

© 1993 г.

Ю.В. Андреев

## В ОЖИДАНИИ «ГРЕЧЕСКОГО ЧУДА»

*(Духовный мир микенского общества)*

С тех пор как были прочитаны первые таблички пилосского и кносского дворцовых архивов, мысль о присутствии греков в стране, носящей их имя, уже во второй половине II тыс. до н.э. или в пору расцвета микенской цивилизации так же, как и о их активном участии в процессе становления и развития этой цивилизации, окончательно перешла из разряда более или менее правдоподобных догадок и предположений в разряд непреложно установленных научных истин. Однако крушение критоцентристской теории А. Эванса и торжество до тех пор считавшихся чуть ли не еретическими взглядов его противников — А. Уэйса и К. Блегена еще отнюдь не означали конца затянувшейся дискуссии о происхождении и природе микенской цивилизации. Скорее, напротив, как это не раз уже бывало в истории науки, решение одной большой проблемы сразу же высветило множество новых, ранее просто не возникавших вопросов. Остановимся на двух, на наш взгляд, наиболее важных из них.

Вопрос первый: если создателями и носителями микенской цивилизации действительно были греки, то как расценивать саму эту цивилизацию — как первый и, видимо, не вполне удачный вариант греческой цивилизации, за которым должны были последовать новые попытки, ведущие в том же направлении, или же как начальную фазу в длительном процессе формирования единой греческой цивилизации, история которой в этом случае должна охватывать не менее двух тысячелетий? Может показаться, что ответ на этот вопрос давно уже найден, если ориентироваться на само ставшее общеупотребительным понятие «микенская цивилизация», в представлении большинства ученых, использующих это словосочетание, означающее более или менее автономный культурно-исторический феномен, хотя и связанный нитями исторической преемственности как с более ранней цивилизацией минойского Крита, так и с более поздней цивилизацией классической (античной) Греции, но в то же время очень во многом существенно от них и отличающийся. Тем не менее некоторые исследователи все еще решительно настаивают на непрерывности цивилизационного процесса на территории Греции при переходе от бронзового века к раннежелезному и, упорно не желая замечать разрыва эволюционной цепи, приходящегося на так называемые «темные века», рассматривают микенскую эпоху как своего рода пролог к «золотому веку» расцвета классической эллинской культуры. Как решающий аргумент в поддержку этой концепции обычно выдвигается ссылка на неизменность этнического состава населения страны на протяжении, по крайней мере, II—I тыс. до н.э.<sup>1</sup> Не

<sup>1</sup> См., например, *Блаватская Т.В.* Греческое общество второго тысячелетия до новой эры и его культура. М., 1976. С. 49 слл.; *Фролов Э.Д.* Рождение греческого полиса. Л., 1988. С. 58 сл.

вдаваясь в детальное рассмотрение крайне сложной и запутанной проблемы культурного континуитета в хронологическом промежутке с XI по IX в. до н. э. (в свое время мы уже имели возможность изложить свои взгляды на эту проблему на страницах ВДИ<sup>2</sup>), заметим лишь, что пока еще никто не смог доказать, что цивилизация, государство и классовое общество в общепринятом значении этих трех терминов непрерывно продолжали существовать в Греции на протяжении этих трех столетий, а не возникли заново уже в течение архаического периода, т.е. в VIII—VI вв. до н.э. В свою очередь это должно означать, что микенскую цивилизацию, с одной стороны, и античную греческую цивилизацию — с другой, мы должны расценивать как вполне самостоятельные и обособленные, хотя, конечно, и не абсолютно изолированные друг от друга исторические явления, каждое со своим особым набором наиболее существенных типологических признаков и со своим особым жизненным циклом.

Вопрос второй, логически, несомненно, тесно связанный с первым: что представлял собой во II тыс. до н. э. сам греческий этнос? Или, если выразить эту же мысль несколько по-иному: что общего было у микенских греков-ахейцев или данайцев, каково бы ни было их подлинное самоназвание, с греками времен Перикла и Сократа или хотя бы Гомера, помимо языка, хотя и сильно изменившегося за четыре с лишним столетия, отделяющих «Илиаду» от самых поздних из дошедших до нас текстов линейного письма В, но в целом все же сохранившего свои лексические и грамматические основы? Уже а priori, исходя из давно бытующих в науке представлений о греческом этносе как результате сложного культурно-языкового синтеза, в котором приняли участие, с одной стороны, пришлые племена так называемых «прагреков», с другой же — автохтонное, по одной версии этой гипотезы, уже индоевропейское, по второй, еще не индоевропейское население юга Балканского полуострова и островов Эгейды, или так называемый «догреческий субстрат»<sup>3</sup>, можно предполагать, что в микенское время эта исконная гетерогенность греческой народности и ее культуры была выражена значительно яснее, чем в эпоху, следующую за переселением дорийцев, когда процесс ассимиляции разнородных этнических элементов, вошедших в ее состав, уже приблизился к своему завершению<sup>4</sup>. Конечно, хотелось бы знать, как далеко продвинулся этот процесс уже в течение II тыс. до н.э. и соответственно насколько высок был уровень эллинизации населения Греции, по крайней мере, в конце этой эпохи, когда микенская цивилизация достигла своего зенита, после чего быстро начала клониться к упадку. Разумеется, в одних только документах микенских дворцовых архивов мы не найдем ответа на этот очень непростой вопрос. Язык дворцовый

<sup>2</sup> Андреев Ю.В. К проблеме послемикенского регресса // ВДИ. 1985. № 3. С. 16 слл.

<sup>3</sup> Впрочем, автохтонность этого населения должна быть признана весьма относительной, если учесть постоянное перемещение и перемешивание этнокультурных слоев на территории Эгейского мира, происходившее в течение всего III тыс. до н.э. и, видимо, также в еще более раннее неолитическое время. Критический обзор всех существующих в настоящее время вариантов гипотезы «догреческого субстрата» см. в книге Ю.В. Откупщикова «Догреческий субстрат» (Л., 1988. С. 9 слл.). Критическую и во многом справедливую оценку «палеобалканской гипотезы» самого Откупщикова дает в своей рецензии А.А. Молчанов (ВДИ. 1991. № 3).

<sup>4</sup> В нашем распоряжении до сих пор нет достаточных фактических данных, которые могли бы свидетельствовать о том, что греки пришли на Балканский полуостров как уже вполне сложившийся этнос со своим особым языком, психическим складом, мировосприятием и культурой. Вполне возможно, что все это они обрели уже после того, как обосновались на Пелопоннесе, в Средней и Северной Греции, в процессе длительного взаимодействия и ассимиляции с племенами, жившими до них на этой же территории (Chadwick J. The Mycenaean World. Cambridge etc., 1976. P. 1 ff.; Davies A.M. The Linguistic Evidence: is there any? The End of the Early Bronze Age in the Aegean / Ed. by G. Cadogan. Leiden, 1986. P. 99. Ср. Блантская. Ук. соч. С. 27 слл.; Hooker J.T. Mycenaean Greece. L., 1980. P. 29). О негреческих элементах в языке текстов линейного В письма см. Откупщиков. Ук. соч. С. 169 слл.

канцелярии, несомненно, должен был сильно отличаться от языка или скорее даже языков основной массы населения Пилосского, Микенского или тем более Кносского царства<sup>5</sup>. Пытаться же воссоздать на основе этих лапидарных и очень часто плохо понятных текстов психологию, умонастроения, мироощущение или, короче говоря, менталитет этноса или даже целого ряда этнических групп, населявших эти государства, было бы совсем уже безнадежным занятием.

Единственным источником информации, позволяющим судить, — конечно, лишь в известных пределах — о духовном облике микенских греков, остается их искусство. Едва ли надо объяснять, что источник этот весьма специфичен и пользоваться им следует с большой осторожностью. Попытки культурологической или этнопсихологической интерпретации произведений микенского искусства сталкиваются со многими трудностями. Одна из них заключается в отсутствии достаточно четкой «демаркационной линии», отделяющей собственно микенское искусство от искусства минойского Крита. Среди вещей, найденных при раскопках микенских некрополей и поселений, далеко не всегда удается с уверенностью отличить изделия местных микенских ремесленников от творений минойских мастеров, иногда импортированных с Крита, иногда же, по всей видимости, изготовленных прямо на месте<sup>6</sup>. Проблемы такого рода ставят перед исследователями многие предметы, в разное время извлеченные археологами из шахтовых могил в Микенах, купольных и камерных гробниц в Вафии, Денд্রে-Мидее и других местах<sup>7</sup>. Решая вопрос о принадлежности того или иного произведения искусства к чисто микенской или же привнесенной извне художественной традиции, мы можем использовать и сугубо технические, и стилистические критерии. Однако главное внимание в каждом конкретном случае, несомненно, должно быть уделено эмоциональной наполненности вещи, ибо только она в конечном счете и позволяет судить о соотносительности данного произведения с духовным миром одного из двух этносов. В следующей далее, поневоле весьма суммарной и не претендующей на всесторонний охват темы характеристике микенского искусства мы старались придерживаться именно этого принципа.

Было бы вполне логично предположить, что воинственные скотоводы и охотники, образовавшие первоначальное структурное ядро или, по крайней мере, господствующую аристократическую элиту микенского этноса, и по своему образу жизни, и по психологическому складу резко отличались от мирных земледельцев и рыбаков, из которых, по всей видимости, состояла основная часть древнейшего населения Крита. Весьма несходным было и их отношение к окружающей природной среде, что нашло свое выражение в наиболее характерных для каждого из двух народов формах искусства и архитектуры<sup>8</sup>. В то время как в мировосприятии минойцев антитеза «природа — человек» или «природа — социум» была в значительной мере сглажена и оттеснена на задний

<sup>5</sup> Весьма плодотворной следует признать мысль о наддиалектном, смешанном характере языка микенских табличек, в свое время высказанную В. Георгиевым (*Георгиев В.И.* Исследования по сравнительно-историческому языкознанию. М., 1958. С. 64 сл.; *Georgiev V.I.* Introduction to the History of the Indo-European Languages. Sofia, 1981. P. 67 ff.; *Откупщиков.* Ук. соч. С. 183 сл.; *Молчанов А.А., Нерозник В.П., Шарыпкин С.Я.* Памятники древнейшей греческой письменности. Введение в микенологию. М., 1988. С. 123 сл.; *Hooker.* Op. cit. P. 76).

<sup>6</sup> Произведения этой последней группы также не могут не учитываться при решении стоящей перед нами проблемы. Хотя с точки зрения чисто стилистической они остаются частью минойского искусства, по своей иконографии и, главное, по наполняющему их настроению они во многих случаях принадлежат уже микенской культуре.

<sup>7</sup> *Vermeule E.T.* Greece in the Bronze Age. Chicago, 1966. P. 90 ff.; *Dickinson O.T.* The Origins of the Mycenaean Civilization. Goteborg, 1977. P. 53 ff.; *Hooker.* Op. cit. P. 38 ff.; *Davis E.N.* The Vapheio Cups: One Minoan and One Mycenaean // The Art Bulletin. 1974. V. 56. № 3; *Hurtwitt J.* The Dendra Octopus Cup and the Problem of Style in the Fifteenth Century Aegean // AJA. 1979. V. 83. № 4.

<sup>8</sup> *Banti L.* Il sentimento della natura nell' arte minoica e micenea // *Geras A.* Keramopoulou. Athens, 1953.

план устойчивым ощущением своего кровного родства со всем миром живой и неживой природы, микенские грехи, по-видимому, уже достаточно ясно осознавали свою внеположность или даже противоположность этому миру. Мощные стены микенских цитаделей уже изначально должны были защищать их обитателей не только от враждебно настроенных соседей, но и от неподвластных им стихийных сил дикой природы. В основе планировки микенских дворцов, явно тяготеющей к геометрической правильности и замкнутости контуров и объемов, лежит ясно выраженная идея гармонически организованного и тем самым как бы вырванного из окружающей среды социального пространства. Столь характерная для минойской архитектуры концепция как бы органического роста здания, его «вписанности» в окрестный ландшафт<sup>9</sup> здесь была принесена в жертву единственной и всепоглощающей потребности в самоутверждении перед лицом враждебного внешнего мира.

В микенском искусстве природа чаще всего обращена к человеку своей трагической, внушающей ужас и отчаяние стороной. Безмятежное наслаждение красотой и многообразием форм животного и растительного мира, так много значившее для минойских художников, микенским мастерам и их воинственным заказчикам, судя по всему, было чуждо. Весьма характерно, что, переняв у своих критских учителей основные приемы изображения людей и животных, материковые живописцы, украшавшие росписями стены микенских дворцов, оставили почти без употребления богатейший репертуар анималистических и флоральных мотивов, накопленный минойским искусством. В их произведениях мы не находим ни усыпанных цветами лужаек, ни колышащихся под порывами ветра кустов, ни порхающих по ветвям птиц, ни голубых обезьян, ни грациозных антилоп. Почти все живые существа, которых мы видим на микенских фресках: собаки, лошади, олени, кабаны — так или иначе «задействованы» в сценах охоты, т.е. выполняют определенные сюжетообразующие функции и в силу этого не могут считаться объектами бескорыстного эстетического любования<sup>10</sup>. Как прирожденный охотник микенский художник чаще всего видит в звере либо желанную добычу, либо могучего, смертельно опасного врага. Оба эти лика животного мира нашли свое воплощение в чрезвычайно популярных в микенском искусстве, особенно в глиптике, а также в резьбе по слоновой кости сценах преследования и терзания травоядных хищниками. Смерть присутствует в этих сценах отнюдь не имплицитно, как это нередко бывает в работах минойских мастеров, но в своем подлинном жестоком и страшном облике, не оставляющем места ни для каких сомнений и надежд. Атакующие оленей, быков или горных козлов львы, которых иногда сменяют грифоны, выполняют в такого рода композициях двойную функцию — как живое воплощение кровожадных охотничьих инстинктов человека и в то же время как образ диких, неподвластных человеку сил природы. Ярость зверя и героическая одержимость человека сталкиваются в замечательной по динамизму и необыкновенной легкости рисунка сцене охоты на львов, запечатленной на клинке бронзового инкрустированного кинжала из IV шахтовой могилы круга А в Микенах (вероятно, работа минойского оружейника, выполненная по заказу местного ахейского династа), и во многих других аналогичных эпизодах, представленных на золотых кольцах с печатями из микенских погребений<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Scully V. The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture. New Haven — London, 1962. P. 11 ff.

<sup>10</sup> К числу сравнительно редких исключений из этого правила могут быть отнесены лишь изображения морских животных, например осьминогов и дельфинов, которые использовались по преимуществу для украшения полов и простенков в дворцовых покоех.

<sup>11</sup> Karo G. Die Schachtgräber von Mykenai. München, 1930—1933. Taf. XCII—XCIV.

Как священное животное, слуга и спутник великого женского божества — владычицы дикой природы, лев мог восприниматься и как воплощение благодетельной, покровительствующей человеку силы. Лучше, чем какое-либо иное произведение микенского искусства, об этом свидетельствует знаменитый каменный рельеф, венчающий «львиные ворота» Микенской цитадели. Могучие фигуры двух львов, поднявшихся на задние лапы по обе стороны от колонны — символа великой богини, несомненно, должны были служить апотропеем, отводящим все недоброе от царского замка и его обитателей<sup>12</sup>. Однако это, по-видимому, не означает, что магическая черта, отделяющая благоустроенное социальное пространство от необжитого мира гор и лесов, гармонию от хаоса, здесь уже стерлась. Скорее, напротив: строители цитадели хорошо понимали, что только всемогущая повелительница диких зверей может защитить ее стены от своих же собственных нечадий, и именно поэтому решили поставить на воротах ее символ как межевой знак на грани двух миров.

В отличие от минойского искусства, пластично приспосабливающегося к окружающей среде, пытающегося запечатлеть ее во всем ее многообразии и изменчивости и иногда почти сливающегося с ней, микенское искусство с самого начала резко противопоставляет себя природе, выступая по отношению к ней как активно или даже агрессивно организующая и преобразующая ее сила. Эта тенденция проявляется в особом пристрастии микенских художников к предельной схематизации и стандартизации форм животного и растительного мира, к преобразованию их в орнаментальные мотивы, т.е. в условные символы и знаки, имеющие лишь отдаленное сходство с их реальными прообразами. Эта склонность к своеобразной дематериализации всего живого дополняется в искусстве ахейской Греции явным преобладанием статики и тектоники над динамикой, анализа над синтезом. В произведениях микенских мастеров фресковой живописи, вазонисцев, ювелиров и пр. подвижные, непрерывно меняющиеся образы живой природы очень часто трансформируются в застывшие, безжизненные схемы. Выразительным примером такого застывания и орнаментализации органических форм могут служить найденные Шлиманом в одной из шахтовых могил круга А (могила III) золотые бляшки, первоначально, по-видимому, нашитые на одежду погребенных в могиле женщин. Украшающие их чисто абстрактные орнаментальные мотивы типа спиралей, вращающихся свастики и т.п. чередуются с предельно схематизированными, уже почти превратившимися в геометрические фигуры изображения бабочек и моллюсков<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Hiller St. Das Löwentor von Mykene // *Antike Welt*. 1973. V. 4, № 4. S. 26 ff.; Demargne P. Naissance de l'Art Grec. P., 1964. Fig. 263.

<sup>13</sup> Karo. Op. cit. Taf. XXVIII—XXIX. Обращает на себя внимание определенное сходство этих узоров с рисунками на хронологически намного более ранних оттиках печатей из Лерна III (см. о них Heath M.C. Early Helladic Clay Sealings from the House of the Tiles at Lerna // *Hesperia*. 1958. V. 27. № 2). Среди вещей, обнаруженных в шахтовых могилах, мы сталкиваемся и с образцами совсем иной художественной традиции, в некоторых своих чертах отдаленно напоминающей гораздо более поздний скифский звериный стиль. Представление о ней могут дать, например, уникальные золотые пластины из V могилы того же круга А, некогда, по всей видимости, служившие облицовкой шестигранного деревянного ларца (Karo. Op. cit. Taf. CXLIH—CXLIIV). Выгнанные на них фигуры львов, преследующих оленей и горных козлов, изображены в предельно гиперболизированных позах летящего галопя. Грозная мощь и свирепая кровожадность хищников, так же как ужас и отчаяние их жертв, передаются здесь с необыкновенным драматическим напряжением и экспрессией, в целом почти не характерными для микенского искусства. Столь близкое соседство стилистически столь несходных между собой изделий, как рельефы на облицовке ларца и только что упомянутые золотые бляшки, при том что ни те, ни другие явно не связаны с хорошо представленной в могилах того же некрополя «минойской школой», убеждает нас в том, что среди придворных мастеров, работавших в Микенах во времена правления древнейших из эгейских царских династий, было немало людей с резко различающимся чувством художественной формы. В свою очередь это может указывать на их принадлежность к разным этническим группам или слоям в составе населения Пелопоннеса.

В более позднее время — уже во второй половине XV в. до н.э. — аналогичное явление наблюдается также в микенской вазовой живописи. Среди керамических серий этого периода особое место занимают так называемые «эфирейские кубки» — двуручные сосуды, украшенные незамысловатыми рисунками, изображающими в крайне упрощенном виде цветы лилии, многолепестковые розетки, осьминогов и наutilusов<sup>14</sup>. Как правило, на каждой из сторон кубка мы видим только одну такую фигуру, как бы повисшую в пустоте. Нетрудно догадаться, что было источником вдохновения для мастера или мастеров, создавших эти скромные шедевры микенской вазописи. Скорее всего, они пытались подражать росписям несколько более ранних критских ваз морского и флорального стиля. Но при этом все то, что у минойских художников жило, дышало и двигалось, здесь превратилось в мертвенные идеограммы, как бы тени исчезнувших живых существ, навсегда застывшие в абсолютной неподвижности. Художественная традиция, начатая эфирейскими кубками, не прерывалась вплоть до самого конца микенской эпохи. Она отчетливо прослеживается в росписях сосудов микенского керамического койне (XIV—XIII вв. до н.э.), в особенности киликов, скифосов и амфор, происходящих из самых различных мест на территории балканской Греции, Малой Азии и островов Эгейды. Доминирующим декоративным мотивом в этих росписях остается изолированный силуэт какого-нибудь морского животного или растения. Эта стилизация становится теперь настолько изощренной, что не всегда удается точно определить, какого именно моллюска или цветок имел в виду художник. Их формы делаются все более анемичными и неестественными, почти незаметно превращаясь в абстрактные геометрические узоры<sup>15</sup>.

Время от времени природное декоративное чутье микенских вазописцев находило себе выход в причудливых всплесках фантастической экспрессии, в которых ясно ощущается стремление уйти от аскетической строгости и сдержанности господствующей орнаментальной традиции. Достаточно ясное представление о художественных экспериментах такого рода дают вазы (преимущественно кратеры) так называемого «картинного (pictorial) стиля», происходящие главным образом с Кипра и из Сирии (Рас-Шамра), куда они, по всей видимости, импортировались из европейской Греции, хотя какая-то их часть могла быть изготовлена и прямо на месте микенскими ремесленниками-эмигрантами<sup>16</sup>. Некоторые из этих ваз украшены довольно сложными многофигурными композициями, включающими людей на колесницах или на кораблях, осьминогов, рыб, различные растения. Можно предполагать, что эти сцены, стоящие совершенно особняком в эгейской вазописи, были подчинены определенной сюжетной логике, хотя смысл их остается во многом неясным. Некоторые из них, вероятно, восходят к каким-то не дошедшим до нас произведениям фресковой живописи. Другие сцены на вазах этой же серии носят чисто анималистический характер и изображают мирно пасущихся быков и птиц. Для росписей «картинного стиля» характерна своеобразная плеонастичность или боязнь пустоты. Создавшие их художники стремились максимально использовать всю поверхность сосуда, старательно заполняя пустующие места розетками, ромбами, цветами, птицами и образцами морской фауны (в этом отношении их декоративные композиции как бы предвосхищают убранство гораздо более поздних греческих ваз ориентализирующего стиля). Однако при более внимательном изучении этих росписей становится ясно, что их бьющий через край декоративизм подчинен жесткой графической дисциплине. Даже там,

<sup>14</sup> См. о них: *Schachermeyr Fr. Die Agaische Frühzeit. Bd 2. Wien, 1976. S. 241 f. Taf. 61—64.* Микенская вазопись более раннего времени (первой половины XV в. до н.э.) стоит намного ближе к своим минойским прототипам с точки зрения ее верности натуре (*Hooker. Op. cit. P. 62*).

<sup>15</sup> *Schachermeyr. Op. cit. S. 249 ff.*

<sup>16</sup> См. о них: *Vermeule E.T., Karageorghis V. Mycenaean Pictorial Vase Painting. Camb. Mass., 1982.*

где художник пытается избежать слишком строгой геометрической симметрии, он все равно неукоснительно выдерживает принцип равновесия основных элементов росписи, жестко фиксирует их на плоскости стенок сосуда, старательно обводя изображенные фигуры четким линейным контуром. Здесь нет ничего похожего на столь характерные для классической минойской вазописи импрессионистические эффекты света и тени, игру цветовых пятен, создающую впечатление странной зыбкости и подвижности фигур, своеобразного «мерцания формы». У микенского художника все фигуры как бы строго по трафарету вырезаны из картона, пригвождены к своим местам и освещены ярким и ровным светом, льющимся из невидимого источника.

Последней яркой вспышкой микенского художественного гения принято считать вазы так называемого «тесного стиля» (*close style*) появившегося около середины XII в. до н.э. (ПЭ III C период), уже после целой серии загадочных катастроф, обрушившихся на дворцовые центры ахейской Греции<sup>17</sup>. Известны три основных варианта этого стиля: материковый или собственно «тесный стиль» (наиболее интересные находки были сделаны в Арголиде, главным образом в районе Микен), критский и островной (вазы этой группы распространены преимущественно на островах Кикладского архипелага, Родосе и Косе, а также в Восточной Аттике). Все вазы «тесного стиля» очень нарядны. Избыточная декоративность (плеонастичность), характерная для росписей «картинного стиля», достигает здесь предела своих возможностей, переходя в почти барочную вычурность. Особенно эффектны росписи ваз островной серии, буквально перенасыщенные изощренной, по-варварски пышной орнаментикой. Роль структурного стержня всей декоративной композиции в них обычно выполняет фигура огромного осьминога, невероятно длинные щупальцы которого распластываются по всей поверхности шарообразного тулова вазы, образуя причудливые полосы и завитки. Промежутки между щупальцами моллюска художник тщательно заполняет разнообразными орнаментальными мотивами, среди которых можно найти и чисто геометрические фигуры вроде треугольников, шахматных досок, спиралей и розеток, и стилизованные почти до неузнаваемости цветы лотоса или папируса, и изображения рыб, крабов, птиц и даже горных козлов, ланей и ежей. Так и не научившись правильно рисовать осьминога, микенские вазописцы сумели превратить его в фантастическое чудище — грозного владыку подводного мира или, может быть, в некое подобие мирового древа, между ветвями-щупальцами которого плавает, порхает и скачет всевозможная живность. Однако даже и предаваясь самой необузданной фантазии, они оставались верны своим главным художественным принципам: жесткой пространственной фиксации всех элементов декоративной системы, ее подчеркнутой структурной ясности, тектонике и статике. По своей эстетической природе роскошные творения мастеров «тесного стиля» так же далеки от своего основного прообраза — наполненных динамикой и жизнью росписей минойских ваз «морского стиля», как и аскетически бедные рисунки на эфирейских кубках. Добавим еще, что этот несколько запоздалый расцвет микенской вазовой живописи был очень недолгим. Спустя каких-нибудь 50 лет после того как были созданы последние вазы «тесного стиля», о их пышном убранстве напоминали лишь однообразные волнистые линии и завитки спиралей (все, что осталось от щупальцев осьминога), составлявшие убогий декор субмикенской керамики конца XII—XI вв. до н.э.

Обращаясь к микенской настенной живописи<sup>18</sup>, мы и здесь находим все тот же застывший, как бы остановленный на бегу и обращенный в безжизненную

<sup>17</sup> См. Vermeule. Op. cit. P. 268; Schachermeyr Fr. Die Ägäische Frühzeit. Bd 4. Wien 1980. S. 101 ff.

<sup>18</sup> См. Vermeule. Op. cit. P. 184 ff.; Hood S. The Arts in Prehistoric Greece. Harmondsworth, 1978. P. 77 ff.; Boulouis Chr. Die mykenischen Fresken // Die mykenische Hellas. Heimat der Helden Homers. Athens, 1988. S. 35 ff.; Hooker. Op. cit. P. 84 f.

схему мир природы. На самых поздних (конца XIII в. до н.э.) фресках из Микен, Тиринфа и Пилоса фигуры людей и животных, как правило, остаются в состоянии того же статуарного оцепенения, в котором их некогда запечатлело последнее поколение художников, расписавших стены Кноссского дворца (самый яркий образец их мастерства — знаменитые фрески с грифонами из тронного зала). В этом смысле микенская монументальная живопись — поразительно консервативна. Даже в сценах охоты, казалось бы, по самой своей сути требующих предельного динамизма, практически все изображенные персонажи: люди, лошади, собаки и олени — остаются почти неподвижными, а если и двигаются, то очень нерешительно, как бы нехотя. На первый взгляд исключением из этого правила может считаться известный фрагмент тиринфской фрески, изображающий кульминационный момент охоты на вепря<sup>19</sup>. Фигуры вепря и преследующих его собак представлены, как может показаться, в стремительном движении — в традиционных для эгейского искусства позах летящего галопа. Тем не менее даже и в этом наполненном драматической экспрессией эпизоде ощущается какая-то странная заторможенность. Похоже, будто собаки и вепрь застряли в какой-то плотной, хотя и прозрачной среде, препятствующей их движению. Скорее всего, это впечатление обусловлено сугубо орнаментальной трактовкой фона, усеянного однообразно стилизованными стеблями каких-то растений. Та же любовь к единообразной орнаментальности видна и в проработке шерсти вепря и собак. Как и в росписях ваз «картинного стиля», декоративные плоскости образуют здесь некое подобие коллажа или вышивки, т.е. очень грубо, без надлежащей нюансировки сбалансированную и в силу этого обреченную на неподвижность систему линейных контуров. В этом плане прямой антитезой тиринфской фрески может считаться уже упоминавшаяся сцена охоты на львов на инкрустированном клинке кинжала из Микен, создатель которой сумел придать изображенным им фигуркам людей и животных необыкновенную легкость и динамизм, хотя и работал с гораздо более трудным материалом.

Столь характерная для микенского искусства, как, видимо, и для всего микенского менталитета, любовь к порядку и покою, ради которой художники, работавшие в различных жанрах изобразительного и прикладного искусства, готовы были пожертвовать всем многообразием и многоцетьем образов живой природы, в какой-то степени может быть объяснена как своеобразная защитная реакция народа, привыкшего на своей первоначальной родине к более однообразным и пространственно протяженным формам ландшафта, на чрезвычайную изменчивость, фрагментарность и подвижность его новой среды обитания<sup>20</sup>. Нельзя не считаться также и с тем, что на формирование основных эстетических принципов микенского искусства сильнейшее влияние оказало уже вступившее в фазу упадка и утратившее свою былую жизненную силу и динамическую напряженность искусство минойского Крита. Об этом свидетельствует, в частности, особая популярность в материковой Греции ваз так называемого «дворцового стиля», основным центром производства которых был, по всей видимости, Кносс, хотя какая-то их часть могла изготавливаться и на Пелопоннесе по минойским образцам<sup>21</sup>. Микенские мастера настенной живописи, как было уже замечено, вплоть до очень позднего времени продолжали работать в манере, унаследованной от создателей последних фресок Кноссского дворца. Наконец, далеко не последнюю роль в становлении особого микенского чувства

<sup>19</sup> Rodenwaldt G. et alii. Tiryns. Bd II. Die Fresken des Palastes. Athen, 1912. Taf. XIII.

<sup>20</sup> В данной ситуации не так уж важно, где именно находилась эта прародина микенских греков: в степях Северного Причерноморья или же на горных плато Центральной Анталии или Ирана. В любом из этих случаев уникальная ландшафтная многоликость и контрастность обретенной ими страны должна была ощущаться чрезвычайно остро.

<sup>21</sup> Furumark A. The Chronology of Mycenaean Pottery. Stockholm, 1941. P. 257; Hooker. Op. cit. P. 74 f.; Niemeier W.-D. Die Palaststilkeramik von Knossos. B., 1985. S. 193 f.



художественной формы мог сыграть загадочный «догреческий субстрат», т.е. ассимилированное греками, а местами, возможно, и сохранившее свою самобытность автохтонное население страны, для чьего психического склада также было весьма характерно тяготение к разумной упорядоченности и стабильности всего сущего (об этом мы можем судить по дошедшим до нас памятникам раннеэлладского и кикладского искусства).

Свойственный микенскому художнику рационально-аналитический взгляд на природу неизбежно должен был привести его к более или менее дискретному восприятию ее реалити. В отличие от своих минойских предшественников и учителей он вовсе не склонен был безоглядно отдаваться во власть бесконечного, непрерывного, свободно льющегося и заполняющего весь космос потока живой материи. В этом потоке, если он вообще воспринимал его мысленным взором, он судя по всему, стремился найти некие опорные пункты, островки порядка, статики и покоя среди вечно движущегося мирового хаоса. Следствием такого отношения к природной среде было расчленение всего ее пространственно-временного континуума на автономные, тяготеющие к абсолютной обособленности и неподвижности зрительные образцы-феномены.

Любое произведение микенского искусства, будь то толосная гробница, дворцовый мегарон, украшающая его настенная роспись, покрытая орнаментом ваза или примитивная глиняная статуэтка, несет на себе ясно выраженную печать конструктивности или, попросту говоря, сделанности<sup>22</sup>. Каждому из этих артефактов присущи одни и те же черты, являющиеся, так сказать, видовыми признаками искусства ахейской Греции: структурная ясность, соразмерность части и целого, устойчивость, графическая четкость и замкнутость контура или пластического объема. В своей совокупности все эти признаки как раз и создают впечатление искусственности данного объекта, показывают, что перед нами творение человеческих рук, отнюдь не пытающееся имитировать природу, не «прикидывающееся» каким-то выхваченным наугад ее фрагментом, как это сплошь и рядом случается в искусстве минойского Крита. Эта обособленность от мира природы, независимость от ритмов и циклов ее рождения, роста и умирания может быть понята как проявление, видимо, не вполне осознанной, но все же достаточно упорной и настойчивой устремленности к неизменному, вечному, абсолютному. Как застывшие монументальные образы вечности, отрешенные в своем неподвижном величии от всего земного, преходящего, еще и сейчас воспринимаются грандиозные каменные блоки стен Микенской и Тиринфской цитаделей, мощные конструкции дромоса, дверного проема и купольного свода «Сокровищницы Атрея», мерный ритм движения торжественных процессий на фресках из дворцов Тиринфа, Пилоса, Фив и многие другие даже не столь масштабные памятники микенского искусства и архитектуры.

Воспринимая окружающую их природную среду как враждебный человеку мир первородного хаоса и сознавая свою отторженность от этого мира, микенские греки пытались смоделировать на отвоєванном ими у хаоса обжитом социальном пространстве как бы вторую рукотворную природу, антитетически противостоящую первой настоящей природе, но в чем-то, несомненно, ее повторяющую. Мы уже видели, как преломлялись в микенском искусстве, иногда искажаясь до неузнаваемости, реальные образы животного и растительного мира. Но синтетический образ всего мироздания, своеобразную модель вселенной могли воплотить, как и во многих других древних культурах, только памятники монументальной архитектуры: цитадели, дворцы и царские усыпальницы. Наиболее очевидным примером такого рода символики может служить микенская толосная гробница в ее классическом варианте, представленном «Сокровищницей

<sup>22</sup> Семенцова Э.Л. Диминийско-аполлоническое мироощущение в эгейском искусстве III—II тыс. до н.э. // Культура и искусство античного мира. М., 1980. С. 26.

Атрея» и другими близкими к ней по времени погребальными сооружениями. Ее основные конструктивные элементы: насыпной курган, ведущий внутрь него коридор — дромос, монументальный вход — стомион и просторная внутренняя камера с высоким сводчатым потолком — при всей их ясно выраженной архитектурной функциональности, несомненно, несут на себе и определенную смысловую нагрузку, воплощая в едином «семантическом пучке» ряд взаимосвязанных, как бы перетекающих друг в друга образов-мифологем: вечное жилище обожествленного или героизированного властителя, загробный мир и, наконец, весь космос<sup>23</sup>. В этом контексте приобретают особое мистическое значение и надмогильный курган как уменьшенная копия великой мировой горы<sup>24</sup>, и каменный свод внутри него, первоначально усеянный бронзовыми позолоченными розетками, как небо царства мертвых, и величественный, украшенный замысловатой каменной резьбой фасад гробницы как безжалостные, всегда открывающиеся только в одну сторону «врата Аида». Как наглядное выражение столь характерных для микенского менталитета претензий на вечность, неизменность, неподвластное времени величие, абсолютную самодостаточность и независимость эта модель мироздания являет собой прямую противоположность минойскому космосу-лабиринту, пребывающему в вечном движении, изменчивому и непостоянному, как сама природа.

Если загробное жилище царя было неразрывно слито в сознании микенских греков с величественным образом мировой горы, то вполне возможно, что ассоциации того же рода вызывало у них и его земное жилище, т.е. дворец вместе с замыкающей его в кольцо своих стен цитаделью. Основное различие состояло, по-видимому, в том, что в первом из этих двух случаев царское жилище помещалось внутри горы, как бы в некоем подземном пространстве, тогда как во втором случае оно утверждалось на самой ее вершине, в максимальной близости к небесному своду. В религии минойского Крита мировая гора мыслилась прежде всего как место пребывания или, что более вероятно, периодических явлений великого женского божества, о чем красноречиво свидетельствует известный слепок печати из Кносса с изображением богини, гордо высящейся на вершине горы, и заставшего перед ней адоранта (царя?)<sup>25</sup>. В обрядовой практике минойцев функции священной горы, по всей видимости, выполняли так называемые «*reaksanctuaries*», во множестве разбросанные по всему Криту. Наиболее важные из них, что, видимо, не случайно, были тесно связаны с близлежащими дворцами<sup>26</sup>. Для материковой Греции святилища этого типа в целом не характерны<sup>27</sup>. Невольно возникает мысль, что в процессе

<sup>23</sup> *Matz Fr. Crete and Early Greece. L., 1962. P. 219; Vermeule E.T. Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. Berkeley, Los Angeles, 1979. P. 51 ff.* В понимании Г. Милонаса, как толосные, так и камерные могилы служили лишь временным пристанищем духа усопшего, в котором он оставался до полного разложения его останков, после чего должен был переселиться в мир теней (*Mylonas G.E. Mycenae and the Mycenaean Age. Princeton — New York, 1966. P. 134 f.*). Однако вера в загробный мир вполне совместима с отношением к могиле как к вечному жилищу покойника. В создании древнего человека оба эти, казалось бы, взаимоисключающих представления об участии мертвых нередко мирно уживались друг с другом, о чем достаточно ясно свидетельствуют, например, обычаи и верования египтян, шумеров, этрусков и других народов. Микенские толосы были слишком монументальными и дорогостоящими сооружениями, чтобы служить лишь местами кратковременного отдыха на пути в вечность. Против этого предположения говорят также обнаруженные в некоторых из них следы ритуалов, очевидно, входивших в программу заупокойного культа (см. *Nilsson M.P. Geschichte der griechischen Religion. Bd I. München, 1976. S. 178 ff.; Hooker. Op. cit. P. 196*).

<sup>24</sup> Ср. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 234: «Курган — это модель видимого мира, очерченного кольцом кругозора».

<sup>25</sup> *Evans A. The Palace of Minos. V. II. L., 1928. P. 808. Fig. 528.*

<sup>26</sup> *Rutkowski B. Cult Places in the Aegean World. Warszawa etc., 1972. P. 152 ff.*

<sup>27</sup> *Vermeule. Greece in the Bronze Age. P. 283; cp. Bintliff J.L. Natural Environment and Human Settlement in Prehistoric Greece. Pt I. L., 1977. P. 151 ff.*

минойско-микенского религиозного синтеза их функции были присвоены дворцами, как правило, располагавшимися на господствующих над местностью возвышенностях, иногда, как дворец в Микенах, на довольно значительной высоте.

Вероятно, весь заимствованный микенскими греками минойский пантеон подвергся при этом определенному переосмыслению. Его центральная фигура, воплощающая вездесущее, всеобъемлющее и постоянно меняющее свой облик мистическое начало, трансформировалась в божество или скорее группу божеств, наделенных более или менее ясно выраженной индивидуальностью и более или менее жестко закрепленных в системе пространственно-временных координат. Переселившись на материк, минойская великая богиня обрела наконец постоянную резиденцию в царском дворце, который начиная с этого момента становится как жилище верховного божества отдаленным прообразом позднейшего греческого храма и вместе с тем своего рода неподвижным центром мироздания<sup>28</sup>. Согласно наиболее правдоподобной интерпретации, монументальный рельеф, установленный на львиных воротах в Микенах, должен был предупреждать каждого входящего в цитадель о том, что это священное место находится под защитой и покровительством божества, постоянное присутствие которого призван был удостоверить его символ или, может быть, аниконическое изображение в виде колонны, воздвинутой на алтаре и фланкированной двумя поднявшимися на задние лапы львами<sup>29</sup>. Как защитница дворца и цитадели богиня появляется на некоторых памятниках микенского искусства в образе девы-воительницы, вооруженной огромным щитом в форме восьмерки. В этой своей ипостаси она уже в то время могла носить имя Афины. Во всяком случае, словосочетание «Atana potinija» было прочитано в одной из табличек кносского архива (Кн V 52)<sup>30</sup>. В документах как кносского, так и более позднего пилосского архивов фигурируют также и другие «владычицы» (потнии), носящие другие эпитеты или имена и сообразно с этим, очевидно, выполняющие какие-то другие функции. Однако все они, по-видимому, были так или иначе связаны с дворцом и «квартировали» либо непосредственно на его территории, либо в каких-то других зависимых от него святилищах (на это указывает сама заинтересованность дворцовой администрации в исправном отправлении культа этих богинь)<sup>31</sup>.

В микенской мифологии дворец-жилище богини мог с течением времени трансформироваться в ее укрепленное убежище или же (другой вариант) в место заточения. Вероятно, отсюда ведет свое происхождение целая серия типологически близких фольклорных сюжетов, в центре которых стоят мотивы похищения и последующего освобождения героини, ее сопряженных со всевозможными опасностями поисков, осады города, в котором она скрывается от своих преследователей или, наоборот, избавителей и т.п. В то же время от тесно слитого с образом мировой горы царского дворца один только шаг до небесного жилища богов — гомеровского Олимпа<sup>32</sup>. Вполне возможно, что этот

<sup>28</sup> О культовых функциях микенских дворцов см.: Dietrich B.C. *A Religious Function of the Megaron* // *Rivista Storica dell' Antichità*. 1976. 3. P. 1 ff.; Hiller St. *Mykenische Heiligtümer: das Zeugnis der Linear-B Texte* // *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age* / Ed. by R. Hägg and N. Marinatos. Stockholm, 1981. S. 116 ff.; Kilian K. *The Emergence of Wanax Ideology in the Mycenaean Palace* // *Oxford Journal of Archaeology*. 1988. V. 7. № 3. P. 293 ff. О преемственной связи дворца и храма см.: Tradition in Greek Religion. В. — N.Y., 1986. P. 52 ff. О дворце (царском городе) как олицетворении центра мира и священной горы см.: Элиаде М. *Космос и история*. М., 1987. С. 38.

<sup>29</sup> Hiller. *Das Löwentor von Mykene*. S. 26 ff.

<sup>30</sup> Nilsson. Op. cit. S. 346 ff.; Chadwick. Op. cit. P. 88; Dietrich. Op. cit. P. 180; cp. Hiller St., *Panagl O. Die frühgriechischen Texte aus mykenischer Zeit*. Darmstadt, 1976. S. 298; Hooker. Op. cit. P. 199.

<sup>31</sup> Hiller. *Mykenische Heiligtümer*. S. 122 ff.

<sup>32</sup> Dietrich. Op. cit. P. 114.

шаг был сделан уже в микенскую эпоху. Однако это не означает, что в религиозном сознании микенских греков уже закрепился известный по поэмам Гомера патриархальный вариант "святого семейства" во главе с богом отцом, небесным аналогом земного царя — ванакта (гипотеза М. Нильссона)<sup>33</sup>.

Зевс, хотя и упоминается в текстах линейного В письма, ничем особенным не выделяется среди других фигурирующих в них божеств, имена которых отчасти совпадают с именами позднейших олимпийцев, отчасти же не имеют с ними ничего общего. Неясным остается его отношение к богиням-владычицам, судя по некоторым признакам, образующим наиболее «влиятельную» группу внутри микенского пантеона, возможно, его главное структурное ядро. В одной из пилосских табличек (Тп 316) имена Зевса и Геры стоят рядом, что может указывать на тесную, скорее всего супружескую, связь этих двух божеств. Однако наряду с Герой в микенских текстах фигурирует также и другое женское божество, само имя которого — Дивия (Дия?) говорит о его чрезвычайно близком родстве с Зевсом (Тп 316; Ап 607.5; Сп 1287.6)<sup>34</sup>. И Дивия, и упоминаемый в одном из пилосских документов сын Зевса Дримий (Тп 319) как бы «выпали» из позднейшей греческой мифологии. Одного этого вполне достаточно для того, чтобы предположить, что и структура мира богов, и весь связанный с нею комплекс религиозных представлений в микенскую эпоху были принципиально иными, чем в более позднее гомеровское время<sup>35</sup>.

Уже давно замечено, что так называемый «критский Зевс» (*Zeus Kretagenaeos*), известный по случайно уцелевшим фрагментам очень древней мифологической традиции, мало похож на грозного громовержца, верховного владыку богов и людей, каким его изображает Гомер и вслед за ним многие другие античные авторы так же, как и ориентированные на их сочинения произведения искусства. На Крите Зевс почитался еще и во времена дорийского владычества как божественный отрок («великий курос» в известном «Гимне куретов» из Палекастро), во многом близкий Дионису-Загрею и другим умирающим и воскресающим божествам древнего мира<sup>36</sup>. По всей видимости, индоевропейский небесный отец, бог грозы и дождя был ассимилирован матриархальным кланом догреческих божеств и вошел в него на правах сына и наредра великой богини — матери всего сущего<sup>37</sup>. Во многом сходной могла быть и судьба других богов, принесенных прагерками на Балканы с их индоевропейской прародин. Лишь приход с севера новой волны грекоязычных племен, последовавший за крахом микенской цивилизации, мог вернуть образам этих богов их первоначальный характер, освободив их от чужеродных примесей.

Взятый как целостная система микенский пантеон, насколько мы можем теперь о нем судить по предполагаемым изображениям богов и разочаровывающе скудным упоминаниям о них в документах дворцовых архивов, вероятно, может быть квалифицирован как одна из разновидностей примитивного политеизма, занимающая промежуточное положение примерно на полпути между первобытным синкретизмом или стихийным пантеизмом и классическим олимпийским антропоморфизмом. Определенная дифференциация сонма богов по сексуальным, функциональным, локальным и иным признакам в то время, видимо, еще не могла перерасти в подлинную персонализацию их образов. Встречающиеся в табличках линейного В письма имена олимпийских

<sup>33</sup> Nilsson. Op. cit. S. 351 ff.

<sup>34</sup> Другую аналогичную пару составляли, по-видимому, Посейдон и богиня Посидея (*Chadwick*. Op. cit. P. 89).

<sup>35</sup> Ср. Burkert W. *Greek Religion*. Harvard, Mass., 1985. P. 46; Dietrich. Op. cit. P. 56. 180 f.

<sup>36</sup> Harrison J.F. *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambr., 1912. P. 1 ff.; Лосев А.Ф. *Античная мифология в ее историческом развитии*. М., 1957. С. 89 слл.

<sup>37</sup> Hiller. *Panagl*. Op. cit. S. 294 f.

богов не должны вводить нас в заблуждение. Обозначаемые этими именами божества, скорее всего, имели не так уж много общего с пластически полнокровными, предельно очеловеченными характерами гомеровских олимпийцев. Изображения богов в микенском искусстве в большинстве своем поражают своей поистине варварской грубостью, примитивностью и однообразием. Таковы, например, многочисленные женские фигурки в их трех основных разновидностях (так называемые типы *Тау*, *Фи* и *Пси*), происходящие по преимуществу из рядовых могил и жилищ и, по всей видимости, изображающие каких-то божественных покровительниц или спутниц умерших<sup>38</sup>. Не так уж сильно отличаются от них и образцы культовой скульптуры, найденные в дворцовых и «городских» святилищах. Примером может служить довольно большая группа идолов (более 20 экземпляров), открытая лордом Тайлором в одном из помещений так называемого «культового центра» в Микенах<sup>39</sup>. Вполне возможно, что эти сформированные на гончарном круге полые цилиндрические фигуры должны были изображать весь микенский пантеон, известный нам по текстам архивных документов, с поправками на одну из его локальных модификаций. Тем не менее индивидуальные характеры, да и просто функции этих божеств не выражены с достаточной ясностью. Различаются лишь выражения (гримасы) их довольно-таки уродливых физиономий и жесты обычно поднятых вверх рук. Трудно определить даже пол этих фигур. Лишены они и каких-то специфических атрибутов, по которым можно было бы распознать их индивидуальность. Исключение составляет лишь самый высокий идол, в вытянутой вверх руке которого можно различить некое подобие молота или, скорее, двойного топора. Высказывалось предположение, что эта фигура изображает Зевса, но это кажется маловероятным<sup>40</sup>. Мало различаются между собой, несмотря на разделяющие их временные дистанции, и терракотовые фигурки женских божеств (возможно, изображения богинь-«градодержательниц»), происходящие из цитаделей Микен и Тиринфа и из святилища в Филакопи на о-ве Мелос (так называемая *Lady of Phylakopi*)<sup>41</sup>. Их индивидуальными особенностями могут считаться только узоры, украшающие их «одежду», да характерные жесты рук, в одних случаях прижатых к груди, в других — поднятых вверх (в этой позе они превращаются в подобие крыльев, как на рядовых терракотах типа *Пси*). Даже в таких жанрах микенского искусства, требовавших особенно высокого профессионализма, как резьба по слоновой кости, глиптика, настенная живопись, изображения божеств, обычно выполненные в более реалистической манере, восходящей к более ранним минойским образцам, как правило, очень слабо индивидуализированы и почти не различаются между собой по своему внешнему облику, атрибутам, одежде и т.п. К немногим исключениям могут быть отнесены уже упоминавшаяся богиня со щитом (Афина?) на расписной табличке из Микен, так называемая «троица» также из Микен (две вырезанные из слоновой кости женские фигуры с ребенком на коленях), богиня с двумя козлами на крышке костяной шкатулки из Минат аль-Байда (Сирия) и некоторые другие произведения микенских мастеров<sup>42</sup>.

Создается впечатление, что микенские греки внесли не так уж много нового в накопленную их предшественниками сокровищницу религиозно-мифологических

<sup>38</sup> Hood. Op. cit. P. 110.

<sup>39</sup> Taylour W.T. The Mycenaean. L., 1983. P. 52 f.

<sup>40</sup> Судя по его основному атрибуту, это может быть некое хтоническое божество — владыка или владычица загробного мира. Близкую аналогию дает любопытная сцена из «жизни» царства мертвых, представленная на позднеминойском ларнаке из Армени (Западный Крит; см. Андреев Ю.В. Минойский Дедал // ВДИ. 1989. № 3. С. 37 сл.).

<sup>41</sup> Mykenische Hellas. Fig. 25, 167, 168; Taylour. Op. cit. Fig. 39, 40, 42.

<sup>42</sup> Mykenische Hellas. Fig. 163; Demargne. Naissance de l'Art Grec. Fig. 341, 356.

идей и образов. Пытаясь как-то приручить и обуздать буйных и своевольных духов стихий, созданных воспаленной фантазией минойских мистиков и визионеров, ввести их в четкие рамки своего упорядоченного и размеренного бытия, они, как и в искусстве, не могли обойтись без стандартизации и схематизации этого чуждого им мира. Его причудливые, по-видимому, просто недоступные их пониманию образы они предельно упростили, сделали плоскими и одномерными, изгнав из них ощущение полноты жизни, ее свободы и динамизма. Отсюда проистекает определенная ущербность микенской модели мироздания, явно не достигшей гармонического совершенства позднейшего греческого космоса. Образующий ее структурную основу пантеон был слишком примитивен, а вошедшие в его состав божества слишком безличны. Уже отторгнутые от мира природы, они не обладали вместе с тем и достаточной индивидуальной самобытностью, необходимой для героического противостояния враждебным силам первородного хаоса.

В связи с этим нельзя не заметить, что героическое начало, по-видимому, уже искони заложенное в основание микенской культуры и составляющее ее важнейшую отличительную черту, особенно бросающуюся в глаза при сравнении с феминизированной культурой минойского Крита, все же так и не получило здесь достаточно полного и всестороннего развития, не вышло за пределы варварского военного этоса, вероятно, усвоенного предками греков еще на их индоевропейской прародине, и в конце концов очень сильно деградировало. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить самые ранние произведения микенского искусства с относительно поздними его образцами. Тема героического противоборства человека с силами зла, воплощенными либо в образах хищных зверей, либо в фигурах неких врагов-чужеземцев, многократно повторяется и варьируется в сценах, представленных на вещах, извлеченных из шахтовых могил в Микенах и из ранних купольных и камерных гробниц в Фавии, Каковатосе, Мирсинохори, Дендре и др.<sup>43</sup> Некоторые из них, как было уже сказано, могли быть изготовлены минойскими мастерами, приноравливавшимися к вкусам своих микенских заказчиков. Другие могут считаться работами местных умельцев. Но все эти сцены войны и охоты пронизывает один и тот же общий настрой упоения яростно смертельной схватки или азартом погони. Однако по мере вступления микенской цивилизации в фазу зрелости и расцвета, т.е. в ПЭ III A и B периоды, или в XIV—XIII вв. до н.э., сюжеты такого рода становятся все более редкими в тех жанрах искусства, в которых прежде они занимали одно из центральных мест. Так, на позднемикенских печатях напряженно драматические эпизоды схваток с хищниками и воинских поединков постепенно вытесняются мирными сценами культовых церемоний и анималистическими мотивами<sup>44</sup>.

Характерно, что героическая тема практически не нашла себе места в двух важнейших жанрах микенского искусства периода расцвета — фресковой и вазовой живописи. На сохранившихся фрагментах уже упоминавшегося живописного фриза из Тиринфа охота представлена уже не как смертельно опасное состязание человека с разъяренным зверем (см. сцену охоты на львов на клинке кинжала из шахтовой могилы в Микенах), а как приятное развлечение для придворных дам и кавалеров, как вид спорта, в котором могут участвовать даже женщины (известный фрагмент с изображением двух дам на колеснице является частью этой фрески)<sup>45</sup>. В то же время сцены сражений, которые мы видим на некоторых фресках из Пилоса, вызывают неприятное чувство своей холодной

<sup>43</sup> Vermeule. *Greece in the Bronze Age*. P. 90 ff., 126 ff.

<sup>44</sup> См. фотопропродукции и прорисовки в изд.: Sakellariou A. *Die minoischen und mykenischen Siegel des Nationalmuseums in Athen* (Corpus der minoischen und mykenischen Siegel. Bd I). B., 1964.

<sup>45</sup> Vermeule. *Op. cit.* P. 194.

жесткостью и почти натуралистической фиксацией подробностей кровавой резни<sup>46</sup>. В них трудно уловить хотя бы отдаленное напоминание о героическом неистовстве и той радости боя, которая пронизывает батальные эпизоды «Илиады». Но что особенно важно, в них отсутствует центральная фигура героя-триумфатора, сразу бросающаяся в глаза в гораздо более ранних сценах сражений, изображенных на золотых кольцах из микенских шахтовых могил и даже на грубых каменных стелах, некогда стоявших на этих же могилах, что позволяет говорить об усилении нивелирующих тенденций в жизни и психологии микенского общества конца эпохи бронзы.

Неоднократно предпринимавшиеся поиски героических сюжетов, так или иначе ориентированных на современную эпическую или мифологическую традицию, в микенских вазовых росписях так называемого «картинного стиля» до сих пор не принесли сколько-нибудь ощутимых результатов. Изображенные на некоторых из этих ваз сцены выезда на колесницах иногда достаточно произвольно сближаются с гомеровскими описаниями выступления героев или их поединков. Рассуждая в этом духе, Нильссон интерпретировал загадочный рисунок, украшающий большой кратер из Энкоми на Кипре (так называемый «Кратер Зевса») как живописный парафраз знаменитой сцены поединка Гектора и Ахилла в XXII песни «Илиады»<sup>47</sup>. На наш взгляд, сюжеты этого рода находят гораздо более убедительное объяснение, будучи перенесенными в совсем иную сферу — сферу заупокойного культа. В этом смысле, видимо, можно считать оправданным сближение росписей с колесницами на вазах «картинного стиля» с гораздо более поздними изображениями заупокойных тризны и процессий в геометрической вазописи<sup>48</sup>. Несколько особняком в этом плане стоит, пожалуй, только знаменитая «Ваза воинов» с микенского акрополя, замыкающая ряд фигурных композиций в вазовой живописи XIV—XIII вв. до н.э.<sup>49</sup> Однако даже и здесь героическая тема звучит приглушенно. Тщательно выписанные фигуры мерно движущихся воинов совершенно одинаковы. Их индивидуальные черты явно не интересуют художника. Среди них нет никого, кто мог бы претендовать на роль главного героя — предводителя дружины. Очевидно, в то время, к которому относится это уникальное произведение позднемикенского искусства (рубеж XIII—XII вв. до н.э.), дружинный этос с характерным для него духом состязательности, постоянной борьбой за первенство и, как правило, сопутствующими ей всплесками стихийного индивидуализма уже давно отошел в прошлое.

Кульτ грубой силы продолжал оставаться одной из самых примечательных черт микенской цивилизации вплоть до самого начала ее агонии на рубеже II Э III В и III С периодов. Его зримым воплощением до сих пор остаются циклопические стены цитаделей, могучие фигуры львов, вставших на дыбы над главным входом на микенский акрополь, полные царственного величия и мощи грифоны и сфинксы на разных пластинах из слоновой кости. Но теперь это уже была не

<sup>46</sup> Land M. The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia. V. II. The Frescoes. Princeton, 1969. Pl. 123—124, M—N.

<sup>47</sup> Nilsson M.P. Homer and Mycenae. L., 1933. P. 267; Karageorghis V. Myth and Epic in Mycenaean Vase Painting // AJA. 1958. V. 62. № 4. P. 385; Webster T.B.L. From Mycenae to Homer. L., 1964. P. 49.

<sup>48</sup> Vermeule. Op. cit. P. 205 f. Более или менее близкие аналогии для некоторых из этих сцен могут быть найдены и в современном им эгейском искусстве. Так, рисунок на кратере из Энкоми, изображающий двух человек на колеснице, как бы спасающихся от преследующей их огромной рыбы, напоминает роспись на ларнаке из Эпископи (Восточный Крит), на которой мы видим группу из трех человек, переправляющихся на колеснице через реку или море с мелькающим в волнах осьминогом. В обоих случаях художник, по-видимому, пытался доступными ему средствами представить путешествие на «тот свет» через разделяющую мир живых и мир мертвых водную преграду (Vermeule. Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. P. 67).

<sup>49</sup> Demargne. Op. cit. Fig. 331, 336.

мощь индивида, вознесенного над толпой благодаря своей личной доблести или своему царственному сану, а безличная гнетущая сила бюрократического государства, символами которой суждено было стать всем этим творениям микенского художественного гения. Дальнейшее развитие героического мироощущения, воодушевлявшего на подвиги первых ахейских династов, и его перерастание в индивидуализм античного типа было блокировано чиновничьей рутинной централизованного дворцового хозяйства, ориентированного в его повседневном функционировании не на отдельно взятого индивида, а на групповые интересы и нужды правящей элиты. Реализация основного принципа дворцовой бюрократии — разделения всего общества на исполнителей и контролеров, или налогоплательщиков и фискальных агентов, — не могла не повлечь за собой нивелировки социума на всех уровнях его иерархической структуры и постепенной атрофии личностного начала.

Похоже, даже сам глава этой иерархии не избежал мертвящего влияния бюрократической системы и растворился в ней чуть ли не без остатка. Едва ли случайно, что в пилосских архивных документах так называемый «ванакт» почти не выделен среди других функционеров дворцовой администрации. О его особом положении, кроме самого его титула, говорят лишь размеры его темени и упоминания об обслуживающих его специалистах вроде «сукновала владыки»<sup>50</sup>. Пожалуй, мы больше знаем сейчас о самых первых царях Микен, чем о последнем правителе Пилоса. О личных вкусах и пристрастиях первых позволяют судить вещи, найденные вместе с ними в их могилах, о последнем же мы не располагаем даже и такой информацией. Не случайно также, что интерес к конкретной человеческой личности, к ее физическим и в какой-то мере даже психическим особенностям, столь ясно выраженный в замечательных золотых масках, скрывавших лица людей, погребенных в шахтовых могилах, в микенском искусстве периода расцвета уже никак себя не проявляет. Личность главы государства как будто навсегда исчезает из поля зрения придворных художников, перестает привлекать их внимание<sup>51</sup>, что производит достаточно странное впечатление, если вспомнить о колоссальных царских усыпальницах этого времени. Остается предположить, что, так же как дворцы и цитадели, эти величественные сооружения были призваны воплощать не столько личную значимость погребенного в каждой из них владыки, сколько безличную мощь всего стоящего за ним государства.

Дух усредненности пронизывает не только бухгалтерские записи микенских архивов, но и всю микенскую цивилизацию в том ее состоянии, в котором мы застаем ее в XIII столетии до н.э., т.е. перед началом ее конца. О нем свидетельствует стандартизация жилищ, святилищ, погребений, домашней утвари в рамках так называемого «микенского койне», допускавшего лишь очень незначительные локальные вариации различных видов артефактов на всей охваченной им территории<sup>52</sup>. Возникшая на этой старательно выравненной почве «массовая культура» постепенно охватывала все слои общества, достигая даже и самых верхних его «этажей». Как было уже замечено, идолы из дворцовых святилищ Микен, Тиринфа и других микенских центров не так уже сильно отличаются от образов мелкой пластики — всех этих бесчисленных куротроф и «женщин-птиц», происходящих из рядовых жилищ и погребений. В

<sup>50</sup> Chadwick. Op. cit. P. 71; Полякова Г.Ф. Социально-политическая структура пилосского общества. М., 1978. С. 213 слл.

<sup>51</sup> Участие царя в сцене торжественной процессии на одной из пилосских фресок (*Lang M. The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia. V. II. Princeton, 1969. Pl. 119. P. 39 f.*) нельзя считать доказанным. Во всяком случае, сама издательница фрески, кажется, не склонна интерпретировать в этом духе мужскую фигуру, превосходящую ростом всех остальных.

<sup>52</sup> О микенском керамическом койне см.: Vermeule. Op. cit. P. 203; Taylour. Op. cit. P. 24. О единообразии микенской культуры в XIV—XIII вв. до н.э. см. Hooker. Op. cit. P. 81 f.



общей массе керамического материала практически почти невозможно различить дворцовую посуду и посуду из домов среднезажиточных «бюргеров» или земледельцев. На этом фоне происходит заметный спад эстетических стандартов, за которым скрывается снижение общего культурного уровня аристократической элиты, как главной законодательницы художественных вкусов<sup>53</sup>. Керамика ПЭ III В периода, хотя и поражает своим техническим совершенством, в чисто художественном отношении не выдерживает сравнения с отделенными от нее двумя столетиями великолепными вазами дворцового стиля. Фресковая живопись как бы застывает на уровне уже явно упадочного искусства Кносса в период, непосредственно предшествующий гибели дворца. Определенный прогресс наблюдается в это время лишь в монументальной архитектуре, т.е. в строительстве дворцов, цитаделей и царских гробниц (ситуация, довольно близко напоминающая положение в римском искусстве времен упадка империи). Таким образом, мы вправе сделать вывод, что еще до начала полосы катастроф, положивших на рубеже XIII—XII вв. до н.э. предел ее дальнейшему развитию, микенская цивилизация, по-видимому, уже успела исчерпать свой духовный потенциал и начала деградировать, неуклонно приближаясь к своему концу<sup>54</sup>.

Рассматривая микенскую цивилизацию в наиболее протяженной исторической перспективе и сравнивая ее с тем, что было до нее и после нее, мы можем теперь без особых колебаний оценить ее, с одной стороны, как ухудшенную, сильно варваризированную «копию» цивилизации минойского Крита, с другой же — как неудачный и. может быть, именно по этой причине отвергнутый историей «черновик» классической греческой цивилизации. При всем своеобразии каждой из двух основных эгейских цивилизаций и всех бесспорно существующих между ними различиях (о наиболее важных из них было сказано выше), они были настолько тесно между собой связаны, что это дает нам право воспринимать их в их совокупности как определенное культурно-историческое единство, которое может быть понято и как первый цикл эгейского культурогенеза, и как целостная крито-микенская супер- или метацивилизация<sup>55</sup>. Но если встать на эту точку зрения, мы неизбежно должны будем признать, что различия между двумя составляющими этого единства, Минойским Критом и Микенской Грецией, носили не только этнический или географический, но также и стадийный характер. В пределах замкнутого исторического цикла, образующего крито-микенскую эпоху, восходящий отрезок эволюционной «кривой» в основном совпадает с историей минойской цивилизации. Ее кульминацией могут считаться два столетия — XVI—XV вв. до н.э., как наиболее продуктивный этап в процессе эгейского культурогенеза, после которого начинается определенный

<sup>53</sup> Matz F. Die Kretisch-mykenische Kunst. Form und Entwicklung // Die Antike. 1935. I. S. 206 ff.; Hood. Op. cit. P. 25; ср., однако, Matz. Crete and Early Greece. P. 159. Постепенное снижение художественного уровня микенского искусства в течение XIV—XIII вв. до н.э. может быть понято и как результат более или менее осознанного отторжения основной массой населения Греции чуждой ей по своему духу минойской культуры. Ср. интересные, хотя и не бесспорные суждения Т.В. Блаватской об «общенародности» микенской культуры (Уч. соч. С. 55 сл.).

<sup>54</sup> Долгое время бытовавшее в науке представление о быстротечной тотальной катастрофе, вызванной вторжением в Грецию большой орды или даже нескольких орд северных варваров (по одной версии этой гипотезы, это были дорийцы, по другой — племена Подунавья и Центральной Европы или так называемые «народы моря»), теперь постепенно начинает уступать свое место концепциям совсем иного рода, в которых на первый план выдвигаются уже не варварские нашествия, а затяжной внутренний кризис, поразивший микенскую цивилизацию в XIII—XII вв. до н.э. и в конце концов приведший ее к гибели. О характере и возможных причинах этого кризиса см. Renfrew C. The Emergence of Civilization. The Cyclades and the Aegean in the Third Mill. B.C. L., 1972. P. 502 f.; Hutchinson J.S. Mycenaean Kingdom and Medieval States // Historia. 1977. V. 26. № 1; Sandars N.R. The Sea Peoples. L.; N.Y., 1978. P. 186 f.; Hooker. Op. cit., P. 148 ff.; Полякова Г.Ф. От микенских дворцов к полису // Античная Греция / Под. ред. Е.С. Голубцовой и др. Т. I. М., 1983. С. 94 сл.

<sup>55</sup> Это понятие, сейчас уже почти вышедшее из употребления, как нам кажется, имеет такое же право на существование, как и понятие античной или греко-римской цивилизации.

спад творческой активности как на Крите, так и в материковой Греции. Но этот период спада в основном и является периодом самостоятельного (уже без «подсказок» со стороны Крита) развития микенской цивилизации.

Благотворное воздействие минойской культуры на культуру микенских греков в формативной фазе ее развития сейчас как будто ни у кого не вызывает сомнения. О ее интенсивной миноанизации свидетельствует целый ряд важных культурных новшеств, пришедших в Грецию с Крита — от фасонов женской одежды и типов вооружения до системы бухгалтерского учета и организации дворцовых хозяйств. Однако обратное влияние микенской цивилизации на коренное население Крита после завоевания острова ахейцами в XV—XIV вв. до н.э. обернулось для него безысходным регрессом и духовной деградацией, наглядное представление о которой может дать явно упадочная культура ПМ III периода. Многому научившись у минойцев в чисто материальном плане, успешно освоив и даже усовершенствовав их основные достижения в сфере ремесленной технологии, бытового благоустройства, управления государством и т. д., практические греки, однако, так и не сумели ввиду явной несовместимости их менталитетов по-настоящему проникнуться мироощущением своих учителей. Поэтому, как было показано выше, микенское искусство обычно дает грубо упрощенную схему образов зримого мира там, где искусство Крита предлагает нам их тонкую и одухотворенную стилизацию, настроенную в унисон с ритмами живой природы. В известном смысле это было возвращение вспять к примитивному языку первобытных магических символов, являющемуся основой эгейского искусства эпохи неолита и ранней бронзы. Отсюда печать определенной второсортности или провинциализма, лежащая на облике микенской цивилизации и резко отличающая ее от ее непосредственной предшественницы. Несомненно, прав был Ф. Шахермайр, относивший микенскую культуру так же, как и некоторые культуры Ближнего Востока, к категории «культур-сателлитов» и противопоставлявший ее в этом плане подлинно «высокой культуре» минойского Крита<sup>56</sup>.

Отдаленное «фамильное» сходство микенской цивилизации с другой «высокой культурой» — культурой античной Греции — также не вызывает сомнений. В основе этого сходства лежит, надо полагать, этническое и прежде всего духовное родство микенских греков с их далекими потомками, жившими в I тыс. до н.э. Некоторые существенно важные черты микенского менталитета явно предвосхищают хорошо знакомые нам по литературе и искусству особенности духовного облика греков гомеровского и еще более позднего времени. Такими чертами могут считаться, во-первых, героическое, волевое начало, особенно ясно выраженное в микенской культуре на ранних этапах ее развития, и, во-вторых, своего рода рудиментарный рационализм, оставивший свои хорошо различимые следы в микенском искусстве и архитектуре. Однако ни одна из этих потенций, заложенных в «генетический код» микенской цивилизации, вероятно, уже при ее рождении, так и не смогла по-настоящему развиться в видимо недостаточно для них благоприятном «климате» эгейского бронзового века. Героический пыл первых ахейских завоевателей Греции, как было уже сказано, постепенно иссяк, поглощенный уравнилельной идеологией бюрократического государства, и в силу этого не смог стать питательной почвой для самосознания и самоутверждения свободной человеческой личности как главной предпосылки античного индивидуализма. Рациональное мышление микенских греков, судя по всему, не продвинулось дальше создания простейших знаковых систем, представление о которых могут дать, с одной стороны, линейная слоговая письменность (так называемое письмо В) и основанные на ней методы учета и

<sup>56</sup> Schachermeyr Fr. Die minoische Kultur des alten Kreta. Stuttgart, 1964. S. 269 ff; Gwynbee A.J. Hellenism. The History of a Civilisation. L., 1959. P. 25 f.

контроля, действовавшие в дворцовых хозяйствах, с другой же — репертуар орнаментальных мотивов, использовавшихся в микенской вазовой и настенной живописи. Обе эти системы в равной мере базировались на принципах элементарного анализа, стандартизации и фиксации материальных объектов, привлечших к себе внимание писца или художника. Никаких признаков пробуждения научной или философской мысли, попыток углубленного постижения природы и человека средствами искусства во всем культурном наследии микенской эпохи до сих пор обнаружить не удалось<sup>57</sup>.

Изучение микенского искусства и религии, так же как и анализ языка микенских архивных документов, убеждает нас в том, что во II тыс. до н.э. процесс этногенеза эллинской народности был еще очень далек от своего завершения<sup>58</sup>. Духовный мир населения микенской Греции, насколько мы можем судить о нем по дошедшим до нас произведениям искусства, довольно сильно отличался от высоко организованного менталитета греков античной эпохи. В нем еще не было ничего даже отдаленно напоминающего хорошо известный каждому эллинский гедонизм, эллинскую восприимчивость ко всему прекрасному (своего рода гиперэстетизм), эллинскую увлеченность свободным творчеством, проявившуюся в самых разнообразных сферах духовной деятельности, наконец, особое эллинское пристрастие к играм, атлетическим, художественным и интеллектуальным<sup>59</sup>. Как и все почти народы ранней древности, за исключением, может быть, только минойцев, создатели микенской цивилизации относились к жизни слишком серьезно и приземленно, были чересчур обременены унылым и тяжеловесным прагматизмом. Потребовались грандиозные социальные катаклизмы, крушение дворцов и цитаделей, передвижения племен, сопровождавшиеся радикальным перекраиванием всей этнической карты Греции и, возможно, даже генетическими мутациями среди ее населения, для того чтобы микенские греки, эти полуварвары, изображенные Гесиодом как дикие и свирепые люди «медного поколения», наконец уступили свое место на исторической сцене настоящим эллинам.

<sup>57</sup> Любопытные факты, приводимые Т.В. Блаватской в одной из глав ее книги под многообещающим заголовком «Зарождение наук: счет, письмо, география, медицина» (Ук. соч. С. 113 слл.) при всей их очевидной исторической значимости отнюдь не могут служить доказательством формирования в ахейской Греции системы подлинно научных представлений о мире.

<sup>58</sup> Ср. Блаватская. Ук. соч. С. 34, 40.

<sup>59</sup> Правда, Т.В. Блаватская находит возможным говорить о таких «чисто эллинских» чертах микенской культуры, как оптимизм, человечность и даже светскость, противопоставляя ее в этом плане синхронным культурам Ближнего Востока (Ук. соч. С. 53, 128, 458 сл.). На наш взгляд, все эти оценки очень слабо аргументированы в ее работе.