде сделанной из золота и потому желтой головы негра с красными губами, черными блестящими глазами, курчавыми, видимо, жесткими черными волосами. В ушах тяжелая серьга в виде двух колец, вдетых одно в другое.

Сохранившаяся часть картины, как она ни мала, вызывает удивление тонкостью выполнения, необыкновенным вкусом, с которым подобраны краски, и производит неотразимое впечатление живой экзотикой, которой овевана вся композиция. Эванс думает, что

фрагмент принадлежал какой-то большой картине, изображающей заключение торжественного брака.

Вторая картина еще больше удивляет. На ярко-красном фоне в верхней части картины и внизу разбросаны белые цветы — шафран, или лилии, и крокусы, похожие на те, которые были изображены на описанных выше фаянсовых платьях.

Посредине этого огненно-красного потока, в мягком контрасте с ним, почти в центре поля, видна в профиль в странном и неестественном движении наклонившаяся фигура оливково-серого цвета.

На руках яркими красными змейками выступают запястья.

Обычный пояс на талии указывает, что изображен юноша. Он поставил перед собой корзинку и бросает в нее срываемые цветы.

Изображенная сцена, вероятно, имеет священное значение: шафран и крокус были посвящены великой критской богине Земли, и срывание излюбленных богиней цветов происходит для богослужебных целей.

В связи с культовым значением цветов, отмеченных уже и на вотивных платьях, можно вспомнить вазу, украшенную цветами шафрана, найденную в священной пещере на Иде, или кувшин с крокусами с острова Мелоса.

Наконец, отметим фрагмент сильно пострадавшей от времени картины, представляющей «Дам в голубом»: на ней изображено несколько минойских дам в роскошных тяжелых, точно парчевых, широких юбках голубого цвета с золотыми массивными украшениями и нашитыми бусами на таких же великолепных корсажах с декольте.

Уже эти приведенные три примера показывают своеобразный характер и темы живописи, согласую-

щейся с мотивами времени, проявление которых наблюдается в современной керамике и фаянсах.

На ряду с этими сюжетными картинами можно отметить также чисто декоративные композиции в роде «Фрески со спиралями» С.-М. III, показывающей излюбленный в эту эпоху подвижный мотив, повторяющийся отчасти позднее на спиральной фреске из Тиринфа (рис. 45).

Отмеченные образцы фресок С.-М. III являются случайными уцелевшими остатками некогда богатой и разнообразной живописи, покрывавшей своими ясными, но никогда не ярко-кричащими красками стены дворцовых помещений и богатых частных домов, как это можно судить по великолепной картине с дамой, напоминающей кносских красавиц начальной эпохи поздне-минойского периода с острова Псиры, около Крита.

Минойские художники не довольствовались стеной росписью. Они и их заказчики чувствовали потребность в том, чтобы плоские, ясно очерченные контурами фигуры получили больше движения, чтобы они сильнее выступали с цветистых стен помещений. Если «переместить чувства» в эту эпоху, невольно возникает впечатление, что владельцы дворцов и богатых вилл хотели, чтобы фигуры сходили со стен и смешивались с гостями, наполнявшими помещение, и чтобы при взгляде на изображение сцены игры с быками зритель чувствовал себя перенесенным из дворцового помещения на арену, где происходили эти смелые состязания.

До известной степени в эту эпоху можно наблюдать явление, сходное с тем, о котором мы знаем из художественной деятельности знаменитого французского художника-классика Энгра.

Видя пестрые, слишком «плоско» написанные портреты, он любил говорить своим ученикам: нужно

поправить рисунок так, чтобы фигура «поворачивалась», делаясь округлой.

Минойские художники, работавшие в тесном объединении со штукатурами, дали выход своему чувству реалистического исполнения фигур тем, что создали «рельефную фреску»; *gesso duro* итальянцев. Тогда с плоскости стены в невысоком, обычно всего сантиметров 5 высоты, очень мягком и текучем рельефе подымались фигуры людей и животных.

Из С.-М. III известна одна из таких больших рельефных композиций из Кноса.

Сцена изображала игру с быками в натуральную величину. Один из фрагментов показывает превосходно выполненную руку: сильным движением, от которого напряглись мускулы и вздулись жилы, жоуглер схватился за конец рога быка, — по аналогии с сохранившимися памятниками легко дополнить остальное, — и, опираясь другой рукой на второй рог, он приподнялся и сейчас перекинется на спину мчащегося разъяренного животного.

Сходная композиция украшала и дворец Агии Триады на южном Крите; сохранилась часть мчащегося быка и дерево, листья и ветви которого очень напоминают по художественному исполнению стиль растений на дворцовых фресках.

В С.-М. III эпохе, которая возникает после какой-то катастрофы, случившейся в С.-М. II, живопись не только не исчезает, но как будто усиливается и дает замечательные образы «натуралистического» сюжета.

V С развитием реалистических течений в живописи хорошо согласуется переходная стадия развития керамики, которая, после исчезновения полихромии стиля Камарес, также стремится к реалистическому изображению на светлом фоне. Керамика, в которой сказы-

вается большая приверженность гончарной корпорации к художественно-ремесленной традиции, осуществляет свои новые желания медленнее, чем живопись, создаваемая художниками, обладающими, конечно, более яркой индивидуальностью.

Под влиянием стеной живописи и, особенно, «рельефных фресок» в С.-М. III выполнялись рельефные композиции на сосудах из стеатита, которые затем покрывались тонким листовым золотом. Некоторые из этих «золотых сосудов» вызывают удивление мастерством своего выполнения. Из них наиболее известны: стаканчик с «Военной сценой», большой воронкообразный сосуд с «Кулачными бойцами и боем быков» и «Ваза с шествием молотильщиков».

Все три произведения принадлежат работе одного мастера: на это указывает однородный стиль, обнаруживающий поразительную свежесть наблюдения и знание анатомии, и техника выполнения.

На стаканчике около условно изображенной стены стоит военачальник.

На нем обычный кожаный передник, на шее золотое ожерелье в несколько рядов, на руках и выше локтей браслеты, густые волосы рассыпаются длинными прядями до талии. Ноги в мягкой обуви со шнуровкой плотно сдвинуты. Энергичным движением военачальник вытянул правую руку и отвел ее несколько в сторону, опираясь на высокий жезл. Левую руку он слегка сгибает в локте и сильным движением сжимает в кулак пальцы. Слегка откинув голову, он пристально смотрит на стоящего перед ним в подчиненной позе начальника отряда.

Тот, показывая хорошую военную выправку, стоит, сдвинув «ноги вместе», и слегка откидывает торс, напоминая движение, которое делали минойцы при лице-

зрении божества. Взгляд его направлен к вождю, от которого он получает распоряжение. Жестом «на плечо» начальник держит длинный меч в правой руке и оружие, похожее на африканский бумеранг или на предмет типа испанских шиферных изделий, например из Анты д'Эстрия. Начальник имеет набедренный передник, на шее золотые обручи, напоминающие «гривну», как это встречается на новой бронзовой статуэтке со странным остроконечным головным убором, погибающим назад, Берлинского музея. Волосы коротко острижены.

За начальником изображен его отряд, из трех воинов: они покрыты громадными кожаными щитами, придающими им вид черепахи.

Второй сосуд украшен сценами кулачного боя и игры с быками, расположенными в четырех поперечных полосах, идущих вокруг всего сосуда (рис. 41 с развернутым изображением).

Верхняя полоса содержит бойцов в минойских набедренных передниках и в шлемах с нащечниками, распределенных в несколько групп между колоннами, расширяющимися книзу, со странными четырехугольными капителями.

Одни из них преследуют друг друга, другие, побежденные, падают на колено.

Во второй полосе изображена оживленная сцена «игры с быками». Животные представлены с необычайно «мягко» выполненными телом и в то же время в стремительном движении. Один, освободившись от преследования, торжествующе устремляется вперед, — другой, разъярившись, поднял на рога неудачного жонглера в тот момент, когда тот перелетал через голову быка на его спину: несчастный машет руками и делает судорожные движения ногами.

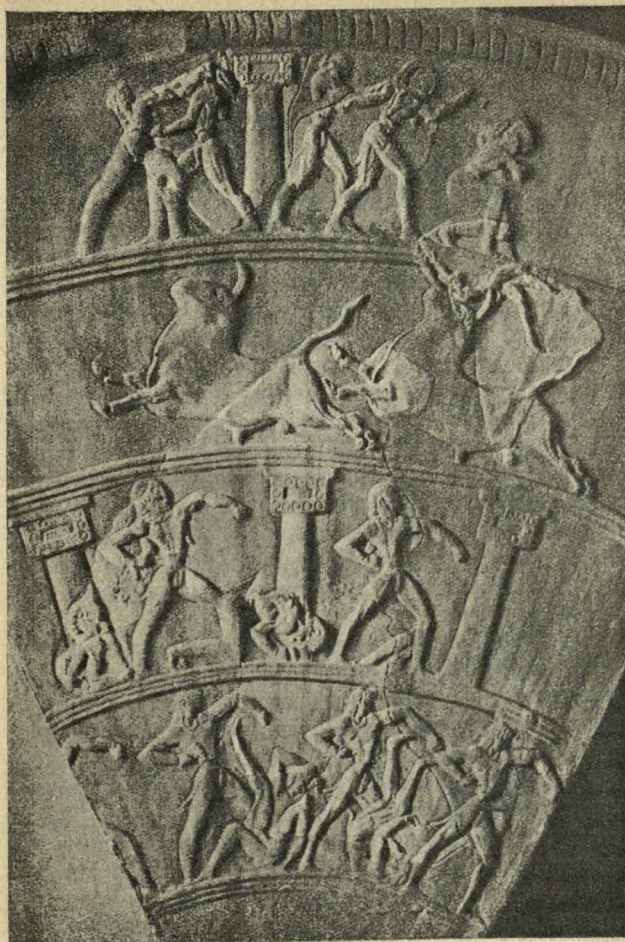


Рис. 41. Кулачные бои и бой с быками на стеатитовом сосуде средне-минойского периода.

В третьем поясе дана вновь сцена кулачного боя у четырех колонн.

Два бойца, опустив шлемы на глаза, выступают, широко шагая и потрясая напряженными мускулистыми руками; у ног одного из них лежит ничком побежденный противник, но он, не обращая на него внимания, устремляется против нового врага.

Особенно оживленная и мастерски расположенная сцена борьбы представлена в последней полосе, охватывающей самую узкую часть воронкообразного сосуда. Здесь справа и слева выступают победители, крупно шагая и гордясь мускулами своих рук. У ног первой пары находится опустившийся на землю противник, подняв правую ногу вверх, точно желая избежать нового сокрушительного удара и положив правую руку от боли на голову. Между бойцами второй пары, видимо, только что сраженный противник валится вниз головою, ногами вверх, готовясь сейчас перекинуться и упасть на землю вниз лицом.

Во всей композиции «Сосуда с бойцами» можно отметить особое знание анатомии и удивительную свежесть впечатления.

Быки действительно мчатся, бойцы жизненно выступают, в нижней сцене ощущается живой клубок тел.

Художник не только изображает действие в определенный момент, он стремится показать его в развитии: это особенно ясно в отмеченных фигурах жонглеров на рогах быка и у поверженного кулачного бойца в нижнем ряду сосуда.

Эта живая композиция хорошо воспринимается одним взглядом, и впечатление в древности усиливалось еще от того, что сосуд был покрыт, как мы говорили, листовым золотом, который давал оживленную игру световых эффектов на поверхности.

Если сцена на кубке представляет торжественную сцену, а сосуд с бойцами дает бурные картины грубых физических забав, то третий сосуд переносит зрителя в мирную сельскохозяйственную обстановку.

Сосуд, по форме напоминающий большое яйцо, сохранился только в верхней части, на которой в рельефе и изображена интересующая нас сцена, которую мы приводим в развернутом виде (рис. 32).

Представлено шествие. Во главе выступает предводитель, которого легко отличить потому, что у него поверх одежды надета куртка без рукавов, стежки которой напоминают чешую; кроме того, у него распущенные и подрезанные волосы. На плече он несет длинный посох с толстой загибающейся ручкой. На лице можно уловить улыбку.

За ним по двое в ряд идут четыре пары мужчин в обычных минойских передничках, несколько развевающихся сзади. На голове у каждого низкая рабочая шапочка. На плечах вилы с длинными и гибкими зубьями, прикрепленными шнурами к деревянной рукоятке; вместе с вилами большинство из них несет еще топоры.

За последней парой идет мужчина, более плотного сложения и без характерной для минойца тонкой талии. На нем, повидимому, и пояс иного покроя, напоминающий скорее египетскую набедренную повязку. Из-под шапки выбиваются прядями волосы. Мужчина откинул несколько голову и поет, широко раскрыв рот и набирая воздух, отчего резко отделяется линия ребер и очерчивается живот. В приподнятой руке он держит египетский музыкальный инструмент, своего рода погремушку — сistr, левой он отбивает такт.

За музыкантом-запевалой идут певцы с необычайно живо и разнообразно исполненными лицами; их три

в ряду; к ним примыкает улыбающийся юноша с вилами, как у других. Хор старательно выводит песню: один, видимо, тянет длинную ноту, другой, опустив лицо и широко раскрыв рот, так и кажется, что дает басовые звуки, а последний, подняв лицо кверху, заливается веселыми трелями. За хором идут остальные участники шествия. В этой части, дальше отстоящей от начальника, порядок соблюдается меньше, чем впереди: из двенадцати человек, только первые и последние четыре идут, как нужно, в парах.

А один из участников шествия, не несущий на плечах вил, протянул руку, держа ее у подбородка идущего впереди и щекочет его.

В следующей паре еще больше беспорядка: один человек обернулся назад, и тут видна голова мальчика: он присел на корточки и, протянув руку, которую хорошо видно на рельефе, положил ее на бедро обернувшегося человека и беспокоит его.

Все участники шествия, кроме предводителя и запевалы, двигаются, высоко подымая левые ноги в такт музыке, и идут в ритмическом движении, приседая и подымаясь. В тот момент, когда они подымаются, слегка откидывается задний мысок набедренного передничка.

Изображенные на плечах вилы еще в настоящее время на Крите применяются при молотье.

Таким образом, на рельефе изображено земледельческое шествие под предводительством надсмотрщика. Так как сistr в Египте принадлежал к числу священных предметов и применялся в религиозных процессиях, то вероятнее всего думать, что описанное шествие являлось земледельческой процессией, выполненнейшей в связи с молотьбой.

Мы несколько подробнее остановились на описании земледельческой сцены, но этого требует удивительный

памятник: он отличается замечательным мастерством, с которым выполнена единственная в своем роде сцена. Бросается в глаза удивительное разнообразие в изображении движений, жестов и выражения лица действующих персонажей! Памятник можно смело поставить в ряду раннего европейского искусства.

Необыкновенная полихромная керамика стиля Камарес в С.-М. II, удивительные стенные росписи и грандиозные рельефные фрески С.-М. III, замечательные изделия из фаянса и редкие по живости исполнения рельефы на стеатитовых сосудах того же С.-М. III — дают общее представление о любви минойцев к краскам и живому их сочетанию, к изящной и легкой форме, к движению.

В описанных произведениях легко улавливается качество овеянной идеи минойского человека.

В соответствии с богатой и разнообразной жизнью средне-минойского периода находится и история его строительного дела, которое мы лучше всего для данного периода знаем для Кноса.

В средне-минойском периоде, который, как мы говорили, является по преимуществу веком дворцового строительства, можно отметить, в начале С.-М., основание дворца в Кносе.

К этому времени уже существовали отмеченные выше грандиозные подземные сооружения древне-минойского периода под южным склоном холма. На его вершине находились какие-то сооружения. На их месте в С.-М. I были воздвигнуты новые постройки, составившие Кносский дворец, от которого дошли некоторые части. Жизнь была сосредоточена, как и впоследствии, в северной части. Северный вход был уже укреплен.

С запада к нему примыкал древнейший «островок», составленный из различных помещений, которые позднее были переделаны. Вероятно, среди этих помещений были расположены святилища и длинные, узкие амбары для хранения зерна и сушеных овощей. Внутри «островка» находилась подземная темница.

Кроме этого северо-западного «островка», вероятно, существовали и другие, отделенные от первого узкими «переулочками», которые в следующую эпоху превратились в коридоры.

Между С.-М. I и С.-М. II произошли некоторые изменения во внутреннем расположении построек и использовании дворцовой площади. К эпохе стиля Камарес был построен «Большой Дворец», «Первый Дворец» по счету французских археологов. К этому же времени относятся «первые» дворцы на южном Крите в Агии Триаде и Фесте.

В С.-М. II происходит своеобразный «объединительный процесс» — прежние постройки и помещения переобустраиваются и подвергаются изменениям с целью включения их в один архитектурный ансамбль. В этом периоде был заново перепланирован южный домашний участок, и была построена главная лестница, выходящая из центрального коридора в верхние этажи с перилами и деревянными колоннами, суживающимися книзу.

Произошло также окончательное распределение помещений между мужской половиной, официальной, в с.-з. части дворца и женской на ю.-в. половине.

Здесь была выстроена великолепная зала «Двойного топора», свет в которую попадал через «Колонную залу», находящуюся перед ней. Отсюда, через портик можно было попасть в покои царицы, пол которых был украшен мозаикой, а стены прекрасными фресками.

По ту сторону центрального коридора размещалась северо-восточная половина домашнего участка: здесь были расположены служебные помещения и различные мастерские: каменорезов и др. Тут же находилось помещение, в котором находился пресс для выжимания масла из оливок. Впрочем, в последнее время Эванс в этом сооружении усматривает часть центральной канализационной системы, которая в Кносе была весьма высоко поставлена, как это хорошо показал в английском журнале по гигиене и санитарии один современный английский ученый.

С севера, т.-е. со стороны равнины и моря прежние укрепления были усилены, вход сужен и были построены три крепких бастиона. Чтобы подойти теперь к северному входу с запада, нужно было пройти через пропилю, расположенные между двух внушительных стен и закрывающиеся крепкими дверями. Очутившись в коридоре северного входа, нужно было еще пройти через внутреннюю дверь, выводящую с с. на ю. на центральный двор.

В северо-западной части около входа, на прежнем месте, было расположено обширное святилище, в одном из помещений которого в следующую эпоху будет помещена фреска «Собирателя цветов». Через северный портик паломники входили в большую приемную, а отсюда они допускались через двойной проход в «Поклой посвящения», где помещался «Очистительный бассейн» для священных омовений. Помещения небольших, в среднем, размеров и невысокие имели украшенные фресками стены; в менее важных покоях стены были покрыты темно-красной краской, хозяйственные помещения были выкрашены в серый цвет. Колонны были каменные и деревянные, при чем в первом дворце базы колонн были высокие и сделаны из цветной

бресции, впоследствии они были заменены более широкими базами из известняка.

С внешней стороны Кносский дворец, вероятно, был обнесен крепкой деревянной оградой.

В конце С.-М. II в жизни Крита произошли крупные события, на некоторое время нарушившие мирное течение складывающейся минойской культуры.

События развивались в главных центрах: на севере в Кносе и в зависимом от него Фесте.

Следы катастрофы в Кносе сохранились: археологически об этом говорит слой, которым завершается период С.-М. II, содержащий многочисленные обуглившиеся предметы, пепел и золу на большом протяжении. Следовательно, был большой пожар, уничтоживший значительную часть дворца. Затем, резкое исчезновение стиля Камарес и распространение натуралистического стиля указывают на новые вкусы.

Вероятно, в связи с беспокойным временем стоит и устройство во дворце тайника, в котором были обнаружены описанные выше фаянсовые изделия.

Однако, так как никакого перерыва в дальнейшем развитии форм прежней культуры не наблюдается, то можно скорее думать, что в конце С.-М. II произошел династический переворот. Он коснулся также и Феста, так как там прежний дворец был сожжен, и на его остатках был выстроен в начале следующей эпохи второй дворец.

Быть может, при этом перевороте происходило и появление каких-нибудь иноземцев, которые, во всяком случае, не оказали существенного влияния на культуру Крита.

Смутный период на Крите совпадал с политическими осложнениями в Египте, где они закончились революцией и распадом единства Египта. У власти появились

иноземцы гиксосы, которые подверглись быстрой египтизации. Быть может, переходное время в Египте сказалось и на Крите, с которым великое Нильское государство поддерживало деятельные связи.

Вскоре, однако, порядок восстановился, и первый фараон новой династии, Киан, поспешил возобновить дружественные связи с Критом. По какому-то поводу, быть может как царский подарок, в Кнос попал алебастровый сосуд, от которого сохранилась упомянутая выше крышка с картушем.

С С.-М. III начинается новая эра в жизни обитателей Крита.

Из восстановленных, измененных и дополненных построек Кносского дворца возникает новый, «второй», по счету, дворец. При его восстановлении особое внимание было обращено на прочность постройки: так, например, при кладке стен блоки камня были пригнаны более тщательно, чем в первом дворце. Штуковые полы первого дворца были заменены каменными во втором. Так же и в Фесте возникает второй дворец в плане первого.

«Новый Дворец» заключительной эпохи средне-минойского периода воскрес, как Феникс из пепла: он был лучше отстроен, прекрасно укреплен, снабжен всеми удобствами. Мы видели, что он был украшен великолепными стенными росписями и содержал в своих помещениях искусных мастеров-ювелиров и резчиков по камню, располагал великолепной фаянсовой фабрикой. Владелец дворца для развлечения держал сильных кулачных бойцов, ловких жонглеров и выписывал из Африки диких быков с огромными рогами, держа их в особых помещениях в северо-восточной части дворца, где при раскопках были обнаружены их остатки.

Военная сила, которой владелец дворца располагал, охраняла дворец, его многочисленных обитателей и прекрасных обительниц, с которыми нас знакомят фаянсовые статуэтки и фрески.

Внешним знаком достигнутой военной мощи служил династический религиозный символ двойной секиры-лабриса, культ которого чрезвычайно усилился именно в С.-М. III. Под надежной его охраной протекал мирный земледельческий труд, о котором так хорошо рассказывает процессия молотильщиков.

В обстановке мирной жизни развивается в конце рассматриваемого периода параллельно с пиктографическим письмом ранний тип линейного письма, так называемого класса А, о котором мы скажем позже. На мирный уклад жизни обитателей дворца указывает находка во дворце Кноса замысловатой игры в роде хальмы, великолепно исполненной: доска украшена слоновой костью и горным хрусталем с золотыми обрамлениями. Розетки были сделаны из кружков горного хрусталя, положенных на серебряную подкладку. Обитатели дворца знали также и шашки, которым их научили египтяне.

О военном могуществе Крита говорит и знаменитый «фестский диск», найденный в одной из кладовых дворца Феста вместе с предметами, которые позволяют его отнести к разбираемой эпохе.

Фестский диск (16 см. диаметром), сделанный из светлой тонкой глины, имеет на обеих сторонах надпись, которая разворачивается от периферии к центру и справа налево. Слова или фразы отделены друг от друга вертикальными черточками и состоят из пиктографических знаков, числом 241, которые распадаются на 45 групп.

Чрезвычайно интересно при этом, что знаки эти были оттиснуты на свежей глине с помощью подвижных форм, вырезанных, вероятно, на конце костяных палочек. Таким образом, во II тысячелетии была уже осуществлена идея подвижного набора, честь которой приписывается Гуттенбергу или Костеру.

Диск, который пока не прочитан, содержит, по мнению Эванса, «Победный гимн», возможно, изложенный в метрической форме, по случаю одержанной победы в мощном морском набеге на Ликию в Малой Азии. На эту область указывают знаки, изображающие характерные ликийские гробницы или фасады домов.

Диск, быть может, был послан, как письмо, князю Феста и, во всяком случае, указывает на сношения Крита с Ликией в средне-минойском периоде.

Как можно видеть, памятники средне-минойского периода отражают деятельную и разнообразную жизнь минойцев в условиях высокой культуры.

Заботы об удобствах жизни выступают явственно. К сожалению, памятников эпохи, знакомящих с почитанием умершего, сохранилось мало. Даже характерного типа средне-минойского погребения пока неизвестно. Повидимому, в употреблении были прежние формы: так из С.-М. I известны могилы, вырезанные в скале, распространенные, как мы говорили, уже в среднюю эпоху древне-минойского периода. Также встречаются в начале средне-минойского периода и круглые погребения, толосы, которые мы уже знаем по предыдущему периоду на южном Крите.

Только последняя эпоха дает и в этом отношении некоторый интересный материал.

Новостью является распространенный на острове Мохле и в некоторых местах в восточном Крите, например, около Гурнии, в некрополе Сфунгара, обычай

помещать умершего в глиняных сосудах-питосах средней величины, часто украшенных росписью в духе эпохи. Позднее, повидимому, в питосах погребали только детей, при чем этот обычай сохранился вплоть до ранней эпохи греческой архаики в начале железного века. Затем следует отметить использование для новых погребений прежних могил кикладского типа, которые были в употреблении, как мы отмечали, со второй эпохи древне-минойского периода и до начала средне-минойского. После перерыва в С.-М. II, использование прежних погребений, вероятно, указывает на новые сношения с Кикладами, среди которых, как мы увидим, Мелос займет первое место.

В последнюю эпоху средне-минойского периода Крит находится в самых оживленных сношениях с заграничными государствами. Он прежде всего продолжает получать деятельную поддержку Египта, затем устанавливает связи с главнейшими центрами в кольце иноземных культур вокруг острова, наконец налаживает прочные отношения и по некоторым радиусам с культурами внутри Средиземного моря, оказывая на них сильнейшее воздействие.

Новым в средне-минойском периоде является неоднократно наблюдаемая связь с Востоком. Вероятны сношения с Троадой, серебряные изделия которой оказывают влияние на критские поделки. Выше мы говорили о сношениях с Ликийей, раньше была отмечена возможная связь с Адалией в Памфилии. Эванс думает, что могли существовать также сношения с северной Сирией, усматривая в изображении одежды на одном памятнике С.-М. I влияние сирийского покрова.

Через центры Малой Азии Крит завязывал сношения на севере с хеттами Каппадокии; на это, по мнению Эванса, может указывать изображение на одной древ-

ней хеттской печати, ок. 2400 г., сцены игры с быками, благодаря чему при развитии этого излюбленного, начиная с С.-М. периода, спорта на Крите необходимо учитывать возможные хеттские влияния, передававшиеся затем уже в критской форме в Испанию. Следует отметить также сходство некоторых критских пиктографических знаков с хеттскими.

Затем необходимо отметить начавшуюся уже с первой эпохи С.-М. периода связь с семитическими культурами Месопотамии.

В недавних раскопках греческого археолога Ксантидидиса в малом круглом погребении около Гортины им был найден вместе с керамикой С.-М. I великолепно-й гематитовый цилиндр тонкой работы, к сожалению, лишь наполнению сохранившийся, времени 1-й вавилонской династии (XX ст.), с изображением религиозной сцены: слева находится бог Адад с палицей в руке, перед ним женщина в обычной вавилонской одежде, с поднятыми перед лицом руками.

Весьма вероятны также и связи с западными центрами. С Пиренейским полуостровом Крит связывали, как мы говорили, технологические интересы: он получал из Испании олово и серебро. На эти связи, между прочим, указывают и бусы критского типа в Альмерии в ю.-в. Испании и предметы, похожие на бумеранг, который мы видели на плече начальника отряда на стеатитовом кубке.

Еще более тесные связи, повидимому, существовали между Критом и юго-восточной Испанией в отношении некоторых архитектурных форм.

Возможно, что отсюда и с близ лежащих Балеарских островов была занесена на Крит форма типичной деревянной минойской колонны, суживающейся книзу, которая применялась в Испании в круглых древнейших

сооружениях в качестве срединного столба. Интересно, что такой суживающийся книзу деревянный опорный столб, повторяющий каменный тип, иногда применялся в постройках погребений, например в Лос-Миларес на острове Минорке.

Между прочим, Эванс отмечает несомненное сходство между «рогатыми» украшениями на Мальте и орнаментацией «жилками» чашек второго средне-минойского периода. Равным образом «спиралевые» узоры Мальты представляют, по его словам, удивительные аналогии с минойскими.

О возможных технологических связях с Сардинией мы говорили выше. Таким образом, в средне-минойском периоде сношения Крита и с западными центрами внешнего круга, и с местами «иберийских» влияний Пиренейского полуострова — на Балеарах, Минорке, в Сардинии и Мальте — несомненно имели место.

Еще больший интерес представляют для истории эгейской культуры связи, которые устанавливает Крит с Пелопонесом и островом Мелосом и Ферой, при чем и в том, и в другом случае Крит является центром, из которого исходят организующие влияния.

С Пелопонесом, именно с местами будущих сильных и знаменитых поселений на аргосской равнине с Микенами и Тиринфом, Крит и, главным образом, Кнос устанавливают связи с «древне-элладского периода», усиливая их с начальной эпохи С.-М. периода. В эпоху стиля Камарес, завершающей древне-элладский период, сношения продолжают, как показывают найденные в древних шахтовых гробницах в Микенах сосуды Камарес, и готовят вхождение местной до-греческой культуры в круг влияний Крита. Наконец, как это мы увидим подробнее позднее, в начале «средне-элладского» периода, совпадающего в своем начале

с последней эпохой средне-минойского периода, Кнос способствует культурному усилению Микен и Тиринфа, быть может держа их уже в своем подчинении.

Еще более живые связи Крит проявляет по отношению к Мелосу, своему исконному поставщику обсидиана.

В средне-минойском периоде Мелос превращается в колонию Крита и влияет несколько видоизмененными элементами критской культуры на другие острова, в частности, например, на Парос, переживающий в это время эпоху своего второго расцвета.

К этому времени относится так называемый «второй город Мелоса», следы которого были обнаружены в современном местечке Филакопи. Городок состоял из небольших, тщательно построенных и оштукатуренных домов, которые обыкновенно состояли из двух соединяющихся между собою помещений и выходили на внутренний двор. Отдельные группы домов образовывали «островки», как помещения кносского дворца, и были отделены друг от друга неширокими переулочками. План домов сохраняет тип старого прямоугольного дома предыдущего периода, который возник, по видимому, под влиянием второго города Трои, по времени совпадающего с первым городом в Филакопи. Город был обнесен крепкими надежными стенами.

В одном из богатых мелосских домов средне-минойского периода найдены остатки великолепной стеной живописи: на фреске изображены в живом натуралистическом стиле рыбы-ласточки в тот момент, когда они поднялись оживленной стаей над спокойной голубой поверхностью моря. Сюжет, как легко заметить, критский: мы упоминали в свое время о фаянсовых рыбах-ласточках, которые составляли часть пластической композиции «Аквариума».

На фрагменте одного сосуда сохранилась исполненная в прекрасном живом рисунке на светлом фоне черной и коричневой краской — летящая ласточка. Необыкновенно легко и просто художник показал раскрытые крылья, раздвоенный хвост и полную белую грудку птицы. Во многих домах найдены фрагменты сосудов стиля Камарес.

Мелос в средне-минойском периоде продолжал быть торговой станцией и занимался разработкой и вывозом обсидиана.

Следы торговых сношений с северной культурной областью можно усматривать в присутствии на Мелосе многочисленных остатков грубой керамики Средней Греции.

Из всего сказанного с несомненностью вытекает, что Крит в средне-минойском периоде уже во II-й эпохе становится крупным центром. После того, как у власти оказалась новая династия, и при поддержке дружественно настроенного Египта, Крит в последнюю эпоху разбираемого периода достигает вершины могущества.

Кнос является столицей морской державы, обладающей, как Англия, значительным военным и торговым флотом. Он держит в своем подчинении отдельные области Крита, находящиеся с центром в мирных вассальных отношениях, повидимому, носящих скорее характер федеративных отношений.

Из кносского дворца тянутся нити сношений на восток, достигая могущественного Вавилона в Месопотамии, укрепленных центров гористой и холодной Каппадокии, а на западе, в жаркой южной Испании, он имеет свою факторию Тартесс.

На юге Крит имеет открытый доступ к Египту.

На севере Кнос держит в сфере своего влияния нарождающийся центр сильной микенской культуры, и ему принадлежит торговая колония на Мелосе.

Вероятнее всего именно к этому периоду следует относить создание легенд о морском владычестве Крита, отражение которых встречается в греческом мифе о жестокой дани, выплачиваемой Миносу афинянами.

Как нельзя лучше согласуются с описанным состоянием критской культуры средне-минойского периода рассказы о Крите Геродота и Фукидида, во многом совпадающие один с другим.

Аристотель в известном месте своей «Политики» (2, 7, 2) прекрасно характеризует военно-морское значение Крита, которого он достиг после упорной борьбы с морскими разбойниками, державшими в страхе жителей острова. «Кажется,—говорит он,—что остров создан для того, чтобы повелевать Грецией. Его местоположение—одно из самых счастливых: остров господствует над всем морем, по берегам которого расположились греки. Крит отстоит весьма близко от Пелопонеса в одном направлении и от Малой Азии поблизости от мыса Триопия и напротив Родоса по другому направлению. Вот почему Минос овладел морским могуществом и завоевал острова, на некоторых из коих он оставил свои колонии»...



Рис. 42. Архитектурные фризы поздне-минойского и микенского периода.

IX

Поздне-минойский период (1580—1250), завершающий минойскую культуру на Крите, прекрасно представлен не только в Кносе и в Агии Триаде, но его можно также хорошо изучать по остаткам провинциального древнейшего минойского города, обнаруженного американскими раскопками около современной Гурнии на северо-восточном побережье острова с его мощеными улицами, густо застроенными двух и трех-этажными домами и прекрасной городской площадью, на которую выходил дворец наместника области. Интересны также остатки дворцов местных князей, например в Тилисе к северо-западу от Кноса.

В Кносе поздне-минойский период вещественно представлен мощным в $2\frac{1}{2}$ м. глубины. слоем, занимающим пространство, начиная с живой поверхности холма и заканчиваясь мощеным двором.

Так же, как и для предыдущих периодов, летописью событий, вкусов и достижений поздне-минойского времени служит керамика.

По сравнению с прежними периодами, поздне-минойская керамика отличается во всех своих трех эпохах

некоторыми общими чертами как в технологическом, так и в художественно-ремесленном отношении.

Поздне-минойская керамика, прежде всего, представляет великолепно изготовленный череп, обожженный при окислительном процессе огня, который в П.-М. II достигает особенной силы, сменяя нейтральный обжиг. Затем вновь появляется светлая глинистая облицовка, оставленная в С.-М. I.

Таким образом, светлофонная керамика, отстаивая свои права на существование, начиная с неолита, в поздне-минойском периоде, подготовленным светлофонной керамикой С.-М. III, получает свое окончательное торжество. В связи с этим типом керамики общим для всех трех эпох является наложение рисунка блестящей темно-черной или коричневатокрасной «лаковой» краской, изобретенной на Крите.

Наконец, общим мотивом стиля росписи сосуда является натурализм, представляющий ясную картину своей эволюции.

Однако эти общие черты имеют в каждой из трех эпох П.-М. периода известные оттенки, познакомиться с которыми необходимо, так как только таким образом можно получить полную картину.

Трудно найти где-нибудь в другом месте такую ясную, в общих своих линиях убедительную картину развития без перерывов глиняного сосуда, этого цветного домоправителя и верного спутника человека, начиная с первых поселений неолита и кончая последними этапами развития минойской культуры.

Уже по предыдущим страницам, посвященным керамике, можно было убедиться, что при развитии новых форм и приемов росписи долгое время продолжают существовать, правда, обычно на втором плане, прежние типы сосудов и способы их орнаментации.

Так и в П.-М. I, несмотря на то, что С.-М. III уже дал тип светлофонного сосуда с черным рисунком, сохраняются легкие следы своеобразной полихромии.

Именно, на некоторых сосудах этой эпохи, на черный рисунок накладывается в более тонких линиях тот же рисунок, повторенный белой краской; изредка некоторые части рисунка слегка тронуты красной или желтой краской. В следующую эпоху эти последние пережитки некогда господствовавшего стиля Камарес совершенно исчезают. Равным образом, отдавая дань традиции, в первых двух эпохах керамист-художник не только обращает внимание на украшение внешности сосуда, но наносит скромное украшение волнистыми линиями или веточкой на внутреннюю часть. В последнем периоде и эта манера орнаментации уже не встречается.

Эти редкие исключения теряются среди основного господствующего тона керамики. Тем более они незаметны, что в П.-М. периоде керамика теряет в значительной степени свой «кустарный» характер, при котором каждый сосуд представлял «керамическую индивидуальность», — поздне-минойская керамика приобретает явный характер массового изготовления, рассчитанного на широкий сбыт.

Из наиболее излюбленных форм в поздне-минойской керамике можно отметить: сосуд в форме утюга, несколько типов воронкообразных сосудов и высокие питосы, расширяющиеся кверху, для хранения зерна, сушеных овощей, масла.

Художник, подготовленный натуралистической стеной живописью предыдущего времени и испробовавший тогда же свои силы, теперь окончательно стоит на новом пути. Он быстрым и острым взглядом издала охватывает предмет и в непринужденном беглом

рисунке очерком дает главнейшее, оставляя в стороне детали и подробности.

На некоторых исследователей критской керамики рисунки описываемой эпохи производят «японское» впечатление.

Прежде всего, вся растительная природа представлялась художнику в новом виде: он с какой-то зрительной радостью изображает колеблемые ветром растения, клонящиеся побеги. Он видит, как упруго и жизненно подымается из почвы лилия. Новым для художника открывается и море, которое ему дает такой неисчерпаемый материал: только теперь замечает художник-керамист то, что видели уже раньше его товарищи ремесленники на фаянсовой фабрике и в мастерской каменореза или художника, расписывавшего дома на Мелосе.

«Жизнь моря» — составляет важный и характерный мотив в критской керамике П.-М. I. Особенно хорошо удается художнику изображение осьминога: его тело дает превосходное темное декоративное пятно на главной стороне сосуда, а извивающиеся во все стороны щупальцы представляют благодарный материал для оживленной и непринужденной орнаментации остальной поверхности.

Иногда, как на великолепном сосуде из Гурнии, осьминог плывет в сильном движении между водорослями, веточками кораллов и раковин (рис. 43).

Но необходимо тут же сказать, что натурализм минойских художников, в еще большей степени, чем современный натурализм, например 70-х г.г. XIX ст., показывает условность этого термина.

Искусство никогда не может в действительности натуралистически рабски передать природу: момент претворения увиденного в творческой фантазии художника

всегда составляет неизбежный элемент истинно художественного произведения.

У минойского художника это ясно ощущается: он не только видит и изображает, но еще и вспоминает увиденное: отсюда в живости натуралистического рисунка заметна его условность: специалисты-естествоиспытатели, узнавая сразу изображение осьминога, раковины или того и другого растения, не берутся точно определить его род и вид.

Тут же необходимо еще раз отметить, что минойский художник, отражающий окружающую его среду, постоянно является вполне самостоятельным мастером: если он испытывает иноземное влияние и получает заграничные образцы, например из Египта, он постоянно их перерабатывает так, что они становятся типично минойскими. Это можно, например, наблюдать при сравнении некоторых сосудов с изображением одного и того же водяного цветка: в Египте мы видим схематическое и холодное изображение, на Крите — естественное и необыкновенно подвижное.

На ряду с этим натуралистическим стилем в П.-М. I сохраняется также декоративный стиль, берущий мотивы из первого и стилизующий их. К числу излюбленных орнаментов, кроме простейших линейных полос, нужно отнести непрерывную спираль; в самых разнообразных формах встречаются двойные секиры и головы быков на сосудах, предназначенных для религиозных целей.

В ближайшую эпоху, как мы увидим позже, минойские дворцы подверглись частичным перестройкам и переделкам в смысле усиления их великолепия, и керамика П.-М. II отражает укрепление власти в сосудах особого «Дворцового стиля» (рис. 44 и 45).

По сравнению с керамикой П.-М. I, которая продолжает существовать в главных чертах, «дворцовый стиль» характерен своим «классицизмом».

✓ Рисунки этих дворцовых сосудов показывают явное стремление художника дать строгую архитектурную



Рис. 43. Плывущий осьминог на светлофонном сосуде из Гурнии, 1-ой поздне-минойской эпохи.

скую композицию. Горлышко сосуда, его плечи, тело и ножка получают самостоятельные украшения в соответствии с формой данной части сосуда. Весьма обычны орнаменты, заимствованные из архитектуры и обрамлений фресковой живописи. Характерными являются мотивы «пересечений»: горизонтальные полосы

узорov перерезываются вертикальными полосами. Необходимо также отметить нарушение «классической» строгой композиции введением в нее мотивов натуралистического стиля (рис. 45). Повидимому, некоторые из этих сосудов представляют собою явные и неудачные попытки примирить два противоположных направления.

Переводя объяснение этого явления на язык европейского искусства, можно сказать, что эта попытка сходна с тем, как если бы появился художник, который захотел бы соединить в одном произведении живописные черты барокко и ясные линейные элементы классики.

Из сосудов «Дворцового стиля» особенно характерна амфора с сильно стилизованным рядом «лилий» (рис. 44) и другая с двумя отделенными один от другого «шахматной полосой» поясами, заполненными архитектурными элементами. Обе изображенные здесь амфоры происходят из богатого дворцового погребения Зафер Папура, около Кноса.

Необходимо еще отметить новый, недавно ставший известным, тип сосудов, специально предназначавшийся для заупокойного культа. Эти кувшины, найденные в богатой «гробнице Расписных Сосудов» около Кноса, поблизости от «гробницы Двойной Секиры», покрыты известковой облицовкой, поверх которой в беглом исполнении даны рисунки в несколько красок.

Эти «акварельные вазы» минойского периода являются далекими предками греческих лекифов, на белой облицовке которых художник V в. наносил редкие по изяществу выполнения сцены, связанные с погребальным культом, которыми можно любоваться в отделе античных ваз Государственного Эрмитажа.

Последняя эпоха поздне-минойского периода продолжает пользоваться обоими художественными направлениями — натуралистическим и декоративным.

Однако, если в техническом отношении керамика этого времени и представляет превосходные изделия,



Рис 44. Сосуд «дворцового стиля» 2-й поздне-минойской эпохи.

то этого же нельзя сказать про силу художественного выполнения.

В искусстве П.-М. III замечен упадок живого восприятия и чувствуется усиление холодного стилизующего течения. Характерно, что и в большом искусстве художники не создают новых стеновых композиций.

В керамике условные холодные формы проникают в натуралистическое течение и очень быстро ведут его к явному и тягостному вырождению.

Изящные раковины превращаются в фигуры, напоминающие штопоры, великолепные осьминоги худеют до неузнаваемости и представляют плоский декоративный мотив. В некоторых случаях эти стилизованные осьминоги имеют религиозно-магическое значение: своими щупальцами они плотно охватывают стенки глиняных саркофагов, например из Ситии (рис. 46), удерживая в нем умершего и предохраняя его жилище от разрушения.

Характерна композиция на стене одного глиняного саркофага, на которой изображена корова с теленком-сосунком и телкой справа (рис. 48). Если сравнить это произведение последних эпох П.-М. периода с великолепной фаянсовой группой С.-М. III, трудно поверить, что мы имеем дело с произведениями, возникшими в одной культуре. «Корова» стоит на неестественно тонких подгибающихся ногах, хвост ее представляет как бы отдельный орнаментальный мотив и пересечен множеством палочек. Рядом стоит такой же «рахитический», как и мать, теленок.

От прежнего искусства остается одна его тень.

Керамика молчаливо отражает крупные события, которые, начиная со второй половины периода, сменяли одно другое. Власть минойского владыки и подчиненных ему местных правителей потеряла свою силу. Великолепные дворцы, после некоторого перерыва, были опять заняты обитателями, но уже в использовании находилась только некоторая часть помещений.

Минойская культура, как мы увидим, перешла своими наиболее жизненными элементами в Пелопонес.

Мифы как будто рассказывают нам об этой последней эпохе, представленной «упадочной» керамикой Крита.

Последний из критских князей, Идомений, связывающий еще свой род с Миносом, отправляется с отря-



Рис. 45. Сосуд «дворцового стиля»
2-ой поздне-минойской эпохи.

дом кораблей под Трою. По его возвращении на родину, на Крите вспыхивает междоусобная война, Идомений убивает своего собственного сына, но власти все-таки не получает. Вместе со своими приверженцами Идомений покидает Крит и основывается в Италии.

Первые две эпохи поздне-минойского периода великолепно представлены памятниками большого искусства — стеной живописью и «рельефными фресками»

В П.-М. I продолжают традиции художественной школы предыдущей эпохи и достигают необыкновенной силы в живописи, покрывавшей стены дворца в Агии Триаде.

Некоторые из помещений женской половины были украшены удивительными картинами. Стены были покрыты изображениями ползучих растений, в естественных движениях раскидывающихся во всех направлениях. Местами подымались пышные махровые гвоздики и горели своими темно-красными головками. Могло казаться, что цветы, такие обильные на Крите в весеннюю пору, были перенесены с лугов на стены покоев дворца.

Другая стена была украшена композицией, ставшей ныне знаменитой: между двумя широкими темно-красными бордюрами изображена часть скалистого ландшафта. Видны гибкие кустарники с желтыми мелкими цветами, местами попадаются ползучие растения.

На камешке спокойно, не подозревая опасности, сидит пестрая птица с длинным хвостом, быть может фазан; к ней, выгибая спину и насторожив уши, легко ступая на камни, подкрадывается справа черная кошка с бело-черной мордочкой.

Сюжет, в основе которого лежит египетский образец, выполнен с редким художественным натурализмом и экспрессией.

Здесь же в одном из помещений помещалась картина, изображающая даму, подбирающую кокетливым движением голубую с белым и желтым юбку в оборках, быть может чтобы удобнее было склониться над алтарем. В эту же эпоху, несомненно кносский мастер исполнил фреску с рыбами на Мелосе.

Во II-й эпохе П.-М. периода мы имеем «поздний период стеной живописи», совпадающий с «дворцовым стилем» в керамике. Из этого периода известны большинство критских произведений из Кноса и, вышедшие

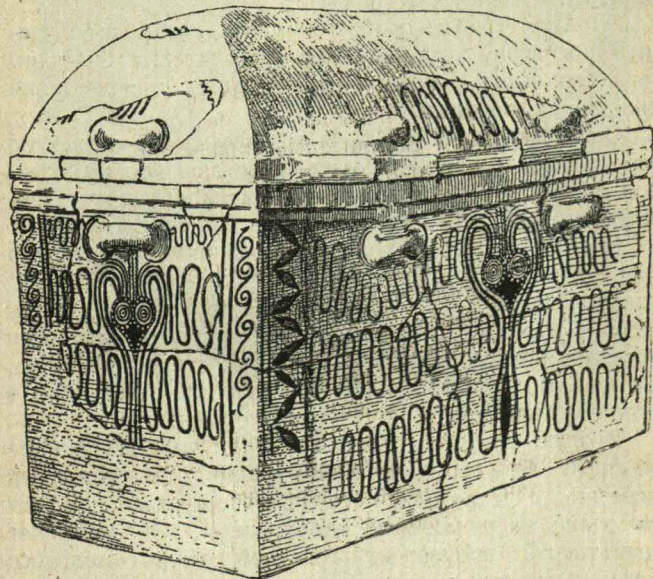


Рис. 46. Стилизованные осьминоги на глиняном саркофаге 3-й поздне-минойской эпохи из Ситии.

из зависевшей от него художественной школы, стеновые композиции домов на острове Псире и в Тилисе.

Из наиболее значительных кносских композиций отметим: «Княжеский портрет», «Юношу с сосудом», «Парижанку», «Аквариум», «Грифона тронного зала», «Игры с быком», «Миниатюрную фреску» и еще

неизданную интересную картину «Собрание женщин под деревьями».

С Псиры нужно отметить «Рельефную фреску» сидящей дамы, напоминающей «Даму в голубом» С.-М. III.

Из Агии Триады особое внимание необходимо уделить росписям, которые покрывают стенки знаменитого саркофага — одного из последних произведений минойской живописи.

Остановимся несколько подробнее на некоторых из перечисленных картин, которые создают необыкновенное впечатление при входе в богатейший, единственный в мире музей в Ираклионе на Крите.

Слева входящего встречает написанный значительно больше натуральной величины юноша (2 м. 22 с.), изображенный в рельефной фреске (рис. 47). Он показан в профиль, стоящим на лугу, покрытом высокими стилизованными лилиями «дворцового стиля». Юноша, слегка откинувшись, опирается широко отведенной в сторону левой рукой на жезл слоновой кости.

Правую руку он приложил к груди. На юноше обычный богато украшенный узором набедренный передник с чехлом, на шее несколько рядов золотых ожерелий, на руках тяжелые браслеты. Экзотическое впечатление производит головной убор «молодого князя», надетый на пышную, рассыпающуюся по плечам прическу с длинными локонами: к его диадеме прикреплен пучок пестро-окрашенных перьев, которые свешиваются назад красивым изгибом.

Если на входящего в музей, где описанная картина помещена под стеклом, юноша производит впечатление, то на вступавшего во дворец эта идущая ему навстречу со стены фигура должна была производить неотразимое влияние.



Рис. 47. Изображение критского правителя. Фреска поздне-минойского периода.

Тут же, с противоположной стены, навстречу юноше с нежным светлым лицом — выступает сильный, мускулистый, вероятно раскрасивший себе тело с культовой целью или для участия в торжественной процессии коричневато-красный прислужник (1 м. 15 с. в.).

Он высокого роста, прекрасно сложен, с тонкой «осиной», как у современных критян, талией. Голова представляет превосходные черты человека средиземноморской расы с темными, жесткими и короткими волосами. На юноше голубой, затканый золотыми розетками, плотный набедренный передник. На руках браслет, в который вправлен резной камень.

Юноша, придворный прислужник, откинув торс, несет тяжелый каменный воронкообразный сосуд, поддерживая его обеими руками. Полную противоположность темному юноше представляет воздушная, нежно-белая, как фаянсовая статуэтка кносской дворцовой фабрики, одна из придворных дам.

У нее совсем не греческий нос горбинкой, черные бархатные глаза и ярко пунцовый ротик с полными губами. Прическа, точно предвзяла моды недавних лет, взбита и спускается прядями на спину. Большой локон с кокетливым завитком падает на лоб.

Эта минойская дама, сохранившаяся лишь в верхней части (ок. 20 с. в.), прозванная французскими археологами «Парижанкой», одета в легкое платье — голубое с гранатовым, образующее своеобразный, как будто стяннутый узлом, откидной воротник.

В других дворцовых помещениях женской половины глаз любовался живо написанными рыбами на фреске «Аквариума» (1 м. 68 с.), плывущими на стенах вдоль лестницы в разных направлениях, — здесь и дельфины, и несущиеся мимо них задорные мелкие рыбки.

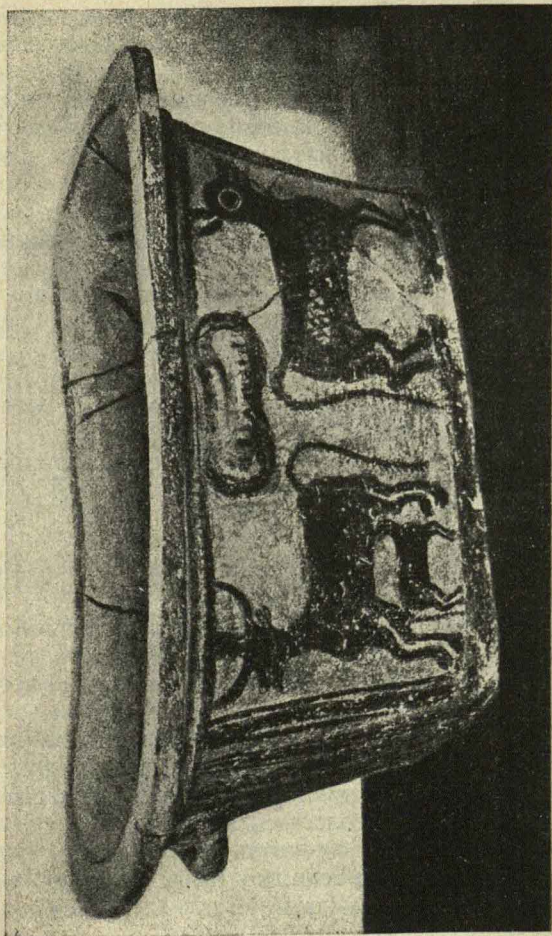


Рис. 48. Корова с теленком и телка на саркофаге 3-й поздне-минойской эпохи.

Эффектную картину представляет недавно восстановленная искуснейшим мастером своего дела, Жильероном, часть стенной росписи «Тронного зала», с которым мы познакомимся позже.

На светлой полосе, изображающей песок, подле темного, извивающегося, условно показанного ручья с высокими речными стилизованными растениями, в величественной и надменной позе лежит фантастический грифон головой к трону.

Он напоминает пушистым, поднятым в изгибе хвостом и спиной — леопарда, но вместе с этим у него маленькая птичья головка, украшенная хохолком и ниспадающими на спину павлиньими перьями. Грудь украшена декоративными спиралями.

Странное существо как будто только что прилегло, легко, по-кошачьи вытянуло лапы и чем-то, как метко отмечает Б. Р. Виппер, взволновано, — оно охраняет сидящего на троне владыку острова или верховную жрицу и готово при первой опасности броситься на злоумышленника. Вероятно, второй грифон находился слева от трона.

В другую область впечатлений вводит нас фреска с быком.

Представлен громадный светлый с коричневыми пятнами бык, стремительно мчащийся в позе летучего галопа, подняв одновременно все четыре ноги; он наклонил голову и опустил рога. На рогах висит девушка с передником, как у юноши, в мягкой шнурованной обуви. На спине быка стоит на руках, подняв ноги вверх, темно-красный жонглер, с распустившимися черными волосами, и готовится, закончив свой курбет, спрыгнуть на песок. Вторая девушка протягивает к жонглеру руки, желая его подержать в случае неудачного прыжка.

Вся картина обрамлена пестрым орнаментом, подражающим инкрустации из цветного камня.

С оживленной арены цирка можно перейти к некоторым картинам, изображающим придворные религиозные празднества.

Действие происходит около какого-то культового сооружения.

Видны минойские колонны, суживающиеся книзу. Между ними и вверху постройки размещены многочисленные священные предметы, имеющие вид рогов, подымающихся с общего низкого основания.

Эти «рога», вероятно, символически изображали вершину горы с двумя скалами, из которых появлялось утреннее солнце и подымалась великая богиня, подобно божествам в Месопотамии.

Вокруг постройки разместились в самых разнообразных группах сидящие и стоящие женщины в своих пышных костюмах. Некоторые из них протягивают руки и, быть может, исполняют священный танец.

Помимо художественности исполнения всех этих крошечных фигурок и интереса, представляемого характером постройки, внимание привлекает то, что в этой религиозной сцене не участвуют мужчины.

Это одна из особенностей минойской религии, которая имеет своим главнейшим божеством Женщину в ее различных образах. Мужское божество во всей восточной половине острова встречается очень редко.

Такой же женский праздник, но справляемый под открытым небом около дворца, вероятно на берегу речки, поблизости от «Царской виллы», изображает неизданная, к сожалению, до сих пор стенная композиция, которую пишущий эти строки видел во время своих работ в Музее в Ираклионе.

Сцена происходит внутри сада, занимающего неровное место, обнесенное частоколом. Под средним из трех развесистых деревьев с крепкими узловатыми стволами, вероятно под маслиной, сидят женщины, поджав под себя ноги.

К ним справа подходят, приплясывая, девушки, по три в ряд, и протягивают в направлении к женщинам руки с обращенными к ним ладонями. За оградой, окружающей священный участок, на некотором расстоянии от нее тянется стена, показанная вверх и справа. Между стеной и оградой стоит плотная толпа мужчин: их белые набедренные переднички оживленно мелькают на фоне темных тел.

Мужчины собрались посмотреть на торжество, но доступ внутрь священной ограды им воспрещен.

В заключение отметим еще фреску из Тилиса. На ней изображен юноша, участник торжественной процессии, несущий на длинном и гибком шесте пестрое опахало с лентами.

Если сопоставить с этим памятником глиняную модель широких носилок, найденную в средне-минойском слое в Кносе, то легко вызвать в мысли оживленную картину: на широком внутреннем дворе Кносского дворца, среди пышно разодетых женщин, смуглые, курчавые юноши несли украшенные носилки. На них сидела верховная жрица великой богини Земли, сопрательница владыки острова. Над нею юноша-прислужник колеблет опахало из пушистых пестрых перьев. Шествие направляется к арене театра, где юноши и девушки-чужестранки покажут игры с недавно полученными из заграницы священными быками...

Описанные выше картины изображают в ясных и веселых красках различные моменты минойской жизни, протекавшей во дворцах северного и южного Крита.

По счастливой случайности, судьба сохранила нам один драгоценный памятник, рисующий в тех же сияющих красках сцены, связанные с погребальным культом.

Совпадение красочных тонов на стенной живописи во дворцах и на саркофаге из Агии Триады знаменательно. Смерть для минойцев не была страшна: отправляясь в бесконечный неведомый путь, умерший попадал вновь в обстановку, сходную с той, в которой он пребывал здесь, при жизни.

Жизнь и Смерть — две великие сестры. И если брат Смерти — Сон, то Смерть не есть ли простая встреча с великим Сном?

Саркофаг из Агии Триады представляет продолговатый (1,37 м. дл.) погребальный ящик, не широкий (43,7 × 45, 7 с. ш.) и не очень высокий (69 с. в.), на ножках; каждая из четырех стенок покрыта известковой облицовкой, поверх которой водяными красками написаны картины, объединенные общностью замысла: сцены представляют различные моменты заупокойного культа.

Действия на двух длинных стенках, повидимому, надо понимать происходящими параллельно одно другому и одновременно. На одной стороне через широкий проход только что вошла процессия во внутрь священной ограды, представленной не очень высокой белой стеной.

Одна часть действующих лиц находится слева. Там, на двух каменных пирамидообразных подставках, окрашенных в красное, стоят две священные золотые секиры с четырьмя боковыми лезвиями. Секиры на золотых стержнях воткнуты в деревянные стволы дерева, с которого обрублены ветки, и на каждой из них сидит черная с желтоватыми пятнами птица.

Между секирами, у их основания, на подставке, стоит высокий, вероятно бронзовый и потому изображенный голубым, сосуд без горлышка, с широким отверстием и двумя ручками вверху.

Перед сосудом стоит жрица в особой одежде. На ней белая кофточка с синей широкой полосой, в роде корсажа вотивного фаянсового платья, и простая юбка с нашитыми на ней красными шерстинками.

Волосы жрицы распущены. Она, смотря вверх на одну из птиц, выливает из сосуда желтоватую жидкость, вероятно масло. К жрице подходит ее помощница в синем халатике, с золотой диадемой, из которой спускаются красные ленты. На плече она держит легкое коромысло с двумя пестро окрашенными сосудами, похожими на тот, который держит главная жрица. Некоторые полагают, что это кожаные сосуды; возможно, что в них было молоко и вода. За этой женщиной идет юноша, который, как это всегда имело место в минойской живописи, темно-красного цвета. Характерно, что он одет в красный женский халатик того же покроя, что у женщины перед ним. И еще более интересно то, что он причесан по-женски с напущенным на лоб завивающимся локоном, как у «Парижанки».

Юноша идет, слегка откинувшись, играя на большой золотой семиструнной лире.

Пока происходит сцена возлияния, другая часть вошедшей процессии направляется вправо. Здесь, на фоне белой стены видна украшенная росписью усыпальница, к которой ведет дромос-коридор, образуемый невысокой кирпичной стенкой в три уступа. Перед усыпальницей сбоку у стенки растет дерево, а перед входом в нее стоит в неподвижной позе мужская фигура без рук, в женском халатике — белом, оторочен-

ном желтой каймой и покрытом, как юбка у жрицы, нашитыми шерстинками. Жесткие волосы у стоящего подобраны в женскую прическу, и на лоб спускается локон.

В мужской фигуре следует видеть выставленного умершего перед местом своего вечного успокоения, как в Египте.

К нему подходят три юноши-прислужника, одетые в юбочки, как у жрицы, и с обычными прическами без локонов. Первый из них несет большую модель лодки, напоминающей, например, глиняную вотивную лодку из Филакопи на Мелосе, два других — изображения быков, в характерных позах «летучего галопа», как это можно видеть на картинах с игрой быков.

Приношение лодки символически означало доставление умершему способа переплыть в потусторонний мир, а модели быков обеспечивали ему необходимое пропитание.

Эванс видит в лодке указание на то, что умерший был при жизни капитаном корабля!

Параллельно с описанными двумя актами погребального ритуала на главной стороне саркофага, на противоположной происходили внутри той же священной ограды перед алтарным сооружением другие действия.

Главное действие развивается в правой части. Здесь представлен у растения, похожего на миртовый куст, высокий алтарь, украшенный «Посвятительными рогами». Рядом с ним стоит на высокой подставке двойная секира, на которую только что опустился сокол, еще не успевший подобрать крылья.

Перед алтарем «Двойной секиры» находится низенький столик с кувшинчиком, чашей и, надо понимать, на столе, хотя предмет изображен, по египетскому приему, в воздухе — корзина с плодами.

Жрица того же ранга, как и первая на главной стороне, и так же одетая — держит вытянутые руки над чашей и, вероятно, произнося заклинание, пристальным взором смотрит на птицу, которая, быть может, является душой умершего, прилетевшей на магический призыв жрицы, после совершенного обряда возлиания.

За птицей на столе лежит связанный бык, которому только что был нанесен смертельный удар: из раны струится кровь в подставленный сосуд. Тут же лежат две козы. За быком стоит юноша, опять в женской одежде и с длинными черными косами; он, надувая щеки, играет на флейте, перебирая руками клапаны.

За музыкантом в быстром шаге подходят две пары женщин, как на некоторых изображениях в египетской «Книге Мертвых», быть может хор; их предводительница, вытягивая руки в браслетах, касается кончиками пальцев лежащего животного.

Впечатление живого выполняемого действия усиливается от орнамента, нанесенного на боковые обрамления главных сцен: на широкой полосе пояса обрамления быстро спускаются белые и синие спирали, окаймленные красными волнистыми линиями, а в промежутках заполненные черной краской (Рис. 1).

Наконец, на узких стенках саркофага изображены две сцены, объединенные общим содержанием.

На одной представлена запряженная парой колесница. На ней стоят две женские фигурки, при чем одна из них держит вожжи. На другой стенке изображена та же сцена, но уже не в реальной, а в фантастической обстановке. Колесница запряжена двумя крылатыми грифонами, над которыми витает птица с хохолком, олицетворяющая, подобно египетскому «баи», душу умершего. На колеснице стоят

опять две женские фигуры. На этот раз, однако, у главной фигуры руки скрыты под одеждой.

Как можно убедиться из описания интересных и весьма важных для истории религии композиций на саркофаге, мы имеем дело с ритуалом погребения.

Необходимо отметить наличие здесь фетишей в виде священных секир и птиц. Следует подчеркнуть еще раз «женский» характер ритуала.

Мало того, что музыканты одеты по-женски (юноши-прислужники, как рабы, не принимались в расчет); самому умершему придавалась женская внешность.

Если изображения на узких стенках нужно ставить в связь с главными сценами, то приходится говорить, что там дается изображение апофеоза умершего, при чем на этот раз он уже представлен в образе женщины с белым лицом.

Повидимому, религия великого женского божества на Крите требовала превращения мужчины в женщину в момент его смерти: только таким путем возможно было обеспечить умершему возможность возрождения и продолжения жизни в загробном мире.

Такое «матриархальное» требование нас не должно удивлять при наличии ясно выраженного значения женщины на Крите. Вспомним, что и в некоторых местах исторической Греции продолжал в ранние эпохи существовать хорошо известный этнографам обычай «кувады», — после разрешения от бремени мужчина ложился на ложе роженицы, а та заступала место мужа.

В момент рождения, следовательно, мужчина ритуально превращался в женщину.

Но рождение только иной вид смерти, «не ожи-вет, аще не умрет», и превращение умершего в женщину — ясная аналогия обычаю «кувады».

Мы познакомились со многими произведениями «большого» минойского искусства; своевременно теперь выяснить его художественное значение. И, прежде всего, что такое, с технической точки зрения, минойская живопись?

Благодаря тщательным, недавно произведенным химическим и технологическим, анализам остатков минойской живописи, можно утверждать, что минойская стенная живопись представляет собою настоящую фресковую живопись, которую можно сравнивать с технической стороны с прекрасной итальянской фреской.

Иначе говоря, минойская фреска представляет собою живопись, выполненную водяными красками на известковой облицовке, которая только что положена на стену и еще не успела высохнуть.

В минойской живописи художник и мастер-штукатур дружески протягивали друг другу руку. При этом, если основные приемы фресковой живописи и были на Крит переданы Египтом, то минойские мастера сейчас же из нее сделали свое характерно критское искусство.

Колористическая гамма минойской живописи представлена пятью основными тонами: господствуют красные, желтые, синие, черные и белые. К ним присоединяются смешанные тона: зеленый, светло-красный, коричневый, фиолетовый и серый. При этом излюбленными красочными контрастами являлись сопоставления красного с белым и желтого с синим. Также было излюблено наложение белой краски на красную и черной на светло-синюю.

Необходимо отметить, что господствующая за время С.-М. III — П.-М. II любовь к красному и желтому отнюдь нельзя рассматривать, как только склонность к наиболее живым краскам.

Существует внутреннее обоснование этих тонов. Еще Бодлер, описывая живопись Делакруа, прекрасно отметил, что «желтый, оранжевый и красный впадают и выражают идеи радости, богатства, славы, любви».

Вспомним, например, Венецию с ее любовью к красному и желтому. Как неподражаемо прекрасны там темные красные бархаты Тициана, оттеняющие золото и нежную розоватую желтизну тела венецианских красавиц в образе Венеры или Данаи.

Для Крита необходимо напомнить, что красные и желтые тона не выступали ярко и крикливо. Они были всегда смягчены. И особенно эта мягкость ярких красок была заметна, когда она касалась изображения женского тела.

Известковая белая краска, при использовании ее художником, как бы переносила на себя мягкость белизны фаянсовой статуэтки. Можно — без боязни преувеличения — сказать, что любовь минойцев к фаянсовым изделиям приучила их глаз к мягким лучащимся тонам.

На Крите в XIX в. до нашей эры в отмеченном отношении можно наблюдать то же явление, как в современной Франции IX в., на примере одного из крупнейших художников импрессионистов. Недавно скончавшийся Ренуар, долгое время работавший над росписью фарфоровых изделий, привык к благородному сиянию фарфора и в свою живопись он вносил мягкость светящейся краски, которая так прекрасно теплится в лицах его парижанок.

В композиционном отношении можно заметить, что художник удачно для своего времени разрешал основной вопрос отношения изображения к пространству. Как удачно отмечает Б. Р. Виппер, минойский художник

стремился передать глубину не столько предмета, сколько самого пространства.

Художник ощущал живое, движущееся пространство и прибегал к различным приемам композиции: он давал изображение при помощи развертывания рисунка сверху, как, например, в изображении предметов на алтарном столике саркофага, или сцены под деревьями: как будто художник писал, смотря с высокого места вниз. Почти всегда, затем, им применяется, как это бывает в китайском и японском искусстве, так называемая обратная перспектива: предметы располагаются не по сходящимся в глубине линиям, но, наоборот, по расходящимся.

Для того, чтобы усилить впечатление движения, художник иногда располагал предметы по косой линии, являющейся в данном случае как бы далекой предшественницей композиции по диагонали, дающей наибольшее выражение движению фигур.

Нельзя не отметить, что минойский художник знал также и приемы пересечения одного рисунка частью другого — прием, который в новое время особенно оживился, после знакомства с японской живописью.

Минойский художник имел также в своем распоряжении разнообразные приемы изображения предмета в композиции.

Он уже понимал значение соотносительности пропорций и пытался одни предметы показывать меньше, чем другие, в их взаимных отношениях. При этом художник стремился показать, что предметы покоятся в определенной среде, а не просто поставлены друг подле друга в отвлеченном виде.

Изображая фигуру, художник, конечно, прежде всего давал постановку в профиль. Но, в то же время, он уже умел изображать фигуру и в три четверти, а на

некоторых стеатитовых рельефах давал превосходные изображения фигур со спины.

Высокие качества минойского художника особенно сказывались в характерной композиции рисунка.

Он постоянно ощущал потребность в выражении чувства равновесия частей композиции: каждая картина воспринимается легко именно потому, что одна часть изображения не нарушает другую.

Это живо можно, например, почувствовать при взгляде на юношу, несущего тяжелый сосуд, или на собрание женщин, расположившихся по обе стороны культового сооружения.

Что касается рисунка, то, конечно, минойская живопись представляет собою тип «линейного стиля», говоря словами Вельфлина. Минойский рисунок — плоский рисунок. Изображение живет контуром, и краска служит исключительно для раскрашивания.

Однако, как мы уже говорили, плоский рисунок не удовлетворяет художника: он стремится заставить, говоря словами Энгра, фигуру «повернуться» и находит «рельефную фреску».

Это стремление к тому, чтобы фигура жила и выходила из плоскости картины, составляет одну из главных черт творчества минойского художника.

В период расцвета живописи, он хочет больше всего передать впечатление движения.

Это мы неоднократно отмечали при описании отдельных композиций; сцены на саркофаге из Агии Триады — живые иллюстрации продолжающегося движения: птица слетает на топор, музыкант надувает от усилия щеки, женщина вскидывает пристальный взгляд на птицу.

Экспрессия, передача движения характерна для минойского художника. Между прочим, экспрессию он

стремится усилить еще некоторыми, своеобразной силы, приемами.

Так, художник обычно располагает свою композицию в поясах, окаймленных рамкой лишь сверху и снизу. Боковые обрамления встречаются при изображениях в помещении значительно реже, особенно в раннем периоде живописи. Благодаря этому фигуры находятся в текучем движении: боковая стенка не мешает им. В связи с этим стоит игнорирование художником углов помещений: фигуры композиции легко переходят с одной стены на другую и являются живыми участниками собрания, происходящего внутри помещения.

Необходимо еще сделать одно наблюдение. Уже при беглом описании минойской культуры явственно выступает большая роль, которая выпала на долю живописи: она встречается и в виде «малой» живописи в керамике, и в виде «большой» живописи в фресках.

Большая живопись создала штуковый рельеф, и она же повлияла, как мы говорили, на рельефные композиции стейтитовых сосудов. Как мы увидим ниже, влияние живописи наблюдается в изображениях на печатях.

Словом, живопись, не скульптура, составляет основную форму выражения художественного желания.

Живопись легко воспринимается в связи со всем характером красочной культуры минойцев, как мы ее узнали. Наоборот, историческая Греция, особенно в ее классическом периоде, имеет своей основной формой выражения именно скульптуру.

Крит эгейского периода, следовательно, представляет тот же тип художественного бытия, как и Италия эпохи Возрождения, — для Италии неизбежна фреска, начиная с ранних эпох, когда она господствовала,

и до Микель-Анджело, и станковая живопись составляет лучшую главу европейского искусства.

Скульптура же по существу чужда Италии.

При всем относительном богатстве материала минойской живописи и длительности периода, на протяжении которого мы с ней встречаемся, один, пока неразрешимый, вопрос постоянно стоит перед исследователем.

Минойская живопись появляется сразу в сложившемся и законченном виде. Мы не знаем ее предварительных исканий и этапов развития. Затем, также внезапно, она исчезает.

Если угодно, можно привести одну аналогию. Мы ее возьмем из Италии, которая дала уже одну параллель к Криту, помня, конечно, при этом, что проводимая аналогия имеет целью только показать на некоторые повторяющиеся в истории искусства состояния.

Конечно, не в живописи Тосканы мы найдем необходимые примеры: там художник находится постоянно в поисках новых достижений, он полон беспокойства в духе и в сердце. Наша аналогия может быть обнаружена в Венеции.

Как Крит в средне-минойскую эпоху был островом, господствовавшим над морем, так и Венеция в XV—XVI в.в. становится могущественной республикой, «Владычицей морей».

Она богатый торговый центр, обладает находящимся в постоянно боевой готовности военным флотом. Наряду с деловой стороной, Венеция центр богатой и изнеженной жизни. В нее перемещается Восток со всей его экзотикой и красочностью. Венеция на вершине своей славы, живя бесконечно веселой жизнью, невольно выражает свои настроения в любви к красному и желтому.

И, подходя ближе к нашей аналогии, мы должны сказать то, что говорили про Крит: венецианская живопись появляется тоже внезапно, историки искусств не знают ее примитивов, а те ранние художники, которых имела Венеция, являются учениками других итальянских центров, той же Тосканы в некоторых случаях. И так же, как неожиданно следуют перед нами краски на фресках с изображением юноши, собирающего цветы, или оживленно между собою ведущих беседу «Дам в Голубом», изумляют и восхищают произведения Джорджоне, Тициана, Тинторетто.

Так же, как Крит, Венеция, после своего поразительного XVIII века, быстро клонится к упадку и смерти.

Если мы не знаем учителей минойских мастеров, то зато знакомы с их учениками, — ниже мы увидим, как в Микенах и Тиринфе, внезапно, без эволюционной подготовки, возникает пышная фресковая живопись, с которой познакомят Пелопонес приехавшие с Крита мастера.

Через Микены минойская живопись повлияет на живопись древней Греции, которая, в свою очередь, в линии развития войдет живым элементом в европейское искусство.

Во всяком случае, в настоящее время, говоря об истории живописи и, в частности, изучая фреску, невозможно обходить вниманием Крит.

Минойская живопись — первая глава в столь значительной книге искусства высоко-культурных стран и народов Средиземноморья.

К числу весьма важных в историко-культурном и художественном отношении памятников поздне-минойского периода необходимо отнести изображения, выполненные на золотых печатях колец и на горном хру-

стале, агате, сердолике и других камнях, а также на печатках из простой глины минойскими ювелирами и резчиками, изготовлявшими превосходные украшения, в роде, например, пронизей в виде стилизованных осьминогов (рис. 49).

Эти произведения испытывают на себе сильное влияние стеной живописи и оказывают воздействие на мастеров микенских центров в Пелопонесе. Иногда, так же, как мастера художники и штукатуры, неко-

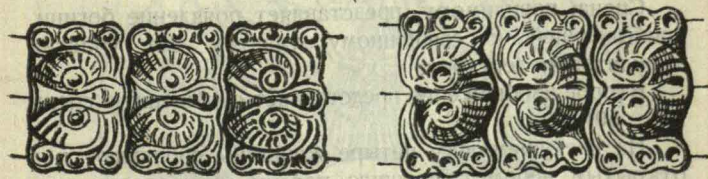


Рис. 49. Золотые пронизы. Кнос.

торые из лучших критских золотых дел мастеров и резчиков работали в Микенах или Тиринфе, создавая там свои художественно-ремесленные школы.

На Крите пока известно несколько золотых колец. Из них наиболее интересны одно с острова Мохла, найденное Сиджером, и два, обнаруженных Эвансом в самом Кносе и в царской гробнице около Кноса. Одно издано с его любезного разрешения пишущим эти строки ¹⁾.

На первом представлена фантастическая лодка; корма ее заканчивается лошадиной головой, а низкая передняя часть представляет связанные вместе

¹⁾ Богаевский Б. Л. Новое Минойское кольцо с изображением культового танца. СПб. 1912 в Записках Русского Археологического Общества. Классическое Отделение.

в пучок, в роде большого цветка, концы тонких стволов деревьев, из которых сооружена лодка, напоминающая легкие негрские плетеные челны.

В лодке изображена сидящая минойская женщина с обнаженным торсом, она приподнимает левую руку. На берегу, из низкой священной ограды подымается развесистое стилизованное дерево. В воздухе над головой женщины витает четырехлезвевая секира. Перед лодкой направо видно какое-то строение.

Сцена, повидимому, представляет появление богини, прибывающей к священному участку для участия в культовом действии.

Второе изображение представляет оживленную сцену (рис. 50).

На цветущем лугу четыре женщины справляют под открытым небом священную пляску магического значения с целью вызвать эпифанию богини. Женщины одеты в тяжелые колоколообразные юбки с воланами и с нашитыми на них различными золотыми украшениями, о которых мы говорили, разбирая древнеминойский период на Мохле: среди этих нашивок, которые, кстати укажем, употребительны также в негрской Африке, можно отметить, например, крестики на юбке одной женщины.

Все женщины босы и с обнаженными торсами, как известные изображения лежащей женщины из Хал-Сафлиени на Мальте. Каждая из женщин выполняет быстрый круговой танец.

Две правые женщины, закончив свои движения, уже увидели богиню и благоговейно отступают, протягивая к ней свои руки. Третья женщина, с пучком цветов в руке, в истоме совершает свой танец, а четвертая, при быстром повороте, внезапно очутилась перед появившейся богиней и в изумлении всплеснула руками.

Итак, танец достиг своей цели, в правой верхней части печатки видна стремительно спускающаяся по линии неба к верующим маленькая фигурка богини в минойской юбке и с волосами, развевающимися от быстрого движения.



Рис. 50. Магический танец. Изображение на печатке золотого кольца. Кнос.

Подобные магические танцы, приводящие исполнителя в иступленное состояние, известны были и в Египте, в Греции в культе Диониса, известны у многих первобытных народов современности и встречаются у сектантов в России.

Обычно эти пляски связаны с идеей плодородия и имеют в виду обеспечить полям и садам урожай зерна и плодов, а женщине — здоровое потомство.

В античном мировоззрении земля и женщина родственны друг другу. Платон в одном месте хорошо сказал: «Не земля подражает женщине в беременности и рождении, но женщина земле».

На кносском кольце к женщине, поднявшей к лицу шест в знак молитвенного экстаза, слетает мужское божество. Оно опускается перед священным столбом — фетишем; стоящим перед оградой, из которой вырастают деревья.

Из изображений на резных камнях и в глине необходимо отметить несколько наиболее важных.

На одном часто издаваемом изображении глиняной печати из Кноса представлена гора, на вершине которой в величественной позе стоит богиня, с обнаженным торсом и в обычной юбке, украшенной оборками; правую руку она приложила к талии, а левую властным движением вытянула вперед, держа в ней жезл. По сторонам горы, поставив передние лапы на скалы, стоят два льва. Справа, резко откинув торс, стоит мужчина и подносит к лицу обычным ритуальным движением руку, защищаясь от нестерпимого блеска, исходящего от божества. Слева показано культовое сооружение, украшенное рогами.

На другой печати, из сердолика, хранящейся в Берлине, показана припавшая на колено могучая богиня, натягивающая лук (рис. 24). На других печатях видны женские существа, хватающие козлов и быков за рога и вздымающие их на задние лапы, душащие птиц и покоряющие львов.

Всюду миноец встречал женское божество, — оно едино и многообразно. Это — великая владычица Земля, богиня двойной секиры, заведующая плодородием земли и человека. Она появляется на лодке, как Афродита или Деметра, прибывшие на Крит и оттуда

в Аттику, витает в небе, стоит на вершине горы, как владычица Рея, мать Зевса, душит и покоряет зверей, как будущая Артемида, стреляет из лука, как Бритомартис или Артемида.

Эта минойская богиня встречается в Малой Азии и в Месопотамии; перейдя в древнейшую Грецию, она распадается на специальные женские божества греческого пантеона.

Таким образом вновь мы всюду встречаем женское божество.

Наоборот, мужское божество на Крите встречается чрезвычайно редко, и про него ничего определенного пока сказать нельзя. Оно выступает несколько яснее в микенскую эпоху.

На Крите создается впечатление, что мужское божество было прикреплено к западной части острова. Кажется также, что мужское божество выступает позднее, часто повторяя схему изображения женского божества.

Наиболее интересным является круглый резной камень из Кидонии на западном Крите, недавно изданный Эвансом. На нем изображен мужчина, прикладывающий руки к груди и витающий или стоящий внутри «Посвятительных рогов». Слева горный фантастический крылатый козел подымается на задние лапы, справа чудовище или одетое в звериную шкуру человеческое существо несет в руках кувшинчик.

Быть может, в этой сцене мы имеем сцену эпифании мужского божества из горы, символически представленной «Посвятительными рогами».

На многих резных камнях мы встречаем знакомые нам уже сцены игры с быками, на других — различных домашних и диких животных и сцены, хорошо описан-

ные у Гомера (лев, нападающий на мирное животное).

На одном резном сардониксе из собрания Эрмитажа, снимок с которого любезно предоставила автору проф. М. И. Максимова, изображена львица (рис. 51).

Художник-резчик удачно использовал овальную поверхность камня: разъяренное животное быстрым и сильным кошачьим движением, от которого обрисовался хребет, прилегло на передние лапы.

Чувствуется, как животное сейчас сделает мощный прыжок.

Отдельный и весьма интересный ряд составляют распространенные в П.-М. периоде печати с изображением фантастических существ.

Демонов, охранителей гончарного цеха, мы отметили выше, говоря про древне-минойский период.

Из второй эпохи С.-М. периода известно страшное «Рогатое чудовище» с Мохла.

Но особенно разнообразны фантастические изображения на глиняных отпечатках из небольшого минойского торгового приморского городка Закро на восточном побережье Крита.

На некоторых отпечатках изображена женская фигура в минойской юбке и с обнаженным торсом, но с птичьей головой и широко раскрытыми крыльями вместо рук; на других представлены две львиные передние ноги, на них туловище из крыльев, с человеческой головой с взъерошенными волосами. На третьем изображении видны сидящие на земле широко раскрытые ноги с птичьим коротким хвостом и головой с торчащими волосами и глазами на выкате. На других отпечатках быстро бежит, размахивая крыльями, человеческая фигура: на трех женских грудях покоится острая морда какого-то животного с длинными ушами,

из затылка вырастает развесистый олений рог. Фигура представлена как будто плывущей, подняты вверх две руки с раскрытыми ладонями.

На некоторых отпечатках видны изящно исполненные фигуры женского сфинкса в диадеме и с раскрытыми крыльями бабочки, — вероятнее всего изображение души или «Девы смерти». Этот образ переходит и

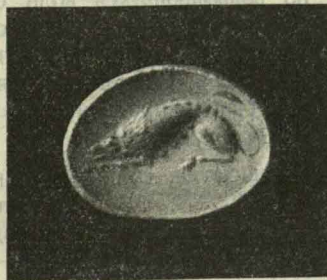


Рис. 51. Разъяренная львица.
Изображение на сардониксе.
[Собрание Эрмитажа.]

в Микены; одно из этих изображений приведено на обложке книги.

Отдельно можно упомянуть группу изображений «Минотавра». Из Кноса следует отметить интересный резной камень.

На нем изображена бегущая мужская фигура с передними бычачьими ногами вместо рук и с наклоненной бычачьей головой (рис. 52). Вверху изображена голова горного козла. Справа внизу священный символ: почитательные рога с веткой посередине. На глиняных отпечатках, найденных в одном из домов в Закро,

изображения чудовищного сына Миноса весьма часты: на одних Минотавр изображен сидящим с бычачьей головой, на других печатях у него оленья или козлиная голова.

В кносском дворце Эванс нашел также весьма интересное изображение морского чудовища. Представлен мореплаватель на палубе «круторогого» корабля, в ужасе устремляющегося вперед: он увидел перед собой высунувшуюся из вздымающихся волн страшную собачью морду морского чудовища. Эванс удачно признал в нем изображение Скиллы, про которую рассказывает Одиссей у Гомера: Скилла, находящаяся против Харибды, с другой стороны пролива, где «пена взлетала по обе вершины утесов», «свирепа» —

Дико-сильна, ненасытна, сражение с ней
невозможно.

Мужество здесь не поможет; одно здесь
спасение — бегство.

(Одиссея, п. XII, 120, след. пер. Жуковского)

Повторение этого сюжета мы найдем позднее на одной из фресок Микенского дворца.

Наконец, отметим еще одно изображение на одной известной кносской печати: на ней представлен большой корабль с высокой мачтой и многочисленными гребцами. На корабле стоит большой с густой, хорошо расчесанной гривой конь, привязанный к мачте веревками.

Обычно в этом изображении усматривают доставку на Крит первой лошади, вероятно с Мало-Азийского побережья.

Не лучше ли видеть в ней знаменитого «Троянского деревянного коня», внутри которого были спрятаны коварные данайцы, погубившие город Приама?

Как показывают изображения Минотавра и Скиллы, сюжеты отдельных троянских легенд были несомненно распространены задолго до возникновения гомеровских записей в островных культурах эгейского мира и, конечно, прежде всего на Крите.

При таком толковании мы получали бы три печати с содержанием из Троянского цикла.



Рис. 52. Бегущий Минотавр. Резной камень из Кноса.

В обстановке, в которой возникали описанные фантастические печати, зародились и получили выражение странные, идущие вереницей демоны с оленьими и птичьими головами на женских телах на таблетке из Феста, прототип микенской фрески с «ослиными чудовищами», которые отразились в «Девах с ослиной ногой» народной религии древней Греции.

Так на ряду с «натуралистическим» искусством, отражающим реальные стороны ясной в своих очертаниях жизни Крита позднего периода, заметно проявление минойской фантастики.

Эта глава минойской культуры необходима для воссоздания живого облика обитателя Крита, — без фантастики, без устремления мысли в сторону непонятных

и непостижимых явлений культура в эти ранние эпохи, когда наука не могла еще заменять потребности в чудесном, была бы чересчур обеднена господством одного только натурализма.

Из других отраслей минойского искусства разбираемого периода отметим несколько деревянных, бронзовых и глиняных изделий.

Предметов из дерева сохранилось вообще чрезвычайно мало. Можно отметить, например, стенку продолговатой коробочки, выложенную слоновой костью, найденную в одной из могил Зафер-Папуры (рис. 23).

Из бронз, прежде всего, остановимся на опубликованной в прошлом году Эвансом замечательной и единственной пока известной группе, представляющей «игру с быком» (рис. 53).

Сохранившаяся часть, принадлежавшая более обширной композиции, представляет могучего быка, мчащегося, откинув голову назад, в «летучем галопе», как на стеатитовом сосуде из Агии Триады, как бы желая сбросить с себя неприятную тяжесть. Между рогами быка перелетает жонглер, касающийся волосами затылка быка и уже опустивший ноги на его спину. В ближайший момент он встанет на ноги и прыгнет на арену, поддерживаемый другим жонглером, который, надо думать, протягивал ему руки, как девушка на фреске из Кноса.

Как мы видим, игра с быками принадлежала к числу излюбленных развлечений минойцев: изображение ее мы встречаем в стенной живописи и на глиняных печатях, в группе, вырезанной из слоновой кости, и в ее повторении в бронзе.

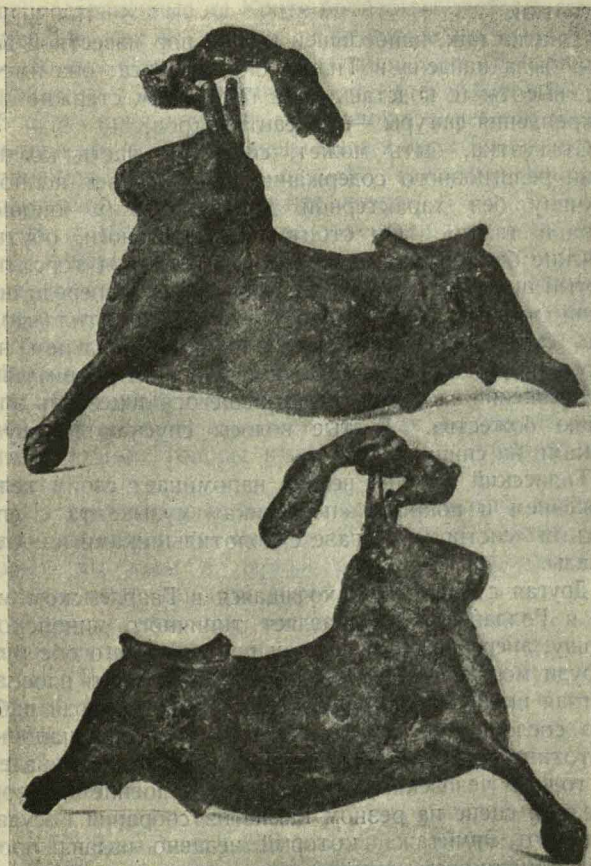


Рис. 53. Жонглер с быком. Бронзовая группа.

Затем интерес представляют некоторые бронзовые статуэтки.

Одна из них, наибольшей до сих пор известной высоты, была найдена в Тилисе около Кноса: она имеет 21 с. высоты (с подставкой на бронзовом стержне для прикрепления фигуры — 25 сантиметров).

Статуэтка, быть может, составляя часть композиции религиозного содержания, представляет полного мужчину без характерной для минойских юношей «осиной талии». Он стоит, расставив ноги, обутые в мягкие башмаки со шнуровкой, и откинул торс, покрытый широким передником, образующим спереди широкий мысок. Левую руку мужчина опустил вдоль тела, сжав пальцы в кулак, с большим пальцем наружу, а правую прикладывает ко лбу в обычном ритуальном движении адоранта, удостоившегося лицезреть эпифанию божества. Густые волосы спускаются двумя пучками на спину.

Тилисский адорант весьма напоминает своим телосложением и покроем «передника» музыканта с египетским «систром» на вазе с молотильщиками из Агии Триады.

Другая статуэтка, находящаяся в Гаарлемском музее в Голландии, представляет типичного минойского юношу, энергичным движением приложившего обе руки к груди молитвенным жестом. Интересна его плоская, круглая шапочка, которую носили, видимо, люди рабочего сословия: по крайней мере, такая же шапочка, прототип греческого петаза (дорожной шляпы), надета на голове человека, занимающегося доением коровы в редкой сцене на резном камне из собрания Государственного Эрмитажа, который недавно издала проф. М. И. Максимова в каталоге выставки античных резных камней Эрмитажа.

Из других бронзовых изделий необходимо отметить распространенные на Крите бронзовые двойные секиры, имевшие, как мы видели, религиозное значение.

До сих пор была известна лишь одна бронзовая секира в 30 с. дл. при ширине от 14 с. у середины и до 35 с. по краям лезвий, украшенная линейным узором. Интересно, что она найдена была в Агии Триаде, откуда происходит и расписной саркофаг, где изображена, следовательно, именно реальная секира.

Но в 1919 г. греческие археологи нашли на северном побережье Крита в двух различных местах двойные секиры необычайных размеров: так, в одном из домов около Ниру-Кани были найдены четыре плоских и тонких, предназначавшихся, следовательно, для культовых целей, бронзовых топоров, — один из них имел 1 м. 30 с. длины, остальные по 1 м. длины, при наибольшей ширине в 90 сантиметров! Как мы увидим ниже, эти огромные топоры имели место и в погребальном культе.

Из терракотовых изделий остановимся на одном из наиболее редких по сюжету памятников, снимок с которых мы даем в первый раз по воспроизведению в одном американском журнале.

Представлены два, раскрашенные полосами, суживающиеся кверху столба, подымающиеся с общего основания. На верху каждого столба сидит голубь — священная птица женского божества плодородия и любви. Между столбов на качелях сидит молодая женщина, держась за веревки. Она одета по старой моде, напоминающей покррой одежды «Дамы из Петсофа»: по крайней мере, у качающейся дамы раскрыта грудь, и платые показывают следы откидного высокого воротника. Поверх юбки надет передник с простым стрельчатым орнаментом. Черные волосы змейками извива-

ются на груди. Женщина сводит ноги носками вместе, чтобы сильнее раскачиваться.

Композиция выполнена необыкновенно просто и в то же время чрезвычайно живо (рис. 54).

Качание происходит между священными столбами, освещенными присутствием птиц, как секиры с птицами на расписной стенке саркофага.

Быть может, в этих столбах нужно усматривать аналогию «Посвятительным рогам». Как бы то ни было, терракотовая группа передавала несомненно магическую сцену очищения воздухом. Обычай качаться в минойском периоде послужил примером для будущих религиозных обрядов с качелями в Греции и Риме, где качание имело целью вызвать очищение и, с другой стороны, приобщиться плодородящей силе воздуха.

Насколько сильны описанные культовые действия, можно увидеть из того факта, что еще в наше время в некоторых деревнях Смоленской губернии происходят обрядовые качания, при чем еще недавно строго соблюдалось качание девушек отдельно от мужчин. Такие качания были приурочены к 9 марта, дню обновления отдохнувшей за зиму земли весенними плодородными силами.

Как мы говорили, описывая керамику поздне-минойского периода, дворцы в Кносе и на юге, в Фесте и Агии Триаде, подверглись в эпоху создания керамики «дворцового стиля» некоторым изменениям и добавлениям в соответствии с тем крупным значением, которое имели главный центр государственной жизни и островного управления и зависевшие от него южные князья.

В описываемую эпоху дворцы получили свой окончательный архитектурный вид, который в главнейших чертах сводится к следующему.



Рис. 54. Минойская дама на качелях. Терракотовая группа.

В Кносе попрежнему дворец представлял обширнейшую постройку, состоящую из нескольких сот помещений, небольших по размерам и невысоких, расположенных по меньшей мере в трех этажах, как на это указывает в одном месте сохранившейся лестницы.

Нижний этаж был выстроен из камня, остальные из дерева, при чем во втором этаже в некоторых помещениях были оставлены каменные колонны.

Все помещения были связаны между собою, как мы видели выше, коридорами и лестницами и представляли сложную постройку, из которой было трудно выбраться без спасительной нити Ариадны.

Вся постройка размещается по сторонам обширного продолговатого центрального двора (60 × 29 м.). Западная часть помещений внешней стеной выходила, кроме того, на широкий служебный двор. В восточной части помещения были расположены на разных высотах по склону холма, спускавшегося к реке Кератос.

В эпоху господства «дворцового стиля» в Кносском дворце был устроен «тронный зал», стены которого были украшены описанными выше фресками с грифонами.

В этом помещении сохранилось на месте посередине северной стены своеобразное каменное кресло со спинкой, вырезанной в форме древесного листа, и с волнистыми украшениями между ножек. По его сторонам вдоль стен тянутся низкие каменные скамьи, как это можно наблюдать в «Домах собраний» у негров юго-западной Африки или в погребальных помещениях этрусков.

Против трона возвышается небольшая балюстрада, на которой стояли деревянные минойские колонны, поддерживавшие богато украшенной росписью потолок

помещения. За балюстрадой небольшая каменная лесенка спускается в облицованное алебастровыми плитами неглубокое и небольшое четырехугольное помещение, известное нам уже в северной части древнейшего двора. Обычно продолжают считать эти помещения за «священные бассейны» для омовений, но так как в них нет никаких следов приспособлений для стока воды, то правильнее видеть в этих помещениях особого типа часовни, где справлялся культ. Некоторую аналогию этим углублениям можно увидеть в жертвенных нишах в «палаверах», «Домах собраний» в Африке и, в частности, в Камеруне.

Перед «тронным залом» с его двойным входом было расположено небольшое приемное помещение со скамьями и порфировой чашей посередине для омовения, к которому входящие с главного двора по низеньким ступенькам спускались через четыре двери, расположенные между каменными столбами.

Около «тронного зала» были размещены различного назначения помещения, и тут же находился «световой колодезь», освещавший царское помещение.

Рядом с помещением «тронного зала» находилась широкая лестница, по которой можно было со двора подняться в жилые покои мужской половины второго этажа. Несколько южнее внутри здания находилось помещение, состоявшее из двух комнат с четырехугольными каменными столбами посередине, по сторонам которых были вырезаны изображения двойных секир, повторяющиеся на столбах «Залы двойных секир» женской половины.

За помещениями «тронного зала», вдоль длинного и широкого (до 70 м. дл. и шириною до 3 м.) прохода расположены амбары, хранившие в высоких глиняных

сосудах зерно, овощи, масло, вино и другие продукты в каменных ящиках в полу.

В восточной половине, вследствие необходимости располагать помещения по склону холма, встречается особенно сложная система коридоров, лестниц, «световых колодцев» и остроумно расположенная сложная сеть канализации.

Эти же характерные черты Кносского дворца: симметричное расположение групп небольших помещений по сторонам внутреннего двора, отсутствие в помещениях очага и колонн вокруг него, применение столбов, благодаря которым по фасаду получается двойное и четвертное членение входов, световые колодцы и лестницы — встречаются также и в Фесте и Агии Триаде.

В северо-западном направлении за дворцом при дороге у восточного склона холма была расположена небольшая постройка, названная Эвансом «Малым дворцом» или «Домом фетишей», служившая, вероятно, для богослужебных целей. Мощная дорога выводила к небольшой площадке, имеющей с южной стороны ряд широких ступеней, упирающихся в стену, а с восточной стороны окаймленной пологой лестницей. Быть может, перед нами древнейший «театр», где происходили пляски и кулачные бои. В восточной части у холма на берегу речки Кератоса была расположена «Царская вилла».

К югу от дворца, в некотором расстоянии от холма, раскопки показали присутствие небольшого минойского поселения, зависевшего от дворца. Один из этих домов сохранил еще каменную лестницу, которая вела во второй этаж, где было помещение с каменным столбом. Сохранилась также дверь с замком.

Как можно видеть, Кносский дворец представлял собою ко второй эпохе средне-минойского периода

весьма крупную постройку, бывшую, благодаря нахождению «тронного зала», местопребыванием верховной жрицы и владыки острова и подчиненных ему заморских колоний.

В этом дворце, хранившем память о легендарном владыке Крита Миносе, как мы видим, была сосредоточена сложная и разнообразная деятельная жизнь.

Здесь мы встречаем и официальные парадные помещения, в роде «тронного зала», и помещения религиозного характера, украшенные по стенам соответствующего содержания картинами и эмблемами, как «Двойная секира».

Во дворце же были расположены и жилые помещения, разбитые на мужскую (с.-з.) и женскую (ю.-в.) половины. Кроме того, дворец в своих стенах содержал постройки хозяйственного назначения, различные мастерские, стойла быков для игр и т. д. При дворце же находились помещения для рабочих, занятых по хозяйству.

Вход во дворец был укреплен, и он содержал в своих стенах надежный гарнизон.

Символом, под покровительством которого процветал дворец, была двойная секира, атрибут великой богини Земли, владычицы Жизни и Смерти, покровительницы Плодородия.

На языке различных малоазийских племен, эта двойная секира называлась «Лабрис», и впоследствии, при переходе божественной верховной власти от женского божества к мужскому, Лабрис оказался в руках Зевса Лабрандея.

Весьма вероятно, что и греческое слово лабиринт, обозначающее для нас постройку, в помещениях которой легко заблудиться, восходит к тому же

малоазиатскому слову и обозначает «Дом двойной секиры».

Эвансу судьба послала редкое счастье открыть таинственный лабиринт греческих легенд, связанных, как мы говорили, с Миносом!

Тот, кто ходил внутри помещений Кносского дворца, постоянно испытывал особое чувство приближения веков прошлого: он несомненно находится в лабиринте Миноса, воздвигнутого, по его желанию, Дедалом.

Сцены на саркофаге из Агии Триады красноречиво рассказывают о погребальном минойском культе. Места погребений поздне-минойского периода дают также реальное представление о внимании, которым был окружен умерший. Наилучшим образом мы осведомлены о двух последних эпохах поздне-минойского периода по обширному могильнику, содержавшему свыше сотни погребений, около Кноса в Зафер-Папуре, севернее холма Сопата, где было раскопано «царское» погребение, из которого, между прочим, происходит описанное выше кольцо с пляшущими женщинами. Там же расположено замечательное, недавно опубликованное Эвансом погребение, названное им «Могилой двойной секиры».

В этих погребениях уже чувствуются иноземные влияния, повидимому, Пелопонеса, которые с особой силой сказываются в последней эпохе разбираемого периода.

Некоторые формы предыдущего периода исчезли; так, прежние могилы, вырезанные в скале, более не встречаются, — вместо них мы видим теперь вырезанное в скале погребальное помещение, к которому ведет длинный дромос. Также исчезают погребения кикладского типа и погребения в глиняных сосудах.

Обычны, на ряду с первым типом погребений, погребения в шахтовых и подбойных могилах. В первом

случае умерший опускался на глубину до 3½ метров и помещался в глубокой могиле, прикрытой каменной плитой. При втором способе погребения, умерший был помещен на глубине до 4½ метров в боковом углублении, которое затем закладывалось камнями.

Наконец, в последнюю эпоху поздне-минойского периода, встречаются создаваемые под влиянием Пелопонеса обычные в Микенах «Купольные» гробницы, имеющие вид гигантского улья; встречаются также глиняные саркофаги в виде прямоугольного ящика, в котором умерший лежал на спине, согнув ноги в коленях.

Особенно интересно своим новым типом погребение «Двойной секиры». Оно напоминает своей формой двойную секиру: длинный дромос соответствует рукояти секиры; он упирается в четырехугольную комнату с боковыми помещениями, похожими на лезвия самой секиры.

Таким образом, главный атрибут великой богини минойцев ложился в основу типа погребения, как христианский крест повторяется в плане церкви. В этом погребении был найден также небольшой алтарь с двойной секирой, и, таким образом, могильное помещение в то же время являлось и погребальной часовней.

В главном помещении, вдоль стен шли лавки, как в «тронном покое». Повидимому, время от времени, в этом помещении совершалась заупокойная служба. Расположение помещений погребения приводит Эванса к мысли о возможной связи Крита с этрусками в Италии.

Минойская культура, с ее сложной внутренней жизнью и разнообразными торговыми и дипломатическими связями с различными народами, естественно должна была иметь письменность, которой издавна уже обла-

дали египтяне, и шумерийцы, и семиты Месопотамии, и жители Элама, и хетты, пользовавшиеся иероглифическими знаками и читаемой теперь клинописью.

Совершенно справедливо говорит Б. В. Фармаковский: «Нигде, может быть, нельзя видеть значение эгейской культуры с такой наглядностью, как на изучении судеб нашего алфавита»¹⁾.

Следы древнейшего минойского письма Эванс хочет усмотреть на ранних печатях древне-минойского периода, найденных в погребении Агия Онуфрия около Феста. Но главного своего развития письменность достигает в эпоху стиля Камарес. В это время развивается пиктографическое, рисуночное, письмо для деловых целей: для счетоводства и инвентаризации. Если оно и зависело от Египта, то, как думает теперь Эванс, в гораздо меньшей степени, чем это кажется на первый взгляд. С течением времени пиктографическое письмо, развившееся, как думает шведский ученый Сундваль, из пиктографического критского, подвергается закономерному упрощению; быть может, в результате реформы, проведенной около 1600 г., из него возникает линейное письмо, которое Эванс разделяет, как мы упоминали, на два класса: А и Б.

Класс А, которому Эванс теперь придает значение исключительного священного письма, развивается в конце С.-М. III, живет некоторое время наряду с пиктографическим письмом, а затем, начиная с П.-М. I, совершенно его вытесняет. Позднее, в П.-М. II письмо класса А не встречается в Кносе, но находится в распространении в других частях Крита и имеет свое применение также на островах Мелосе и Фере.

¹⁾ Лихтенберг, *Донисторическая Греция*, С.П.Б. 1913. Предисловие Б. В. Фармаковского, стр. XVI.

Письмо класса Б встречается так же на небольших глиняных табличках, как и письмо класса А, только в Кносе, начиная с П.-М. II. Затем письмо это переходит в Грецию и там попадает в качестве местного письма и в Орхомене, например на известной вазе «Со стремечком» и на многих фиванских сосудах в Беотии. Возможно, что знаками класса Б пользовались для письма на местных диалектах. Быть может, эти линейные знаки класса Б принадлежат к числу тех, которые греческая легенда называла по имени мифического основателя Фив «Кадмовыми письменами».

К сожалению, глиняные таблички из Кноса, которые теперь насчитывают несколько тысяч, мало доступны для изучения и еще не изданы. Таблички из Тилиса, Агии Триады и Феста недавно подверглись новой обработке Сундваля, который находит в надписях слоговое письмо, похожее на кипрское; он думает уловить в них женские имена, имеющие часто в своем составе слог «ксе». На ряду с женскими именами Сундваль находит также и мужские, оканчивающиеся на «ло» и «на».

Как хорошо сопоставлено на таблице в предисловии к книге Лихтенберга, минойское письмо, видимо, повлияло на финикийское, от которого получило свое развитие древне-греческое письмо.

Так, греческая альфа несомненно получает свое название от семитического алефа, которое значит «Голова быка». Лишь с помощью минойской письменности можно теперь объяснить это странное, на первый взгляд, наименование: в пиктографическом минойском письме весьма обычен значок, изображающий голову быка, — в линейном письме этот знак становится на «рога», и возникает финикийский алеф. Греческая бета восходит своим именем к семитическому

бет — дом, который находит свое объяснение в минойском пиктографическом знаке, изображающем дом с крышей. Также греческая дельта, являясь потомком семитического далета, что значит дверь, восходит к минойским знакам в виде треугольника, изображающим вход и т. д.

На ряду с письменностью минойцы имели в своем распоряжении также весьма разработанную десятичную систему счисления и были знакомы с дробными числами. Кносский дворцовый архив сохранил во множестве документы отчетности, повидимому различные счета и квитанции, нанесенные на глиняные таблички острым орудием.

Тысячи обозначались кружками с четырьмя палочками по сторонам, сотни простыми кружками, десятки горизонтальными палочками, единицы вертикальными меньших размеров. Дробные числа изображались вертикальными палочками, сбоку которых приписывались особые значки.

На ряду со счетными документами сохранились сложные «денежные переводные квитанции», вызывающие представление о придворной конторе кносского «Государственного Банка». Например, на одной такой глиняной квитанции слева можно видеть изображение меновой единицы — бронзового таланта в виде трапеции, за ним написано шесть горизонтальных палочек. Затем дано изображение небольших весов и справа от них пять горизонтальных черточек со значками дробных чисел. Повидимому, как думает Эванс, речь идет о том, что 60 бронзовых талантов уравниваются 52 с дробью единицами золотой валюты.

В своих сношениях с заграничными центрами Крит поздне-минойского периода показывает два различных

момента, которые, как можно было заметить из предыдущего изложения, выступают во всех областях культуры этого времени.

Расширение Кносского дворца в П.-М. I и выработка «дворцового стиля» в искусстве мыслимы лишь при усилении Крита, и, действительно, в первые две начальные эпохи этого периода Крит в своих сношениях с иноземными державами является могущественным островным государством. Но в последнюю эпоху поздне-минойского периода Крит все более и более теряет свою силу, — он находится под сильным влиянием Микен.

В первые две эпохи поздне-минойского периода, как и раньше, Крит прежде всего находился в самых оживленных сношениях с Египтом, при чем, благодаря иероглифическим записям и изображениям на египетских фресках, мы узнаем, что Крит, находясь в дружественных связях с Египтом, в то же время состоял его данником. Из этих же источников мы узнаем и египетское название обитателей Крита.

В надписях фараонов XVIII династии Тутмоса II, царицы Хатшепсут и Тутмоса III (1501—1447) и, позднее, Аменофиса III и знаменитого царя-еретика Аменофиса IV (1375—1350) весьма часто встречается на ряду с островом Кипром и «островами посередине Великого Зеленого моря» упоминание о стране народа кефтиу.

Уже давно это имя было сопоставлено с упоминаемым несколько раз в Библии Кафтором, например, в Книге Бытия (10, 13), во Второзаконии (2, 23) или у пророка Амоса (9, 7). В Кафторе, откуда были выведены иеговой филситимляне, исследователи весьма согласно видят наименование Крита; тогда в кефтиу естественно усматривать обитателей острова.

Такое сопоставление получает значительное подкрепление благодаря тому, что на некоторых египетских фресках разбираемого периода, в сценах приношения даров фараону подчиненными народами, как раз над теми лицами, которые одеты по-критски и в руках имеют минойские предметы, сохранились надписи, обозначающие их, как кефтиу.

Древнейшие изображения критских кефтиу находятся на фресках фиванской гробницы Сенмута, знатного египтянина и ближайшего советника царицы Хатшепсут. На фреске изображено прибытие посольства с островов, имевшее место около 1480 г. Сосуды в руках прибывших вполне схожи по стилю с сосудами П.-М. I и II и напоминает, например, бронзовые кувшины из погребений в Зафер-Папуре. Следующее критское посольство известно по изображению на фреске гробницы Рехмере, бывшего первым министром фараона Тутмоса III, между 1470—1445 г.г. Это изображение особенно ценно тем, что над 16 членами посольства, одетыми в пестрые минойские набедренные передники, сохранилась надпись: «Прибытие в мире князей Кефтиу и островов посередине моря». В руках у прибывших богатые подарки, в которых легко узнать предметы минойского производства: чаши, воронкообразные сосуды и ритоны в форме голов различных зверей и, между прочим, быка и льва, которые были найдены в Кносе.

Наконец, третье посольство, имевшее место при сыне Рехмере, относится ко времени около 1450 г. Изображение это интересно тем, что среди множества прибывших с дарами к фараону виден князь кефтиу, затем князь хеттов и правители других стран.

Таким образом, с несомненностью ясно, что в первой половине XV ст. Крит, как крупное и благо-

устроенное государство, находился в регулярных мирных сношениях с Египтом и занимал там первое место.

При дворе фараонов критские послы имели возможность укреплять международные связи с другими странами. Конечно, не случайно, но в силу международных соображений критский князь был поставлен рядом с хеттским: между хеттами и кефтиу существовали, следовательно, хорошие отношения.

Интересно в связи с этим отметить недавно найденный в одном кладе около Тиринфа, в Пелопонесе, хеттский цилиндр, первый в Греции, пока, известный памятник, происходящий из Каппадокии, указывающий на сношения хеттов с эгейскими центрами.

Конечно, только случайностью можно объяснить отсутствие находок хеттских предметов на Крите в разбираемый период.

На восточные связи, вероятно, указывает и цилиндр времени Хаммураби, завезенный с Востока, как редкая вещь, в П.-М. периоде на Крит.

В поздне-минойском периоде необходимо также отметить начинающееся усиливаться эгейское влияние в Сирии, в Ханаане, который переживал средний период своей культуры, представленный в это время третьей эпохой Лакиша.

Наконец, необходимо отметить также продолжающиеся оживленные сношения с Пелопонесом, где Кнос, оказывая плодородное влияние на развитие местной «микенской» культуры, укрепляет ее первую династию правителей и подготавливает, не зная того, в их лице своих врагов.

Последняя эпоха поздне-минойского периода протекает при совершенно изменившихся условиях.

Фараоны XIX династии — Рамзес II (1296—1250) и Мернепта (1230—1320) — и XX-ой — Рамзес III

(1198—1167) — рассказывают о войнах, которые им приходится вести с «северными народами» или «островными или морскими народами».

Уже в половине XIV в., в начале XIX династии, встречаются упоминания о племенах лукки, шардана, быть может, обитатели Сард или Сардиния, и Дануна. Затем в XIII в. в знаменитой битве при Кадеше в Сирии эти лукки, вероятно ликийцы, сражаются на стороне хеттов против Рамзеса II; ему же приходилось сражаться и с дарданцами, и с иевана, вероятно ионийцами. Наконец, при Мернепта «северные» народы угрожают с моря самому Египту, — мы узнаем о нападениях тех же ликийцев, акаява, в которых, вероятно, надо видеть ахейцев, укрепившихся уже в Пелопонесе, туруша, возможно тирсенцев-этрусков и других. Также Рамзесу III в начале XII в. приходится вести тяжелые оборонительные войны с племенами пулашата, заккару, шардана и многими другими.

Словом, лаконическая фраза при изображении битвы на стенах храма в Мединет Абу: «Острова стали беспокойны, рассеявшись в их формах сразу» приобретает знаменательную красноречивость.

Нет никакого сомнения, что морские набеги, ставившие своей целью богатый Египет, не могли не касаться также и Крита. В связи с нападениями на владения Миноса понятны опустошения поселений и минойских дворцов, в которых теперь только часть была занята обитателями.

Несомненно, смелые мореплаватели и владельцы крупных центров в Пелопонесе и других местах Греции покорили себе Крит, — мы уже отмечали, что в южном Крите появился и новый тип построек, присущий именно микенской Греции.

В связи с естественным ослаблением Крита и его завоеванием необходимо понимать и происходившие в это время выселения с Крита некоторых племен.

Так мы к П.-М. III должны прикреплять выселение пулашаты, филистимлян, которые заняли приморскую полосу южной Сирии, получившую по их имени имя Палестины, сохранившееся доньше. Пулашата, таким образом, оказалась соседкой хананеян на юге и востоке и израильтян на северо-востоке.

Про этих пулашата-филистимлян библия говорит словами иеговы у пророка Амоса (9,7): «Не я ли вывел Израиля из земли египетской и филистимлян из Кафтора (= Крита)». Из библии же мы узнаем о том, что филистимляне стали могущественным народом, вели постоянные войны с израильтянами и даже, как говорит книга Судей (13, 1), они «сорок лет» властвовали над ними.

Недавние раскопки в крупных центрах Палестины, в Аскалоне, Гезере, особенно в Айн-Шеме и других местах, показали вещественные памятники культуры филистимлян. Находки филистимлянской керамики и других предметов в слоях ханаанского Лакиша четвертой эпохи показывают на распространение влияния филистимлян и в семитических областях.

Крит, где некогда «гостил Одиссей», заканчивает последние годы своей жизни. Скоро он на долгое время сойдет со сцены и будет жить только в легендах и мифах следующих поколений, которые сохраняют память о былом великолепии минойской культуры, заполнявшей своей изумительной по достижениям энергией период длительностью свыше 2000 лет (3400—1250).

Но еще более важно живое продолжение минойской культуры в виде пережитков в микенской культуре, и

через нее и в будущей ионической, которая явится наследницей духовной энергии Крита.

Как мы видим, История, мудрая Ариадна в лабиринте веков, не прерывая ни разу нити развития, выводит из Крита новую и живую культуру на почву Греции.

Итак, по завершении весьма длительного древнеминойского периода, занимавшего около 1300 лет своей подготовительно-созидательной работой, наступает, после двухсотлетней переходной эпохи С.-М., расцвет микенской культуры в С.-М. II, которая достигает своей вершины в С.-М. III.

Этот период, по сравнению с первым, занимает почти вдвое меньше времени: он тянется всего лет 500, а высшее напряжение расцвета продолжается всего 120 лет.

Наконец, последний период минойской культуры, продолжавшийся, примерно, 300 лет, представляет собою время использования достигнутых богатств и силы, — это второй, поздний, расцвет Крита.

Затем наступает медленное умирание в П.-М. III, тянувшееся около 150 лет (1250—1100).

В предлагаемой группировке цифр можно уловить закономерно осуществляемую историей трагическую игру событий: чрезвычайно длительные тысячелетние периоды подготовки культуры нужны для того, чтобы в быстром потоке коротких столетий дать оформление накопленным силам. Затем История, использовав в периоде расцвета созидательные элементы и сохранив из них самые крупные и способные к развитию, клонит культуру к упадку, еще раз испробовав предварительно силы в новом расцвете. В дальнейшем эти живые силы История передает для продолжения жизни в новые условия.

Создатель новой культуры приступает к своему делу с еще более обогащенной опытом духовной организацией, — его духовный организм получает новые наслоения.

Прежде чем перейти к микенской культуре, необходимо охарактеризовать эту «наслоенность» духовной организации создателей минойской культуры. Какова ее формула по отношению к предшествовавшим ей периодам?

Культура, созданная человеком палеолитического времени, выдвигала на первое место мужчину, сперва жившего собиранием плодов, потом охотника. Мужское начало определяет палеолит. Женщина в этом периоде, как отмечает Гернес, только здоровая самка.

Затем происходят изменения.

В неолитическом периоде жизнь приобретает организованный характер. Этой организующей силой является женщина: она занимается земледелием, в ее руках ткацкое дело, она же prepares из глины сосуды. Женщина олицетворяет, как и возделываемая ею земля, плодородие. В религиозном, развитом в эту эпоху, сознании отлагается образ великой богини Земли.

Мужчина занимает второстепенное место.

Наступает «бронзовый век». В нем на Крите развивается удивительная яркая культура.

Женщине отводится первое место: религия знает главное женское божество, мужчине воспрещается отправление культа. Искусство восхваляет красоту женщины: мы видим ее изображения в богатых одеждах на фресках, в фаянсовых статуэтках, на кольцах и печатях. Словом, культ женщины доведен до высших

пределов, до которых он никогда в будущем в такой степени более не подымется. Но в то же время нельзя говорить, что минойская женщина стоит в едином центре культуры, — рядом с ней находится мужчина.

Минос, владыка острова, он держит в повиновении заморские владения. Великая жрица разделяет с ним власть и управляет религиозной жизнью.

Поразительно сходную картину можно наблюдать в некогда сильном негрском царстве Муаты Ямвы в Лунде южной Африки: на ряду с Муатой Ямвой стоит Лукокеша, верховная жрица и соправительница царя, но не его супруга. Состоящие в ее штате мужчины носят название «женщин».

Минос, ипостась Зевса, который впоследствии вытесняет великую богиню, представляет собою предел мужской силы.

Итак, Минос владыка и Женщина великая богиня — мужчина и женщина — достигают небывалых пределов своей силы.

Формула минойской культуры заложена в соединении этих двух предельных состояний: на Крите была совершена необыкновенной силы работа, неизбежная для того, чтобы в дальнейшем могла длиться жизнь в областях по Средиземному морю: были доведены до их пределов силы Мужчины палеолита и Женщины неолита.

В первый и в последний раз История привела в равновесие пределы мужской и женской силы.

В дальнейшую жизнь в бассейне Эгейского моря Мужчина и Женщина вступают с сильными отложениями в их духовной организации осуществленного предельного достижения в периоде минойской культуры. В различные исторические моменты по-разному

будут проявляться формы «равноправия» при постоянном господстве мужчины в культуре. Патриархальный строй окончательно укрепляется под северным влиянием и вытесняет своеобразный минойский «матриархат» — отражение неолитической культуры.



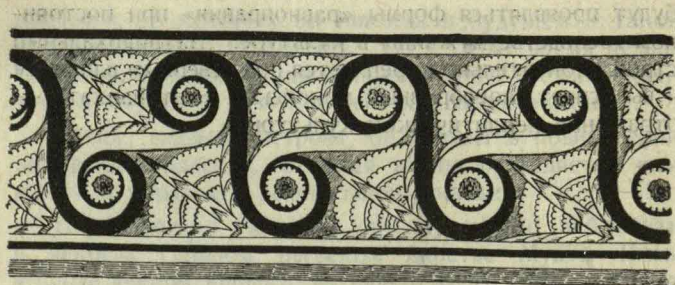


Рис. 55. Спиралевая фреска. Тиринф.

X

Культура, с которой мы познакомились выше, имеет своим фоном легенды, связанные с Миносом, являвшимся в сознании греков представителем сильного, но не греческого государства. Минойская культура не воспринимается на почве Греции. Наоборот, «микенская культура» вся располагается на фоне греческих легенд, связанных с Троянской войной, и сказаний о деяниях героев, живших в различных областях Греции и на ее западных островах.

Раскопки последнего десятилетия и особенно работы 1920—1921 в Микенах и Тиринфе значительно дополнили наши сведения об этих главных центрах микенской культуры, впервые исследованных Шлиманом.

В настоящее время возможно проследить развитие микенской культуры в трех главных этапах внутри среднего и позднего эгейского периодов.

«Микенская культура» начинает развиваться после древне-элладского периода на почве, подготовленной ранними культурами.

Она возникает в значительной степени «внезапно», и медленно, под влиянием Крита периода стиля Камарес и начальной эпохи поздне-минойского периода, входит в эгейскую культуру. Этот средне-элладский период по отношению к Микенам и Тиринфу можно назвать «ранне-микенским» периодом.

Первые две эпохи поздне-элладского периода, совпадающие с эпохой второго расцвета Крита, временем «дворцового стиля», представляют «средне-микенский период», отличающийся насыщением его минойскими элементами.

Наконец, последняя эпоха поздне-элладского периода, совпадающая с П.-М. III, представляет поздне-микенский период и характеризуется тем, что микенские элементы вносят расслоение в минойскую культуру.

Из микенских центров древнейшим являются Тиринф, вызывавший удивление Гомера своими гигантскими стенами, которые Павзаний, ученый путешественник по Греции во II в. нашей эры, причислял к чудесам света, подобно египетским пирамидам.

Тиринф, находящийся недалеко от Навплийского залива среди Аргосской равнины, над которой он господствует, представляет низкий (ок. 20 м.), одиноко стоящий скалистый холм в 300 м. длины и около 100 м. ширины, с тремя несколько выступающими одна над другой террасами. На них впоследствии будут расположены в самой высокой части дворец, в средней, наиболее узкой, дворцовые служебные постройки, а нижняя (северная) часть будет отведена для хозяйственных целей, — здесь расположатся служебные постройки,

стояла, конюшни, псарни. Эта часть была отделена поперечной стеной от среднего дворцового участка.

Такое распределение дворцовой площади можно отметить также в средневековых замках, например, во Франции, в замке д'Арк, где в первом дворе были расположены хозяйственные постройки. Поперечный чашокол с воротами отделял эту часть от второго двора, где подымался самый укрепленный замок.

Холм, повидимому, впервые получил своих обитателей в ранний бронзовый век или, быть может, в исходе энеолита.

От этого первого поселения на верхней террасе сохранились следы криволинейной стены; позднее здесь же, на месте будущего дворца, был построен обширный «круглый дом» с кирпичными стенами, выведенными на каменном высоком фундаменте. Здание было покрыто черепичатой крышей.

После некоторого времени археологическая лопата, как перо мудрого летописца, показывает, что круглое здание было заброшено, на нем время вновь наслало землю, и поверх уже двух построек — криволинейной стены и «круглого дома» — выросли новые стены, окружавшие верхнюю постройку; над ней в новом слое были найдены пять древних, сложенных из камня небольших могил, в одной из которых лежал на боку в обычной позе умерший.

Прошли еще долгие десятилетия, и над всеми этими заброшенными постройками и забытыми могилами был выстроен древний дворец, план которого неизвестен: можно только сказать, что он был укреплен, помещения его уже были украшены фресками и он имел вход под будущими внешними воротами.

Этот первый дворец был перестроен в ранне-микенскую эпоху в период усиления власти местных князей.

и с его планом мы знакомы со времени раскопок Шлимана в 1884 году.

Дворец был окружен гигантской стеной, сложенной из огромных неотесанных блоков камня от 2—3 м. длины и до 1 м. толщины, пустое пространство между которыми было заполнено более мелкими камнями. Стены достигали высоты до 20 метров.

Подобное чудовищное сооружение греки приписывали одноглазым великанам циклопам, которых, по преданию, вызвал из Ликии в Малой Азии Прэт, брат аргосского царя Акризия. Вся система этой кладки получила по имени этих гигантов название «циклопической кладки».

Для того, чтобы попасть во дворец, нужно было подняться с восточной стороны по выступающей наружу узкой рампе, шедшей параллельно стене, при чем для врага этот путь был невыгоден: его правая рука с копьем, не прикрытая щитом, была обращена к крепостной стене и подставляла, следовательно, его правый бок обстрелу сверху.

Через узкий проход, перегораживаемый поперечными балками, посетитель входил в узкую галерею, сложенную ложным сводом, из которой можно было попасть на среднюю часть холма и подняться ко дворцу. Второй защищенный балками проход, напоминающий, как мы увидим, по расположению «львиные ворота» Микен, выводил пришедшего на расширенную часть галереи, на которую выходило семь казематов, сооруженных в южной стене, достигающей здесь 17 метров толщины.

Эта длинная (30 м. дл., 1,90 ш.) и высокая (4 м. в.) галерея представляет чудо строительного дела. Нужно представить себе необычайную простоту сооружения искусного тиринфского строителя, который, не зная

сводчатой постройки, сумел достичь строительных и художественно-световых эффектов этого типа сооружений.

Перед пришедшим открывались широкие ворота — «Большие пропилии», напоминающие будущие пропилии на акрополе в Афинах, состоявшие из узкого прохода, идущего через два широких помещения, между двух деревянных колонн по переднему и заднему фасадам.

Большие пропилии выходили на южный внутренний двор, в крайней части которого в стене были расположены пять казематов с дверьми в узкий коридор. С западной стороны к стене примыкали два выступающие вперед бастиона.

На внутренний двор с северной стороны выходила главная часть дворца, в которой были расположены помещения мужской половины.

Здесь, прежде всего, «Малые пропилии» вводили приходящего на небольшой внутренний, выложенный плитам, дворик (15 × 10 м.), окруженный со всех сторон колоннадами. Во дворе у входа находится алтарное сооружение в виде углубления в земле для принесения жертв подземным богам. На двор выходит главное здание дворца, представляющее один из самых интересных памятников архитектуры микенского периода.

По двум узеньким ступенькам нужно подняться между двух колонн и пройти в прихожую (протирон) с тремя дверьми, ведущими в переднее помещение (продомос). В прихожей нижняя часть стены была украшена великолепно исполненными из алебастра фризом, украшенным вставками из синего стекла, о котором упоминает Гомер (ср. рис. 42).

Продомос имел в середине стены открытый вход (7 м. ш.), который, вероятно, был занавешен ковром, —

он вел в главное помещение «большой зал» — мегарон, описанный Гомером. Мегарон представляет собою обширное (ок. 12 м. дл. и 10 ш.) прямоугольное помещение, посередине которого находился большой круглый очаг, окруженный четырьмя колоннами, поддерживавшими крышу с отверстием над очагом для выхода дыма.

Мегарон получал освещение через дверь.

Пол помещений был украшен тщательной росписью, вызывавшей впечатление ковров. Так, первые два помещения были покрыты орнаментом, изображающим пересекающиеся под прямым углами черные двойные прямые линии с белыми точками между ними.

В главном помещении, где у восточной стены перед очагом возвышался трон, роспись шла в три ряда, оставляя свободным пространство между колоннами и очагом. Роспись представляла полосы из небольших квадратов, заполненных поочередно сетчатым черным узором и изображениями двух дельфинов и стилизованных осьминогов, использованных на обложке книги. Перед троном узор представлял ковер в три ряда четырех полос с белыми точками.

Весь мегарон, в основных элементах уже встречавшийся в прямоугольных зданиях Фессалии, представляет, как мы увидим, дальнейшее развитие мегарона Трои.

Из продомоса маленькая дверь с западной стороны вела в ванное помещение, пол которого представлен одной гигантской каменной плитой в три метра ширины и четыре длины.

Узкие и длинные коридоры, на которые выходили жилые помещения мужской половины, сходились под прямыми углами и соединяли эту часть с женской, представлявшей замкнутую и самостоятельную поло-

вину; из нее коридорами можно было выйти непосредственно к «Большим пропилеям».

С западной стороны была расположена узкая лестница, которая вела в среднюю часть дворца, занятую служебными постройками; в свою очередь из нее небольшая лестница вела в коридоры мужской половины.

Женская половина состоит из двух групп помещений.

Главное помещение составлял небольшой мегарон (ок. 6×8 м.) из двух комнат: собственно мегарона и прихожей с двумя боковыми маленькими дверьми в коридоры и широким выходом во двор, из которого через тройную дверь можно было выйти в галерею, а оттуда на второй двор.

Из последнего через проходы между двух колонн можно было попасть в коридор, выходивший к «Большим пропилеям».

Рядом с главным женским помещением было расположено более длинное здание с четырьмя покоями, выходившими в коридор, отделяющий это здание от главного, и в длинный узкий коридор, соединяющий жилые покои со второй группой помещений, своими кирпичными стенами упиравшимися в каменную стену восточной галереи.

Вокруг Тиринфского холма было расположено широко раскинувшееся городское поселение.

Как можно видеть из описания укрепленного Тиринфского дворца, характер расположения его помещений и архитектурный стиль существенно отличаются от критских дворцов.

Помещения тиринфского дворца были, как на Крите, покрыты фресками, при чем рельефных фресок, повидимому, в Тиринфе не применяли.

Уже Шлиман нашел известную тиринфскую фреску, изображавшую в беглом рисунке обычный критский сюжет — жонглера над спиной мчащегося быка. Последние раскопки немецкого археологического Института в Афинах вывели на свет значительный материал, который впервые позволил говорить о характере стенной живописи древнейшего центра микенской культуры.

Стенная живопись Тиринфа представляет две группы: ранняя живопись покрывала стены первого дворца, она современна древнему периоду минойской живописи (С.-М. III и П.-М. I) и позднему периоду (П.-М. II). Поздняя тиринфская живопись относится ко второму дворцу и совпадает с последней эпохой поздне-минойского периода.

Из ранней тиринфской живописи известны чисто декоративные росписи: «Большой спиральный орнамент» (рис. 55), «Орнамент из щитов»; из сюжетных композиций можно отметить фреску «Воина с копьями» и «Стадо быков».

Наиболее интересны фрески второго дворца.

Из них необходимо отметить «Девушку с коробочкой», составлявшую часть большого фигурного фриза с процессией женщин. Затем чрезвычайно интересны «Охотничьи сцены», составлявшие содержание большой композиции, покрывавшей стены мегарона: «Две девушки на колеснице», «Охота с собаками на вепря», «Выезд охотников с гончими», «Фриз с оленями», а также «Воин с двумя копьями».

К этим поздним произведениям относится и найденная Шлиманом картина с быком и жонглером.

Женская процессия была написана на ярком голубом фоне, вверху он был окаймлен пестрым узором, внизу ограничен изображением балок, представляющих

деревянный пол. По нему идет слева направо девушка, немного меньше натурального роста.

На ней темно-красный, обшитый богатой каймой корсаж, оставляющий открытою высокую белоснежную грудь с красным соском, обведенным красными точечками. Голубая юбка с затканым золотом желтым верхом вокруг бедер украшена пестрыми воланами с голубыми, белыми, желтыми и черными поперечными полосками.

Прическа особенно замысловата. Волосы с локонами на лбу, выбивающимися из-под красной ленты, частью свободно текут по плечам и груди, частью подобраны в высокий шиньон, перехваченный в узкой части красной повязкой, — из нее ниспадают короткие змеистые пряди.

Девушка идет мягкой, упругой поступью, сверкая белыми ногами; по минойской моде она откинулась слегка назад и, наклонив голову, пристально смотрит на баночку из слоновой кости, которую она изнеженным жестом несет на ладони, поддерживая сверху правой рукой.

Другая композиция ¹⁾ (ок. 40 с. в.) показывает не менее яркую картину выезда на охоту.

На излюбленном голубом фоне видна красная колесница на больших голубых колесах с золотыми спицами, запряженная рыже-красной и белой лошадей. На колеснице спокойно стоят, вытянувшись во весь рост, две девушки, пристально всматриваясь вперед. Девушки с причудливой прической одеты в простые с короткими рукавами хитоны-рубашечки с черной оторочкой: у одной хитон зеленоватого цвета, у другой розоватого. Одна из них держит в руках красные

вожжи и бич. Девушки едут между трех сильно стилизованных пестрых деревьев, изображающих лес.

Спокойная сцена выезда на охоту сменяется второй картиной, полной движения и своеобразного драматизма (рис. 56).

На фоне голубого неба среди болотных растений мчится огромный рыже-желтый кабан в минойской схеме летучего галопа, подняв одновременно в воздух все четыре ноги. Со всех сторон на кабана нападают сильные, как доги, собаки с ошейниками, гонящие зверя на охотников. Сверху на кабана насаждает белая собака с красными подпалинами, сзади его настигает белая с голубыми пятнами, а снизу к нему устремилась белая с черными.

Затравленному животному навстречу устремляются охотники — один из них уже вонзил копьё за глазом, около уха, другой всаживает острие в загривок кабана.

К другой части этой большой охотничьей композиции относится новый выезд на охоту: перед рослыми конями, запряженными в колесницу, выступает юноша-прислужник. Одет он в микенскую, не встречающуюся на Крите, одежду: на нем рубашка с короткими рукавами, с поясом, и мягкая обувь с «гамашами». Юноша, откинувшись, с усилием удерживает на веревке двух гончих, которые приложили уши к голове. В этой же композиции выступали также девушки — охотницы с гончими.

В такой же короткой микенской рубашке, более соответствовавшей холодному, по сравнению с Критом, воздуху Пелопонеса, выступает и воин или охотник с двумя копьями на плече.

Как легко убедиться, и на стенной живописи в Тиринфе мы встречаем иной дух и иные сюжеты, чем на

¹⁾ См. цветную таблицу в начале книги.

Крите, хотя в общем заметно большое сходство в построении композиции.

Но все же живопись более ярка и груба в красочных гаммах, а сюжеты указывают, главным образом, на излюбленное занятие—охоту, в которой принимали участие также микенские Аталанты. Наконец, одежда указывает не на Крит, а скорее на север и невольно вызывает в памяти одежду пажей и прислужников в средневековых замках северных владок в Германии или Франции.

Кстати здесь отметить, что в связи с новым покроем одежды появляется незначительный по виду, но весьма важный предмет обихода. Одежда обычно закалывалась в Микенах булавкой, головка которой иногда представляла цветок или животное; затем, под влиянием излюбленного в это время спиралевого орнамента, микенский мастер согнул посередине длинную булавку спиралью и, приделав на одном конце желобок для вставки в него острого другого конца, получил так называемую теперь «английскую булавку» для закалывания одежды. Такая бронзовая фибула была найдена Шлиманом около Микен, и эта скромная булавка явилась образцом для столь распространенных по всему Средиземному морю фибул. Уже в поздне-микенскую эпоху фибулы изготовлялись из золота и достигали причудливых форм в роде той, которой закалывал свой хитон Одиссей:

(Одиссея, п. XIX; 226).

...Золотою, прекрасной, с двойными крючками
Бляхой держалася мантия; мастер на бляхе искусство
Грозного пса и в могучих когтях у него молодую
Лань изваял; как живая, она трепетала.

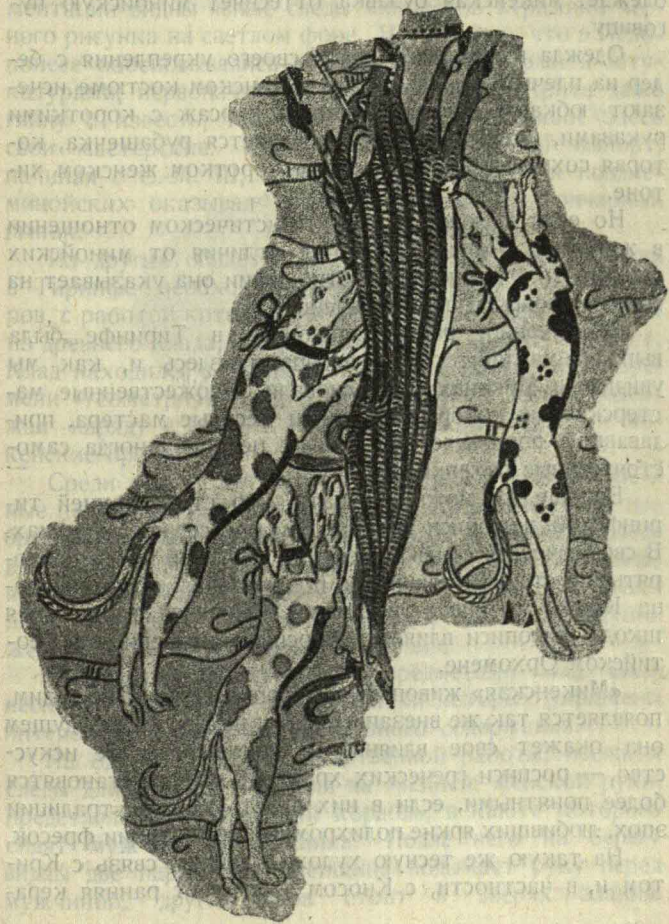


Рис. 56. Охота на кабана. Фреска в Тиринфе.

Скромная фибула свидетель крупных изменений в одежде: микенская булавка оттесняет минойскую пуговицу.

Одежда перемещает центр своего укрепления с бедер на плечи. Вместе с этим в женском костюме исчезают юбка и декольтированный корсаж с короткими рукавами, вместо которого появляется рубашечка, которая сохранится в дорическом коротком женском хитоне.

Но если в сюжетах и колористическом отношении в живописи Тиринфа заметны отличия от минойских фресок, то в техническом отношении она указывает на явное минойское происхождение.

Несомненно, ранняя живопись в Тиринфе была выполняема критскими мастерами: здесь и, как мы увидим, в Микенах они основали художественные мастерские, из которых выходили местные мастера, придававшие произведениям разных центров иногда самостоятельные оттенки.

Вообще же можно сказать, что стиль ранней тиринфской живописи мы найдем в соседних Микенах. В свою очередь стиль микенских росписей будет повторяться в стенной живописи, покрывавшей стены «Дворца Кадма» в Фивах, в Беотии. Поздняя тиринфская школа живописи влияет на росписи, найденные в беотийском Орхомене.

«Микенская» живопись в Пелопонесе, как мы видим, появляется так же внезапно, как и на Крите; в будущем она окажет свое влияние на ранне-греческое искусство, — росписи греческих храмов и статуй становятся более понятными, если в них видеть далекие традиции эпох, любивших яркие полихромные композиции фресок.

На такую же тесную художественную связь с Критом и, в частности, с Кносом указывает ранняя кера-

мика Тиринфа; в технике, в формах сосудов и в их ornamentации видны явные следы минойской керамики черного рисунка на светлом фоне. Несомненно, что в Пелопонесе обосновывались вместе с художниками и штукатурами, первоначально привозившими с Крита даже глину и известь, также и гончары, основавшие здесь свои мастерские. Кроме того, постоянный импорт, начиная с С.-М. III, сосудов стиля Камарес и позднеминойских оказывал влияние на местный гончарный рынок.

Из других областей художественного производства в Тиринфе необходимо отметить золотых дел мастеров, с работой которых нас отчасти знакомят предметы из древнего клада, найденного около Тиринфа в 1915 г. Клад находился в бронзовом котелке позднейшего времени «геометрической эпохи» железного века и содержал наряду с вещами «геометрического стиля» и микенские предметы.

Среди них можно отметить богатые золотые шейные цепочки с массивными бусами, спиралевые золотые браслеты и удивительное украшение в форме колеса из золотой проволоки, спицы которого были украшены янтарными бусами. Вероятно, эти украшения надевались на волосы, покрывавшие уши, как на известной женской голове из Эльха в Испании.

Но самыми значительными предметами клада были несколько золотых колец, печатки которых украшены интересными сценами религиозного содержания.

На одном кольце посредственной работы, носящем следы длительного ношения на мизинце женской руки, представлен отплывающий корабль, в каюте которого сидят мужчина и женщина. Подле него на берегу видны две пары: одна женщина поднимает руку перед мужчиной, другая пара стоит в дверях здания.

Быть может, композиция передает сюжет «Увоза Елены», как на известном обломке вазы «геометрического стиля».

Другое кольцо великолепной работы, приводимое на нашем рисунке (рис. 57), превосходящее величиной знаменитое «большое микенское» кольцо, некогда украшало мужскую руку.



Рис. 57. Большое золотое кольцо.
Тириф.

На печатке кольца представлена сидящая справа на троне богиня, быть может Гера, в богато-украшенном одеянии с диадемой на голове. Перед ней на колонке находится низенькая золотая чаша. Позади кресла на каком-то предмете сидит длиннохвостая птица, напоминающая священную птицу богини — кукушку.

В левой руке богиня держит воронкообразную чашу на ножке. К ней подходят четыре демонических львоподобных существа, одетых в рыбы шкуры, с кувшинчиками в лапах. Между демонами показаны условно изображенные кустарники или деревья. В верхнем поле по волнистому берегу морской отмели, покрытой песком, растут кусты или деревья, а сверху сияют месяц и солнце.

Низ печатки кольца заполнен орнаментом, повторяющим алебастровый фриз одного из покоев тирифского мегарона.

Напомним, что в тирифском кладе был найден первый в этих местах хеттский цилиндр, указывающий на сношения, существовавшие между Пелопонесом и каппадокийскими центрами.

Вторым классическим местом развития микенской культуры, по имени которого весь период получил свое имя, были Микены, о которых много дополнительных сведений сообщили недавние раскопки, показавшие, что первое поселение появилось здесь лишь со средне-элладского периода.

Микены, отстоявшие в четырех часах ходьбы от Навплийского залива, были расположены при входе в узкую долину между двумя высокими серыми холмами, в уединенном углу аргосской равнины. Дворец стоял на вершине довольно высокого, обладающего хорошим источником, холма (278 м.); неожиданно открывающегося взорам при выходе из небольшого ущелья, образованного широкой складкой между двумя длинными землистыми холмами, на которых было расположено городское поселение Микен.

Положение Микен, представлявших важное укрепленное место при выходе торговых дорог из Коринфа, Флиунта и других городов северной Арголиты, было хорошо уже отмечено поэтом в Одиссее, сказавшим, что дворец находился — «в безопасном углу многоконного города Аргоса» (песня 3, 263). Микенский Акрополь, метко охарактеризованный Павсанием во II в. нашей эры, имеет форму неправильного треугольника (300 м. длины по линии высоты треугольника при 200 м. длины основания), обнесен сильной стеной, и в ней расположены знаменитые «Львиные ворота».

В конце средне-эллинистического периода, когда, под влиянием Крита, культура, созданная в Микенах в первые эпохи этого периода, окрепла и завоевала себе положение на ряду с Тиринфом, в Микенах заметна новая жизнь.

На акрополе в раскопках 1920—1921 г.г. обнаружены следы первого древнейшего дворца владетельных микенских князей, погребенных в знаменитых шахтовых гробницах, с которыми мы познакомимся ниже.

Этот дворец, имевший два этажа, расположенный около остатков позднейшего дворца, носит следы влияния минойской архитектуры. Между прочим, его штукатурный пол был обделан вывезенным с Крита белым кристаллическим алебастром, из которого построен дворец в Кносе.

Позднее, вероятно, до начала последней эпохи средне-эллинистического периода, дворец в Микенах был перестроен, сохранив свои три основные помещения. Должно быть, в это время его мегарон (11,12 м. × 11,50 м.) с четырьмя колоннами вокруг алтаря был украшен фресками. Живопись с сотнями фигур в самых различных положениях покрывала пояс длиною почти в сорок шесть метров. Картины иллюстрировали военные эпизоды «былин» этого времени, вошедших в Илиаду. На западной и северной стене, на темнотемном фоне, были расположены изображения укрепленного лагеря, затем шли сцены сражения на колесницах, видны павшие воины и картина осады города, которая отразилась в композиции осады города на серебряном сосуде, описываемом нами ниже.

При перестройке дворца были выполнены и новые росписи полов.

Около очага пол был покрыт простым геометрическим узором из пересекающихся прямых, а в продольном пол со стрельчатым орнаментом внутри продолговатых клеток вызывал впечатление, будто он покрыт ковром.

В последнюю эпоху средне-эллинистического периода, в «век развития инженерного искусства», были произведены необходимые дополнительные оборонительные сооружения и созданы новые постройки.

Мы познакомимся, в главных чертах, с Микенами этого периода расцвета (1400—1100 г.г.).

Микенский акрополь, так же как в Тиринфе, был защищен могучей стеной, но строительная техника сделала успехи: на ряду с прежней циклопической кладкой, которая применялась, главным образом, в местах расположения старого дворца, встречается полигональная кладка, при которой камни обтесывались по нескольким плоскостям и плотно прикладывались один к другому. В некоторых случаях при постройке ворот камни обтесывались прямоугольниками. Юго-западная полигональная стена более позднего происхождения. В описываемую эпоху весь треугольник микенского акрополя был обнесен стеной.

В силу естественных условий вход в Микены нельзя было устроить по образцу тиринфского. Поэтому для обеспечения входа на акрополь в северо-западной узкой части был устроен длинный (15 м.) и широкий (10 м.) проход (дромос) с двумя бастиянами, с которых можно было, как в Тиринфе, обстреливать приближающегося врага с правого фланга.

Проход заканчивается у ворот, постройка которых удивляет простотой и в то же время величием: вход образован из четырех цельных кусков камня по 4½ метра длины, в 2 метра толщины и в 1 метр высоты.

Такая грандиозная рама представляла надежный центр, способный выдержать напор боковых стен и упирающихся в них крыльев коридора, а также тяжесть верхних рядов стены у бастиона. Однако, чтобы избежать напрасной тяжести, микенские инженеры нашли гениальный способ облегчения силы давления: они оставили над камнем, перекрывающим вход, пустое треугольное пространство, направив, таким образом, тяжесть не по линии высоты треугольника, но по сторонам косо срезанных камней. Образовавшееся пустое пространство художник-скульптор закрыл коричневатой-серой известковой плитой (3 м. в., 3,60 м. внизу и 0,61 с. толщины), украшенной знаменитым рельефом, по содержанию композиции которого все сооружение получило в археологии имя «Львиных ворот» или, вернее сказать, «Ворот Львиц».

На плите, обломанной сверху, изображены слева и справа в геральдической позе две львицы, исполненные в мягком рельефе при помощи пилы и бурава. Каждая из них поставила передние лапы на низенькие алтарные столики, перекрытые плитой, на которой с невысокой базы подымается колонна минойского типа, расширяющаяся кверху. На ее мягкой подушке лежит абак, на которой показаны выступающие круглые концы балок, перекрытых архитравом.

У львиц были приставные, теперь не сохранившиеся, головы из стеатита. Повернув головы, звери, охраняя колонну на алтарях, символ единства и незыблемости власти родов владыки и его супруги, грозно смотрели на каждого приближающегося к воротам с враждебными намерениями.

Рельеф «Львиных ворот» представляет единственный пока в искусстве эгейского периода пример монументальной скульптуры. Сходный мотив можно отме-

тить в Малой Азии в некрополях Фригии, родине легендарных Пелопидов, мифологических предков микенских владык. Подобных львов можно также отметить на городских воротах в Фельзине в Италии и на целом ряде минойских печатей.

Из «Львиных ворот» внутренний крытый, как в современной Греции, проход (3 м. дл.), снабженный второй дверью, выводил приходящего на дорогу, подымавшуюся к описанным выше дворцовым помещениям на вершине акрополя.

Справа при выходе из прохода находится известное погребение, открытое Шлиманом в 1876—1877 г.г., включенное в площадь акрополя, укрепленного в последнюю эпоху поздне-микенского периода.

Погребение представляет обширный круг (25 м. в диаметре), окруженный двойным рядом вертикально поставленных каменных плит (1—1½ м. в.), перекрытых плитами. С северной стороны устроен выход, повернутый в сторону «Львиных ворот» и сложенный из тех же вертикально поставленных плит.

В этом кругу находились шесть шахтовых гробниц, высеченных в холме на глубине 7½ м.

Над засыпанным землей погребением возвышался алтарь и стояли девять надгробных плит, украшенных спиральным орнаментом, розетками и различными сценами охоты на колесницах и битв.

В прямоугольных погребальных помещениях Шлиман нашел скелеты 17 умерших, окруженных значительным числом знаменитых золотых предметов, вполне оправдавших эпитет, данный Гомером Микенам—«златообильные». Позднее этот могильный круг служил местом собрания микенских старейшин, размещавшихся для решения дел, как известно, у Гомера, по священной кругу.

Богатство предметов, найденных при умерших, с очевидностью указывают на то, что погребение принадлежало членам правящего в Микенах дома. В переводе на язык греческой мифологии, можно говорить, что в микенском кругу были погребены персеиды, родоначальник которых Персей построил стены с помощью киклопов из Ликий.

Но, конечно, археологически можно говорить только о «правителях времени шахтовых гробниц», которым принадлежат древнейшие укрепления Микен и постройка первого дворца. Найденные в гробницах полихромные минойские вазы исходной поры «стиля Камарес» позволяют отнести сооружение могильника ко времени около XVIII века, т. е. к средне-элладскому периоду.

«Могильный круг» в Микенах не стоит, благодаря последним раскопкам, одиноко, как еще это было недавно. Как мы говорили выше, форма погребений обычно подражает господствовавшему в прежнее время жилому помещению. Круглое погребение отвечает по своей форме круглому дому в нижних слоях дворца в Тиринфе, овальному дому в Олимпии и т. д.

С другой стороны круглое погребение Микен имеет, несомненно, самую тесную связь с круглыми погребениями, обнаруженными в значительном числе на ионическом острове Левкаде в долине Нидри. Здесь, как и в Микенах, весьма часто большие круглые могилы были расположены, примерно, в середине обнесенного каменными плитами круга. Таким образом, микенские погребения указывают на западный путь связей, который приобретает особое значение, если вспомнить погребения западного Средиземноморья. Шахтовые гробницы (*tomba a fossa*) встречаются на Западе повсюду, и открытый каменный круг принадлежит к исконным

типам сооружений позднего неолита от Испании и северной Франции до Шотландии (т. наз. *Stone-henge*). Надгробные плиты на могилах могли быть поставлены, по остроумному мнению Шухардта, как пережиток обычая ставить менгиры в центре каменного круга.

Однако, в противоположность распространенному на Западе обычаю класть умершего на бок, в микенских шахтовых гробницах покойник лежал, вытянувшись во весь рост, указывая своим положением на северные влияния в погребальном культе. Во всяком случае, как можно видеть, Микены в древнейших своих погребениях зависели от северо-западного круга влияний, а не от южных центров минойской культуры.

По отношению к «Львиным воротам» погребальный круг представляет одновременное с первым дворцом сооружение, которое было включено в территорию акрополя лишь при новых правителях, построивших «Львиные ворота» и погребенных уже не в кругу, но вне акрополя в «ранних купольных гробницах». Мифологически эти правители принадлежат роду Пелопидов, родоначальник которых Тантал жил во Фригии.

Наконец, в последнюю эпоху поздне-элладского периода, время расцвета Микен, когда происходила перестройка дворца и перепланировка города, были сооружены исполинские «поздние купольные гробницы», как места погребений членов новых правителей дома богатых, сильных и жестоких, окруженных преступлениями, Атридов, о деяниях которых сообщает Гомер и Эсхил в своей знаменитой трилогии, говорящей о божественном возмездии, ниспосланном богами на дом Атрея.

Наиболее известна так называемая «Сокровищница Атрея», или «Могила Агамемнона», расположенная в долине, ведущей к акрополю.

Гробница помещена в холме. Доступ к ней открывает длинный широкий проход (35 м.) прорезанный в холме и облицованный камнем. Коридор упирался в высокую дверь (5,40 м. × 2,46 м.), перекрытие которой составляют два огромных камня, весящих свыше 120 тысяч килограммов. Для облегчения тяжести, давящей на дверь, устроен, как и в «Львиных воротах», треугольник, прикрытый украшенной рельефным узором плитой из красного порфира.

Перед входом справа и слева подымались полуколонны зеленоватого пестрого камня минойского типа, украшенные стрельчатым, врезанным орнаментом.

Под одним из блоков, около входа, недавно был обнаружен тайник, подвергнувшийся разграблению уже в античности; в нем сохранились золотые пластинки, ожерелье из фаянсовых бус и карнеола, остатки предметов из слоновой кости и ваза поздне-микенского стиля. Словом, характер предметов указывает на то, что в купольной гробнице мы имеем действительно погребение знатного лица.

Тяжелая бронзовая дверь вела во внутренний покой. Главное помещение представляет как бы громадный улей, высотой в 15 метров, при таком же, примерно, диаметре основания. «Ложный» свод помещения образован из 33 постепенно суживающихся и хорошо пригнанных друг к другу рядов камней. Вверху круглая плита замыкала «купол». Начиная с третьего ряда снизу свод был украшен симметрично расположенными бронзовыми позолоченными розетками. В правой стороне в стене находится дверь, устроенная по образцу входной, ведущая в небольшое четырехугольное помещение, в котором, на глубине восьми метров, была расположена в скалистой почве могила владыки Микен.

Погребение было разграблено еще в древности, и поэтому раскопки Шлимана здесь не дали почти никаких предметов.

Аналогичные купольные гробницы были найдены поблизости Микен, и число их значительно увеличилось последними раскопками.

Купольные гробницы известны также из многих других мест Пелопонеса и Средней Греции; особенным великолепием и массивностью постройки отличалась большая купольная гробница, тоже с боковым помещением, в Орхомене. Купольные гробницы, с дромосом, представляющие, по существу, переведенные в монументальную форму первобытные и простейшие хижины, как, например, в тропической Африке, с круглым основанием и суживающимися кверху стенами, облицованными глиной, указывают, как и «Могильный круг», опять на западный путь влияний. Так, например, в Португалии и в Испании, в неолитическом и медно-каменном веках, были уже известны подобные погребальные сооружения.

Шухардт думает, что боковое прямоугольное погребальное помещение в Микенах и Орхомене представляет остаток обычая прошлого времени, когда вокруг главного покоя были расположены многочисленные небольшие помещения.

Если эта мысль верна, то источник западного влияния получает подкрепление: подобное расположение известно на Мальте в Хал-Сафлиени, в Сардинии в Ангело Руху и в важном центре Этрурии, Вульчи.

Под влиянием Тиринфа и Микен возникли и развивались поселения во многих местах южного и западного Пелопонеса, в Средней Греции — в Аттике и Беотии, где помимо Орхомена недавно были найдены остатки дворца, условно названного «Домом Кадма», украшен-

ного великолепными фресками раннего микенского периода, и в Фессалии. В северо-восточной Греции пока известно только несколько мест в Этолии и Акарнании, а также и на всех трех воспетых Гомером островах — Левкаде, родине Одиссея — Итаке и на Кефалении.

Как можно заметить, памятники строительного искусства Тирифа и Микен, следовательно и остальных мест одновременных поселений в Греции, представляют в светских и в погребальных сооружениях весьма цельный материал, на котором видны следы иных влияний, чем те, которые наблюдаются на минойском Крите.

В отношении жилых помещений явное влияние Крита пока можно усматривать лишь в первом микенском дворце. С другой стороны, на Крите во время частичного использования южных дворцов в последнюю эпоху П.-М. III мы отмечаем присутствие «микенского дворца», — пелопонесский мегарон должен был ярко бросаться в глаза обитателям острова при сравнении с находившимися рядом с ним минойскими постройками.

Из сопоставления обоих видов построек можно сделать вывод, что микенский мегарон совершенно чужд типу жилого помещения на Крите.

Сказанное по отношению к основному элементу пелопонесского строительства — к прямоугольному вытянутому дому Микен, можно в полной мере распространить и на характер расположений групп помещений. И здесь намечаются иные пути влияний, чем на Крите.

Три особенности отличают микенские постройки от критских.

Прежде всего, в Греции каждая крупная группа помещений, очерченная непрерывными линиями стен, как бы вставлена одна в другую: так, в Тирифе самостоятельная группа помещений главного мегарона окружена второй группой женских мегаронов и западных

помещений мужской половины, — коридоры ясно ведут эту линию окружения. Оба эти кольца групп помещений в свою очередь вставлены в окружение внешней стены. Еще яснее можно наблюдать принцип «вставки» одних помещений в круг, образуемый другими, на энеолитических постройках в Димини в Фессалии. Там в среднем кольце расположены мегарон и второстепенные помещения, выходящие на отдельный двор. А между вторым и третьим кольцом, образованным внешней стеной, лежат служебные постройки.

Полную аналогию, показывающую на существование внутренних связей, можно найти в Трое, представляющей, как мы говорили, одно из звеньев «северной» цепи: Трояда — Фракия — Македония.

В так называемом городе второго периода Трои посередине обширного пространства, обнесенного высокой стеной, лежит княжеский мегарон, окруженный собственной стеной. Итак, и здесь мы имеем тройную вставку: стены мегарона окружены стеной двора, и все это обведено внешней стеной. В промежутке между второй и третьей стеной, как в Димини, были расположены служебные постройки.

Второй особенностью микенских построек является удлиненный тип мегарона, с 2—3 помещениями и с четырьмя колоннами вокруг алтаря в главном покое. Этот план встречается опять в Фессалии и во II городе Трои. На Крите обычный план помещения представляет неглубокий прямоугольник, соединенный с другими помещениями, без очага и колонн вокруг него.

Наконец, третий отличительный признак микенской архитектуры заключается в том, что мегарон представляет собою, как говорят немецкие археологи, тип «дворового дома», — мегарон выходит на принадлежащий ему двор, обнесенный стеной, как в Трое II.

На Крите таких «дворовых домов» мы не видели; в полную противоположность этому, минойские постройки располагаются по сторонам главного внутреннего двора, и группы помещений образуются путем пристройки одного здания к другому.

Словом, на Крите господствует не принцип «вставки» кольца групп самостоятельных помещений в другое кольцо, но «нанизывание» одних помещений на ось соседних.

Троянский простой двухпокойный мегарон, как и фессалийские постройки Димини, относятся к энеолиту, т. е., иначе говоря, эти постройки несомненно предшествуют прямоугольным постройкам в Тиринфе. Тем более фессалийско-тройские постройки предшествуют микенским.

Из сказанного с необходимостью вытекает, уже ожидаемый по всему предшествующему изложению, вывод, что тип троянского мегарона, родственный фессалийскому, оказал свое решительное влияние на строительство Пелопонеса в раннюю микенскую эпоху. Иными словами, в строительном искусстве разбогателого периода налицо северные влияния, которые вытекают из бассейна «северной культурной провинции».

Если, после сказанного, продолжить линию Микены-Троя дальше в восточном направлении, то ее крайнее завершение получается на высотах холодной Каппадокии в хеттском главном центре Богазкеое. В его строительстве наблюдаются принцип «вставки» групп помещений и типичные черты «дворового дома». Как выясняется в последнее время, северные хетты называют в языке родство с «индоевропейскими» народами и воспринимают в своем строительстве «северные» элементы, которые могли осложняться также западными.

Характер влияний в погребальных сооружениях микенского периода совпадает с отмеченными выше культурными путями.

Мы неоднократно указывали на западное направление в сооружениях могильного круга, в устройстве шахтовых могил и в постройке купольных гробниц.

В некоторых случаях, однако, необходимо учитывать несколько смешанный характер влияний: в микенском погребении не только сказываются западные влияния в чистом виде, но к ним примешиваются также северные. К числу последних скорее всего следует относить изменение положения умершего, который теперь лежит вытянувшимся на спине, а не на боку.

Таким образом, в двух главных, наиболее друг друга поддерживающих областях духовно-материальной культуры—в типе жилища и погребения—в Микенах налицо северные и западные влияния.

Эти северные пришельцы второго тысячелетия, смешавшиеся с первоначальными обитателями неолитической Греции, сохранили, по слову Пушкина:

Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам,

но в то же время не остались глухи к проявлениям живой южной культуры Крита.

Они ее восприняли, но, однако, так, что духовная их сущность не была поглощена: минойская культура бесконечно обогатила Микены и помогла ей в дальнейшем создать плодородную почву для выработки эллинской культуры, элементами которой до сих пор живет Европа.

При наличии прочной «северной» базы микенская культура безбоязненно подвергала себя влияниям минойской культуры и в остальных областях прикладного

искусства, о произведениях которого мы лучше всего осведомлены по необыкновенно богатому набору предметов из золота, серебра и другого ценного материала, положенных в шахтовые гробницы, где были обнаружены скелеты 17 умерших.

Особым богатством содержания отличались четвертая могила, хранившая пять скелетов, в том числе два женских, и третья, с останками трех женщин и ребенка.

В четвертой могиле трое из погребенных были покрыты золотыми масками и нагрудником. При них находился целый арсенал копий, мечей с золотыми рукоятками, украшенными горным хрусталем и синим стеклом, и замечательные кинжалы. Из других предметов можно отметить большие бронзовые сосуды и тонкой работы золотые кубки на стройной ножке, украшенные или розетками, или мчащимися один за другим львами. Интересны золотые чашечки со спиральным, очень излюбленным в это время орнаментом, по форме напоминающие чашечки Камарес.

Отдельно следует отметить золотую чашу на высокой ножке с двумя ручками, от которых идут еще ручки до подставки. На каждой ручке изображено по голубю. Этот сосуд чрезвычайно напоминает знаменитый кубок мудрого Нестора, описанный в Илиаде.

Интересна также изящная серебряная чаша, украшенная золотыми вложенными кружками и изображением трех сосудов, из которых вырастают египетские растения. Эта чаша принадлежала какому-то любителю экзотических растений.

Затем в гробницах обнаружено свыше тысячи золотых круглых бляшек, украшенных выполненными в рельефе излюбленными мотивами: бабочками (рис. 58), осьминогами и различными спиральными узорами.

Также много было найдено различной формы золотых овальных украшений, которые вместе с бляшками служили для украшения гроба или, быть может, были нашиты на погребальные пелены. Кроме перечисленных предметов, необходимо подробнее ознакомиться с некоторыми предметами из той же четвертой могилы, которые дают хорошее представление о характере микенского искусства.



Рис. 58. Золотая бабочка.
Бляшка из Микен.

Весьма интересен недавно восстановленный серебряный воронкообразный сосуд. На нем в очень живом выполнении представлена военная сцена.

К песчаному берегу рулевой, опираясь на шест, подводит лодку, из которой высаживаются морские разбойники. Они устремляются слева вверх. Там, справа, в холмистой местности с низкими соснами высится обнесенный стенами город, дома которого нагромождены, как на изображениях городов на средневековых миниатюрах. Перед городом, навстречу разбойникам выступают воины, размахивая пращами над головой, за ними, припадая на одно колено, расположились стрелки из лука, позади выступают тяжеловооруженные, покрытые щитами и с копьями в руках. На городских стенах

видны пять женщин, оживленно жестикулирующие. Они, видимо, ободряют сражающихся.

Судя по характеру композиции на этом единственном в своем роде памятнике, можно думать, что на него оказала влияние стенная живопись, в частности, быть может, упомянутый выше фриз микенского мегарона.

Затем нельзя не отметить знаменитую натуралистически выполненную серебряную голову быка с золотыми рогами в форме лиры. На лбу у него превосходная золотая розетка, а его ноздри, глаза и уши были выложены золотом. Петля сзади показывает, что голова подвешивалась в виде украшения. На затылке видно отверстие, и несквозное отверстие заметно внизу морды. Эта голова является подражанием критскому образцу, который служил в качестве сосуда для возлияния. Для того, чтобы тонкой струей пролить священную жидкость над алтарем, служило отверстие внизу. Но то, что было необходимо на Крите, в Микенах превратилось в ненужный и непонятный пережиток.

Интересны для взаимоотношений Микен с Критом небольшие золотые бляшки с изображением культового сооружения: представлена каменная кладка, и на ней покоится алтарь, украшенный поверху и внизу «посвятельными рогами» и минойскими колоннами.

На верхних рогах сидят голуби.

В третьей могиле была погребена, повидимому, чужестранка, которой принадлежала большая булава для прикалывания одежды, изображающая женщину под склонившимися ветвями пальмы, держащую в широко разведенных руках золотую цепь или покрывало, свернутое жгутом.

Из той же могилы происходят различные пластинки с грифонами, с обнаженной богиней, окруженной тремя

голубями (рис. 25). Очень интересны найденные здесь же три пары золотых весов.

Из пятой могилы нельзя не отметить кинжалов поразительной работы.

На одном из них изображена накладным способом оживленная охота на львов. Слева пять охотников с копьями, щитами и луками устремляются на зверя. Лев повалил одного из охотников на землю, но получает удар копья в раскрытую пасть. Львица и другой лев стремительно убегают вправо. На другом кинжале из серебра изображена река с темными рыбами и высокими кустами золотых лилий. На берегу две золотые дикие кошки охотятся на уток с серебряными крыльями. Одна из них уже схватила птицу и держит ее в пасти, две утки в необыкновенно живом движении улетают прочь, а третья еле успевает спастись от нагоняющей ее кошки.

Помимо замечательной техники изготовления кинжала, нельзя не отметить необыкновенной экспрессии в движениях и чрезвычайно умелого использования для размещения композиции треугольного поля лезвия кинжала.

Характерно для Микен эпохи влияния на них Крита, что художник, получив образцы для работы и композиций из Египта, сумел полученный материал так переработать, что перед нами и следа не осталось египетского стиля.

Отметим еще для иллюстрации тонкого вкуса эпохи изделия из слоновой кости. Прежде всего необходимо обратить внимание на превосходное резное из слоновой кости изображение типичной микенской головы воина в шлеме, украшенном рядами нашитых кабаньих клыков (рис. 59).

По сравнению с критским типом (рис. 40) микенское лицо продолговато, с длинным, узким и несколько вытянутым носом, щеки крупны и мясисты. Губы тонки и узки.

В общем лицо очень напоминает греческий тип.

Затем можно отметить оригинальное украшение на гребне из слоновой кости, найденном в микенской купольной гробнице в Аттике. Верхняя его часть разделена на два пояса, украшенных розеткой и двумя женскими крылатыми сфинксами. Три другие сфинкса заполняют второй пояс.

Интересно, как показатель вкуса к оригинальным и экзотическим предметам, большое страусовое яйцо на подставке. Верх его срезан и покрыт золотой крышечкой с колечком, на котором оно висело, точно большое пасхальное яйцо. На поверхности яйца наклепленыдвигающиеся в разных направлениях, тонко сработанные фаянсовые дельфины. В этом сосуде ясны его африканское происхождение и минойский характер орнаментовки с излюбленным мотивом дельфинов.

Наконец, познакомимся еще с произведениями художника-резчика, украшавшего своими композициями щиток золотых перстней. Выше мы познакомились с изображениями на минойских кольцах и новом кольце из Тиринфа. Остановимся на известном «большом» золотом кольце из Микен, которое сработано под непосредственным влиянием Крита, вероятнее всего, минойским мастером.

На кольце (рис. 60) изображена сцена земледельческого культа.

Справа, под развесистым деревом, на земле сидит великая минойская богиня в тяжелой «чешуйчатой» юбке. Ее торс обнажен, и левой рукой она поддержи-



Рис. 59. Микенский воин в шлеме. Слоновая кость, Микены.

вает грудь, — этот жест известен уже с критского неолита.

В другой руке богиня держит символ плодородия — пучок маковых головок. Из головы богини вырастают цветы. За деревом, в воздухе, витает украшенная лентами женская фигурка с ногами, как будто покачиваясь на ветвях дерева. Перед богиней из взрыхленной земли подымается другая женская фигурка с заплетенной косой, держащая в одной руке цветок, а в другой пучок колосьев, которые она протягивает богине под деревом. Необходимо отметить, что художник, желая показать выход девочки из земли, изобразил ее без ног.

Над фигуркой в воздухе изображена четырехлезвийная секира, которая своим плодородным ударом, как мотыгой, вскрыла землю и помогла девочке подняться на ее поверхность. За девочкой идут две женщины с обнаженными торсами, в обычных юбках, — у первой она более богато отделана, у второй обшита простыми оборками.

Первая женщина протягивает над головой девочки руку по направлению к богине под деревом и касается одной из головок мака. Другую руку она держит ниже живота. Вторая женщина держит в одной руке пучок лилий, а в другой, опущенной, два цветка на длинных стеблях головками книзу.

У обеих женщин из головы также вырастают цветы.

Между женщинами в воздухе витает фетиш — очеловеченный минойский щит восьмеркой, с копьем в руке.

По левому краю кольца изображены шесть голов львов или чудовищ, которые должны отгонять злое влияние от участников сцены, в частности от первой девочки.

Наконец, наверху кольца, над лабрисом, двумя волнистыми линиями показана река, а над ней полумесяц и солнце. Эта сложная, космическая сцена, быть может, изображает «Рождение Урожая», представленного девочкой с колосьями, выходящей из земли. Сопоставление урожая, колоса и зерна с ребенком обычно в ан-



Рис. 60. Рождение Урожая. Изображение на печатке золотого кольца. Микены.

тичной Греции и встречается у многих народов, вплоть до современной Германии.

Урожай выходит на свет в присутствии богинь-охранительниц перед лицом Главной богини Земли и плодородия. Различные символы указывают на торжественность момента и способствуют благополучному завершению действия.

Из числа золотых изделий, имеющих большое художественное и культурно-историческое значение, нужно выделить знаменитые, часто издаваемые два кубка,

найденные в южном Пелопонесе в одной купольной гробнице в Спарте около современной деревни Вафио.

Кубки из Вафио, по форме похожие на чашки стиля Камарес, украшены двумя великолепно выполненными сценами, работы, несомненно, критского художника, жившего в Греции.

На одном кубке изображена сцена поимки быков; представлена ложбина с деревьями — справа и слева поднимаются пальмы, видны низкие кусты, а между двух невысоких деревьев протянута толстая сеть, которая известна также по одной из тиринфских фресок с изображением охоты и на шиферной табличке до-династического Египта. В сеть попался бык, загнанный в ложбину охотниками, как это имело место в Африке и позднее в Европе, судя по изображениям на миниатюрах; животное удивительным образом изогнуло сеть, следуя телом, лишенным как будто костей, по волнистой линии края натянувшейся сети, и от ужаса мычит. Другой бык, напоминая быка на стеатитовом критском сосуде, мчится мимо пальмы «летучим галопом». Слева, третий бык, разъяренный и страшный, с бешеным натиском, «безумствуя рогами», как говорит Еврипид в одной своей трагедии, пронзает неудачного охотника, другой падает навзничь.

На втором кубке изображена мирная картина из жизни уже прирученных быков.

Среди масляной рощи идет стадо быков. Переднего, который поднял голову и мычит, удерживает на толстой веревке, привязанной к задней ноге, микенский пастух, два другие быка мирно идут рядом, идиллически повернув друг к другу головы, четвертый бык, выполненный с необычайным мастерством, мирно движется, опустив голову и обнюхивая землю около ствола развесистой маслины.

Композиция обеих сцен выполнена с чрезвычайной экспрессией, — художник показал себя одинаково мастером и в изображении бурной охоты, и в картине мирного земледельческого быта.

При этом здесь, как и на других произведениях, всюду заметно влияние Крита, — нередко минойские мастера работают в Пелопонесе и основывают там художественные школы, которые будут иметь особое значение традициями, входящими в обиход греческой архаической культуры, начиная с XII в.

На ряду с разнообразными группами памятников изобразительного искусства, микенская керамика, оставаясь верным изобразителем эпохи, показывает на прочность и устойчивость стиля.

Микенская керамика распадается на два класса.

К первому относятся сосуды, покрытые орнаментом матовой краской, положенной непосредственно на поверхность сосуда. Эти сосуды принадлежат старейшим шахтовым гробницам: четвертой и пятой.

Второй класс составляют сосуды с блестящей облицовкой. Они распадутся на четыре «стиля». Первый, повторяя стиль Камарес, представляет сосуды, покрытые черной блестящей облицовкой, на которой нанесены узоры матовой белой или красной краской. Эти сосуды найдены были вместе с настоящими сосудами Камарес только в IV и V древнейших гробницах. Во втором стиле череп сосуда довольно груб и покрыт более тонкой светло-желтой облицовкой, по которой положен темный орнамент. Остальные два стиля, наиболее распространенные, показывают по существу установившийся технически и художественно один тип — это светлофонная керамика сильного окислительного и равномерного обжига с темным, блестящим орнаментом в духе поздне-минойских сосудов II и III эпох.

Сосуды третьего стиля имеют превосходный светло-желтый фон: сосуд покрыт тонкой облицовкой из глины, из которой приготовлен самый сосуд с примесью цветной земли. На сосуде темным рисунком выступают растительные мотивы и различные спиральные и волнистые орнаменты. В этом стиле, представленном сосудах из I, II, III и IV шахтовых гробниц, заметно начавшееся стремление к стилизации, которая достигает своего распространения в конце периода, представленного шахтовыми гробницами.

В первые две эпохи поздне-элладского периода на местах первых дворцов Микен и Тиринфа и в древних купольных гробницах уже встречаются сильно стилизованные мотивы. Расцвет этого декоративного и стилизационного стиля совпадает с эпохой могущества Микен и Тиринфа. Микенская керамика становится излюбленной и вывозится во все культурные центры Средиземного моря. Но в конце периода, примерно к 1200 году, в этой керамике заметны новые элементы, складывающиеся в IV стиль, который уже показывает упадок микенской культуры. С внешней стороны керамика IV стиля отличается красноватой глиной с темным, мало-блестящим орнаментом. Особенностью являются весьма частая композиция с человеческими фигурами и животными. При этом, однако, заметно стремление художника придать фигурам сухой, геометрический вид.

Из числа сосудов этого стиля особый интерес представляет известная «Ваза с воинами» в форме кратера, найденная в одном из микенских домов на акрополе. Изображение представляет единственный, пока, образец сюжетной композиции. Вероятнее всего предполагать влияние на ней фресковой живописи, быть может, фриза с военными сценами из микенского мегарона или изображения на одной из погребальных плит, стоявших

над могилой в погребальном кругу. На вазе с одной стороны выступают в поход шесть вооруженных воинов: слева женщина вскидывает руки в знак печали, на другой стороне представлены пять других воинов с поднятыми копьями, готовые нанести удар, — быть может, на этой стороне представлены враги, с которыми придется вступить в бой первым.

После 1200 года, в течение некоторого времени «микенская» керамика встречается еще, но уже в вырождающихся формах. Новый «железный» век уже получает в XII веке свое развитие и окончательно ослабляет микенскую культуру.

Микены времени расцвета, как мы уже говорили, подчинили своему влиянию Крит и явились новым крупнейшим центром сильной культуры, произведения которой были повсюду распространены. В некоторых местах, как в Трое и на Кипре, микенская культура была настолько сильна, что можно говорить о VI городе Трои, как микенском поселении. Богатый медью остров Кипр для Микен играл роль Мелоса и являлся богатой их колонией; здесь известно уже свыше 20 микенских поселений. В некоторых местах острова по рекам и по восточному берегу моря можно наблюдать обширные микенские поселения, в одном случае из семи, в другом из пяти расположенных друг подле друга поселков.

Кипр служил мостом на Восток — на Сирийское побережье и в Финикию, которая с XIV века начинает испытывать влияния Микен и ввозит их изделия с Кипра и подражает им. В свою очередь, Кипр получает финикийские влияния, особенно в период упадка Микен и усиления торгового значения Финикии после 1200 года, когда на острове возникают многочисленные финикийские поселения.

Смешанные влияния можно наблюдать на всех произведениях кипрского искусства.



Рис. 61. Кипрская девушка. Фаянсовый сосуд.

В частности, можно отметить интересную женскую головку на одном белом фаянсовом сосуде из Энкоми на Кипре ¹⁾. Головка хорошо передает кипрский семитизированный тип. У нее маленький нос, миниатюр-

¹⁾ Максимова, М. И. Античные фигурные вазы, М. 1916.

ный рот, круглый и твердый подбородок и мясистые щеки.

Прическа изысканна, и локон на щеке напоминает современную моду. Завиток на лбу — далекий пережиток минойской моды (рис. 61).

Особенно много Микены вывозили своей керамикой, пользовавшейся необыкновенным распространением.

И в этом отношении керамика является превосходной летописью заграничных связей Микен. Микенскую керамику, а следовательно и влияние Микен можно отметить, помимо Трои и Кипра, в Македонии, на Востоке, в Сирии и Палестине, на юге в Египте вплоть до Анибе в Нубии, служившей, как мы отмечали, крайним южным пределом распространения эгейской культуры. На Западе микенская керамика встречается весьма часто в Сицилии, в некоторых местах южной Италии и оказывает влияние на керамику южной Испании.



Рис. 62. Бегущая Горгона. Фронтон храма в Корфу.

XI

В конце XII века микенская культура, как мы отмечали, приходит к упадку, и только керамика, до известной степени повторяющая формы и орнаментации сосудов блестящего микенского периода, является «вещественным» свидетелем продолжающейся художественной традиции Микен от Сирии и Египта времени Рамзеса III (1196—1128) вплоть до иберийских поселений на месте будущей Нуманции в Испании.

Важнее была духовная традиция.

Вообще можно сказать, что микенская культура, отстаивавшая, как мы видели, основные элементы свойственного ей «северного» духа, сохранила сильнее всего именно эти основные свои качества. Упадок коснулся, преимущественно, элементов наносного слоя минойской культуры, из которой Микены сохранили, главным образом, то, что они переработали в соответствии со своими основными взглядами и вкусами. Таким образом, микенская культура со своими северными элементами, осложненными воспринятыми и усвоенными ею элементами минойской культуры, приготовилась в период

внешнего своего упадка встретить новый надвигающийся исторический поток.

Мы на предыдущих страницах достаточно долго останавливались на встречах и взаимоотношениях культур в бассейне Эгейского моря на протяжении громадного промежутка времени, по меньшей мере в 7—8 тысячелетий с неолита до конца микенского периода.

В итоге можно сказать, что Греция и Крит прежде всего получают, повидимому, из разных мест своих неолитических обитателей. В энеолите в Грецию и на Кикладские острова попадают в ряде повторных переселений новые потоки поселенцев. Мы имеем древне-элладскую и древне-эгейскую культуры. На этнических слоях неолита и энеолита, имеющих в Греции ясно выраженный поворот культуры на север, возникают новые этнические слои, занимающие бронзовый век.

Сводя ранее сказанное к краткой формуле, можно отметить, что в эгейской культуре бронзового века II тысячелетия выступают друг против друга сперва в мирных, а затем во враждебных отношениях минойцы-кефтиу на Крите и микенцы-акаяваша-ахейцы в Греции.

Ахейцы, эллины, быстро «ахаизировали» местное население Пелопонеса и остальной Греции, позднее других, повидимому, Аркадию и Аттику. При этом возможно, что часть ионийцев-иавана иероглифических надписей выселилась на Малоазийское побережье. Ахейский период наполнен в самом начале необыкновенной организаторской работой по созданию центров культуры в Микенах и Тиринфе. Затем, почувствовав свою крепость, ахейцы проявляют необычайную военную энергию — они ведут войны с соседями и являются сильными врагами, смелыми пиратами на море, завоевывают Крит и угрожают Египту. Вершины своей военной славы ахейцы достигают во время «Троянской

войны», которую «мифологически» обычно помещают без всяких поводов для точности к 1184 году. После Троянской войны наступает период упадка и время воспоминаний о былом величии ахейской культуры. Троянские мифы и эпическая традиция рассказывают многое из некогда богатой, разнообразной жизни и в то же время отражают элементы времени упадка и культуры, пришедшей на смену ахейской.

Так Илиада и Одиссея в своих более ранних частях говорят, украшая прекрасное прошлое, о поздне-минойской и микенской культурах бронзового века, а в более поздних своих частях уже отражают элементы железного века. У Гезиода, поэта VII века, уже встречается яркая картина бытовой жизни развитого железного века.

В начале этого периода, т. е. в XII—XI в.в., в Греции возникает новая культура, вызванная к жизни повторными переселениями с севера по старым речным коридорам. Новыми пришельцами в Греции являются дорийцы, воинственное племя, этнически родственное ахейцам и ионийцам.

Встретив слабую уже эгейскую культуру, дорийцы не берут ее элементы и в то же время подпадают влиянием Египта и Востока, главным образом Финикии. В этот момент можно отметить своеобразную роль Истории, которая внимательно наблюдает за развитием народов и неукоснительно направляет в новое русло жизнеспособные силы прошлого. Так, в эпоху упадка минойской культуры История, выдвигая микенскую культуру, делает ее восприимчивой живых сил умирающего Крита. В свою очередь микенская культура в период своего упадка сохраняет жизненные элементы. В живой традиции микенские элементы получают новую

силу и в чуждой им дорической культуре, и в Ионии в Малой Азии.

К сожалению, ранний эллинский период, особенно в первой его части, XI—VII в.в., пока еще мало изучен. Но уже и сейчас можно сказать, что не существует зияющей исторической пустоты между поздне-эгейским, поздне-элладским периодом с одной стороны и ранне-эллинским периодом — с другой.

Греческая архаика первого периода, время, соответствующее древне-элладскому периоду, представляет собою организационную эпоху новой эллинской культуры. Так же, как и в древне-элладском периоде, ранняя архаика Греции геометрического и, в частности, дипилонского стиля, обладая прикладным искусством, еще не знает монументального.

Повидимому, в течение большей части этого периода греки еще не строили храмов, — культ справлялся, по микенской традиции, в священных участках, в домашних часовнях и на алтарях под открытым небом. Затем, к концу периода были сооружены по образцу микенского дома храмовые постройки с применением дерева. В этот период антропоморфические идеи грека получают свое воплощение в вырезанном из дерева изображении божества, которое помещается в храм.

По истечении первого периода устроительства с особой силой начинают сказываться живые традиции сильных элементов прошлого. Ближайший период VII— $\frac{1}{2}$ V веков, который можно назвать, по аналогии с средне-элладским периодом, средне-эллинским, видит оживление эгейских элементов. В прикладном искусстве Ионии и обогащенной ею Аттики, в Эвбее и Коринфе, а также на Крите, в керамике, бронзе, ювелирном деле и в изделиях из кости и глины оживают

подвижные элементы, выросшие на почве эгейской культуры.

Но важнее всего, что в начале этого периода возникают памятники монументального искусства: архитектуры, скульптуры и живописи. Элементы эгейского строительства, сохранившиеся в домашних постройках, а также находившиеся в это время еще в хорошей сохранности микенские купольные гробницы оказали большое воздействие на греков. Под влиянием эгейского строительства греки создали древнейшие каменные храмы VII века дорического и ионического ордеров. Под тем же влиянием художественной традиции греки покрыли их раскраской, а фронтоны первоначально росписью, а потом рельефом, мягко выступавшим наружу, как «рельефная фреска» Кносского дворца. Нельзя не отметить, что один из ранних дорических храмов на острове Корфу имел на одном из своих фронтонов композицию эгейского характера: по бокам чудовищной Горгоны, как по сторонам минойской великой богини, были геральдически расположены львы (рис. 62). В эту же эпоху, и вновь под влиянием художественной традиции Крита, развивается эллинская архаическая скульптура в камне, заменяющая прежнюю деревянную. В этот период изображение бога помещается в каменном храме, созданном по аналогии с прямолинейной постройкой эгейского периода.

Так же сильны были эгейские элементы в греческой письменности, в литературе и в мифах и культах, о которых мы упоминали выше, и, несомненно, также в быту.

Между прочим, можно отметить как интересный пережиток, что микенские погребения продолжали по традиции вызывать к себе религиозное внимание: греки

видели в них гробницы своих «героев». Так, например, обстояло дело на Делосе еще в эллинистическое время.

Поздне-эллинский период $\frac{1}{2}$ V — $\frac{1}{2}$ IV веков, особенно в греческой трагедии, непрестанно вызывал в читателе и зрителе минойские воспоминания.

Можно, без боязни преувеличения, утверждать, что эгейские элементы крито-микенской культуры составляют плодотворный и мощный слой эллинской культуры, особенно сильный в ее архаический период, но дающий о себе, по временам, знать также и в ее классике.

В заключение необходимо отметить одно положение. До сих пор весьма обычно встретить утверждение, что в отдаленных веках, предшествовавших европейской культуре, мы встречаемся, главным образом, с влияниями Египта и Месопотамии. Обе культуры оказывают повторное воздействие на Грецию, главнейшие элементы культуры которой ложатся в основу европейской культуры.

В настоящее время, как это можно было видеть по предыдущему изложению, нельзя забывать, что во II тысячелетии до нашей эры существовала минойская культура, которая была настолько духовно сильна, что не только не дала себя поглотить Египту и Вавилону, но, наоборот, получая от них влияние, перерабатывала чуждые элементы в соответствии со своими особенностями.

Сказанное в отношении эгейской культуры в целом в сильнейшей степени относится к искусству крито-микенского периода. Один из современных французских археологов и историков искусства Деонна в своей книге «Законы и ритмы в искусстве» показывает, что в Европе искусство переживает четыре этапа развития: оно возникает и развивается в палеолите, получает

первое художественное выражение в крито-микенском искусстве, достигает небывалого расцвета в античном классическом искусстве и находит свое завершение в искусстве христианского времени.

Итак, эгейская культура, минойская в тесном смысле слова, войдя в эллинскую культуру, перешла этим самым и в слои, определяющие европейскую культуру.

Только изучая эгейскую культуру в ее сложных отношениях к окружающим народам, можно понять прошлое Эллады и Европы.



Главнейшие новые работы по эгейской культуре с 1914 года.

Общие обзоры в трудах:

- Hörnes. *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien, 1915.
Schuchardt. *Alteuropa*, Strassburg, 1919.
Hall, H. R. *The ancient history of the near East*, London, 1916 (2-е изд.).

Специальные труды:

- Dussaud. *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*, Paris, 1914 (2-е изд.).
Evans. The „Tomb of the Double Axes“ and associated groups, London, 1914 (= *Archæologia* т. 65).
Evans. *The nine minoan periods*, London, 1914.
Hall, H. R. *Aegean Archaeology*, London, 1915.
Müller, K. Frühmykenische Reliefs aus Kreta und vom griechischen Festland в *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Berlin, 1915 (= *J. A. I.*).
Staïs. Das silberne Rhyton des vierten Grabes der Burg von Mykenai, в *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen*, 1915 (= *A. M.*).
Franchet. Essai de nouvelle classification minoenne в *Revue Archéologique*, 1916.
Lichtenberg. *Die ägäische Kultur*, Leipzig, 1918 (2-е изд.).

- Müller, K.** Die monumentale Architektur des Chatti von Boghazköi в *A. M.* 1919.
- Rubensohn.** Die prähistorischen und frühgeschichtlichen Funde auf dem Burghügel von Paros, в *A. M.* 1919.
- Evans.** The palace of Minos, Oxford, 1921.
- Evans.** On a minoan bronze groupe of a galloping bull and acrobatic figure from Crete в *Journal of Hellenic Studies*, 1921. (= *J. H. S.*).
- Fimmen.** Die kretisch-mykenische Kultur, Leipzig, 1921.
- Bossert.** Alt-Kreta. Kunst und Kunstgewerbe im ägäischen Kulturkreise, Berlin, 1921 (хороший альбом воспроизведений).
- Hatzidakis.** Tyllissos à l'époque minoenne, Paris, 1921 (перевод отчета 1912 г. на ново-греческом языке).
- Rodenwaldt.** Der Fries des Megaron von Mykenai, Halle, 1921.
- Gaerte.** Die Bedeutung der kretisch-mykenischen Horns of Consecration в *Archiv für Religionswissenschaft*, 1922.
- Glötz.** La civilisation Egéenne, Paris, 1923.
- Ungnad.** Luwisch-Lykisch в *Zeitschrift für Assyriologie*, 1923, 1, 1

Список иллюстраций.

- Рис. 1. Орнамент на боковой узкой стенке расписного саркофага из Агии Триады, занимающий на оригинале вертикальное положение. По цветному воспроизведению в книге: *Baumgarten, Wagner und Polland Die hellenische Kultur*, Berlin, 1913, табл. I.
- Рис. 2. Глиняная статуэтка из Кукутен. См. *Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien, 1915, 299.
- Рис. 3. Неолитическая керамика из Кукутен. См. *Schuchardt, Alteuropa*, Strassburg, 1919, табл. XVII, 1—4.
- Рис. 4 и 5. Расписные сосуды из Петрен. См. *Штерн*, Доисторическая греческая культура на юге России в *Трудах XIII археологического съезда* в Екатеринославе 1905 г. Москва, 1907. табл. X рис. 1 и 8.
- Рис. 6 и 7. Неолитические сосуды из Бутмира. См. *Hörnes*, ук. соч., 283, 1 и 2.
- Рис. 8. Неолитическая чаша из Димини. См. *Fimmen*, Die kretisch-mykenische Kultur, Leipzig, 1921, 126, рис. 118.
- Рис. 9. Неолитическая подставка для вертела. См. *Fimmen*, ук. соч., 126, рис. 119.
- Рис. 10. Неолитический сосуд из Херонен. См. *Wace and Thompson, Prehistoric Thessaly*, Oxford, 1912, 198, рис. 140, с.
- Рис. 11. Неолитическая керамика с Крита. См. *Hörnes*, ук. соч., 301, рис. 3.
- Рис. 12. Неолитический сосуд из Бутмира. См. *Hörnes*, ук. соч., 283, рис. 3.
- Рис. 13. Неолитический сосуд из Херонен. См. *Wace*, ук. соч., 198, рис. 140, b.
- Рис. 14. Сосуд с Сиры. См. *A. M.* 1913, табл. VIII.
- Рис. 15. Статуэтка с Мальты. См. *Schuchardt*, ук. соч., табл. XXIII.
- Рис. 16. Фессалийская статуэтка. См. *Wace*, ук. соч., 49, b.

- Рис. 17. Сосуд с Сиры. См. А. М. 1913, табл. VII.
- Рис. 18. Мраморные статуэтки с Аморгоса. См. *Ephemeris Archaeologiki*, 1885, табл. IX.
- Рис. 19. Статуэтка с Кероса. См. А. М. 1884.
- Рис. 20. Статуэтка с Кероса. См. А. М. 1884.
- Рис. 21. Сосуд из Хероней. См. *Wace*, ук. соч., 198, рис. 140, а.
- Рис. 22. Керамика Марини. См. *Fimmen*, ук. соч., 133.
- Рис. 23. Часть стенки деревянной коробочки, выложенная костью, из гробницы „Треного очага“ из Зафер-Папура. См. *Evans*, *The prehistoric tombs of Knossos*, London, 1906, 44.
- Рис. 24. Дева-охотница. См. *Lichtenberg*, *Die ägäische Kultur*, Leipzig, 1911, 104, рис. 56.
- Рис. 25. Богиня с голубями. См. *Lichtenberg*, ук. соч., 99.
- Рис. 26. Изображение лабиринта. См. *Seager*, *Explorations in the island of Mochlos*, Boston, 1912, 54, рис. 24, а. Изображение на одной из сторон цилиндра слоновой кости. Натур. величина. Из VI могилы на Мохле.
- Рис. 27. Золотые пластинки с Мохла. См. *Seager*, ук. соч., 28, рис. 9, из II могилы с Мохла.
Верхняя пластинка—32 с. дл. и 3 с. ш.
Нижняя пластинка—29 с. дл. и 3,5 с. ш.
- Рис. 28. „Чайник“ из Гурнии. См. *Reisinger*, *Die kretische Vasenmalerei vom Kamares-Stil bis zum Palast-Stile*, Leipzig, 1912, табл. I, рис. 1.
- Рис. 29. Сосуды Д.-М. III. См. *Reisinger*, ук. соч., табл. I рис. 2 и 3.
- Рис. 30. Печать зеленого стеатита. *Evans*, *Palace of Minos*, Oxford, 1921, 124, рис. 93а, 2.
- Рис. 31. Крышечка с собакой. См. *Seager*, ук. соч., 21, рис. 5. Диам. крышки 11 с. Из I могилы на Мохле.
- Рис. 32. Развернутый рисунок с сосуда из Агии Триады. См. *Dussaud*, ук. соч., 33.
- Рис. 33. Чашечка стиля Камарес. См. *Baumgarten*, ук. соч., 42, рис. 48.
- Рис. 34. Сосуд стиля Камарес. См. *Reisinger*, ук. соч., табл. II, 10.
- Рис. 35. Плоская чаша Камарес. См. *Baumgarten*, ук. соч., 42, рис. 47.
- Рис. 36. „Фруктовая“ ваза. См. *Baumgarten*, ук. соч., 42, рис. 49.

- Рис. 37. Статуэтка „Богини со змеями“. См. *Bossert*, *Alt-Kreta*, Berlin, 1921, 74. Рис. 105. Нижняя часть юбки восстановлена.
- Рис. 38. Богиня со змеями. См. *Bossert*, ук. соч., 73 рис. 103.
- Рис. 39. Корова с телятком. См. *Bossert*, ук. соч., 58, рис. 82.
- Рис. 40. Головка жонглера. См. *Baumgarten*, ук. соч., 39, рис. 40 справа.
- Рис. 41. Кулачные бои. Развернутый рисунок со стеатитового сосуда в форме ворочки из Агии Триады. См. *Rodenwaldt*, *Der Fries des Megaron von Mykenai*, Halle, 1921, рис. 9.
- Рис. 42. Архитектурные фризы поздне-минойского и микенского периода. *Springer*, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Altertum, Leipzig, 1915, рис. 215.
- Рис. 43. Плывущий осьминог. См. *Reisinger*, ук. соч., таб. II, рис. 12.
- Рис. 44 и 45. Сосуды „дворцового стиля“. См. *Reisinger*, ук. соч., табл. III, рис. 16 и 17.
- Рис. 46. Саркофаг из Ситии. См. *Anthropologie*, 1904, 653.
- Рис. 47. Изображение критского правителя. См. *Praschniker*, *Kretische Kunst*, Leipzig, 1921, рис. 13. Восстановление, сделанное Gilliéron'ом.
- Рис. 48. Корова с телятком. См. *Bossert*, ук. соч., табл. 28, рис. 174.
- Рис. 49. Золотые пронизи из гробниц в Зафер-Папуре. См. *Evans*, *The prehistoric tombs of Knossos*, London, 1906, 26 и 58.
- Рис. 50. Магический танец. Изображение на печатке кольца. См. *Богачевский*, *Новое минойское кольцо с изображением культового танца*. СПб. 1912, в *Записках Русского Археол. о-ва. Классич. отделение*, стр. 3. Наиб. дл. 0,023 м. Наиб. выс. 0,016 м. Диам. 0,015 м.
- Рис. 51. Львица. Изображение на сардониксе. Дл. 0,024 м., шир. 0,019 м., толщ. 0,011 м. Собрание Государственного Эрмитажа. Инв. № 363.
- Рис. 52. Бегущий минотавр. См. *Baumgarten*, ук. соч., рис. 19.
- Рис. 53. Бронзовая группа. Дл. 0,156 м., выс. 0,114 м. См. *J. H. S.* 1921, 2, 247.
- Рис. 54. Терракотовая группа. См. *Scientific American*, 1923, январь, 26.
- Рис. 55. Спиралевая фреска. См. *Dussaud*, ук. соч., 165.

- Рис. 56. Охота на кабана. См. *Rodenwaldt*, Tiryns, Leipzig, 1912, II, табл. 13.
- Рис. 57. Золотое кольцо. См. *J. A. I.* 1915.
- Рис. 58. Золотая бляшка. См. *Springer*, ук. соч., 126.
- Рис. 59. Микенский воин. См. *Rodenwaldt*, Der Fries des Megaron von Mykenai, 61.
- Рис. 60. Рождение Урожая. См. *Dussaud*, ук. соч., 387.
- Рис. 61. Кипрская девушка. См. *Максимова М. И.*, Античные фигурные вазы, М. 1916, 121, рис. 34. Британский Музей.
- Рис. 62. Фронтон с Корфу. См. *J. H. S.* 1912, 46.
- Рис. 63 на стр. 250. Минойский корабль. Изображение на печати. См. *Fittgen*, ук. соч., 117.
- Цветная таблица в начале книги. См. *Rodenwaldt*, Tiryns, II табл. 12.
- Орнамент на обложке книги по рисункам на полу мегарона в Тиринфе. См. *Rodenwaldt*, ук. соч., табл. 19.
- Медальон на обложке. Ср. *Perrot et Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité, Paris, 1894; т. VI, 834. Рис. 418.

ГПИБ России

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От Редакции	
I Введение	7—14
II Неолит Греции	15—24
III Неолит Крита	25—39
IV Кикладская культура	40—52
V Энеолит Греции	53—55
VI Периоды минойской культуры	56—73
VII Древне-минойский период	74—88
VIII Средне-минойский период	89—137
IX Поздне-минойский период	138—201
X Микенская культура	202—243
XI Итоги	244—250
Список главнейших работ по эгейской культуре	251
Список иллюстраций	253

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

П. Амь	— „Искатели золота“.
Г. д'Аннунцио	— „Ноктюрн“, ц. 1 р.
П. Бенуа	— „Атлантида“, ц. 60 к.
„	— „Дорога гигантов“, ц. 75 к.
Г. Бергстедт	— „Александрсен“, ц. 1 р. 75 к.
„	— „Праздник Иоргена“, ц. 90 к.
Берже	— „В то время, как он сражается“.
А. Бери	— „Страдания толстяка“, ц. 50 к.
С. Бржозовский	— „Зарево“, ц. 1 р. 25 к.
Ф. Верфель	— „Человек из зеркала“, пьеса, ц. 60 к.
К. Гамсун	— „Соки земли“, ц. 65 к.
Г. Гауптман	— „Зимняя баллада“, пьеса, ц. 33 к.
П. Гзель	— „Беседы А. Франса“, ц. 70 к.
О. Генри	— Рассказы, ц. 1 р.
„	— „Короли и капуста“, ц. 90 к.
Р. Гольст	— Лирические драмы, ц. 45 к.
Ж. Дюамель	— „Полуночная исповедь“, ц. 75 к.
С. Лагерлев	— „Гномы и люди“, рассказы, ц. 35 к.
Р. Маран	— „Батуала“, ц. 45 к.
К. Мейринк	— „Голем“, ц. 70 к.
М. Маркс	— „Женщина“, ц. 50 к.
М. Матерлинка	— „Белая невеста“, пьеса, ц. 40 к.
Дж. Мэйзфилд	— Пьесы, ц. 60 к.
Папалаги.	Ц. 30 к.
Дж. Папини	— „Конченный человек“, ц. 1 р. 20 к.
Ж. Ромен	— „Донгоо-Тонка“, ц. 25 к.
Р. Роллан	— „Кола Бренъон“, ц. 70 к.
„	— „Пьер и Люс“, ц. 35 к.
„	— „Клерамбо“, ц. 1 р.
„	— „Аннет и Сильвия“, ц. 55 к.
Дж. Синг	— „Герой“, пьеса, ц. 55 к.
Э. Синклэр	— „Сто процентов“, ц. 75 к.
„	— „Ад“, ц. 75 к.

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

Струг	— „Деньги“, ц. 1 р. 40 к.
Г. Уэллс	— „Неугасимый огонь“, ц. 40 к.
Ф. Унру	— Драмы, ц. 1 р. 10 к.
А. Франс	— „Жизнь в цвету“, ц. 80 к.
Л. Франк	— „Человек добр“, ц. 30 к.
Л. Фульда	— „Тень осла“, ц. 80 к.
К. Штернгейм	— „Четыре новеллы“, ц. 50 к.
Б. Шо	— „Назад к Мафусайлу“,
К. Эдшмид	— „Шесть притоков“, новеллы, ц. 60 к.
„	— „Тимур“, рассказы.
К. Эйссер	— „Испытание богов“.
Экспрессионизм	— Сборник статей, с иллюстрациями, ц. 1 р. 40 к.

СЕРИЯ ДЕТСКИХ КНИГ:

„Английские детские песни“, пересказ С. Маршака, много-красочн. рисунки В. Конашевича, ц. 1 р.	
В. Гауф	— „Сказки“, с рис. Ю. Черкесова, ц. 1 р. 10 к.
Д. Дефо	— „Робинзон Крузо“, сокращ. изд. с иллюстр. Гранвиля, ц. 1 р. 50 к.
Р. Распе	— „Мюнхгаузен“, с рис. Густ. Доре, ц. 70 к.
М. Твэн	— „Приключения Тома“, с иллюстр. Н. Э. Радлова, ц. 1 р. 60 к.

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ПЕЧАТАЕТСЯ:

Вольтер	— „Орлеанская девственница“.
Гамсун	— „Местечко Сегельфос“.
„Хетты и хеттская культура“.	
„Французская революция в провинции и на фронте“.	
Деллюк	— „В дебрях кинематографа“.
Зелигер	— „Петер Фосс“.
О. Генри	— „Рассказы жулика“.
Миомандр	— „Золотой телец“.
Петроний	— „Сатирикон“.
Э. По	— „Поэзия“.
Тагор	— „Воспоминания“.
Бюхнер	— „Дантон“.

ВЫШЛИ В СВЕТ

издаваемые „ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ“ журналы
„СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД“

под редакцией Е. И. Замятина, К. И. Чуковского,
А. Н. Тихонова и А. М. Эфроса

№№ 1, 2, 3 и 4

Печатается **№ 5.**

„ВОСТОК“

под редакцией академика С. Ф. Ольденбурга, академика
И. Ю. Крачковского, профессора В. М. Алексеева,
профессора Б. Я. Владимирцева и А. Н. Тихонова.

№№ 1, 2, 3 и 4.

