

## IN MEMORIAM

Никулина Н.М.\*

### О монументальной живописи и вазописи в искусстве минойского Крита

**Аннотация:** В статье представлен комплексный анализ взаимодействия и взаимовлияния монументальной живописи и вазописи в искусстве эгейского мира в период с III тыс. до XV в. до н.э. На основе ряда ключевых памятников керамики и монументальной живописи Крита и Кикладских островов рассматриваются композиционные, колористические особенности, репертуар и возможная семантика изобразительных программ, общие для этих видов искусств.

**Ключевые слова:** эгейский мир, стиль «Камарес», «натурный стиль», «дворцовый стиль», монументальная живопись, Крит

УДК 7(391)

**Abstract:** The article presents a comprehensive analysis of the interaction between monumental painting and vase painting in the art of the Aegean world in the period from the 3rd millennium to the 15<sup>th</sup> century BC. On the basis of key monuments of decorated ceramics and monumental painting, the compositional and coloristic features, repertoire and possible semantic contexts common to these types of art are considered.

**Key words:** Aegean world, Kamares ware, floral style, natural style, Palace style, frescoes, Crete

Монументальная живопись и вазопись древнего Крита, оставившие свой особый, неповторимый след в истории мирового искусства, по праву привлекают внимание исследователей<sup>1</sup>. Но при довольно большом количестве дошедших до нас памятников, свидетельствующих о ярком, оригинальном развитии и достижениях в этой области критских мастеров, все еще мало специальных исследований, посвященных данной теме с позиций истории искусства. Как бы ни были ограничены наши знания

---

\* *Никулина Наталья Михайловна* (1938–2023) – к.иск., д.и.н., профессор кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

<sup>1</sup> Сидорова Н.А. Искусство эгейского мира. – Москва: Искусство, 1972; The Cambridge History of Painting in the Classical World / Ed. J.J. Pollitt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014; Higgins R. Minoan and Mycenaean Art. – New York: Oxford University Press, 1981; Immerwahr S.A. Aegean Painting in the Bronze Age. – University Park–London: Pennsylvania State University Press, 1990; Morgan L. The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

о загадочных минойцах, их истории, культурных контактах, их языке и религии, интерес к ним и осознание их роли в Средиземноморье и Древнем мире в целом, анализ художественного стиля памятников может приблизить нас к лучшему пониманию мировоззрения и эстетических представлений обитателей древнего Крита.

Говорить о появлении монументальной живописи на Крите, как это ни удивительно для нас, можно только с определенного и довольно позднего периода, со времени так называемых Новых дворцов, т.е. примерно с начала XVII века до н.э. Эти знаменитые, воссозданные благодаря археологическим открытиям XX века, архитектурные сооружения, возникли на основе разрушенных Старых дворцовых комплексов, погибших, как считают, в конце XVIII века до н.э. в результате неизвестной природной катастрофы. В самих же Старых дворцах пока засвидетельствованы только фрагменты окрашенной штукатурки высокого качества, без фигуративных изображений<sup>2</sup>.

Что касается вазописного искусства, то оно, в отличие от монументальной живописи, начало развиваться на Крите с очень раннего времени, – еще в III тыс. до н.э., в додворцовый, Ранне-минойский период. Уже тогда существовало несколько центров и стилевых направлений, известных своей расписной керамикой, имевшей определенное культовое значение. В эпоху Старых, или Древних дворцов (особенно в XVIII в. до н.э.) вазопись уже достигла высочайшего художественного уровня. Об этом свидетельствуют многочисленные находки, сделанные в нескольких дворцовых комплексах, прежде всего в Фесте на юге Крита и в Кноссе на северо-востоке. Стиль всех этих нарядно расписанных ваз разной формы и размера, от миниатюрных до довольно больших, получил название «Камарес» по месту крупных скоплений такой керамики в гроте Камарес близ Феста. Свободные в рисунке, бесконечно вариативные по сочетанию природных растительных и морских стилизованных мотивов, вазы стиля «Камарес» удивляют совершенством своих декоративных композиций. Роспись даётся ярко белым на сине-черном, коричневом или темно-бордовом фоне, с добавлением кораллово-красного и золотисто-желтого в деталях. Она покрывает всю поверхность вазы, почти не оставляя свободных мест в развитый период стиля. Спирали разного вида, волнистые линии, зигзаги и свободные росчерки соединяют между собой цветы и морские звезды, стебли трав и ветки кораллов. Все это вместе создает причудливое целое, являющееся отражением мира окружающей природы древних критян. Эти оригинальные, необычайно выразительные произведения минойского искусства доказывают не только его своеобразие, но и наличие обретенного за десятилетия опыта в живописном мастерстве. Сложившийся на Крите, возникший в результате сложного сочетания и синтеза разных художественных традиций, бытовавших в III тысячелетии до н.э. в регионе Киклад и на соседних территориях, вазописный стиль «Камарес» существовал более столетия. Он исчез с исчезновением Древних дворцов, однако оставил свой особый след в дальнейшем развитии минойского живописного искусства.

<sup>2</sup> The Cambridge History of Painting in the Classical World / Ed. J.J. Pollitt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 6.



*Илл. 1. Фреска «Собиратели крокусов» из Кносса. Реконструкция с включением оригинальных фрагментов. Археологический музей Ираклиона. Фото ArchaiOptix / Wikimedia Commons*

Конечно, вполне уместно предположение, что уже в Старых дворцах могла существовать монументальная живопись на ранней стадии ее развития. Однако пока мы не имеем для этого документальных данных (мелкие фрагменты настенной росписи из Старого дворца в Фесте маловыразительны и не позволяют сделать подобных выводов). Так или иначе, но живописные достижения в области критской вазописи в эпоху Старых дворцов не могли не проявить себя и не оказать влияния на настенную живопись в следующий период. Монументальные росписи, обнаруженные в комплексе Нового Кносского дворца, датированные ранним периодом (возможно, серединой XVII века до н.э.) доказывают прямую связь со стилистикой вазописных изображений в керамике «Камарес». Имеется в виду показательная в этом отношении композиция «Собиратель крокусов» (Илл. 1), выполненная явно в переходном от «Камарес» стиле к стилю следующего исторического этапа. На бордово-красном фоне (а его мы встречаем и в живописном решении ваз «Камарес», – например, в хорошо известной чаше с наклепными белыми лилиями из Феста (Илл. 2)) прежде всего, четко выделяются располагающиеся сверху и снизу крупные цветы распустившихся крокусов, выстилающих уступы скал, а затем – находящаяся между ними по центру темно-серая подвижная фигурка обезьяны, собирающей цветы в корзину. То, что это именно обезьяна, а не мальчик, как предполагалось раньше, доказывают найденные позднее дополняющие фрагменты. Принцип «перевернутого пространства», или так называемой «зеркальной», комбинированной перспективы – еще один характерный момент, свидетельствующий о раннем этапе развития и оригинальном переходном в стилистике решении, выбранном критским художником для изображения на стенах Нового дворца. Оно воспринимается и как символ вечно возрождающегося с приходом весны мира природы, и как символ самого древнего верховного для Крита женского божества – владычицы всего сущего, которому служат разные сакральные

образы, являющиеся её атрибутами. Эти изображения, остававшиеся существами второго уровня в древней минойской религии и мифологии, всегда имели большое смысловое значение.



*Илл. 2. Сосуд с наклепным декором. Археологический музей Ираклиона. Фото ArchaiOptix / Wikimedia Commons*

У нас нет точных данных о появлении монументальных живописных композиций на стенах Старых дворцов на Крите, однако, основываясь и на другом факте, – на результатах анализа самих вазописных произведений позднего стиля «Камарес», можно тоже предполагать это. Поздний стиль «Камарес» отличается выделением и укрупнением отдельных стилизованных мотивов, высвобождением фона, использованием экспериментальных технических приемов и даже появлением первых фигуративных культовых композиций, таких, например, как изображение на блюде из Феста со сценой танца жриц при появлении из кокона головки женского божества, представленного здесь в образе пчелы или осы. Эти существа с древних времен почитались на Крите священными. Свидетельством тому – хорошо известная золотая подвеска с осами из некрополя времен Старого дворца в Малии<sup>3</sup>.

В произведениях критской вазописи к концу времени Старых дворцов явно прослеживается не только стремление к монументализации, но и потребность в изменении самих принципов изобразительности, в обновлении художественного стиля. Такое обновление и произошло с возникновением Новых дворцов. Другой стиль утвердился теперь не только в критской вазописи, но и в появившейся уже настенной монументальной живописи, украшавшей отстроены заново архитектурные комплексы. Он получил в научной литературе название «натурный», или «натуралистический» за свою ориентированность на реальные природные формы и образы.

Изменения, произошедшие при формировании нового вазописного стиля, видимо, определились еще до завершения восстановительных работ в разрушенных дворцах и, тем более, до появления там монументальной живописи. Однако, само зарождение монументальной живописной традиции,

<sup>3</sup> Hood S. The Arts in Prehistoric Greece. – New Haven-London: The Yale University Press, 1994. P. 194–195.

наверное, уже состоялось, путь был выбран. Иначе трудно понять такое быстрое и успешное развитие этого вида искусства спустя очень короткое время.

Расписная критская керамика нового «натуралистического», или «натурного» стиля даже на первый взгляд довольно сильно отличается от образцов керамики стиля «Камарес». Благодаря усовершенствованиям в технологии и типологическим изменениям, минойская керамика стала более прочной и функциональной, более удобной в использовании, но по своему виду она стала, конечно, другой. Она утратила прежнюю свою полихромность, декоративную насыщенность и свободу, стала строже и проще, хотя не утратила ни выразительности образов, ни органической их связи с формой сосуда, ни живого интереса к окружающему миру природы. Роспись темно-коричневой лаковидной краской (ее знали критские мастера еще и в III тыс. до н.э. в додворцовый период) хорошо читается на светлом фоне ангоба, известковой специальной обмазке, которая после обжига делала керамику более прочной. Предпочтение теперь отдается только одному-двум образам, свободно располагающимся на гладкой поверхности вазы. Это могут быть цветы, с приходом весны, появляющиеся повсюду, пучок колосьев, виноградная гроздь, летящие ласточки, ныряющие дельфины. Мир окружающей природы как будто сам приближается к человеку, заставляя осознать его реальную и культовую значимость. В этом прочитывается связь с великими силами богов, дающими людям жизнь и процветание всему обзримому в этом мире. Такими силами, в представлениях критян, могла обладать богиня Мать – владычица всех природных сил.

Важно отметить, что минойская расписная керамика по внешнему виду своих изделий теперь стала больше похожа на керамику других территорий Эгейского региона, – в том числе и Кипра. Однако, по характеру росписи и ее стилевым особенностям она по-прежнему продолжала оставаться оригинальной и неповторимой. Существовавшие же связи между этими территориями Средиземноморья, таким образом, были только на пользу искусству и культуре самого Крита.



*Илл. 3. Фляга с осьминогами из Палеокастро. Археологический музей Ираклиона.  
Фото ArchaiOptix / Wikimedia Commons*

«Натуралистический» стиль в критской вазописи развивался на протяжении всего первого периода существования Новых дворцов (примерно до середины XVI века до н.э., как это показывает анализ памятников). На завершающем этапе своего развития он даже получил интересный итог – очень выразительные композиционные художественные решения с морскими мотивами, – такими, как любимые минойцами осьминоги, которых они считали существами особыми, а кроме них, еще наутилусы и морские звезды. Растительные мотивы, прежде очень распространенные, используются в это время гораздо реже. Еще одна характерная черта стилевых решений для росписей этого завершающего и наиболее развитого этапа: неожиданное усложнение и сгущение декора. Он снова начинает обтекать весь объем сосуда, подобно тому, как это было в древних вазах «Камарес». Ярчайший пример тому – знаменитая ваза – фляга из Палеокастро (Илл. 3). Главных образов и здесь всего только два (один осьминог – с одной стороны вазы и еще один – с другой), но эти существа занимают почти все свободное пространство на сферической поверхности. Кажется, что осьминоги изнутри опутывают и выстилают сосуд своими щупальцами (эти существа, и в самом деле, любят заползать в пустые ёмкости). Любопытно, что и в том, и в другом изображении обращает на себя внимание процарапанная по темной лаковидной краске окружность, выделяющая глаза осьминогов, имевшие, вероятно, силу оберега. Между ними, как бы усиливая впечатление от увиденного, располагаются дополнительно мелкие изображения наутилусов, которые делают картину морского присутствия на вазе еще более ощутимой. Роспись коричнево-черным лаком становится более виртуозной и насыщенной по тону, а дополнительные вкрапления лилового пурпура в изображениях наутилусов только подчеркивает декоративность всего этого органичного целого. Подобное сгущение, уплотнение декора наблюдается в поздний период «натуралистического» стиля и в вазах с растительными мотивами, хотя они и встречаются реже. Прекрасный пример – небольшой кувшин из Феста, поверхность которого расчерчена высокими стеблями папируса. Возврат к живописным принципам прошлого стиля «Камарес» к концу «натуралистического» стиля, видимо, был закономерен: от единичного, всё равно, – путь к множественности, от простого – к более сложному и содержательному, что окажется переходом к тому, что будет дальше.

Как бы ни была интересна и оригинальна минойская вазопись «натуралистического» стиля, первое место в изобразительном искусстве Крита в эпоху Новых дворцов (и в первый, и во второй период их существования) все равно занимала монументальная живопись. Роль ее оказалась особой не только для Эгейской цивилизации, но и для искусства всего Древнего мира: ничего подобного до этого он не знал.

Специалисты считают критскую монументальную живопись «натуралистического» стиля высшим достижением этого искусства. Существует еще один термин, определяющий этот стиль в научной литературе, – «эгейский импрессионизм». Знака равенства с художественным направлением в

искусстве Нового времени, разумеется, поставить невозможно, но суть близка. Минойских мастеров заинтересовало примерно то же, что и художников XIX-XX веков, – мгновенное состояние в жизни природы, связанное с каким-то конкретным моментом и местом. Характерная изменчивость в состоянии и движении позволяет в этом случае ощутить всю полноту жизненной энергии, которую заключает в себе данный образ. У древних – он реальный и ирреальный одновременно, он остается культовым, поскольку имеет религиозную природу и значение. Как и вазописцы, работающие в «натуралистическом» стиле, мастера монументальной живописи вполне осознанно приближают к себе то, что видят в своем окружении. Приближают для того, чтобы почувствовать и понять, внимательно вглядываясь в особенности изображенного. Художники-монументалисты кадрируют, выделяют из увиденного ими отдельные сцены и образы, сосредотачивая свое внимание на особенном и характерном. Такого одухотворенного, поэтизированного мира природы древнее искусство пока еще не создавало. Удачному воплощению этого нового восприятия мира, который стал в представлении минойцев живым, единым организмом, во многом содействовало и выбранная ими живописная техника – роспись по сырой штукатурке – то есть фреска, которой на том этапе еще не пользовались на других территориях. И монументальная живопись Египта, и живопись Месопотамии применяли технику темперной живописи, то есть живописи по сухой штукатурке. Фреска же впервые как техника, использовавшаяся еще в древней Анатолии в эпоху неолита, потом, видимо, продолжала сохраняться только на островах Эгейского моря и на Кипре. Минойские мастера обратились именно к этой технике, которая давала им новые возможности в изображении. Она требовала большой точности и быстроты в рисунке и росписи, но зато давала эффект особой динамичности всего представляемого.



*Илл. 4. Фреска «Голубая птица» из Кносса. Реконструкция с включением оригинальных фрагментов. Археологический музей Ираклиона. Фото С. Messier / Wikimedia Commons*

Вполне возможно, что к концу периода Старых дворцов на Крите уже, действительно, появилась монументальная живопись, коль скоро потребность в ней стала очевидной. Однако это еще не была настоящая фресковая живопись, а, скорее, – техника переходного характера, с использованием одновременно и росписи по сырой, и росписи по уже сухой штукатурке. Об этом свидетельствует, в частности, упоминавшаяся ранняя композиция «Собиратель крокусов», с ее белыми цветами, нарисованными поверх красного фона. К середине XVII века до н.э. этот ранний этап, видимо, был уже пройден, и теперь минойцы, окончательно осознав ее достоинства, перешли к настоящей фресковой живописи. Именно на Крите раскрылись сразу все ее преимущества. Для Древнего мира это было большим открытием. Что бы мы ни взяли из сохранившихся фресковых композиций второй половины XVII-первой половины XVI века до н.э., мы будем удивлены их свободой, – естественностью и живостью образов, тонкостью колористических решений и, конечно, декоративизмом. Будь-то знаменитая «Голубая птица» из Кносского дворцового комплекса (Илл. 4), сидящая спиной к нам на вершине скалы, и неожиданно повернувшая голову, слышав шорох трав, или «Голубые обезьяны» из того же дворцового комплекса, скачущие по гористым уступам и лакомящиеся какими-то плодами. Примером может быть и замечательная по выразительности своей позы кошка из дворцовой виллы в Агия-Триаде. Охотясь на птицу, она уже приготовилась к прыжку и, изогнув спину, незаметно подкрадывается к ней из-за стеблей травы. Не менее интересно и еще одно изображение – миниатюрные серебристые «Летучие рыбки», с золотистыми плавниками, ныряющие и парящие потом, как стрекозы, над морской поверхностью, с плывущими темными водорослями в глубине. Это изображение мы находим на фреске, происходящей из Филакопи на острове Мелос. Всё в нем живет, движется и дышит.

Человек, наблюдая, благодаря этим изображениям, неожиданно оказывается в окружении живой природы, обращенной к нему. Особая красота этих критских фресковых росписей – и в колорите с его приглушенным цветом, и в матовой поверхности самих рисунков, и в нейтральности светлого фона, от чего пространство кажется глубинным и воздушным. Используемые цвета: черный, серый, темно-коричневый и светло-коричневый, зеленый, голубой, желтый, оранжевый создают в своих сочетаниях импрессионистические эффекты. Ими характерны все эти изображения, и ими они действительно прекрасны.

Важно отметить еще и то, что «натуралистический» стиль – стиль «эгейского импрессионизма» становится на данном этапе своего развития уже универсальным. Он может наблюдаться не только в собственно живописном искусстве (в вазописи и монументальных изображениях), но и в минойской пластике: в рельефных, очень живописных по своему характеру, изображениях на стеатитовых небольших сосудах, а также в минойских чечевицеобразных по форме печатях-лентоидах. Ярким примером такого импрессионистического решения может быть, в частности, маленький стеатитовый сосуд

из упоминавшейся уже царской виллы в Агиа-Триаде<sup>4</sup>. Его украшает замечательная миниатюрная фризовая композиция с жнецами, которые стройным рядом следуют за своим хозяином, возвращаясь с работы. Невероятно, но они не только представлены в живом, реальном движении, но они еще и поют, слушая указания руководителя хора, находящегося между ними. Схвачен момент и характерное состояние большой группы людей. Это требовало не только мастерства резчика-исполнителя, но и отработанности художественных приемов и принципов изображения, что свидетельствует о развитости данного стиля и его достижениях в первую половину XVI века до н.э. Об этом свидетельствует и само обращение к сложной фигуративной композиции. В вазописи человеческие фигуры не изображались, и таких композиций не было и быть не могло. Высокая мера эмоциональности и импрессионистичность в подходе к образному решению проявляется и в изображениях минойской глиптики, даже при передаче какого-то одного природного образа, представленного в определенный, конкретный момент<sup>5</sup>. В резных печатях-лентоидах, например, встречаются иногда удивительные изображения дерева, сгибающегося под сильным ветром. Ветки его воспринимаются почти как живые существа. Изображение проникнуто особым настроением (словно это не XVI век до н.э., а конец XIX века н.э.).

Более пристальное внимание к окружающей природе и приближение к реальной образности в искусстве, имевшем религиозный характер, но выполнявшем одновременно важную идеологическую роль в жизни древних обществ, – все эти особенности по-существу были свойственны многим культурам и крупным государствам Древнего мира в начале II тыс. до н.э. Крит занимал свое историческое место и стоял в одном ряду с соседними территориями на юге и востоке, несмотря на всё своеобразие в своем развитии<sup>6</sup>. Поэтому просто необходимо, на наш взгляд, вспомнить и про интересные достижения монументальной живописи в других древних государствах: и в Древнем Египте в эпоху Среднего Царства, и в Месопотамии в Старовавилонский период (даже если основой для этого, в силу ограниченности дошедшего до нас материала, может быть только монументальная живопись из дворцового комплекса в Мари XVIII в. до н.э., имевшая неоспоримую связь с месопотамскими традициями<sup>7</sup>).

Крит продолжил то, что уже было начато в других древних искусствах в этот период. Многие минойцы увидели в природном окружении по-своему и передали, исходя из собственных мировоззренческих представлений и верований, но то, что было открыто в их монументальной живописи в XVII в. до н.э., может быть и должно быть оценено как явление особое. Оно, в самом деле, было подчинено общим закономерностям, действовавшим на том историческом этапе, – этапе созидания крупных государственных

<sup>4</sup> Hood S. The Arts in Prehistoric Greece. – New Haven-London: The Yale University Press, 1994. P. 145.

<sup>5</sup> Никулина Н.М. Об эгейской глиптике // ВДИ. – 2002. – №3. – С. 104–115.

<sup>6</sup> Никулина Н.М. Искусство Эгейского мира и его связи с искусством Древнего Востока // ВДИ. – 1977. – №3. – С. 133–144.

<sup>7</sup> Parrot A. Mission archéologique de Mari. Vol. II: Le palais. Pt. 2: Peintures murales. – Paris: Paule Geuthner, 1958.

образований и совершенных религий, – но в мировоззренческом и художественном отношении эти открытия в минойской живописи были, разумеется, уникальными и новыми.

В поисках бессмертия древние египтяне опирались на положения своего заупокойного культа и обрядов. Живописные реальные образы природы в настенной живописи их гробниц освещены поэтому отраженным светом – это только двойники реального. Реальный, живой мир воспроизводится ими не для прямого, а для ирреального использования. Критяне же видят все, окружающее их в мире, совсем иначе. Реальное в изображении их природы есть отражение циклических вегетационных представлений в их религии, идей вечного возрождения и вечной жизни, начинающейся с приходом каждой новой весны. Именно она и была для них великим праздником, и именно с ней ассоциировали они свой универсальный образ Великого женского божества – Владычицы всего сущего, Богини-Матери.

После завершения первого периода в жизни Новых критских дворцов происходит кратковременная пауза, обусловленная, как считается, целым рядом причин и обстоятельств, о которых мы можем только догадываться за неимением источников. Изменения были существенные, поэтому примерно два десятилетия от середины XVI века до н.э. (то есть от 1550 года до н.э.) в итоге оказываются пограничными, отделяющими первый дворцовый период от второго. Второй дворцовый период в этом случае может датироваться временем приблизительно от 1530 до 1450 года до н.э. – до события грандиозной и очень страшной природной катастрофы – извержения и взрыва вулкана на острове Фера. Более раннее извержение на Фере, погубившее Старые дворцы на Крите в конце XVIII века до н.э., при всей его масштабности, не было таким мощным, как то, что произошло в середине XV века до н.э. После этой, теперь уже последней катастрофы, пострадал не только Крит, но и все территории Средиземноморья, – от Малоазийского побережья до более отдаленного Египта. Все известные критские центры, вместе с их дворцами (Фест, Кносс, Маллия, Палеокастро, Като-Закро) были превращены в руины. В дальнейшем возродился только Кносс и кносский дворец. Кносс еще продолжал оставаться столицей Крита, но это было уже тогда, когда остров был захвачен ахейцами и начался новый период в истории, без независимого Крита. Возможно, природные изменения, произошедшие на Крите около 1550 года до н.э. были небольшим предупредительным землетрясением перед гибелью самого вулкана на острове Фера.

Второй, завершающий этап в жизни Новых критских дворцов, вероятно, отличался многими внутренними противоречиями и немалыми сложностями во внешних отношениях, – так было и в начале, и особенно в конце этого периода. Основная же его часть все-таки может быть определена как время успешно развивавшейся мощной морской державы. Неслучайна та оценка, которую когда-то дал этому периоду Фридрих Матц, один из выдающихся специалистов в области эгейской культуры и искусства. «Это, – писал он, – и время зенита, безусловного процветания, и одновременно, – период начинавшегося

ослабления минойской морской державы»<sup>8</sup>. И это, действительно, так: его суть – в двойственности. Во второй половине XVI и начале XV века до н.э. эта держава еще по праву занимала ведущее положение, имела широкие торговые и культурные связи с соседями, была своего рода сердцем Средиземноморья и мостом, соединявшим разные стороны Древнего мира. То было время ее возвышения, однако, к концу этого периода положение изменилось. Эта держава, видимо, уже не выдерживала ни соперничества с греками-ахейцами, ставшими теперь большой силой, ни соперничества с малоазийскими государствами, которые обладали значительно большей, чем Крит, военной мощью.

В искусстве не может быть четко выявленных границ и прямого отображения всей сложности исторических ситуаций, но те изменения, которые происходят в обществе и его духовной жизни, все равно, так или иначе, отражаются в художественном стиле своего времени, в сюжете и формальных особенностях его произведений. Художественные стили, связанные с поздними, завершающими, переходными историческими периодами, всегда особенно сложны и противоречивы. С одной стороны, – что вполне закономерно, – они суммируют достижения данного и предшествующего этапов, а с другой, – уже обнаруживают какие-то новые тенденции, придающие традиционным формам изображения особую окрашенность, особый характер. Новые тенденции по-настоящему проявят себя уже на следующем историческом этапе, при формировании другого художественного стиля, однако присутствие их в переходное время уже достаточно действенно.

С завершающим вторым периодом критских дворцов в литературе связано понятие «дворцовый стиль». Название это неслучайно: оно отражает суть данного художественного этапа. Минойское искусство этого времени из сферы природной, связанной с древней религией, переходит больше в сферу общественной жизни государства, в которой дворцовые центры играют исключительно важную роль. Религиозное содержание получает новое осмысление.

«Дворцовый стиль» в искусстве позднеминойского периода демонстрирует это в своих изображениях с удивительной наглядностью. Некоторые считают данный стиль менее интересным в художественном отношении, чем стили предшествующих периодов критского искусства, но справедливо ли это. На наш взгляд, каждый из известных нам критских изобразительных стилей, представляющих оригинальное художественное явление, служит серьезным творческим переосмыслением и развитием того, что ему предшествовало. При таком подходе «дворцовый стиль» может иметь другую оценку: окажется и высоким достижением, вобравшим в себя многие особенности других стилей критского искусства, и художественным итогом всего развития минойской культуры. Следует учитывать, что число памятников, относящихся к данному периоду и этому стилю очень велико. Оно превышает не только численность памятников времени Старых дворцов, но и численность

---

<sup>8</sup> The Cambridge Ancient History. Vol. II, Pt. 1: The Middle East and the Aegean Region c. 1800-1380 B.C. / Ed. I. E. S. Edwards, C. J. Gadd, N. G. L. Hammond and E. Sollberger. – Cambridge: Cambridge University Press, 1973. – P. 557–581.

памятников первого периода Новых дворцов. Круг произведений «дворцового стиля», кроме того, дает широкое представление сразу обо всех видах критского художественного ремесла, о разных видах этого искусства. Все это, конечно, свидетельствует о периоде расцвета, который продолжался еще и в начале XV века до н.э. Признаки же изменений этого стиля в сторону еще большей условности наблюдаются лишь во второй половине названного периода, ближе к середине XV века. Вполне возможно, что до катастрофы на Фере (то есть уже в начале XV века до н.э.) стало увеличиваться количество ахейцев на Крите и особенно в Кноссе. Влияние их, конечно, могло отражаться в изобразительном искусстве. Однако объяснение – не только во внешних, но и во внутренних причинах, в особенностях развития самого художественного минойского стиля.

Процессы, протекавшие в художественной жизни Крита и островов, в частности Феры, в рассматриваемый период лучше всего прослеживаются как раз на материале живописи, – в монументальных настенных и вазописных изображениях. Здесь они особенно наглядны.

Эпоха окончательно сформировавшегося во второй половине XVI века до н.э. «морской державы» была высшей точкой в развитии минойской цивилизации. Это держава включала в себя не только территории небольших государств на самом Крите (Маллия, Фест, Ката-Закро, Палеокастро), объединившихся под властью правителей Кносса, но и территории ряда островов, находившихся в зависимости от Крита. Значение этой морской державы, все еще не вполне оцененное в истории Средиземноморья, в культурном и художественном развитии всего Древнего мира, бесспорно, было весьма значительным. Сама эта держава погибла в результате гигантской природной катастрофы в середине XV века до н.э., однако Крит как территория не прервал своей истории и остался наследником древней культуры и минойского искусства, что проявилось на следующем историческом этапе.

Минойская держава, близкая по своей роли другим крупным государствам Древнего мира во II тыс. до н.э., тоже могла и должна была иметь в эту эпоху художественную культуру, уровня и стиля, соответствующих ее значению. Критское искусство нуждалось в официальном изобразительном стиле репрезентативного характера и глубокого содержания, в соответствии с интересами данного государства. Изобразительное искусство предшествовавшего, первого периода Новых дворцов, с его «натуралистическим», природным по своей образности стилем – стилем, так называемого «эгейского импрессионизма», явно должно было остаться в прошлом. Нужны были другие выразительные средства и более сложное содержание, нарративные композиции, наглядно иллюстрировавшие жизнь этого общества, все важные моменты его культовых церемоний и празднеств, событий, происходивших в разное время года (особенно в столичном Кносском дворце, игравшем главную роль). Все это могла отразить по-настоящему только монументальная живопись, находившаяся на его стенах. Она была всегда обозрима и значима. Сам же Кноссский дворцовый комплекс, кажется, претендовал в этот период, кроме того, на некоторое расширение своих функций,

среди которых была теперь и функция храма (прежде, как известно, на Крите не строили специальных сооружений подобного типа, существовали святилища разного рода, но не храмы). В данный период такая потребность, видимо, появилась и была использована.

Изменившаяся тематика, новые сюжеты росписей ставили перед художниками нелегкую двойную задачу – выявить не только культовый, но и определенный общественно-политический смысл изображенного. В интересах самого государства было усиление выразительности и силы воздействия этой живописи на зрителя. Теперь нужна была не фиксация момента из реальной жизни окружающей природы, а эмоционально окрашенный, вовлекающий в изображение, подробный рассказ о том, что имеет первостепенное значение в жизни современного ему общества. Для этого необходимо было точное изображение представленного события, показ его в действии, передача живого реального движения в развитии. Художественный стиль критской монументальной живописи начинает меняться в сторону большей обобщенности форм, четкости контурных очертаний, декоративности цветовых решений, согласованности частей и выстроенности целого в законченных композициях.

Изображения в новом стиле обретают монументальность и особую художественную выразительность, характерность в передаче деталей и движения, а кроме того, содержательность многофигурных построений, которых не было раньше. И хотя они утрачивают при этом прежнюю приближенность к натуре, природную пластичность и реальную пространственность, убедительности и силы воздействия образов, связи с формами реального мира они вовсе не теряют. Переход к новому «дворцовому» стилю был закономерен и определен самим временем. Иной угол зрения, выбранный критскими художниками, не только не уменьшил содержательности и значения создаваемых ими произведений, наоборот, он даже усилил их. Этот стиль стал завершающим этапом в истории и искусстве минойского Крита. Он оказался, действительно, всеобъемлющим, универсальным, в еще большей мере, чем прежний «натуралистический». «Дворцовый» стиль тоже был распространен не только в области живописи, но и в других видах минойского искусства, в произведениях, выполненных в разных материалах и техниках (в терракоте, фаянсе, бронзе, золоте, серебре, слоновой кости, цветном камне). Удивительна не только широта охвата, огромное количество памятников, но и высочайшее их художественное качество, совершенство исполнения.

Новый стиль не мог сложиться сразу. Он формировался в течение определенного времени. На раннем этапе в развитии этого стиля критские мастера находились пока еще только в поиске иных подходов и изобразительных принципов. От натурности прежних своих образов они начинают переходить к большей обобщенности и условности далеко не сразу. Только благодаря комбинаторным построениям на плоскости довольно скоро ими достигается эффект большей достоверности, особой художественной и декоративной выразительности. Однако, выявить ранний этап в развитии этого стиля очень непросто, учитывая те трудности, которые возникают из-за недостаточной сохранности и

изученности фрагментов отреставрированной монументальной живописи, особенно из комплекса Кносского дворца – основного столичного памятника. И все-таки попытки необходимы, хотя можно высказывать только осторожные предположения, опираясь на общие наблюдения, археологические данные и сравнительный анализ, с привлечением материала, открытого на острове Фера<sup>9</sup> (несмотря на то, что Фера представляет самостоятельный комплекс, использование его живописных памятников иногда кажется нам оправданным).



*Илл. 5-7. Фреска с изображением пейзажа с о. Фера. Национальный археологический музей, Афины.  
Фото Т. Кишбали*

<sup>9</sup> Marinatos S. Excavations at Thera. 2<sup>nd</sup> ed. Vols. I–VII. Athens: Archaeological Society at Athens, 1999.

Интересным примером среди ранних произведений формировавшегося нового стиля может быть, как нам кажется, известная фреска с изображением весеннего пейзажа, обнаруженная при раскопках в одном из домов Акротири на Фере (Илл. 5-7). Нельзя не увидеть тех серьезных изменений, которые уже произошли к этому времени в натуралистическом направлении эгейского искусства. То, что с приходом весны на склонах скал появились яркие цветы красных лилий, – это явление обычное (такие цветы встречались нам и в прежнем «натуралистическом» стиле). Совсем необычно другое, – очертания самих этих скал, их конфигурация, напоминающая какую-то фигуру. Невольно, возникает образ, который имел особое значение для этих мест. Возможно, эта фигура, с воздетыми руками, является самым женским божеством – образом Великой богини-Владычицы природы, так почитаемым здесь. Об этом заставляет вспомнить и окрашенность сразу в два цвета (синим и красным) камня в уступах нарисованных скал. Возможно, они повторяют символику солнца и неба, земли и моря. Яркие лилии могут восприниматься тогда как букеты в поднятых руках этой богини. Нет сомнений в том, что это силой самой Великой богини Матери вернулась к природе весна и летят над скалами навстречу друг другу две ласточки – ее посланницы. Живой образ природы превращается явно в образ условный, символический. Природные формы как бы застывают, приобретая вид, воображаемый эгейским художником. В результате, данная композиция воспринимается как своеобразный гимн, прославляющий весну. Реальное пространство перестает быть свободным и ёмким, не только разделяясь на зоны, но и предельно при этом уплощаясь. Изображение теряет объемность, но получает подчеркнутую, усиленную декоративность. Букеты лилий и ласточки в небе воспринимаются как воздаваемая хвала этой богине и весне как её воплощению. Реальное и условное, натурное и символическое, природное и декоративное оказываются в единении в этой композиции, а сама она, действительно, кажется настоящим гимном возрождению природы, вечной жизни и процветанию в мире природы и в мире людей.

От условных пейзажных фонов критские мастера отказываются не сразу. Даже тогда, когда на первый план выходят для них фигуры, представленные в процессе движения, они могут сохранять элементы пейзажа. Пример, – изображение нарядной жрицы, переданной в характерном движении ритуального танца на одном из фрагментов «миниатюрной» (мелкофигурной) фрески, найденной близ святилища в западном крыле Кносского дворца. Действие происходит на открытой площадке (видимо, перед святилищем) рядом с большим деревом с густой темной кроной. Пространство условно, оно свободно развернуто художником на плоскости по вертикали и таким образом разделено на три зоны. Благодаря этому решению, значительно расширяются рамки изображенного. Это ново и кажется важной находкой, которая открывает перспективы дальнейшего развития для эгейской живописи.



*Илл. 8. Фреска с антилопами с о. Фера. Национальный археологический музей, Афины.  
Фото Т. Кишбали*

Объемность в фигуративных композициях со временем все более снижается, поэтому эгейские живописцы восполняют ее разными, удачно найденными ими способами: например, использованием моделирующего рисунка внутри крупного контурного изображения на условном, абстрактном фоне. Пример, – известное изображение «Антилоп» на одной из стен богато расписанного дома в Акротири (Илл. 8). Контурное изображение черными линиями на светлом, почти белом фоне, воспринимается одновременно и как графическое, и как живописное, напоминающее живописный рельеф. Такая находка эгейских мастеров могла быть сделана, наверное, уже в следующий, более развитый период эгейской живописи «дворцового» стиля, в начале XV века до н.э.

С развитым периодом этого стиля, видимо, связаны и самые знаменитые изображения, находившиеся в наиболее важных в культовом отношении частях западного крыла в Кносском дворце. Прежде всего, – это сохранившаяся, составленная из фрагментов, реконструированная фреска, получившая название «Фреска складных стульев», с изображением сидящих в ряд высокопоставленных особ, присутствующих на каком-то важном ритуальном действе (они, действительно, сидят на дифросах – складных табуретах, которыми пользовались потом и греки). Даже с оговорками, нельзя не признать,

глядя на это произведение, тех больших достижений, которые были сделаны эгейской монументальной живописью в начале XV века до н.э.

Фигуры сидящих (мужские и женские), изображенные критскими художниками на этой фреске, являются одновременно и зрителями, и соучастниками этого религиозного праздника. Позы их подвижны, хотя в целом изображение подчинено плоскости. На нейтральном фоне каждая из них выделяется еще и своими нарядами, и характерностью позы. Интересно сопоставить эти фигуры знатных минойцев с традиционно повторяющимися сидящими фигурами древних египтян, представленных в сценах заупокойного пира в гробничных росписях эпохи Нового царства (любопытно, что и Артур Эванс считал в свое время критское изображение тоже сценой ритуального пира). По своей значимости эти образы, кажется, вполне сопоставимы. Однако, цели и художественные принципы, которыми руководствуются критские и египетские мастера, конечно, разные. И те, и другие изображения эффектны в своей выразительности и нарядности, но подходы в каждом из этих случаев особые. Изначально ориентированные на вечностное, ирреальное, строгие древнеегипетские образы не могли не быть статичными, даже в эпоху Нового Царства. Они остаются каноничными по-прежнему. Задача у эгейских живописцев иная, связанная с конкретным реальным событием, с передачей живого движения и даже эмоциональной реакции.

Подвижные позы при обращении к плоскостному изображению всё равно требовали каких-то намеков на объемность, и минойские художники находили для этого необходимые компромиссные решения. Мастер, выполнявший уже упоминавшуюся композицию с «Антилопами» в Акротири, использовал для этого моделировку внутренними линиями в контурном рисунке. Мастер же, работавший в Кносском дворце, должен был моделировать с помощью цвета. В самом знаменитом изображении – в так называемой «Парижанке» мы как раз и наблюдаем это. При профильном изображении ее головы, очень крупный красивый глаз передан почти в фас, поэтому мастер применяет легкую затененность его белка и чуть заметную штриховку у носа, чтобы выделить объем щеки. Кроме того, он использует явное сгущение тона в передаче пышных темных ее волос, что тоже выявляет объемность в данном изображении. Привлекательность этого образа усилена яркостью губ, четким рисунком бровей и очертаниями носа, кажущегося чуть вздернутым. Интуитивно художник почувствовал необходимость воспользоваться этими неожиданно найденными им приёмами в своем решении для достижения большей полноты в этом условном изображении.

Конечно, открытие светотеневой живописи произошло много позже, только в искусстве древних греков в период классики, в V веке до н.э., но отдельные древние мастера уже находились на пути к этому открытию гораздо раньше. Не сознавая того сами, они пытались разными способами преодолеть возникшие трудности – примирить плоскость и объем. Даже еще более древние художники, художники первобытного периода, на определенном этапе в развитии их искусства

переходили, как известно, от натурности в своих изображениях к условности, и это не было регрессом. Они стремились вполне осознанно к более ёмкому и содержательному образу, вмещавшему всё сразу в одном изображении. Тот же процесс перехода от натурности к условному, новому, но, как казалось им, более всеобъемлющему изображению, мы наблюдаем и в искусстве Крита на примере зарождения и развития «дворцового» стиля.

Любопытно, что в миниатюрных (мелкофигурных) фресках, составлявших, как считается, обрамление главной композиции с изображением знатных критян, представлена еще и многочисленная толпа зрителей, присутствующих на этом празднестве. Огромная их толпа показана еще более смелым образом. Возможно, именно здесь была впервые воплощена и идея с разделением пространства на условные цветовые зоны. Толпа зрителей на одном из фрагментов миниатюрных фресок разделена на две части, которые переходят, вливаясь одна в другую. Одна – окрашена красным и на этом фоне в контурном рисунке белым показаны десятки профильных голов этой зрительской толпы. Другая зона оставлена белой и также заполнена рядами профильных голов, смотрящих на это представление. На подобное решение ни в одном искусстве Древнего мира до сих пор (а это XV век до н.э.) никто не решался.

Компромиссность и смелая комбинаторность в изображениях «дворцового» стиля, видимо, была характерной его особенностью. Он становился всё более условным, монументальным, репрезентативным и нарядным. Этого требовало время. Может быть и не в трудностях из-за нехватки фрагментов, и не в безвыходности порой положения реставраторов, работавших в Кносском дворце, было дело. Дело было, видимо, в предрасположенности к этому самого «дворцового» стиля как художественного явления – стиля, созданного минойцами на Крите в последний период существования собственного их государства и искусства.

Первые десятилетия XV века до н.э. были, – как это видно из произведений самого Кносского дворца, – временем серьезных перемен и в культовых представлениях критян. Само это время, – изменившиеся исторические условия, – выдвинуло новые идеи, во многом изменившие прежнюю картину их религиозной жизни. Она обогатилась важными дополнениями. Наряду с главенствующим культом древнего женского божества – Великой богини Матери-Владычицы всех природных сил, на первый план выступают и культы мужских богов. Культ Быка, давно почитавшийся на Крите, тоже воспринимается теперь как культ верховного божества – могущественного супруга богини Матери и одновременно – владыки Вселенной. Вместе с ним, важную роль начинает играть и юный бог – их сын, тоже связанный с силами вечного возрождения, плодородия и процветания в природе. Не случайно то особое значение, которое придавалось новым сюжетам в зрелый и особенно в поздний период существования «дворцового» стиля. Они явно были акцентированы и в общем планировочном решении Кносского архитектурного дворцового ансамбля, так как выделяли особо значимые

помещения, вводившие в него: при древних Северных и более поздних парадных Южных (или, точнее, Юго-Западных) воротах. Речь идет, прежде всего, о композициях «Ритуальные игры с Быком». Они повторены дважды и, видимо, непосредственно связаны с возрожденным в это время ранним, очень древним культом.

Одна из композиций, по стилю изображения более ранняя, относящаяся, скорее всего, к началу XV века до н.э., находилась в портике у Северных ворот. Она была видна за его колоннами, поднимавшимися над цокольным основанием этого сооружения. Данное изображение, судя по всему, представляло собой интересное сочетание собственно живописных частей и раскрашенного невысокого стукowego рельефа, напоминавшего древнеегипетские памятники по технике исполнения. Сохранились, к сожалению, только фрагменты этой, когда-то большой и эффектной композиции – великолепно выполненная, тонко моделированная в деталях, склоненная голова самого Быка и нога, приготовившегося к прыжку юноши-атлета. Голубой фон был исполнен в технике фресковой живописи и явно подчеркивал выступающие рельефные части изображения. Что же касается самой фигуры Быка, представленного, как это было принято в критском искусстве, в схеме так называемого «вытянутого», или «летучего» галопа, то она, вряд ли, была полностью рельефной, такой, как его голова. Возможно, тело быка либо было очень обобщенным, но рельефным, либо – полностью живописным, особенно если учесть, что фигура Быка находилась за колоннами портика, а тело его было очень крупным, да еще и пятнистым.

Вторая композиция «Ритуальные игры с Быком» находилась на другом, противоположном конце западного крыла в Кносском дворце, в одном из верхних помещений близ Южных ворот. Она представляла собой уже собственно живописное произведение, выполненное в технике фрески, и тоже относилась по времени к первым десятилетиям XV века до н.э., но была создана по стилю всё-таки позднее первой композиции. Живописный уровень этой фресковой «картины» очень высок и отличается большим мастерством исполнения. «Картиной» это произведение вполне можно назвать, потому что оно имеет именно строго «картинное» решение. В нем выделен и усилен смысловой центр, который показывает момент прыжка атлета над спиной несущегося вперед Быка, а две фланкирующие фигуры атлетов по сторонам замыкают эту композицию. Удивляет в этой фреске не только организованность построения, но и яркая, эмоционально переданное действие – движение, заставляющее проникнуться данной сценой. Та цель, которая была выдвинута критскими живописцами, работавшими в «дворцовом» стиле, кажется, была теперь полностью осуществлена: были созданы сложные фигуративные композиции, передающие живое движение в его развитии и убедительно выявлен смысл изображенного. В цветовом решении эта фреска также отличалась согласованностью и необходимой акцентированностью в важных моментах. На голубом условном фоне, напоминающем о небе и окружающем воздушном пространстве, выделяется, прежде всего, огромная пятнистая фигура бегущего

вперед Быка и темнокожая легкая фигурка акробата, совершающего свой прыжок высоко над его спиной. Две фигуры светлокожих юношей-акробатов по сторонам (одного, – готовящегося к прыжку, и второго, – только что этот прыжок осуществившего), не только фланкируют, замыкая композицию, но и объединяют все в единое целое. Впечатление законченности, целостности этому изображению придает еще и его обрамление, подчеркивающее картинность созданного произведения. Обрамление это напоминает какие-то узорные спилы морских галек, уложенные в красивый, пестрый ряд.

Совсем близко к главным по значению Южным (Юго-западным) воротам Кносского дворца, в особо выделенной постройке с портиком, вероятно, напоминавшей по виду ту, что располагалась у древних Северных ворот, находилось еще одно исключительно важное монументальное культовое изображение – композиция, получившая название «Царь-жрец». Возможно, она, действительно, воспроизводила сцену ритуального действия, осуществлявшегося в Кносском дворце в определенное время года, когда правитель этого государства выступал в роли жреца или даже в образе самого юного бога – покровителя возрождающейся природы, сына верховных критских божеств. В руках этого красивого, стройного юноши изображен очень важный культовый предмет – серп, предмет, наделенный у древних глубоким символическим смыслом. Одновременно он имел защитительную и созидательную функцию (являлся надежным оружием и был связан с земледелием и культом плодородия). Голову юноши, с волнистыми прядями длинных волос, падающими на плечи, увенчивает необычная высокая корона из цветов и перьев. Она тоже подтверждает его божественную связь, связь с культом плодородия и вечной жизни. Свое торжественное шествие юноша осуществляет не по обычной дороге, а по пути, проложенному мимо зарослей цветущих ирисов (цветов, имевших сакральное значение): красных – на фоне белой цветовой зоны и, наоборот, – белых на фоне красной зоны на плоскости стены. Фигура юноши, белокожего, высокого, почти обнаженного, с босыми ногами, как того требовал ритуал, масштабно явно выделена и служит центром данной композиции. Эта фигура, построенная по каноническому принципу древних, сочетающему фас и профиль, очень напоминает древнеегипетские образы. Однако, такая узкая талия, перетянутая поясом набедренной повязки, и очень широкий разворот в плечах – это особенность, характерная только для эгейских изображений. Образ юноши передан в условном движении, направленном вперед, но оно только обозначено и не воспринимается из-за того, что фигура полностью подчинена плоскости. Она застывает в своем шаге, однако, именно это делает ее более монументальной, выделяющейся в данной композиции. Неслучайно, критский мастер-живописец снова прибегает здесь к использованию дополнения в виде штуккового рельефа, на этот раз – для изображения самой фигуры юноши. Как и в более ранней композиции «Ритуальные игры с быком» у Северных ворот, он тоже делает эту рельефную вставку очень обобщенной, учитывая, что фигура юноши очень крупная, а находится она за колоннами портика. Композиция «Царь-жрец», скорее всего, относится по времени к самому позднему этапу в развитии «дворцового» стиля.



*Илл. 9. Фреска «Царь-жрец» из Кносса. Реконструкция с включением оригинальных фрагментов. Археологический музей Ираклиона. Фото Zdek / Wikimedia Commons*

К этому же позднему времени, видимо, принадлежат и самые последние из собственно минойских фресок «дворцового» стиля – фрески, изображавшие процессию несущих дары юношей в проходе у Южных ворот Кносского комплекса. Направленность данного торжественного шествия не внутрь этого дворцового ансамбля, а наоборот, – как бы из него, свидетельствует, скорее всего, о каком-то особом назначении представленного изображения. Возможно, оно было непосредственно связано с находившейся рядом постройкой, имевшей ключевое значение для всего этого дворцового ансамбля, а в портике ее как раз и находилась известная композиция «Царь-жрец»<sup>10</sup> (Илл. 9). Она, действительно, имела исключительно важное культовое значение, поэтому данное шествие могло быть ориентировано именно на нее. К сожалению, от процессии несущих дары сохранилось очень немного и только фрагментарно. Лучше всего, почти в полный рост, дошла до нас лишь фигура темнокожего юноши, несущего большой серебряный ритон, предназначенный для возлияний. Изображение его, как и крупная фигура юноши в композиции «Царь-жрец» написана условно, по распространенному в искусстве этого времени канону, но представлена она в профильном положении и поэтому кажется более близкой к натуре. Фигура юноши-дароносца написана в довольно свободной живописной манере (видимо, это объясняется и близким расположением живописного изображения, располагавшегося

<sup>10</sup> Shaw M.C. The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else? // *Hesperia, Supl.* – 2004. – Vol. 33. – P. 65–84.

на уровне глаз). Выразительно передано движение юноши вперед, представленного в один ряд вместе с другими участниками процессии. Не менее выразительна его поза, несущего перед собой крупный высокий сосуд. Показан изгиб его спины и характерное положение рук, удерживающих за высокую ручку тяжелый ритон. Интерес, проявленный мастером к натуре, возможно, вполне закономерен для этого времени: условность изображения уже все чаще требовала большей точности и пояснений.

Несмотря на свою торжественность, эффектность, репрезентативность «дворцовый» стиль в критской живописи к данному моменту, кажется, уже исчерпывает свои возможности. Дальнейшего развития он уже, видимо, не мог иметь. Влияние ахейцев на следующем историческом этапе рождает новый, следующий по времени художественный стиль, смешанный по своему характеру: сначала минойско-ахейский (с минойской доминантой), а потом, позднее – ахейско-минойский, или микенский. Первым памятником в этом «смешанном» стиле была известная «Фреска с грифонами» в Тронном зале Кносского дворца. Ее выполняли критские мастера уже в эпоху господства ахейцев на Крите.

«Дворцовый» стиль в критской вазописи тоже отличался удивительной нарядностью, свободой и многообразием декоративных решений, виртуозностью исполнения и техническим совершенством, – особенно в период своего расцвета в конце XVI-начале XV века до н.э. Однако цели и возможности в монументально-декоративной, настенной живописи и в вазописи, как декоративно-прикладном искусстве, могли совпадать только отчасти. Художники-монументалисты, опираясь на достижения предшествующих периодов, искали новые формы, новые сюжеты и новое содержание, соответствующее их времени. Вазописцы же могли, опираясь на опыт своих предшественников, только варьировать художественные решения, не выходя за рамки прежней тематики, в основном связанной с образами окружающей природы (построения с фигурами людей были для них недоступны). Обновленными оказывались по-существу только сами пластические формы ваз, а они уже диктовали выбор того или иного композиционного варианта в решении и наиболее подходящих декоративных элементов для данной формы сосуда. Показательно, что уже в произведениях позднего «натуралистического» стиля в критской вазописи мы наблюдали явное сгущение декора, повторявшее то, что было ранее характерно для древних ваз – ваз стиля «Камарес». Такой возврат в прошлое, обращение к принципам ранней минойской вазописи, видимо, был вполне обоснован на новом этапе развития вазописного искусства. Он давал формирующемуся «дворцовому» стилю возможность усиления необходимой для него декоративности, привлекающей внимание подчеркнутой нарядностью, богатством, красотой и художественным совершенством росписи.

Вазы «дворцового» стиля легко выделяются из числа критских ваз другого времени не только своими характерными формами, с изящными очертаниями профилей, красивым рисунком петлевидных ручек, заметно вытянутыми пропорциями тулова, но и интересной изобретательностью в декоре: в расположении и сочетании элементов, живописных и графических, в распределении акцентов в общем

решении, использовании, кроме светлого, еще и белого ангоба, который приближал изделие из глины к более дорогим произведениям из камня.

Среди ранних ваз «дворцового» стиля еще встречались формы предшествующего времени, но их быстро вытесняли новые формы: особенно любимы были небольшие изящные кувшины с яйцевидным туловом и высокой шейкой, разные по объему кубки на стройной ножке и миниатюрные сосуды в виде флакона. Рисунок на вазах наносился обычно коричневой лаковидной краской, которая ложилась и очень ровными масками, и тонкими штрихами и линиями, а иногда – темными густыми каплями или пятнами. На светлом фоне такая роспись была очень выразительна. Поверхность сосуда могли украшать и довольно крупные растительные элементы (цветы, метелки папируса, изогнутые длинные стебли с мелкими ажурными листочками). На поздних вазах «дворцового» стиля, особенно на кувшинах, могли использовать и полное заполнение поверхности (чаще всего это были свободно разбросанные по тулову вазы мелкие стилизованные морские мотивы).

Синтетический характер «дворцового» стиля, интересно проявлявшийся в монументальных живописных формах, еще более наглядно отразился в критской вазописи. Здесь его особенностями были не только усиленная разными средствами особая декоративность и подчеркнутое изящество традиционных форм в самих сосудах, но и удивительно органично вошедшая в этот стиль ретроспективность. Она – и в возврате к стилизованным натурным мотивам (морским и растительным), применяемым здесь в более изощренном и усложненном варианте, чем в самом предшествующем «дворцовому» «натуралистическом» стиле критских ваз, и в обращении снова к старому принципу заполнения росписью всей поверхности сосуда, как это было еще в самых ранних вазах стиля «Камарес». В результате, говоря о «дворцовом» стиле, следует всегда иметь в виду определенную сумму и художественный итог, отражающий все этапы развития живописного искусства на древнем Крите. «Дворцовый» стиль в вазописи есть только часть более широкого художественного, стилевого явления, связанного с историей минойского искусства и минойской цивилизации в целом.

### **Библиография:**

Никулина Н.М. Искусство Эгейского мира и его связи с искусством Древнего Востока // Вестник древней истории. –1977. – №3. – С. 133-144.

Никулина Н.М. Об эгейской глиптике // Вестник древней истории. –2002. –№3. – С. 104-115.

Сидорова Н.А. Искусство эгейского мира. – Москва: Искусство, 1972. – 227 с.

The Cambridge History of Painting in the Classical World / Ed. J.J. Pollitt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 500 p.

Evans A.J. The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos. Vols. I–IV. – London: Macmillan, 1921-1935.

Higgins R. Minoan and Mycenaean Art. – New York: Oxford University Press, 1981. – 216 p.

Hood S. The Arts in Prehistoric Greece. – New Haven-London: The Yale University Press, 1994. – 311 p.

- Immerwahr S.A. Aegean Painting in the Bronze Age. – University Park-London: Pennsylvania State University Press, 1990. – 240 p.
- Marinatos S. Excavations at Thera. Vols. I–VII. – Athens: Archaeological Society at Athens, 1999.
- The Cambridge Ancient History. Vol. II, Pt. 1: The Middle East and the Aegean Region c. 1800-1380 B.C. / Eds. I. E. S. Edwards, C. J. Gadd, N. G. L. Hammond and E. Sollberger. – Cambridge: Cambridge University Press, 1973. – 885 p.
- Morgan L. The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – 234 p.
- Parrot A. Mission archéologique de Mari. Vol. II: Le palais. Pt. 2: Peintures murales. – Paris: Paule Geuthner, 1958. – 117 p.
- Shaw M.C. The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else? // *Hesperia*, Supl. – 2004. – Vol. 33. – P. 65-84.

### Bibliography:

- Evans A.J. The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos. Vols. I–IV. – London: Macmillan, 1921-1935.
- Higgins R. Minoan and Mycenaean Art. – New York: Oxford University Press, 1981. – 216 p.
- Hood S. The Arts in Prehistoric Greece. – New Haven-London: The Yale University Press, 1994. – 311 p.
- Immerwahr S.A. Aegean Painting in the Bronze Age. – University Park-London: Pennsylvania State University Press, 1990. – 240 p.
- Marinatos S. Excavations at Thera. Vols. I–VII. – Athens: Archaeological Society at Athens, 1999.
- Morgan L. The Miniature Wall Paintings of Thera. A Study in Aegean Culture and Iconography. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – 234 p.
- Nikulina N.M. Iskusstvo E'gejskogo mira i ego svyazi s iskusstvom Drevnego Vostoka Искусство Эгейского мира и его связи с искусством Древнего Востока // *Vestnik drevnej istorii*. –1977. – №3. – P. 133-144.
- Nikulina N.M. Ob e'gejskoj gliptike // *Vestnik drevnej istorii*. –2002. –№3. – P. 104-115.
- Parrot A. Mission archéologique de Mari. Vol. II: Le palais. Pt. 2: Peintures murales. – Paris: Paule Geuthner, 1958. – 117 p.
- Shaw M.C. The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else? // *Hesperia*, Supl. – 2004. – Vol. 33. – P. 65-84.
- Sidorova N.A. Iskusstvo e'gejskogo mira. – Moscow: Iskusstvo, 1972. – 227 p.
- The Cambridge Ancient History. Vol. II, Pt. 1: The Middle East and the Aegean Region c. 1800-1380 B.C. / Eds. I. E. S. Edwards, C. J. Gadd, N. G. L. Hammond and E. Sollberger. – Cambridge: Cambridge University Press, 1973. – 885 p.
- The Cambridge History of Painting in the Classical World / Ed. J.J. Pollitt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 500 p.