

*Hommage de l'auteur.*

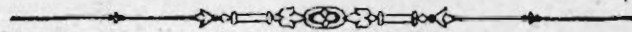
Б. В. ФАРМАКОВСКІЙ.

*B. Pharmakowski*

12

# СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ МИКЕНСКОЙ ЭПОХИ.

*La peinture murale de l'époque mycénienne*



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1897.



Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ.

# СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ МИКЕНСКОЙ ЭПОХИ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1897.

Напечатано по распоряженію Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества  
12-го марта 1897 года.

Секретарь *В. Дружининъ.*

Изъ девятаго тома «Записокъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.  
Труды Отдѣленія археологія древне-классической, византійской и западно-европейской».

Книга вторая, страницы 265—290.

## СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ МИКЕНСКОЙ ЭПОХИ.

Чл.-сотр. В. В. Фармаковскаго.

Раскопки, производившіяся послѣднія двадцать лѣтъ на мѣстахъ Трои, древнихъ поселеній на Оерѣ (Санторинѣ), на акрополяхъ Тиринноа и Микенъ, дали остатки стѣнной росписи жилищъ такой отдаленной эпохи, о которой до этихъ раскопокъ самымъ смѣлымъ изслѣдователямъ греческой древности не говорило ничего никакое воображеніе. То, что происходило въ страхахъ, расположенныхъ вокругъ Архипелага, до Гомера, было покрыто густымъ мракомъ, который, казалось, былъ совершенно непроницаемымъ. Правда, сами поэмы Гомера, являясь первымъ доступнымъ намъ источникомъ по исторіи культуры Греціи, всегда живо свидѣтельствовали о томъ, что онѣ стоятъ далеко не при пачалѣ развитія греческой цивилизаціи. Чтобы герои Иліады и Одиссеи приобрѣли въ глазахъ населенія то величіе и ту славу, которыя имъ приписываетъ эпосъ, должно было пройти не мало времени. Если поэмы Гомера являются для насъ первыми образцами эпоса, то это только благодаря тому, что изъ-за особенной ихъ популярности и изъ-за совершенствъ онѣ ранѣе другихъ поэмъ были записаны. Самая высота художественнаго совершенства Иліады и Одиссеи является результатомъ долгаго и энергическаго развитія эпической поэзіи; то состояніе культуры, которое рисуютъ намъ поэмы, и то міросозерцаніе, которое въ нихъ отражается, опять-таки заставляютъ насъ заключать, что Греція до Гомера много жила и мыслила. Послѣдній изслѣдователь греческой религіи Эрвипъ Роде, разбирая религію эпохи Гомера, также приходитъ къ заключенію, что поэмамъ Гомера предшествуетъ весьма долгій періодъ въ греческой жизни (Psyche, 14 сл.).

Теперь, послѣ упомянутыхъ раскопокъ, мы можемъ не только точно констатировать фактъ существованія весьма длиннаго періода въ греческой исторіи до Гомера, но и составить себѣ довольно ясное

представленіе о бытѣ въ эти отдаленныя времена. Открытіе цѣлаго большого періода въ жизни Греціи,—періода, о которомъ никто не смѣлъ и мечтать и отъ котораго теперь мы имѣемъ остатки городскихъ укрѣпленій, дворцовъ съ ихъ убранствомъ, гробницъ, массу произведеній искусства и т. д., невольно поразило умы изслѣдователей какъ своею неожиданностью, такъ и обиліемъ новаго матеріала. Многие ученые отказывались вѣрить, что непроницаемый мракъ до-гомеровскаго періода начинаетъ слабѣть, и отказывались видѣть въ открытыхъ предметахъ какое бы то ни было отношеніе къ исторіи грековъ. Сами открытые предметы такъ мало соотвѣтствовали тѣмъ а ргіогі составленнымъ взглядамъ на счетъ быта гомеровскаго періода, что большая часть изслѣдователей рѣшительно высказывалась за негреческое происхожденіе всѣхъ ихъ. Относительно предметовъ „микенской“ эпохи, подъ вліяніемъ неожиданности и блеска открытія, были высказаны самыя разнообразныя и самыя противорѣчивыя взгляды; однако, по мѣрѣ увеличенія матеріала и болѣе детальнаго его изученія, противорѣчій и различій взглядовъ становится все меньше и меньше. Въ настоящее время уже единогласно признается глубокая древность микенской культуры, ея процвѣтаніе до Гомера; но на счетъ народа, создавшаго ее, существуютъ два главныхъ взгляда: одни изслѣдователи считаютъ создателей микенской культуры за грековъ, которыхъ воспѣвала эпическая поэзія (Лѣшке, Фуртвенглеръ, Шухгардтъ, Мильхтѣферъ, Коллинсонъ, Перро, Жираръ, Дѣрпфельдъ, Цунда, Бузольтъ, С. Рейнакъ и др.); другіе видятъ въ нихъ финикійцевъ,—взглядъ, который съ особенной силой былъ высказанъ въ прошломъ году Гельбигомъ.

Для рѣшенія вопроса о происхожденіи микенской культуры необходимы точныя отвѣты на нѣкоторые второстепенные вопросы, какъ-то: 1) въ какомъ отношеніи находятся предметы микенской культуры, найденныя въ одномъ и томъ же мѣстѣ, другъ къ другу? 2) въ какомъ отношеніи стоятъ предметы, найденные въ одномъ мѣстѣ, къ предметамъ той же эпохи, но найденнымъ въ другихъ мѣстахъ? 3) каковы отношенія вещей микенской эпохи къ однороднымъ предметамъ Египта, Халдеи, Ассиріи, Финикіи и М. Азіи? Въ самой тѣсной связи съ послѣднимъ вопросомъ стоитъ вопросъ о датѣ микенскихъ вещей. Каждая, даже незначительная находка можетъ неожиданно разъяснить одинъ изъ подобныхъ вопросовъ и тѣмъ подвинуть впередъ весь вопросъ о микенской культурѣ. Въ особенности важны, конечно, находки такихъ предметовъ, которыхъ до сихъ поръ было найдено сравнительно мало. Меньше всего мы имѣемъ остатковъ микенской стѣпной живописи: ихъ

до сихъ поръ было такъ мало, что Масперо (*Archéologie égyptienne*) выражается на счетъ греческой живописи, будто отъ нея не осталось ничего, кромѣ пустого звука.

Послѣ сказаннаго понятна важность публикаціи того новаго остатка микенской стѣнной живописи, который изображенъ на таблицѣ III: по сохранности красокъ, по стилю и по технике этотъ фрагментъ, исполненный *al fresco*, является однимъ изъ любопытнѣйшихъ и лучшихъ фрагментовъ живописи микенской эпохи.

Фрагментъ, изображенный въ краскахъ на таблицѣ III, былъ найденъ въ 1893 году, весною, на полу мегарона дворца на микенскомъ акрополѣ (G на планѣ микенскаго акрополя у Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, VI, fig. 90) румынскимъ путешественникомъ г. А—у, у котораго и находится до настоящаго времени въ Румыніи; одновременно съ г. А—у были въ Микенахъ нашъ стипендіатъ Императорской Академіи Художествъ В. Н. Бобровъ и я. Тотчасъ же послѣ находки фрагмента г. А—у показали его намъ: я его подробно изслѣдовалъ и сдѣлалъ себѣ замѣтки на счетъ его стиля и техники. Въ Навплии же, куда мы возвратились изъ Микенъ, В. Н. Бобровъ сдѣлалъ съ фрагмента съ замѣчательною точностью, вѣрно передающею все особенности живописи фрагмента, акварель, которую воспроизводитъ табл. III. Акварель эта была представлена В. Н. Бобровымъ въ Императорскую Академію Художествъ. Вице-президентъ Академіи гр. И. И. Толстой далъ любезное разрѣшеніе на воспроизведеніе акварели въ „Запискахъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества“. Считаемо пріятнымъ долгомъ по этому поводу выразить здѣсь нашу глубокую благодарность гр. И. И. Толстому и В. Н. Боброву. Кромѣ рисунка, изображающаго остатокъ живописи фрагмента, на той же таблицѣ данъ его разрѣзъ.

На фрагментѣ (таблица представляетъ его въ натуральную величину) изображена правая рука, плечо, часть шеи и груди человѣческой фигуры; въ рукѣ она держитъ за стебель цвѣтокъ или скорѣе бутонъ цвѣтка. На рукѣ вверху, непосредственно за плечомъ, падѣтъ браслетъ голубого цвѣта; на шеѣ фигуры—ожерелье карминно-краснаго цвѣта. Браслетъ и ожерелье надѣты прямо на голое тѣло: кисть руки и шея—совершенно одного и того же красновато-бураго цвѣта, который употребляютъ микенскіе живописцы для мужского тѣла. Фрагменты живописи, найденные при раскопкахъ Греческаго Археологическаго Общества въ томъ же мегаронѣ микенскаго дворца (по какой-то случайности нашъ фрагментъ ускользнулъ тогда отъ вниманія изслѣдователей) и изображенные въ *Взрѣд. Арх.* 1887, πίν. 11, все имѣютъ для мужского тѣла

эту же самую краску. Мужчина, изображенный на нашемъ фрагментѣ, представленъ былъ или совершенно нагимъ, или, что вѣроятнѣе, на немъ надѣты были панталоны, обычный костюмъ мужчинъ въ микенскую эпоху: въ такихъ панталонахъ изображены охотники на известномъ кинжалѣ изъ IV могилы микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, pl. XVIII), на золотыхъ кубкахъ изъ купольной могилы въ Вафіо (ib., pl. XV), въ такихъ же панталонахъ представлены статуэтки изъ Тириноа (ib., fig. 353), изъ Микенъ (ib., fig. 354), изъ Кампоса (Τσοῦνας, Μοχῆλαι, π. 11) и т. д. Въ пользу того, что мужчина былъ представленъ одѣтымъ, говорятъ и надѣты на немъ браслетъ и ожерелье, и его спокойная, торжественная поза: едва-ли здѣсь изображенъ былъ человекъ изъ низшаго сословія, въ родѣ пращниковъ, на обломкѣ серебряной вазы изъ Микенъ (Perrot et Chipiez, VI, fig. 365), которые представлены совершенно нагими. Въ микенскую эпоху мужчины часто носили браслеты: браслетъ на томъ мѣстѣ руки надѣтъ у мужчины на золотой печати изъ IV могилы микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, fig. 420); мужчина, изображенный на фрагментѣ фрески изъ микенскаго мегарона (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, π. 11), имѣетъ также браслетъ. Ожерелье, или лента на шеѣ, у мужчины не представляетъ также ничего необычнаго для микенской эпохи (ср. Ath. Mitt. III, Taf. XI, fig. 9).

Нельзя полагать, что браслетъ и ожерелье, надѣты на мужчипѣ, состоятъ каждый разъ изъ трехъ частей, которыя микенскій художникъ обозначилъ двумя красками, что средняя часть браслета окрашена въ голубую краску, средняя часть ожерелья въ красную, и что обѣ крайнія части въ томъ и другомъ случаѣ желтыя. Голубой браслетъ и красное ожерелье—вотъ, что хотѣлъ изобразить нашъ художникъ; будто ожерелье и браслетъ составлены, и то, и другой, изъ трехъ частей, соединенныхъ между собою, можетъ показаться на первый разъ изъ-за особенностей техники нашего фрагмента. Художникъ рисуетъ сначала на гладкомъ и не высохшемъ еще слоѣ штукатурки, наложенномъ на слой глины, которая составляла первую нижнюю облицовку стѣны мегаропа дворца,—слоѣ ярко-бѣлаго цвѣта контуры фигуры золото-желтою краскою; нашъ фрагментъ не говоритъ ничего на счетъ того, какъ дѣлалъ художникъ предварительный эскизъ своего рисунка; по всей вѣроятности, его приемы не отличались отъ приемовъ, которые мы такъ хорошо можемъ наблюдать на картинѣ изъ Тириноа, изображающей охоту па быка (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII): предварительный эскизъ художникъ дѣлаетъ тамъ тою же краскою, которую употребляетъ для рисунка. Послѣ того, какъ контуры фигуры готовы, художникъ заполняетъ красновато-

бурою краскою всю поверхность фигуры, представляющую обнаженное тѣло мужчины; затѣмъ голубою краскою заполняетъ очерченную такъ же, какъ и тѣло фигуры, желтыми контурами узкую поверхность браслета; красною краскою, накопецъ, обозначаетъ цвѣтъ ожерелья, контуры котораго равнымъ образомъ сдѣланы желтыми. Еще до заполнения краскою поверхности тѣла художникъ отдѣлилъ кисть руки фигуры снизу кривою желтою линіею, которая представляетъ ничто иное, какъ суставъ, находящійся у кисти внизу съ ея наружной стороны; этотъ суставъ принимаетъ, когда кисть правой руки сильно отогнута по направленію къ груди, въ своей части, обращенной къ туловищу, какъ разъ то очертаніе, которое даетъ ему нашъ художникъ. Но опъ въ своихъ наблюденіяхъ природы не идетъ дальше и не даетъ вполнѣ реалистическаго изображенія этого сустава кисти: изъ-за интересовъ симметріи онъ и другой половинѣ сустава, обращенной къ плечу, даетъ тѣ же очертанія, что и первой, совершенно несогласно съ природой. Объясненіе, которое я даю этой кривой линіи около кисти руки, мнѣ кажется единственно возможнымъ. Въ Берлинѣ я его сообщилъ, между прочимъ, Винтеру, который со мною совершенно согласился. Къ особенностямъ техники нашего фрагмента относятся еще сдѣланныя до рисунка на поверхности картины двѣ слегка углубляющіяся въ штукатурку параллельныя линіи, идущія горизонтально; онѣ сдѣланы какимъ-то острымъ инструментомъ; одна изъ нихъ проходитъ ниже локтя фигуры, другая нѣсколько выше (въ 4,6 салт. отъ нея). Линіи эти служили художнику нособіемъ при рисованіи фигуры: первая, очевидно, даетъ мѣсто локтя фигуры; для чего служила вторая, на основаніи нашего фрагмента сказать нельзя. Технически линіи исполнены совершенно такъ, какъ линіи, проведенныя на облицованныхъ штукатуркою полахъ мегароновъ въ дворцахъ Микенъ и Тиринѣа, гдѣ эти линіи служили какъ бы канвой для орнаментовъ, украшавшихъ полы дворцовъ, на подобіе пестрыхъ ковровъ (ср. Girard, *La peinture antique*, 102; Perrot et Chipiez, VI, 553). Накопецъ, послѣ того, какъ вся фигура была отдѣлана, художникъ покрылъ фонъ темно-синею краскою; на нашемъ фрагментѣ этотъ слой настолько густъ, что подъ нимъ рѣшительно нельзя было замѣтить предварительныхъ контуровъ рисунка. Разрѣзъ фрагмента наглядно показываетъ поверхность, на которой исполнена живопись: внизу темно-бурая глина, непосредственно облицовывавшая стѣну; поверхъ нея—бѣлый слой штукатурки, въ которую (такъ какъ вся живопись исполнялась на свѣжей, не высохшей штукатуркѣ) впиталась синяя краска фона и частью красно-буралъ фигуры.

На поверхности фрагмента остались во многих мѣстах слѣды бѣлой штукатурки: очевидно, нашъ фрагментъ былъ покрытъ еще въ микенское время слоемъ штукатурки, которая должна была принять повѣя картины. Тѣмъ обстоятельствомъ, что нашъ фрагментъ, такимъ образомъ, былъ уже въ отдаленныя времена скрытъ отъ вѣшнихъ вліяній, объясняется прекрасная сохранность его красокъ, которыя были особенно свѣжи въ моментъ его открытія. Другіе, открытыя раньше, фрагменты живописи микенскаго дворца сильно пострадали отъ пожара, уничтожившаго дворець, и отъ атмосферныхъ вліяній.

Нашъ фрагментъ, составлявшій, несомнѣнно, часть живописи микенскаго дворца, является яснымъ доказательствомъ того, что живопись дворца мѣнялась; при этомъ живопись болѣе поздняго времени дѣлалась на новой штукатуркѣ, которую накладывали прямо на старую роспись. Въ Микенахъ найденъ былъ одинъ алтарь: на немъ живопись подобнымъ же образомъ была перемѣнена пять разъ (ср. Perrot et Chipiez, VI, 242, 350).

Синій фонъ, на которомъ выдавалась наша фигура, былъ обычнымъ фономъ въ микенской живописи <sup>1)</sup>. Его мы видимъ на томъ фрагментѣ живописи изъ Микенъ, гдѣ изображены три чудовища съ человѣческими туловищемъ и руками и съ головами ословъ, чудовища, которыя несутъ дичь на длинной жерди ('Εφην. 'Αρχ. 1887, πίν. 10, 1 = Perrot et Chipiez, VI, fig. 438 = Girard, La peinture antique, fig. 54); синій же фонъ имѣетъ и извѣстная картина изъ Тиринѳа съ изображеніемъ охоты на быка (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII), и картинка изъ Микенъ съ изображеніемъ религиозныхъ обрядовъ около идола ('Εφην. 'Αρχ. 1887, πίν. 10, 2 = Perrot et Chipiez, VI, fig. 440), и фрагменты живописи изъ микенскаго дворца, открытыя греческимъ Археологическимъ Обществомъ (ср. 'Εφην. 'Αρχ. 1887, 164). Остальныя краски нашего фрагмента — также обыкновенныя краски микенской живописи. Относительно окраски тѣла было сказано уже выше. Голубая краска браслета — болѣе слабый тонъ (разбавленіе) темно-синей краски фона; краска ожерелья — обычная ярко-красная кровляная; желтая краска контуровъ — обычная золото-желтая (ср. Perrot et Chipiez, VI, 433). Какъ и на другихъ фрагментахъ микенской живописи, краска положена кистью, сдѣланною изъ щетины (ср. Girard, La peinture antique, 103).

Тѣхъ приемъ живописи, которые мы наблюдаемъ на нашемъ фрагментѣ и которые состоятъ въ томъ, что сначала рисуются контуры

<sup>1)</sup> О значеніи синняго цвѣта въ древности ср. Heuzey, Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, I, 5 сл.

фигуръ и затѣмъ уже послѣднія раскрашиваются, имѣютъ себѣ ближайшую аналогію въ микенскомъ фрагментѣ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πύ. 10, 1): весь рисунокъ здѣсь сдѣланъ темно-коричневымъ, и затѣмъ фигуры заполнены желтою краскою. Однако, послѣдній фрагментъ имѣетъ особенность, которая заставляетъ насъ отнести его къ болѣе позднему времени, чѣмъ нашъ фрагментъ: между тѣмъ, какъ нашъ фрагментъ не обнаруживаетъ ни малѣйшей попытки къ моделировкѣ фигуры, покрываетъ всю фигуру совершенно ровной по тону краскою и обозначаетъ выгибъ кисти руки въ сторону груди схематической кривою линіей, фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, несомнѣнно, показываетъ начала моделировки, употребляя на ногахъ чудовищъ, окрашенныхъ въ желтый цвѣтъ, для мѣстъ, менѣе освѣщенныхъ, штрихи желтой же краски, по болѣе густого и темнаго тона. Последнюю особенность раздѣляютъ съ нимъ и тиринская картина съ изображеніемъ быка и фрагменты живописи изъ микенскаго мегарона (Ἐφημ. Ἀρχ. 1887, πύ. 10). Все эти картины указываютъ на болѣе высокую степень развитія микенской живописи, чѣмъ фрагментъ, издаваемый нами. На бдльшую древность нашего фрагмента указываютъ и вырѣзанныя въ штукатуркѣ линіи, которыми пользуется нашъ художникъ при рисованіи фигуръ; такихъ линій мы уже не видимъ на другихъ названныхъ выше картинахъ микенской эпохи.

Фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, хотя дѣлаетъ уже попытки къ моделировкѣ фигуръ, по употребляетъ еще вмѣстѣ съ нашимъ фрагментомъ примитивный способъ живописи, т. е. обводитъ фигуры контурными линіями и заполняетъ ихъ потомъ краскою; фрагменты съ изображеніемъ охоты на быка, церемоній около идола изъ Микенъ и фрагменты изъ микенскаго дворца пишутъ иначе: у нихъ нѣтъ контуровъ, сдѣланныхъ особою краскою; они сразу краскою пишутъ всю фигуру.

По техническимъ приѣмамъ, которые обнаруживаются на остаткахъ фресковой живописи микенской эпохи, эта живопись пережила три періода: 1) періодъ, представляемый нашимъ фрагментомъ (линіи вырѣзанныя на штукатуркѣ; контуры — особою краскою; внутри нихъ фигура заполняется краскою; отсутствіе моделировки); 2) періодъ фрагмента съ изображеніемъ трехъ чудовищъ (нѣтъ линій, вырѣзанныхъ на штукатуркѣ; контуры — особою краскою; внутри контуровъ фигура заполнена другою краскою; начала моделировки) и 3) періодъ „охоты на быка“, „церемоній около идола“, фрагментовъ микенскаго мегарона (нѣтъ особыхъ контуровъ; фигуры — одною краскою; моделировка).

Нельзя не замѣтить большого сходства техническихъ приѣмовъ перваго періода микенской живописи съ приѣмами египетской живописи. Въ Египтѣ мы видимъ ту же тонкую облицовку стѣнъ штукатуркой, на которой пишутъ картины; и тамъ сначала кистью, какъ въ Микенахъ, художникъ дѣлаетъ весьма тщательно контуры; затѣмъ, очерченныя фигуры раскрашиваются; и въ Египтѣ пособіемъ при рисованіи фигуръ художнику служатъ линіи, начерченныя на поверхности, воспринимающей живопись (ср. о техническихъ приѣмахъ египетской живописи Girard, *La peinture antique*, 48 сл.). Сохранившіеся памятники живописи микенской эпохи вполне подтверждаютъ тѣ преданія о происхожденіи и пачалахъ живописи, которыя передаютъ намъ древніе писатели. Преданіе послѣднихъ, конечно, не касается микенской эпохи, а живописи исторической эпохи, т.-е. эпохи не ранѣе VIII вѣка до Р. Хр. Но греки въ историческую эпоху должны были учиться живописи сначала и должны были опять пройти тѣ же стадіи художественнаго умѣнья, которыя уже были пройдены ими много лѣтъ ранѣе, въ микенскую эпоху. Переворотъ, уничтожившій микенскую культуру и извѣстный подъ именемъ переселенія дорійцевъ, принадлежитъ къ величайшимъ переворотамъ, которые когда-либо переживала Греція. Всѣ успѣхи, сдѣланные греками въ микенскую эпоху, послѣ нашествія дорійцевъ пали; наступилъ рядъ вѣковъ темнаго варварства, который С. Рейнакъ такъ удачно назвалъ „*thouen âge*“ античной Греціи; тогда были забыты и традиціи живописи, которой микенская эпоха научилась у египтянъ. И вотъ, когда насталъ часъ возрожденія, греки опять обращаются за уроками по искусству туда же, гдѣ учились ихъ предки микенской эпохи—въ Египетъ. Плиній (N. II. 35, 15) совершенно вѣрно говоритъ, что впервые живопись явилась въ Египтѣ въ весьма отдаленную эпоху; въ этомъ же мѣстѣ у Плинія изобрѣтателемъ живописи въ Греціи называется, среди другихъ, Филоклъ *египтянинъ* (разумѣется, грекъ изъ Египта, ср. C. Smith, въ *Dictionary of Greek and Roman antiquities*, II, s. v. *pictura*, 401). Мы не будемъ теперь останавливаться на разборѣ свидѣтельствъ древнихъ авторовъ о томъ, кѣмъ и гдѣ открыта живопись въ Греціи, а укажемъ только на то, какой способъ живописи считался у нихъ наидревнѣйшимъ и какіе способы считались явившимися позднѣе. Всѣ свидѣтельства древности согласны между собою въ томъ, что древнѣйшій способъ живописи это—контурный рисунокъ (*linearis pictura*); открытъ онъ былъ такимъ образомъ, что на стѣнѣ была очерчена тѣнь человѣка или животнаго (ср., кромѣ указаннаго мѣста Плинія, еще Plin. N. II. 35, 151; Athenag. *Legat. pro Christ.* 14, p. 59 sq. ed. Dechair).

Изъ этого примитивнаго способа явился второй родъ живописи, когда стали писать фигуры красками (каждую фигуру одной краской: „*secundam singulis coloribus et monochromaton dictam*“). Но второй способъ, который называетъ Плиній, явился не вдругъ изъ перваго: между первымъ и вторымъ способомъ Плинія стоитъ способъ, который примѣняетъ египетская живопись и микенская перваго ея періода (контуры и окраска фигуръ). И этотъ способъ одно время практиковали греки, когда послѣ дорійскаго нашествія снова стали заниматься искусствомъ. На этой ступени стоитъ живопись Экфанта кориноскаго (VII в. до Р. Х.). Самъ Плиній опять выразительно говоритъ о немъ, что онъ началъ фигуры, нарисованныя по первому способу (т.-е. только контурно), окрашивать кирпичнымъ цвѣтомъ, добытымъ имъ изъ растертаго глиняпаго черепка (Plin. N. H. 35, 16). Мы можемъ судить о живописи Экфанта кориноскаго по мелосской вазѣ (Ефрм. Арх. 1895, πίν. 4), фигуры которой буквально соотвѣтствуютъ тому, чего мы можемъ ожидать отъ живописи Экфанта <sup>1)</sup>; ваза эта, какъ справедливо судить ея издатель Милонасъ, относится къ VII в. до Р. Хр. Живопись третьяго періода микенской эпохи совершенно соотвѣтствуетъ живописи „*singulis coloribus et monochromaton*“. Всѣ ея остатки Перро справедливо считаетъ происходящими изъ послѣдняго періода существованія этой культуры (Perrot et Chipiez, VI, 884). Напротивъ, нашъ фрагментъ, по его техническимъ приемамъ и по тому, что онъ былъ еще въ микенское время покрытъ штукатуркой для новой живописи, надо отнести къ болѣе древнему времени. И по стилю онъ отличается отъ картинъ позднѣйшаго періода. Человѣческія фигуры на нихъ отличаются большею мягкостью очертаній, большею естественностью, хотя и меньшею опредѣленностью формъ, чѣмъ это мы видимъ на нашемъ фрагментѣ. „Охота на быка“ изъ Тиринѳа уже не выдѣляетъ такъ рѣзко всѣ отдѣльныя части рукъ; локоть у изображеннаго на ней человѣка не имѣетъ такой острой стилизованной формы, овалъ плеча гораздо деликатнѣе; часть плеча, прилегающая къ шеѣ, ближе къ природѣ, чѣмъ у нашей фигуры; шея и голова пропорціональнѣе по отношенію къ ширинѣ плечъ: у нашей фигуры плечи были непропорціонально узки въ сравненіи съ очень толстой шейю; крайне уродливо должно было быть и туловище нашей фигуры: очень широкое сверху, оно очень быстро суживалось къ поясу. Впрочемъ, и такія узкія плечи, и такая широкая шея, и такое уродливое туловище составляютъ характерныя черты микенскаго стиля: одна гемма, найденная

<sup>1)</sup> Нахожу съ удовольствіемъ, что С. Smith, ук. ст., 403, держится на счетъ живописи Экфанта одинаковаго со мною мнѣнія.

въ Микенахъ (Girard, *La peinture antique*, fig. 64), даетъ намъ представленіе о томъ, какъ мы должны дополнять недостающія части нашей фигуры. Если картины третьяго періода микенской живописи даютъ болѣе правильныя и развитыя формы, то онѣ сдѣлали уже большіе успѣхи: человѣческія фигуры у нихъ трактованы не въ стилѣ указанной геммы, а въ стилѣ, близкомъ къ кубкамъ изъ Вафіо. Но нельзя не признать, что тѣ формы тѣла, которыя мы видимъ на послѣднихъ, представляютъ органическое развитіе формъ нашей фигуры: у человѣка, привязавшаго веревку къ задней ногѣ быка, на одномъ изъ кубковъ, всѣ формы лѣвой руки безусловно произошли отъ формъ руки на нашемъ фрагментѣ: тотъ же сгибъ руки, та же манера держанія въ рукѣ предмета (только на кубкѣ и большой палецъ руки охватываетъ находящуюся въ рукахъ у человѣка веревку), та же мускулистость и сила руки, то же овальное плечо, тѣ же очертанія руки ниже плеча и ниже локтя. Мастеръ, сдѣлавшій кубки Вафіо, освободился только отъ той жесткости, которая характерна для стилиа нашего рисунка, и усовершенствовалъ пропорціи (болѣе правильное отношеніе головы и шеи къ ширинѣ плечъ и къ туловищу). Нельзя не замѣтить, что рисунокъ на нашемъ фрагментѣ поражаетъ той тщательностью, съ которой его авторъ выводилъ каждую линію, и увѣренностью его руки. Рисунки позднѣйшихъ микенскихъ картинъ гораздо легче нашего, но за то они не такъ старательно сдѣланы. Нѣкоторая небрежность въ исполненіи замѣчается на фрагментѣ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ и на фрагментахъ изъ микенскаго дворца. Тѣ же формы, которыя мы наблюдаемъ на рукѣ нашего рисунка и дальнѣйшее развитіе которыхъ мы видѣли на кубкахъ изъ Вафіо, мы встрѣчаемъ на микенскихъ золотыхъ печатяхъ: печать (Perrot et Chipiez, VI, fig. 420) изъ IV могилы микенскаго акрополя буквально почти копируетъ нашу фигуру: то же овальное плечо, тѣ же линіи мускулистой руки, то же быстрое суживаніе туловища, тотъ же браслетъ на рукѣ (ср. затѣмъ Perrot et Chipiez, VI, fig. 421, 425). По стилю нашъ фрагментъ долженъ быть одного времени съ печатью изъ IV могилы (fig. 421). Формы рукъ бронзовыхъ статуэтокъ изъ Тиринѳа (Perrot et Chipiez, VI, fig. 353) и изъ Микенъ (ib., fig. 354) и свинцовой статуэтки изъ Кампоса (Ταούνας, Μοχῆλαι, πίν. 11) близка къ рукѣ мужчины, ведущаго быка, на кубкѣ изъ Вафіо: эти три статуэтки, равно какъ и кубки изъ Вафіо, принадлежатъ позднѣйшему періоду микенской эпохи. И на статуэткахъ всѣ формы — развитіе формъ нашего фрагмента и печати (Perrot et Chipiez, fig. VI, 421: ср., напр., линіи шеи и плеча статуэтки изъ Микенъ (fig. 354), манеру держанія

щита, формы большого пальца). Статуэтка изъ Кампоса съ наглядностью намъ показываетъ, какъ мы должны представлять кисть руки у нашей фигуры: она отогнута въ сторону туловища совершенно такъ, какъ лѣвая кисть руки у статуэтки. Очевидно, это отгибаніе кисти руки въ сторону груди было однимъ изъ любимыхъ мотивовъ микенскаго искусства.

Въ рукѣ мужчина держитъ на нашемъ фрагментѣ бутонъ цвѣтка на стеблѣ; этотъ мотивъ былъ также хорошо извѣстенъ въ Микенахъ. На ручкѣ зеркала изъ слоновой кости, найденной въ Микенахъ, въ дромосѣ II большой купольной могилы (Perrot et Chipiez, VI, fig. 386), изображены двое мужчинъ, изъ которыхъ изображенный на-лѣво держитъ въ правой рукѣ цвѣтокъ съ длиннымъ стеблемъ.

Большой палецъ руки у нашей фигуры сильно выдвинутъ на-верхъ, что совершенно ясно показываетъ кривая линія, состоящая изъ трехъ послѣдовательныхъ линій и отдѣляющая большой палецъ отъ остальныхъ. Остальные четыре пальца прижаты къ ладони. Ниже мизинца обозначена складка, являющаяся въ этомъ мѣстѣ руки при такомъ положеніи четырехъ пальцевъ. Художникъ не даетъ полпаго рисунка этой складки, а только въ общемъ обозначаетъ образующійся выступъ.

Формы, которыя мы констатируемъ на нашемъ фрагментѣ, являются общимъ достояніемъ микенскаго искусства: ихъ мы видимъ и въ микенской живописи, и въ скульптурѣ, и въ глиптикѣ. Мы видѣли, что формы эти постепенно улучшаются, вырабатываются болѣе правильныя пропорціи, очертанія формъ становятся ближе къ природѣ, теряютъ свою первоначальную рѣзкость. Какъ болѣе древнія изображенія человѣческой фигуры въ микенскомъ искусствѣ, такъ и болѣе позднія, въ своей основѣ имѣютъ одно и то же пониманіе формъ, одинъ стиль. Даже и грубыя фигуры стелъ при всей неумѣлости и безпомощности ихъ мастеровъ стараются воспроизводить тѣ же формы.

Въ техникѣ микенской живописи мы обнаружили вліяніе Египта, которое такъ сильно сказывается на нашемъ фрагментѣ. Но если первоначально микенцы учатся живописи у египтянъ, они не долго пользуются приѣмами египетской живописи и скоро вырабатываютъ свои собственные приемы. Линіи, вырѣзанныя въ штукатуркѣ, воспринимающей картину, скоро исчезаютъ въ Микенахъ; исчезаетъ и живопись контурами, внутри которыхъ фигура заполняется особой краской. Если нашъ фрагментъ сохраняетъ еще два послѣдніе приѣма, взятые изъ Египта, то уже и на немъ первый шагъ къ освобожденію отъ египетскихъ вліяній сдѣланъ: синій фонъ представляетъ уже оригинальную

постоянную собственность микенской живописи (между тѣмъ, окраска тѣла мужчины, ожерелье и браслетъ—египетскіе).

Какъ въ техническихъ приемахъ, такъ и въ стилѣ, микенское искусство первоначально обнаруживаетъ вліяніе того же Египта. Всякого поразитъ на первый взглядъ сходство формъ руки на нашемъ рисункѣ съ египетскими. Возьмемъ для сравненія картину, изображающую рели-



Египетскій рельефъ эпохи Древняго царства въ Берлинскомъ музеѣ.

гиозную процессію, изъ Мединетъ-Абу (Perrot et Chipiez, I, fig. 172): здѣсь формы лѣвой руки Рамзеса III съ атрибутами власти весьма сходны съ рукою на нашемъ фрагментѣ; ср. далѣе *ib.*, fig. 173, 175, 225, 255, гранитный рельефъ съ обелиска царицы Гагепсутъ въ храмѣ Аммона въ Оивахъ, гипсовый слѣпокъ съ котораго есть въ Берлинскомъ музеѣ (№ 94) и т. д. Сходство съ египетскими памятниками особенно сказывается въ очертаніяхъ контуровъ руки ниже плеча, въ очертаніяхъ большого пальца руки и локтя. Ср. особенно фигуры средняго ряда

на египетскомъ рельефѣ Берлинскаго музея (эпохи древняго царства); изображеніе его мы даемъ здѣсь, высказывая благодарность администраціи Берлинскаго музея за любезное разрѣшеніе воспроизвести названный рельефъ. Но въ Египтѣ всѣ контуры всегда сдѣланы деликатнѣе, мягче, элегантнѣе и легче; на рисункѣ нашего фрагмента, напротивъ, чувствуется рѣзкость, тяжеловатость. Плечи трактованы у нашего мастера совершенно не такъ, какъ въ Египтѣ: здѣсь онъ отступаетъ отъ своихъ иноземныхъ образцовъ (изображающихъ людей другой расы) и обращается къ наблюденію природы: правда, изъ-за его малоопытности ему это мало удастся, но уже достойны похвалы то стремленіе изучать природу и то свободное отношеніе къ чужимъ образцамъ, которыя онъ обнаруживаетъ, и которое мы видѣли у него не разъ. Эти качества микенскаго художника обезпечиваютъ прогрессъ въ микенскомъ искусствѣ, который такъ мало свойствененъ Египту. Въ сравнительно короткій промежутокъ времени микенская живопись обнаруживаетъ уже три различныхъ стадій развитія. Въ скульптурѣ и глиптикѣ микенской эпохи мы замѣчаемъ то же прогрессивное развитіе (ср. *Γαούδας, Μοχῆλαι*, 183).

Теперь, послѣ того, какъ анализъ техническихъ приѣмовъ и стили насъ убѣдили въ томъ, что нашъ фрагментъ принадлежитъ болѣе раннему періоду микенскаго искусства, чѣмъ другіе извѣстные до сихъ поръ остатки микенской живописи, мы сдѣлаемъ замѣчаніе на счетъ одежды изображеннаго на фрагментѣ мужчины. Цунда (*Μοχῆλαι*, 56) показалъ, что хитонъ явился въ Микенахъ въ позднѣйшій періодъ, и что до того обычнымъ костюмомъ мужчины служилъ родъ панталонъ (*περιζῶμα*) и плащъ. Мы рапьше высказались за то, что на нашемъ рисункѣ мужчина одѣтъ именно въ такія панталоны. Если на другихъ микенскихъ рисункахъ мужчины являются въ хитонахъ, то нашъ фрагментъ относится еще къ такому времени, когда хитонъ не былъ извѣстенъ въ Греціи.

Пока нашъ фрагментъ является древнѣйшимъ примѣромъ изображенія человѣческой фигуры въ стѣнной живописи микенской эпохи. Послѣдняя развивалась постепенно. Раскопки даютъ намъ возможность въ главныхъ чертахъ прослѣдить послѣдовательные фазисы ея прогрессивнаго развитія.

Общій характеръ живописи въ эту эпоху — совершенно тотъ же, что и въ Египтѣ и на Востокѣ: единственною цѣлью художника служить украшеніе стѣнъ жилищъ; самостоятельнаго значенія живопись теперь еще не имѣетъ; она всецѣло служитъ архитектурѣ; какъ и вазовая живопись, она теперь исключительно декоративная. Въ росписи

жилищъ микенской эпохи прежде всего замѣтно постепенное развитіе полихроміи. Между тѣмъ какъ во второмъ городѣ Трои <sup>1)</sup> какъ на стѣнахъ жилищъ, такъ и на вазахъ, полихромія еще отсутствуетъ, и тамъ довольствуются при украшеніи внутренности домовъ только покрываніемъ стѣнъ весьма тонкимъ слоемъ желтоватой извести, въ жилищахъ, открытых на островѣ Өерѣ <sup>2)</sup>, потолки и стѣны расписаны уже красками. Въ одномъ изъ домовъ тамъ найдены были остатки облицовки стѣнъ и потолковъ. Сначала ихъ покрывали слоемъ глины; на глину уже накладывали слой бѣлой чистой извести, на которомъ и дѣлали полихромный рисунокъ. Мы уже видѣли на нашемъ фрагментѣ, что совершенно также была сдѣлана облицовка стѣнъ въ Микенахъ. И краски, которыя мы видимъ на Өерѣ, уже четыре обычныхъ краски микенской эпохи (кровавая красная, свѣтло-желтая, густая синяя и черновато-бурая; особой бѣлой краски не было: гдѣ хотѣли имѣть бѣлый цвѣтъ, оставляли просто нетронутую известь стѣнной облицовки). Въ Микенахъ является только по два различныхъ тона для краснаго (свѣтлый и темный) и для синяго: на нашемъ фрагментѣ мы видѣли свѣтло-красный и оба оттѣнка синяго. Накладывали краску на стѣны какъ на Өерѣ, такъ и вездѣ въ другихъ мѣстахъ, кистью: иногда остатки волосковъ ея щетины мы видимъ на сохранившихся до насъ фрагментахъ живописи. Красили на Өерѣ также по свѣжей извести. Если на Өерѣ техника и краски живописи мало отстаютъ отъ Микенъ и Тиринѳа, то весьма замѣтенъ прогрессъ на микенскихъ и тиринѳскихъ картинахъ въ сравненіи съ оерскими въ области рисунка и искусства соединенія линій.

На Өерѣ первоначально вся роспись стѣны заключается только въ горизонтальныхъ разноцвѣтныхъ полосахъ, проходящихъ по всей стѣнѣ; мы видимъ здѣсь то сочетаніе двухъ красокъ: сѣрая (эта краска — слабый тонъ обычной черновато-бурой) и синія полосы идутъ по очереди, то трехъ: сѣрая, бѣлая и красная полосы. Отдѣльные цвѣта раздѣляются другъ отъ друга слегка врѣзанными въ штукатурку линіями (въ родѣ тѣхъ, которыя мы видѣли на нашемъ фрагментѣ). Весьма рано является стремленіе разнообразить эти монотонныя полосы; на нихъ начинаютъ изображать различные мотивы изъ растительнаго царства; рисунки обыкновенно дѣлаются на бѣломъ фонѣ (образцы стѣнной декораціи съ острова Өеры см. у Perrot et Chipiez, VI, fig. 210—212). Совершенно тѣ же мотивы, что мы видимъ на стѣнахъ и потолкахъ

<sup>1)</sup> О Троѣ, кромѣ Perrot et Chipiez, VI, 154 сл., ср. еще Dörpfeld, Troja 1893.

<sup>2)</sup> Perrot et Chipiez, VI, 135 сл.

еерскихъ жилищъ, украшаютъ и еерскія вазы (см. ихъ изображенія въ краскахъ у Fouqué, *Santorin et ses éruptions*, pl. XXXIX—XLII). Еще болѣе разнообразія мы видимъ на остаткахъ росписи изъ Тиринѳа; здѣсь нѣкоторыя комнаты были украшены по стѣнамъ также горизонтальными полихромными полосами; эти полосы украшаются различными геометрическими мотивами (точки, вертикальныя линіи, ср. Perrot et Chipiez, VI, fig. 213, 214). Иногда полосы отдѣляются другъ отъ друга рядомъ круговъ, розетками, сердцевидными листьями (ср. Perrot et Chipiez, VI, fig. 215, 216). Художники стремятся къ болѣе и болѣе сложнымъ мотивамъ (ср., напр., Perrot et Chipiez, VI, fig. 217, 218, 219). Вънцомъ ихъ творчества въ этомъ отношеніи является извѣстный потолокъ изъ Орхомена (см.  *Journ. of hell. stud.*, II, pl. 12, 13). Въ Микенахъ и Тиринѳѣ декораторы не довольствуются уже воспроизведеніемъ чисто орнаментальныхъ мотивовъ; они обращаются къ композиціямъ сценъ изъ человѣческой жизни. Древнѣйшимъ остаткомъ такого рода композицій является нашъ фрагментъ. Конечно, мы не можемъ знать, что за сюжетъ привлекъ вниманіе нашего мастера; можетъ быть, судя по мотиву нашего рисунка картина имѣла отношеніе къ религіознымъ обрядамъ: Перро, по крайней мѣрѣ, такъ объясняетъ этотъ же мотивъ на упомянутой нами ручкѣ отъ зеркала изъ Микепъ (fig. 386); религіозныя церемоніи, кромѣ того, намъ встрѣчаются въ живописи Микенъ не разъ (*Εφηρ. 'Αρχ.* 1887, π'ν. 10,2).

Темами позднѣйшей живописи въ Микенахъ служатъ обычные темы композицій микенскаго искусства (ср. стелы, рѣзные камни, печати, вазы): это война и охота. Фрагменты живописи, найденные въ мегаропѣ микенскаго дворца, составляли часть композиціи, изображавшей, вѣроятно, процессію воиновъ на колесницахъ или приготовленіе къ ней. На фрагментахъ всѣ фигуры, кромѣ одной, изображены въ профиль; всѣ онѣ движутся налѣво; можетъ быть, воины проходили мимо фигуры, поставленной въ фасъ. Не сохранилось ни одной фигуры цѣликомъ: мы имѣемъ одну голову человѣка и нижнія части людей и лошадей; есть фрагментъ съ изображеніемъ головы лошади, замѣчательный своей моделировкой (Girard, *La peinture antique*, fig. 52). На воинахъ надѣты бѣлые хитоны съ очень короткими рукавами, панцыри, щиты, кнемиды, браслеты. Въ рукахъ у нихъ длинныя копья. Несомнѣнно, въ парадной залѣ микенскаго дворца изображены были товарищи по оружію царя, которые участвовали въ играхъ и праздникахъ, даваемыхъ царемъ, и которые помогали ему своими совѣтами: это позднѣйшіе *οἱ βασιλεῖς* Гомера.

Фрагментъ съ изображеніемъ трехъ чудовищъ, найденный у южной стѣны микенскаго акрополя (Perrot et Chipiez, VI, fig. 90, E), составлялъ, по мнѣнію Перро (стр. 886), часть композиціи съ изображеніемъ охоты. Охота же изображается на много разъ уже названной картинѣ изъ Тиринѳа (Schliemann, Tiryns, Taf. XIII); картина эта замѣчательна, между прочимъ, и тѣмъ, что даетъ намъ понятіе о томъ, какъ микенскіе художники дѣлали перспективный рисунокъ: перспективы въ нашемъ смыслѣ слова въ микенскую эпоху не существуетъ вовсе (ср. Perrot et Chipiez, VI, 768, 839); за то уже выработана условная схема для перспективнаго рисунка; предметы, которые должны быть другъ за другомъ, микенское искусство изображало другъ надъ другомъ (ср. стелы, кубки изъ Вафю, печати, и т. д.). Наконецъ, картинка съ изображеніемъ религиозныхъ церемоній, найденная въ Микенахъ въ домѣ E на планѣ у Perrot et Chipiez, VI, fig. 90 (двѣ женщины приносятъ жертву божеству), даетъ намъ понятіе о симметріи въ композиціяхъ микенской живописи. Кроме того, изъ этой же картинки мы видимъ, что для женскаго тѣла микенская живопись оставляетъ бѣлый цвѣтъ (женщина налѣво). Послѣдняя картина не является уже частью стѣнной живописи: это отдѣльная картинка, исполненная только съ той же техникой, что и стѣнныя картины. Мы здѣсь впервые присутствуемъ при возникновеніи самостоятельной живописи, уже не связанной съ архитектурой; родипой такой живописи была, какъ извѣстно, Греція. И здѣсь, такимъ образомъ, микенскіе художники по духу еще разъ являются себя предками историческихъ эллиновъ.

Микенская стѣнная живопись, если и дѣлала иногда заимствованія изъ чужого искусства, всегда оставалась и въ техническихъ приѣмахъ, и въ стилѣ, и въ сюжетахъ картинъ, и въ мотивахъ орнаментовъ оригинальною и самобытною. Развитіе ея шло всегда рука объ руку съ развитіемъ другихъ отраслей микенскаго искусства; тѣ моменты развитія, которые мы наблюдаемъ въ стѣнной живописи, равнымъ образомъ мы можемъ констатировать и еще съ большею подробностью въ вазовой живописи микенской эпохи. Въ виду сказаннаго, нельзя признать произведеній микенской стѣнной живописи сдѣланными иноземными мастерами: эта живопись есть результатъ жизни народа, обитавшаго по берегамъ Архипелага. Народъ этотъ, занимавшій всѣ берега и острова Эгейскаго моря и, какъ показываютъ послѣднія раскопки въ Дельфахъ, жившій и въ глубинѣ средней части Балканскаго полуострова, т.-е. занимавшій все пространство, впоследствии населенное греками, былъ первымъ обитателемъ этихъ странъ. По тому характеру,

который онъ проявилъ въ своей стѣнной живописи, онъ весьма близокъ къ историческимъ элинамъ. Вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, мы должны признать полное единство между всѣми произведеніями микенскаго искусства. Конечно, роскошныя произведенія искусства отличаются отъ издѣлій простыхъ ремесленниковъ въ Микенахъ такъ же, какъ и во всякомъ другомъ искусствѣ. На памятникахъ мы имѣли случай видѣть полное единство стиля: и художники, писавшіе живопись микенскаго дворца, и авторъ картины „Охота“ изъ Тиринѳа, и мастера, сдѣлавшіе микенскія стелы и бронзовыя статуэтки изъ Микенъ, Тиринѳа и Кампоса, и артистъ, создатель чудныхъ кубковъ изъ Вафіо, — всѣ они стремятся неуклонно къ одному и тому же: ихъ идеаль — представить сильное, подвижное тѣло героя съ легкими, энергичными, до крайности гибкими формами. Этого принципа мы не видимъ ни въ Египтѣ, ни въ Ассиріи, ни въ Финикіи. Онъ, напротивъ, составляетъ суть греческаго искусства, всегда имѣвшаго живое чувство природы, въ основѣ своей всегда натуралистическаго.

Мы не будемъ останавливаться теперь подробно на вопросѣ объ единствѣ всѣхъ произведеній микенскаго искусства, но не можемъ не коснуться вопроса, стоящаго въ тѣсной связи съ предметомъ нашей статьи — микенскою стѣнною живописью, вопроса объ отношеніяхъ извѣстной уже намъ картины изъ Тиринѳа съ изображеніемъ охоты на быка къ произведеніямъ микенскаго искусства и къ родственнымъ восточнымъ изображеніямъ. И здѣсь намъ бросается въ глаза удивительное согласіе сюжета и стиля на фрескѣ изъ Тиринѳа и на кубкахъ изъ Вафіо. Это согласіе тѣмъ болѣе замѣчательно, что фрагментъ подобной же сцены найденъ былъ недавно среди осколковъ вазъ, хранящихся теперь въ Аѳинскомъ Національномъ музеѣ и происходящихъ изъ до-персидскаго слоя, на аѳинскомъ акрополѣ; этотъ фрагментъ принадлежалъ крышкѣ пиксиды микенской эпохи (онъ изданъ Майеромъ въ *Jahrb. d. k. d. arch. Inst.* 1892, 80). Опять мы видимъ, что мастеръ золотыхъ вазъ, художникъ фресковой живописи и обыкновенный ремесленникъ-керамистъ вдохновляются однимъ и тѣмъ же, очевидно, популярнымъ сюжетомъ эпохи, воспроизводятъ его, вовсе не копируя другъ друга, въ весьма и весьма близкомъ стилѣ. Можетъ быть, сюжетъ охоты на быка заимствованъ былъ первоначально микенцами извнѣ (ср. замѣчанія по этому поводу Гёзе въ *Bull. de corr. hell.* XVI (1892), 307 — 319)<sup>1)</sup>, но трактованъ ими совершенно оригинально.

<sup>1)</sup> Я говорю: «можетъ быть», потому что памятникъ, изданный Гёзе, будучи весьма близокъ по стилю и техникѣ къ изданному въ *Rev. arch.*, III sér., t. XV,

Микенцы увлекаются вообще изображеніемъ сильнаго движенія (ср. Perrot et Chipiez, VI, 996), котораго мы не видимъ ни въ Египтѣ, ни на Востокѣ. Здѣсь опять и лучшихъ художниковъ и заурядныхъ ремесленниковъ-керамистовъ увлекаетъ одинъ общій идеаль. Онъ и здѣсь чисто эллинскій. Не могу отказать себѣ въ удовольствіи привести здѣсь въ подлинникѣ прекрасныя слова Гёзе на счетъ этого яраго движенія, составляющаго оригинальность первобытной Греціи. „En ce point, — говоритъ онъ (Bull. de corr. hell., 1892, 319), — qui est un des intimes ressorts de l'art, elle (Grèce) montre déjà une superiorité relative et un précoce génie qui nous défendent de songer à des productions étrangères, simplement importées par le commerce. C'est bien la marque de la race libre, hardie, toujours en actions, qui, par ses multiples entreprises, est en train de créer d'avance la trame de l'Iliade et de l'Odyssée. Après avoir jeté ainsi son premier feu dans la brillante industrie mycénienne, elle se remettra patiemment à l'école, sous la discipline du génie dorien; mais elle gardera toujours cette flamme intérieure, qui plus tard lui donnera la force de briser les liens de l'archaïsme et de réaliser enfin la beauté vivante“.

Къ какому же времени принадлежать остатки живописи, которая занимаетъ наше вниманіе?

Въ сужденіяхъ о датѣ микенской эпохи нельзя совершенно, какъ это дѣлаютъ многіе ученые <sup>1)</sup>, опираться на результаты изслѣдованія Фукэ объ изверженіяхъ вулкановъ на островѣ Санторинѣ, которыя засыпали извѣстныя уже намъ поселенія съ остатками первобытной живописи (Fouqué, Santorin et ses eruptions, chapitre III, 94 сл.). Результаты геологическихъ наблюденій вовсе не даютъ несомнѣнной точки опоры для хронологіи. Самъ Фукэ не придавалъ никогда такого значенія своей датѣ, которое ей приписываютъ. Вотъ его подлинныя слова: „Reste maintenant une question à laquelle je n'ose répondre qu'avec une grande réserve; je veux parler de la date de l'effondement“ (р. 129).

Послѣ изслѣдованій Флиндерса Петри въ Египтѣ мы имѣемъ положительныя точки опоры для опредѣленія даты микенской культуры (Flinders Petrie, Kahun, Gurob and Hawara, London, 1890). Въ

145 сл., 334 сл., pl. IV—V, во всякомъ случаѣ, позже микенскихъ памятниковъ и можетъ зависѣть отъ нихъ, ср. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 16. Max Muller, Arien und Europa, 396 сл.

<sup>1)</sup> Rayet et Collignon, Histoire de la céramique grecque, II сл. Τροόυτας, Μυκῆραι, 188, 212. Perrot et Chipiez, VI, 1000.

Египтѣ найдены были микенскія вещи; на нѣкоторыхъ египетскихъ монументахъ изображены микенскія вазы; на другихъ представлены носители микенской культуры съ вазами и другими драгоценными предметами микенскаго искусства, которые они подносятъ властителямъ Египта (ср. объ этомъ Winter, Arch. Anz. 1891, 37 сл. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 11 сл. Б. А. Тураевъ, Журн. Мин. Нар. Просв. 1893, сентябрь, стр. 186. M. Müller, Asien und Europa, 336 сл. S. Reinach, Rev. arch., XIX (1892), 88—95, 141). Съ другой стороны, въ Микенахъ и на островѣ Родосѣ (въ м. Ялисѣ, гдѣ былъ одинъ изъ центровъ микенской культуры) найдены египетскіе предметы. Всѣ египетскіе памятники, съ которыми такъ или иначе связаны микенскія вещи, можно точно датировать, и они, такимъ образомъ, являются точкой отправленія при микенской хронологіи (ср. объ этомъ, сверхъ указанныхъ работъ, Furtwängler, Berl. Philol. Wochenschr. 1890, 921, 1255). Мы не можемъ вдаваться въ настоящей статьѣ въ подробности микенской хронологіи и укажемъ только дату, на которую падаетъ процвѣтаніе микенской культуры по послѣднимъ изслѣдованіямъ: это XVI—XII до Р. Хр.; микенская культура процвѣтала при 18—19 египетскихъ династіяхъ. Начала же ея, конечно, заходятъ въ болѣе отдаленныя времена (ср. Perrot et Chipiez, VI, 1005; Τροῦνας, Μοχῆραι, 217, 238; Busolt, Griech. Gesch. I<sup>2</sup>, 122; S. Reinach, Le mirage oriental, 68, въ журн. „Anthropologie“, 1893).

Устаповленіе точной даты для микенской культуры имѣетъ огромное значеніе при вопросахъ объ ея отношеніяхъ къ цивилизаціямъ Египта и Востока. Микенская культура даетъ часто намъ самыя неожиданныя открытія. Конечно, невозможно теперь утверждать, что идолъ нагой богини изъ второго города Трои, дата котораго восходитъ къ XXX вѣку до Р. Хр. (см. S. Reinach, Rev. arch. XXXVI (1895), 367 сл.), явился подъ восточными вліяніями, такъ какъ въ ассиро-вавилонскомъ искусствѣ такихъ изображеній мы не встрѣчаемъ вплоть до XI вѣка до Р. Хр. Скорѣе мы можемъ полагать вмѣстѣ съ С. Рейнакомъ, что въ послѣднемъ случаѣ микенское искусство вліяетъ на ассиро-вавилонское. Вліянія микенскаго искусства на египетское въ эпоху Новаго царства констатированы Штейндорфомъ (Arch. Anz. 1892, 16). Микенское искусство въ его цвѣтущую эпоху не только безусловно выше искусствъ Востока и Египта въ изображеніи жизни и движенія (ни Египетъ, ни Востокъ не произвели ничего подобнаго кубкамъ изъ Вафію), но также весьма часто выше ихъ и по технике: обработка бронзы въ Микенахъ лучше, чѣмъ въ Финикии (ср. Perrot et Chipiez, VI, 755,

о превосходствѣ Микенъ надъ Египтомъ см. Perrot et Chipiez, VI, 866). Въ виду этого вполнѣ возможно признавать въ нѣкоторыхъ случаяхъ вліяніе микенскаго искусства на египетское и восточное.

Говоря о единствѣ всѣхъ произведеній микенскаго искусства, мы имѣли, главнымъ образомъ, въ виду мнѣніе Гельбига, который отрицаетъ его <sup>1)</sup>. Гельбигу нужно это было для проведенія его произвольной гипотезы на счетъ финикійскаго происхожденія микенскаго искусства. Раздѣленіе микенскихъ памятниковъ на двѣ группы (мѣстную и финикійскую) не оправдывается, какъ мы имѣли случай видѣть, анализомъ самыхъ памятниковъ: и шедевры царской утвари и издѣлія микенскихъ ремесленниковъ носятъ одипъ и тотъ же микенскій отпечатокъ. Самъ Гельбигъ не рѣшается утверждать положительно относительно царскихъ вещей, что онѣ привезены въ Микены: „онѣ могли быть привезены“, говоритъ онъ (стр. 174). Кроме того, провести строгаго раздѣленія двухъ группъ невозможно, и Гельбигъ этого строгаго раздѣленія самъ не даетъ, ограничиваясь указаніемъ *только примѣровъ* вещей, иностранное происхожденіе которыхъ *лишь возможно*. Развѣ мы колеблемся при указаніи микенскихъ вазъ въ могилахъ Кагуна и Гуроба? Мы сразу можемъ указать, какія именно вазы привезены въ Египетъ изъ микенскихъ странъ! Гельбигъ относительно привезенныхъ въ Микены финикійскихъ вещей этого сдѣлать не можетъ. „Il faut établir une coupure, — возражалъ Гельбигу Перро, — mais c'est un procédé arbitraire, car où mettre la coupure?“ Далѣе, Гельбигъ въ доказательство финикійскаго происхожденія микенскаго искусства приводитъ то, что нѣкоторые техническіе приемы микенскаго искусства не нашли себѣ продолженія „въ несомнѣнно греческомъ искусствѣ, которое непосредственно слѣдуетъ за „микенской“ эпохой“. Изъ такихъ приемовъ Гельбигъ указываетъ, между прочимъ, на способъ интарсіи въ металлѣ, глиптику въ золотѣ и камнѣ. Что касается перваго способа, то, вопреки Гельбигу, онъ продолжалъ свое существованіе: щиты, описываемые у Гомера и Гесіода, мы не можемъ себѣ представлять сдѣланными иначе, какъ именно способомъ интарсіи (ср. объ этомъ Schuchhardt, Schliemann's Ausgrabungen, 374. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland, 144. Τσούβτας, Μοιχῆλαι, 220). Связь же микенской глиптики съ греческой показана, между прочимъ, Дюммлеромъ (Ath. Mitt. XI, 177) и Лёшке

<sup>1)</sup> Гельбигъ высказалъ свои взгляды на микенское искусство въ 1895 году въ засѣданіяхъ Парижской Академіи Надписей, 31 мая и 7 іюня. Резюме его сообщенія, составленное имъ самимъ, и резюме сдѣланныхъ Гельбигу возраженій см. въ L'ami des monuments et des arts, IX (1895), № 49, 174—196 и № 50, 235 сл.

(Bonner Studien, 250, 253, 12, ср. C. Smith въ Dictionary of Greek and Roman antiquities, 402). Рѣзные камни, можетъ быть, исключительная собственность микенскаго искусства: ихъ найдена масса въ Греціи и не найдено ни одного въ Сиріи. Кромѣ того, если бы даже эти способы микенскаго искусства и прекратились, то это вовсе не говорить за финикійское происхожденіе микенскаго искусства. За микенскимъ періодомъ наступаетъ періодъ стиля Дипила: вновь пришедшія племена уничтожаютъ блестящую культуру Микенъ; водворяется на пѣкоторое время періодъ варварства. Ясное дѣло, что въ этотъ періодъ полного упадка и огрубѣнія мы не можемъ сейчасъ же встрѣтить тѣхъ сложныхъ приѣмовъ техники, которые существовали въ микенское время. Микенскіе способы могли и совершенно заглухнуть теперь. Однако, этого не случилось: завоеватели мало-по-малу цивилизовались отъ смѣшенія съ покоренными; традиціи микенскаго искусства не умерли: и вотъ во времена Гомера и Гесіода пѣвцы описываютъ упомянутые нами циты съ ясностью очевидцевъ (ср. Brunn, Griechische Kunstgeschichte, 73 сл., 85 сл.).

Весьма странны сужденія Гельбига и на счетъ стиля Дипила, который, по его мнѣнію, не имѣетъ никакихъ отношеній къ микенскому стилю. „Никонимъ образомъ нельзя допустить, чтобъ народъ, который произвелъ сцены, полныя жизни (кубки Вафіо), могъ перейти къ геометрическимъ силуэтамъ, характернымъ для стиля Дипила“. Да развѣ кто-нибудь утверждалъ или утверждаетъ, что стиль Дипила является органическимъ, прлмымъ продолженіемъ микенскаго? Грубые завоеватели приносятъ съ собою свой варварскій геометрической стиль, который выработался у нихъ и который, конечно, не имѣетъ точекъ соприкосновенія съ микенскимъ того періода, въ который нашествіе совершилось. Стиль Дипила въ керамикѣ одновремененъ съ IV микенскимъ стилемъ. Послѣдній исчезаетъ вдругъ: причиной тому, несомнѣнно, служилъ вѣшній толчокъ (нашествіе дорійцевъ). Мы не можемъ и ожидать какихъ бы то ни было отношеній между *древнѣйшими* образцами стиля Дипила и микенскимъ. Однако, микенскій стиль не исчезъ такъ, какъ этого можно было бы ожидать, если бы онъ былъ ввознымъ стилемъ. Элементы его продолжаютъ жить на греческой почвѣ; только на нѣкоторое время традиціи микенскаго искусства какъ бы затихаютъ, чтобы опять проявиться съ полною опредѣленностію: въ Віотіи и на Кипрѣ является своеобразный стиль, представляющій смѣшеніе стиля Дипила съ микенскимъ (ср. Böblau, Jahrb. d. k. d. arch. Inst., III, 325 сл.); мелосскій и родосскій керамическіе стили обнаруживаютъ

также знаніе микенскихъ традицій, перемѣшавшихся съ элементами прямо-линейнаго геометрическаго стиля <sup>1)</sup>. Керамическіе памятники, благодаря ихъ многочисленности, съ особою наглядностью показываютъ какъ разъ обратное тому, что утверждаетъ Гельбигъ, а именно, что микенскій стиль нашель себѣ прямое продолженіе въ чисто греческой керамикѣ, слѣдующей хронологически за нимъ и за одновременнымъ съ IV микенскимъ стилемъ Дипила. Мало того, не смотря на всю огромную разницу, отдѣляющую микенскій стиль отъ стиля Дипила, между ними есть общее, указывающее на то, что и тотъ и другой стиль—произведеніе одной расы: это—изображеніе человѣческой фигуры; здѣсь и микенцы, и создатели стиля Дипила имѣютъ одинаковые идеалы (ср. Ravaissou, L'ami des monuments, IX, 1895, III, № 49, 191). Къ этому можно прибавить и то, что какъ микенскій стиль, такъ и стиль Дипила можно назвать оба геометрическими, только микенскій стиль—геометрическимъ криво-линейнымъ, а стиль Дипила геометрическимъ прямо-линейнымъ, и что, слѣдовательно, въ идеѣ своей оба стиля тождественны. Во всякомъ случаѣ, не придавая большаго значенія двумъ послѣднимъ доводамъ, мы рѣшительно признаемъ, что тѣ пережитки, которые микенскій стиль находитъ въ позднѣйшей греческой керамикѣ <sup>2)</sup>, финикійской гипотезой Гельбига не только совершенно необъяснимы, но и говорятъ положительно противъ нея.

Вопреки мнѣнію Гельбига, въ Микенахъ надо признать существованіе мѣстной керамической промышленности. Эта промышленность зарождается въ Троядѣ и на Оерѣ еще задолго до того времени, когда мы можемъ предполагать присутствіе финикійцевъ въ водахъ Архипелага; она совершенно органически, правильно и постепенно развивается въ „микенскій“ стиль; микенскія вазы, въ свою очередь, представляютъ начало національной греческой керамики съ ея своеобразной техникой (ср. Furtwängler-Loschke, Mykenische Vasen, Text, VII; Collignon, L'ami des monuments, ук. м.). Все это говоритъ за мѣстное происхожденіе микенскихъ вазъ, а не за импортъ ихъ изъ Финикии. Вазы, которыя признаются финикійскими и которыя найдены въ Сиріи и на Кипрѣ съ ихъ бѣдной, но сложной орнаментацией, совершенно отличаются отъ микенскихъ: мотивовъ растительнаго и животнаго морскаго царства мы вовсе не видимъ на финикійскихъ вазахъ. Гдѣ же въ Финикии продолженіе этого стиля? Гдѣ же, кромѣ того, мѣстная микен-

<sup>1)</sup> Ср. объ этомъ Dümmeler, Jahrb. d. k. d. arch. Inst., VI, 267.

<sup>2)</sup> Кромѣ указанныхъ выше работъ, ср. еще Collignon, L'ami des monuments, ук. м.

ская керамика? Если Гельбигъ допускаетъ, что стелы, рельефы Львиныхъ воротъ, фрески Тиринеа—издѣлія мѣстной промышленности, то неужели же микенцы каждую посудину должны были получать изъ-за границы и не были въ состояніи ничего сдѣлать сами? Микенцы заимствуютъ большую часть ихъ орнаментовъ изъ морской фауны. „Это указываетъ, — говоритъ Гельбигъ, — на народъ, у котораго рыбная ловля въ жизни играла большую роль“, т.-е. не на грековъ, а на финикійцевъ. По нашему, это указываетъ только на народъ, который имѣлъ случай часто наблюдать рыбъ и другихъ морскихъ животныхъ. Всякому, кто бывалъ въ Греціи и на греческихъ островахъ, извѣстно, что съ береговъ, сквозь прозрачныя воды Архипелага, видно бываетъ всегда и рыбъ, и осьминоговъ и т. д., которые въ массѣ въ тихую погоду плаваютъ именно около берега! Что же касается замѣчанія Гельбига, что греки даже еще въ эпоху Гомера рыбной ловлей не занимались и рыбы не ѣли, то оно совершенно вѣрно, и раскопки Микенъ наглядно показываютъ, что предки пѣвцовъ Илиады и Одиссеи рыбы тоже не ѣли (ср. *Τροόυτας*, *Μοχῆραι*, 45).

Микенская цивилизація хотя и знала, можетъ быть, искусство письма <sup>1)</sup>, но мы пока не можемъ читать тѣхъ іероглифовъ, которые намъ отъ нея остались. Эта эпоха для насъ пока нѣмая. Всѣ выводы, которые мы можемъ на счетъ ея дѣлать, могутъ быть основаны только лишь на ея памятникахъ и на свидѣтельствахъ египетскихъ монументовъ. Если, такимъ образомъ, микенскіе товары находимы были во многихъ странахъ по Средиземному морю, то отсюда мы можемъ заключить, что микенцы издавна были мореходцами и вели обширную морскую торговлю. Этотъ фактъ блестяще подтверждается египетскими памятниками (ср. *Perrot et Chipiez*, VI, 54 сл.). Гельбигъ видитъ и здѣсь финикійцевъ, развозившихъ товары по морю, ссылаясь на гомеровы поэмы, изъ которыхъ видно, что греки не вывозили своихъ товаровъ, что ихъ торговля и промышленность находились въ довольно примитивныхъ условіяхъ. Все это вѣрно, но все это относится ко времени, болѣе позднему, ко времени послѣ дорійскаго нашествія: тогда пала и греческая промышленность и торговля <sup>2)</sup>; тогда получили и финикійцы рѣшительный перевѣсъ. Напротивъ, гомеровы поэмы сохранили воспоминанія о минувшемъ владычествѣ грековъ надъ островами

<sup>1)</sup> Ср. *Τροόυτας*, *Μοχῆραι*, 214; J. Poppelreuter, *Troische Schriftzeichen* въ *Jahrb. d. k. d. arch. Inst.*, X, 211 и Evans въ *Journ. of hell. stud.*, 1894, 270 сл.

<sup>2)</sup> Ср. *Perrot et Chipiez*, VI, 100 сл.

(ср. II, II, 107, что подтверждается Thucyd. I, 9), объ обширной торговлѣ Орхомена (ср. II, IX, 381; Od. XI, 459). Бузольтъ (Griech. Gesch. I<sup>2</sup>, 112) справедливо говорить о силѣ, которую имѣли микенцы въ водахъ Архипелага. Вспомнимъ объ отважныхъ дальнихъ плаваніяхъ миніевъ, о оалассократіи Миноса (ср. Perrot et Chipiez, VI, 84 сл.). Въ своихъ дальнихъ плаваніяхъ микенцы, конечно, доходили и до Финикіи. Этимъ можно объяснить тотъ фактъ, что во времена гомеровскихъ поэмъ все еще держится память о Сидонѣ, хотя политическій бытъ Финткіи перемѣнился уже съ X вѣка, когда началось тамъ преобладаніе Тира. Но теперь греки не плаваютъ въ Финикію сами и продолжаютъ имѣть о Финикіи то представленіе, которое они составили о ней при личныхъ посѣщеніяхъ ея въ XV—XII вѣкахъ; Тиръ, поэтому, ни разу не упоминается въ поэмахъ Гомера.

Нельзя, какъ это дѣлаетъ Гельбигъ, судя о микенскомъ искусствѣ, исходной точкой брать гипотезу. Мы совершенно не знаемъ фипикійскихъ памятниковъ древнѣе микенской культуры, или даже ей современныхъ (ср. de Vogué, L'ami des monuments, IX, № 50, 235 сл.). Та же Финикія, которую мы знаемъ по ея памятникамъ, рѣшительно отличается отъ Микенъ. Мы уже указали на другой характеръ финикійской керамики (напротивъ, въ Микенахъ не найдено финикійской лакированной посуды), на другой характеръ изображеній человѣческаго тѣла, движенія. Фипикійскій стиль — это стиль совершенно другого искусства (ср., напр., бодающихся быковъ на чашѣ изъ Курія съ быками кубковъ Вафіо). Лишенное оригинальности и самостоятельной жизни, это, какъ совершенно вѣрно выражается Гельбигъ, „art de racotille“, финикійское искусство является противоположнымъ полюсомъ живого, натуралистическаго искусства Микенъ. Костюмы, прическа, обувь, манера стягиванія поясицы изображаемыхъ фигуръ, словомъ, весь языкъ формъ извѣстнаго намъ по памятникамъ финикійскаго искусства совершенно другой! Микенское искусство, находящее, какъ мы уже видѣли, столько откликовъ въ позднѣйшемъ греческомъ искусствѣ, рѣшительно не объяснимо изъ реального искусства Финикіи. Мы совершенно соглашаемся съ Перро, который выразился, что Финикія Гельбига не та, которую мы знаемъ по памятникамъ, а специально имъ придуманная для микенской культуры.

Теорія Гельбига на счетъ микенскаго искусства — совершенная фантазія, не выходящая за предѣлы чистѣйшей гипотезы. Но, кажется, ей суждено быть одной изъ послѣднихъ вспышекъ гаснущаго свѣточа скептицизма по отношенію къ открытію до-гомеровской Греціи!

Нашъ взглядъ на происхожденіе микенской культуры читателямъ совершенно ясенъ. Оставляя до другого случая развить его подробнѣе, мы позволимъ себѣ привести въ заключеніе только слѣдующее.

На Кипрѣ съ незапамятныхъ временъ были ахейскія колоніи (см. Herodot. VII, 90; Pausan. VIII, 5, 2. 3; Strab. XIV, 682). Въ Аркадіи до дорійцевъ (Herodot. VIII, 73, ср. Strab. VIII, 333) мы видимъ эоло-іонійское населеніе. По свидѣтельству египетскихъ памятниковъ (XVI в. до Р. Хр.; ср. Steindorf, Arch. Anz. 1892, 16), Кипръ и острова Архипелага (подъ „островами“ Архипелага египетскихъ памятниковъ надо разумѣть и континентальную Грецію, ср. Б. А. Тураевъ, Журн. Мин. Н. Пр. 1893, 173 сл.) заселены были племенемъ „Кефтъ“, которое и есть представитель микенской культуры <sup>1)</sup>. Отсюда вполне понятно родство кипрскаго и аркадскаго діалектовъ <sup>2)</sup>. Кромѣ Аркадіи, эолійское населеніе до дорійцевъ засвидѣтельствовано Ѳукидидомъ (IV, 42; ср. II. VI, 154) въ Коринѣ; надписи свидѣтельствуютъ о немъ же въ Олимпіи <sup>3)</sup>.

Приведенныя нами свидѣтельства древнихъ авторовъ, надписей и египетскихъ памятниковъ даютъ намъ прямой отвѣтъ на вопросъ, какой расѣ принадлежали носители микенской культуры. Это были греки эоло-іонійской группы, т.-е. какъ разъ тѣ греки, которые создали и поэмы Гомера. Послѣднія принадлежатъ въ своей окончательной формѣ IX—VII в. до Р. Хр. Между тѣмъ раскопки свидѣтельствуютъ, что племя, создавшее поэмы, достигло процвѣтанія еще въ XV—XIV вѣкахъ до Р. Хр. Отсюда совершенно понятно то, что мы говорили о гомеровыхъ поэмахъ въ началѣ нашей статьи: онѣ являются результатомъ многовѣковой жизни эпохи, открытіемъ которой мы обязаны Генриху Шлиману.

Уже послѣ того, какъ настоящая статья была написана, я получилъ брошюру Гельбига „Sur la question mycénienne“. Въ виду того интереса и той важности брошюры, которые она представляетъ, я написалъ по поводу нея статью „Микены и Финикія“, которая напечатана

---

<sup>1)</sup> Что «Кефтъ» не финикійяне, показано Штейндорфомъ (ук. ст.) и М. Миллеромъ (Asien und Europa, 337 сл.). Гипотезу послѣдняго египтологъ тоже не принимаютъ, какъ я знаю это изъ личныхъ бесѣдъ съ Б. А. Тураевымъ въ Петербургѣ и Кюллемъ въ Афинахъ.

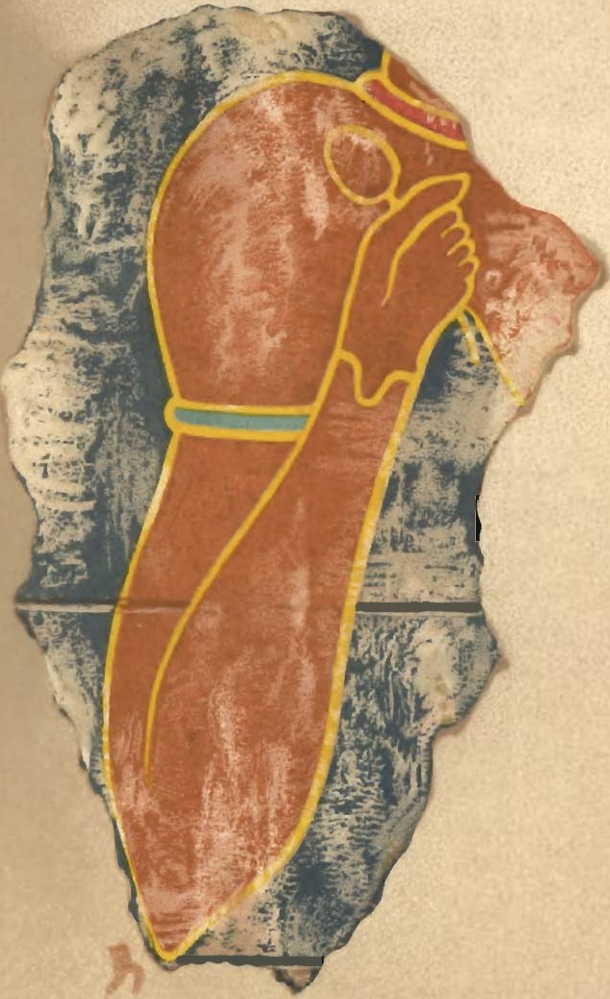
<sup>2)</sup> Ср. Hoffmann u Collitz'a, Samml. d. gr. Dialekt-Inschriften, II, 151.

<sup>3)</sup> Ср. Blass u Collitz'a, Samml. d. gr. Dialekt-Inschriften, I, 313.

во 2-й книгѣ XI тома „Филологическаго Обзорѣнія“. Къ этой статьѣ я и отсылаю интересующихся теоріей Гельбига.

При занятіяхъ въ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ мое вниманіе невольно привлекла египетская фреска изъ Телль-эль-Амарны (времени 1383 — 1363 г. до Р. Хр.): это единственный примѣръ попытки моделировки человѣческой фигуры въ египетской живописи. Фигуры, изображенныя на картинѣ, моделированы совершенно такъ, какъ онѣ моделируются во 2-й и 3-й періоды микенской живописи. Въ Телль-эль-Амарнѣ есть картины, несомнѣнно написанныя микенскими мастерами (см. Helbig, Sur la quest. musé., 42, fig. 27 и т. д.). Картина египетскаго стиля съ попыткой моделировки въ Ashmolean Museum или написана тоже микенцами, или же, что мнѣ кажется болѣе вѣроятнымъ, здѣсь мы должны признать вліяніе микенской живописи на египетскую. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ фактъ остается весьма важнымъ: въ XIV в. микенская живопись достигла такой высоты, что самъ царь египтянъ, которые всего два вѣка тому назадъ научили искусству живописи микенцевъ (время нашего фрагмента — XVI в. до Р. Хр.), приглашаетъ теперь микенскихъ артистовъ росписать его дворецъ. Даровитые ученики сдѣлали такіе успѣхи въ живописи, что многовѣковое искусство Египта подчиняется ихъ вліянію: геній европейскихъ народовъ празднуетъ здѣсь, быть можетъ, свой первый триумфъ надъ другими расами міра.

---



Обломок Микенской стѣнной живописи

