

На правах рукописи

Калиничев Дмитрий Анатольевич

**Кипрские вазы с пластическим декором Марионского типа
(VI-IV вв. до н.э.): генезис, форма, семантика**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2019

Диссертация выполнена на кафедре «Истории искусств и гуманитарных наук» ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова».

Научный руководитель: Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой
«Истории искусств и гуманитарных наук»
МГХПА им. С.Г. Строганова
Кирилл Николаевич ГАВРИЛИН

**Официальные
оппоненты:** Доктор искусствоведения, почётный член РАХ,
главный научный сотрудник
Отдела монументального искусства и
художественных проблем архитектуры
Научно-исследовательского института
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
Леонид Иосифович ТАРУАШВИЛИ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории отечественного искусства
исторического факультета
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова
Татьяна Дмитриевна КАРЯКИНА

Ведущая организация: **Федеральное государственное бюджетное
учреждение культуры "Государственный
исторический музей"**

Защита состоится 2019 года в 12 часов на заседании Диссертационного
совета Д.212.152.01 в Московской государственной художественно-
промышленной академии им. С. Г. Строганова по адресу: 125080, Москва,
Волоколамское шоссе, дом 9.

С диссертацией можно ознакомиться на сайте www.mghpu.ru и в библиотеке
МГХПА им. С. Г. Строганова по адресу: 125080, Москва, Волоколамское
шоссе, дом 9.

Автореферат разослан 2019 г.

**Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат философских наук**

Н. Н. Ганцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертации. В огромном фонде древнего искусства керамическим сосудам принадлежит первое место по количеству и разнообразию дошедшего материала. В течение долгого времени исключительную позицию занимала древнегреческая расписная керамика, степень изучения которой в 19-20 веке достигла наивысших возможностей. Но керамические школы других древних культур отнюдь не получили такой научной разработки. На этом фоне искусство древнего Кипра занимает промежуточную позицию. В последние десятилетия материал широко публикуется (каталоги коллекций и выставок), и с каждым годом становится все яснее, что кипрские вазы, внешне кажущиеся порой однообразными, представляют широчайший спектр технических и художественных опытов и что они, безусловно, принадлежат к выдающимся явлениям мирового искусства древности. Это касается одного, хотя весьма обширного, хронологического периода – от эпохи ранней бронзы до конца архаики (кон. III тыс. до н.э. – нач. V в. до н.э.), тогда как далее искусство Кипра, тесно сблизившись с греческим, стало утрачивать свою самобытность.

Но и на позднем этапе развития на Кипре создавались удивительные памятники, аналогов которым в древней керамике нет. Это погребальные кувшины из северо-западного центра Мариона (и ряда других), одного из наиболее «прогреческих» на Кипре с его пестрым населением. Они снабжены отдельно изготовленными фигурками женщин, посаженными на плечиках сосуда, с маленькой ойнохоей в руке, через горло которой из сосуда могла выливаться жидкость; более простой вариант – слив в виде протомы быка. Таких ваз сохранилось более 300, и они выдаются из другой керамики Кипра своим неповторимым обликом. Тем не менее, их художественная эволюция до сих пор остается неисследованной; богатейший иконографический материал, который представляют эти вазы, так и не был проанализирован. Не определены закономерности сочетания расписного декора с пластическими формами фигурок. Неизвестно, почему в течение ряда веков в Марионе и некоторых других центрах острова создавалась такая керамика; не установлена ее функция. Наконец, не решен вопрос семантики фигурок женщин-хоэфор с сосудами (choes) в руке или бычьих протом. Таким образом, проблема рассмотрения кувшинов Марионского типа как особого раздела искусства Кипра, сочетающего глиняную вазу с терракотовыми фигурами и росписью, представляется весьма актуальной, поскольку кипрские вазы пока не стали объектом изучения искусствоведов – ими занимаются в основном археологи, которых прежде всего интересуют вопросы хронологии, типологии, технологии, принадлежности к погребальному инвентарю.

Степень научной разработанности темы. Истоки научного интереса к вазам с хоэфорами из Мариона восходят к 19 в., когда на глаза археологам и любителям попались первые их образцы. Интерес этот был спорадическим,

и систематическое изучение памятников началось только в конце 20 в. Собственно, к нему можно причислить единственную работу – монографию бельгийской исследовательницы Фриды Ванденабееле “Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oenochoe” (1998), в которой проработаны различные аспекты археологической типологии предметов. Ф. Ванденабееле, обобщив предыдущий научный материал, открыла путь к дальнейшему изучению ваз с пластическим декором.

Однако, художественная проблематика марионских ваз до сих пор исследователями не рассматривалась. В свою очередь, единственная работа о семантике кипрских сосудов, диссертация Роуз Вошборн “Out of the Mouths of the Pots” (1998), в которой постулируется идея воплощения в сосудах образа Великой матери, идентифицируемой с ближневосточной Инанной/Иштар, ограничена рамками III-II тыс. до н.э. и не затрагивает базисный вопрос о ритуале возлияния. При отсутствии систематических работ по данной проблеме привлечены материалы авторитетных справочников и энциклопедий.

Хронологические рамки исследования в основном охватывают VI-IV вв. до н.э., что касается непосредственно предмета исследования, но с привлечением более широких аналогий, начиная с конца раннебронзовой эпохи (кон. III тыс. до н.э. – нач. II тыс. до н.э.).

Географические границы исследования очерчены регионом распространения изучаемых ваз, и, в первую очередь, включают западную часть острова Кипр. Однако, задача выявления смыслового контекста образов, решение которой невозможно без привлечения примеров ближневосточного и греческого искусства, заставляет существенно расширить эти границы; поэтому география привлекаемого материала включает не только всю территорию острова, но и обширный круг областей культурного обмена киприотов – Месопотамию, Египет, Малую Азию, а также островную и материковую Грецию.

Объектом исследования в настоящей диссертации являются расписные кувшины из Мариона с фигурками хоэфор и протомами бычков, VI-IV вв. до н.э. В основном они происходят из раскопок М. Онефальш-Рихтера (1886, 47 №№) и Шведской Экспедиции на Кипре (1927-1929, 34 №№); остальные вещи плохо документированы, хранятся в разных музеях мира. Целый ряд ваз из Мариона (около 20 №, восстановлено 9 №), принадлежавших ранее Государственным музеям Берлина, после Второй мировой войны (1946) поступил в составе перемещенных ценностей в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве.

Предметом исследования в диссертационной работе выступают керамическая форма, роспись и пластический декор ваз Марионского типа, в их совокупности, в синхронном и диахронном срезе, в контексте кипрского, ближневосточного и греческого искусства.

Цели диссертации. Основной целью диссертации является комплексное изучение кипрских ваз из Мариона с пластическим декором VI-IV вв. до н.э., выявление закономерностей художественной эволюции которых позволяет приблизиться к пониманию их глубинного смысла.

Задачи исследования:

- 1) Изучение существующего корпуса памятников (по Ф. Ванденабееле), с дополнением его материалами касательно кувшинов с протомами быка (в частности, московскими экземплярами).
- 2) Систематизация материала в диахронном аспекте, с попыткой анализа изменений, происходящих в форме ваз, в их росписи и пластическом декоре на протяжении VI-IV вв. до н.э.
- 3) Введение в научный оборот группы марионских ваз из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, после их реставрации и реконструкции (при участии автора).
- 4) Определение роли кувшинов Марионского типа в погребальном обряде.
- 5) Выявление смыслового контекста образов – на примере самого кипрского, а также ближневосточного и греческого искусства.

Научная новизна исследования обусловлена, прежде всего, актуальностью поставленной задачи, а также рядом результатов, достигнутых в процессе работы над материалом:

- 1) Впервые дана попытка выявления места древнего Кипра в системе искусств ойкумены; роль керамики как ведущего вида его искусства с III тыс. до н.э. по VI в. до н.э.
- 2) Впервые прослежен генезис сосудов Марионского типа в контексте истории кипрской керамики.
- 3) Дано исследование структуры памятников в их органическом соединении пластики (форма сосуда, фигурка хоэфоры или протома быка) с живописью (расписной декор).
- 4) Выявлена антитеза сосудов в двуединстве их ритуальных образов, *хоэфоры* и *быка* – представителей двух фундаментальных начал космоса, женского и мужского (ранее кувшины с протомами быков не принимались во внимание, ср. монографию Ф. Ванденабееле).
- 5) Определена (в общих чертах) семантика образов *хоэфоры* и *быка* в кипрских представлениях о ритуале перехода – в обширном ближневосточно-средиземноморском контексте.
- 6) Впервые выявлена суть возлияния как космогонического ритуала в древности (по иконографическим данным, письменным и археологическим свидетельствам).

Теоретическая значимость исследования заключается во включении сосудов Марионского типа в историю кипрской керамики, составленную автором с применением микроанализа как гончарных форм, так и системы росписи и декора; в выявлении всех возможных идей и влияний на формирование данного типа керамики в ближневосточно-

средиземноморском кругу; в применении комплексного подхода к выявлению семантики керамических предметов, опыты чего ранее не предпринимались; в решении (в общем виде) вопроса о смысле древнего ритуала возлияния. Диссертация позволяет расширить возможности существующих подходов к анализу формы и раскрытию смысла древних изобразительных памятников в целом.

Практическая значимость исследования. Результаты, достигнутые в настоящей диссертации, актуальны для современной научно-исследовательской, преподавательской, реставрационной и музейной практики:

- 1) При дальнейшей научной работе с аналогичным материалом;
- 2) При реставрации и реконструкции кипрских (и других) ваз с пластическим декором;
- 3) При составлении программ экспозиций и экскурсий по экспозициям, включающим такой материал;
- 4) При разработке учебных программ для спецкурсов, а также методических и учебных пособий по истории античного искусства, музеологии и археологии античного мира в высших учебных заведениях художественного и исторического профиля.

Источники исследования. Исходными источниками для работы над диссертацией послужили девять марионских ваз с хоэфорами и протомами быков в ГМИИ им. А.С. Пушкина (ранее принадлежали музеям Берлина). Семь из них до 2013 года пребывали в разрушенном состоянии и были восстановлены при непосредственном участии автора. Главным источником материалов стала фундаментальная монография-каталог Ф. Ванденабееле (1993). Значительная часть важных материалов по истории кипрской керамики была почерпнута из каталогов кипрских коллекций в европейских, американских и русских музеях, а также каталогов выставок, посвященных кипрскому искусству и археологии.

Методология и методика исследования.

В работе использован комплексный метод, включающий несколько самостоятельных методик. *Культурно-исторический метод* помог охарактеризовать историческое значение Кипра в ближневосточно-средиземноморском контексте. Благодаря использованию *сравнительно-исторического метода*, предполагающего синхронное и диахронное исследования, стало возможным проследить культурные взаимосвязи острова с великими державами древности и уточнить происхождение ряда орнаментальных и изобразительных мотивов кипрского искусства. *Формально-стилевой метод*, с основополагающим акцентом на научном описании и анализе конкретных памятников, позволил выявить направления развития кипрской вазописи, и систематизировать материал диссертации для последующего анализа. Благодаря *иконографическому методу* удалось описать основные варианты формы и композиции росписи марионских ваз и, проследив историю их развития, найти для них значимые иконографические

параллели не только в кипрском, но и ближневосточном, а также греческом искусстве. С помощью *иконологического метода* была дана интерпретация исследуемого материала. Для выявления смысловой стороны явления использованы также *структурно-семантический* и *мифоритуальный* подходы.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1) Вазы из Мариона с пластическим декором (фигурами хоэфор и протомами быков) являются специфически-кипрским «жанром» керамики, непрерывно формировавшимся начиная с III тыс. до н.э.

2) Эти вазы составляют умозрительные «пары»: они эксплицируют образы двух основных участников ритуала перехода – рождающую Водную владычицу (Мать-Деву) и рождаемого/возрождаемого консорта (сына-супруга) – солнечного бога-Быка.

3) На Кипре существовали древние представления о первичных водах как воплощении хаоса – среды, в которую все уходит по смерти и в которой рождается новая жизнь. Хоэфора – представительница Владычицы вод, главной кипрской богини (Афродиты-Астарты), а Бык – ее возлюбленный, аналог мифического Адониса.

4) Ваза как керамическое тело воплощает образ материнской богини, способной рождать и возрождать жизнь. На позднем этапе ее условная гончарная форма начинает дублироваться антропоморфной терракотовой фигуркой, которая «выходит» изнутри сосуда наружу, одновременно представляя и осуществляемый ею ритуал - возлияние из сосуда-ойнохой как космическую связь Верха с Низом (шумерское *dur-AN-ki*), дополняющую связь «четырех сторон света» (шумерское *dim-gal*).

5) Ритуал возлияния в его погребальном варианте осуществляет возрождение умершего по типу сотворения мира из хаотической праматерии-вод – *сверху вниз* (Небо зачинает семя/жизнь в Водах) и по *четырем углам могилы* как *четырем частям света*.

Апробация результатов исследования. Основные положения настоящей диссертации были изложены в научных публикациях, список которых прилагается. В период работы над диссертацией (2012-2017) затронутые в ней проблемы излагались в ГМИИ им. А.С. Пушкина – на заседаниях Отдела античного искусства и археологии, на Отчетных сессиях и Випперовских чтениях; в РГГУ – на Даниловских чтениях; в Академии им. С. Г. Строганова.

Внедрение результатов исследования включало также участие диссертанта:

1) В идентификации фрагментов ваз с хоэфорами и протомами быков и первичной сборке их с целью последующей передачи в реставрацию (при личном участии автора в качестве реставратора, восстановившего экземпляры ГМИИ: Инв. АВ 3108; Инв. АВ 3184; Инв. АВ 3365; Инв. АВ 3588; Инв. АВ 3609; Инв. АВ 3610; Инв. АВ 3613).

2) В научной обработке, атрибуции и публикации памятников в каталоге «Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ. Т. 1. М., 2012» (см. в Списке публикаций).

3) В организации выставки «Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина» (Москва, 2013-2014) и в формировании кипрского отдела в экспозиции ГМИИ (зал 4: 42 памятника).

4) **Структура работы.** Структура настоящей работы обусловлена ее целью и поставленными задачами. Работа состоит из вводного раздела, пяти глав и заключения, с приложением Списка библиографии, Альбома иллюстраций и Списка иллюстраций.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение. Введение посвящено определению объекта и предмета исследования и его географических рамок; определяются цели и задачи, описываются источники и методы, обосновывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы.

Глава 1. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ

История изучения погребальных ваз Марионского типа, несмотря на скудость объема работ, насчитывает более чем вековую историю. Ее можно разделить на этапы: 1) ранние научные исследования (1880е – 1930е годы); 2) музейные публикации и каталоги (1980е – 2010е годы) и 3) исследования по типологии, археологии, семантике (1980е - 2000е годы).

1. Ранние научные исследования (1880е - 1930е годы)

Первым столкнулся с проблемой марионских кувшинов с хоэфорами и протомами быков германский археолог **Макс Онефальш-Рихтер** (1886). Он установил местонахождение четырех некрополей Мариона, от геометрики до поздней классики, и в последних нашел 47 сосудов с терракотовыми фигурами данного типа. В своем труде «*Kypros. The Bible and Homer*» (1893) М. Онефальш-Рихтер опубликовал наиболее ценные памятники, дал им детальную характеристику, интерпретировал их в древневосточном контексте и включил соответствующие иллюстрации. (четыре кувшина попали в 1946 году в ГМИИ).

Второй важный шаг в изучении кувшинов Марионского типа сделала **Шведская экспедиция на Кипре** (Swedish Cyprus Expedition, 1927-1931), под руководством профессора **Эйнара Йерстеда**. Целью четверых ученых было осуществление раскопок в соответствии с разработанной к тому времени методикой археологической науки: выявление стратификации, установление точных датировок, выстраивание общей хронологической линии. Раскопки некрополей Мариона выявили основной тип гробниц, с обрядом приношения даров, среди которых в числе наиболее значимых находились кувшины с хоэфорами и протомами быков. Позднее, в большом очерке, посвященном развитию древнекипрского искусства (1948),

Э. Йерстед проанализировал пути эволюции керамических типов, вазовой росписи, скульптурных типов и «жанров»; однако, серьезных заключений о специфике погребального обряда и ключевой роли, которую в нем играли кувшины Марионского типа, сделано не было. Тем не менее, труды Шведской экспедиции представляют чрезвычайную ценность для понимания художественных процессов, шедших на классическом и архаическом Кипре.

2. Музейные публикации и каталоги (1970е – 2010е годы)

Последние десятилетия 20-го и начало текущего столетия ознаменовались появлением целой серии каталогов кипрских музейных коллекций Европы и Америки, созданных по инициативе кипрского ученого проф. Вассоса Карагеоргиса - директора Департамента кипрских древностей, затем президента фонда А.Г. Левентиса (Никосия). Это каталоги: Средиземноморского музея в Стокгольме; Датского национального музея и глиптотеки Нью Карлсберга в Копенгагене; Афинского национального археологического музея; Музея Метрополитен в Нью-Йорке; Музея Женева; Лувра; избранные памятники трех музеев России – Эрмитажа, Исторического музея и ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве и последовавшие затем специальные издания кипрских коллекций Эрмитажа (2008?) и ГМИИ (2014; последнее приурочено к большой выставке 2013-2014 гг., где экспонировалось свыше 500 экспонатов). Эти каталоги, несмотря на выборочную презентацию материала, снабжены полными научными данными и хорошим иллюстративным материалом. Эрмитажная и московская коллекции изданы более широко, с опытами осмысления памятников в культурном контексте древности.

Среди многочисленных культурно-исторических и «вещеведческих» работ самого проф. В. Карагеоргиса необходимо назвать первый том его 6-томного исследования кипрских терракот: “The Coroplastic Art of Ancient Cyprus. Vol. I: Chalcolithic – Late Cypriot I” (1991). Здесь, помимо тщательной систематизации керамических ваз, среди которых впервые появляются вазы с пластическим декором (с т.н. «сценическими композициями»), даны подробные комментарии к темам и сюжетам, с литературой. К сожалению, кувшины Марионского типа не были приняты во внимание ученым, так как он счел их уже «греческими».

3. Исследования по типологии, археологии, семантике (1980е - 2000е годы)

Единственным ученым, посвятившим свое внимание «кувшинам с хоэфорами», была и остается бельгийская исследовательница Фрида Ванденабеле; ей принадлежит ряд статей и каталог-монография “Figurines on Cypriot Jugs Holding an Oenochoe” (1998), включающий 315 ваз с фигурами *хоэфор, держащих ойнохой*. Материал каталогизирован и рассмотрен в главнейших аспектах: эволюция, техника изготовления ваз и фигурок хоэфор, а также миниатюрных ойнохой-сливов, стили росписи, функция в погребальном обряде и пр. Установлены основные центры производства, время бытования (VI-IV вв. до н.э.) и степень влияния на

данный тип сосудов эллинских мастеров: Марион в эпоху классики имел наибольший объем греческого импорта художественных предметов.

Труд Ф. Ванденабееле отличается тщательностью классификаций и атрибуций и является надежной основой для дальнейшего изучения этой категории памятников. Однако чрезмерная сосредоточенность автора на археологических классификациях и типологиях, особенно в части, касающейся терракот, без учета общего смысла памятников, обедняет работу. Вазы с протомами быков, близкородственные кувшинам с хоэфорами и соседствующие с ними в общих погребениях, автором исключены. Формалистический дух исследования сказался и в отсутствии интереса к художественной стороне проблемы.

Другой важный для нас источник – книга зоолога, искусствоведа, директора музея современного искусства в Лондоне Десмонда М о р р и с а “The Art of Ancient Cyprus” (1985), представляет публикацию собранной им блестящей коллекции ранней кипрской керамики (продана на аукционе Сотбис в 2001). Материал был подвергнут тщательной классификации, художественной оценке, прослеживанию эволюционных путей, идентификации изображенных предметов с реальными, наряду с некоторыми общими соображениями по поводу смыслов. Прекрасно иллюстрированный том дает возможность сравнительного анализа материала.

Семантике кипрских сосудов V-II тыс. до н.э. посвящена диссертация Роуз В о ш б о р н из университета Кэнтербери “Out of the Mouths of the Pots” (1998). В ней на обширном ближневосточном материале рассматривается проблема кипрских сосудов как воплощения «материнского лона», в котором зарождается новая жизнь, и делается успешная попытка понимания Великой богини Кипра, с IV в. до н.э. известной под греческим именем Афродиты, как варианта могучего женского божества Месопотамии Инанны/Иштар, приобретшей в Сиро-Финикии, наиболее влиятельной непосредственно для Кипра культуре, имя Астарты. В работе Р. Вошборн приведены многочисленные археологические, иконографические и литературные свидетельства, помогающие глубже понять искусство Кипра. К сожалению, кувшины Марионского типа остались за пределами круга интересов автора, как и связанный с ними ритуал возлияния.

Проблема смыслового значения кувшинов Марионского типа в научной литературе ранее не поднималась. Она связана с проблемой *Богини* («хоэфоры»), *Бога* (быка) и осуществляемого ими *ритуала возлияния*. Об отношении хоэфоры к Владычицам вод вопрос обсуждается здесь впервые, как и о роли таких Владычиц в представлениях *о сотворении мира* и о формах представления их – *змею* и *птице*. Для нашей темы имеет некоторый интерес работа Гины С а л а п а т а о змее, пьющей из чаши, на лаконских надгробиях V-IV вв. до н.э. (2006). Мнение автора, опиравшегося в том числе и на кипрский материал, что змеи – это «даймоны», посредники между умершими и богами Нижнего мира, ничем не доказана и

представляется малоудовлетворительной. Параллельная тема - птиц, пьющих из чаши, насколько нам известно, пока не изучена.

Что касается Бога-быка, о его отношении к этой проблеме научная литература также молчит, хотя иконография быка в древнем искусстве не раз становилась предметом анализа. Так, Л у д о л ь ф М а л ь т е н в известной работе “Der Stier im Kult und mythischen Bild” (1928), рассматривая образ быка в Египте, Передней Азии и на Крите, приходит к выводу, что Египет представляет культ быка, а остальные регионы – в основном миф, что странно и противоречит приведенным фактам (ассирийский ритуал жрецов *kalu*). Несмотря на представленный в работе содержательный и интересный материал, Л. Мальтену не удалось четко определить генезис этого образа в древнем искусстве и его смысл; миф и ритуал в его исследовании оказались изолированы друг от друга. Ряд важных сведений о роли *быка* в греческом культе и иконографии привел Пауль О р т (“Stier: Kultus”) в энциклопедии Паули-Виссова (1929).

Общие сведения о ритуале возлияния получены в основном из научных лексиконов – Paulys Realencyclopädie des classischen Altertumswissenschaft (К. Hanell. Trankopfer, Spenden, Libationen // RE, 2-te Reihe VI, 1937. Sp. 2131-2137), Bonnet H. Reallexikon der ägyptischen Religion (1952); Reallexikon der Assyriologie (Libation, 1963). Во всех них отмечено отсутствие (на момент издания томов) работ по выяснению семантики ритуала: “Absonderung und Klärung der verschiedenen Arten von L. und ihrer Geschichte ist noch Desiderat” (Heimpel 1963, S. 1). Используются также работы по отдельным частным проблемам, связанным с культом мертвых и возлияниями.

Определяющее значение для нас имеет работа Эрика Б е р р о у з а “The Problem of Abzu” (1932) относительно роли шумерских *Абзу/Ансу* как символов первородного моря в шумерских храмах. Автору удалось убедительно доказать, что проблема ритуального возлияния связана с идеей сотворения мира в его 7 измерениях (4 широтных, 3 высотных). Именно эта идея прослеживается нами на обширном иконографическом материале, связанном с кувшинами Марионского типа.

Глава 2. КИПР В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

Кипр, третий по величине остров Средиземноморья, издавна служил связующим звеном между Востоком (Передней и Малой Азией, Северной Африкой) и Западом (Балканы, Италия, Южная Европа). Его историческая судьба, предопределенная географической близостью к великим державам древности, складывалась в условиях перемещений различных этнических групп, пути которых нередко проходили через территорию острова. Волны переселенцев, зафиксированные с IV тыс. до н.э., прибывали главным образом из Леванта и Малой Азии, но с XIV в. до н.э., с расцветом Микенской Греции, здесь стали обосновываться и западные соседи, роль

которых неуклонно возрастала. В первые столетия I тыс. до н.э. (IX-VIII вв. до н.э.), когда формировались кипрские города – царства (их насчитывалось в разное время от 10 до 13 – Саламин, Китион, Курион, Пафос, Марион, Солы, Лапифос, Кирения, Идалион, Тамассос, Голги и другие), выделялись три основные этнические группы: 1) «этеокиприоты» (коренное население); 2) греки; 3) финикийцы (основавшие на острове свое царство Китион, царь которого назначался правителем метрополии – Тира). Все эти группы жили не в замкнутых анклавах, а распространялись по всему острову среди других, более мелких этнических образований.

Эта ситуация обусловила специфический облик кипрского искусства. Оно находилось под постоянным перекрестным воздействием художественных традиций соседних стран. Но, широко усваивая чужой ремесленно-художественный опыт, Кипр вплоть до начала V в. до н.э. сохранял глубокое своеобразие своей продукции.

Периодизация кипрского искусства бронзового века, III-II тыс. до н.э., подобно искусству Крита и Микен, имеет археологическое происхождение. Выделяются три крупных периода: «Раннекипрский» (Early Cypriot, 2500-1900 до н.э.), «Среднекипрский» (Middle Cypriot, 1900-1600 до н.э.) и «Позднекипрский» (Late Cypriot, 1600-1050 до н.э.). Эта периодизация была создана по образцу хронологии Древнего Египта, с его Древним, Средним и Новым царствами, - которым примерно синхронны упомянутые этапы на Кипре. Примечательна *ретардация* Кипра по отношению к великим цивилизациям Ближнего Востока, как в смене археологических эпох, так и во введении технологических новаций (гончарный круг, известный в Шумере и Египте с IV тыс. до н.э., на Кипре был введен ок. 1600 до н.э.).

В 2500-1900 до н.э. кипрское искусство представлено почти исключительно *керамическими вазами* и *терракотовыми фигурами*. Вплоть до появления на Кипре монументальных искусств в VII в. до н.э. именно они исполняли роль *ведущего вида искусства*. Оно находилось под постоянным влиянием Месопотамии, новые художественные импульсы из которой распространялись в Малую Азию, Левант и сопредельные регионы. Почти все типы ритуальных сосудов, известные на Кипре и важные для нашей темы – кувшин в виде птицы со срезанным носиком (шнабельканне), кольцевой сосуд с «кернасами», композитные вазы, - пришли на Кипр через из Месопотамии через посредство Анатолии (Керкук, Тарс, Троя и др.). Круглодонные сосуды насыщенных цветов, красного и черного (т.н. краснолощенные и чернолощенные, Red- and Black Polished Ware, известные также и у соседей Кипра, в Палестине, Египте и на Крите), на острове достигают больших художественных высот. Главный тип терракоты, появляющийся и на вазах, представляет женское божество, воплощенное не только в схематичных плоских терракотовых фигурках («Plank figures»), но и в самих формах кипрских ваз, детализировка которых подчеркивает женские черты. Получают распространение закрытые сосуды, представляющие образ Матери, с фигуркой на плечиках и «порождающим» ее округлым туловом-

чревом (другие ее формы: *змея* и *птица*). К наиболее часто встречающимся элементам пластического декора кипрских сосудов этого периода относятся также протомы и фигурки *быков*. Образ быка, широко распространенный в древнем искусстве с VII тыс. до н.э. (ср. Чатал-Гююк в Центральной Анатолии), соотносился с богом-солнцем, паредром Богини-матери.

Около середины II тыс. до н.э. картина меняется. Месопотамия перестает быть источником новых идей (искусство эпохи касситов впало в стагнацию почти на 6 столетий: XVIII-XII вв. до н.э.), зато в Малой Азии в XVI-XV вв. до н.э. возвысилось Хеттское царство с его отработанными ритуалами и новой художественной программой, а в Египте наблюдался высокий расцвет искусств при фараонах 18-19-й династий (сер. XVI-XII вв. до н.э.): здесь и великолепный погребальный комплекс царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри, и реформа Эхнатона, и сокровища гробницы Тутанхамона.

С XV-XIII вв. до н.э. восточные влияния, египетские и малоазийско-levantийские, дополняются новыми, греческими. Если воздействие Минойского Крита на Кипре ощущалось слабо, то с Микенской Грецией, вероятно, имевшей на Кипре свои гончарные мастерские (производство погребальных кратеров «с быками» и «с колесницами») устанавливаются тесные взаимоотношения. Они приводят к прямому заимствованию кипрскими мастерами как самих вазовых форм, так и основных принципов организации декора, оказавших решающее влияние на формирование кипрской керамики.

Большинство древневосточных стран в конце бронзового века вступило в полосу Темных веков (Dark Ages, XI-IX вв. до н.э.), связанных с падением уровня цивилизации и культуры – как следствие внутренних негативных процессов развития государств, так и набегов со стороны «народов моря»: закат Египта, падение Хеттского царства, гибель Микенского мира, разрушение Трои (ок. 1190 до н.э.). Но Кипр и Сиро-Финикия избежали такой участи, и развитие их культуры шло непрерывно.

Периодизация кипрского искусства I тыс. до н.э. следует за греческой: здесь также выделяются *г е о м е т р и к а* (Cypro-Geometric, 1050-750 до н.э.), *а р х а и к а* (Cypro-Achaic, 750-480 до н.э.), *к л а с с и к а* (Cypro-Classical I-II, 480-400; 400-310 до н.э.). В эпоху геометрики на Кипре начинается интенсивный процесс формирования городов-царств; в VIII в. до н.э. появляются и богатые гробницы с четким архитектурным планом, внутренним декором и дорогой утварью, в частности, тронами и ложами, украшенными рельефными пластинками из слоновой кости, а также разнообразными ювелирными украшениями. С начала VII века до н.э. ведет свое существование кипрская монументальная скульптура из известняка (или, реже, мрамора).

В искусстве архаического Кипра прослеживаются разносторонние влияния Ассирии, Египта, Персии (опосредованные Финикией, ближайшим соседом Кипра), а затем и Греции, с восточными регионами которой (в частности, Ионией) киприоты вступили в самый тесный контакт именно в

этот период. Тогда же по ойкумене, вплоть до Италии и Испании, стали распространяться кипрские культы: священного дерева, Афродиты-Астарты, «Аполлона-Адониса» и греко-финикийского Геракла-Мелькарта. Кипрские вазы этого времени достигают наибольшего богатства форм и декоративного совершенства. Во второй половине архаического периода, в VI веке до н.э., в царстве Марион на северо-западе острова появляются и вазы с пластическим декором, которым посвящена настоящая работа.

В эпоху к л а с с и к и Кипр полностью попадает под влияние греческого искусства, вступая в длительную фазу подражательности. В дальнейшем ни вазовые формы, ни декор почти не развивались. Таким образом, кувшинам Марионского типа (VI-IV вв. до н.э.) было суждено завершить длительный путь развития блестящей керамики острова.

Судьба кипрского искусства в этом плане отчасти близка судьбе *этрuscoго*, также с древневосточными (анатолийскими) корнями, историей формирования в сложно-этнической среде и переживанием апогея развития в эпоху архаики, с последующим усилением греческого влияния. Этруски не вступили на путь прямой подражательности, но «жажда жизни» и в их искусстве с V в. до н.э. иссякает. Этрускам был близок тип «сценических композиций», известных на вазах и в храмовом декоре – на карнизах и коньках крыш, что детально изучено отечественными учеными. Именно к такому «жанру» и принадлежат кувшины Марионского типа.

Глава 3. ГЕНЕЗИС ВАЗ С ПЛАСТИЧЕСКИМ ДЕКОРОМ И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

Кувшины Марионского типа ведут свое начало, по Ф. Ванденабееле, с эпохи архаики (1-я пол. VI в. до н.э.). Но уже в период ранней бронзы на Кипре широко распространяются вазы с пластическим декором, которые, модифицируясь, дожили до архаических времен. Поскольку история кипрской керамики пока не существует, есть необходимость проследить основные этапы ее развития, в контексте формирования интересующего нас керамического типа – ритуальный кувшин для возлияний с фигурой женщины-хоэфоры или сливом в виде протомы быка.

1. Раннебронзовый век (2500-1900 до н.э.): керамика и пластика; либационные сосуды; образы богини и быка

Это время отмечено прибытием на остров иммигрантов из Анатолии и наличием характерных для Кипра скальных гробниц с погребальными дарами, в основном сосудами с кораллово-красной лощеной обмазкой (Red Polished Ware). Тулова сферической, грушевидной или каплевидной формы; донца, как правило, круглые; шейка обычно короткая. Вариации в пределах основных типов – множественные. Не менее разнообразны и ручки (имелись они не всегда) и способы их крепления. Изготавливались такие вазы без гончарного круга, известного на Ближнем Востоке уже в IV тыс. до н.э.; их части оттискивались в каменных матрицах, а затем соединялись по шву. Уже

на этом этапе, помимо круглого горла, кипрские сосуды могли иметь прямой или срезанный слив, т.е., по всей видимости, выступали в роли сосудов для возлияний. Среди ваз с одной ручкой (чаш и кувшинчиков) появляются варианты с *носиком-сливом* в виде узкой трубки, отходящей от верхней части тулова. Структура и декор таких ваз тяготеют к *четырёхсторонности* (фас – реверс – две боковые стороны), которая станет одной из конститутивных черт позднейшей кипрской керамики.

Декор раннебронзовых ваз в большой мере *стихиен* и выдает сочетание регулярного начала с хаотическим: *концентрические круги* (специфичные для Кипра), параллельные зигзаги, отрезки прямых, сетчатый орнамент. Принцип построения декора основан как на *горизонтали*, так и на *вертикали*, вдоль центральной оси (например, ряды зигзага). Имеется тип *центрического* орнамента, строящегося вокруг *выступа*, помещенного на фасаде вазы по центру плечиков и «стягивающего» к себе другие элементы декора. Этому выступу на реверсе соответствует корень ручки, украшенной иногда зигзагом; в таком случае боковые стороны могут украшаться одинаково – ваза приобретает *четырёхсторонность*. В ряде случаев выступ замещается плоской вертикально стоящей фигурой *богини* «*пластинчатого*» типа (Plank figure) – одной из оригинальных категорий кипрских терракот (2000-1600 до н.э.). Вокруг этого символа *порождения жизни* могут вращаться концентрические круги, создавая образ пронизанного сложными связями мироустройства, с его Верхом и Низом, 4-мя сторонами света и циклическим движением светил. В ряде случаев фигура богини заменяется *птицей* – одной из ее ипостасей. Другие животные, помещаемые на плечиках ваз, *быки* и *олени*, обычно группируются антитетически, но на одном кувшине в коллекции Филакту центральное место богини занимает фигура *быка*. Он связан с ней ритуальными связями как паредр, жертва при жрице. Бык и олень выступают также *протомами*, помещенными на чашах вдоль края, головой наружу. Иногда протома венчает горло кувшина, трансформированного в образ *мужского божества с бычьей головой*.

Особую группу составляют *композиционные сосуды*, из нескольких соединенных вместе ваз – круглодонных кувшинов или чаш (до 7-ми). У них имеется вертикальная ручка или высокая прямоугольная пластина с проемами-«окнами», по типу «лестницы в небо», иногда венчаемая женской головой и приобретающая черты *богини*.

Уникальным явлением в древней пластике являются сосуды с т.н. «*сценическими композициями*», без гравировки, с трехмерными многофигурными изображениями на плечиках, найденные в основном в некрополях Вунуса и Лапифоса на севере острова. В них, как полагают, запечатлены сцены общинного быта (пахота, стирка белья, крашение тканей и пр.), хотя убедительный анализ всех этих сцен еще не проведен. Примечательно присутствие на таких вазах миниатюрных сосудов – *кувшинов и чаш*, соседствующих с фигурами людей, животных и птиц. Поскольку кувшины и чаши представляют комплементарную пару в ритуале

возлияния, есть основания полагать, что и сами большие сосуды предназначались для этой цели. Провенанс таких ваз в основном погребальный; по-видимому, этот ритуал мыслился в связи с идеей воскрешения умершего - не случайно на многих «сценических» вазах присутствует фигура женщины с *новорожденным* на руках.

2. Среднебронзовый век (1900-1600 до н.э.): сосуды с протомами быка и фигурами богини; идея расчленения «первосущества»

Краснолощенные вазы на Кипре уступают место белофонным (White Painted Ware), с росписью темной краской по светлой поверхности (часто по облицовке); такие вазы имели распространение в Египте, Сирии и Палестине и, возможно, появились на острове под сирийским влиянием. Круглодонные кувшины с высокой шейкой становятся мельче, декор – более упорядоченным и стабильным; популярны фляги и флаконы со сплюснутым овальным туловом и узким донцем. Декор строится, как и прежде, по горизонтали и вертикали, но пронизан логической мыслью; композиция имеет свой ритмический строй. Основные элементы декора: цепи ромбов, зигзагов и сетчатых зон, реже – шахматных. Тулово делится полосами на секторы, заполненные тем или иным чередующимся орнаментом. Встречаются ярусные фризы с штрихованными или сетчатыми *треугольниками*, дополняемыми сверху такими же без росписи. Этот декоративный блок, с древним генезисом, сохранится в декоре венчиков ваз Марионского типа. От раннебронзовых ваз унаследован *центрический выступ* на границе тулова с шейкой; новшеством же является серия *ушек по ребрам фляг*, придающая им более сложный абрис.

Сосуды со сливами становятся более многообразными; кроме чаш и кувшинов, теперь популярны *аски*, часто с наклонным горлом, против которого помещена лепная *протома быка* (либо оленя и др.). В таких сосудах смещается понятие фаса и реверса: наличие протомы заставляет видеть в задней стороне еще одну фасадную. Приобретают большую популярность *фигурные сосуды* на коротких ножках с горизонтальным овальным или веретенообразным туловом, с сетчатой или линейной росписью, с головкой животного (часто *быка*). Встречаются и вазы с птичьей головой и условно обозначенными крыльями (*утки* или *гуси*).

Но и *антропоморфные сосуды* продолжают свое бытование – обычно кувшины с высокой цилиндрической шейкой, на которой обозначены лепные черты лица; детали наносились вдавленными углублениями или росписью. Иногда они получали короткие ножки-столбики. Такие «женские» сосуды могли выступать в паре с «мужскими/бычьими», также предназначенными для погребального ритуала. Известны и отдельные примеры среднебронзовых закрытых сосудов с лепными женскими фигурами. Подобно упомянутым аскам с антитезой слива - протомы, появляются «двойные» вазы с женской фигурой и сливом, обращенными в противоположные стороны (сосуды в Лувре и Берлине). Вероятно, они воплощают идею смерти и возрождения. Сходная мысль отражена в

композитном кувшине из Ангастины (в Никосии), где четыре шаровидных тулова имеют общее горло с прислоненной к нему женской фигурой, разрезанной вдоль глубокой прямой бороздой, но словно стремящейся воссоединить руками свое разделенное тело. Здесь воочию представлен космогонический ритуал *разделения хаоса на две половины*, которые затем воссоединяются в «космическом браке».

3. Позднебронзовый век (1600-1050 до н.э.): Переход к тектоническому принципу формообразования и гончарной технике; кипрские и микенские ритуальные сосуды с зооморфным декором

С усилением международных контактов и упрочением собственной экономики, искусство Кипра получило множество внешних импульсов к дальнейшему развитию. Выделяются две новые группы сосудов – «на кольцевом поддоне» (Base Ring Ware) и «с белой облицовкой» (White Slip Ware). Вазы второй группы (небольшие кувшины, танкарды и чаши), с тонкими, изящными росписями, предвосхитили появление чрезвычайно популярной на Кипре «бихромной» керамики (Bichrome Ware).

Что касается ваз «на кольцевом поддоне», распространенных и в Египте, на Кипре они бытовали в течение почти 500 лет. Их форма, имитирующая сосуды из бронзы, отличается резкостью сочетания отдельных частей (изготавливались в отдельных формах), ножка же, по которой они получили название, имеет вид кольцевого поддона. Впервые керамика Кипра получает цельное *устойчивое основание*. Основной ее тип – кувшины с высоким цилиндрическим горлом, воронковидным или со сливом, с темной блестящей поверхностью, напоминающей бронзу. Рельефные детали скупы и, по-видимому, имитируют элементы конструкции металлических прототипов: кольцевые валики, полуспираль, прямые тяжи и т.д. Изредка в декоре угадываются изогнутые тела *змей* или изображения *Мирового древа*.

Широкое распространение среди этой группы позднебронзовой керамики получают ритуальные сосуды с *протомой быка*, которая служит не просто пластическим украшением, а *закрытым сливом*. Это новшество знаменует важный этап на пути формирования кувшинов Марионского типа. Кроме того, аналогичный слив встречается и среди *асков* – теперь, в отличие от среднебронзовых ваз, протома отмечает лицевую сторону сосуда. К таким аскам близки и *кольцевидные керносы*, акцентированные с одной стороны высоким горлом, служащим для наполнения жидкостью, а с противоположной – сливом с протомой животного. В «полном» зооморфном образе *бык* появляется среди многочисленных *ритонов* на ножках.

В конце позднебронзового периода вазы «на кольцевом поддоне», с их сухостью и застылостью формы, постепенно исчерпали себя. Новый импульс развитию отрасли дали *микенские керамисты*, появившиеся на Кипре в начале XIV в. до н.э. К этому времени их продукция уже получила широкое распространение по всей ойкумене: в Эгее, Южной Италии и Сицилии, государствах Ближнего Востока. На Кипре найдено огромное число микенских ваз, особенно в южных и юго-восточных приморских центрах.

Микенские вазы, изготовленные на гончарном круге, обладают более живой и энергичной пластикой (ср. *псевдоамфоры*); они имеют однотонно окрашенную ножку (и нередко горло) и декор тулова, с *центральной линейным фризом*. Этот принцип тектонического членения унаследован кувшинами Марионского типа. Одним из наиболее популярных мотивов фризовой росписи микенских ваз становятся фигуры быков, располагающиеся в соответствии с раппортным, либо центрическим принципом композиции. Кратеры с такими изображениями часто помещаются в гробничном комплексе вместе с терракотовой фигуркой богини. Кроме того, богиня в эту эпоху фигурирует не только в антропоморфной форме, но и в образах *птицы* и *змеи*, которые представляют ее уже в III тыс. до н.э.

4. Протогеометрика и геометрика (1050-750 до н.э.): Становление и развитие нового вазописного стиля; появление ойнохой; символический язык; образы быка, змеи и птицы

Как отмечалось, Кипру вместе с Сирией и Финикией удалось избежать Темных веков. Начиная с X в. до н.э. Кипр активно осваивается финикийскими колонистами; восстанавливаются связи с Грецией, где формируется на базе субмикенского протогеометрический стиль. Начиная с этого времени кипрская вазопись развивается параллельно греческой, хотя и отмечена сильным восточным влиянием.

Так, принцип окрашивания нижней части сосуда в темный цвет, характерный для греческой керамики геометрической эпохи, крайне редко используется в декоре кипрских ваз. Обычно их роспись сосредоточена в верхней части сосуда – на шейке, плечиках и в центральной части тулова; подобная схема типична и для египетских сосудов. Египетское влияние прослеживается также и в формах геометрических ваз (приземистые амфоры с горизонтальными дуговидными ручками и широким цилиндрическим горлом). В свою очередь, новый тип «бочковидного» сосуда с четырехсторонним декором восходит к сиро-палестинским образцам.

Но все же как в форме, так и в декоре кипро-геометрических ваз в первую очередь дали себя знать *микенские* принципы. Амфороидные кратеры, амфоры, кувшины, ойнохой, гидрии продолжают свое бытование в новое время. Характерно четкое обозначение частей, подчеркнутое выделением ножки однотонной росписью и зонированием тулова и шейки системой линейных фризов (ср. кувшины из Мариона). В декоре сосудов по-прежнему активно используется мотив волнистой линии, передающей образ *воды*, а также ромбической сетки.

Ритмообразующую роль часто играют *концентрические круги* – важнейший тип декора кипрской керамики. Они выступают в системе как горизонтальных, так и вертикальных связей. Наряду с раппортными фризами существуют и центрические, с символическим элементом-центром: свастика,

косой крест, ромб и т.д. Появляются ранние варианты *триглифо-метопного фриза*, возникшего в росписи уже поздних микенских ваз.

Геометрические фризы вырабатывают особый *символический язык*, повествующий о воссоздании жизни после совершившейся смерти – о новом сотворении мира из хаотических вод. В концентрических кругах и крестообразных знаках угадываются образы светил, в треугольниках – вершины гор, в волнистых линиях – образ моря. Композиции лаконичны и, как правило, строятся на использовании двух-трех разновидностей орнамента. В настоящее время они еще не дешифрованы; но ясно, что за условной орнаментальной формой стоят представления об *одушевленности космоса*: концентрические круга напоминают глаза, треугольник в центре – сердце, волнистая линия – кровь, и т.д.

В геометрическую эпоху на Кипре формируется местный тип *ойнохой* – одного из главных греческих сосудов для совершения ритуала возлияния. В лепном декоре ручек ойнохой и амфор важное значение приобретает мотив змеи, или *пары змей*. В поздней геометрике – начале архаики (ок. 750 до н.э.) этот пластический образ преобразуется в *двуствольную ручку* – характерный признак архаических кувшинов Марионского типа.

Особую группу ритуальных сосудов с пластическим декором представляют *кольцевые керносы*, популярные во 2-й половине II тыс. до н.э. Теперь сливы их обычно выполняются в виде протом быков, или, реже, фигурок птиц; эти образы вновь вызывают ассоциацию с «брачной парой» Богини и Бога-быка. Аналогичное сочетание встречается в декоре и других кипрских сосудов этого времени. Так, ручки некоторых разновидностей геометрических кратеров и амфор наследуют микенскую форму (ср. Кратер воинов в Афинах, XII в. до н.э.) в виде *головы быка с развернутыми дугами рогов*. Нередко их дополняет роспись в виде *птиц*. Бык и птица появляются и в позднегеометрических триглифо-метопных фризах, предшествующих наступлению архаической эпохи.

Таким образом, на протяжении почти полутора тысячи лет в кипрской керамике формировалась идея сосуда для возлияния, связанная с представлениями о союзе Богини и Бога-быка, от которых зависело циклическое восстановление жизни. Новое развитие она получает в эпоху архаики, время возникновения кувшинов Марионского типа.

Глава 4. КУВШИНЫ МАРИОНСКОГО ТИПА:

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ И ОБРАЗОВ

Если геометрика для Кипра была временем становления независимых царств и формирования новой самобытной культуры, то архаика (750-480 до н.э.) – период ее бурного расцвета. В это время остров находился поочередно под властью Ассирии (ок. 707-612 до н.э.), Египта (ок. 570-525 до н.э.) и Персии (525-310 до н.э.); но многообразие культурных влияний, исходящих от этих могущественных держав, лишь способствовало развитию

неповторимого стиля кипрского искусства. Основные достижения кипрской керамики на этом пути таковы.

Заметна модификация керамических форм. Возникают различные варианты *фризов*, часто с центрическим элементом. Шейки украшаются в том числе и триглифо-метопным способом, и порой они становятся самой декоративно-насыщенной композиционной зоной; вообще декорируется по преимуществу только *верхняя часть сосудов*. «Белофонные» вазы привержены прежней традиции, тогда как «бихромные» богаче и интереснее, с активным применением таких восточных мотивов, как, например, *цветок лотоса*. Растительные орнаменты в виде вертикальной «елочки» или вертикального стержня с увенчанием позднее будут использованы в декоре кувшинов Марионского типа.

Наиболее яркая и самобытная группа архаической керамики – вазы-ойнохой в «*стиле Свободного поля*» (Free Field Style Ware), чаще всего выполненные в «бихромной» технике; изображения как бы свободно парят в пространстве. Обозначенные на венчике *глаза* представляют сосуд как живое существо. В росписи, перекликающейся с декором египетских ваз, помимо цветка лотоса, популярны «местные» солярные знаки, концентрические круги, миниатюрные свастики, вертикальные ряды «водных» знаков в виде буквы W. Главенствуют фигуры *Мирового древа* и связанной с ним *птицы*. Мировое древо становится центром геральдических сцен: с фигурами птиц и богинь с кувшинами для *возлияний* в руках, намекающими на *ритуал возрождения*.

Важно появление *антропоморфных сосудов* с шаровидным туловом, венчаемым женской головой с локонами (Идалион). Они снабжены двумя носиками-сливами на месте груди (в Лувре) или бычьей протомой «на животе» (в Музее Метрополитен), что опять тесно связывает Богиню с Богом-быком.

Здесь начинается уже непосредственно линия Марионских кувшинов с хоэфорами или протомами быков. Две антропоморфные вазы, отнесенные Ф. Ванденабееле к их «родоначальницам» (одна происходит из Мариона), имеют вид женской фигуры с ножками в верхней части тулова, между которыми, словно из материнского лона, является на свет миниатюрный кувшинчик – «новорожденный» сосуд.

Точные сведения о времени возникновения в Марионе собственной керамики отсутствуют; судя по косвенным данным, она появилась в начале VI в. до н.э. и преимущественно принадлежала к популярным на северо-западном Кипре «красным бихромным» вазам (Bichrome Red Ware). Одна из ее особенностей – сильные различия в ремесленном и художественном качестве изделий.

Марионские кувшины представляют собой крупные сосуды с яйцевидным туловом на конической ножке, цилиндрическим горлом со слегка вогнутыми стенками и вертикальной двуствольной ручкой, часто украшенной сверху парой дисковидных катушек-ротеллей. Эти вазы

разделяются на две основные группы: *кувшины с хоэфорами*, и *кувшины с протомами быков*. Роспись обоих типов в архаике выполнялась почти исключительно в «красной бихромной» технике.

Основная схема расписного декора (восходящая к микенской керамике), как кувшинов с хоэфорами, так и кувшинов с протомами быков долгое время оставалась неизменной. Центральная часть тулова опоясана фризом из нескольких темных и белых полос; ниже расположен еще один, более узкий линейный фриз. Зону плечиков занимает орнаментальная либо фигурная композиция. Роспись марионских кувшинов VI-го и V-го вв. до н.э. дополняет орнаментальный фриз на венчике (возможно, египетского происхождения) из *белых и темных треугольников* и завершает изогнутая линия с симметричными спиралевидными завитками, огибающая снизу корень ручки (аналогию «пары змеиных хвостов» на позднегеометрических и архаических ойнохоях).

В основе композиции фризов лежит принцип *симметрии переноса*. В наиболее простом варианте они представляют собой чередование вертикальных побегов «елочки» и расположенных вдоль них рядов концентрических кругов. В кувшинах с хоэфорами круги нередко заменяются фигурками стоящих птиц (гусей, реже журавлей). В более сложных случаях центр фриза занимает *Мировое древо* (в разных вариантах), с птицами по сторонам.

Сравнение ваз с хоэфорами и протомами быков позволяет выявить их смысловое отличие. Фризы кувшинов с протомами быков украшены довольно скухими изображениями *нераспустившихся* всходов растений; вертикальные волнистые линии символизируют водяные потоки. Т.е. декор этих ваз символически передает идею *оплодотворения* Верхом Низа. В свою очередь, *расцветающие* и разрастающиеся вширь растения на кувшинах с хоэфорами обозначают рождающую и преумножающую мощь оплодотворенной матери-земли, ее «*плодовитость*». Вертикальные потоки влаги здесь почти никогда не изображаются; но очевидно, что буйство жизни порождено именно водной стихией – об этом говорит «болотный» облик растительной среды и *околоводные птицы*, выступающие в качестве *адорантов* хоэфоры, представительницы Великой матери.

Фризы марионских ваз строятся по общему композиционному принципу и предстают как цельная и замкнутая, самодостаточная система образов. Лишь в начале V в. до н.э. в Марионе и Китионе появляются отдельные вазы с хоэфорами, росписи которых выдают влияние чернофигурной керамики, с включением фигур петухов и четвероногих, чуждых сугубо «водному» миру прежних ваз.

Перемены в V в. до н.э.

В V в. до н.э. (475-400 до н.э.) раппортные фризы кувшинов с протомами быков становятся еще более схематичными, с условным изображением *цветка* (палочка с косым крестом на конце). Росписи ваз с

хоэфорами основаны на центрической схеме, с *Мировым деревом*; появляются греческие пальметты, птицы же постепенно исчезают.

Помимо отмеченных, наблюдается ряд изменений в декоре шейки и нижней части сосуда. Начинает украшаться *зона между двумя линейными фризами тулова* - в виде волнистой линии, ряда концентрических кругов, крупных листьев и т.д. Отказ от первоначальной структуры росписи (унаследованной от Микенской Греции) стал первым шагом к переосмыслению всей композиции декора.

Вазы V в. до н.э. в основном продолжают прежнюю традицию. Но роспись на плечиках становится предельно условной. У кувшинов с протомами быков она по-прежнему состоит из простейших элементов; декор ваз с хоэфорами также теряет былую насыщенность: фриз зачастую украшен лишь единственным растительным мотивом. Кроме того, постепенно стираются различия в росписи плечиков обоих видов кувшинов. Так, у ваз с хоэфорами вновь появляется схема с «елочками», без птиц, но с волнистой вертикалью, прежде встречавшейся лишь во фризах с протомами быков. Вероятно, это свидетельствует о разрыве исходных семантических связей кувшинов двух отмеченных видов.

Следствием постепенного оскудения «красных бихромных» росписей стало обращение мастеров конца V в. до н.э. к новым техникам и схемам декора, сразу в нескольких центрах – в частности, Марионе и Курионе (а также, возможно, Палеопафосе). И если в декоре «бихромных» (Bichrome Ware) и «белофонных» (White Painted Ware) кувшинов еще преобладают прежние схемы, то *полихромные вазы* радикально меняют систему декора: два фриза на тулове превращаются в два одноцветных пояса со светлой окантовкой; между ними включается фриз с растительным орнаментом нового типа. Очевидны греческие влияния: ветвь *лавра* или *оливы*, иногда, правда, с чисто кипрскими *цветами лотоса*. Появляется и орнамент *плюща* – чаще на плечиках. Шейка вазы теряет фризную роспись, получая взамен пояс с окантовкой, с растительным орнаментом или множеством свободно расположенных цветов и т.д. Венчик с треугольниками также уходит в прошлое. Таким образом, полихромные вазы Марионского типа глубоко модифицирует систему декора на рубеже V-IV вв. до н.э.

Новые тенденции в IV в. до н.э.

Форма сосудов отныне окончательно теряет строгость исходных пропорций. Среди многообразия вариантов кувшинов Марионского типа IV-го в. до н.э. чрезвычайно трудно выделить *общую закономерность* развития. В нее входят *обособление центрального фриза*, который часто становится основным (плечики остаются без росписи) и ряд новшеств, вошедших с новой группой «псевдо-аттических» кувшинов (Pseudo-Attic jug), известных по находкам в Марионе и отличающиеся высоким ремесленным качеством. Вазы этой группы неоднородны по технике: среди них присутствуют как «белофонные» (White Painted Ware), так и «красно-черные» (Black-on-Red Ware).

Свое название сосуды получили из-за сходства ряда орнаментальных мотивов с аттическими (*овы, меандр и плющ*), хотя трактовка волнистых стеблей или ветвей с двойными листьями оливы наводит на мысль об источнике вдохновения в вазописи *Южной Италии* (Апулия, Лукания). Вероятно, то же происхождение имеет и мотив «бегущей волны». Происхождение других орнаментов невозможно связать с какой-либо конкретной областью греческого мира.

Несмотря на несомненное родство элементов декора с греческими прототипами, характер их применения принципиально отличен. Помимо «ученических» ошибок в деталях, кипрские мастера проигрывают греческим в главном: чувстве меры; в умении точно определить все пропорциональные соотношения, выделить главное и воспроизвести в декоре вазы основное. «Псевдоаттические» сосуды производят впечатление «ориентализующей» пестроты, компилятивности декора, механического соединения элементов композиции, хотя в лучших из них ощущается как своеобразие, так и изящество.

Хоэфора – эволюция формы и образа

Развитие кувшинов Марионского типа в VI-IV вв. до н.э. затронуло и пластический декор - особенно фигуру *хоэфоры*. В отличие от нее, *протома быка* менялась мало, всегда оставаясь трактованной крайне суммарно. В архаике хоэфора обычно изображается в длинном одеянии, из-под которого виднеются лишь ступни ее ног, с кувшином-ойнохой, который она держит немного ниже пояса (исходно – между ног, словно «рождаемый» богиней). «Архаичности» замысла соответствует *лепная техника исполнения*. Однако, начиная с VI-го в. до н.э. лицо оттискивается в *матрице*, благодаря чему становится возможной тонкая моделировка черт, с точными пропорциями, проработкой век, крыльев носа, губ и т.д. Сама фигура остается лепной: хоэфора по-прежнему держит ойнохою обеими руками, но ойнохою смещается с центральной оси (обычно в сторону правой руки). Особый интерес представляют случаи, когда в руке находится *фиала* или *чаша для возлияния*.

Особо значимы случаи совмещения на кувшине *женской фигуры и протомы быка*, заменяющей ойнохою. При этом правая рука богини покоится на голове быка, между его рогами. Эти кувшины свидетельствуют, что образы хоэфоры и быка в кувшинах Марионского типа выступают как составляющие единой мифоритуальной системы.

В конце V-го и в IV вв. до н.э. наряду с фигурой хоэфоры появляется изображение *второго антропоморфного божества*; первоначально женского, затем пара становится разнополой (Амур и Психея). Параллельно происходит окончательный отказ от лепной технологии; в IV в. до н.э. изготовление всех частей фигурок производится в матрицах – нередко используемых и для отдельно стоящих терракот. На заключительном этапе существования сосудов появляются примеры композиций, где вместо

прежней женской фигуры присутствует одна лишь *мужская*, также держащая кувшин (бог Гермес).

К идентификации образов богини и бога

Круг аналогий для фигур хоэфор позволил выявить ряд иконографических параллелей как в кипрском, так и ближневосточном искусстве: *Астарта* (наследница шумеро-вавилонской Инанны/Иштар), *Хатхор*. Искусство Кипра дает многочисленные иконографические свидетельства синкретизма женских божеств. Так, на капителях колонн храма Афродиты-Астарты в Идалионе присутствует не только знак солнечного диска с полумесяцем, но и «хатхорическая» голова египетского типа. Богини на подвесных терракотовых плитах (wall brackets) предстают и в головном уборе Астарты, и с прической Хатхор; важно подчеркнуть исходную связь этого женского божества с *протомой быка*, уходящую корнями чуть ли не в эпоху неолита (букрании Чатал-Гююка, столь напоминающие многим ученым кипрские). Вазопись «стиля Аматуса» демонстрирует «хатхорический» образ в контексте синкретического представления Великой богини (от шумеро-аккадских до египетско-финикийских и поздних греческих ассоциаций).

Аналогия между пластическим декором кувшинов и примерами из кипрского и ближневосточного искусства лежит не столько в иконографической плоскости, сколько в сфере мифоритуальных представлений. Абсолютного тождества Астарты или Хатхор с хоэфорами не найти; терракоты на плечиках марионских ваз представляют Великую Мать и ее божественного супруга-быка (Адониса), связанных воедино ритуалом возлияния.

Глава 5. СЕМАНТИКА ВАЗ МАРИОНСКОГО ТИПА

В КОНТЕКСТЕ РИТУАЛА ВОЗЛИЯНИЯ

Для выяснения вопроса о семантике кувшинов Марионского типа необходимо понять: 1) смысловое значение основных четырех компонентов, входящих в *структуру сосудов* – а) большой кувшин; б) миниатюрная ойнохоя; в) фигура хоэфоры; г) протома быка и 2) смысловое значение *ритуала возлияния*, для которого они предназначались.

Все вазы Марионского типа принадлежат к одной категории – это закрытый сосуд, в котором метафорически происходит рождение живого существа. Присутствие трехмерных изображений хоэфор на плечиках говорит о том, что сосуд мыслится воплощением *женского божества*, и фигурка-атташ лишь дополнительно разъясняет его смысл и назначение.

1. Хоэфора – Водная владычица

Ваза. Ассоциация керамической вазы с богиней-женщиной восходит к временам керамического неолита (VI тыс. до н.э.), ярко выступая уже в Хаджиларе (V тыс. до н.э.) и далее прослеживаясь на всем протяжении развития гончарной керамики буквально во всех культурах. Собственно кипрские вазы дают яркие примеры такой связи (амфора в музее Пиеридеса;

кувшин в Севре, принятый Д. Моррисом за изображение «беременной женщины», и др.). Самостоятельные фигурки богинь появляются на кипрских сосудах уже в раннем бронзовом веке (кон. III тыс. до н.э.) – т.н. «пластинчатые фигуры» (Plank figures).

Контекст изображений бывает ярко *космогоническим*: ноги богини разделены подрезом, для акцентировки совершившегося «разделения хаоса на две половины»; сама она иногда появляется с младенцем, в знак возрождения космоса, и этот младенец, в свою очередь, *отделен* от матери (по кипрской традиции, конструкцией колыбели).

Образ богини *распадается надвое*, как и в других сопредельных культурах: она предстает в субстантивированных ипостасях – *Матери и Девы*, соотносимых с Низом (Мать) и Верхом (Дева) космоса. Двойные и тройные горла кипрских сосудов могут означать такое разделение, за которым следует новая жизнь (*триада* как порождающее число). Но с течением времени пара схематичных фигур, выступающих в общем комплексе, начинает означать *брачную пару* «родителей» (*священный брак*). Уже в среднебронзовом веке на Кипре был создан особый тип сосуда-богини или богинь-близнецов (twin-goddesses), важный предшественник Марионской погребальной идеи, связанной с ритуалом возлияния: из двух сросшихся форм одна представляет сосуд со сливом, а верхняя часть другой – тело скорбящей богини (сосуды в Берлине и Лувре), обращенной в противоположную сторону. Богиня обращена назад, в прошлое, а слив – вперед, в будущее.

Антропоморфные вазы-богини VII в. до н.э., с женской головой, с шаровидным туловом, коническими грудями-сливами, а в редких случаях, со сливом в виде удлинённой морды быка, с обозначенными рогами. представляют, иногда вместе, пару *Богини и Быка*, двух главных героев нашей темы.

«Рождение» детей-сосудов из лона. Уже на вазах III тыс. до н.э. появляются прилепленные к ним малые сосудики-«дети», произведенные на свет большой вазой-матерью (parent vase: Д. Моррис; В. Карагеоргис). Они представляют регенерационный ритуал, поскольку явно связаны с действием возлияния, в котором участвуют Богиня-ваза, «новорожденные дети» (кувшинчики и чашечки, соответственно *сосуды Верха* и *сосуды Низа*), и зооморфные фигурки *быка* (иногда оленя, козла) и *птицы*. Отражение этих древнейших представлений мы находим и в пластическом декоре ваз Марионского типа, слив которых имеет вид «новорожденной» миниатюрной ойнохой либо протомы быка; в ряде случаев слив-ойнохой напрямую заменяется протомой животного. Эти два образа синонимичны друг другу; Бог-бык мыслится как порождение Богини.

Птица. Кроме *антропоморфно-вазовой* формы, Богиня вод воплощалась и в образе птицы. Характерна комбинация с миниатюрными чашами соответственно *птиц* и *быков* на противоположащих частях венчика сосудов III - начала II тыс. до н.э.: те и другие связаны с водой, наполнявшей

сосуд, и с *жертвенным* процессом перехода от смерти к новой жизни (птица жрец, бык жертва). В композитных сосудах с пластинчатой ручкой птицы помещены в верхних частях композиции. Они представляют небесную Богиню-деву, тогда как Богиня-мать, змея, более прочно ассоциируется с ее изначальной сферой Первотворения.

Змея. Образ *змеи* также очень важен в контексте данной проблематики. Змея – наиболее распространенная форма воплощения водной субстанции, праматерии, в которой из смерти творится новая жизнь. Змеи поднимаются из Нижнего мира в Верхний, эксплицируя траекторию пути, которую должен проделать умерший (подобно египетской богине-кобре, «Восходящей по древу»). Изображения *пары переплетающихся змей*, известные еще в шумерском искусстве, служат обозначением *космического брака* и предстают в прямой связи с ритуалом возлияния (напр., в декоре слива сосуда из Гирсу). На Кипре пары змей в ряде случаев украшают ручки геометрических амфор; ближе к сер. VIII в. до н.э. этот мотив преобразуется в двуствольную ручку с росписью в виде дуговидных или спиральных завитков, условно передающих хвосты рептилий. Среди кувшинов Марионского типа обоих видов такой вариант оформления ручки сохраняется вплоть до конца архаики.

2. Бык – солнечный бог

Мужской партнер Владычицы вод фигурирует, как правило, в зооморфном облике – *быка* (реже оленя, козла, барана, коня). Он известен уже в VI тыс. до н.э. (в анатолийском Чатал-Гююке) и продолжает непрерывно существовать вплоть до середины I тыс. до н.э.

Археологические и письменные свидетельства. Месопотамия, Египет, Анатолия, Сиро-Финикия, Ханаан, Крит

Бык как рождающий отец впервые ярко показан в культуре Ш у м е р а III тыс. до н.э., с ее зримо утверждавшимися мужскими идеалами и геральдическими композициями. Корона из 4 ярусов бычьих рогов – главный атрибут шумерских богов и богинь. На каменном кувшине с фаллическим носиком-сливом (из Урука в Багдаде) два быка предстают жертвами двух львов-терзателей; львы заменили женских чатал-гююкских пантер/леопардов.

Аналогична роль быка в искусстве и ритуалах Е г и п т а: не случайно обряд «отверзания уст и очей» мумии совершался с помощью бычьей ноги. Бык был главной жертвой умершим царям. В одной гробнице в Саккара на крыше были найдены около трехсот бычьих голов из глины с натуральными рогами – вероятно, по числу дней солнечного года: бык стал ассоциироваться с *дневным солнцем*, тогда как баран – с ночным. В образе коровы, выступавшей в *pendant* к быку, появляются египетские богини – Исида, Хатхор и Нут. Но в целом корова – аппликативный образ в средиземноморских ритуалах, мифах, иконографии.

Другие свидетельства «бычьих мифоритуалов»: быки Шерих и Хурриш – сыновья Бога грозы у хеттов; бык, который «возит» сирийского верховного бога Адада; представление быком Яхве в Израиле и др.

Известна фундаментальная роль быка в м и н о й с к о – м и к е н с к о м искусстве, где он исполнял архаичную функцию жертвы, особенно в периодических ритуалах *таврокатапсии*, где, в ознаменование перехода от старого к новому году представляемая жрицей Богиня должна была «укрощать» (т.е. убивать/возрождать) своего паредра-животное; позднее ее заменили профессиональные «тореадоры». Главнейший культовый символ Мinoйского мира – сооружение в виде бычьих рогов, т.н. horns of consecration. Микенские греки переняли у критян их важнейший сакральный образ. Солнечная природа быка очевидна в их серебряных сосудах-ритонах с золотой розеткой на лбу животного. Быки – постоянные участники сцен на микенских погребальных кратерах, широко известных на Кипре.

Что касается К и п р а, здесь бык тоже почитался Богом-солнца и жертвой Богини, Водной владычицы. Примечательна чаша на подиуме, с головами быков на высоких шеях-пилонах (примета трехчастных моделей святилищ, ср. экземпляры из Вунуса и Кочати, кон. III – нач. II тыс. до н.э.) и фигурками быка и птицы у малых чаш на венчике. Принадлежность быка Верхнему миру подтверждается его частым сопоставлением с солярными символами и белизной его фигуры в росписях, принадлежностью к венчающей части сосуда, предпочтением показа протомы или помещением под ручкой сосуда (выходящим из тьмы преисподней на белый свет).

Связь Богини вод с Богом-быком знаменовалась с позднего бронзового века их совокупным присутствием в общем комплексе (Ochsengrab, XIII в. до н.э.), на подвесных плитах. Отношение к Мировому древу отмечено в серебряной чаше из Энкоми (XIV в. до н.э., лотосы), в рельефных фигурах быка под ручками храмового сосуда для возлияний из Аматауса (VII в. до н.э.; в Лувре; В. 187 см).

Антропоморфный образ бог-бык получает лишь однажды: статуэтки «Бога на слитке» и т.н. «Рогатого бога» (Аполлона Керееатеса) из святилища в Энкоми, кон. XIII-XII вв. до н.э.. Но посвященные ему таинства предполагали ряжение участников в натуральные букрании, подпиленные для возможности их ношения на лице; такие маски нашли отражение в терракотах, имеющих кружок на лбу – солнечный символ.

3. Ритуал возлияния: роль воды

а. Вода в космогонических представлениях. Гендерный и календарный аспекты; возлияние в Элевсине; уникальный балканский обряд

Вода в сознании древних народов – основа миропорядка, та среда, в которой зарождается жизнь и в которую она уходит по смерти (для возрождения): круг бытия мыслился циклическим. В официальных мифологиях сфера Низа принадлежит богам-мужчинам: у шумеров Энки/Эа,

у египтян Ни́лу/Гебу, у греков Посейдону и т.д. Но в искусстве и народных обрядах продолжала существовать архаичная «женская» линия.

Инициатором миротворения в древнейших мифах выступает женское существо («богиня-мать»), способное самовозродиться и восстанавливать жизнь существ другого пола. Женская часть андрогина-хаоса отсекает от себя мужскую жертвенным путем (кастрация Геей Урана у греков), чтобы рождались нормальные поколения. Мир упорядочивается, приобретает 4 широтных и 3 высотных измерения. В начальном ритуале сфера Низа ассоциировалась с женским существом, Верха – с мужским, но к IV тыс. до н.э. на Ближнем Востоке «владыки» поменялись местами: боги-мужчины отобрали у прежних «матерей» их сферу рождений (Эа/Энки, Нун, Посейдон), отправив богинь в «небеса» (Инанну/Иштар, Нут, Афи́ну).

Но в народе вода продолжала мыслиться женской сферой (особенно у славян, у современных греков), с ее двойственной сутью: ночью и с летнего до зимнего солнцестояния вода – «нечистая», в ней солнце «умирает», а днем и в летнюю половину года – живая, здоровая, плодотворная.

Связь Верха с Низом осуществляет поток небесной воды, типа Мирового столпа. В завершение Элевсинских мистерий у греков жрец-иерофант обращался сначала к небу: «Пролейся дождем», потом к земле: «Зачни». Перед возвращением домой мисты совершали возлияние из племохусов на запад и восток (сокращенный вариант «четырёх сторон света»).

Уникальный обряд, совершаемый в северной Болгарии и северо-восточной Сербии, на страстной четверг, сохраняет смысл древних возлияний: женщины поливали водой *четыре угла могилы* или выливали *воду в источник*, возглашая имена умерших.

б. Вода в культуре мертвых

О том, что вода необходима мертвым для их посмертного бытия, известно во всем Древнем мире. Особенно много свидетельств дошло из Месопотамии; возлияния были необходимы, что умершие не стали «злыми духами».

Водные возлияния Двуречья известны по раскопкам Царского некрополя Ура (Л. Вулли), где в 1925-1926 гг. были обнаружены керамические трубы, через которые в могилу умершим могла поступать ритуальная жидкость; там же на участке ТМ было найдено здание с подобными вертикальными трубами и остатками даров богам Низа в виде моделей лодок, сосудов и пр. Согласно содержательной статье Э. Берроуза, приоткрывшего завесу над тайной ритуала возлияния, резервуары «святой» (пресной, чистой воды Абзу/Апсу) предполагались во всех шумерских храмах, предположительно получавших ее (от вод Тигра и Евфрата) из культового «храма Абзу» (èš abzu) в Эриду. Такой резервуар, ki-a-naḡ, дважды упомянут в «Хвалебной песни о созидании храма Нингирсу» царя Гудеа: из одного «пьют боги» (Gudea, Cyl. A. 22, 15), в том числе сам Энки/Эа, из другого – «мертвые герои» (Gudea, Cyl. A. 26, 15). «Священное

море» такого типа, но уже *небесное*, изолированное от Низа и несомое 12 быками, гораздо позднее было устроено в Иерусалимском храме (1. Цар.7, 23-26).

Если в спасительной воде нуждались боги и герои, то тем более она была нужна простым смертным, о чем говорят данные «Эпоса о Гильгамеше». В ассиро-вавилонском ритуале дух мертвого, *eṣemtu* (GIDIM), во избежание неприятных последствий для живых, требовал посмертных возлияний. Типичным зложеланием недругам было: «Пусть (бог Нинурта) лишит его наследника, *возливателя воды*». За неимением близких родственников люди усыновляли чужих детей, чтобы было кому совершать посмертные возлияния.

Вода предназначалась для *питья*. В одном из поздних текстов царевич Аммишадука призывает мертвых со словами: «Все (те), от места восхода и до места захода солнца, у кого нет тех, кто заботится о них и поминает их, приходите есть это и пить это (и) благословлять Аммишадуку, сына Аммититаны, царя Вавилона». У хеттов было выражение «Поить бога NN».

Ритуальное поение возрождающей жидкостью нашло выражение в мужских пирах-симпосиях, о которых частично говорилось выше в связи с иконографией (ср. Урский штандарт, сцена «Мир», и др.).

Традиция погребально-поминальных возлияний существовала в М и к е н с к о й Г р е ц и и, с которой тесно контактировал Кипр начиная с XV в. до н.э. Микенские некрополи устраивались близ источников воды: некрополь афинской Агоры – у Эридана, некрополи Аргоса – у рек Инаха и Харадра и др. Микенские гробницы имели дромосы, расширявшиеся к погребальным камерам, для совершения в том числе, и возлияний – судя по многочисленным находкам сосудов для питья. Спорный вопрос о функции двойных борозд (*pair of grooves*), ведущих из дромоса к двери камеры, в последнее время стал решаться в пользу их жертвенного назначения: по ним возливаемая жидкость проникала «от живых к мертвым».

По представлениям микенцев, умершие страдали от жажды; в текстах Линеинго Б выделена группа божеств по имени *Dipsioi* («Жаждающие»); посвященный им ритуал назывался *dipsijewijo*. Они нуждались главным образом в чистой воде, но, судя по тому, что основной тип микенского сосуда для возлияний – это килик на ножке; возлияния совершались вином, разбавленным водой, как то будет и в позднейшей Греции.

В А н а т о л и и, вероятно, продолжал существовать древний шумерский обряд. Во фригийском тумулусе в Белеви (VI в. до н.э.), были обнаружены на вершине трубы для возлияний: дромос (для живых) расширялся к стомиону, отделявшему погребальную камеру (для мертвых); там совершались поминальные ритуалы. В Галикарнасе, на месте Мавзолея, ранее находилась гробница со ступенчатым дромосе, где внизу у лестницы был устроен проем, ведущий к водному резервуару. Четыре нижние ступени лестницы имели врезы для установки сосудов для воды.

На К и п р е в гробнице Саламина (RT 50), VII в. до н.э., зафиксировано наличие «дренажного устройства» для возлияний. С эпохи эллинизма водные резервуары засвидетельствованы неоднократно (некрополь Мегара Тепеси, в Афиену; перистильные гробницы Пафоса; преддверие гробницы Спийайон тис Регинас в Куклии).

4. Иконография ритуала возлияния

Месопотамия

В Ш у м е р е, где новая мужская ориентация культуры укрепилась раньше других, Владыкой вод – вместо бывшей Богини-матери (Тиамат, Инанна/Иштар) стал мужчина – бог Энки/Эа. Он перенял у нее древнюю материнскую функцию творца космоса, с изливающимися из него *двумя потоками воды* (знак космизации хаоса). На печатях с богом солнца Шамашем он выходит из двух потоков воды, с плывущими в них рыбами, навстречу которым устремляется птица. В наличии все три уровня космоса: воды – надземное пространство и небеса. Идею источения воды антропоморфным образом бога/правителя позднее демонстрируют статуи Гудеа (XXII в. до н.э.) и богини (в Мари, XVIII в. до н.э.), через сосуд которой изливалась «живая» вода фонтана.

В Шумере впервые реализуется мысль о двух сосудах – *сосуде Верха* и *сосуде Низа*: Небесная вода изливается в хаотическую (или на землю), символизируемую «нижним» сосудом, что представлено на ритуальных квадратных рельефных плитах с отверстием в центре: обряд совершается обнаженным жрецом перед входом в храм и связан с *жертвоприношением*: один из участников процессии несет жертвенное животное. Также впервые струя льющейся жидкости предстает исполненной *рельефно* (плита с богиней Гулой и др.).

В символической форме идею представляет ритуальный сосуд Гудеа, из Гирсу (Лувр): два стоящих на задних ногах дракона со штандартами фланкируют центральный столп, симметрично обвитый двумя змеями. *Сплетение/соитие двух змей*, вступающих в «священный брак» после их разделения/жертвы, означает начало космической жизни.

Этот важный иконографический блок повторяется, в эмблематическом виде, в рельефе ассирийского царя Ашшурбанипала из Ниневии в Лондоне, VII в. до н.э. Царь с луком в руке, в сопровождении *четырех царедворцев*, совершает возлияние на головы *четырех мертвых львов*, вероятно, убитых в царской охоте по случаю Нового года (акцент на космологической сущности тетрады). Ритуал воскрешения сопровождается изливанием жидкости, текущей *двумя струями*, свивающимися по пути, напоминая «мировую цепь», на которой Вседержитель держит вещи живого мира (М. Элиаде). Небо оплодотворяет Землю/*Воду*, чтобы она могла производить новые жизни.

Египет

В искусстве Е г и п т а, с его чрезвычайно развитым и формализованным культом ритуал возлияния представлен большим количеством памятников. Здесь существовало понятие Нуна – первородных

вод («бывших в начале»), персонифицированных в Гермополе в виде пары богов Нун и Наунет, породивших творца мира Атума. Истоки ритуала возлияния коренятся в погребальном обряде. Вода – *исходная* жертва умершим. В Египте сочетались три функции воды: для питья, для ритуального очищения и для восстановления жизни. В воде «уоставшее» сердце умершего набирается силы и «освежается» (Bonnet 1952: Libation. S. 426).

Различаются *сосуд Верха*, представленный кувшином *хес* (иногда *немсет*), и *сосуд Низа* – чаша с высоким подиумом. Аналогично месопотамским ритуальным сценам, жидкость изливается сверху двумя потоками, свивающимися по пути, образуя цепочку анхов (Гор-сокол и Тот-ибис в сцене оживления умершего фараона). Возлияние идет вместе с воскурением (опять пара ритуальных процессов: дым идет вверх – вода вниз), как и в Месопотамии и в Греции; для воскурения часто используется культовый сосуд в виде «либационной руки», распространившийся из Анатолии – в том числе и на Кипр (известно свыше 15 терракотовых экземпляров).

Главнейший блок изображений ритуала возлияния представляют росписи гробниц с *богиней-древом*, дающей умершим еду и питье, но на еду дан лишь намек (поднос с яствами), а воочию совершается именно возлияние; тема вошла в обиход с 18 династии. Дерево постепенно целиком антропоморфизируется, принимая облик богинь Нут («Та, которая с тысячей душ», «Та, которая богов родила») или Хатхор (иногда с головой коровы), обе формы его стоят параллельно. Богиня поит умерших и их души-Ба. Жидкость вливается в *хес откуда-то с неба*, умершего же и его Ба поят, как правило, *из носика*; жидкость из горла предназначается главным образом женщинам.

Крито-микенский мир

Ритуал возлияния активно изображался и в минойско-микенском искусстве. В Коридоре процессий Кносского дворца, ок. 1450 до н.э., юноши несут дорогие сосуды наподобие ритонов. На саркофаге из Агия Триада в Гераклионе, ок. 1350 до н.э., очевидна тесная связь возлияния с *жертвоприношением*: на одной его стороне показана сцена заклания быка, сфагия, в присутствии флейтиста, на другой – возлияние в присутствии лирника, совершаемое двумя жрицами между двумя сакральными пилонами («на горизонте»), из *сосуда Верха* в *сосуд Низа*. Здесь же проявляется у гробницы образ воскрешенного мужского божества.

Но еще более широко представлено возлияние в форме уже происходящего питья на *ритуальных пирах*, засвидетельствованных фреской из Святилища складных стульев в Кносском дворце (XIV в. до н.э.), где представлены женщины; ритуальные пиры широко практиковались в микенских дворцах (особенно в Пилосе).

Древняя Греция

В отличие от Шумера и Египта, главным оператором возлияний здесь выступает *женщина-жрица*, представляющая богиню. Погребальные ритуалы эпохи геометрики предполагали возлияние жидкости в могилу через надгробный сосуд с пробитым донцем, в архаике производились в жертвенные каналы возле тумулуса (т.н. Orferrinne).

Важны греческие термины либации – σπένδω (ср. лат. spondeo и хетт. šipanti), с субстантивами λείβω – λουβή и χέω – χοή¹, означающими соответственно «капать» и «лить». Первый из них связан со всеми типами возлияния и перешел через латынь в новые языки («либация»), а второй чаще связан с возлияниями в честь мертвых, уже с гомеровских времен (ср. Ном. Od. X. 518). [Представляется, что *хоэфора* кувшинов Марионского типа («носительница хуса» – χοῦς, Pl. χόες) наследует именно эту традицию]. Уже у Гомера возлияния и открывают (Ном. II. I. 462; XI.775; Od. III. 459), и завершают праздничные действия (Od. III. 334, 341); они же составляют кульминацию акта приношения жертвы. Возлияния часто совершались вместе с воскурениями, перед ритуальными актами типа симпосиев и на них самих, сопровождалась молитвами.

Возлияния (χοαί) составляли основу культа мертвых; по представлениях греков, души жили такими возлияниями (τρέφονται ταῖς χοαῖς – Lucian. De luctu. 9). Известны надгробия с предписаниями для них: принимать возлияния *как можно лучше*.

В ритуале применялись два типа сосудов – кувшин (χοῦς, οἶνοχόη) и фиала (φιάλη), многократно засвидетельствованные как в письменных, так и в изобразительных источниках.

В вазописи богини-женщины (Артемида, Афина, Ника, Ирида и пр.) совершают возлияние мужским богам (Аполлону, Зевсу, Гераклу и пр.), а смертные женщины – своим мужьям и братьям, особенно перед отправлением в поход (т.н. сцены «Прощание воина»). Иконография греческих возлияний, где тоже часто показана *вертикальная струя текущей жидкости*, отличается от древневосточных тем, что здесь процесс как бы двуступенный: сначала наливают жидкость из кувшина в фиалу, а уже из фиалы - на ритуальный объект.

Особое место занимают изображения возлияний на *симпосиях*, которые в Греции, как и повсюду в ойкумене, были мужскими ночными пирами, воспроизводящими «страсти» бога-солнца в его потустороннем пути по подводному миру, вплоть до утреннего выхода на небосвод. Многочисленные вазовые сцены говорят о глубинной ритуальной природе пиров (со сценами возлияний на алтарь и т.д.).

Тема возлияния пронизывает сакральное пространство Акрополя: местонахождение Эрехтейона связано с мифической точкой космогенеза (иссечение из скалы воды Посейдоном; бог-жертва Кекропс («Хвостатый»),

¹ Hanell 1937. Sp. 2132.

морской змей) имел здесь могилу, вокруг которой «кариатиды» храма словно совершали вечное возлияние в честь праотца (Scholl 1998). «Святую воду», в которой рождалось божество (Афина), приносили в дар победоносным атлетам на празднике Великих Панафиней, что показано в сцене юношей-гидрофоров на северном фризе Парфенона (440-е до н.э.).

Кипр

В кипрском искусстве об укоренении ритуала возлияния говорит сам факт наличия уже в III тыс. до н.э. *двух типов* керамических сосудов для возлияний - кувшинов и чаш (сосуды Верха и сосуды Низа), с темой символического причастия быков и птиц. Исполнителем возлияний выступала *жрица-женщина* (фигурки *гидрофор*, носительниц «новорожденной воды» - иногда с младенцами). Тема засвидетельствована на вазах «Свободного поля» (VIII-VII вв. до н.э.): Две богини, в антропоморфной (Мать и Дева) и в зооморфной форме (две птицы), у Мирового древа, рядом сосуд для возлияний. О реально совершавшемся храмовом ритуале, возможно, говорит скульптурная группа в Лондоне (VI в. до н.э.) с мужчиной и мальчиком, шествующими на праздник новогоднего типа: с треногим столом, ойнохоей и мехом для вина. В скульптуре VI-V вв. до н.э. в качестве возливателей начинают появляться мужчины.

С V в. до н.э. известны терракотовые фигуры симпосиастов, иногда гротескного вида. Иконография симпосия, в редуцированном виде (поза возлежания и столик), доживает на Кипре до римских времен.

5. Марион: кувшины в погребальном обряде

Марионский обряд погребения в камерных гробницах трапециевидного или прямоугольного плана, с дромосами, предполагал захоронение с кувшинами разных категорий жителей, хотя вазы считались дорогими. Обычно они ставились на полу; одному покойному могли давать 3 вазы, наибольшее число – 5 (при 5 погребенных), но это не значит, что каждому принадлежало по одному кувшину. Вазы с хоэфорами и вазы с протомами быков редко встречаются вместе: последние чаще сопровождают мужские могилы. Относительно присутствия в гробницах ритуальной жидкости в других формах (сосуды с водой, бассейны, ритуальные водоемы и чаши), пока сведений нет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Погребальные кувшины Марионского типа, распространенные на западе острова в VI-IV вв. до н.э., аккумулировали в себе главнейшую ритуальную идею островитян относительно *ритуала перехода* от смерти к жизни. В сформировавшемся виде она выступает уже в раннебронзовом веке – в дифференциации *двух типов сосудов* – закрытых (кувшинов, реже амфор) и открытых (чаш). Одни понимались как вместилище, «материнское лоно», способное зародить в себе новую жизнь, а другие – как приемник, резервуар. В древности они стали ассоциироваться соответственно с *Верхом* и *Низом космоса*.

Эта идея прошла сложный путь развития от III тыс. до н.э. века до эпохи архаики, когда мысль о брачном союзе Богини-вазы и Бога-быка вылилась в форму кувшинов Марионского типа. В начале этой линии развития, насчитывающей более трех столетий, стоят кувшины с рельефным изображением Богини, «рождающей» на свет сосуд-сына (*ойнохою*). В других случаях «новорожденный» сосуд принимает форму *протомы быка*. Две категории кувшинов Марионского типа – с хоэфорой, держащей ойнохою, и с протомой быка (оленья, козла, барана), представляют единый смысловой комплекс, в котором слив (ойнохою или бык) представляет собой *новорожденную сущность*, «сына»-паредра Богини, Водной владычицы. Вот почему, по аналогии с ритуалом возлияния в иконографии египетских гробниц 18-19 династий, Богиня-древо (Нут, Хатхор) возливает *из носика* хеса тонкую, «новорожденную» субстанцию для главных фигур ритуала (душ-Ба или умерших-мужчин), тогда как обычное возлияние *из горла* производится для женщин (ритуально бессмертных).

Кувшины Марионского типа применялись в погребальном ритуале с целью совершения возлияния, производимого ради возвращения умершего в новый жизненный цикл. Как и все ритуалы перехода, такое возлияние воспроизводило *космогонический процесс* – разделение водного прамира на две части и затем воссоединение их в «космическом браке» (Богини-воды и Бога-быка), способном породить новые жизни. Судя по тому, что слив многих ваз представляет миниатюрную ойнохою (сосуд для возлияния *разбавленного водой вина*), можно думать, что использовался именно этот тип жидкости, унаследованный от микенских времен и доживший в ритуалах симпосиев до конца античного мира. Вода + вино представляют собой метафорическую «брачную пару» - «хаотической» воды и «космического» вина. Наиболее ярким выражением этой связи – как по горизонтали (шумер. *dim-gal*), так и по вертикали (шум. *dur-AN-ki*) – стал *двойной поток воды* из волнистых или сплетающихся линий, представляющих собой *плетенку* – один из главных видов древнего орнамента.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Каталог-монография (в соавторстве): Акимова Л.И., **Калиничев Д.А.**, Самар О.Ю., Смоленкова В.В. Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина. Под ред. Л.И. Акимовой. Т. 1-2. М., Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014 (**на английском языке**: The Art of Ancient Cyprus in the Pushkin State Museum of Fine Arts. Vol. 1-2. Moscow, GMI, 2014). Публикация кипрских ваз (192 №).

Статьи в указанном издании:

1) Керамика геометрического периода. 1050-750 до н.э. // Т. 1. С. 198-202.

2) Керамика архаической эпохи. 750-480 до н.э. // Т. 1. С. 265-270.

3) Вазы из Мариона // Т. 1. С. 350-369.

2. **Калиничев Д.А. Кувшины с хоэфорами из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина: проблемы реставрации и атрибуции. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. (Вестник МГХПА, №4). М., 2015. С. 151-165.**

3. **Калиничев Д.А. Кувшины с хоэфорами из Мариона в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. (Вестник МГХПА, №1. Ч. 2). М., 2016. С. 129-141.**

4. **Гаврилин К.Н., Калиничев Д.А. Мотив пары змей в декоре керамики Древнего Кипра. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. (Вестник МГХПА, №2, Ч. 1). М. 2018. С. 160-172.**

5. Опыт первичного восстановления и проблемы реставрации некоторых античных памятников из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина // Искусствознание, археология, реставрация. / Материалы I Международной междисциплинарной конференции «Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. К 20-летию Высшей школы реставрации ФИИ РГГУ» (20-23 октября, 2013). Вып. 1. М., Изд-во БуксМАрт, 2017. С. 122-139.

6. Вазы с хоэфорами из Мариона в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина // Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс: Сборник 1. Москва, Новое литературное обозрение, 2018. С. 55-69.

7. Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции и семантики росписей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 15-27.