

ОТЗЫВ

официального оппонента по диссертации
Калиничева Дмитрия Анатольевича «Кипрские вазы с пластическим
декором Марионского типа
(VI–IV вв. до н.э.): генезис, форма, семантика»
по специальности 17.00.04 – изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Лежавший на перекрестке важных морских путей, возделенный многими по причине своего выгодного торгового и военно-стратегического положения, а также природных ресурсов, среди которых особенно важное значение имела медь, остров Кипр на протяжении многих тысячелетий оставался территорией, где рядом с автохтонами острова, этеокиприотами, массово селились, принося с собой собственные, часто весьма развитые и самобытные художественные традиции, представители самых разных племен и народов. В первобытные времена такими поселенцами были выходцы из соседней Малой Азии; за ними явились финикийцы, построившие города и торговые фактории; греки-ахейцы, эти преемники ярчайшей минойской культуры и носители возникшей на ее основе новой, микенской, затем снова греки, но на этот раз греки-дорийцы, принесшие с собой геометрический стиль; ассирийцы, египтяне, подчинившие Кипр своей власти персы и другие. И при всем том привносимые ими и часто столь непохожие друг на друга особенности их художественного языка на кипрской почве не соперничали друг с другом, но мирно сосуществовали и взаимодействовали, сливаясь в бесценную и неповторимую амальгаму, имя которой – искусство древнего Кипра. Это взаимное обогащение далеких друг от друга художественных традиций делает кипрское искусство в качестве предмета искусствоведческого изучения особенно интересным и важным.

Но настоящее произведение искусства не создается сразу как объект отстраненного созерцания; его предназначением является участие в жизни современного его создателю социума, а потому путь к исторически корректному пониманию того или иного художественного памятника (как и любого памятника культуры) лежит через постижение его связей со средой, для которой он изначально был предназначен. Соответственно следует интерпретировать и произведения древнего религиозно-обрядового искусства: начинать надо с того, чтобы по возможности конкретно установить их обрядовую функцию и символический смысл, с этой функцией связанный.

Именно по такому пути научного осмысления пошел автор рассматриваемой диссертации. Объектом своего изучения Д.А. Калинин избрал кипрские вазы марионского типа с пластическим декором. Эти вазы могут быть отнесены к числу наиболее ярких и выразительных свидетельств кипрской художественной особенности. Создавались они в тот период, когда открытость древнего кипрского искусства внешним влияниям уже дала свой результат и в некоторых областях Кипра на смену открытости пришла потребность отгородиться от растущего и становящегося культурной доминантой влияния греческих обычаев и греческого искусства. Парадоксальным, хотя, по зрелом размышлении, вполне закономерным представляется то, что реакция на эллинизацию проявилась именно в Марионе и притом в период, когда процесс эллинизации зашел там уже достаточно далеко. Диссертант взялся рассмотреть марионские вазы прежде всего в том качестве, в каком они были созданы, то есть как предметы заупокойного культа.

Насколько ему это удалось?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует ознакомиться с ходом изложения в диссертационном тексте.

Раздел **«Общая характеристика работы»** начинается с рассуждения об **актуальности избранной темы**. Говорится о многообещающем обилии и

разнообразии керамических изделий древности, в том числе кипрских, о возникшем еще в конце позапрошлого столетия живом интересе ученых к кипрской керамике, вполне оправдывающей такой интерес собственной художественной оригинальностью и высоким техническим качеством. Отмечается, однако, что некоторые виды керамики древнего Кипра оказались обделены вниманием исследователей. В первую очередь это касается сосудов марионского типа, состояние изученности которых еще далеко от удовлетворительного, ибо, несмотря на наличие ряда ценных прорывных исследовательских работ, их общее число пока незначительно. Оттого без ответа остаются многие принципиально важные вопросы. К их числу автор справедливо относит и те, которые неизбежно и закономерно встают перед исследователем, не довольствующимся рассмотрением отдельных, пусть и важных, особенностей марионских сосудов (таких, например, как их пластический декор), но ставящим своей главной целью охарактеризовать эти сосуды в их изначальной целостности, а значит – и в контексте их мировоззренческих и функциональных связей. И хотя первый шаг в этом направлении (Р. Уошборн, 1998) уже сделан, он не пересек хронологических и географических границ рассматриваемой в диссертации группы сосудов. Кроме того, по мнению диссертанта, осталось не проясненным главное, ради чего подобные сосуды создавались, а этим главным был ритуал возлияния. Отметив это, Калиничев заявляет о своем намерении, помимо прочего, раскрыть на страницах своей диссертации суть данного ритуала.

На защиту Калиничев выносит следующие положения:

- 1) сосуды из Мариона являются типичным порождением кипрского искусства;
- 2) начиная с III тысячелетия до н.э. эти сосуды прошли долгий и непрерывный путь становления в лоне кипрского искусства;
- 3) представлены они двумя типами, из которых один воплощает образ Великой Матери, богини, репрезентирующей хаос первобытных вод, и ее соправителя, солнечного Бога-Быка;

4) изначально Великую Мать, или всепорождающее и возрождающее лоно, представляет сама керамическая ваза, однако впоследствии этот образ дублируется антропоморфными терракотовыми фигурками хозфор, которые помещаются на плечиках сосудов и держат ойнохою, служащую сливом в обряде возлияния; что же касается солнечного Бога-Быка, то он представлен возникшими позднее вазами, слив которых оформлен в виде протомы быка;

5) обряд возлияния, когда он сопровождает погребение, призван возродить умершего подобно тому, как Небо создает жизнь, оплодотворяя своим семенем Землю.

Далее следует новый раздел **«Основное содержание работы»**, глава I, «История изучения памятников», в которой рассмотрена история и охарактеризовано этапное значение исследовательских работ, имеющих то или иное отношение к теме диссертации.

Глава 2 называется **«Кипр в контексте искусства древнего Средиземноморья»**. В ней речь идет об особом географическом положении древнего Кипра (остров, находящийся на пересечении морских путей, а также вблизи от нескольких очагов древних культур) и проистекающем отсюда своеобразии его искусства, периодизация которого тут же приводится. Подчеркивается главная роль керамики и терракоты в древнекипрском искусстве уже в Раннебронзовый период (2500–1900 до н.э.), отмечается, что репертуар кипрского искусства этого времени почти целиком сводится к керамическим сосудам (формы которых, однако, многообразны) и терракотовым фигурам. Преобладающим в этот период является влияние искусства Месопотамии. В иконографии господствует женский образ. Это проявляется не только в терракотовых фигурах, но и в формах сосудов, которым придаются черты сходства с женским телом. На плечиках ритуальных сосудов помещаются плоские терракотовые фигурки, изображающие Богиню-Мать. Также в этот период появляются и множатся изображения быка, что свидетельствует о росте влияния культа бога Солнца как мужского партнера Богини-Матери.

Ближе к середине II тысячелетия до н.э. преобладающим становится влияние хеттского искусства, совпавшее с расцветом в соседней Малой Азии Хеттской державы. Скоро, однако, хеттское влияние сменяется греческим микенским. Предполагается, что на Кипре в это время функционируют мастерские микенских гончаров.

Греческое влияние становится отныне перманентным и господствующим. Не случайно по завершении бронзового века периодизация кипрского искусства начинает близко соответствовать периодизации греческого. Как и в греческом искусстве, здесь выделяют геометрику, архаику и классику, при этом – с очень близкими хронологическими рамками. Но если в период архаики влияние переднеазиатского и египетского искусства через финикийское посредство еще продолжает сказываться, то с наступлением классики влияние греческого искусства становится почти тотальным. «Таким образом, – пишет автор диссертации, – кувшинам Марионского типа... было суждено завершить длительный путь развития блестящей керамики острова».

Подытоживая сказанное в данной главе, автор отмечает сходство истории, пережитой древнекипрским искусством, с историей искусства этрусского. Так, обоим свойственны ближневосточные корни, история обоих отмечена формированием в межэтнической среде, расцветом в период архаики и постепенным угасанием по его завершении. Характерно также свойственное как древекипрскому, так и этрусскому искусству тяготение к «сценическим» композициям. И, предвосхищая дальше, автор замечает: «Именно к такому “жанру” и принадлежат кувшины Марионского типа».

В главе 3 рассматривается **«генезис ваз с пластическим декором и их эволюция»**. Отмечено появление в период ранней бронзы (2500–1900 до н.э.) в инвентаре скальных гробниц сосудов со сливом, открытым и закрытым, которые, таким образом, могли быть предназначены для обряда возлияния. Центральный образ богини передается фигурой-пластиной; в некоторых случаях она заменяется фигурой быка. Встречаются также вазы со

«сценическими композициями» на плечиках. Поскольку важными атрибутами обряда возлияния обычно служат кувшины и чаши, примечательно наличие их миниатюрных моделей в композициях такого рода.

В среднебронзовый период (1900–1600 до н.э.) разнообразие форм, придаваемых вазам кипрскими гончарами, существенно увеличивается. Керамика позднебронзового периода (1600–1050) отмечена определяющим влиянием микенских vaz. Важным шагом в направлении будущих марионских сосудов стало обретение протомой быка функции закрытого слива. В росписях vaz широко распространяются изображения быка, часто служащие раппортами орнамента. Что касается образа богини, то ему придается не только обычный – женский облик, но иногда также облик птицы или змеи.

В протогеометрический и геометрический периоды (1050–750 до н.э.), несмотря на сохраняющееся влияние восточных традиций, несмотря также на сохранение микенских принципов в форме и декоре, роль новых греческих образцов, в которых заботливо переданы конструктивные отношения, а декор отмечен геометрической упорядоченностью, становится главной. В это же время возникает специфически кипрский тип ойнохой, греческого сосуда, имеющего важное значение в обряде возлияния. Его отличительной особенностью является двуствольная ручка, первоначально представлявшая двух змей (ассоциация с Богиней-Матерью, почитаемой как персонификация водной стихии).

Завершая главу о генезисе vaz с пластическим декором, Калиничев пишет:

«Таким образом, на протяжении почти полутора тысяч 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».

Этим последним посвящена **предпоследняя глава диссертации**. Автор начинает ее с того, что подчеркивает плодотворность восточных влияний на кипрскую керамику архаического периода – сначала ассирийских, затем египетских и, наконец, персидских. При этом «наиболее яркой и самобытной группой архаической керамики» он называет вазы-ойнохой в стиле Свободного поля. Он также отмечает важность появления в этот период сосудов антропоморфного типа с шаровидным туловом, увенчанным женской головой и снабженным сливом в форме протомы быка, что лишний раз указывает на сохраняющуюся в то время для религии киприотов актуальность идеи бракосочетания священной космогонической пары. Для сосудов марионского типа характерны: а) относительно большой размер; б) яйцевидное тулово на конической ножке; в) узкое горло с выгнутыми стенками и двуствольной вертикальной ручкой. По форме слива марионские сосуды делятся на две группы. К первой из них принадлежат сосуды с фигурой хозфоры спереди на плечиках, держащей пластическое изображение ойнохой, которая в действительности является сливом сосуда. Другую группу составляют аналогичные сосуды, но со сливом в виде протомы быка.

С VI по IV в. н.э. заметно менялся орнаментальный декор марионских ваз, а также его размещение. Подвергся изменениям также пластический декор. Меньше всего эти изменения сказались на протомах быка, больше – на фигурах хозфор. Первоначально эти фигуры были целиком лепными, но затем они – сначала частично (только лицо), а в конечном счете и целиком – стали оттискиваться в матрицах, что позволило достичь более тонкой проработки деталей и большей выразительности.

Имеют место отдельные, но по-своему примечательные случаи совмещения в декоре одного сосуда двух изобразительных акцентов: хозфоры и быка в форме протомы, – случаи, знаменующие сущностную мифоритуальную связь этих образов. Больше того, в конце V – IV в. до н.э. рядом с хозфорой на кувшинах появляется еще одно антропоморфное

божество, сначала женское, затем мужское. И уже на самом последнем этапе появляются отдельные сосуды с одной только мужской фигурой Гермеса, держащего кувшин.

Завершает главу констатация идентичности двух основных фигур марионских ваз, хозфоры и быка, двум мифологическим персонажам: Великой Матери и ее божественному супругу-быку (Адонису), «связанным воедино ритуалом возлияния».

Глава 5 содержит **углубленное рассмотрение семантики сосудов марионского типа** с точки зрения их предназначения быть главным орудием ритуала возлияния. Показаны основные этапы развития системы либационных сосудов как обусловленные развитием – и соответственно усложнением – мифологических представлений через их отражение в ритуале. Сначала объектом культового почитания является Водная Богиня, чей образ исчерпывающе отражен уже в форме керамического сосуда. Далее исходный образ переживает ряд усложнений, начиная с раздвоения на Великую Мать (Низ) и Деву (Верх). Затем эта пара преобразуется в брачную пару Великой Матери и ее супруга, солнечного Бога-Быка. Отсюда – два главных мотива пластического декора кипрских либационных ваз: хозфора и протома быка. С этим связана также символика, одной стороны, закрытого либационного сосуда как носителя активной порождающей энергии и, с другой стороны, чаши как пассивной восприимчивости этой энергии.

В **Заключении** еще раз констатирован и подчеркнут регенерационный характер обряда возлияния, представляющего космогонический акт священного брака.

Таково в общих чертах и кратком изложении содержание диссертации Калиничева. И надо отметить, что все, о чем он в диссертации говорит, изложено им ясно и убедительно, слогом понятным и приятным, лишенным псевдоученой тяжеловесности, что уже само по себе является важным достоинством. Принимая же во внимание тесную – если не сказать, неразрывную – связь древнего искусства с религией, необходимо признать,

что диссертация находится вполне в русле проблематики истории искусства и представляет собой важный в нее вклад.

Чего недостает данной диссертации, так это внимания к вопросам художественного стиля, к выразительности эстетического рода, иначе говоря – к способу выражения, не опосредованного заранее усвоенными смыслами, но являющегося выражением прямого действия, доступным и понятным любому чуткому зрителю, независимо от уровня его осведомленности в вопросах истории древних культов. Было бы несправедливо ставить этот недостаток в упрек отдельным авторам; ведь он отличает весь нынешний искусствоведческий мейнстрим, который развивается так, будто не было в искусствознании революции, произведенной трудами Алоиза Ригля, Генриха Вёльфлина, Йозефа Стржиговского и прочих.

Как бы то ни было, диссертация Калиничева ценна тем, что проливает свет на важнейшие аспекты истории не только марионской, но и в целом древнекипрской керамики. Кроме того, важнейшей новацией данного исследования надо признать реконструкцию основных моментов универсального для древних культов обряда возлияния, наметившую новые пути к пониманию содержательной стороны искусства древности. Все это делает рассмотренную мной работу достойной самой высокой оценки. Считаю, что автор диссертации, Д.А. Калиничев, заслуживает искомой степени кандидата искусствоведения. Автореферат диссертации полностью соответствует ее содержанию.

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник
Научно-исследовательского института теории и истории
изобразительных искусств
Российской академии художеств

20 ноября 2019 г.



Л.И. Таруашвили