

Н.А. Померанцева

Эстетические основы искусства Древнего Египта

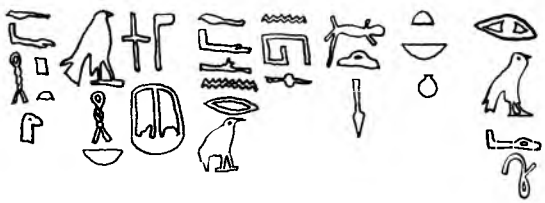


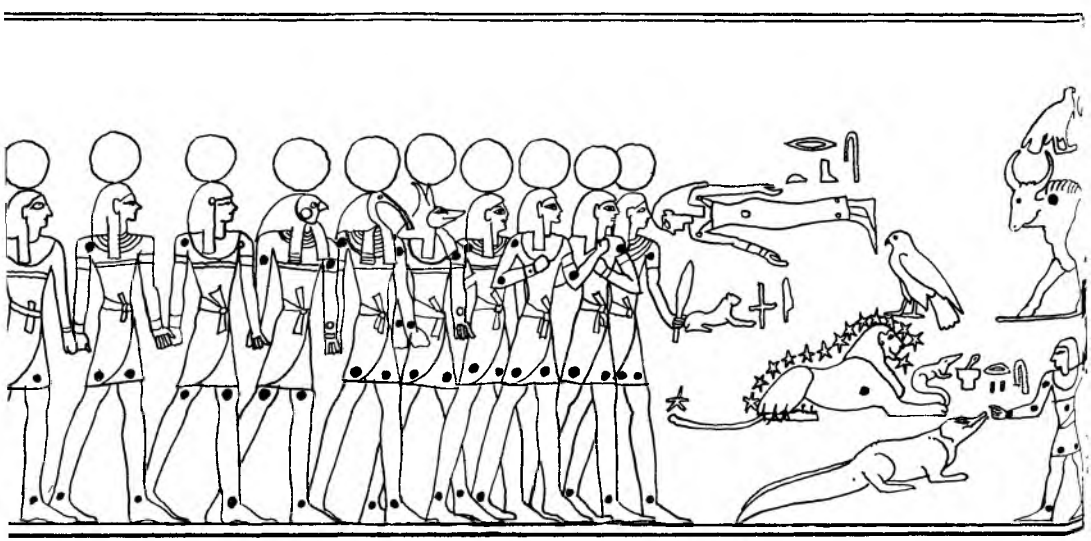




Н.А.Померанцева

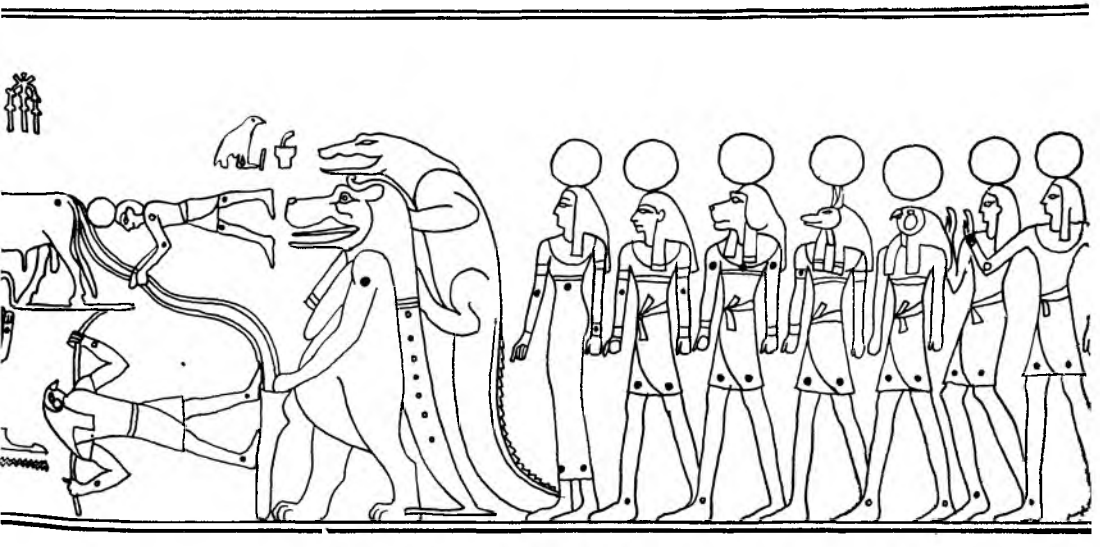
Эстетические основы искусства Древнего Египта





Н.А. Померанцева

Эстетические основы искусства Древнего Египта



Москва
«Искусство»
1985

ББК 87.8
П55

Рецензент —
доктор исторических наук
И. С. Кацнельсон

П $\frac{0302060000\text{-}129}{025(01)\text{-}85}$ 7-84

© Издательство «Искусство», 1985 г.

Оглавление

От автора 7

Часть I

Мифопоэтическое творчество как предыстория эстетической мысли

Глава 1 Древнеегипетское искусство и его сущность. Исторические вехи 12
Глава 2 Понятие образа в древнеегипетском искусстве 27
Глава 3 Основные архетипы древнеегипетского искусства как эстетическая категория 40
1. Древнеегипетский космос, его структура и осмысление 45
2. Древнеегипетский храм как модель космоса 55
3. Архетипы растительного и животного мира 65
Глава 4 Эстетический смысл древнеегипетского орнамента . . 87

Часть II

Творческий метод древнеегипетского мастера как выражение эстетического начала

Глава 1 Эстетические основы древнеегипетского канона 100
1. Роль художественных традиций в сложении канона 107
2. Математический принцип расчета пропорциональных величин и представления египтян о числе 111
3. Образно-философская сущность канона 115
4. Структура расположения *RDH* в основных канонизированных типах древнеегипетской пластики 118
5. Принцип пропорционирования канонических композиций 129
6. Роль традиций и канона в Переходные периоды междуцарствий и в эпоху Тель-эль-Амарны 131
7. Система пропорциональных соотношений в творческом методе древнеегипетского художника 138
Глава 2 Иконография древнеегипетского портрета, коптских и раннехристианских памятников Нубии 150
1. Иконография портрета в ее эстетическом осмыслении 158
2. Иконографическая и каноническая структура лица в круглой пластике и рельефе 162
3. Метафорика древнеегипетской ритуальной маски 166

4. Изображение лица на плоскости.
Трансформация трехмерного пространства в двухмерное 175
5. Распространение традиций древнеегипетского искусства
на иконографию коптских памятников 182
6. Иконография мероитских и христианских памятников Нубии . . 199

Часть III

Прекрасное в его земных измерениях

Глава 1 Эстетика в жизни древних египтян 212
1. Планировка и убранство жилищ 213
2. Лирические мотивы поэзии Древнего Египта 217
3. Музыкальные основы древнеегипетского искусства 220
4. Ритуальный и эстетический смысл древнеегипетского костюма 227
5. Распространение эстетических и философских норм древнеегипетского искусства на культуры эллинистического мира 231

Примечания 235
Литература 242
Список сокращений 246
Список иллюстраций 247
Summary 252

Светлой памяти моего отца
Алексея Александровича
Померанцева посвящаю

От автора

Предлагаемая читателю книга представляет собой попытку раскрыть эстетический смысл древнеегипетского искусства. В отличие от таких культур древности, как Китай или античная Греция, где художники, создававшие искусство, сами являлись и его теоретиками, древнеегипетские мастера оставили поколениям памятники, не донеся до нас своего теоретического осмысления художественного процесса. Нам не известно ни одного текста, где содержались хотя бы разрозненные высказывания по вопросам искусства. Однако есть свидетельства о том, что у египтян существовали «поучения» для скульпторов и живописцев, «Книга планов храма», приписываемая зодчему Имхотепу, обожествленному впоследствии как сын бога Пта. Но об этом имеются лишь упоминания. Мы доподлинно не знаем даже, какое слово соответствовало понятию канона, хотя каноничность древнеегипетского искусства признается неоспоримой.

В силу сакрального характера древнеегипетской культуры, в силу ее недифференцированности мы не можем говорить обособленно о таких областях ее проявления, как философия, религия, литература, искусство. Эти области составляли у египтян единую сферу познания мира: философия и наука приближались к нашему представлению о мудрости, литература — о словесности, ибо под их осмысление не была подведена теоретическая база, а из конкретных явлений практической деятельности еще не было выведено обобщающих правил.

Однако как в языке, так и в художественном творчестве имелись все необходимые предпосылки для создания на их основе соответственно грамматики и канона, которые не были привнесены извне, а органично вылились в закономерную систему, подобно тому как теория складывается на основе практических результатов.

Древнеегипетская система мировоззрения окутана покровом мифологической символики. В «Памятнике мемфисской теологии» наряду с изложением космогонических и теологических представлений раскрывается в художественно-образной форме созидательная сущность бога Пта — творца вселенной и других богов. Анализируя этот текст, английский египтолог Дж. Брестед пришел к заключению, что египтяне уже в древности обладали способностью отвлеченного мышления [1]. (Следует подчеркнуть, что «Памятник мемфисской теологии» был создан еще в эпоху Древнего царства, но дошел в поздней записи.)

При всей своей образной символике язык древних египтян отличался конкретностью выражения, которая подчас получала зримо-осязаемую форму. Так, в представлении египтян мысль обретает активную силу только после того, как облекается в изреченное Слово. Сердце, содержащее в себе творящую мысль, названо «седалищем мысли», а само Слово, в котором воплощена мысль бога, становится источником бытия, источником всего сущего на земле, в том числе и искусства.

При попытке «реконструировать» теоретические основы древнеегипетского искусства нам приходится главным образом привлекать в качестве исходного материала памятники изобразительного искусства; в процессе систематизации материала, анализа источников и, где возможно, текстов или словесных эквивалентов таких понятий, как «искусство», «прекрасное», «образ» и др., делается попытка установить логические связи между рассматриваемыми компонентами и сущностью художественного образа в целом.

Там, где это возможно, намечены исторические вехи, позволяющие хотя бы в отдельных проявлениях проследить эволюцию эстетических воззрений с учетом развития основных стилистических направлений на том или ином этапе истории древнеегипетского искусства. Среди памятников Древнего Египта есть немало таких, которые бесспорно вписываются в число шедевров мирового искусства. Понятие шедевра есть не только оценочная эстетическая категория; шедевр должен отвечать определенным нормам художественного совершенства, предполагая единичность решения, когда образ достигает такой гармоничной формы выражения, где ни одна малость не может быть привнесена или отторгнута без нарушения целостности композиции, пропорций, цвета или других компонентов. Таким безусловным критерием, имеющим убедительность математической доказуемости, является система пропорций, основанная на ритмическом равновесии целого и частного. Эта система составляет основу канона произведений искусства древности. Создателю древнегреческого скульптурного канона Поликлету, по свидетельству Филона, принадлежит следующее изречение: «Успех [произведений искусства] зависит от многих числовых отношений, причем [каждая] мелочь имеет значение» [2]. Римский историк Плиний отмечает: «Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию» [3].

В культуре каждой страны есть произведения искусства, определяющие ее лицо и образную сущность. Древний Египет в представлении почти каждого неизменно связывается с гигантскими пирамидами, сфинксами, воплощающими собой неизреченную мудрость веков. И, пожалуй, ни одно научное определение с такой ясностью и наглядностью не отражает специфику древнеегипетского искусства, как са-

ми эти безмолвные хранители истории. Они несут в себе все: монументальность, лаконизм форм, геометричность, строгую логику конструктивного замысла, религиозно-философское осмысление мироздания, связанное с культом вечной жизни. Пирамиды с полным правом можно назвать символом Древнего Египта, отправной точкой его философско-религиозного мировоззрения. И не случайно, что они уже в древности были приписаны к семи чудесам света. Обращение к подобным памятникам — одна из ступеней на пути раскрытия образного смысла древнеегипетского искусства.

Художественные традиции древнейших культур складываются в процессе образного восприятия мира. Уже на самом раннем этапе совершается отбор приемов и средств, присущих именно данной культуре. Первое, что выделяет памятники древнеегипетского искусства, — это геометрическая простота форм; но при этом художники не отступали от внешней узнаваемости, гармонично сочетая условность выражения с изобразительностью. Выявление мыслимой сущности образа приводило к обобщенной передаче объемов, однако условность не переходит в деформацию, и в древнеегипетском искусстве с самого раннего этапа его существования устанавливаются законы пропорциональной соразмерности. Геометризированная стилизация форм ранних памятников постепенно перерастает в геометрию незримую, присутствующую внутри композиции и специально не подчеркиваемую.

Общее в приемах работы древнеегипетских художников состоит в том, что мастера стремились передать главное и существенное, опуская второстепенное. Этим самым произведение выигрывало в многогранности восприятия.

Хотя мы и не имеем прямых свидетельств и письменных источников непосредственно того времени, когда древнеегипетский канон был создан и продолжал существовать в искусстве египтян и их ближайших последователей, тем не менее мы можем до некоторой степени опираться на параллели литературных памятников, поскольку литература, составлявшая значительную часть древнеегипетской культуры, прожила более долгую жизнь, чем древнеегипетское государство эпохи его независимости, а затем стала предметом различного рода заимствований. Эти заимствования в области мировоззрения, литературных жанров, канонических типов изображения говорят о значении древнеегипетской культуры, которое она обрела для последующих цивилизаций. Это в первую очередь связано с тем, что древнеегипетское искусство, возвеличивая богов, воздавало должное и человеку, — все оно пронизано образами людей. Масштаб человеческой личности еще не соизмерим с реальным земным человеком; человек еще не становится «мерой всех вещей», как это будет у древних греков, но он во многом индивидуальность, хотя и пластически замкнутая.

В гимне Нилу, богу Хаппи, выражено молитвенное славословие богу и природе, которые мыслились египтянами нерасторжимо, подобно тому как далеко не везде в изобразительном искусстве проводится грань между человеческим и божественным.

Автор приносит глубокую благодарность доктору исторических наук И. С. Кацнельсону, кандидатам исторических наук Р. И. Рубинштейн и Э. Е. Миньковской за ценные советы в процессе работы над книгой, а также художнику А. Б. Гросицкому за помощь в оформлении иллюстративного материала.

Часть I

Мифопоэтическое творчество как предыстория эстетической мысли



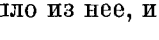
Глава 1

Древнеегипетское искусство и его сущность. Исторические вехи

Искусство не знает предела.
Разве может художник достичь
Вершин мастерства?
Как изумруд, скрыто под спудом
Разумное слово.

Из «Поучений Птахотепа»

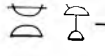
В знаменитом «Поучении Птахотепа», созданном в эпоху Древнего царства, но дошедшем до нас в записи Среднего царства — принадлежало «Поучение», вероятно, главному советнику фараона V династии Исеси (XXV в. до н. э.), который позднее считался одним из великих мудрецов, — встречается слово «искусство» [1]. Первый вопрос, который возникает в связи с употреблением этого слова, — осмысление его с точки зрения египтян. Автор «Поучения» помимо чисто практических советов, которые он дает своему сыну, говорит о сложности ораторского искусства, которому в Египте придавалось большое значение, ибо в нем выражалось подлинное умение красноречия: «Говори лишь после того, как ты осознал суть дела. Красноречив говорящий в совете. Труднее умная речь, чем любая работа...» [2]. В данном переводе найден более точный эквивалент тому содержанию, которое египтяне вкладывали в понятие искусство, связывая его с умением, мастерством.

В более позднем тексте, относящемся примерно к XII в. до н. э.— папирусе о «Злоключениях Ун-Амуна», — есть следующие строки: «Амон устроил все земли, устроенные им, но землю египетскую — раньше других. Искусство вышло из нее, и учение вышло из нее...» [3]. В этом памятнике в значении «искусство» употреблено  — mnḫ·t, слово, равнозначное понятию «техника», «умение», «мастерство» [4]. В таком значении это слово уже и конкретнее, чем искусство в нашем понимании. Слово mnḫ·t вошло в употребление в эпоху XVIII династии и часто встречается в поздних текстах. У древних египтян выражению irj mnḫ·t соответствует представление об искусно сделанной вещи, что подчеркивает примат мастерства как оценки качественной стороны работы.

В приведенном выше тексте папируса о «Злоключениях Ун-Амуна» есть слово «учение»:  — śb³j·t, которое в нашем представлении могло бы соответствовать понятию «наставление».

Сами египтяне считали свою страну источником жизни, прародительницей искусства (то есть мастерства) и знаний, хотя оно для них не существовало как самостоятельный вид деятельности, являясь одним из звеньев в длинной цепи осмысления мироздания.

Искусство, как известно, возникло задолго до того, как появились первые теоретические попытки его осмысления. Самые ранние формы проявления его в магических ритуалах, образной символике относятся к тому этапу, когда еще не было письменности и само искусство выступало как некий собирательный «текст». Подходя с таких позиций к его осмыслению, попытаемся реконструировать хотя бы отдельные грани творческого мышления древнеегипетских мастеров, раскрыть эстетический смысл их искусства.

Несмотря на то, что искусство входило в общий комплекс осмысления мироздания, у египтян для его обозначения существовало еще одно слово:  — ḫm(w)·t[5]. В текстах Древнего царства оно также употреблялось применительно к мастерству, распространяясь на все виды творческой деятельности — строительство, декоративное оформление гробниц, включая не только изготовление предметов художественного ремесла, используемых в погребальном культе, но и сам акт созидательной деятельности мастера. Слово ḫm(w)·t передавало качественную оценку работы, употребляясь в значении «умение», «сноровка». С эпохи Древнего царства ḫmww соответствовало определению «умелый», «искусный», когда речь шла о художнике или писце, об искусстве врачевания или священнодействии в сокровенном смысле. С эпохи Нового царства расширяется его значение в оценке профессионального мастерства: «лучший художник в своей области [профессии]» [6] или «начальник работ», которому принадлежал весь творческий замысел композиции, в отличие от мастеров, занимавшихся техническим его воплощением. Такие художники-исполнители обладали высоким профессиональным мастерством, более дифференцированным в сфере практического применения: резчики по камню, дереву, ювелиры и т. п.

Слово ḫm(w)·t в равной мере относилось и к искусству художника и ко всем творениям бога Пта, который в текстах Нового царства именовался «тот, кто сотворил искусства» [7], причем слово «искусство» поставлено здесь во множественном числе. Входя в состав титулатуры богов, причастных к акту творения, таких, как Пта, Сохмет, слово ḫmw·t распространялось и на звание верховного жреца Мемфиса, подчеркивая тем самым, что его сан возводится к богам.

Характерно, что это слово в понимании египтян объединяло и конкретные и обобщенные формы проявления, причем в первом случае оно употреблялось значительно чаще.

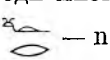
Даже в деяниях бога Пта отвлеченная мысль воплощается в конкретных проявлениях. Так, в фиванской версии «Книги мертвых» встречается выражение , означающее «сотворенный Словом»[8].

Там, где древнеегипетские тексты обращаются к теме творения, большинство из них непременно связывают бога Пта с созданием разных видов искусств, ремесел, строений, форм для изображений. Созидательная роль Пта раскрывается в Слове, которое, будучи изреченным, воплощается в его деяниях, в результате чего возникли земля, вода, люди, скот. При этом акт творения представлялся египтянам абстрактно, ибо Пта творил мыслью и словом, в отличие от бога Хнума, который «вылепил» весь мир и людей с помощью гончарного круга. Мысль, облекаемая Словом в устах Пта, претворялась в конкретные первопредметы; ему приписываются первые художественные изделия, статуарные изображения, планы храмов. Роль его как покровителя искусств распространялась и на главного жреца, служившего при храме Пта в Мемфисе и носившего титул высочайшего наставника искусства. Само искусство рассматривалось египтянами как один из актов деяния богов, а потому считалось божественным и священным. В отличие от людей нашего времени с их способностью расчленять и аналитически постигать явления и процессы древние хранили нерасторжимое единство с окружающим миром, мысля себя его частицей и вписываясь тем самым во вселенскую орбиту мироздания. Для древних людей, создавших самые ранние памятники, понятия «познавать», «овладевать» и «изображать» являлись синонимами. Следовательно, говоря образным языком, их искусство можно уподобить некоему собирательному тексту, вобравшему в себя неизреченное Слово ненаписанных письмен и ставшее тем самым тождественным им, ибо, когда молчат предания, говорят памятники.

Как уже отмечалось, египтяне не создали специальной теоретической системы, которую можно было бы назвать эстетической.

Слово «эстетика» (αἴσθησις) греческого происхождения, оно первоначально означало ощущение, чувство, — то есть связывалось с конкретными представлениями и понятиями. В Греции это понятие распространялось и на науку, дающую теоретическое осмысление искусству и процессу художественного творчества. Греки, по сути дела, явились создателями науки эстетики, положившей начало развитию европейской эстетической мысли. Однако античные авторы в своих высказываниях признают зависимость своей культуры от цивилизации долины Нила.

Представления древних египтян о мире раскрываются в древнеегипетской мифологии. Однако сакральный смысл ее, образная символика и иносказательный язык подчас больше скрывают, чем раскрывают специфику их мировосприятия. Иногда образность, воспринимаемая, на наш взгляд, несколько упрощенно, воплощалась в мифологии древних египтян в конкретные формы действия, связываясь с передачей ощущения, которое восходило к слову «эстетика» в первоначальном греческом его значении. Так, например, согласно мемфисскому преданию о сотворении мира и богов, бог-творец творит «сердцем и языком», ибо оно (сердце) дает выход всякому знанию и «язык повторяет все задуманное сердцем» [9]. По велению сердца, «высказанному языком», то есть облеченному в Слово, Пта, сотворив богов, основал их храмы и создал их тела, воплощением которых, по представлениям египтян, служили культовые статуи богов.

Близкое по смыслу греческому пониманию эстетического можно найти и среди многообразных значений древнеегипетского слова «нефер» ( — nfr)[10], связанных с восприятием и ощущением, несущими в себе критерий прекрасного. Подобное определение со времени Древнего царства относилось к человеческому лицу или какой-либо иной части тела и образу в целом, к красивой девушке или женщине, к искусно сделанным вещам, а также к солнцу и небесным светилам. В этом смысле слово nfr выступает в значении «прекрасного», что равнозначно понятию совершенного, гармоничного, то есть качеству, присущему извечно существующим светилам, причастным, по религиозным верованиям египтян, акту божественного творения. Применительно к солнцу понятие nfr ассоциировалось с красотой его сияния, свет которого озаряет землю.

Словом nfr выражалось впечатление удовольствия, получаемого от музыки или танца.

В выражении irj ḥw nfr («хорошо сделанный») [11], употребляемом при качественной оценке работы, слово nfr выступает в том же значении, что и mnḫ·t. Слово nfr входило также составной частью в имена богов. Достаточно привести эпитет nfr htp, прилагаемый к Хонсу и другим богам. Применительно к понятию красоты в ее превосходной степени nfr · t встречалось уже в «Текстах Пирамид» и входило в женские имена. Одну из носительниц его — Нефрет — изображает замечательная полихромная статуя (Древнее царство, Каирский музей), полностью оправдывающая ее имя.

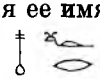
С эпохи Древнего царства знак  входил и в имя сына мемфисского Пта бога Нефертума, образ которого связывался с цветком священного лотоса. С Нового царства этот знак с эмблемой Нефертума распространяется и на сам цветок, олицетворявший бога. Хоро-



Рис. 1
Львиная палетка
Конец IV тыс. до н. э.

шо знакомое каждому имя жены фараона-реформатора Эхнатона красавицы Нефертити означает «Прекрасная пришла».

Уже в текстах Древнего царства в выражении wṯs nfrw («тот, кто несет красоту») слово «красота» выступало равнозначным божественному образу [12] и прилагалось не только к самим богам, но и к их изображениям, являвшимся отражением божественной красоты. Тем самым устанавливалась символическая связь между сущностью бога и его зримым воплощением в художественном образе.

Становление основных принципов древнеегипетского искусства происходит уже на ранней стадии его развития.

В начале IV тыс. до н. э. культ мертвых вылился в сложную систему верований в вечную жизнь в загробном мире, что повлекло за собой строительство гробниц, которые имели строго определенную планировку и систему декоративного оформления, выразившиеся в синтезе архитектурно-пластического решения.

Наряду с культом мертвых сохраняются и пережитки первобытного мышления, восходящие к додинастической эпохе. С этого времени анималистическая тема проходит через все изобразительное искусство Древнего Египта; самые ранние изображения животных на амулетах и палетках решены в условной манере. Условность в пере-

даче форм, предельно схематизированных и уплощенных, сочетается с откровенным использованием ряда натуралистических приемов в оформлении фасадов гробниц (мастабы I дин. в Саккара), где помещались объемно переданные бычьи головы с вставленными в них настоящими рогами.

В расписной керамике и настенных росписях гробниц преобладают приемы условной стилизации: фигуры людей и животных трактуются как знаки, хотя в ряде композиций (гробница вождя в Иераконполе, конец IV тыс. до н. э.) условная манера исполнения сочетается с пластически читаемыми силуэтами, имеющими полихромную обводку по контуру изображения.

Хотя единой стилистической линии в искусстве додинастического периода и Раннего царства не прослеживается, композиционные принципы складываются в систему, обнаруживая ряд общих черт: фризообразность построения сцен, сочетание фасных и профильных элементов в изображении фигуры на плоскости, ритмическое, пропорциональное равновесие сцен внутри регистров, принцип разномасштабности. Устойчивость изобразительных приемов свидетельствует о наличии определенной традиции, которая, закрепляясь в памятниках, становится обязательной нормой. Найденные приемы изображения складываются на рубеже IV—III тыс. до н. э. в каноническую систему. В памятниках Раннего царства по сравнению с додинастической эпохой намечается отход от условной стилизации; изображения получают символическое осмысление, становясь образами, в которых узнаваема не только их предметная сущность, но и вид. В «звериных палетках» конца IV тыс. до н. э. (ил. 3, 4) наряду с действительно существующими видами животных встречаются и фантастические, сочетающие в себе разнородные элементы, причем изобразительность таких мотивов устойчива. Повторяемость их свидетельствует об определенном символическом осмыслении; к наиболее часто встречающимся относятся изображения животных с чрезмерно удлиненными, змеевидно извивающимися шеями (ил. 4). Подобный мотив можно рассматривать как связь наземной и подземной фауны, символизирующую образное единство мира.

Искусство додинастического периода отличается экспрессивностью в передаче движения, причем движение рассматривается не как сумма отдельных моментов, а как бесконечно длящийся процесс. Неустойчивые, напряженные позы человеческих фигур, преследуемых животными и птицами на так называемой «львиной палетке» (Лондон, Британский музей), вызваны их местоположением (рис. 1): птицы, клюющие своих жертв, и лев, впивающийся зубами в тело врага, осуществляют динамичную связь между фигурами. Пространственные паузы также усиливают эту связь, а разномасштабность изображений приводит к тому, что динамические силовые линии как бы

стягиваются к центру, придавая движению замкнутый характер и подчиняя композицию форме предмета (в данном случае палетки).

Если в додинастический период и эпоху Раннего царства движение принимает активные формы, то в эпоху Древнего царства образы наряду с этим преисполнены потенции движения, выражающейся в эмоциональной, волевой сосредоточенности.

Портретные изображения сочетают в себе живую индивидуальность с ритуальной отвлеченностью, ибо портрет представлялся одухотворенным особой жизненной силой, существующей извечно, а потому все преходящие моменты земного бытия — возрастная характеристика, мимика — в нем отсутствуют.

Ритуальное осмысление портрета привело к сложению эстетических норм передачи образа, которые, хотя и не были зафиксированы теоретически, ясно ощущаются при анализе памятников: в пределах заданных канонических типов композиции индивидуальность ярко выражена.

В основе композиции древнеегипетских памятников заложен органичный синтез архитектурно-пластического решения с четкой ритмической организацией форм. В планировке гизехского комплекса, включающего в себя, помимо пирамид, заупокойные храмы и сфинкса, ощущается связь с ландшафтом: покой вечности полон внутренней динамики, возникающей за счет зрительного восприятия памятников с разных точек пространства; при этом пирамиды воспринимаются то как бы соприкасающимися, образующими монолитную группу, то разделенными четкими ритмическими интервалами.

Композиции рельефов Древнего царства отличаются большим диапазоном темповой характеристики. Наряду с размещением сцен по регистрам, повторяемостью поз, равномерностью интервалов, отделяющих фигуры друг от друга (рельеф мастабы Ахутхотепа, середина III тыс. до н. э., Париж, Лувр), встречаются и приемы передачи стремительного движения. К такого типа композициям следует отнести рельефы с изображением ритуального хеб-седного бега фараона. Непомерно широкий шаг образует большой пролет между выставленной вперед ногой и отставленной назад. При этом вся поза выражает упругое равновесие, ощущение легкой стремительности бега усиливается тем, что фигура соприкасается с опорой лишь пальцами ног (см. рельеф хеб-седного храма фараона III династии Джосера, Саккара). Не менее динамичны и позы гребцов-гарпунщиков в ритуальных сценах охоты на лодках. В круглой скульптуре живой передачей внешних форм движения отмечены статуэтки с изображением людей, занятых повседневным трудом — раскатыванием теста, приготовлением пива и т. п. (V дин.). Все они исполнены вне традиционных канонических типов; фигуры отличаются массивностью форм, монолитностью объемов, обобщенной моделировкой поверхности.



Рис. 2
Девушка, раздувающая печь.
Рисунок на остраке.
Новое царство, XIX дин.

Последовавший за эпохой Древнего царства период распада централизованного государства (VII—X дин.) повлек за собой экономическое и политическое обособление местных центров. В эпоху Среднего царства при фараонах XI династии начинается новый этап объединения страны, столицей Древнего Египта становятся Фивы. В искусстве этого времени прослеживаются две стилистические линии — столичной школы и местных центров. Несмотря на известное подражание провинциальных школ столичной, в местных центрах складываются свои эстетические вкусы. Круг сюжетов значительно расширяется, а принятые канонические композиции обогащаются рядом новых колористических приемов — стиль исполнения становится живописным, в росписях исчезает резкая контурная обводка силуэта.

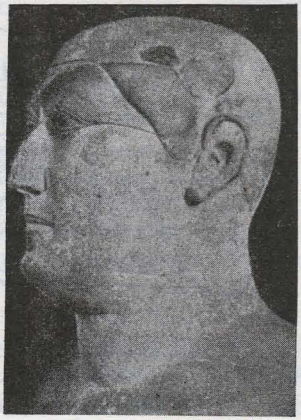
При сопоставлении двух крупных эпох — Древнего и Среднего царства — вопрос о преемственности художественных традиций встает с особой остротой. Традиции могли передаваться через живое посредничество в процессе обучения мастерству или в специальных поучениях, упоминания о которых встречаются в древнеегипетских текстах [13] и у античных авторов [14].

По сравнению с каноном с его фиксированной системой правил стиль отличается большей подвижностью, выражая общую для данной эпохи способность ви́дения и мировосприятия. Эта общность проявлялась в выработанной системе изобразительных приемов — своего рода почерк эпохи, позволяющий довольно точно распознать локальную и эпохальную принадлежность памятников.

Искусство Древнего царства сравнительно со Средним более лаконично по форме выражения, строго и обобщенно в передаче образа, стилистически более однородно. Искусство Среднего царства значительно конкретнее, соизмеримее с человеческим масштабом. В текстах этого времени появляются новые интонации пессимизма и скептицизма.

Сама эпоха становится более динамичной, подвергаются сомнению прежние доктрины («Разговор разочарованного со своей душой»,





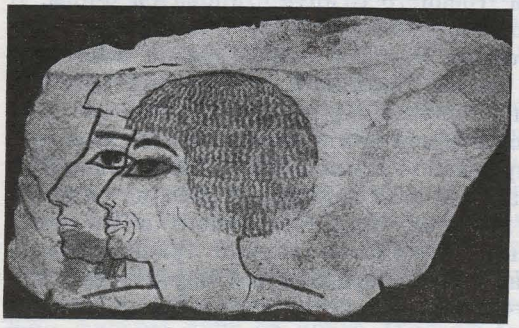


Рис. 3
Автопортрет зодчего Сенмута. Рисунок на стене его гробницы в храме царицы Хатшепсут (Фивы, Дейр-эль-Бахари). Новое царство, XV в. до н. э.

Рис. 4
Профильные портреты зодчего Сенмута. Новое царство, XVIII дин.

Рис. 5
Голова статуи зодчего Хемиуна (профиль). Древнее царство, IV дин.

«Песнь арфиста»). Новые тенденции коснулись и официального искусства. Интенсивная эволюция стиля прослеживается в скульптурном портрете XII династии, идея прославления могущества фараона находит отражение в индивидуализации образа правителя — человеческое начало превалирует над уподоблением его божеству.

Назначение ритуальных статуй заметно расширяется. Они исполнялись не только для помещения в закрытых сердабах, но и устанавливались в храмах наряду с изображениями богов. Для них характерна бóльшая детализация черт, расчлененность объемов; учитываются фактурные возможности материала, усиливается контрастность светотеневой моделировки. Следовательно, эстетические представления о красивом, выразительном, гармоничном менялись в пределах установленных канонических правил и религиозных воззрений. В этом смысле стилистические приемы исполнения могут до известной степени служить эстетическим критерием эпохи.

Эпоха Нового царства — самый длительный и сложный период в развитии египетской культуры — отмечена значительными историческими событиями, повлекшими за собой интенсивное храмовое строительство и бурные сдвиги в области идеологии.

С первых же лет правления XVIII династии обнаруживается нарастающее стремление к декоративности, пронизывающей все виды искусства. В эпоху Нового царства складывается канон основных типов храмов — наземного (Карнак, Луксор), полускального (храм Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари) и скального (храм Рамсеса II в Абу-Симбеле), каноническая система их декоративного оформления рельефами и росписями.

В эпоху Нового царства прослеживаются более тесные связи между литературой и изобразительным искусством. Такие жанры литературного творчества, как гимны, посвященные богам, летописи ратных подвигов фараонов и любовная лирика, находят близкую аналогию в рельефах и росписях храмов и гробниц, где изображения обычно сопровождаются текстом.

В Новом царстве развивается искусство «графики» в прямом смысле — складываются канонические тексты «Книги мертвых», сопровождаемые иллюстрациями, в основу которых были положены росписи «Текстов саркофагов». Так записанное священное Слово не только увековечивается в тексте, но и становится зримым.

Помимо иллюстраций к каноническим текстам от эпохи Нового царства (вторая его половина) дошли многочисленные рисунки на остраках, обнаруженные при раскопках поселения фиванских мастеров в Дейр-эль-Медина. Стиль исполнения и тематика этих рисунков выходят за пределы принятых канонических композиций. Эти рисунки — своеобразные «листки из альбома» с беглыми зарисовками — отражают непосредственные наблюдения окружающего быта. Мастера фиксировали все интересное и выразительное — позы, жесты, мимику (рис. 2, с изображением обнаженной девушки, раздувающей печь, Новое царство). Среди зарисовок встречаются наброски, переосмысляющие виденное, а подчас и едкие шаржи — карикатуры, не предназначавшиеся для широкого обозрения. Наличие таких произведений свидетельствует о существовании в недрах официального направления другого искусства, быть может, и непризнанного, но удивительно непосредственного по зоркости восприятия и выражения. Такие рисунки, исполненные профессиональной рукой, обнаруживают блистательную технику, умение броским штрихом создать остро характерный образ, в основе которого заложено индивидуальное видение мастера (рис. 3, 4).

Акцент на индивидуально характерное в портретном образе впервые ставит искусство Тель-эль-Амарны. Отказ от идеализации образа фараона вылился в открытую форму протеста против прежнего офи-

циального направления. Не случайно в текстах того времени часто встречается слово «маат» — истина. Индивидуальные черты Эхнатона, преломленные сквозь призму художественной стилизации, составляют основу иконографии его портретов, которая порождает новые приемы исполнения, новое понимание красоты, исходящее из критерия выразительности.

Среди новых сюжетных композиций в амарнском рельефе можно отметить изображение Эхнатона в кругу семьи, для которого характерны камерные, лирические интонации, ранее не встречавшиеся в египетском искусстве. Характерно, что индивидуальные черты иконографии фараона переносятся и на образ его жены Нефертити и на изображения их дочерей. Специфическая трактовка черт лица и фигуры Эхнатона с ярко выраженной деформацией, доходящей порой до гротеска, наводит на мысль о сложении иного, присущего именно амарнской эпохе эстетического кредо.

Амарнское искусство не было стилистически однородным; быстрая смена приемов исполнения, ориентация на индивидуальное, характерное противоречили старой религиозной доктрине о вечности. Многие композиции явно носили «светский» характер: среди них — росписи дворцовых покоев, «пограничные» стелы и стелы с изображением фараона в кругу семьи. Такой поворот к земной жизни вызывал благоговейное любование ею в соответствии с новым философско-эстетическим осмыслением реально видимого мира, который ассоциировался с истиной (маат) как источником всего сущего и олицетворялся солнцем.

В амарнском искусстве помимо этой «экспериментальной» линии поиска выразительного намечается и обратный процесс — тяготение к лирической трактовке образа. Это направление свойственно целой школе мастеров, условно называемой «мастерской скульптора Тутмоса». В иконографии портретов этого стиля восстанавливается гармоничность образов, гармоничность пластических форм.

В искусстве второй половины Нового царства, в правление преемников Эхнатона и в эпоху Рамессидов, художественные принципы Амарны продолжали еще сказываться на дальнейшем пути развития искусства. Однако эстетические позиции египтян развивались и изменялись эпохально, причем модификации не сопровождались резким разрывом со старым, традиционным, каноническим (кроме периода Амарны с его переосмыслением канона). Обновления касались стиля, который в свою очередь шел от нового художественного ви́дения образа. Усилившиеся во всех областях искусства Нового царства декоративные тенденции нашли отражение в первую очередь в живописи. Стенопись царских гробниц Долины царей напоминала развернутый свиток папируса. Ритуальные сцены по сюжету и стилю исполнения ближе примыкают к строгой графической манере, в то время

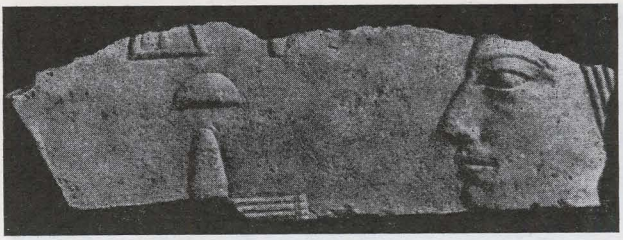


Рис. 6
Рельеф с изображением профиля Хемиуна из гробницы зодчего (фрагмент), Древнее царство, IV дин.

как росписи фиванского некрополя в Дейр-эль-Медина отличаются большей живописностью.

При сопоставлении сцен, одинаковых по сюжету и датируемых одной и той же эпохой, ясно выступают различия в стиле между росписями гробниц фараонов и их приближенных. Первые по технике исполнения приближаются к полихромному рельефу с четкой проработкой силуэта и контуров фигур, в то время как в гробницах фиванской знати аналогичные сцены решаются в свободной живописной манере: фигуры не имеют резко очерченных контуров, и цвет подчас даже выходит за линию обводки. Наглядный пример дает сопоставление двух композиций с изображением шахматной игры: в первой из них представлена жена Рамсеса II Нефертари, восседающая перед шахматным столиком (гробница Нефертари, Долина цариц, рис. 7), во второй — покойный Небенмаат со своей супругой (гробница Небенмаат, Дейр-эль-Медина, рис. 8). В обоих памятниках позы фигур и построение композиции каноничны, но стиль росписи и живописная манера заметно отличаются друг от друга. Даже «почерк» написания иероглифов разный. В гробнице Нефертари текст выписан каллиграфически, в росписи Небенмаат — быстрой прописной манерой.

В официальной скульптуре времени Рамессидов постепенно нарастает идеализация образов, выродившаяся затем в несколько холодную, изысканную манеру виртуозной, самодовлеющей техники в памятниках I тыс. до н. э.

Поздний период в культуре Древнего Египта (последнее тыс. до н. э.) отмечен частыми сменами династий, что, естественно, вело к известной пестроте стилей и направлений в искусстве. Среди правителей появляются иноземцы, а вместе с ними в искусство проникают новые элементы; галерея портретных образов расширяется за счет новых этнических типов (период ливийской, эфиопской династий). Кратковременный период «возрождения» Древний Египет переживает в эпоху XXVI династии, когда Фивы навсегда утрачивают свое былое политическое и художественное значение и столицей становится Саис. В саисский период наблюдается обращение к традициям «классических» эпох. Однако, принимая за образец памятники Древнего царства, саисские мастера создают идеализированный портрет,

где за внешней красивостью утрачивается индивидуальность. Подлинная, живая красота портретов Древнего царства подменяется в саисском искусстве изысканностью образов, безукоризненных по технике исполнения; единообразие внешних приемов приводит к утрате портретности и созданию типизированных изображений.

В пластике эллинистической эпохи (период эллинизма начинается с захвата Египта Александром Македонским в 332 г. до н. э.) линия, намеченная саисским искусством, приводит к чистому эстетизму, когда во многом утрачивается философско-религиозное осмысление образа и традиции соблюдаются лишь внешне. Образы не перестают быть прекрасными и совершенными, но они становятся более конкретными; духовность уступает место телесности, явленной с подлинной виртуозностью художественного мастерства. В рельефах повышается объемность моделировки, они делаются выпуклыми. Образ богини Исиды сближается с типизированными женскими изображениями типа «Арсиноя» и «Клеопатра». Эти черты являются неизбежной данью Египта античному миру, в соприкосновение с которым он вступает на заключительной странице своей истории В результате взаимодействия двух культур происходит их ассимиляция, причем в целом ряде памятников архитектуры, скульптуры и художественного ремесла местные черты оказались преобладающими.

Синтез египетской и греко-римской культур проявился, в частности, в возрождении в эллинистическую эпоху древнеегипетского заупокойного культа, что привело к созданию живописных фаюмских портретов, сосуществовавших с пластически исполненными масками.

Для истории искусства любой страны периоды столкновений и взаимопроникновения разных художественных культур представляются исключительно важными, ибо в процессе их взаимодействия выявляются и закрепляются характерные особенности местных традиций, эстетических представлений, вырабатываются критерии красоты и совершенства. Органичный синтез всех видов древнеегипетского искусства основан на специфике мировоззрения египтян, эстетические принципы которых восходили к гармоничному ощущению красоты Художники почти не прибегали к приемам деформации. При всей ограниченности выразительных средств египетские мастера умели малым сказать о многом.

Древнеегипетское искусство пережило древнеегипетское государство. Воздействие художественного наследия Египта на страны, имевшие с ним непосредственный контакт, было огромным даже тогда, когда Египет оказывался в роли побежденного Египетская культура исторически не дожила до этапа своего «средневековья», завершившись на стадии эллинизма — последней фазе своего развития.

Цивилизация Древнего Египта привлекла к себе пристальное внимание задолго до того, как она стала легендой. Греческий историк



Рис. 7
Царица Нефертари за шахматным столом. Роспись гробницы царицы Нефертари (Фивы, Долина цариц). Новое царство, XIX дин.

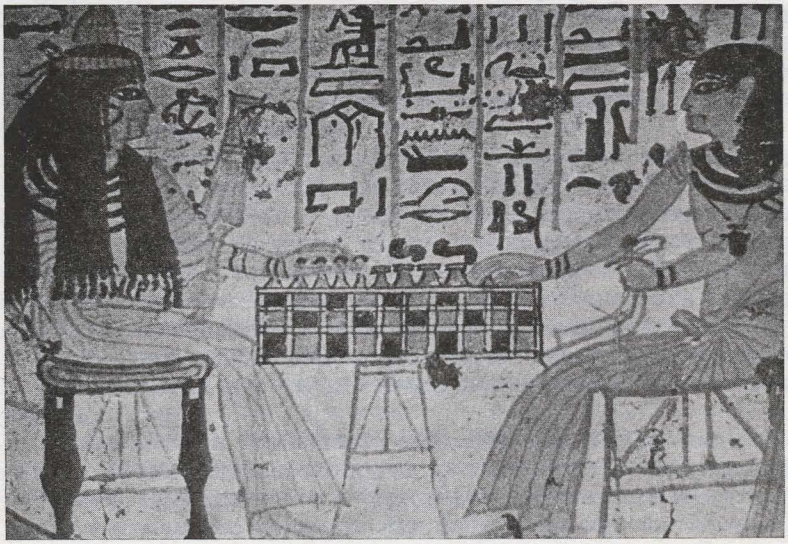


Рис. 8
Покойный Небенмаат со своей супругой за шахматным столом. Роспись гробницы Небенмаат (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.

Геродот (484—425 гг. до н. э.) оставил подробное описание страны, ее народа, уклада жизни, событий, свидетелем которых он являлся. В эпоху эллинизма египетский жрец Манефон (конец IV — начало III в. до н. э.), живший и работавший в эпоху Александра Македонского и первых Лагидов, составил историю Египта. Он вывел царственный род фараонов от Пта и Ра и других божеств гелиопольского пантеона. За ними следовал Хор и далее — полубоги, на смену которым пришли фараоны. Так мифологические представления древних египтян самым непосредственным образом переходили в их историю.

Античные авторы издревле считали Пифагора (ок. 570 — ок. 500 гг. до н. э.) прямым наследником древнеегипетской мудрости, ее восприемником и продолжателем. Диодор Сицилийский (ок. 80—29 гг. до н. э.) помимо исторических сведений сообщает ряд подробностей о процессе работы древнеегипетских мастеров. Платон (482 или 427—348 или 347 гг. до н. э.) в своих «Законах» указывает на использование ими образцов, которым они неукоснительно следовали. Оба автора впервые заострили внимание на творческом методе работы древнеегипетских мастеров, однако ни один из них не делает попытки раскрыть эстетический смысл искусства Древнего Египта. Следовательно, придется в дальнейшем опираться непосредственно на сами творения египетских мастеров, сопоставляя лексические понятия с языком изобразительного искусства.

Глава 2

Понятие образа в древнеегипетском искусстве

Утверждающий истину, которой алчут люди,
В изреченье: «Пребывай в готовности до тех пор,
Пока тебе ответят».
Восхваление Нила[1]

Искусство Древнего Египта — это искусство образа. Художественный образ, пожалуй, самое емкое и обобщенное понятие: это не только рукотворное создание человека, но и цепь уподоблений, в основу которых положено глубокое философское осмысление таких понятий, как единичное и обобщенное, индивидуальное и идеальное. Естественно, подобный аналитический подход доступен современному мышлению с его способностью разлагать целое на частные компоненты. Древние египтяне с их конкретным мышлением не задавались подобными проблемами, а разрешали их всем ходом развития своей культуры, мировоззрения и образного мировосприятия, преломленного в художественном творчестве.

Скульптурные изображения богов, фараонов, вельмож выражают идею аналогии, подобия, где человеческое уподобляется божественному, а божественное в одной из форм проявления воплощается в антропоморфном внешнем образе, прокладывая путь от единичного к обобщенному. Если древние египтяне не могли обобщать отдельные явления в словесно-логических понятиях, выстраивать причинно-следственную зависимость между ними, то в своей практической деятельности они это делали уже в древнейшие времена, интуитивно находя и предугадывая то, что не было подкреплено теоретическими выводами.

Способность к обобщению складывалась в художественной практике и могла быть почерпнута из конкретных наблюдений жизни; например, проекция тени — условный, обобщенный силуэт, проецирование трехмерного предмета или фигуры на плоскость, то есть сведение его к двухмерному, — своего рода идеопластика. Сочетание в одном изображении элементов, видимых с разных точек пространства, привело к использованию подвижной точки фокуса, суммировавшей разные аспекты видения в едином образе. При этом суммирование не

есть механическое сложение, а органичное, пропорционально уравновешенное сочетание. Именно в изображении фигуры на плоскости с характерным приемом сочетания фасных и профильных элементов неизменно присутствует потенция движения, осуществляемая через воображаемое стремление к повороту фигуры вокруг оси. Подобная манера воспроизведения выражает специфическое развертывание изображения во времени, способность не расчленять, а создавать синтезированный образ. Эта особенность художественного мышления проявилась уже на самом раннем этапе сложения древнеегипетского искусства.

Уже первобытное искусство, стадию которого проходит каждая культура на раннем этапе своего развития, дает не понятие о предмете, а его образ, где конкретное восприятие претворяется в обобщенном ви́дении, — в этом и состоит поразительная убедительность памятников древнеегипетского искусства.

На данном этапе образ, знак и символ образуют единое целое и весь арсенал изобразительных средств направлен на выражение их сущности.

Ритуальные зооморфные и антропоморфные фетиши, восходящие к самому раннему этапу древнеегипетского искусства, несут в себе устойчивую семантику. Она проявляется в повторяемости изобразительных мотивов, встречающихся в композициях стенописи гробниц, росписях на сосудах или в рельефах палеток. Такие мотивы обычно представляют собой замкнутое звено, состоящее из одного или группы изображений, которые либо обособляются в композиции (фигура человека с двумя стоящими на задних ногах животными, пятерка козлов на круге — гробница вождя в Иераконполе, конец IV тыс. до н. э.; Каир, Египетский музей), образуя своего рода геральдический знак, либо представляют собой обособленную фигуру, повторяющуюся, подобно звену орнамента. Таковы изображенные на расписных керамических сосудах птицы с длинными ногами и шеями. Не случайно, что этот устойчивый мотив встречается почти во всех памятниках древнейшего искусства, причем не только в Египте, но и в Передней Азии.

На рубеже IV—III тыс. до н. э. происходит процесс формирования иероглифической письменности из пиктограммы, прокладывающий путь от изобразительности к знаку. Этот процесс совпадает с начальным этапом объединения Верхнего и Нижнего Египта в единое государство. Египет, находившийся в стадии государственного образования, нуждался в силу складывающейся новой структуры хотя бы в простейшей записи имен, которые невозможно было передать средствами пиктограммы. В додинастических палетках не столько говорится о событии, сколько оно «показывается» рисуночными, пиктографическими знаками. На этой стадии функции их значительно расширя-

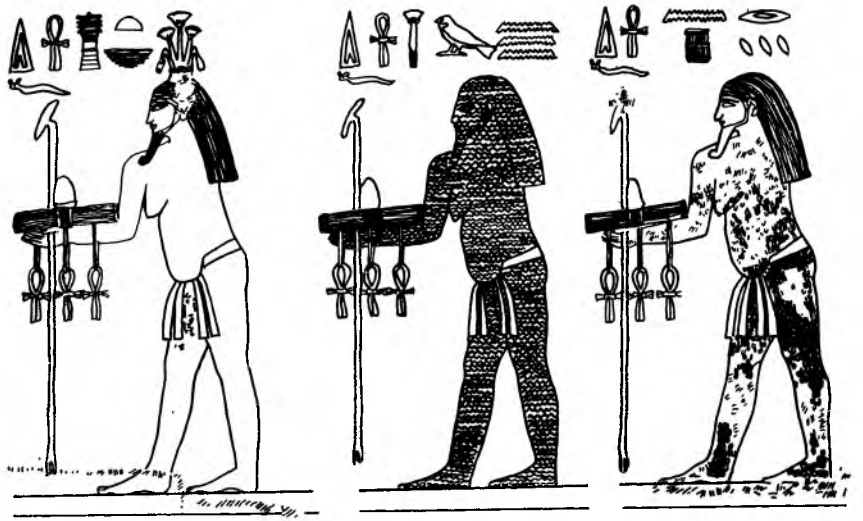


Рис. 9
Антропоморфные изображения божества Нила Хапи, в образе которого подчеркнуто плодоносящее начало

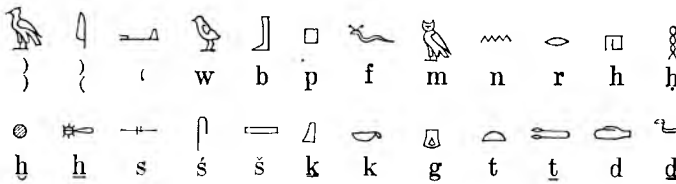
ются — из иллюстративно-изобразительных они становятся информативными и начинают использоваться с целью передачи определенного повествовательного смысла.

Можно думать, что процесс изобретения системы записи совпал со временем совершенствования устной речи, когда возникла необходимость ее фиксации. Первые, еще несовершенные попытки записи мы встречаем в знаменитой палетке Нармера (рис. 10), фараона нулевой династии (рубеж IV—III тыс. до н. э.), где пиктограмма сосуществует с иероглифами, с помощью которых написано его имя. Постепенно иероглифические знаки приобретают устойчивые формы, позволяя говорить о сложении иероглифики. В иероглифических знаках прочно сохраняется их образная специфика, наглядная изобразительность, что дает право считать, что именно искусство на самой ранней ступени своего существования послужило основой знаковых систем, использовавшихся для передачи речи, облеченной в форму текста. В процессе совершенствования записи наглядные начертания знаков все более схематизируются.

Знаки древнеегипетской письменности — это прежде всего знаки-образы. Помимо своего смыслового значения они являются в подлинном смысле слова произведениями искусства каллиграфии (ил. 23). Такие иероглифические знаки, по сути дела, мало чем отличаются от

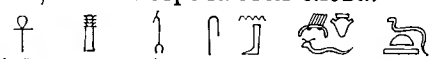
аналогичных изображений, встречающихся в рельефных и живописных композициях, входящих в число канонизированных типов. Эту группу в значительной мере дополняют детерминативы. Однако далеко не все буквы принадлежат к строго изобразительной категории. Целый ряд их представляет собой стилизованные знаки, в основе которых лежат реальные прообразы. В иероглифике подобные формы сведены к предельно лаконичному виду:  jb—сердце,  w³ś—скипетр, означавший «счастье»,  r³ рот,  t³ — хлеб.

Помимо того, существовало двадцать четыре однобуквенных знака; изобразительная основа одних ясно проявлена, другие схематизированы настолько, что заложенный в них конкретный первообраз утрачивается:



Для некоторых слов употреблялось и знаковое и буквенное написание; так, например, иероглиф  —ʿnḫ (жизнь) иногда мог сопровождаться и буквенным дополнением: 

В надписи, содержащей славословие фараону с пожеланием ему вечного благополучия, часто встречаются слова:



(«...да живет долго здоровым и счастливым, радуясь сердцем вечно»).

С развитием системы письменности слова, записанные в тексте, хотя и подчинялись формальным законам строения фразы, сохраняли свой изначальный магический смысл, оставаясь в представлении людей чем-то высшим, нежели их реализация в свитках папируса. Существовала определенная структура ритмического построения текста, подобно тому как была разработана система канона для произведений изобразительного искусства. Поскольку тексты считались священными, они несли в себе сакральную сущность. Боги наделялись постоянными эпитетами: так, среди многочисленных эпитетов, прилагаемых к Осирису, мы встречаем и такие:

Укрепляющий истину на берегах обоих,
Утверждающий сына на месте отца [2].



Рис. 10
Палетка фараона Нармера.
Около 3000 г. до н. э.

В древнеегипетском языке для обозначения одного и того же понятия употреблялось несколько словесных эквивалентов. Они могли быть и очень близки по смыслу и различны в зависимости от степени конкретизации заключенных в них понятий соответственно требованиям религиозной символики.

Для выражения понятия «образ» у египтян существовало по меньшей мере два десятка известных словесных эквивалентов, употребляемых с соответствующей нюансировкой, которую диктовал контекст. Слово «образ» имело различный оттенок в зависимости от того, кого или что оно обозначало — богов или их зримое воплощение в статуар-

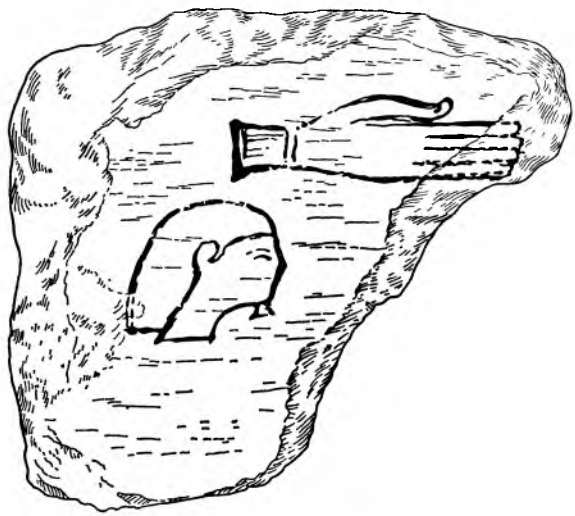
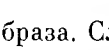


Рис. 11
Остракон с изображением иероглифических знаков руки и головы. Учебная работа. Новое царство

ном изображении, человека, уподобленного богу в земном бытии или вечном инобытии. И еще один важнейший аспект в понимании образа — его способность быть явленным и сокровенным.

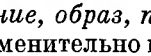
Пожалуй, вряд ли найдется другой такой язык в мире, который столь наглядно в слове дифференцировал бы понятие явленного и сокровенного, составляющего суть образа. Слово śšm — , часто фигурирующее в надписях на стенах царских гробниц Нового царства, обозначает явленность бога в загробный мир — в Амдуат, противопоставляясь его образу в собственном, телесном понимании d·t, связанному с пребыванием в гробнице. В этом смысле слово d·t распространяется на изображения богов в круглой скульптуре и в настенных росписях [4]. В надписях эллинистического времени оно связывалось с представлением о сошествии бога «на свое изображение» в храме.

Слово śšm — употреблялось в сокровенном смысле, указывая на способность образа появляться и исчезать, что служило выражением его божественной сущности и причастности к имени Амона (imn), означающему «сокровенный». Аналогичное значение сокровенного, таинственного, священного несло в себе слово št³, встречающееся уже в «Текстах пирамид» [5]. Мимические представления, в которых разыгрывались сцены страстей древнеегипетских богов, назывались «сешета», что равнозначно понятию «тайное». Эти драматизированные действа Геродот именует мистериями [6], подчеркивая тем самым их ритуальный, сакральный смысл. Слово śšm·w в текстах XVIII ди-

настии связывалось с конкретным воплощением образа через посредство *ка* в статую ḥntj, распространяясь и на плоскостные изображения (росписи).

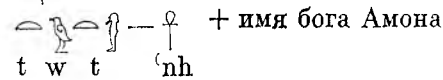
Понятие *ка* в Древнем Египте является одним из основополагающих в осмыслении сущности человека — живущего и умершего (ил. 38). Эта сущность мыслилась неделимой, состоящей из трех субстанций, трудно дифференцируемых и переводимых: *ка* соответствовало понятию двойника, *ба* часто осмыслялось как душа, хотя оно и значительно многограннее этого определения в своих проявлениях; *шуит* — тень, обладающая способностью защиты. Из них *ка* являлось тождественным человеку во внешних его проявлениях и в проявлении внутренней сущности. В отличие от *ба*, которое в «Текстах пирамид» упоминалось только применительно к фараону, *ка* имели все люди, боги и даже предметы — храмы, статуи и фигуры, изображенные на плоскости, которые тем самым приобщались к божественному началу.

Целый ряд других употребленных в значении образа слов более сходен между собой, например špś, ḳm³, ḳd.

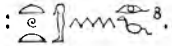
Слова twt и ỉrw, многозначные и емкие по смыслу, равнозначные понятию образа, встречаются в текстах начиная с Древнего царства. Смысл ỉrw более отвлеченный, чаще был связан с выражением внутренней, сокровенной сущности образа, приближаясь к ššm, но менее детализирован, чем последний. Слово  — twt более конкретно. Как имя существительное оно встречалось еще в «Текстах пирамид», распространяясь на понятия *изображение, образ, подобие*[7]. Употреблялось twt в прямом смысле слова, применительно к статуям, преимущественно мужским, включая все основные канонические типы — статуи стоящей, сидящей, коленопреклоненной фигуры, — а также композиции писцов. В отношении к скульптуре встречается указание на материал — камень, дерево, металл и проч. Следовательно, в таком значении образ уподоблен собирательному типу, обобщенному понятию «изображение» как создание мастера, причем образ здесь осмысляется как типологический и даже как канонический. Вместе с тем слово twt имеет и обособленное, нетипическое значение, которое распространялось на статуи конкретных богов, фараонов, частных лиц (в храмах и гробницах) или на ритуальные изображения, связанные с определенными обрядами.

На основе таких собирательных, типологических образов складываются черты иконографии каждого определенного вида статуй — богов, фараонов и их приближенных, ритуальных фигурок ушебти; все они соотносятся друг с другом по формуле: *первообраз — образ — подобие*. Иерархия уподоблений имеет глубокий философский подтекст в многогранном осмыслении образа: фараон мыслился как живое по-

добие бога на земле, что нашло выражение в идеализации его облика. Уподобление божественному первообразу проявлялось в названности именем, знаменующим собой акт явленности:



составляющие вместе имя фараона *Тут|анх|амон*, означающее «образ живой Амона», или, в старом варианте перевода, — «прекрасен жизнью Амона». Применительно к человеку и богу twt могло означать «совершенный, как Бог». Прилагаемое к имени бога Пта, оно выявляло его сущность как создателя мира и художника, поскольку сотворение мира уподоблялось созидательному творческому процессу.

В текстах эллинистического времени слово twt в сочетании с изображением глаза со зрачком символизирует присутствие бога (посредством его изображения в зрачке): [8]. Возможно, что такое осмысление основывалось на той символике, которая придавалась глазу еще в «Текстах пирамид», где описывается ритуал обретения «ока Хора» для оживления покойного[9]. В среднем зале пирамиды Неферкара, в тексте главы 23 говорится: «Вот душа твоя с тобой, образ (сехем) твой с тобою, ибо я принес тебе белую твою корону...»[10]. Надевание умершим фараоном белой короны совершалось в момент обретения им «ока Хора», что было адекватно обретению души[11]. Символика глаза в свою очередь повлекла за собой прием его инкрустации, получивший широкое распространение в скульптуре Древнего царства. Инкрустированные глаза придавали особую выразительность лицам древнеегипетских статуй.

Образы Древнего Египта, будь то изобразительное искусство или поэзия, удивительно живые и притом предельно условные. О древнеегипетском искусстве и особенно поэзии лучше всего сказать словами О. Мандельштама:

«...Поэзия не является частью природы — хотя бы самой лучшей, отборной — и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами...»[12].

Для словесности Древнего Египта утилитарные и эстетические стороны были неразрывно связаны: не существовало вещей, носивших чисто эстетические функции, и ритуально-магический смысл не мог заслонить эстетического воздействия древнеегипетских текстов. Нет

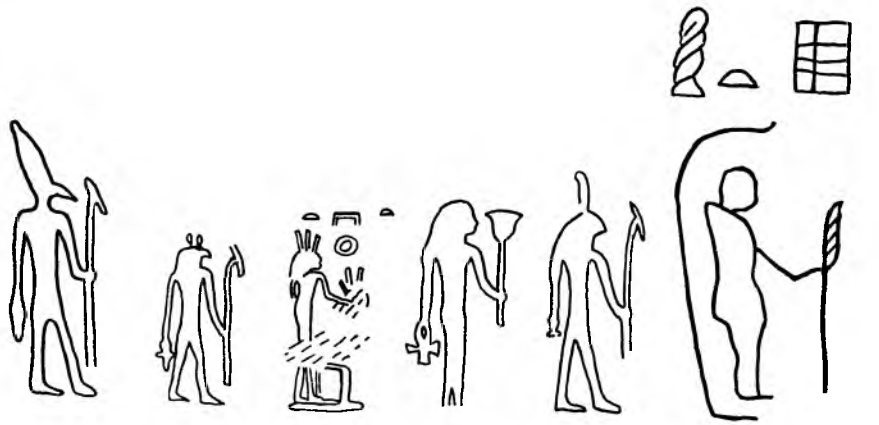


Рис. 12
Изображения древнеегипетских богов додинастического периода

сомнения, что и древние художники не могли не испытывать творческой радости, создавая свои произведения — монументальные храмы, ритуальные росписи, портретные статуи и образы богов, магические статуэтки и поэтическую лирику.

Мы можем представить себе лишь с большой долей приблизительности, как звучали в подлиннике древнеегипетские тексты, ибо прочтение иероглифических знаков при отсутствии огласовки весьма произвольно. Условно вставляемый звук *е* вместо пропущенной гласной не дает полного представления о музыкальной напевности древнеегипетской речи. Однако закономерности ее членения, синтаксическая организация фраз, художественные приемы повторов вполне соответствуют метроритмической структуре поэтического языка. Существенные трудности вносят лакуны в тексте. И все же круг художественных образов, поэтический строй языка, сравнения и метафоры делают поэтическую речь древнеегипетской поэзии и прозы удивительно гибкой, живой и осязаемой в своей выразительности. Образы древнеегипетской лирики звучат современно не только благодаря литературным переводам Анны Ахматовой и Веры Потаповой [13], но по самому подходу древнеегипетских авторов к выражению человеческих чувств, вечно юных и древних, как мир.

В мифопоэтическом творчестве любого народа ставится вопрос о начале мира. Библейская концепция принимает за начало откровение божества, древнеегипетская — канонические священные тексты, древнекитайская — речения мудрецов, древнегреческая — героический эпос, являющийся самой конкретной формой проявления антропоморфизма.

Древнеегипетский миф — это сложившаяся каноническая система религиозных представлений о мире; это вера, являющаяся обязательной нормой. Хотя для египтян земля ограничивалась их страной, а воды — Нилом, они знали о существовании вселенной, которая олицетворялась небом, солнцем, луной и созвездиями, воплотившимися в конкретные образы богов (рис. 12).

Первоначально местные божества, подобно богам — покровителям племени, почитались вне взаимосвязи друг с другом. К начальному этапу территориального воссоединения Египта они становятся богами номов [14], культ их упорядочивается, за ними закрепляются определенные функции, устанавливается их иерархия. Противоборство, разгоревшееся между Верхним и Нижним Египтом, вылилось в соперничество культов двух богов — Хора и Сета. Хотя победа оказалась на стороне почитателей Хора, поклонение Сету продолжалось. В начальной стадии объединения Египта Хор выступал носителем добра и справедливости и, почитаясь в образе сокола, символизировал небесное божество. Фараон, являясь живым земным воплощением Хора, находился под его покровительством.

Культ Сета, антипода Хора, имел своих приверженцев и распространялся на значительные области Египта. В течение недолгого времени Сет становится равнозначным Хору и даже одерживает над ним победу, почитаясь главным божеством фараона. Однако культ его не был ассимилирован с солярным. Образ Хора, выступившего мстителем за своего отца Осириса, являлся носителем живительной силы. Его око, обладавшее способностью магического оживления умершего, символизировало победу над смертью. Отсюда возникает символическое толкование ритуальной сцены обмолота полбы и приготовления из ее муки хлеба. Обмолот полбы связывался с убиением Сета — вместе с умерщвлением зерна символически поверженным оказывался и Сет, олицетворяющий враждебное, смертоносное начало. Из превращенной в муку полбы делали хлеб, с поеданием которого умерший приобщался к вечной жизни.

Священные тексты раскрывают многогранный смысл образов древнеегипетских богов. Внешние формы их иконографии не воспринимались египтянами буквально — никто из них не представлял Амона в образе человека с бараньей головой или Анубиса в виде черного шакала. В этой связи интересен диалог Момоса и Зевса, приводимый римским писателем Лукианом, в котором говорится о значении таинства божественной литургии, ее символическом месте в осмыслении мироздания и конкретизации воплощения богов в синкретической форме иконографии. Момос вопрошает Зевса:

«...А ты, собаколикий и в пелену облаченный египтянин, кто ты, собственно говоря, мой любезный? И как можешь ты, лающий вау-вау, считать себя богом? И почему этому пегому быку из Мемфиса



Рис. 13
Фрагмент папируса неизвестной, носящей звание жрицы-певицы Амона-Ра. Новое царство, XXI дин.

воздаются почести, почему вещает он в окружении оракулов-пророков? Мне стыдно говорить об ибисах, обезьянах, козлах и о множестве других еще более смешных животных, которые — неизвестно как — появились и заполонили все небо. Как можете вы, боги, терпеливо сносить, что те будут почитаться в равной мере или еще даже выше, чем вы? Или ты, Зевс, как вынесешь ты это, если они заставят тебя обрасти бараньими рогами?

Зевс. Воистину то, что ты высказываешь о египтянах, звучит скверно; но тем не менее, Момос, это содержит большую таинственную символику и непосвященным не до́лжно над этим смеяться.

Момос. Нам нужны настоящие мистерии, чтобы распознать богов как богов и собаколиких как собакоголовых»[15].

Литургия в понимании древних есть шаг к низведению на землю божественного смысла, облеченного в конкретно-зримые формы выражения. За внешними изображениями кроется глубокий символический смысл, ключ к которому далеко не всегда удается найти. Иногда египтяне через посредство богов приоткрывают завесу таинства; в древнеегипетских текстах, не только ритуальных, но и в сказках с занимательной фабулой, всегда ощущается присутствие бога, содержится элемент фантастического. В отличие от мифа с его системой религиозных представлений, приятие которых было обязательно, ибо в миф полагалось верить, сказка своим фантастическим миром образов повествовала о том, во что верили далеко не всегда, а то и явно

воспринимали как поэтический вымысел. Одним из примеров подобного «жанра» является «Сказка о потерпевшем кораблекрушение» [16], текст которой был обнаружен известным русским египтологом В. С. Голенищевым в фондах Эрмитажа в 1881 году.

В отличие от греческих преданий в египетских повестях и сказках боги не бродят непосредственно по земле среди людей — встреча с ними возможна лишь в ограниченных пределах, где мир людей и мир богов соприкасаются. Так произошло и с потерпевшим кораблекрушение, заброшенным бурей на отдаленный остров. Божество, явившееся ему в обличье змея, оказалось дружелюбным и исполненным пророческого ви́дения будущего. Описание внешнего вида змея соответствует нормам, общим для многих народов, — он обрисован вполне конкретно: кольца тела его покрыты золотом, брови из чистого лазурита. Образ, в котором он предстал, соответствовал излюбленным культовым архетипам; змей не назван конкретно, а лишь обобщенно именуется богом. Змей в повествовании выступает зримо, осязаемо, и его описательный образ вызывает наглядное представление. Так же осязаемо и выпукло прослеживаются главная нить события, мысли и поступки действующих лиц.

В отличие от повествовательного жанра священные тексты изложены сложным и большей частью иносказательным языком. Открытие искусства чтения священных молитв египтяне приписывали богу мудрости Тоту. Ему же принадлежала и книга о защите духа умершего, которую он написал собственными пальцами, установив систему письма. Однако создание шрифта не ограничивалось ролью Тота — он только упорядочил таинство письма, придал речи завершенные формы, по образному представлению египтян влив ее в сосуд. Египтяне считали, что язык возник благодаря мудрости Тота, поскольку он изобрел слова и озвучил вещи и предметы, дав им имена.

Участвуя в совершении загробного суда вместе с Осирисом, Тот являлся вершителем правосудия (ил. 8). Ему открылись буквы и слова, по которым он установил порядок совершаемого таинства сотворения людей. В этом смысле его считали творцом закона. Записав изреченное Слово Ра, Тот дал его людям, но не открыл его смысла, окутав тайной, о которой он сообщил, что она есть. Тоту открылась тайна неба и земли, а владение божественным Словом наделило его волшебной, созидательной силой. Слово, записанное Тотом, отражало лишь извечный, божественный смысл того Слова, которое было в устах Ра (рис. 13). Таким образом, Слово Тота, подобно лунному свету, сияло отражением солнечного света Ра, и через его посредство Тот как лунное божество связывается с ним, выполняя его поручения, но оказываясь позади него. Если Тот обладал силой божественного творения, то эта сила оставалась внутри него, в то время как в конкретной, действенной форме она проявилась у бога Хнума. Тот играл

роль духовного посредника в сонме богов, владея тайной Слова, но не обнаруживая ее до конца.

Тот в иконографическом образе павиана олицетворял премудрость писца, погруженного в себя и в Слово, и вместе с ним сам процесс писания и написанное были причастны божественному началу. Записанный текст — это древнеегипетский свиток, а не книга. Помимо чисто сакральных ритуальных текстов в свитках фиксировались правила, обязательные для художественного творчества, что в косвенной форме являлось выражением эстетических принципов канона. Канон считался священным: согласно поверьям египтян, высоко чтимый ими зодчий Имхотеп унес на небо священный свиток, содержащий правила построения храма. Видимо, это была одна из форм его сакрализации. Так в мифопоэтическом языке сочетались конкретность и отвлеченность представлений.

Миф, ставя извечный вопрос о начале мира, не дает научного объяснения его происхождения, а сводит все явления к образному осмыслению. Отсюда рождается свойственная мифу образная символика, своеобразный иносказательный язык. В книге «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинский отмечает, что язык мифа и вся система мышления производят ряд сложных смещений в нашем сознании; так, например, мифическое пространство неадекватно геометрическому, хотя по форме оно столь же структурно организованно, как и последнее [17]. Отсюда представления о пространстве, в котором протекают события мифа (первозданный хаос, священное озеро, небо, преисподняя), облекаются в чисто умозрительную форму выражения, имеющую лишь языковый адекват; мифологическое пространство непостижимо, в силу чего эта умонепостигаемость переносится в известной мере и на мир объективный и изобразительный — искусство.

Воплощение этического порядка — столкновение светлых и темных сил — нашло выражение в конкретной, образно-повествовательной форме, характерной для мифотворчества Древнего Египта, являвшегося неисчерпаемым источником познания.

Мифологическая фантазия преобразует мир, порождая эмоциональные и зримые представления. Частности объединяются в образ, который выступает в конкретизированном виде персонажа. Отсюда, с одной стороны, его жизненная наглядность, с другой — способность постижения через интуитивное ви́дение. Миф, исходящий из некой первоосновы, передает концепцию мироздания, принимая за начало не временну́ю точку отсчета, а некое «архе» — начало творения. Миф представляет собой своеобразную модель мира, а все категории пространства, времени, бытия даются в иных, небытийственных измерениях. Мифологическое осмысление этих понятий позволяет нам подойти к рассмотрению целой серии архетипов и феноменов, составляющих образный строй древнеегипетского искусства.

Глава 3

Основные архетипы древнеегипетского искусства как эстетическая категория

Река — вино.
Бог Пта — ее тростник,
Растений водяных листы —
богиня Сехмет,
Бутоны их — богиня Иарит,
Бог Нефертум — цветок.

[Сила любви, 4]
Папирус Харрис 500 [1]

В памятниках древнеегипетского искусства можно встретить обилие элементов, представляющих собой устойчивые изобразительные формы, восходящие к образу в его первооснове. Сюда относятся первоэлементы, имеющие свое иконографическое выражение, — земля, вода, небо, — а также собирательные понятия, раскрывающиеся в бесконечном разнообразии видов, — деревья, цветы, птицы. Каждый из таких образов несет присущее ему символическое осмысление, восходящее к своим изначальным функциям и распространяющееся на всю типовую категорию. При этом изначальный образ выступает в качестве своеобразной модели — архетипа. Архетипы по широте и емкости значений приближаются к образу, но они конкретнее в проявлениях. Если образ неразложим в своей сущности, то архетипы характеризуются такими категориями, как пространство и время, статика и движение.

Конкретное и обобщенное в архетипе выступает в синтезе, основу которого составляет религиозно-философское осмысление каждого понятия. Поэтому в древнеегипетском искусстве не существует принципиального различия между произведениями больших и малых форм, поскольку все предметы и вещи уравнены в рамках единого мироощущения, будь то храмы, гробницы или амулеты.

С самого раннего этапа развития древнеегипетской культуры образы несли в себе своеобразный смысловой текст, выстраивающийся в ряд понятий, сочетающих конкретность изображений со знаковой символикой. В памятниках додинастического искусства это проявляется особенно ощутимо — каждое изображение выступает именно в такой собирательной роли. Повторяемость композиций целого ряда

палеток указывает на их символическое значение. Углубление в центре, обусловленное первоначальным назначением палеток, которые служили для растирания красок, сохраняется в силу традиций, играя в композиции роль ритмического центра. В своем символическом осмыслении круг связывался с солярным культом. Пальмовое дерево со стоящими по обе стороны от него жирафами (Палетка с шакалами, IV тыс. до н. э.; Париж, Лувр) являлось осью симметрии и выступало в роли священного «древа жизни». Набор изобразительных и знаковых элементов в додинастических палетках сводится к следующим константам — деревья, птицы, копытные, хищники, фантастические существа с изгибающимися длинными шеями и т. п. Композиция, объединяющая эти мотивы, строится по принципу зеркального повторения отдельных элементов, определяя основные пространственные координаты — верх — низ, правое — левое, — соответствующие сторонам света.

Древнеегипетскому искусству было свойственно воплощать отвлеченные понятия в конкретной форме видовой модели с присущей ей образной символикой. Возможность моделирования возникает тогда, когда за явлениями, вещами или предметами закрепляются устойчивые свойства, которые распространяются на родовые понятия. Свойства вещей и понятий проступают и формируются в мифе, который духовно возвышается над миром вещей и в котором объективно-реальная предметность заменяется образами, а свойства вещей преломляются символически. В осмыслении основных архетипов древнеегипетского искусства во многом приходится опираться на письменные источники, ибо мифопоэтическое творчество и изобразительное искусство составляют единое целое. Тексты папирусов или надписи на стенах храмов и гробниц сопровождались изображениями, которые не иллюстрировали текст, а раскрывали его языком образов, составляя два единых в своей сущности пласта — слово и изображение, — на основе которых складывались архетипы. Уже из самого термина явствует, что архетипы обращены к началу «архе» как к первообразу. В этой связи стоит остановиться на Гелиопольской версии сотворения мира. Согласно ей, из первобытного водного хаоса Нуна возник священный холм Бенбен, на который поднялось солнце в образе птицы Бену [2]. Само начало сказания уже выявляет несколько архетипов — водная стихия, каменный холм, птица, — которые повлекут за собой целый ряд уподоблений в различных видовых изображениях.

Интересно отметить, что при существовании в Египте нескольких версий происхождения мира все они сводят начало мироздания к единой первооснове — первозданному водному хаосу.

Не только египтяне, но и почти все народы древности мыслили себе первооснову в идентичных образах. Обычно считают, что шумеры не создали философии в общепринятом смысле, ибо им не приходило

в голову задумываться над тем, что казалось само собой разумеющимся, то есть сомневаться в истинной природе вещей. Они принимали за некий условный изначальный предел первозданный океан, откуда возникла космическая гора, затем появилось небо Ан и земная твердь Ки, которые разделил бог Энлиль [3]. Таким образом было положено начало сотворению мира, небесных сфер, человека и растений. Как видно, стержень представлений и у древних шумеров и у древних египтян един — сущность мироздания сводится к одним и тем же первоэлементам [4]. Акт творения начинается упорядочением первичного хаоса — бездны, аморфной и бесструктурной. Из первозданной стихии вод, олицетворявшейся у египтян Нуном, путем преобразования бесформенной, инертной массы развертывается мир, порядок в котором установлен богами. Поднявшийся из хаоса священный холм (по гелиопольскому сказанию, «прахолм») — это еще не земля, не камень и не материя, это своеобразная овеществленная, предметно представленная первоматерия, обладающая потенцией для светоносного начала Атума. При этом мы сталкиваемся с несовместимостью, с нашей точки зрения, одновременного пребывания воды и огня в недрах водного хаоса [5]. Таким образом, в различных версиях творения мироздания присутствуют первоэлементы, каждый из которых и связан с первоосновой и является в некотором роде обособленным — то, что в известной мере перекликается с представлениями Платона о сущем и не-сущем (меоне) как о противостоящих друг другу и в то же время взаимодополняющих и уравновешивающих друг друга элементах, составляющих единое целое.

Имена космических египетских богов, в отличие от греческих, не совпадали с наименованиями тех сфер, которые они собой олицетворяли, поскольку сущность богов мыслилась значительно шире и многообразнее, чем их конкретная названность. Само имя демиурга Атума несет в себе два, казалось бы, взаимоисключающих понятия, выражая неопределимость через входящий в состав его имени глагол tm, означающий «не быть», и одновременно употребляясь в значении «быть полным», представляющем самую совершенную форму бытия. Оба эти понятия сливаются в одно целое в образе Атума, который причастен к акту творения богов, не будучи сам сотворен. Эта двойственная сущность Атума, прародителя богов, порождает и двойственность в осмыслении образов древнеегипетского искусства, где противоположные качества временно́го и вневременно́го бытия, индивидуального и обобщенного, присутствия и отсутствия составляют нерасторжимое единство. Недаром египтяне наделили Атума эпитетом nb-r-ḏr (беспредельный). Эти сложные понятия наиболее наглядно раскрываются египтянами в их космогонических версиях происхождения мира, позволяя выявить такие категории, как начало, временное и вневременно́е бытие, жизнь и смерть, конкретное и абстрактное.

Все бытующее возникает в результате акта творения, и тем самым существованию его положено начало.

Начало бытия, явления или вещи отмечено названностью именем. В «Текстах пирамид», там, где воздается хвала Атуму-творцу, он наделяется несколькими именами, с которыми его отождествляли в каждом акте творения. «Привет тебе, Атум, привет тебе, Хепри, который возник сам! Ты поднялся в твоем имени «холм», ты возник в твоем имени Хепри» [6].

Связь между представлением о происхождении мира и актом творения посредством изреченного Слова (древнеегипетское Ху) осуществлялась в особой форме образного выражения. Согласно мемфисской версии, бог творит «сердцем и языком» [7]: первое метафорически равнозначно мысли, зарождающейся в сердце, второе — Слову. Г. Масперо в своем исследовании «Памятника мемфисской теологии» приводит сопоставление неизреченного и высказанного Слова, становящегося сущим посредством названности. Согласно тексту «Памятника», «всякое творческое действие должно исходить от сердца и от языка — произнесенное про себя обдумывается (k^{33}t), а затем выражается вовне, в словах (wḏ mdw). Высказано твердое убеждение в силе этого «внутреннего слова» и необходимости повторения или объяснения (whm) языком того, что сформулировано в сердце и выражено в словах (mḏt tn). Иначе говоря, звук, облеченный в слово, обладает высшим могуществом. Вещи и существа, названные про себя (k^{33}t), существуют только в потенции: чтобы они существовали в действительности, их надо произнести (wḏ mdw), назвать их имена (m^{3}t rn). Ничего не существует, не получив предварительно своего названия, «произнесенного громко» [8].

Для выражения мысли в Слове бытийственный, обиходный язык оказывался недостаточным: чтобы передать сущность явления или раскрыть определенные черты образа того или иного бога, требовалась специфическая «метаречь», а в изобразительном языке — эквивалентная форма иконографии. Подобно тому как «метаречь» (изначально данная объективизация языка, абстрагированная от предметно-чувственного мира) выявляла не всю сущность бога, а всегда оставляла область сокровенного, недосказанного, так и изображение полностью не раскрывало многогранную сущность образа. Отсюда возникли различные формы иконографии одного и того же бога, выражающие ту или иную его ипостась, подобно тому как в имени проявлялась одна из сторон его сущности.

Появление различных ипостасей богов объяснялось не только философским истолкованием, но имело и свои исторические причины. С самого раннего этапа истории Египта в долине Нила существовали отдельные местные центры, объединившиеся впоследствии в номы. В каждой местности были свои боги, которых почитали и которым

поклонялись. Так сложились местные культы, существовавшие наряду с общеегипетскими; некоторые из них переходили из ранга локальных в общегосударственные — так было с культом гермопольского Тота. Подобный параллелизм местных и общеегипетских богов прослеживается начиная с самого раннего этапа истории Египта вплоть до греко-римского времени. Это вызвало различия в осмыслении сущности богов и привело к появлению разных форм их ипостасей; некоторые из них были приняты и закреплены религиозной нормой. Естественно, что конкретный образ бога, названного определенным именем, ранее всего получил воплощение в изобразительных формах.

Мифопоэтический текст не укладывался в одно изображение; его можно было раскрыть лишь в серии образов или прибегая к комбинации знаков. Наибольшее соответствие между этими компонентами достигалось в своеобразных идеограммах богов, рассматривавшихся как отражение умозрительного представления о них.

Для египтян, так же как и для греков, каждый бог составлял свой собственный мир, который проявлял себя в виде конкретного изображения или в емкой формуле-идеограмме, способной вместить различные аспекты его осмысления, включая и атрибуты.

Однако сущность божества не исчерпывалась его атрибутами или эпитетами, прилагаемыми к его имени. Если изобразительная иконография и названность оставляют за пределами сокровенную, неуловимую сущность образа, то мифопоэтическое творчество закрепляет за образами установившуюся символику. Таким путем названность богов, вещей, явлений, осмысление их взаимосвязи приводят к мифу. Миф выявляет одну из сторон сущности образа, выраженной в слове, и, конкретизируя его, раскрывает эту сущность в повествовательной форме как живую действительность [9].

В эпоху додинастического периода мы сталкиваемся с тем возрастом древнеегипетской религии, когда она еще находилась на стадии фетишизма: амулеты, звериные палетки, культовые изображения в виде животных и стилизованных человеческих фигурок иллюстрируют этап, когда поклонение божествам облекалось в предметные формы [10]. Почти во всех древних святилищах обнаружены фетиши, имевшие либо абстрактный вид, либо облик какого-либо животного, птицы и человека.

У народов классической антики животное не бог, а живая эмблема культа, в то время как у египтян оно являлось ипостасью бога, причем ранг животных и богов не имел ничего общего с теми качествами, которые были закреплены за ними на стадии развития эпоса и басни.

Египтяне всегда сохраняли за предметом или образом первооснову, идущую от изначального представления о них. По мере развития фи-

лософских воззрений религиозные представления египтян облекались в наиболее емкую форму выражения, которая самыми лаконичными средствами способствовала выявлению многогранной сущности образа. Постепенно абстрактные, предметные фетиши утрачивают самостоятельное значение и переходят на роль атрибутов.

Сменившие фетишизм зооморфный и антропоморфный культы внесли известное переосмысление в предметную сущность фетиша. Его символика распространяется теперь на изображения, утратившие с ним непосредственную связь, но сохранившие в себе знак его присутствия: эти проявления можно в той или иной мере обнаружить в самых разнообразных памятниках искусства, начиная от различной формы амулетов и кончая могильными плитами мастабы, ассоциировавшимися с прахолмом. Такая символика присутствует в поздних текстах, хотя в них говорится о времени начала творения [11].

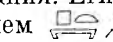
Мир вселенной, окружавший человека, таил в себе бездну загадок; он служил объектом поклонения, включая всю совокупность зримых, но недосягаемых осязанию явлений. Таким представлялся египтянам космос и в его частном проявлении — небо.

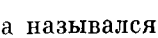
1

Древнеегипетский космос, его структура и осмысление

Небо для египтян играло важную роль в формировании их философских воззрений. Оно являлось для них тем посредником, с помощью которого они наглядно осуществляли перенос абстрактных понятий в зримый образ. Небесные светила и созвездия олицетворялись живыми существами. Организация мирового порядка служила основой, на которой воссоздавались модели в земных измерениях, — это прежде всего храмы, несущие в себе символику мироздания.

Живые существа, населявшие, как считали египтяне, космос, представлялись им в виде людей, животных и птиц, спроецированных в земные измерения. Отсюда рождается сложная символика зодиакальных созвездий [12].

В «Текстах пирамид» небо обозначалось словом  — p·t и представлялось местом обитания богов и звезд, в которых воплощались души умерших; образы птиц символически связывались с внешним видом неба, являвшего себя в факте их существования. Египтяне считали, что существует не одно, а два неба. С понятием  — p·t tn («это небо») у них связывалось конкретное представление о нем [13].

Бог солнца назывался «господином неба» —  — nb p·t; в женском варианте nb·t p·t «госпожа неба» — имя, прилагавшееся со времени Среднего царства к Хатхор, излюбленной среди богинь. Употреблялось p·t wr·t с именем богини неба Нут. Слово p·t означало «потолок святилища» (вспомним по ассоциации, что в древнерусском деревянном зодчестве потолок храма также назывался «небо»).

В переносном значении p·t в словосочетаниях p·t n km·t означало «небо Египта» — Гелиополь, p·t ḫr—ś³ t³ — «небо на земле», то есть Карнак, связываясь с конкретным местом и храмом. Слово p·t распространялось на понятие Верхнего и Нижнего неба Египта, а выражение ỉmjwtj p·tj обозначало воздушное пространство, буквально — «между обоими небесами», где веет ветер (воздушное пространство Шу).

Представление о небе воплощалось у египтян в двух субстанциях — тверди и потока. В первом случае твердь ассоциировалась с подпорками. Поток представлялся голубыми струями воды, обтекающими землю. Поскольку небо, согласно мифологической концепции, населялось богами, оно считалось причастным божественному бытию, восходящему к тому началу, когда творили боги.

Две небесные субстанции олицетворялись двумя богинями, символизировавшими небо. Богиня Хатхор изображалась в образе божественной коровы с разбросанными по ее телу золотыми звездами и небесными светилами. Небо в образе «большого потока» олицетворялось богиней Нут, которая представлялась в виде женщины, перекинувшейся дугой через небесный свод, обнимая оба его горизонта. Причастность ее к потоку подчеркивалась изображением ладьи, плывущей по телу богини. Представления египтян о небе как о плоскости, которая простиралась над землей и нуждалась в опоре, и о небе как о потоке не противоречили друг другу, а потому обе богини в своих иконографических ипостасях оказывались взаимозаменяемыми. В сказании «Истребление людей» говорится о том, как «превратилась богиня неба Нут в корову и поместилось величество бога Ра на спине ее» [14]. В этой ипостаси Нут принимала на себя функции Хатхор. Вплоть до позднего времени фараоны Египта, уподобляя себя солнцу Ра, изображались под покровительством небесной коровы, которая поит их своим молоком. Помимо того, Нут в образе божественной коровы олицетворяла небесный океан.

Фрагментарно сохранившийся текст в камере саркофага в кенотафе Сети I в Абодосе [15] дает несколько иное представление о Нут: Геб нарекает богиню Свиньей, поедающей своих поросят [16]. Это представление связано с образом Нут, рождающей в темноте ночи звезды и поедающей их на рассвете, когда с наступлением света они исче-

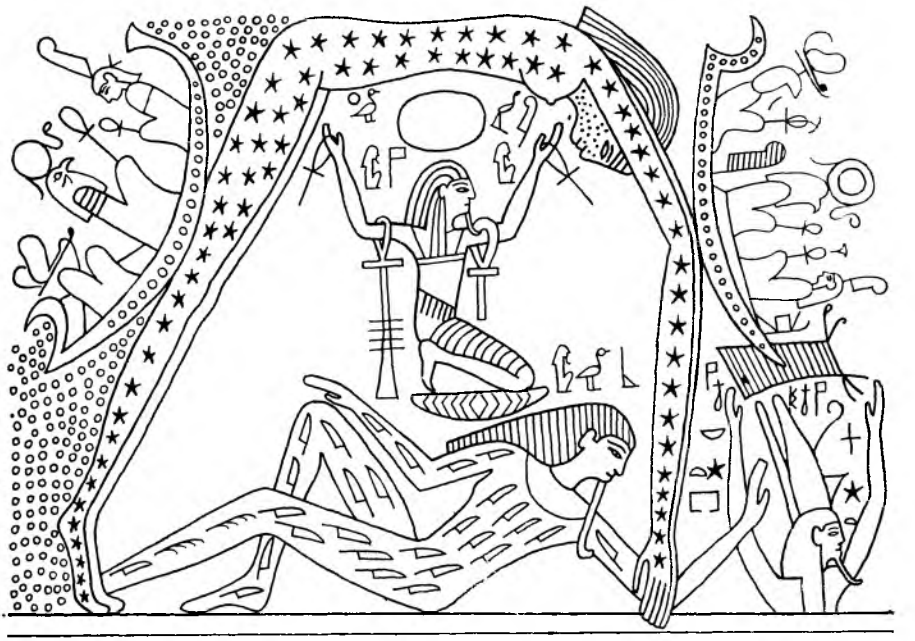


Рис. 14
Богиня неба Нут, поднятая богом Шу над лежащим под ней богом земли Гебом

зают на небе. Здесь вполне конкретно, в мифопоэтическом образе, египтяне, пользуясь метафорой, рисуют картину появления звезд на ночном небе и исчезновения их с восходом солнца.

В антропоморфном изображении Нут передана вся символическая значимость ее образа как богини-созидательницы, рождающей из своего чрева солнечного младенца, который затем сотворит людей. Иконографически антропоморфная ипостась Нут имеет сложный подтекст; богиня изображена в виде женской фигуры в ее максимальном размере: она простирается над землей, касаясь пальцами рук и ног противоположных сторон горизонта, перекидываясь аркой через небосвод и таким образом охватывая всю вселенную (рис. 14). Это представление о небе, воплотившемся в Нут, связано с ее ролью посредника между небесным и земным миром, которые она объединяет [17]. Через посредство богини Нут осуществляется символический перенос гармоничного строения вселенной в земные пределы, и таким образом воцаряется на земле порядок, подобный тому, что существует на небе; олицетворяя «большой поток», богиня являет собой знак неба, по которому Ра в солнечной ладье совершает свой ночной и дневной

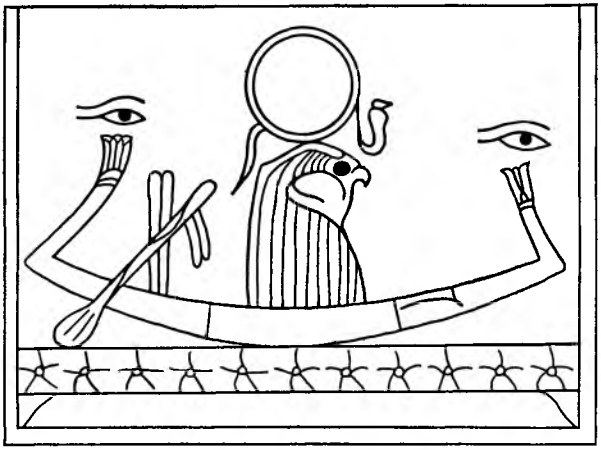


Рис. 15
Бог солнца Ра, плывущий по небу в ладье

путь (рис. 15). Этот мифопоэтический образ находит наглядное выражение в памятниках изобразительного искусства.

В позднее время встречается двойное изображение Нут, символизирующее дневное и ночное небо; последнее ассоциируется с царством Амдуат [18]— загробным миром — и рассматривается как заместитель дневного.

Эта концепция основана на представлении о небе надземном и небе подземном, которые олицетворяют два мира — две фазы бытия: смену дня и ночи, света и тьмы, устанавливающих извечно повторяющийся цикл.

В древнеегипетской мифологии понятие космоса включает в себя не только небесные сферы, но и преисподнюю, поскольку мир небесный, земной и подземный связаны воедино и представляют разные фазы бытия. Помимо богов, населявших преисподнюю, свой путь по подземному миру совершали и боги небесного и земного региона, среди них и великий Ра, олицетворявший циклическую закономерность кругового движения. Прохождение богов через мир подземный было связано с их перевоплощением. Чтобы передать в зримом изображении сущность богов в их новой явленности, нужен был специфический арсенал художественных средств; чтобы при этом не терялась связь с первообразом, иконографическая основа образа должна была сохраняться как особого рода данность видового архетипа. Тогда в его производных видах египтяне прибегали к различным хитроумным приемам изображения, сохраняя логическую связь между сущностью образа и его модификацией. Если сущность до конца не проявлена в ипостаси бога, то на причастность ее данному божеству

указывают атрибуты. Они не подменяют собой бога, ибо ни одно божество не исчерпывается своими атрибутами. Его индивидуальные, неизмененные свойства получают воплощение в иконографических символах, а новые формы ипостасей выражаются в так называемом приеме замены голов или в изображении атрибутов на их месте. Классический пример тому — четыре вида канопов с крышками, изображающими духов — хранителей покойного: 1) канопа с человеческой головой — Амсет, 2) с головой павиана — Хапи, 3) с головой шакала — Дуамутеф и 4) с головой сокола — Кебехсенуфа. Их покровительницами считались богини, которые в гробнице Тутанхамона охраняли золотой и алебастровый ковчеги фараона [19].

Еще более интересна с точки зрения иконографического решения замена головы атрибутом. Пожалуй, даже самое пылкое воображение не в состоянии придумать столь невероятные сочетания, которые были подсказаны художнику ритуальной символикой; в результате получались довольно причудливые соединения странных на первый взгляд предметов с условным профилем мумиеобразной фигуры. В композиции «Солнечной литании» (краткое молитвословие) встречаются все виды замены голов. Изображения с атрибутами, заменяющими головы, носили устойчивый характер. Одно из них можно видеть в композиции Амдуат в гробнице Сети I в Долине царей, где божество представлено с исходящими от плеч двумя перообразными отростками. В «Солнечной литании» многофигурная композиция с вереницей богов с различными символами, заменяющими головы, названа «сцепленной» [20]. Замена голов совершалась не механически, а с учетом эстетических пропорциональных норм, порядка, гармонии, законов красоты (рис. 16). В результате получались изображения, подобные тем, которые составляли основу иконографии синкретических образов богов, совмещавших разнородные элементы — человеческую фигуру с головой животного или наоборот.

Египтяне редко переходили грань прекрасного и обращались к образам, которые устрашали бы одним своим внешним обликом. Даже гримасы бога Бэса воспринимались добродушно, хотя его функции хранителя сводились именно к отпугиванию злых сил. В образах бога Хапи, олицетворяемого крокодилом, или бегемотицы Таурет подчеркнуто не отталкивающее начало, а, скорее, притягательное — добродушие.

С демонами ассоциировались духи преисподней. Они обладали карающей силой и преследовали покойного за его прегрешения. Их устрашающая роль проявилась в несколько необычной форме иконографии, выразившейся в замене голов вещественными атрибутами — перьями или факелами. Подобные изображения встречаются в основном в росписях поздних саркофагов греко-римского времени, хотя и от эпохи Нового царства дошло несколько аналогичных памят-

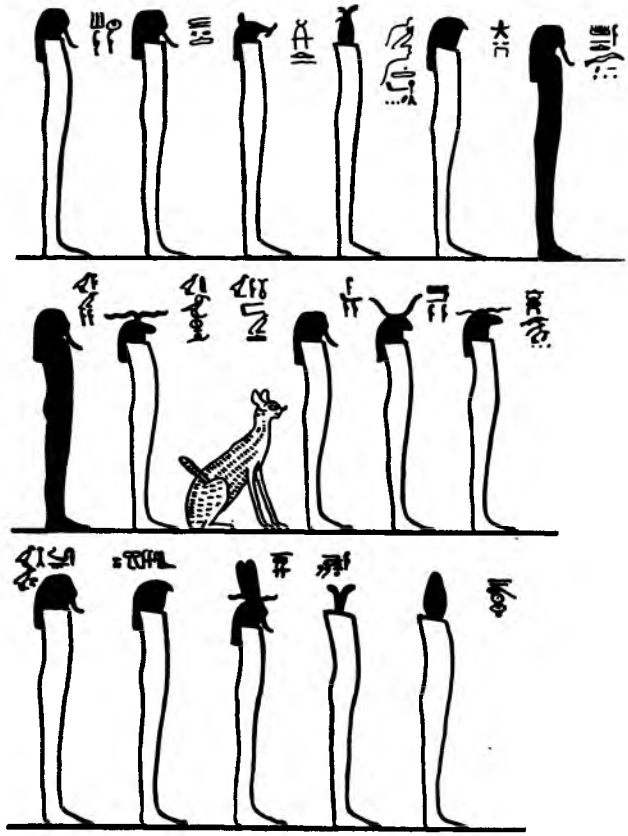


Рис. 16
Изображение богов «Солнечной литании» с заменой голов их атрибутами

ников. Эти композиции связаны со священными текстами «Амдуат» [21]. Позднее они вошли в образную символику солнечной литании.

Солнечная литания в Древнем Египте насчитывала множество различных форм проявления бога солнца в его ипостасях, доходивших до семидесяти четырех [22]; в ряде изображений замена одними и теми же головами через определенное количество фигур повторялась. Видимо, это было обусловлено идентичностью и различием функций, которыми наделялись ипостаси богов. Подобное сочетание человеческих, звериных и атрибутальных элементов связывалось с тем осмыслением богов, когда сферы их деяний вступали в соприкосновение и переносились с одного бога на другого. В гробнице Нефертари (Долина цариц, Новое царство) имеется изображение бога, в образе которого слиты иконографические черты Амона-Ра и Осириса, сопутствуемого Исидой и Нефтидой. Божество представлено в виде стоящей

на пьедестале человеческой фигуры с бараньей головой, увенчанной рогами и диском [23]. Синкретическая форма Ра-Осириса знаменует собой единение двух миров, небесного и подземного, причем трудно определить, что из них соответствует небесной, а что — подземной сфере, так как оба мира могут быть переставлены местами, заменяя друг друга, ибо в конечном счете они сходятся в единстве.

Мир небесный и подземный составляли две фазы бытия. О небесном мировом порядке повествует книга «Небесной коровы», найденная в гробнице Тутанхамона и содержащая амарнскую версию мифа о старении великого Ра. Старение верховного бога — творца мира угрожало, по представлению людей, мировому устройству и могло привести к его разрушению. Ра пытается охранить божественный порядок от противоборствующих сил и сам воспламеняет свой огненный глаз, усмиряя гнев злых духов с помощью очистительного огня и вина из побега хмеля. Солнечный бог тем самым являет себя в качестве устроителя мирового порядка в дневном небе и назначает своим заместителем Тота — лунное божество в ночном небе [24],— который становится отражением его света и сущности.

Старение Ра указывает на несовершенство земного бытия; согласно текстам, в этом усматривается дурное предзнаменование, которое обернулось убиением Осириса.

Мстителем за него выступает его сын Хор. В образе солнечного божества он воплощал собой утро, в то время как Осирис уподобляется вечеру. Египтяне связывали понятие времени с представлением о силе и молодости, олицетворяющих идеальную гармонию извечного космоса. С этим кругом верований связывался и религиозно-магический обряд хеб-сед — ритуальное действо, имевшее целью обновление жизненных сил стареющего правителя. Срок жизни, отпущенный человеку в его земном бытии, содержался в тайне. Тот, совмещавший в себе функции бога мудрости и счета, вел учет этому времени. Подобно тому как в природе постоянно происходит смена дня и ночи, умирание и возрождение, круговорот явлений с его цикличностью находил аналогию в представлениях о загробном мире.

В период XVIII династии значительно расширяется круг текстов заупокойной литературы. На стенах скальных гробниц фараонов пишутся новые тексты, так называемые «Книга ночи», «Книга дня», «Книга Амдуат», «Книга врат», «Литании солнца» и др.[25]. В «Книге двух путей» (Среднее царство) речь идет о могуществе Ра и высказывается опасение, что с его смертью будет положен конец мировому порядку. В заупокойной литературе Нового царства эта мысль переосмысливается. Смерть не является конечным пределом; за ней, по верованиям египтян, наступает возрождение, связанное с оживлением солнечного бога с восходом солнца и его появлением на восточном горизонте. Тексты содержат заверение, что каждый человек должен

пройти, подобно богу, этот путь. В «Книге Амдуат», составленной не ранее XIX династии, описывается движение солнечного бога с телом покойного, причем весь путь к его магическому оживлению расписан по часам. На шестом часу три служителя загробного мира встречают покойного, один из них исполняет роль солнечного жука скарабея. Затем умерший оказывается перед огнедышащим змеем, который стережет его тело. Животворящее Слово бога пробуждает покойного ото сна, и он падает вниз, подобно тому как солнце уходит вечером за горизонт. На этом этапе пути умерший уподобляется солнечному богу. Пройдя преисподнюю царства Осириса, человек оживает. Вместе с этим наступает и его омоложение, которое египтяне образно представляли как обращение вновь в младенчество, наступающее после того, как солнечный бог вместе со свитой других богов и с покойным проходил в подземном мире через тело колоссального змея, длина которого составляла 1300 локтей. Поражает та удивительная конкретность, с которой египтяне представляли весь путь в подземном мире, исчисленный во времени и протяженности. Жизнь, смерть и возрождение представлялись чередованием фаз бытия и небытия; каждый возвращается туда, откуда пришел, следуя стадиям перевоплощения, чтобы вновь явиться в новом качестве. Этот процесс охватывал и разные временны́е циклы — каждодневный период для солнца Ра и сезонный для Осириса, поскольку с его образом ассоциировалось периодическое умирание и восстановление сил природы по временам года. Эти представления помимо описания сопровождались также и «иллюстрациями», где каждый этап находил свое образное символическое воплощение в цикле росписей гробниц.

Единство мира в виде замкнутого кольца олицетворял змей, которого египтяне называли «опоясывающий мир», наглядно выражая через его посредство связь между бытием и небытием, старением и обновлением жизни.

Интересно обратить внимание на тот факт, что омоложение, или восстановление, происходит в обратном временно́м движении, через небытие, через возвращение к первозданному акту творения, и всякий раз этот процесс уподобляется первоакту создания. В священной «Книге керерт» солнечный бог назван богом преисподней, ибо он сам говорит о себе: «Смотри, я вхожу в мир, из которого я произошел, я остаюсь внизу, на месте моего первого рождения» [26].

В самом изображении египтяне видели не только образ, но и символическую форму выражения системы космического порядка. Образы богов в гимнах Нового царства изобилуют эпитетами, всякий раз раскрывающими новую грань их сущности и отношение людей к ним. Так, Амон-Ра назван «богатый проявлениями на небе и на земле» [27], а в надписи храма Рамсеса III в Мединет Абу говорится, что боги на небе равно почитаемы, как и боги на земле [28].



Рис. 17
Солнечное дитя в змеином кольце Уроборос

Значительное место в древнеегипетской мифологии занимает повествование о змееборчестве солнечного бога Ра, выступающего в образе огненного кота (ил. 12). Ему противопоставлены темные силы, олицетворяющие преисподнюю: Сенек — хаос воды, змеи — Мага, Ник, Апоп, облик которых меняется в зависимости от той роли, в которой они выступают, но при этом сущность их как темных сил остается неизменной. «Змеиный мир» у египтян не однороден; сложность его осмысления и иконографии довершается тем, что он олицетворяется не только темными, но и светлыми силами, силами добра и благополучия. В змеином обличье выступают сын бога земли Геба — Сата, богиня урожая Рененут и другие.

В сложной символике древнеегипетской иконографии нет нелогичных мест, однако она довольно запутанна и не всегда до конца понятна. Египтяне часто прибегали к предельно лаконичной форме композиций, которые по своей значимости могут быть уподоблены моделям, построенным по геральдическому принципу. Такой смысловой моделью представляется композиция «Уроборос» (рис. 17) в римском наименовании или в древнеегипетском обозначении imn-wnw·t («скрывающий часы») и mḥn (змей в форме замкнутого кольца). Один из вариантов этой композиции встречается в росписи ниши гробницы Тутанхамона[29], а также в папирусах Позднего периода (XXI дин.). Кольцо, опоясывающее мир в виде змея, — образ вечно восстанавливающегося мирового порядка, уподобленного солнцу, которое каждое утро встает из хаоса небытия. Оно заходит и восходит вновь, совершая свой суточный путь, в то время как змей пребывает

в преисподней, пока солнце погружается в первозданную водную стихию, и возвращается вместе со всем бытием к сущему, к божественному Слову, чтобы вновь явиться в акте творения. Сопоставление сущего и не-сущего несет в себе Атум, которому сопутствовали два начала: изреченное Слово — Ху и задуманная мысль — Сиа, еще не облеченная в Слове. Упоминание об этом неоднократно встречается в «Книге мертвых».

Возвратимся снова к композиции «Уроборос». Солнечное дитя заключено в змеиное кольцо, которое охватывают руки богини Нут, обнимающие небо — верхнюю часть кольца, причем не по полусфере, а по прямой линии, ибо верхнее небо представлялось египтянам плоским. Снизу помещено изображение головы животного с коровьими рогами и ушами, которое, по всей видимости, изображает Хатхор, символизирующую здесь нижнее небо.

Змей, заключающий в себе солнечного бога, — это образ Атума, который воссоединил свои члены после создания первой пары богов — Шу и Тефнут, представленных в ипостаси львов. Атум в ипостаси змея Уробороса замыкает круг вечности согласно гелиопольской космогонической доктрине. В диалоге с Осирисом (глава 175 «Книги мертвых») Атум говорит, что он сотворил мир в облике змея и в облике же змея разрушит его, уничтожит всех богов, сохранив одного лишь Осириса [30].

Предположение, что в образе змея в композиции «Уроборос» могли быть представлены другие змеевидные боги, такие, как Сата (сын Геба) или Мехента («окружающий землю»), не имеет достаточных оснований, поскольку ни тот, ни другой не связаны в этой композиции с остальными изображениями.

В облике змея воплощался также Апоп — носитель темных сил преисподней, принадлежащий небытию и не имеющий ни начала, ни конца. Ничего доподлинно не известно о его происхождении, кроме того, что он назван «выплюнутым» (слюна богини Нейт). Так как к моменту создания мира он был уже стар, это наводит на мысль о причастности его к первозданному океану. С появлением Ра Апоп изгоняется в преисподнюю, с этого момента путь солнечного бога всегда пересекается с ним. Апоп угрожает Ра, когда тот проходит через его тело, совершая свой путь в подземном мире. На одном из заключительных его этапов Ра разрубает на куски тело Апопа, освобождаясь от зла и скверны. Но темные силы обладают способностью регенерации. В «Книге врат» имеется сцена, запечатленная в росписях целого ряда гробниц, в том числе и Сети I, где изображен змей Апоп, из тела которого торчат двенадцать голов — двенадцать проглоченных им жертв (ил. 13). Однако когда Ра проходит через Апопа, он силой Слова вызывает к жизни души его жертв, те выходят на свободу, а сам их поработитель превращается в небытие. Но как

только Ра удаляется за дневной горизонт, покидая подземный мир, темные силы вновь восстанавливаются и все совершается сначала, в том же цикле. Так в представлении египтян замыкался круг небесного и подземного миров.

2

Древнеегипетский храм как модель космоса

Концепция космоса нашла самое непосредственное отражение в памятниках архитектуры Древнего Египта. Подобно тому как замыкался круг представлений египтян о земном и небесном, составлявший единую космическую орбиту, храмы и гробницы не только системой ритуальных росписей, но и формой архитектуры связывались с осмыслением неба и земли, представляя собой некую модель той и другой сфер.

Эти представления распространялись и на статуи и на храмы: храм являлся небом на земле, действительным залогом пребывания в нем бога. Религиозные мистерии и литургические действа, совершавшиеся в храме, служили отражением божественной небесной литургии [31]. Жрец открывал по утрам двери ниши святилища, уподобляя это действие отверзанию дверей неба, сквозь которые можно было узреть образ бога. Каждый магический акт мыслился как уподобление священнодействию, совершаемому богами.

Египтяне считали, что создание любого храма на земле является воплощением формы некого идеального храма, существовавшего в их представлении так же реально ощутимо, как и его конкретное воспроизведение. Этот идеальный храм, или, вернее, его архетип, существовал до начала времен, и сущность построенного двойника была эквивалентна ему.

Свидетельством тому может служить надпись в храме Хора в Эдфу, где от лица бога говорится: «Они заложили мой дом как работу древности и мое святилище — как работу предшественников» [32]. В этом же храме имеются так называемые «Строительные тексты», раскрывающие смысл древних традиций, согласно которым реальный храм был воздвигнут Словом творца [33] и конструкция его является повторением прахрама [34]. Вероятно, помимо надписей существовали и священные книги с записью правил построения храмов и их планами, но ни одна из них не дошла до нас; память о них сохранилась лишь в текстах, высеченных на внутренней стене, окружающей храм Хора в Эдфу. Здесь говорится, что стена эта вокруг трона Хора Бехдетского, окружающая Великое Место в Верхнем Египте, подобна той, которая ограждала Великий Дворец в Нижнем Египте [35]. Под

«Великим Дворцом» подразумевался изначальный тип храма. В том же тексте далее повествуется о том, что фараон при сооружении Первого Входного двора с пилоном поставил с четырех сторон стену, подобную изначальной ограде, которая описана в «Книге планов храма» (šfdw), приписываемой главному жрецу Имхотепу Великому, сыну Пта. Египтяне верили, что эта древняя книга спустилась с неба в области к северу от Мемфиса [36]. Характерна удивительная обстоятельность древнеегипетской мифологии, ибо конкретизируется даже место, куда упала священная книга. Это обстоятельство наводит на мысль, что здесь речь идет не просто о каком-то «фантастическом явлении», а о взаимосвязи между расположением небесных светил и ориентацией по ним храма. Связь плана храма с небом, откуда упала священная книга, — это иносказательная форма проецирования основных его координат. Возможно, что запись правил «Книги планов храма» и являла собой систему ориентации их по звездам. Подтверждение этому предположению можно найти в работе И. А. Веселовского «Звездная астрономия Древнего Востока», где автор на материале астрономических данных связывает появление ориентационного круга (около 3000 г. до н. э.) с Египтом [37].

Французский архитектор Фурнье де Кора пытался составить звездную карту Древнего Египта времени строительства пирамид, но из-за отсутствия многих необходимых данных его попытка еще не увенчалась успехом. Пока что основным источником, на который можно опереться в ходе теоретического исследования, являются храмы греко-римского времени, которые частично воссоздавали первоначальный местный тип сооружений и, кроме того, сохранили надписи и изображения (в храмах Эдфу и Дендера) с астральной символикой. В надписях храма в Эдфу содержатся важные указания, позволяющие довольно точно установить место, где, согласно мифологической версии, возник первый храм, причем тон, в котором повествуется об этом, весьма безапелляционен. Тексты называют мемфисского бога Танена, присутствовавшего, по верованиям египтян, при «рождении» первого храма. Его имя, означающее «возвышенный», может быть буквально сопоставлено со священным прахолмом, поднявшимся из первозданной водной стихии [38]. Если Нут олицетворяла небо, Геб, простиравшийся под ней, землю, то Танен занимал место под Гебом, являясь хтоническим божеством. Таким образом, место, куда спустилась с неба «Книга планов», отождествлялось через бога Танена с Мемфисом, где он почитался. Считалось, что он принимал участие в завершающей фазе сооружения прахрама, которому Танен дал имя, наделив его вместе с ним жизненной силой. Следовательно, можно предположить, что концепция возникновения первого египетского храма в его мифологическо-религиозном осмыслении была сформулирована в Мемфисе, в то время как вторая версия происхождения Солярного

храма, если исходить из ритуала его освящения[39], приписывалась Гелиополю и имела вторичный, производный характер. Солнечный храм появился после того, как акт творения первого храма был уже завершен.

Теории происхождения храмов, подробно разработанной древними египтянами, предшествовала история возникновения священного места, где они сооружались. Тексты храма в Эдфу дают ясное представление о сложении и развитии самых ранних типов храмов в Древнем Египте эпохи додинастического периода. Эти храмы являлись копией архетипов, возникших, по верованиям египтян, в доисторическую эпоху на краю той части земли, которая была создана на последнем этапе творения мира. Среди архетипов храма египтяне выделяли два вида: первый, приписываемый соколу, представлял собой довольно простое сооружение, конструкция которого восходила к древнейшим тростниковым строениям; прообразом его являлось сооружение, известное как «Перекладина крылатого»[40],— этот древнейший вид сооружения, как предполагали египтяне, появился после создания земли. Место, на котором возник храм, считалось исконным владением сокола — это была равнинная местность на болотистой почве. Второй вид прахрама представлялся более сложным. Сооружение его охватывало несколько этапов, рассмотрение которых, несмотря на скудный материал, позволяет проследить все фазы эволюции прахрама — от простейшего типа, представлявшего собой культовое место в открытом поле, до завершающего его этапа ḥwt-nṯr (Дворец бога).

Простейшие сооружения, связанные с именем сокола, считались местом обитания — *ка*,— что можно понимать двояко — и как *ка* бога и как двойник прахрама, одухотворенного жизненной силой богом Танена. Первейший тип сооружения, появившийся, согласно текстам, в додинастическую эпоху, восходил к своему прототипу, символизировавшему священное владение бога на изначально явленном острове. Этот дом — *ка* — был новым типом святилища, который уже можно назвать храмом.

Следующий этап развития храма связан с символическим возведением ограды вокруг священного места, служившей ему магической защитой. Эта ограда имела свой архетип, ибо она ограничивала пространство на праземле. Символическое изображение подобной ограды встречается на архаических печатях. В дальнейшем этот знак стал интерпретироваться как трон сокола и с ним связывалось представление о магическом покровительстве, ибо бог в образе сокола спускался с неба и садился на перекладину ограды, внутри которой был сооружен открытый двор, явившийся конструктивным воплощением символического прообраза.

Следующий этап «строительства» первохрама был связан с устройством перекрытия, которое предохраняло место обитания бога и

привело к появлению первого святилища, имевшего форму, близкую знаку — sḫ. Постепенно храм разрастается в комплекс, состоящий из нескольких помещений; завершающая стадия его представляла основу для сложения египетского храма первых династий. Таким образом осуществлялась магическая связь между архетипом храма и его воплощением в реальных формах. Поскольку первые храмы посвящались солнечным богам, они являлись посредниками между миром небесным и земным. Если первый тип храма выступал в умозрительных формах, то второй представлял собой его реализацию в конкретных земных измерениях. Однако земное и небесное продолжает тесно переплетаться не только в мифологических представлениях — оно находит отражение в планировке и расчете конструкций. Таким образом, идеальный прахрам мог служить своеобразной моделью, отвечающей эстетическим нормам совершенной конструкции.

Возведенный в эпоху Древнего царства комплекс пирамид в Гизе, включающий три знаменитые пирамиды — Хеопса, Хефрена и Микерина, — является ансамблем, в котором продумано все до мельчайших деталей — от выбора места (на границе пустыни и орошаемых Нилом земель) до астральной символики, согласно которой гробница вписывалась в орбиту космоса. Все три пирамиды довольно точно ориентированы по странам света — их юго-восточные углы практически лежат на одной прямой (рис. 18). Вход помещался с северной стороны, откуда можно было спуститься в подземную камеру, расположенную так, что в нее проникал световой луч, направленный на альфу созвездия Дракона, являвшуюся во времена строительства пирамид полюсом мира. Поскольку мир земной и мир небесный мифологически связывались воедино, при расчете конструкций нужно было учитывать целый комплекс строительных правил [41]: вычислить площадь квадрата основания пирамиды, рассчитать способность грунта выдержать давление огромных каменных масс. В соответствии с этим был установлен угол наклона граней, ребра которых пересекаются при вершине под углом 63°26′ (с секундами), что приблизительно соответствует углу, образуемому мерой сыпучих тел — в данном случае песка.

Единственное место, которое удовлетворяло всем условиям геодезии, астрономии, религиозной символики, был некрополь Гизе, располагавшийся примерно на тридцатой параллели северной широты. Каменистая почва плато Ливийской пустыни оказалась способной выдержать нагрузку, приходящуюся на основание пирамиды, площадь которого задана соответственно наклону ее граней. Если бы место некрополя было выбрано ближе к дельте, топкий грунт не смог бы выдержать всей нагрузки, пришлось бы увеличить площадь основания, и тогда форма пирамиды получилась бы распластанной. Из всех

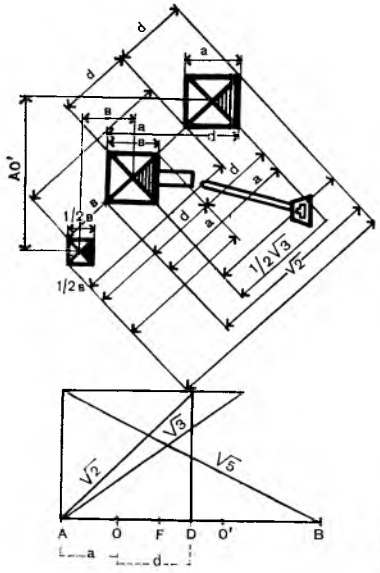


Рис. 18
Схема построения ансамбля пирамид в Гизе

древнеегипетских пирамидных ансамблей некрополь в Гизе является самым северным — все предшествующие и последующие пирамиды располагались южнее.

Форма классических пирамид сложилась в архитектуре Древнего царства не сразу. Этому предшествовал длительный поиск. Родоначальницей пирамид явилась ступенчатая гробница фараона III династии Джосера (создание ее связывают с именем зодчего Имхотепа). Гробницы первого фараона IV династии Снофру в Медуме и Дашуре служили переходным этапом на пути к классическим пирамидам гизехского комплекса. В процессе кристаллизации форм зодчие оценили преимущество квадрата в основании перед прямоугольником (пирамида Джосера возведена на прямоугольном основании). Совершенствуя технику каменной кладки, строители получили возможность возвести сооружение геометрически более правильной формы, хотя профиль граней пирамид Снофру еще очерчен ломаной линией. Гизехские пирамиды принято называть классическими, ибо в конструкции их достигнуто предельное совершенство — стройные пропорции уравновешивают всю массу объема, придавая сооружению незыблемое величие. В пределах одной из самых простых и строгих геометрических фигур египтяне нашли наикрасивейшее математическое решение, в котором все соотношения основаны на пропорциях золотого сечения. Ни один элемент конструкции не выпадает из общей соразмерности, начиная от размеров блоков камня и кончая планировкой

внутренних помещений с погребальной камерой фараона, подземными кулуарами и системой связующих проходов, включая и оси наклона коридоров, ведущих в расположенные на разной высоте камеры. Творческая и эстетическая мысль древнеегипетского зодчего (предполагают, что строителем пирамиды Хеопса был племянник фараона Хемиун) достигла в этом памятнике совершенного художественного воплощения. Две другие пирамиды Гизе практически повторяют конструкцию первой, составляя вместе с заупокойными храмами и сфинксом целостный архитектурно-пластический ансамбль. Совершенство решения позволило причислить пирамиды к одному из семи чудес света, кстати сказать, единственному сохранившемуся.

Хотя фараоны Среднего царства и продолжали в силу традиций возводить усыпальницы в виде пирамид, изменившиеся социально-исторические условия привели к необходимости сократить масштабы строительства, к тому же каменная кладка была заменена кирпичной. Пирамиды Среднего царства не выдержали испытания временем, и в дальнейшем этот вид гробниц практически перестает существовать.

Вновь возникший интерес к подобной форме погребальных сооружений наблюдается у правителей Куша (государства, расположенного между третьим и четвертым нильскими порогами), когда они около 730 г. до н. э. овладели Египтом, заимствовав древнеегипетский заупокойный культ вместе с традицией возведения пирамид. В столичном некрополе Мероэ встречаются гробницы в виде пирамид, однако с иным наклоном граней; это конструктивное изменение привело к утрате пирамидами монументальности и величия, свойственных гизехскому ансамблю, и весьма отрицательно сказалось на прочности этих сооружений — свидетельством тому руины некрополя Мероэ.

В V династию эпохи Древнего царства появляются так называемые солнечные храмы. К числу самых замечательных из них принадлежал храм Ниуссирра в Абидосе. Центральное место в этом ансамбле отводилось каменному обелиску, служившему главным объектом солярного культа. Его завершение в виде маленькой пирамидки покрыто золоченой медью, отражавшей лучи солнца. Обелиск символизировал священный камень Бенбен, на который по преданию взошло солнце, родившееся из бездны. И хотя древнеегипетская символика обелиска со временем утратилась, сама форма сооружения в дальнейшем стала классической для европейского искусства.

Представления египтян, зафиксированные в их мифопоэтическом творчестве, нашли конкретную форму воплощения в мистериальных действах и религиозных церемониях. Процессии, связанные с ритуалами встречи на Ниле и перенесения в святилище ладьи богов фиванской триады — Амона, Мут и их сына Хонсу, — во многом обусловили последовательность расположения основных помещений по продольной оси в храмах Нового царства. В храме Амона в Карнаке дорога

процессий пролегала через открытые, залитые солнцем дворы, ведя в полумрак гипостильного зала, где световой поток значительно сужался; святилище — конечный пункт процессий — было полностью погружено во тьму.

В декоративном оформлении храма нашло отражение присущее египтянам конкретное осмысление пространства — земного, уподобляемого пальмовым рощам и зарослям папируса, и небесного, имитировавшего синеву неба, усеянного золотыми звездами. Звезды располагались соответственно деканальным созвездиям [42]. На потолке помещались фигуры коршунов с распростертыми крыльями, а также окрыленные диски солнца. Небо большей частью изображалось ночным. Видимо, координаты звезд, созвездий и планет могли служить отправными точками ориентации храмов. В надписи храма в Эдфу говорится об участии самого фараона в установлении плана: «Беру деревянный колышек, держу шнур с богиней Шешет; мой взор следит за бегом звезд; око мое направлено на Большую Медведицу; бог, указывающий время, стоит около моей клепсидры (водяных часов); я установил четыре угла храма» [43]. Этот отрывок передает в образной форме процесс закладки храма. Еще больший интерес представляют звездные таблицы, изображенные на потолке гробниц фараонов Нового царства и их приближенных. По этим таблицам определялось ночное время, столь важное для умершего, совершающего свой путь по загробному миру.

Временно́й аспект и пространственная планировка находят отражение в композиции колоннады храма Амона и Луксоре. Колонны первого открытого двора имели капители в виде бутона, в центральном гипостильном зале — в виде раскрытых цветов папируса, что соответствовало представлению о смене дня и ночи.

Общность религиозно-культовых предпосылок направляла логику конструктивной мысли; основой ее был принцип порядка, пропорционального соподчинения всех элементов ансамбля целому, что соответствовало представлению о гармоничном строении вселенной. Изображение богини неба Нут, как уже говорилось, являлось «посредником» в перенесении небесного порядка в земные измерения, в частности, на храм. На плафоне храма в Дендера сохранилось изображение Нут вместе со знаками Зодиака, символизирующими созвездия, которые пропорционально соподчинены с размером ее фигуры (рис. 19). Так как храм в Дендера посвящен богине Хатхор, олицетворявшей, как и Нут, небо, идея присутствия его в храме проведена не только в декоре, но и в символическом и конструктивном осмыслении. Фигура Нут является исходной в расчете пропорций всей композиции: соответственно ее росту, условно принимаемому за отрезок AB, содержащий в себе 2 единицы ($AB=AD+DB$), находим размеры, получаемые делением отрезка AB в золотом сечении ($\frac{AB}{AO^1}=\frac{AO^1}{O^1B}=\Phi=1{,}618\ldots$),

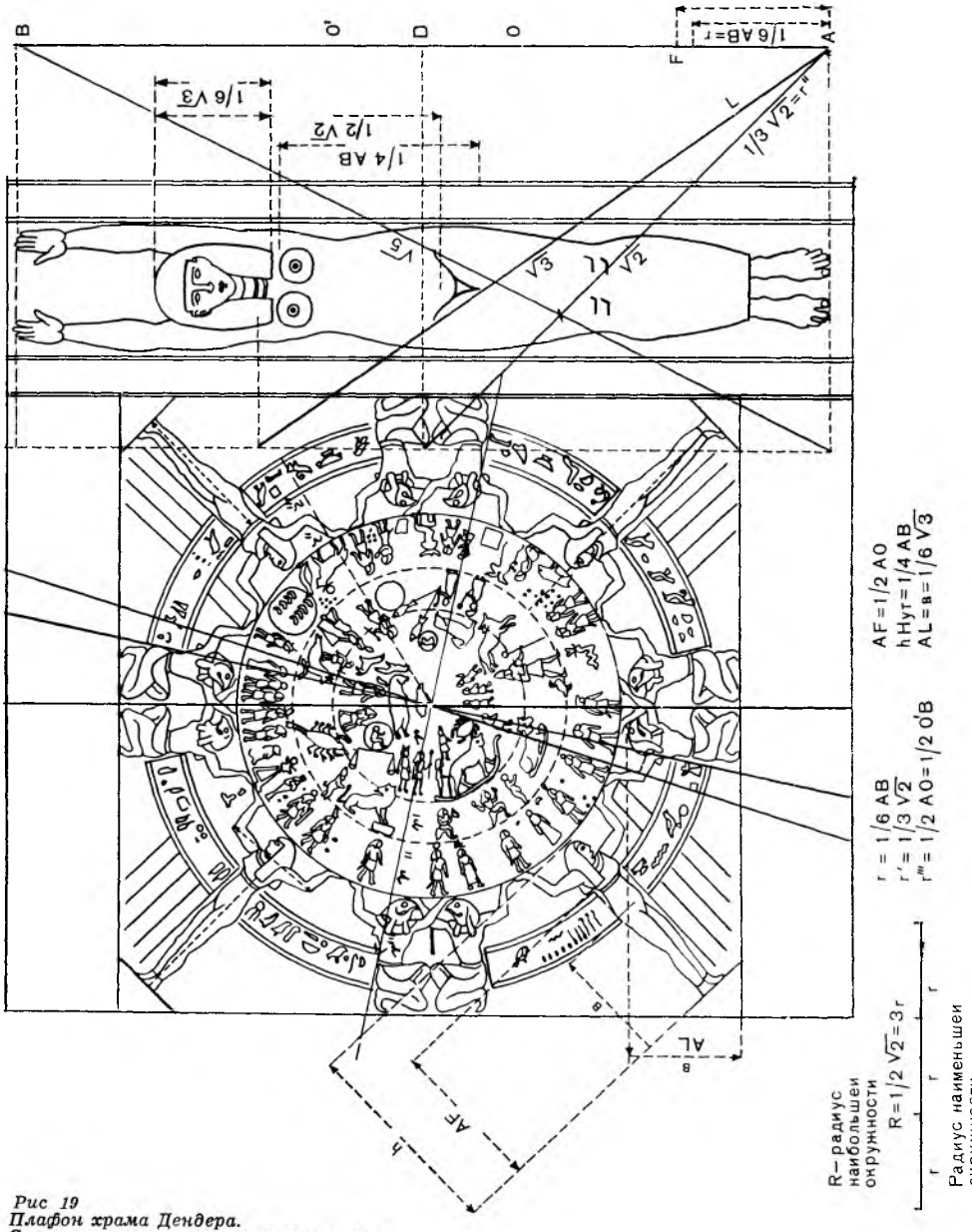


Рис 19
Плафон храма Дендера.
Схема построения композиции росписи в пропорциях золотого сечения

и строим на отрезке AD квадрат, диагональ которого равна $\sqrt{2}$, и прямоугольник с диагональю $\sqrt{3}$. Полученные на основе построений величины определяют пропорции фигуры Нут и всех элементов росписи свода со знаками Зодиака. Композиция построена по концентрическим окружностям, в которые вписаны символические изображения зодиакальных созвездий. Окружность наименьшего радиуса равна $^1/_3$ наибольшего — R, что в свою очередь составляет $^1/_2\sqrt{2}$. Радиус следующей окружности, r', равен $^1/_6$ AB. Окружность радиуса r'', которая заключает в себе ритуальную сцену солярного культа, составляет $^1/_3\sqrt{2}=r''$. Окружность, проходящая по внутреннему контуру круга с иероглифической надписью, имеет радиус $r'''=^1/_2OB$.

Четыре изображения богини Нут в полный рост с воздетыми руками, символически поддерживающими небесный свод, пересекают окружность радиуса R и $^1/_2OB$ (r'''), обрамляющие надпись. Фигуры Нут чередуются с парными сокологоловыми божествами, стоящими на коленях. Жест их рук аналогичен жесту Нут. Высота изображения Нут в полный рост составляет $^1/_4AB$, а от стопы до груди — $^1/_2OA$; размер парных фигур равен $^1/_6\sqrt{3}$, что в свою очередь соответствует высоте Нут от стопы до уровня пола, совпадающего с нижним контуром обрамления надписи. Этой же величиной определяется расстояние между воздетыми руками богини и солярных божеств, а также интервалы между фигурами.

Круг наибольшего радиуса R вмещает в себя четыре концентрические окружности, причем величина радиусов от r к R постепенно нарастает. Таким образом, каждое поле изображения строго уравновешено и соподчинено друг с другом пропорциями золотого сечения и системы диагоналей квадрата и прямоугольника. Внутри каждого поля все интервалы между фигурами также уравновешены пропорциями золотого сечения. Подобная упорядоченность всех элементов композиции восходит к представлению об идеальном равновесии конфигураций созвездий небесного свода.

Каждый этап сооружения храма, начиная от закладки, находил свою аналогию в мифотворчестве. Надежным источником в этом смысле являются тексты, дошедшие до нас в основном в памятниках Позднего времени — Птолемеевской эпохи. Когда в древнеегипетских текстах речь идет о происхождении храма, реальная дата его сооружения не принимается во внимание. Возникновение храма уподоблялось рождению мира, а священный прахолм Бенбен представлялся как некий прахрам. Египетский храм, согласно текстам, возник в том месте, где бог впервые открыл себя.

Планировка храма приписывалась главным богам, которые оказывали магическое покровительство в деле его сооружения. Тексты сообщают, что сам Ра своим оком наблюдал за возведением храма

Хора в Эдфу, исполнительная же роль отводилась другим богам — строителям, которые «собственными искусными пальцами» осуществляли закладку храма[44]. Место сооружения каждого храма конкретизировалось соответственно божественным предписаниям. Интересные сведения об этом содержатся в надписях храма Хонсу в Карнаке; однако они не дают, в отличие от текстов Эдфу, подробного описания, а представляют собой краткие выдержки из космогонических рукописей, которые, по-видимому, хранились в храме. Эти надписи позволяют лишь относительно представить себе «карнакскую» версию происхождения храма.

Два поздних сооружения Птолемеевской эпохи, храм богини Хатхор в Дендера и Хора в Эдфу, объединяет мифологическое предание: связующим звеном выступает Хатхор, имя которой уже указывает на ее отношение к богу Хору (ḥt-ḥr — «жилище Хора»). Культ этой богини восходит еще ко времени, предшествующему объединению Египта[45].

Через посредство солнечного бога Хора Хатхор была связана с небом[46], имя ее в метафорической форме означало «небо». В этой ипостаси Хатхор сочеталась с женским божеством Нут — и в храме в Дендера ее мужем считался Хор Эдфусский[47]. Таким образом, Хатхор была вдвойне связана с небом. Но если храм в Дендера был обращен к небу (роспись свода, тексты, символика), то храм Хора в Эдфу больше тяготел к земле — в мифологической истории его происхождения подчеркивалась связь первообраза храма с прахолмом.

Древнеегипетские храмы независимо от посвящения их разным богам имеют ряд общих черт в планировке композиции ансамбля и составляющих ее частей — наличие открытых дворов, гипостилей, святилищ; направление основных осей — горизонтальных в наземных сооружениях и наклонных в полускальных, символизирующих сход в подземный мир, — отвечало религиозным представлениям. Пилоны, фланкирующие вход, служили границей помещений; двери, располагавшиеся на пути к святилищу и в самом святилище, уподоблялись дверям земли и неба. Об этом их назначении говорится еще в «Текстах Пирамид»[48].

Взаимосвязь, которую мы старались проследить между символикой неба, земли, храма в эстетическом выражении памятников архитектуры, может быть продолжена в цепи и ряда других архетипов. В их роли выступают различные ипостаси древнеегипетских богов, функции которых исполняют животные и птицы, деревья и цветы, а также их многочисленные атрибуты. Наибольшее число ипостасей принадлежало древнеегипетским богиням, однако множественность их проявлений сводилась к единой первооснове, определяемой сущностью образа. Одним из таких проявлений являлся культ богини-матери, богини-женщины. В этом образе выступала богиня Хатхор.

В земных своих воплощениях она является богиней любви, радости, веселья, музыки, танца, хотя главная ее роль была связана с космическим культом — с небом. В этой сфере ее атрибутами являются объекты растительного мира, которые выступают в виде самостоятельных архетипов.

3

Архетипы растительного и животного мира

Культ деревьев в Древнем Египте сложился в глубокой древности. Истоки его восходят к додинастическому периоду, когда религия переживала стадию фетишизма. Этот факт признается одними учеными и отвергается другими. Как отмечает М. А. Коростовцев, культ растений получил в Египте меньшее распространение по сравнению с другими [49]. В памятниках изобразительного искусства мир растений выступает в символическом осмыслении, письменные источники в основном относятся к позднему времени, когда значение культа растений заметно возрастает. Тексты храмов Птолемеевской эпохи сообщают о священных деревьях, которые приписывались каждому ному [50]. К числу священных деревьев относились сикомора, финиковая и кокосовая пальмы, акация, а также ряд растений, не поддающихся точной атрибуции, такие, как «ишед», дерево лиственной породы, и др.

Культ деревьев проявлялся в образах женских божеств. С древнейших времен некоторые их виды связывались с культом местных богинь, слившихся затем ко времени Древнего царства с главными божествами египетского пантеона — Хатхор и Нут, функции и иконография которых были к тому времени более дифференцированы.

Среди родового понятия дерева выделяются сикоморы, пальмы, тутовые деревья, связанные с представлением о вечной жизни, поскольку в сценах заупокойного культа они выступали в едином образе с богинями Хатхор, Нут, реже — Исидой, совершающими священные возлияния живительной влаги на предстоящих перед ними покойных, вбирающих в горсти струи воды — источник животворящей силы (ил. 14). Этот мотив получил широкое распространение в росписях гробниц Нового царства, однако истоки его уходят в глубокую древность — к додинастической эпохе.

Одним из самых ранних мотивов являются ритуальные сцены с изображением дерева на ладье [51], характерные для искусства многих народов древности. В Египте этот мотив известен по многочисленным росписям ритуальных сосудов, относящихся к концу додинастического периода и времени нулевой династии. Изображения свидетельству-

ют о распространении культа богинь и растений, взаимосвязанных друг с другом. Пытаясь раскрыть значение этих культов, ученые часто прибегали к сопоставлению с поздними источниками, когда система религиозного культа была уже разработана, и с этих позиций подходили к осмыслению памятников древней культуры [52]. Такой путь основан на предполагаемой общности традиций, истоки которых приходились на додинастический этап. Однако при этом неизбежны известные натяжки. Очевидно, дерево связывалось с водой, на что указывает изображение ладьи. Отсюда намечаются устойчивые взаимосвязи: ладья — вода — дерево, оформившиеся в осирических мистериальных культах. Одним из звеньев этой цепи является изображение женщины, поскольку дерево и вода, дающие жизнь, издревле связывались с женским культом.

В росписях на керамических сосудах данный мотив весьма част. Все изображения выступают в виде стилизованных, условных знаков, указывающих на присутствие предметов, фигур, на место действия, хотя последнего как такового и нет. Этот своеобразный знаковый язык образует цепь символов, имеющих свой смысловой подтекст. Те графические знаки, которые для нашего времени представляются звеньями орнамента, в действительности обладали развитой семантикой. Принцип размещения их на поверхности сосуда, ритмическая организация композиции, основанная на повторе элементов, сближаются с приемами орнаментальной трактовки мотивов. Каждый встречающийся изобразительный элемент (ладья, дерево, человеческая фигура, птицы, животные) подчинен условной стилизации, превращающей его в знак, эквивалентный значению архетипа. В знаке снимаются индивидуальные свойства изображаемого и на первый план выступают общевидовые признаки, выражающие залог присутствия каждого из элементов композиции: зигзагообразные линии — вода; схематическое изображение человеческих фигур — намек на ритуальное действо — охоту; возлияние воды и водоплавающие птицы указывают на связь земли и воды. Каждое изображение — это предмет или вещь вообще, а не конкретная данность. Подобные приемы передачи образа в знаково-символической форме выражения характерны не только для Египта, но и всего региона древних культур — Передней Азии [53], античной Греции (эпоха архаики).

Мотив, связывающий воду, дерево и женщину, раскрывается в древнегреческом мифе о богине Диане [54]. Образ плодоносящего дерева у реки встречается и в Откровении Иоанна (22, 1—5) при описании «реки — воды жизни»: «По обеим сторонам реки дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды» [55].

Мотив взаимосвязи дерева, воды и женщины перешел в языческую, а затем в христианскую религию. У славян это нашло свое отражение в празднике Троицы, которому предшествовал обряд наря-

жания срубленной березы в женскую одежду, затем в самый день Троицы ее опускали в реку, воссоединяя с третьим элементом — водой [56]. Таким образом, сложившаяся в глубокой древности семантическая связь трех элементов оказалась устойчивой в изобразительной и обрядовой символике.

Столь же древнее происхождение в Египте имела связь священного дерева с солярным культом. Напомним, что солярный знак в виде круга присутствует на многих додинастических палетках. Позднее в «Книге мертвых» встретится такое изречение: «Прекрасен восход его»:  —nfrw bꜣ-n rʿf, где солнце изображено поднимающимся из дерева [57].

Трудно найти композицию в древнеегипетском рельефе, росписи или папирусе, где в ритуальных сценах не присутствовало бы изображение деревьев. Если в ранних памятниках — в росписях додинастической керамики — они встречались как знаки, то в последующие эпохи, начиная с первых династий и Древнего царства, дерево «конкретизируется» и выступает не только как архетип, но и в образе определенного вида, поскольку каждому отводилось свое ритуальное осмысление и вырабатывалась соответственная иконография.

Сикоморы, пальмы, акации, несмотря на предельно лаконичное их воспроизведение, почти всегда узнаваемы: породу дерева, его вид можно определить по общему контуру, форме ветвей, изображению листьев и плодов. Архетип, восходящий к первообразу, предполагал условность изображения, однако природные формы угадываются почти в каждом виде, за исключением чисто схематизированных графических рисунков, приближающихся в своем воспроизведении к знаку. К такому типу изображений относится роспись с изображением фараона Тутмоса III, который пьет живительную влагу из груди священного дерева, поддерживаемой рукой богини, на чье присутствие намекают ее знаки (грудь и рука). В качестве священного дерева сикомора выступает в своем первообразе прасикоморы, связанной с культом богини Хатхор [58]. Культ ее издавна получил распространение в окрестностях Мемфиса и некрополя Гизе. Хатхор выступает в качестве владелицы древней сикоморы, которая считалась местным фетишем и символом самой богини. Владение фетишем сикоморы связано с основанием некрополя Гизе и строительством пирамид IV династии. Уже в изречении «Текста пирамид» встречается обращение к «мировой сикоморе» как к молодой женщине [59]. С. Шотт предполагает, что при выборе места сооружения пирамид учитывалось это отождествление, и Хатхор именуется «госпожой сикоморы» к югу от Мемфиса [60].

Древняя сикомора как прообраз священного дерева встречается и в виде обуглившихся остатков ветвей или ствола, лишенного сердце-

вины, и головы, лежащей в руке [61], однако в этом образе она предстает довольно редко. В ряде изображений содержится намек на ее первообраз и связь с огнем, когда молния превратила цветущее дерево в обугливщийся остов. И в этой ипостаси сикомора объединена с богиней Хатхор, выходящей из ее обугливщегося ствола и орошающей землю. Первоявленная сикомора упоминается в акте творения. Уже тогда она представлялась в образе дерева, которое существовало изначально, доросло до колоссальных размеров, так что корни его погрузились в первозданную водную стихию nwn, а вершина достигла неба [62]. Изображения сикоморы в виде остова ствола приближаются своим лаконизмом к графическому знаку. В иероглифических текстах знак сикоморы передает целиком абрис дерева, форма которого обобщена и напоминает большой лист.

Первая сикомора — прародительница дала начало изобразительному архетипу; несмотря на то, что сохранился лишь обугливщийся ствол, она чаще всего представлена как дерево с пышной кроной и плодами. Из ствола ее выходят две богини — Хатхор или Нут,— обе олицетворяют небесные сферы, Хатхор изображалась чаще, поскольку была причастна к земле и небу. Появляясь в зарослях папируса и вскармливая своим молоком фараонов, она наделяла их тем самым своим божественным покровительством. Эти функции Хатхор связаны с символикой самого дерева сикоморы, название которой — nh · t — означает «защита» или, в буквальном смысле, «защитная тень». Символика дерева и символическое осмысление культа богини взаимосвязаны. Функции Хатхор-покровительницы раскрываются в образе матери фараонов, защитницы их пирамид. В мистериальных действах роль богини исполнялась жрицами, сопровождавшими свое выступление пением и танцами.

Ипостаси Нут в сравнении с Хатхор более отвлеченны и больше причастны небу. В композициях со священной сикоморой и Нут и Хатхор совершают одинаковые действа, возливая струи воды па покойного, жаждущего живительной влаги, и принося ему священные плоды. Так в образе сикоморы устанавливается цепь архетипов: дерево — женщина — вода — небо.

В «Истории борьбы за объединение обеих земель» — Верхнего и Нижнего Египта — также упомянуты сикоморы для конкретизации места сражения Хора с Сетом, олицетворявшими эту борьбу.

Связь сикоморы с солнечным культом раскрывается в «Книге мертвых», где говорится о прохождении солнцем его пути на восток через две сикоморы [63]. В изобразительном искусстве гораздо полнее представлена связь сикоморы с осирическим культом; поскольку образ этого бога олицетворял собой мир умирающей и вечно возрождающейся природы, то и весь его культ пронизан архетипами растений. Все атрибуты Осириса выявляют его причастность к природным цик-

лическим процессам — зеленый цвет кожи, корона, сплетенная из стеблей папируса, виноградные лозы, оплетающие его фигуру, цветы лотоса перед его престолом и, наконец, сикомора. Это дерево связывалось с обрядом выноса статуи Осириса во время ритуального праздника пахоты и сева, когда изображение бога возлагали на ветви сикоморы, уподобляя пребыванию его во чреве матери. Осирис на сикоморе ассоциировался с зернами, скрытыми в земле, а сикомора принимала на себя функции богини-матери.

Символика, связывающая сикомору с осирическим культом, раскрывается в словах Хора: «Я лечу как сокол и опускаюсь на прекрасную сикомору, расположенную посреди озера» [64]. Подобно тому как Хор опустился на сикомору, он слетел на тело мертвого Осириса, возлежавшего на ложе из ее ветвей. В позднее время этот ритуал — празднество в честь священной ветви — нашел отражение в церемонии, совершавшейся в гробнице Осириса Абатоне, где сикомора представлена в образе Нут и названа матерью Осириса, которая была призвана омолодить его душу в ветвях священного дерева.

Помимо сикоморы в Египте был освящен целый ряд других деревьев, лиственных и хвойных пород, которые во времена Птолемеев обычно высаживались на границе орошаемых земель и некрополей почти во всех областях страны. Деревья были посажены и около заупокойного храма Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахари (XI дин., Среднее царство), играя роль символической защиты.

Сходное с сикоморой значение имела и финиковая пальма [65]. С ее культом также связывались две богини — Хатхор и Нут,— изображавшиеся в ветвях или на стволе и дающие питье покойному. Оба дерева являлись символами возрождения к жизни; в древнем Египте эту символику обычно несли те из них, которые имели сладкие плоды — финики и кокосы у пальмы, плоды священного дерева «ишед».

Мотив деревьев у водоема часто встречается в росписях: Осирис у пруда, обсаженного деревьями, по бокам которого — четыре пальмы (папирус писца Нахту, составлявший часть «Книги мертвых», Британский музей). В стенных росписях часто используется сюжет с изображением покойного, склонившегося к водоему под сенью финиковой и кокосовой пальм. Подобный мотив являлся каноническим, сопровождался текстом соответствующих глав «Книги мертвых» [66], содержащих молитву о даровании дыхания и питья в некрополе. Интересно сопоставить аналогичные по композиции росписи из гробниц Пашеду в Фивах (XIV—XIII вв. до н. э.) и Аменнахта в Фивах того же времени (ил. 20, 21). Склоненная фигура Пашеду пересекается стволом финиковой пальмы — предполагается, что она помещена за деревом. Фигура Аменнахта, напротив, находится на переднем плане, за ним расположена кокосовая пальма с пышной кроной и тяжелыми гроздьями плодов. В ритуальном осмыслении этих видов де-

ревьев нет принципиального различия, зато манера изображения их отличается друг от друга: первая роспись имеет четкую контурную обводку, вторая исполнена мягко, живописно.

Топографически граница распространения кокосовых пальм заходила далеко на юг, поэтому данный вид деревьев ассоциировался с Нубией. Кокосовая пальма часто связывалась с мужским божеством Мином, культ которого также получил распространение среди нубийцев. В этом смысле на нее переносилось мужское начало, связанное с культом оплодотворения. Подобное изображение кокосовой пальмы мы находим в композиции рельефа храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари[67], где представлена экспедиция в Пунт, достигшая деревни, условно символизируемой пальмами и схематическим рисунком нубийских жилищ, вход в которые располагался высоко от земли. Пальма здесь также фигурирует как дерево Пунта. Интересные сведения об этом виде дерева содержатся в папирусе Салье: «Ты огромная кокосовая пальма в шестьдесят локтей, на которой имеются орехи. Ядра есть в орехах, и водой они напоены. Ты возьми воду отсюда. Приди, чтобы меня спасти, о молчаливый Тот!»[68] В этом коротком фрагменте речь идет о связи бога Тота с кокосовой пальмой. Существовало поверье, что около храма Тота в Гермополе, где и поныне сохранились остатки рощ кокосовых пальм, почитались павианы — священное животное этого бога. И павианы и пальмы происходили из южных мест, а потому и изображались вместе.

Кокосовой пальме также приписывалась способность оказывать покровительство и защиту. Недаром в древнейших наскальных изображениях под пальмой пасутся дикие животные. Обычно в текстах пальма наделялась самыми нежными эпитетами — «bnr mrw · t» («возлюбленная, на которую простирается любовь»), «bnr jb» («с добрым сердцем») и т. п.[69].

Несмотря на отдельные различия в деталях, сущность обоих видов пальм проявлялась одинаково и во многом родственно сикоморе. Пальма обожествлялась в различных областях Египта и как священное дерево, которое служило символическим мостом между западным и восточным берегами реки жизни[70].

Значение финиковой пальмы и сикоморы как деревьев, дающих защиту, ассоциировалось с образом тени, которая также играла своеобразную роль архетипа, но не изобразительного, а мифопоэтического. В тексте мы встречаем указание на то, что покойный сидит под сенью священных деревьев у ног богини Хатхор[71].

Тень как изобразительный прием в египетском искусстве не использовалась, и символика ее ограничивалась лишь умозрительной сферой. Она стоит в одной категории с образом как сила, наделяющая человека жизнеспособностью, а потому вместе с *ка* и *ба* составляет единую сущность его. Тень обладает активной, действенной силой;

дерево, дающее тень покойному как знак божественной благодати, не отбрасывает ее физически, а служит лишь намеком на ее символическое присутствие.

Поклонение пальме возникло уже в додинастическую эпоху. Если сикомора в тот период еще не фигурировала как самостоятельный видовой архетип и не выделилась из общего архетипа дерева, то пальма уже в ранних памятниках выступает в сложившемся иконографическом облике. Ее изображения встречаются вместе с копытными животными, птицами. Форма кроны пальмы в «Палетке шакалов» из Лувра напоминает опахало и его знак в слове ḏ³b-t (тень), намекая на защитные функции пальмы и тени.

Как мы уже могли убедиться на основании приводимых примеров, архетипы связаны между собой ритуальным осмыслением, сферой распространения культов, символическим значением и даже общностью богов, идентифицировавшихся с ними. В собрании Каирского музея имеется рельеф с изображением сикоморы, над кроной которой поднимается финиковая пальма со свисающими гроздьями плодов. Из ствола дерева выходит богиня (Нут или Хатхор), приносящая дары покойному, предстоящему вместе с женой перед деревом; последняя в позе коленопреклоненной фигуры сидит у ног мужа. Под деревом изображены две птицы с человеческими головами, олицетворяющие *ба* умерших и символизирующие их вечную жизнь в загробном мире. Памятник наглядно иллюстрирует синкретизм иконографии, проявляющийся в сочетании различных видовых архетипов.

К священным деревьям, обожествленным в Древнем Египте, можно причислить еще несколько архетипов — гранат, дерево «ишед», считавшееся культовым деревом Гелиополя и предназначавшееся, как полагает Г. Кеес [72], для царских Анналов.

Акация, близкая по символическому осмыслению священному дереву «ишед», также являлась культовым деревом Гелиополя и связывалась с культом мертвых [73]; наибольшее распространение она получила в Поздний период. Ей (šnḏ) приписывалась способность исчислять срок жизни и смерти человека и исцелять от недугов. Это дерево часто олицетворяла богиня Хатхор, порой оно служило женским дополнением бога Атума [74]. Поскольку функции священных деревьев совпадали, значительную сложность представляет их иконографическая дифференциация внутри отдельных видов, особенно среди деревьев лиственных пород. Так, например, роспись на столбе гробницы градоначальника Фив Сеннефера, смотрителя садов храма Амона (время правления фараона Аменхотепа III), изображает его под сенью священного дерева, которое идентифицируется и с акацией и с «ишед». Но, думается, первая атрибуция точнее, поскольку «ишед» относится к виду плодовых деревьев, а здесь форма ветвей и общий силуэт имеют больше сходства с акацией.

В гробнице Сеннеджема в Дейр-эль-Медина покойный представлен работающим вместе с женой на полях загробного мира Иару (ил. 17) [75]. В одном из ярусов росписи на берегу водоема изображена целая группа священных деревьев, чередующихся друг с другом, среди них — сикоморы, пальмы (финиковые и кокосовые), отягощенные обильными плодами. При общности архетипа и чередовании отдельных видов каждое дерево написано в своей индивидуальной живописной манере в соответствии с отведенным ему местом в пространственной композиции: кроны некоторых деревьев смыкаются, стволы образуют четкие ритмические вертикали, перемежаясь с пространственными паузами фона. Хотя все деревья выведены на одну плоскость, цветовая гамма, построенная на соотношении светлых голубых тонов (условный цвет окраски священных деревьев), золотисто-коричневых плодов и темно-коричневых стволов пальм, образует известную двуплановость, создающуюся за счет оптической способности густых тонов выступать вперед; при этом плоскостность восприятия композиции сохраняется.

К архетипам деревьев близко примыкают архетипы цветов, еще более декоративных по стилю исполнения и несущих в себе аналогичный культовый смысл в ритуальных композициях. Среди них наибольшее распространение получили лотосы.

Античные авторы донесли до нас описания трех разновидностей египетского лотоса — розового (nelumbium speciosum), белого (nymphas lotus) и голубого (nymphea caeulea), отличающихся формой цветка, символическим осмыслением и использованием в ритуальных целях. Наиболее часто у египтян встречался белый и голубой лотос. Розовый лотос почитался самым священным и чудодейственным, в обиходе в силу своей сакральности не встречался, и плоды его не шли в пищу. Зато его название нередко фигурировало в медицинских текстах, поскольку он обладал целебными свойствами. В надписях времени Рамсеса III фараон приносит фиванским жрецам в качестве жертвенных даров плоды розового лотоса.

Природные формы каждого вида цветка служили лишь отправным пунктом для воплощения его в художественном образе, при этом естественный внешний облик цветка претерпевал значительные изменения в творческой фантазии мастера. Это особенно заметно в стилизованных изображениях розового лотоса. Сухие гирлянды белого и голубого лотоса обнаружены на мумиях, однако ни цветов розового, ни его плодов найдено не было. Геродот называет розовый лотос «розовой лилией Нила». Его цветок имел чашеобразную форму, венчик состоял из округлых, с острыми концами лепестков, а листья, плоские по форме, лежали прямо на поверхности воды. Сам цветок, созданный природой, уже нес в себе почти готовую форму сосуда, которому мастер придавал вид — чаши, кубка и т. п.

Египтяне называли розовый лотос nḥb или nḥbt, обозначая его иероглифом  или . Этот иероглиф встречается в большинстве религиозных текстов. Одно из наиболее ранних упоминаний розового лотоса находим в «Текстах пирамиды» фараона Пепи I [76].

Изображения белого и голубого лотоса встречаются значительно раньше. Рельефы мемфисского некрополя времени первых династий воспроизводят картину сражения, развертывающегося на Ниле. Озеро, по которому плывут лодки среди белых лотосов, где помимо того обитают рыбы, лягушки, улитки, изображенные с удивительной достоверностью, получило название «озера белых лотосов». По озеру совершались ритуальные плавания, смысл которых нам неизвестен.

В отличие от стилизованных изображений розового лотоса природные формы белого лотоса воспроизводились довольно точно. Он имел три чашелистика, продолговатые листья с разрезом и плоды конусообразной формы. Его цветы часто изображались в ритуальных праздничных церемониях, ими декорировались залы, в композициях заупокойного пира знатные дамы представлены с цветами или букетами лотосов в руках; лотосами украшали прически, вплетая их в орнаментальный узор диадем и лент: стебли спиралью перевивали их золотой ободок, а резные чашечки ниспадали на лоб узорчатыми лепестками, почти касаясь глаз.

В египетских текстах белый лотос назывался sšn и обозначался иероглифом . В измененном виде это название сохранилось в

в разновидностях имени Сюзанна (египетское sušin, европейское šošan, коптское šošen, арабское susan) и в целом ряде европейских модификаций. Эти имена стали попросту олицетворять белую лилию.

Третья разновидность лотоса — голубой. Гирлянды из его цветов были найдены во многих гробницах — цветы переплетались с нераскрывшимися остроконечными почками, которые поддерживали пышные чашечки резных лепестков. Этот мотив начиная с Древнего царства часто использовался в памятниках изобразительного искусства в качестве орнаментального звена украшений, образуя вид подвесок.

Изображение голубого лотоса неизменно присутствует в сценах заупокойного культа, сопровождая жертвенные дары, которым он благодаря своей красочности и декоративности придавал вид своеобразного натюрморта. Египтяне называли голубой лотос srpt, обозначая его иероглифом , однако в текстах он встречается сравнительно редко.

Со времени Нового царства изображения лотоса приобретают все более декоративный вид, отличаясь многоцветностью и пышностью,

что отнюдь не всегда соответствовало естественной расцветке, а, скорее, отвечало общей колористической гамме всей композиции. Однако ни один элемент, созданный фантазией художника, не являлся плодом его собственного воображения, не был оторван от ритуального осмысления, а основывался на художественном претворении природных форм. Изображения лотоса благодаря его сакральному значению связывались со сложным миром религиозной символики. Освящение лотоса относится к древнейшей истории Египта, но по сравнению с другими растениями его символика не была однозначной.

Основа ее восходит к космогоническим представлениям, связанным с одной из сторон солярного культа. По Гермопольской версии происхождения мира, цветок лотоса поднялся из первозданного хаоса Нуна. В раскрывшихся лепестках цветка сидел божественный младенец, олицетворявший бога солнца Ра. Солнечный младенец появился из лотоса и осветил землю, пребывавшую во мраке первозданного хаоса. Из вод его возник священный холм, на котором распустился цветок. В надписи в храме Хатхор в Дендера говорится о происхождении солнечного младенца из «лотоса, возникшего в начале времен... священного лотоса над великим озером» [77].

Египетские тексты точно определяют место рождения юного солнечного божества из лотоса, ассоциируя его с городом Шмуну (Гермополем — столицей XVI верхнеегипетского нома). Это было связано с тем, что лотос издавна являлся символом Верхнего Египта. Восемь богов города Шмуну (Шмуну по-древнеегипетски означало «восемь») присутствовали при чудесном появлении солнечного божества из лотоса (ил. 10). Божественный младенец завершает своим появлением акт творения мира и солнца, из глаз его появились уже люди. Отсюда и сам лотос, давший жизнь богу Ра, считался символом жизни. Цветок лотоса как нельзя лучше олицетворял движение солнца по небосводу, ассоциировавшемуся для египтян с водами священного Нила, по которому Ра совершал путь в своей ладье по небесной и подземной реке в течение дня и ночи. Подобно ему, и лотос раскрывался с восходом солнца, поднимаясь из священного озера и снова погружаясь в его воды на закате. Египтяне считали лотос колыбелью солнечного бога Хора, символом его восхождения. Изображение божественного младенца с пальцем у рта, сидящего на лепестках лотоса, получает широкое распространение в египетской иконографии вплоть до римской эпохи, что свидетельствует об официальном принятии космогонической версии о рождении солнца из лотоса.

Восемь богов города Шмуну считались ответственными за течение Нила и ежедневное «движение солнца» по его водам и небосводу. И здесь существенное место отводилось лотосу, причастному к Нилу (воде), являвшемуся источником плодородия. Эти функции переносились на лотос, который связывался с богом Нефертумом, входив-

шим в мемфисскую триаду как сын Пта и Сохмет. Цветок лотоса служил эмблемой бога. Сложная корона, венчавшая его голову, состояла из чашечки цветка и выходящих из нее двух высоких перьев. Розовый лотос короны Нефертума символизировал солнце, лучи которого, подобно лепесткам, устремлялись к небу. По бокам короны спускались два украшения «менат», являющиеся знаками плодородия и обновления. Согласно египетским текстам, лотос служил символом рождения («Сказание о рождении солнца из лотоса»)[78], магического оживления и благоденствия[79]. Бог Нефертум персонифицировал цикличность смены дня и ночи.

Образное восприятие мира породило уже в глубокой древности способность говорить языком символов. Раскрывая самую сущность явления, они становятся особой формой выражения, закрепленной системой канонических правил, которые возводили это соответствие в рамки закона. При всей кажущейся таинственности и непроницаемости символики ее знаки обладали особой «прозрачностью», сквозь которую просвечивала истинная суть явления.

Через посредство взаимосвязи богов рождалась стройная концепция, придававшая упорядоченную структуру египетской религиозной системе. Так, рождение солнечного младенца ассоциировалось и с Хором и с Нефертумом, что не противоречило одно другому, ибо оба они являлись предстоящими перед великим Ра.

Нефертуму в образе божественного младенца приписывалась созидательная роль Атума или Ра, когда он, согласно мифу, произошел из лотоса, поднявшегося из священного озера. Таким образом, Нефертум сочетал в себе два начала — жизнетворное и солярное.

Согласно религиозной доктрине, первобытный пралотос существовал с начала времен, управляя великим озером. Благодаря соприкосновению с водой в лепестках лотоса зарождалось солнце, пока Земля пребывала во мраке. Об этом повествует одна из надписей храма Хатхор в Дендера: «Возьми себе лотос  — nḫb, который существовал с начала времен,  — šš n — лотос священный, который царил над большим озером, лотос, который выходит для тебя из Унит, он освещает лепестками землю, которая до того была во мраке»[80]. Каждое утро Нефертум встает из лотоса и каждый вечер опускается в воду священного озера. Иконографически Нефертум, Ра и Хор изображались на цветке лотоса или с цветком на коленях. Рождение бога и вечное возобновление жизни роднят солярный культ с осирическим, расширяя грани истолкования символики лотоса. Умершие, оживая, подобно Осирису, возрождаются на востоке с восходом Ра и, достигая священного озера, совершают там омовение, символизирующее духовное очищение.

Рождение и возрождение через лотос — одна из тем египетской литургии. Смерть приобщала человека к богам, ибо умершие мыслились обожествленными «Осирисами». Люди, рожденные в человеческой сущности, после смерти благодаря магическому ритуалу могли возродиться из лотоса, подобно богам. В «Тексте пирамиды» Пени I говорится, что покойный должен возродиться на востоке, подобно тому как встает Ра на восточном небосклоне. Прибыв туда, покойный достигает священного озера, которое Дж.-Х. Брестед называет «озером листьев лотоса» [81].

В момент, когда восток окрашивается «красным божественным вином» утренней зари, небо оплодотворяется и богиня Нут зачинает солнечного ребенка, а покойный совершает омовение в водах, отражающих красный цвет зари. Тогда умерший обращается к лотосу с просьбой взять его в свой путь, после чего садится в венчик цветка. Об этом повествуют «Тексты пирамиды» Унаса, где подробно рассказано, как фараон, зачатый, подобно Нефертуму, богиней Сохмет, уподобляется ему через цветок лотоса, являющийся в образе Нефертума «ноздрями великого Ра», что символизировало возрождение к жизни вдыханием аромата цветка.

В лотосе с покойным совершается приобщение его к божественному сонму. Этот ритуал позволяет понять ту огромную роль, которая отводилась лотосу в заупокойном культе. Через лотос совершалось магическое оживление мертвых, сопровождавшееся огромными жертвоприношениями и закланием животных. С лотосом непосредственно был связан культ жертвенного быка Мневиса — священного животного Гелиополя. Считаясь предвозвестником солнца, он символизировал обновление жизненных сил и был причастен к возвращению молодости, ибо, по поверьям египтян, старый бог умирает, чтобы возродиться молодым. Представление о возрождении жизненных сил сближает культ Мневиса с символическим осмыслением лотоса, входящего в композицию заклания, или поклонения священному быку: отсюда среди приношений — букеты лотосов; нередко и сам хвост Мневиса «процветает», подобно распустившемуся цветку.

Главным моментом в символике лотоса являлось представление о нем как о посреднике магического оживления. Согласно египетскому поверью, оживление для вечной жизни происходит путем символического «прохождения» покойного через шкуру жертвенного животного, уподобленную стеблю лотоса.

Лотос в образе Нефертума непосредственно предстоял перед лицом великого бога, именуемый «ноздрями Ра» [82]. На многих ритуальных изображениях Ра и умершие представлены с цветком лотоса около носа. Лотос изображен здесь в виде раскрывшегося цветка, в сценах жертвенных приношений встречаются также и бутоны, обвивающие своими стеблями ритуальные сосуды. В таких религиозных



Рис. 20
Геральдическая эмблема Анубиса

композициях обычно фигурирует белый или голубой лотос. Окраска лотосов имела символический смысл: белый олицетворял чистоту, голубой — небесные сферы, к которым возносится душа покойного. Геральдическая эмблема Анубиса imj · wt («тот, который находится в оболочке») связывает лотос с магической способностью этого животного оживлять покойного омоложенным. Обряд обычно сопровождался завертыванием умершего в шкуру шакала (древнеегип. inpw — «собачка», рис. 20), а цветок лотоса делал его сопричастным Нефертуму, уподобленному в одном из своих проявлений солнцу. Такие эмблемы, найденные в гробнице Тутанхамона, представляют собой монолитный алебастровый сосуд, из которого поднимается длинный ствол, увенчанный бутоном лотоса. Снизу к стволу прикреплена шкура животного с хвостом, процветшим папирусом, что указывает на причастность обоих растений к магическому ритуалу возрождения жизненных сил.

В искусстве Древнего Египта лотос воспет в самых многообразных формах проявления. Поэзия создала лирические произведения, в которых лотос несет большую эмоциональную окраску, символизируя красоту, любовь и воссоединение. Когда читаешь вдохновенные строки древнеегипетской лирики, явно ощущается поразительное жизнелюбие поэтов; эстетический критерий прекрасного выступает здесь без всякого покрова ритуальной символики. Слово звучит вполне конкретно, а употребляемые метафоры и сравнения обогащают образы, делая их емкими и выразительными. Пожалуй, трудно найти другой такой образ, который столь органично пронизывал бы все виды искусства, начиная от самого монументального— архитектуры (лотосовидные капители колонн, геральдические изображения) — и кончая миниатюрными изделиями — туалетными сосудами и ювелирными украшениями.

В самой лаконичной и абстрагированной форме, приближающейся по смыслу к первообразу-знаку, использован мотив лотоса в орнаменте.

Символика лотоса наглядно раскрывается в портрете Тутанхамона, где юный фараон уподоблен солнечному божеству. Поднявшаяся из цветка лотоса голова Тутанхамона иконографически примыкает к группе детских портретов царя, и в то же время портретные черты здесь в значительной мере обобщены в соответствии с ритуальным назначением памятника (ил. 34).

Цветы лотоса часто изображались вместе с папирусами, поскольку оба растения являлись символами Египта: лотос — Верхнего, папи-

рус — Нижнего. Их переплетающиеся стебли и цветы часто встречаются в геральдических композициях как эмблема объединения Египта. Вспомним Зал Анналов Тутмоса III в храме Амона в Карнаке. В отличие от изображения лотоса бутон и метелка папируса трактованы более обобщенно. Стилизованные изображения папирусов получили также претворение в каноническом типе папирусообразных колонн, имевших в архитектуре Древнего Египта самое широкое распространение. Зодчие использовали два типа колонн: ствол одних уподоблялся связке стеблей папируса и заканчивался капителью в виде нераспустившегося соцветия. Второй тип колонн с гладким стволом заканчивался раскрытым соцветием в форме чаши, образованной метелками папируса. Оба вида колонн встречаются в храме Амона в Луксоре (строительная эпоха времени Аменхотепа III).

В рельефах и росписях гробниц и храмов почти не найдется сцены, где бы не изображались лотосы или папирусы. Последние более емки по смыслу, ибо они вводят в место действия — пейзаж, где развертывается сцена. Если лотосы присутствуют в качестве символического дополнения (в сценах заупокойного пира, в композиции жертвенных даров и т. п., ил. 18), то папирусы создают пейзажный фон в сценах охоты, рыбной ловли. Содержание их имело различное толкование, подобно тому как и плавание по священному озеру иногда ошибочно рассматривалось как увеселительная прогулка [83]. Рядом ученых, однако, упускается из виду тот факт, что древнеегипетские росписи и рельефы имели всегда ритуальный подтекст, потому и характер «увеселений» был также окрашен магической символикой.

В рельефах и росписях гробниц Древнего царства примерно к V династии происходит процесс сложения канонической системы ритуальных композиций, определяющей закономерность построения сцен в соответствии с общей архитектурной планировкой помещений. Согласно религиозному культу и погребальной литургии, была выработана строгая система и последовательность расположения сцен. Классическим примером могут служить гробницы вельможи Ти (V дин., Саккара) и Мерерука (VI дин., Саккара). Рельефы их составляют два цикла: первый связан с событиями земной жизни покойного, второй посвящен ритуалу загробного мира. Однако дифференцировать их по такому принципу не всегда представляется возможным. Наибольшие разночтения вызывает осмысление сцены охоты и рыбной ловли. Из рельефов гробницы Ти это самая известная композиция. Сцена изображает заросли папируса, их параллельно растущие стебли пересекает несколько лодок. В одной из них стоит сам владелец гробницы Ти — его фигура своей неподвижностью напоминает статую в канонической позе — с выставленной вперед левой ногой и длинным посохом. Фигура Ти значительно превосходит размером изображения сопровождающих его гарпунщиков, которые лов-

кими движениями пронзают пасти гиппопотамов или заносят над ними смертоносное оружие. В то время как Ти в своей ладье пребывает в бездействии, люди во второй лодке изображены динамично. Здесь в композиционном построении сцены применен прием двойственного сопоставления: в первом случае обе лодки с Ти и гарпунщиками включены в одно действие — охоту на гиппопотамов, — во втором они представлены обособленно: Ти запечатлен в спокойном, безучастном созерцании, в то время как фигуры гарпунщиков пронизаны активной энергией. Без сомнения, эта сцена ритуальна. Ритуал охоты с гарпунами на гиппопотамов известен еще со времени I династии, когда фараон уподоблялся Хору [84], одержавшему победу над Сетом, — следовательно, в иносказательной форме здесь содержался намек на начальный этап объединения страны. В сцене из гробницы Ти мы сталкиваемся с двойным уподоблением: вельможа подобен фараону, который в свою очередь уподобляется Хору. Как уже отмечалось, образ Хора связывался с богиней Хатхор. В ритуальных сценах она либо присутствует сама, либо ее появление в облике коровы предваряют папирусы, из зарослей которых она показывается, когда нежный, мелодичный перезвон их стеблей, колеблемых рукой покойного, подобно серебряным нитям систра, призывает богиню. Подобная ритуальная сцена, входящая в цикл композиций загробного мира, представлена и в гробнице Ти, на стене перед входом в погребальную камеру.

В более поздних изображениях Нового царства можно встретить сцены, где покойный предстоит перед Хатхор, которая в образе божественной коровы, с головой и рогами, увитыми метелками папируса, собранными в крупный колокольчик, со свисающими длинными стеблями, наподобие стилизованных прядей парика, показывается из его зарослей.

Такая композиция имеется в росписи часовни фараона Тутмоса III в храме царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари, где богиня Хатхор оказывает символическое покровительство фараону. Подобный мотив встречается не только в росписях, но и в рельефе и круглой скульптуре. С ним связывалось представление о том, что покойный, перебирая стебли папирусов, производил легкое шуршание, словно звонил у дверей небесного входа, чтобы навечно войти в иной мир. Это представление перешло на музыкальный инструмент систр — šḫm, считавшийся символом богини Хатхор, которая олицетворяла мусические искусства — музыку, пение, танец.

То, что сцена охоты в гробницах Ти и Мерерука (Древнее царство) трактуется не буквально, а символически, подтверждается еще рядом аналогичных композиций в росписях гробниц Среднего и Нового царства. В гробнице вельможи Менна покойный в сопровождении жены и дочери изображен дважды на ритуальной ладье, каждая из

которых направляется к зарослям папирусов, символизирующих небесные двери. В отличие от статуарной позы Ти фигура Менна полна движения, особенно там, где он изображен пронзающим гарпуном рыбу. Ритуальность этой композиции подтверждается аналогичным осмыслением сюжета в росписях целого ряда гробниц, как, например, гробницы Небамона (Британский музей). Поза его в точности повторяет позу Менна, в руках — те же атрибуты. Следовательно, композиционное решение продиктовано каноничностью сцен, но вместе с тем каждая из них несет на себе печать художественной неповторимости — в пластическом ритме расположения фигур, в градациях цветовых соотношений, в изображении растительного мира, животных и пернатых: обычно в росписях представлены одни и те же виды живых существ или персонажи, аналогичные по осмыслению.

Заросли папируса с их разнообразным миром животных и птиц с живописной точки зрения являют собой совершенство декоративного решения — ритм взлета птиц, распластанные крылья с их ярким оперением (ил. 16). Мир пернатых необычайно разнообразен, и далеко не каждый из представленных видов имеет свой архетип. Некоторые из птиц постоянно присутствуют в сценах, неся в себе отражение ритуальности в той мере, в какой они причастны данной композиции.

Архетипы птиц столь же древнего происхождения, как и растений, и также связаны с космогоническими представлениями о сотворении мира.

Среди древнеегипетских священных птиц есть породы летающих, водоплавающих и сочетающих в себе те и другие функции: сокол, коршун — высокопарящие, гусь, водоплавающая цапля, а также особая порода нильских болотных гусей принадлежат обоим видам. Данная классификация позволяет дифференцировать птиц, символизирующих небесные сферы, водную стихию, а также пространство между ними. Таким образом, символика основных архетипов птиц логически вытекает из их природы. Но поскольку в египетских философско-религиозных представлениях весь круг мироздания составляет замкнутую систему, архетипы также взаимосвязаны образной символикой.

Гелиопольское сказание связывает образ солнца, впервые появившегося на священном холме Бенбен, с птицей феникс, носящей у египтян имя Бену (рис. 21). Изображение ее фигурирует практически во всех папирусах, где идет речь о загробном мире; часто можно видеть композицию предстояния покойного перед Бену (ил. 22). Священные птицы обычно не встречаются в «массовых» многофигурных сценах, а изображены в специально им отведенных «магических» композициях, где они доминируют. Изображение их строго канонизировано, так же как и начертание знака — детерминатива. От эпохи

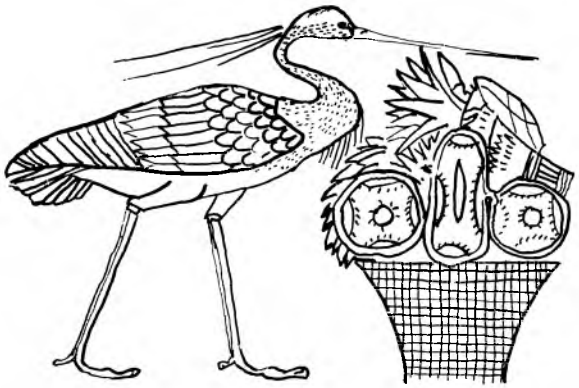


Рис. 21
Священная птица Бену. Роспись на саркофаге Сеннеджема. Новое царство, XX дин.

Птолемеев дошло большое количество скульптурных моделей и форм для отлива с изображением этой птицы, восходящим к каллиграфии иероглифического знака. Хотя египетские мастера довольно точно воспроизводили природу животных и птиц, процесс претворения вида в образ заключал в себе значительную переработку натуры соответственно ритуальному осмыслению данного вида как ипостаси того или иного бога; при этом изображения птиц и зверей принимали обобщенный облик, раскрывая отдельные грани сущности образа. В дифференциации того или иного вида птиц встречаются разночтения [85], однако основные виды определены довольно точно и закреплены иконографически. Священная птица Бену (феникс) принадлежит к виду хохлатых цапель. Она имела золотистое или голубоватое оперение, изображение ее всегда отличалось четко очерченным силуэтом, высокой посадкой туловища на длинных ногах. В формах скульптурных моделей египетские мастера запечатлели самый выразительный аспект ви́дения, отвечающий эстетическим нормам красоты, изысканности вкуса. Изображение лежащей птицы Бену не привилось и получило значительно меньшее распространение по сравнению с Бену стоящей. Само оперение цапли — золотистое с красными вспышками — символизировало солнце, воспламеняющее землю отблеском своего света. Поскольку Бену являлась священной птицей Гелиополя (Она), а священным культовым деревом его была ива, Бену связывается и с ивой; более тесной сопричастности этой птицы и дерева проследить не удается. Причастность птицы Бену к богу солнца Ра выражалась в том, что она олицетворяла его *ба* [86]. В ночном пребывании солнца в царстве Осириса его функции судьи загробного мира переходят к фениксу — тогда в одном из своих проявлений он выступает как «прекрасная душа», которая из Осириса, или, как сказано в тексте, «из его сердца произошла» [87].

Птица феникс являлась олицетворением чистоты. В главе 125 «Книги мертвых» содержится так называемая отрицательная исповедь покойного, в заключительной части которой он отождествляет себя с фениксом: «Чистота моя — чистота великого феникса в Гераклеополе, ибо я нос Владыки дыхания, что дарует жизнь всем египтянам в сей день полноты ока Хора в Гелиополе» [88].

Очищение покойного приобщает его к чистоте самого Осириса через посредство великого феникса. В ритуальных росписях, а также на листах папирусов часто встречается изображение покойного, поклоняющегося птице Бену, обычно в серо-голубом оперении с атрибутами сердца. Фениксу сопутствуют скарабеи, крылатая змейка — воплощение богини Нефтиды, стоящей у последних врат схода в подземный мир, богиня истины и справедливости Маат. Феникс вместе с богиней Нефтидой в облике птицы изображался также встречающим покойного, когда тот вступал в солнечную ладью (роспись гробницы Иринефера, Новое царство, XX дин.). В этих и аналогичных композициях феникс Бену выступает в роли посредника между солярным и осирическим культами.

Олицетворением солнца, неба и света является сокол Хор. Его культ едва ли не самый древний в Египте; ему предшествовало поклонение соколу — птице, восходящее еще к эпохе догосударственного образования. Высокий полет сокола ассоциировался с его пребыванием в небесных сферах, и потому образ этой птицы воплощал ряд солнечных богов Древнего Египта — Ра, Хора, Монту. Имя Хора — покровителя фараонов — являлось обязательным в сложной официальной титулатуре фараона [89]. Начиная с I династии изображение Хора в ипостаси сокола приобретает четкие каллиграфические формы. В памятниках додинастического периода иконография сокола еще не отточена. В композициях целого ряда стел на него приходится основная смысловая нагрузка: в палетке фараона Нармера изображение Хора в виде сокола присутствует в пиктограмме; здесь иносказательно говорится о конкретном событии — исходе столкновения между правителями Верхнего и Нижнего Египта. Хор, сидящий на связке папируса, еще далек от классических норм иконографии — фигура птицы тяжела, приземиста, ноги слишком коротки в сравнении с массивными формами тела. В посадке ее больше подчеркивается горизонталь, вытянутость от головы к хвосту. Одна лапа, держащая за веревку голову побежденного врага, уподоблена руке. Такой намек на «человечность» образа идет от многогранной сущности бога. Само действие, которое от него исходит, несет в себе конкретный подтекст.

В памятнике I династии, стеле фараона Джета (Париж, Лувр, ил. 5), изображение птицы принимает «классический» вид [90]. Этот период знаменовал собой сложение иероглифической письменности;

параллельно шел процесс закрепления приемов и традиций изобразительного искусства каноном. В иероглифике правила написания отдельных знаков строились на изобразительной основе, в результате чего знак достигал предельного лаконизма выражения, становясь символом.

В кристаллизации изобразительных приемов важную роль играл эстетический критерий — Хор в образе сокола приобретает отвлеченный вид, всякая повествовательная нагрузка снимается, и он становится образом-знаком, не только изобразительным, но и иероглифическим. Таким предстает сокол в стеле Джета из Абидоса. Вся композиция памятника предельно лаконична, фигура птицы, восседающей на фасаде дворца «серех», доминирует; сокол в стеле Джета приобретает классически правильные пропорции, в посадке птицы преобладает вертикаль, благодаря чему силуэт ее становится выразительным, отточенным в своей каллиграфической завершенности. Из всех памятников древнеегипетского искусства стела Джета обладает одной из самых лаконичных композиций: в отличие от пристрастия древнеегипетских художников к заполнению изображениями всего поля пространства в стеле Джета много свободного места, специально оставленного, чтобы рельефнее выделить иероглифические знаки сокола Хора и змеи Джет, содержащей имя фараона.

Чем больше в изображении отброшено второстепенных признаков, тем сильнее проступает сущность образа, а само изображение переходит в категорию символа.

Нужно отметить, что изображения животных и птиц в круглой скульптуре обычно повторяли иконографию рельефа и росписей, где наиболее выразительный аспект ви́дения связан с профилем. В иконографии Хора Бехдетского, названного в текстах храма Эдфу «Крылатым солнцем», сокол представлен в виде летящей перед ладьей Ра птицы в ярком оперении. Здесь обращает на себя внимание прием сочетания фасных и профильных элементов: тело изображено в профиль, яркие крылья, приставленные к нему в широком размахе, переданы в верхней проекции; они не принадлежат определенному виду птицы, а использованы как своеобразный «архетип», ибо подобная форма крыльев встречается и у окрыленных кобр (ил. 11), и у коршунов (грифов), и у жуков-скарабеев (ил. 33); причем не только форма крыльев, но и окраска оперения идентична — цветовые регистры располагаются соответственно трем рядам перьев, которые по форме, орнаментальному ритму и графическому рисунку напоминают ожерелья на статуях. Расцветка оперения птицы, как правило, постоянна — зеленые крылья и хвост, черная головка и белая грудка. Только в изображении сокола в женской ипостаси богини Нефтиды оперение передается темно-охристой гаммой (композиции с птицей Бену и предстоящей ей Нефтидой в образе сокола).

Соединение разнородных элементов в синкретических образах богов отличается большой убедительностью и приобретает иконографическую устойчивость. В анималистике Древнего Египта органично сочетаются естественные и условные формы. Наряду с ясной природной дефиницией каждого вида встречаются и уму непостижимые иконографические сочетания, на которые не могло бы навести даже самое изощренное воображение.

В арсенале образно-символических средств древнеегипетских художников был постоянный набор элементов: к ним в первую очередь относятся птичьи крылья, головы животных и птиц — сокола, льва, кошки, змеи и т. п., — сочетавшиеся друг с другом в самых неожиданных комбинациях. И в каждом новом сочетании эти компоненты приобретали иное смысловое и художественное выражение. Так, например, в образе богини Мут, олицетворявшейся самкой коршуна, эта птица представлена отнюдь не в отталкивающем виде хищника, а с позиций эстетических: голова коршуна вместе с изображением кобры венчает царский урей — символ власти фараонов. Среди сокровищ гробницы Тутанхамона было обнаружено множество ритуальных подвесок — в их числе подвеска коршунообразной богини Нехебт, которая изображалась то с опущенными крыльями, имеющими условную линию сгиба, благодаря чему подвеска приобретала форму трапеции, то с простертыми кверху в виде разомкнутого кольца. Яркость колорита достигалась за счет декоративной игры разноцветных смальт, которыми были инкрустированы крылья. Не менее декоративна окраска коршуна в росписях храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари.

Художник умело сочетает здесь два различных положения крыла коршуна Мут — согнутого правого и простертого левого, видимого как бы с изнанки. Благодаря такому приему изображения птица, не выходя из плоскости стены, как бы развернута в пространстве. Условна и поза парения птицы, сочетающая одновременно само движение и его потенцию.

Образ каждой птицы связывался с определенной символикой. Богини Нехебт и Мут в виде коршуна олицетворяли собой вечность. В их лапах изображался знак вечности, говорящей о причастности обеих к загробному миру.

К числу архетипов птиц следует отнести гуся, образ которого был причастен к легенде о происхождении мира, связанной с упоминанием о священном яйце «великого Гоготуна»[91]. По преданию это яйцо появилось на прахолме и было перенесено им на землю[92], из него возникло солнце, а «великий Гоготун» тем самым сделался причастным к космогоническому циклу сотворения мира, и, в частности, солнца. Однако роль яйца значительно глубже и не исчерпывается образом «великого Гоготуна». Яйцо имело прямую сопричастность к

возникновению всего живого на земле, являясь символическим эмбрионом живых существ. Кроме того, оно связано и с появлением из вод первой тверди, известной по разным версиям как «Остров земли» или «Остров яйца», входивший в число первоэлементов, существовавших до возникновения мира [93].

Сравнительно с другими архетипами птиц символика гуся менее многозначна — как водоплавающая птица он связывался с водной стихией загробного мира и входил в непременный состав жертвоприношений. В ритуальных сценах жертвенные приношения обычно располагались на столе (алтаре) перед покойным, образуя подобие «натюрморта». Среди предметов, его составляющих, обычно фигурирует гусь, обезглавленный или, наоборот, одна его голова — наряду с головой теленка или быка. Заклание жертвенных животных символизировало победу над смертью, представлявшейся поверженной. В композициях нередко можно встретить поднесение Осирису или его культовому знаку джед жертвенных приношений. Такой ритуал получил большое распространение и был известен в Египте под названием «хенкет» [94].

Поскольку ритуальное осмысление гуся связывалось с загробным миром, эта птица часто служила предметом изображений в росписях гробниц. Достаточно вспомнить композицию гробницы Нефермаат в Медуме (IV дин., Каирский музей), где представлены гуси, щиплющие траву. Оперение птиц передано с исключительным чувством цвета; их четкие силуэты резко выделяются среди тонко написанных кустарников, заполняющих ритмические паузы между фигурами.

Самое раннее упоминание о гусе как священной птице связано с образом богини Серет [95], хотя сущность ее проявлялась в нескольких ипостасях (в эпоху Древнего царства она почиталась также и в облике львицы). Далее культ гуся распространяется на Амона. В памятниках Нового царства соотношение между Амоном-Ра и гусем выражалось двояко: в текстах он упоминается и как сам бог «Амон-Ра, прекрасный гусь» и как «Прекрасный гусь Амона-Ра» [96] — во втором значении гусь только сопровождает бога. Таким образом, в первом случае связь между ними осуществлялась посредством приравнения бога и его явленности в одной из ипостасей, в другом устанавливался известный ранг с главенствованием Амона-Ра.

Во всех композициях, где встречаются гуси, их изображения всегда отличаются яркой декоративностью, красочностью передачи оперения. В каллиграфической форме знака изображение гуся, почти не претерпев условной стилизации, перешло в иероглиф; среди многочисленных иероглифов, в которые входило изображение гуся, можно указать  или  с детерминативом птицы, встречавшееся начиная с «Текстов пирамид» [97].

Целый ряд изображений птиц служил буквами иероглифической письменности, сохраняя свой облик, выработавшийся в изобразительном искусстве,—таковы изображения грифа , совы , ласточки  и др.[98]

Мир пернатых в изобразительном искусстве Древнего Египта представлен в обилии видов и совершенстве декоративного исполнения. Каждая крупная эпоха дала свои композиционные решения, свое стилистическое осмысление образов. Если в Древнем царстве количество видов птиц довольно ограниченно, то начиная со Среднего царства число их заметно возрастает. Уже росписи гробниц Бени-Хасана могут дать сравнительно полное представление о птицах Древнего Египта. Если к тому же названия птиц, встречающиеся в надписях, попытаться сопоставить с их изображениями, то представление о видах птиц, обитавших в то время в долине Нила, будет еще полнее. Росписи в Бени-Хасане изображают огромное количество пернатых, многих из которых пока еще не удалось определить по видам. Однако сами египтяне частично «классифицировали» их (росписи гробницы Бакта III, Бени-Хасан, Среднее царство) [99], ставя рядом с изображением иероглифическую подпись. Не все эти птицы причастны к архетипам, хотя отдельные виды (ибисы, аисты, гуси) восходят к своему прообразу. Росписи гробницы Бакта изображают птиц с большой достоверностью, ибо в соответствии с эстетическими принципами древнеегипетского искусства изображения строились на уподоблении первообразу, архетипу, на своеобразном «узнавании» себя священным животным в ипостаси бога или самим божеством. При этом мастера никогда не копировали натуру, а передавали ее в обобщенном и часто условном виде (мы уже отмечали прием соотношения фасных и профильных элементов). Один перечень названий птиц (тех, которых удалось определить) указывает на их многообразие: помимо хорошо известных — журавля, цапли, ибиса, аиста — встречается еще множество маленьких птичек, культ которых не проявлен, — зимородок, удод, ржанка, трясогузка и другие.

Не все птицы, представленные в росписях Бени-Хасана, причастны к освященным, однако сама ритуальная композиция приобщает их изображения к культовым. Благодаря этому вырабатываются специфические приемы исполнения, основанные на максимальной выразительности в передаче образа. Эстетические представления о красивом, выразительном воплощаются в выработанных нормах изображения, которые становятся обязательными и повторяются как художественные приемы в росписях целого ряда гробниц. Эстетический критерий осмысления образа приводит к сложению стиля, выражающего художественное ви́дение своей эпохи. И к архетипам в их философско-ритуальном и символическом осмыслении добавляются архетипы-модели, несущие специфику эстетического выражения.

Глава 4

Эстетический смысл древнеегипетского орнамента

Орнамент тем и хорош, что сохраняет
следы своего происхождения,
как разыгранный кусок природы,
животный, растительный, степной,
скифский, египетский — какой угодно,
национальный или варварский, — он всегда
говорящ, видящ, деятелен.

О. Мандельштам

Орнамент является самой древней формой выражения языка искусства. С самого раннего этапа его возникновения, с эпохи неолита, когда искусство впервые заявляет о себе, появляются предметы и изделия, в которых значительная роль отводилась украшению. Уже в этот период проявилась одна из основных особенностей древнеегипетского искусства — функциональность его памятников, соответствие художественных изделий их назначению. «Орнамент у развитых народов, характеризуя и, так сказать, символически выражая назначение каждого украшаемого им предмета или его отдельной части, дает ему известную внешнюю осмысленность — физиономию и жизнь» [1].

При изготовлении культовых вещей — керамических и каменных сосудов, ритуальных ножей, украшений — обычно использовались те же формы, что и для изделий быта. Что касается характера украшений, то ритуальные предметы несли в себе больше символики и магического подтекста. Неолитические памятники отражали специфику образного ви́дения своей эпохи, нашедшую выражение в простоте изобразительных форм, лаконизме средств и чувстве материала. Все эти качества способствовали развитию орнамента, поскольку именно он наилучшим образом выявлял тектонику формы и пластику предмета.

От неолитической эпохи до нас дошли многочисленные амулеты в виде животных и птиц, каменные сосуды, изделия из кости. В зависимости от материала складывались и принципы декора. Массивные сосуды, изготовлявшиеся из твердых пород камня (базальт, диорит, гранит, алебастр), не требовали украшений. Мастера стремились подчеркнуть геометричность форм — полусферических, цилиндрических, конических. Их пластичные очертания, плавная обтекаемость

силуэтов, монолитность объема не нарушались ни одной выступающей деталью: крохотные ручки в виде ушка на ряде сосудов практически незаметны. Нерасчлененности формы способствовало полное отсутствие декора, восполняемое фактурой камня — крупнозернистой брекчии, алебастра с узорчатыми прожилками или крапчатого гранита, — в чем сказалось эстетическое проявление меры.

Возможно, мы никогда не узнаем, интуиция или сложившееся ритуальное осмысление образа вело руку мастера, — во всяком случае, совершенно очевидно, что он руководствовался тем комплексом представлений, которые в его сознании породили целостную картину мира, воплотившуюся в художественном образе. Уже ранние памятники неолитической эпохи позволяют поставить вопрос, какой стиль исполнения в них преобладал — объемность передачи формы, обнаруживающая близость натуре, или плоскостность — условная ее стилизация.

Как уже отмечалось выше, прототипом круглой скульптуры являлся так называемый натуральный макет — вспомним мастабы I династии в Саккара со вставленными в бычьи головы настоящими рогами. Однако далее традиции следования натурным изображениям исчезают и на смену им приходят приемы плоскостного стиля.

В амулетах с изображением гиппопотамов, птиц, рыб объем уступает место силуэту. Наряду с целостным воспроизведением животных появляются условные магические предметы в виде голов или каких-либо других элементов их тела. Постепенно идет процесс абстрагирования форм: на определенном этапе можно наблюдать сосуществование объемных и плоскостных изображений. И тот и другой тип претерпевают значительные видоизменения: первый приобретает обобщенность, второй — контурность, при этом поверхность изображения внутри контура не детализируется. Подобный прием исполнения восходит к теневому воспроизведению.

Помимо памятников, в которых, несмотря на всю стилизацию форм, угадывается реальный прототип, встречаются произведения с чисто абстрактными мотивами. Но то, что мы воспринимаем как абстракцию, по существу, являет собой знак конкретного изображения: так, например, волнистая или зигзагообразная линия передает воду, елочка — дерево. Подобная символика закрепилась за этими знаками в изобразительном языке многих народов.

В эпоху энеолита в Древнем Египте появляется расписная керамика, украшенная геометрическим орнаментом. Наряду с ним встречаются и «сюжетные» сцены определенного ритуально-магического содержания. В первом типе изображений преобладают абстрактные фигуры — квадраты, треугольники, линеарный рисунок — спирали, ломаные линии, зигзаги и т. п. Характерной особенностью орнамента того и другого вида является его связь с формой предмета — сосуда,

палетки и т. п.,— ибо он не бывает нейтрален к вещи, поскольку нанесен на поверхность, ограниченную формой предмета, и тем самым ритмически связан с ней: подчинен пропорциональному принципу заполнения пространства с учетом верха, низа, центра и других направляющих координат.

Как видно из приводимых примеров, орнамент возникает в процессе стилизации и переосмысления природных форм, их абстрагирования и ритмической организации в композиции [2]. Орнамент, подобно слову, выявляет целостность образа, его зерно, где ритмически вычлененный мотив уподобляется знаку, сущность которого раскрывается через символ и названность именем.

В древнеегипетском искусстве издревле существовало несколько канонических типов орнамента, где в качестве звена-мотива использовался тот или иной иероглифический знак; самыми распространенными были «джед» (ил. 9), внешний вид которого напоминал позвонок, первоначально почитавшийся как фетиш, «уас» — скипетр, «анх» — жизнь и др. В качестве символов употреблялись изображения священной змеи кобры — «урей», считавшейся хранителем богов и фараонов; к чисто орнаментальным мотивам относится «хекер», воспроизводивший в схематизированной форме растение.

Пространственно-ритмическая организация орнамента выявляется в структуре пропорций и может быть выражена числом. Динамика его в композиции определяется соотношением заполненности и пустоты, то есть изображения и фона.

Орнамент пронизывает все виды искусства, его связь с основой, будь то монументальные формы архитектуры, произведения прикладного искусства малых форм, гармонически-ритмическая ткань музыкального произведения, проявляется в органичном синтезе ритма, формы, цвета и других компонентов. Орнамент в самой обостренной форме выражает ритмическую структуру произведения. У истоков музыкального искусства виртуозное использование ударных инструментов выявляло ритм в его обнаженном виде, обнаруживая образную символику, выражающую различные эмоциональные состояния, или являясь самым лаконичным адекватом «говорящего» слова. На любом языке ритм ударных передавал призыв, тревогу, не требуя перевода. Хотя сам термин «орнамент» происходит от латинского слова «ornare», что значит «украшать», далеко не всякое украшение является орнаментом. Сопоставляя сущность орнамента и узора, О. Мандельштам в своей книге «Разговор о Данте» говорит: «Орнамент строфичен, узор строчковат» [3]. Вряд ли можно найти другое столь же лаконичное и совершенное определение! Образное выражение сути поэтической речи О. Мандельштам раскрывает в следующих словах: «Она (поэтическая речь. — *И. П.*) прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как тек-

стильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ» [4]. Суть орнамента заключается в том, что он несовместим с пересказом или украшением. Орнамент — это высшая ступень абстрактно-символического обобщения, зародившаяся на самом раннем этапе возникновения искусства.

В так называемых «сюжетных» композициях (одним из примеров может служить дерево на ладье) использовано много элементов, которые могли бы рассматриваться как звенья орнамента, однако подобные мотивы не образуют устойчивой изобразительной системы, ибо они слишком пространны в символическом осмыслении. Устойчивость мотивов свидетельствует о сложившихся ритуальных представлениях, на основе которых был произведен отбор компонентов в соответствии с их семантическими и изобразительными функциями. Любой отбор сопряжен с эстетическим критерием, благодаря чему средства выражения обретают убедительность.

Заложенное в основе орнаментального мотива звено развивается за счет повтора или чередования с другим звеном по принципу строгой ритмической организации. Связи между повторяющимися и чередующимися элементами могут быть двух родов: *присоединительные* (буквальное повторение элемента) и *противоположно направленные* (основанные на зеркальном его повторе). В зависимости от системы связи элементов различаются орнаменты *динамичные* и *статичные*. Последние включают повтор или чередование разомкнутых звеньев, между которыми отсутствует линия связи.

Древнеегипетское искусство тяготело к обоим типам орнамента, причем его динамика выражалась не столько в самом мотиве — звене, сколько в системе связи. Но прежде чем говорить об образном строе древнеегипетского орнамента, остановимся на его характерных мотивах.

Орнамент додинастической эпохи и периода Раннего царства по стилю заметно отличался от орнамента Древнего царства, со времени которого наступает период намеренной стилизации растительных форм. В качестве основных мотивов выступают священные растения, в первую очередь лотос, папирус, пальма. При этом сакральная сущность их никогда не утрачивается. Сам цветок лотоса имел довольно сложное строение, а потому в процессе стилизации его формы подлежали упрощению; не только венчик цветка, но и отдельные лепестки его использовались в качестве орнаментального зерна.

Процесс стилизации форм состоял в их уплощении. Цветок лотоса имел форму кубка или чаши в зависимости от степени раскрытости — в стилизованном виде он превращался в плоский трилистник. Обычно естественная окраска сохранялась, поскольку лотос имел магическое значение.

Помимо цветка лотоса в качестве орнаментального мотива использовался и его бутон — сплошной или с перемычкой, выходящей из черешка. Бутон (или почка) получил развитие в ритуальных композициях, в то время как лепестки, нанизанные один за другим, составляли декоративные ожерелья, диадемы и бусы. Это самый лаконичный мотив, где изолированные звенья соприкасаются друг с другом своими сторонами без линий связи, благодаря чему этот вид орнамента выглядит статично. Мотивы орнамента, такие, как «джед», «хекер», «урей», использовались не только в произведениях художественного ремесла, но и в зодчестве. В архитектурном комплексе фараона III династии Джосера можно встретить все три названных вида. Сложившийся в эпоху Древнего царства канонический тип колонн с растительными капителями в графическом переосмыслении претворяется в орнаментальный мотив. Этот прием перенесения форм из одного вида искусства в другой является наглядным примером существования органичного синтеза, пронизывающего все древнеегипетское искусство.

К числу стилизованных растительных форм принадлежит лотосовидный орнамент, применявшийся в сочетании двух элементов — цветка и бутона. Оба эти элемента использовались вместе и раздельно в качестве инкрустации, обычно во фризообразных композициях памятников архитектуры или художественного ремесла. Среди орнаментальных мотивов часто встречается лотос в виде раскрытой чаши лепестков, проецируемых сверху на плоскость, образуя подобие пальметты (рис. 22). Данный мотив также использовался в архитектурных фризах и применялся в инкрустации. В этом случае брался цветок с округлым завершением лепестков, хотя в произведениях малых форм встречался и остроконечный вид. Появление скругленных концов связано с перемычкой в виде дуги, охватывавшей лепестки цветка в профильном изображении. Отсюда эта деталь перешла на пальметту, а затем — к папирусу с его обобщенно изображенной метелкой.

Встречаются и более сложные орнаментальные мотивы, представляющие собой многоярусную композицию, которая напоминает пышные капители, состоящие из нескольких элементов — основное зерно обычно составляет цветок лотоса в виде чаши. От него, подобно волютам ионической капители, отходят два боковых листа с закрученными концами, с которых стекают капли — намек на причастность лотоса водной стихии. Композицию венчает цветок лотоса в проекции сверху. Совмещение нескольких точек зрения в одном изображении — характерный прием древнеегипетского искусства. Для заполнения пространства и осуществления связи от «волют» в ряде случаев исходили связующие лигатуры в виде непрерывного волнистого усика.

Древнеегипетский орнамент, как правило, развертывался в пределах замкнутого пространства. Отведенное ему поле изображения

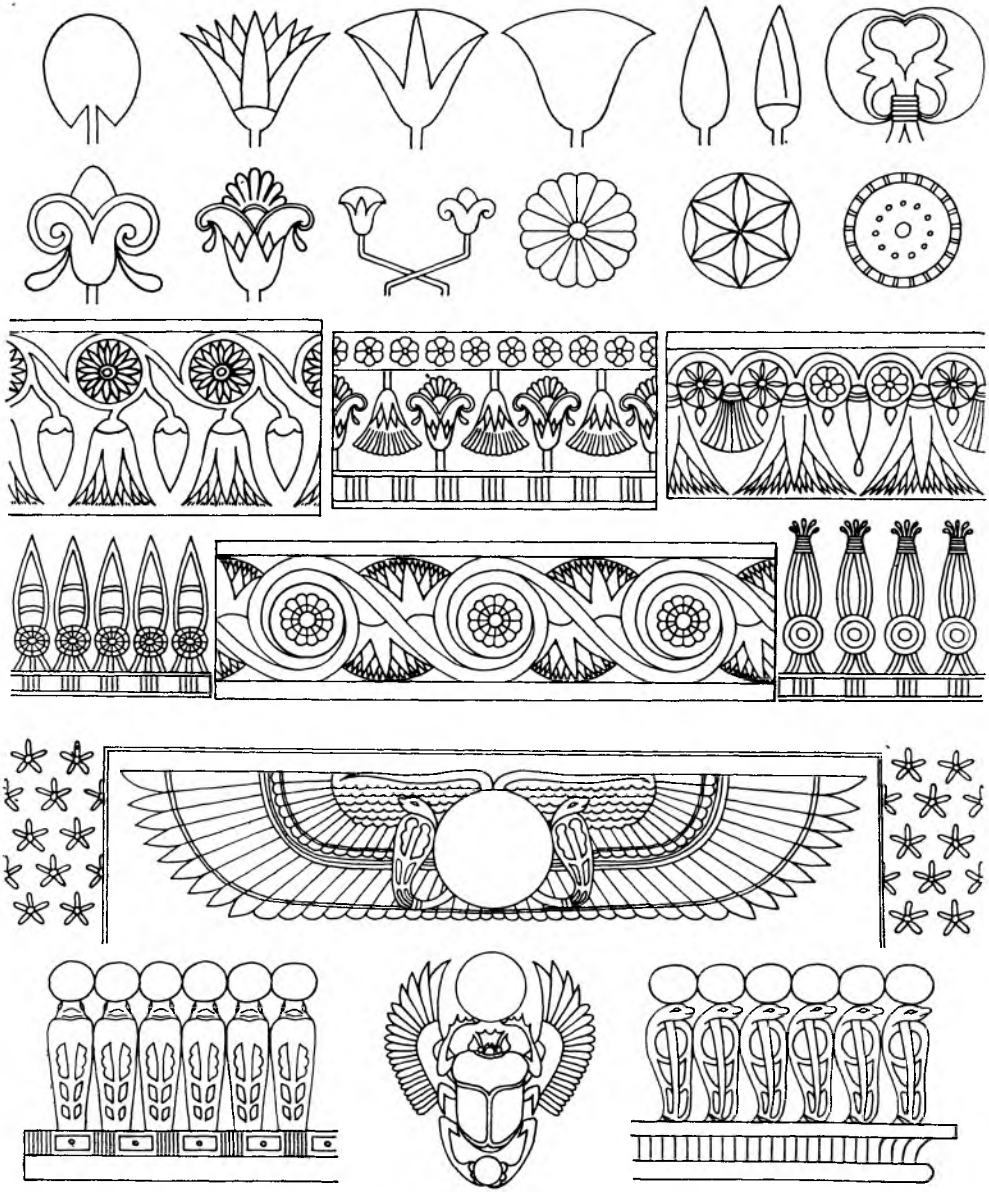


Рис. 23
Основные виды древнеегипетского орнамента

ограничивалось рамкой, которая имела свой орнаментальный ритм,— обычно в изобразительном мотиве фризообразной композиции обрамление было крайне скупо и строго и не выходило за пределы штриховки или простейших геометрических фигур, чтобы не утяжелять композицию.

В качестве связи использовались также спирали и мотив гибкого стебля лотоса, переходившего в цветок или бутон. При этом обычно применялись разнонаправленные линии, идущие вверх и вниз. Несмотря на использование динамических элементов связи, композиция в целом воспринимается статично из-за сложности используемых мотивов. Чем лаконичнее и яснее выявлено основное звено, тем интенсивнее и динамичнее орнамент в своем развитии, чем оно цветистее и детализированнее, тем труднее поддается движению.

Монументальность форм архитектуры, монолитность керамики, ювелирных украшений, воспроизводящих в миниатюре формы архитектурных сооружений (сравним пилоны и пекторали), не предполагали подвижности орнамента, к тому же каждый элемент его имел свою семантику.

В орнаменте, как и в других видах древнеегипетского искусства, можно выявить двойственность изобразительных приемов — сочетание статичных и динамических форм, находящихся в гармоническом равновесии друг с другом. Это выражается в подвижности системы связи — стебля и спирали — при неподвижности изобразительных элементов — цветка и бутона.

Египетский орнамент пышно декоративен за счет преобладания в нем растительных мотивов, которые даже в стилизованном виде сохраняют свои природные формы. Орнамент египтян пластичен и полифоничен, ибо композиции его обычно составляют несколько регистровых полей. В нем сочетаются имитационные формы и контрастные, где растительным мотивам противопоставлены геометризованные фигуры или, чаще, геометрические стилизации растительных элементов.

Многогранность используемых приемов, яркая красочность не создают, однако, пестроты. Единство достигается за счет использования пропорциональной организации пространства изображения, где все элементы ритмически и масштабно уравновешены. Пропорциональное единство осуществлялось не только в пределах композиции самого орнамента, но и всего ансамбля в целом.

Ритуальная символика лотоса способствовала трансформации его природных форм в художественный образ, ибо именно символ концентрирует его многозначность путем отбора предельно выразительных и емких свойств.

Египтяне видели в лотосе идеограмму одного из главных принципов своей веры, связывая его символику с идеей магического оживления умершего, с представлением о вечной жизни, сочетающей в себе

различные фазы и стороны ее проявления: зарождение (почка, бутон), расцвет (цветок), основа — стержень или знак связи (стебель) и даже причастность к водной стихии (капли) [5].

Условность изображения лотоса привела к тому, что чашечка цветка непосредственно сочеталась со стеблем наподобие капители колонн или же свисала вниз, подобно подвескам ювелирных украшений.

Повторяемость мотивов орнамента образует определенный ритмический цикл, организуя не только сами изображения, но и интервалы между ними, равнозначные паузам, которые увеличивают динамику тяготения, усиливают внутреннюю напряженность орнаментального ритма. Принцип развития орнамента подобен секвенционному проведению музыкального мотива-зерна, где между предыдущим и последующим звеньями устанавливается гармоническое тяготение, подчиненное законам модуляционного или тонального плана.

Динамизация орнамента происходит за счет ритма, придающего ему упругую поступь, — этот принцип лежит в основе почти любой композиции рельефа и росписи. Мерный, чеканный ритм танцовщиц в рельефах Древнего царства построен на чередовании одинаковых фигур, повторяющихся через определенный интервал (ил. 29). Орнаментальный принцип построения лежит в основе композиций многих рельефов в храмах Нового царства. По сравнению с аналогичными по сюжетам сценами Древнего царства в композиционных циклах Нового царства нарастает движение. Возьмем для сравнения два рельефа с изображением акробатического танца: рельеф из мастабы Меху-везира фараона Унаса (V дин., Саккара) и композицию танца с мостиками из храма Амона в Луксоре (XVIII дин.).

Если в первом памятнике позы повторяют друг друга, фигуры разделены одинаковыми интервалами, то в рельефе Нового царства единая, постепенно нарастающая линия движения передается за счет разного положения фигур: наклон первых танцовщиц меньше — голова одной касается колен другой; в следующей группе изгиб тела принимает дугообразную форму, руки касаются земли и голова запрокинута назад. При сходстве мотива позы варьируются, чем достигается усиление динамики.

Мотив «мостика», появившийся в круглой скульптуре Среднего царства, получил большое распространение в рельефах храмов и гробниц Нового царства. Начиная с храма Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари, где мы встречаем один из первых вариантов этого мотива, фигура «мостика» переходит в иероглиф-детерминатив к слову «плясать» (рис. 23, ил. 29). Таким образом, из конкретного, изобразительного мотива «мостик» становится знаком, имеющим обобщенный характер, а прием развертывания композиции, построенный по принципу повтора, уподобляет этот знак орнаментальному мотиву.

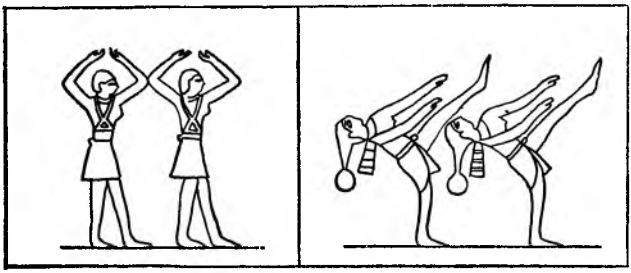


Рис. 23
Изображение девушек, исполняющих акробатический танец. Рельеф из гробницы Мерерука (Саккара) Древнее царство, VI дин.

Декорирование мумий ритуальными предметами — образец строго ритмической построенности орнаментальной композиции. Блестящий пример тому — декоративное оформление саркофагов и мумии Тутанхамона. Здесь господствует геометрический принцип фризообразного построения композиции с расчленением поверхности на регистры, с выделением центра, дающего направление основной оси — в данном случае соответствующей вертикали фигуры. В построении орнамента важную роль играет принцип симметрии.

Ни одно звено орнамента не трактовалось египтянами произвольно, каждый элемент композиции нес в подтексте ритуальную символику. Золотая подвеска в виде ладьи со скарабеем и павианами насквозь пронизана символическим смыслом. Сама ладья символизирует восходящее солнце, олицетворяемое скарабеем с солнечным диском. Солнце проплывало по небесному и водному океану на ладье: над ней — полоска неба со звездами, под ней — знак воды. С двух сторон жезлы «уас» поддерживают небосвод. Цепь состоит из чередующихся знаков «долголетия», «постоянства», «жизни» и «защиты». Эти иероглифические знаки постоянно встречаются как элементы орнамента. Наряду с ними также присутствуют и растительные мотивы, столь же символичные, как и эти иероглифы.

Стиль орнамента, существовавшего на всех этапах развития древнеегипетского искусства, наглядно демонстрирует эволюцию эстетических принципов. В орнаменте додинастического периода и эпохи Раннего царства преобладают геометризированные формы, изобразительные мотивы предельно схематизированы и лаконичны. В организации пространства существенную роль играют паузы, в композиции встречаются свободные участки незаполненного фона.

Условная знаковость орнаментальных форм настолько сближает их с семантическими композициями, что подчас бывает трудно провести грань между ними. Об этом говорит в своей ранней работе «Семантический пучок в памятниках материальной культуры» академик Б. Б. Пиотровский [6].

С эпохи Древнего царства орнамент приобретает свои классические черты, стилизация природных форм достигает отточенности

выражения. Орнамент подчеркивает тектонику вещи, играя важную конструктивную роль в сложении декоративной системы композиций. Орнаментальные фризы, построенные по принципу ярких цветовых и графических сопоставлений, имеют горизонтальную протяженность, в то время как отдельно взятый мотив орнамента строится вертикально. При том символическом значении, которым обладали стилизованные мотивы орнамента, он нигде не переходит в «сюжетность». Даже применение орнаментального приема в построении ритуальных композиций гробниц не низводит его до иллюстративной повествовательности. Напротив, он сам вносит нотку отвлеченности в построение сцен, уподобляя конкретное слово, равнозначное изображению, знаку. Орнамент, как ни один другой вид искусства, музыкален по своей природе. Недаром, характеризуя его, так удобно пользоваться терминами музыкального искусства.

Несмотря на использование повторяющихся канонических мотивов, орнамент Среднего и Нового царства претерпевает интенсивное развитие по линии изменения стиля. Даже на протяжении одной династии (взять, к примеру, хотя бы XVIII династию, Новое царство) можно заметить, как строгая сдержанность орнаментальных мотивов в памятниках времени Аменхотепа II сменяется сложным рисунком растительного и геометрического орнамента. Нарастание декоративности проявляется в заполненности интервалов изображениями, чаще всего пальметтами и квадрифолием; преобладающими мотивами остаются растительные элементы, которые сочленяются динамическими связями — бесконечным плетением спиралей и меандра. Полосы фона, разделенного на горизонтальные фризы, имеют яркую раскраску.

В системе декоративного оформления храма царицы Хатшепсут (Новое царство) встречаются разнообразные орнаментальные мотивы. В основном они образуют фризы, обрамляющие верхний ярус рельефных композиций, а также располагаются над карнизами ниш и дверей. В качестве звеньев орнамента здесь использованы уреи с дисками на голове, с которыми чередуются знаки жизни и благоденствия. Э. Дриотон считает, что подобные изображения являлись своего рода эмблемами тайного имени Хатшепсут, составленными зодчим царицы Сенмутом [7].

Стиль орнаментальных композиций в памятниках Нового царства отличается ясностью линеарного рисунка, детальной проработкой каждого элемента внутри звена. В то же время декоративный язык обладал яркой полихромией, причем условное цветовое решение исходило из символического осмысления данного мотива или изображения.

В эпоху Амарны наблюдается несколько иной подход к системе декора. Звенья орнамента становятся более живописными. Фризооб-

разный принцип построения и чередования элементов (признаки, свойственные орнаментальной структуре) здесь выдерживается, однако каждый элемент сам по себе настолько детально и живописно разработан, что уже не мог подлежать дальнейшему развитию. По этой причине мастера отказались от связи между мотивами, оставляя их обособленными. Лигатуры заменены здесь паузами. Плохая сохранность росписей Ахетатона не позволяет вывести ритмическую структуру орнамента в целом. Многословная форма изображений не привилась и не получила распространения. Мастера продолжают применять принятую орнаментально-декоративную систему фризообразных композиций, располагая поля орнамента не только по горизонтали, но и полусферически, в виде концентрических полукругов (стенная роспись дома V, 37, I) [8].

В искусстве времени Тутанхамона вновь появляются стилизованные формы орнамента. Предметы погребального инвентаря — ритуальные сосуды, мебель — задекорированы орнаментом, использующим иероглифические знаки, имевшие определенный символический подтекст: стилизованные формы лотоса и папируса образуют геральдический знак «сема-тауи», обозначавший «объединение», — символ единства Верхнего и Нижнего Египта. В качестве сочленения цветов лотоса и папируса использованы гибкие стебли растений, перевязанных большим узлом [9]. Этот геральдический знак «сема-тауи» часто присутствует на боковых сторонах трона в статуях фараонов [10].

Интересные приемы стилизации применены в орнаменте маленького складного стула Тутанхамона, сиденье которого из черного дерева инкрустировано слоновой костью. Рисунок в виде пальметт и кружков имитирует шкуру леопарда. Пятнистый рисунок переработан в горошчатый и многолистный орнамент, причем пятилистники далеко не всегда имеют геометрически правильную форму. Фигуры из кружков, группируясь, образуют треугольники и двоеточия. Свободная разбросанность инкрустированных белых пятен по темному фону создает впечатление живописности, в то время как ритм определяет их соотношения, объединяя по принципу чередования и повтора. Единство композиции достигается взаимодействием поверхности фона, играющего роль пустого пространства, и его заполнения — орнаментального узора. Эти два составляющих элемента соотносятся друг с другом как темное и светлое. Стилизованная пальметта напоминает аналогичный мотив, распространенный в переднеазиатском декоре; там этот знак является культовой эмблемой богини Иштар — в своей сакральной идеографической записи он представлял солнце с созвездиями: схематизированные лепестки пальметты уподоблены исходящим из центра линиям-лучам, заканчивающимся точками. Сходное изображение звезд встречается и в древнеегипетской орнаментальной росписи небесного свода на потолке храмов и гробниц,

где «лучистость» передана в виде коротких палочкообразных линий, но без точечного завершения.

Изобразительное звено древнеегипетского орнамента в основном исходит из профильной проекции, поскольку для растительных форм это самый выразительный аспект ви́дения по сравнению с планом — верхней проекцией, применяемой значительно реже (пальметты). Что касается изображений цветка, то в нем фасный и профильный вид совмещаются.

В таких изображениях, как урей или хаторическая капитель, фасная проекция превалирует. Следовательно, эстетический отбор орнаментальных элементов в большей мере исходил из плоскостного стиля.

Звериный орнамент, несмотря на то, что древние египтяне были прекрасными анималистами, получил сравнительно меньшее распространение. В чистом виде он почти не встречается, обычно — только в сочетании с растительными формами. Если связующим элементом в последнем являлись стебли, то у первого эту роль играли шеи. Длинные шеи животных и птиц приобретали в результате стилизации еще более утрированные формы: часто от тела птицы исходило несколько голов — изобразительный прием, основанный на повторе одного вычлененного элемента (головы) путем его перемещения (сдвига) относительно основы — тела (деталь стенной росписи дома V.37.I, Амарна). Параллельно развернутым в плане крыльям идут, подобно стеблям растений, шеи утиных голов, запрокинутых в разные стороны, словно бутоны цветов, имеющих стилизованную раскраску.

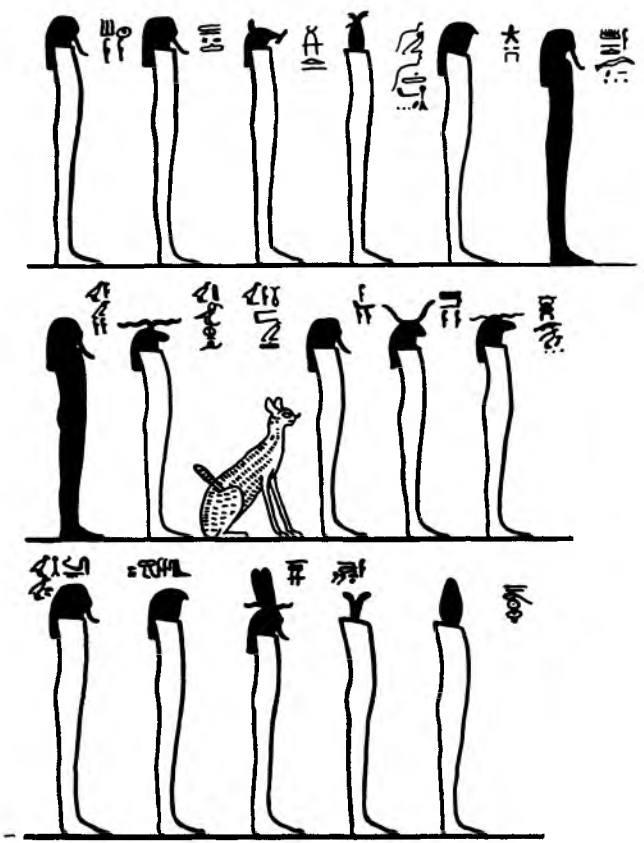
Этот мотив по ритму и цвету великолепно сочетается с растительными формами; симметрично ему изображены бутоны и цветы лотоса с остроконечными листьями. В нижних ярусах полукругом расположены орнаменты из различных комбинаций лотосов и папирусов, формы которых схематизированы. Последовательность элементов дана вне связующей лигатуры — либо в чередовании изображений и интервалов между ними, либо соприкосновением звеньев при сплошном заполнении фона.

В своей наипростейшей форме орнамент сводится к точкам и линиям, определяющим все остальные производные компоненты. Повтор элемента может соотноситься с исходным или как зеркальное его отражение, или по принципу цветового контраста — светлого и темного. Подобные приемы простейших противопоставлений в пределах своей гармоничной целокупности придают орнаменту динамику.

Движение, осуществляемое в пространстве, связано с формой предмета, организующей и ограничивающей поверхность изображения,— таким образом, орнамент, бесконечный по своей природе, обретает пространственную завершенность.

Часть II

Творческий метод древнеегипетского мастера как выражение эстетического начала



Глава 1

Эстетические основы древнеегипетского канона

Не было другого, кто творил бы вместе со мною.
Я задумал в сердце своем — и воссуществовали
многочисленные творения творений
в виде порождений [их] и в виде порождений
их порождений.

Книга познания творений Ра
и низвержения Апопа

Проблему канона с полным правом можно считать краеугольным камнем искусства Древнего Египта. Исследованием этого вопроса занимались не только отдельные крупные специалисты, но и целые школы египтологов разных стран. Многие эпохи в той или иной мере внесли свой вклад в осмысление этой проблемы, оставив в качестве наглядных пособий памятники изобразительного искусства либо теоретические трактаты. Пожалуй, ни одна проблема не вызывала столь различных толкований; в подходе к ее решению ясно выявилась эволюция художественной мысли и теоретических воззрений. Новые результаты были достигнуты после того, как помимо ученых-теоретиков к разработке канона обратились художники-практики. Если многим из их работ еще не хватало теоретических обобщений, то они сделали важный шаг, заложив основу будущих исследований в деле практического освоения правил древнеегипетского канона. В числе таких работ следует в первую очередь назвать книгу французского архитектора А. Фурнье де Кора «Египетские пропорции и соотношения божественной гармонии» [1]. Автору удалось обнаружить во всех без исключения памятниках древнеегипетского искусства присутствие восьми пропорциональных соотношений, являющихся функциями золотого сечения. Однако это еще не определяло сущности канона, поскольку помимо древнеегипетских памятников эти же соотношения можно найти во многих произведениях мирового искусства.

В книге норвежской исследовательницы и художницы Е.-К. Килланд «Геометрия в египетском искусстве» [2] проведен интересный анализ памятников с геометрическими расчетами и построениями, основанными на пропорциях золотого сечения. Полученные ею композиционные схемы позволяют выявить структуру формообразования в произведениях древнеегипетского искусства. В своей книге автор констатирует наличие математической логики в построении композиций

древнеегипетскими мастерами, наглядно показывая зависимость всех элементов от целого, соотносимость любой детали с пропорциями золотого сечения. Килланд разбирает в основном древнеегипетские рельефы, привлекая к рассмотрению и ряд произведений художественного ремесла. Автор при этом отмечает, что на протяжении всего пути развития древнеегипетского искусства принцип геометрического построения композиции строго выдерживался.

Столь же близко к решению проблемы канона, его пропорциональной системы подошел и советский архитектор В. Н. Владимиров. Его работа «Пропорции в египетской архитектуре» [3] представляет собой оригинальное научное исследование, значительно опередившее ряд исследований в этой области у нас и за рубежом. К сожалению, Владимирову не удалось завершить свой труд — он погиб на фронте в 1942 году в самом расцвете творческих сил.

Его метод установления пропорций в египетской архитектуре и отчасти скульптуре основан на геометрическом подходе. Опираясь на опыт своих предшественников, на работы Хембиджа [4] и Месселя [5], Владимиров проделал ряд интересных расчетов. Он отмечает, что система пропорций, применяемая в архитектуре Древнего Египта, основана на соотношении квадрата и его «производных» — прямоугольников, полученных путем отложения диагонали квадрата, равной $\sqrt{2}$, на продолжении одной из его сторон и восстановления в полученной точке перпендикуляра. Образованный таким путем прямоугольник будет иметь диагональ $\sqrt{3}$; продолжая аналогичные построения, получим соответственно последующие прямоугольники с соотношением сторон $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{4}$ и т. д.

Построение ряда последовательно увеличивающихся «производных квадратов» Владимиров называет «системой диагоналей» [6]. Подобный простейший способ явился исходным моментом и для расчета пропорциональной шкалы *RDH* Фурнье де Кора [7], пришедшего к этому методу независимо от Владимирова.

Все упомянутые авторы констатируют наличие пропорциональной системы в памятниках искусства Древнего Египта, но они не выводят обобщающей закономерности из своих обмеров и расчетов. Решение же проблемы состоит именно в том, чтобы установить систему соотношений пропорций для каждого вида искусства и типа композиции.

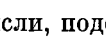
Слово «канон» в переводе с греческого означает «закон», «правило». Не вызывает сомнения тот факт, что древнеегипетское искусство строго канонично. Этот постулат лежит в основе почти каждого исследования по искусству Древнего Египта. Принимая каноничность как некую целостную данность, следовало бы обратиться для ее осмысления к самим древнеегипетским источникам, но они упорно молчат. Мы даже доподлинно не знаем, каким словом египтяне опре-

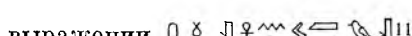
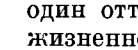
деляли понятие канона. Основа греческого слова «канон» родственна семитскому kan(n), первоначальное значение которого восходило к понятию меры длины, наглядно фиксируемой тростниковым прутом в качестве вещественного эталона.

Не исключено, что у египтян, по крайней мере до эпохи эллинизма (IV в. до н. э.), вообще не существовало такого обобщающего термина. Египтяне не были склонны делать обобщений из теоретических выводов и возводить их в систему; правила возникали эмпирически и применялись на практике в той мере, в какой это было необходимо для конкретных целей. Однако правила существовали и подчинялись религиозному осмыслению. То, что мы теперь подразумеваем под «каноном» как системой обобщенных правил, видимо, было разработано греками, хотя египтяне в своей практической деятельности предвосхитили многие их теоретические положения. Таких примеров история знает немало. Известно, что египтяне в практических расчетах при вычислении восхода Сириуса или времени разливов Нила пользовались соотношениями, которые примерно полторы тысячи лет спустя были сформулированы математиком Пифагором в виде теоремы, носящей его имя. Возможно, что так было и с каноном. Упоминаемые Платоном «образцы» служили наглядными моделями для выражения правил канона, которые, вероятно, существовали для каждого вида искусства, почитались священными и, по всей видимости, были причислены к области сокровенных знаний.

Возможно, что в конкретном осмыслении у египтян канону соответствовало понятие образца или правила. Первое из них передавалось словом  — inw[8], вошедшим в употребление со времени XVIII династии.

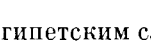
В древнеегипетском языке имелось несколько слов, соответствующих понятию образца или правила, которые были сходны по значению, но имели различные оттенки в употреблении. Слово hp означало «правило», «закон» [9]; со времени Среднего царства оно становится более емким, распространяясь и на законоположение, предписание, указ. Но ни один перевод не может дать точного эквивалента, и, судя по текстам, где это слово употребляется, оно не выходило за пределы административных, юридических уложений.

В текстах Среднего царства можно встретить слово  — šśr в значении невысказанной мысли, подобной Сиа, которая зародилась у бога Тота [10]; будучи произнесенной, она претворялась в образе храма, сооруженного по прообразу, задуманному в мысли. Воплощение замысла древнеегипетского мастера должно было облекаться в каноническую схему — план храма или гробницы, тип статуи и т. п.

В выражении  слово šśr заключало в себе еще один оттенок, который связывался с представлением о правильном жизненном пути, о правильном ведении жизни, то есть со своеобразным предписанием. В поздних текстах слово šśr ассоциировалось с мыслью о космическом порядке — порядке расположения звезд [12] . Если даже не распространять значения этого слова на предписания художественного канона, поскольку прямых указаний на это в текстах нет, то связь его с представлением о порядке, об определенном предписании может быть констатирована.

О древнеегипетском искусстве с давних пор укоренилось представление как о загадочном, таинственном, что делало его особенно привлекательным для исследователей прошедших столетий. Возможно, что именно канон и лежал в сфере сакральных таинств, в смысл которых непосвященным не дано проникнуть. Трудно иначе предположить, чтобы правила канона не дошли до нас ни в одном из документов, — остается думать, что они строго держались в тайне.

Правила канона могли быть зафиксированы в специальных письменных руководствах, существование которых подтверждается рядом ссылок. Так, среди «книг» библиотеки храма Хора в Эдфу есть упоминание о «Предписании для стенной живописи и канона пропорций» [13]. Поскольку храм в Эдфу был сооружен в эллинистическую эпоху, то и само «Предписание» и сведения о нем, вероятно, также относились к позднему времени. Поэтому можно предположить, что последние два слова — «канон пропорций» — взяты в переводе с греческого. Пока еще не удалось доподлинно выяснить, на каком языке было написано «Предписание...».

Если к слову «канон» еще можно подобрать эквиваленты, то с понятием пропорций дело обстоит еще сложнее. Пропорции, или соразмерность, можно сопоставить с древнеегипетским словом  — m³ʿc, употреблявшимся в значении правильного соотношения (ви́дения) тела и его частей [14]. В таком смысле это выражение встречается в надписях гробниц фараонов Нового царства в Долине царей.

Вероятно, подобного рода «предписания», или, вернее, «поучения», существовали не только для живописцев, но и для скульпторов. О правилах работы мастеров сообщает надпись на стенах храма в Дендера, где говорится, что священные статуи были сделаны согласно пропорциям, установленным по древним книгам. О сакрализации текстов, содержавших запись священных правил построения храмов, уже шла речь выше (с. 56).

Мастера, руководившие скульптурными и живописными работами по оформлению архитектурных комплексов, как правило, имели до-

ступ к царским книжным хранилищам и библиотекам при храмах. Такие ответственные должности нередко поручались жрецам, сочетавшим духовный сан с профессиональным занятием искусством. Жрецы-художники являлись лучшими хранителями традиций, передавая их из поколения в поколение, причем сами традиции расценивались не только как некий обобщенный свод необходимых правил, писаных и неписаных, но и как нечто священное, овеянное духовной силой и сообщаемое людям в качестве божественного откровения.

Так как сокровенное не могло быть всеобщим достоянием, то для широкого круга мастеров-исполнителей существовали специальные образцы-модели, которым они обязаны были следовать. На эту сторону в методе работы древнеегипетских мастеров указывали еще греки. Платон в своих «Законах» говорит, что египтяне выставляли напоказ в храмах и святилищах установленные образцы, в соответствии с которыми мастера должны были делать свои изображения [15]. Однако не следует понимать это свидетельство упрощенно. В качестве образцов, упоминаемых Платоном, могли выступать скульптурные модели и наглядные пособия, фиксировавшие в пластическом материале предписанные теоретические правила. Однако от простого следования правилам до сущности канона — огромная дистанция.

К сожалению, упрощенное понимание канона, сведéние его многогранной сущности к наглядным пособиям глубоко укоренилось в научной литературе и не оспаривалось вплоть до недавнего времени. В целом ряде работ датского египтолога Э. Иверсена продолжает развиваться подобный взгляд на канон древнеегипетского искусства.

В собрании Британского музея имеется любопытный памятник — своеобразное «наглядное пособие» (рис. 24), графически выполненное древнеегипетским мастером. Оно представляет собой деревянную покрытую слоем штука дощечку, на которой изображен сидящий на троне фараон (судя по картушу, Э. Иверсен приписывает эту вещь времени Тутмоса III, XVIII дин.) [16]. Фигура фараона и семикратно повторенная согнутая в локте человеческая рука (локоть служил в Древнем Египте мерой длины) покрыты сеткой квадратов. Соответственно расположению квадратов сетки, идущих по вертикальной оси в тронном изображении от верха головы до сиденья (10 квадратов) и затем по горизонтали в направлении колена (с 10-го по 6-й квадрат) и далее снова по вертикали (с 6-го по 1-й квадрат) до стопы, общее число квадратов сетки в сидячей фигуре равно количеству квадратов в фигуре стоящей (18).

В специальной работе, посвященной проблеме канона и пропорций, Э. Иверсен развивает ту же теорию взаимосвязи конструкции сетки квадратов и пропорций человеческой фигуры [17], отталкиваясь в своих изысканиях от работ старшего поколения египтологов, в частности от трудов немецкого ученого Р. Лепсиуса [18], обнаружившего в

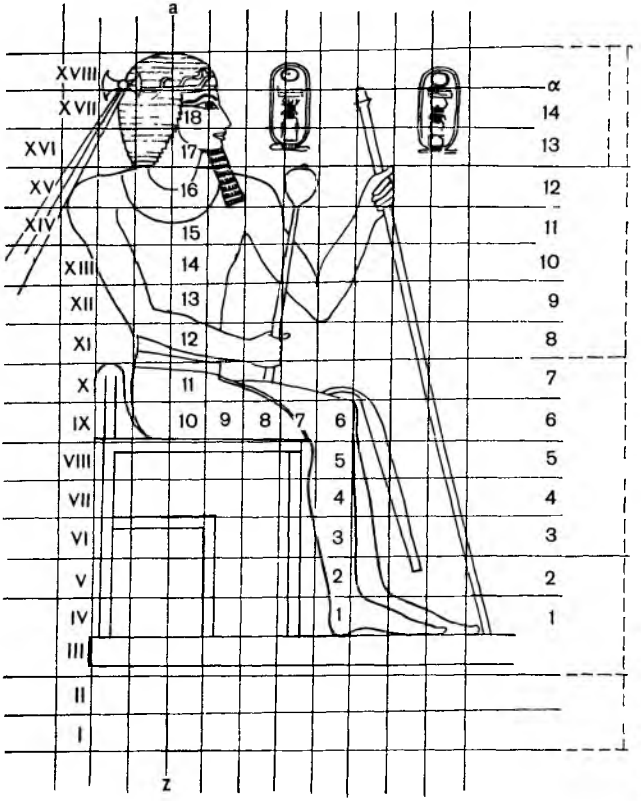


Рис. 24
Наглядное пособие древнеегипетского мастера с изображением фараона Тутмоса III(?), восседающего на троне (фрагмент). Новое царство, XVIII дин.

целом ряде памятников Древнего царства регулярные вспомогательные линии, наносимые древними мастерами для нахождения пропорций в построении фигуры. Лепсиус считает, что горизонтальные линии являлись первым звеном, приведшим в период XII династии (Среднее царство) к созданию сетки квадратов. Однако этот довод ученого опровергается самим развитием древнеегипетского искусства, достигшим своего непревзойденного совершенства уже в эпоху Древнего царства, что свидетельствует о том, что процесс сложения канонических правил происходил значительно раньше появления сетки квадратов.

Чтобы установить закономерность соответствия пропорций фигуры, вписанной в сетку квадратов, Иверсен проделал скрупулезные измерения и расчеты, используя существовавшие в Древнем Египте две системы измерения: первая вошла в практику работы мастеров со времени Древнего царства и применялась до эпохи Саиса. В соот-

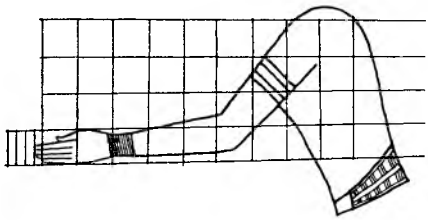


Рис. 25
«Фараонов локоть»
(древнеегипетская мера длины),
вписанный в сетку квадратов

ветствии с ней высота стоящей фигуры укладывалась в 18 квадратов, причем верхняя линия восемнадцатого квадрата приходилась на уровень середины лба, так что вся фигура в полный рост выходила за пределы сетки. По второй системе в высоте фигуры содержался 21 квадрат, причем верхний предел понижался до уровня верхнего века. Чтобы не менять установленного соответствия между сеткой квадратов и строением фигуры, приобретшей в памятниках позднего времени более удлиненные формы, египтяне «подгоняют» вторую систему измерения к первой. Вследствие этого произошло растяжение самой единицы измерения — сторона квадрата стала равняться кулаку в ширину пяти пальцев, а не четырех; локоть стал измеряться размером ладони от кисти до конца среднего пальца, в то время как в первой системе бралась длина ладони от кисти до большого пальца.

По второй системе измерения таких ладоней в локте стало содержаться семь, а в общем трехчастном членении фигуры укладывалось три таких больших локтя, который египтяне назвали «фараоновым локтем» [19], что составляло 21 квадрат сетки (рис. 25).

В первой системе малый локоть состоял из шести ладоней, которые трижды укладывались в фигуре, соответствуя 18 квадратам. Отсюда ясно, что вторая система измерения служила лишь простой подгонкой к первой.

Неточное соответствие квадратов сетки с полным ростом человеческой фигуры побудило Э. Иверсена сделать попытку добиться более близкой числовой сходимости. С этой целью он вводит более мелкие единицы измерения, деля квадрат на части, соответствующие размерам пальца и даже каждой его фаланги. Однако и при таком подходе с использованием помимо целых чисел еще и дробных полной сходимости добиться не удалось. Сам метод расчета заключает в себе известную натяжку, желание «втиснуть» фигуру в квадраты сетки. Наличие двух систем измерения заставило Э. Иверсена ввести в практику понятия Первого и Второго канонов, что в корне противоречит единосущию канона как выражению философско-религиозной системы в художественно-образной форме.

Многогранная сущность канона охватывает все виды древнеегипетского искусства, закладывая основу их органичного синтеза. Меха-

ническая конструкция сетки распространялась лишь на изображение человеческой фигуры, отчасти — животных, построение композиций и не затрагивала памятников архитектуры, будучи неприемлемой для них, поскольку архитектурные сооружения требуют точного, а не приблизительного расчета.

1

Роль художественных традиций в сложении канона

Проблема канона и художественных традиций в их взаимоотношении представляется исключительно важной для всестороннего рассмотрения древнеегипетской культуры. В то время как традиции складывались и обновлялись, обнаруживали жизнеспособность и отмирали, канон отбирал и закреплял те художественные приемы, которые оказывались незыблемыми и проходили испытание временем.

С самого раннего этапа развития древнеегипетского искусства обнаруживается стремление создать всеобъемлющий образ, воплощающий в конкретной форме всю полноту бытия в единстве материального и духовного его начал. То, что было подмечено в окружающем мире, преломлялось сквозь образную призму художественного ви́дения и закреплялось традициями, от которых в свою очередь отталкивался мастер, создавая новые традиции в соответствии со стилем своей эпохи.

В памятниках додинастического периода (IV тыс. до н. э.) в энеолитической расписной керамике намечается процесс стилизации изобразительных форм. Человеческие фигуры, птицы, животные, предметный мир — все передается в условной схематизированной манере, приближаясь к геометризированным фигурам, пространство трактуется как условная плоскость, масштабная соразмерность обусловлена смысловой значимостью образов. Наглядной иллюстрацией может служить овальное блюдо с росписью из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина (инв. № 4777). На дне его изображены охотник, держащий на привязи трех собак, пирамидообразные горы (штрихованные треугольники), схематизированные деревца в виде елочек. Каждый элемент в данной композиции стоит на грани изобразительности и знака, где изображение можно рассматривать как своеобразный детерминатив (определитель) условно трактуемой сцены.

В данном памятнике мы встречаем характерный прием передачи человеческой фигуры на плоскости — совмещение фасных и профильных элементов в одном изображении. Это наиболее ранний образец подобного решения, где между фасом и профилем еще нет органичного сочленения — разворот нижней и верхней части туловища отно-

сительно оси фигуры мыслился изолированно, причем положение бедра и ног вызвано как бы более интенсивным движением, в то время как плечи еще не перешли в состояние этого движения, сохраняя его потенцию. Таким образом, показан не сам момент поворота, не результат движения, а сам процесс движения, переданного в замедленном темпе. Этот ранний этап росписи энеолитической керамики можно рассматривать как поиск формы передачи движения на плоскости, во многом еще интуитивный. Мастера еще не достигли той гармоничности образов, которой будут отмечены поздние памятники, где фасные и профильные элементы фигуры находятся в органичном равновесии и которая будет впоследствии закреплена традицией как образец совершенного художественного решения.

Однако не все черты, присущие додинастическому искусству и искусству первых двух династий, оказались устойчивыми и перешли в традицию. Памятники той эпохи имеют целый ряд признаков, общих для большинства первобытных культур. В частности, к таким чертам относится прием намеренной, нарочитой деформации, особенно характерной для женских магических статуэток, связанных с культом плодородия. Но этот прием изображения не привился в древнеегипетском искусстве, не получил широкого развития ни в одну из последующих эпох.

На смену ему приходит метод гармоничного пропорционирования фигур, что повлекло за собой сложение ритмически организованных композиций не только для каждого отдельного типа изображений, но и для целых сцен.

Постепенно в искусстве конца додинастического периода и Раннего царства прием сочетания фасных и профильных элементов приобретает все более отточенные формы выражения. Если в рельефе Берлинского музея с изображением воина его фигура построена так, что фасный разворот плеч механически сопоставлен с профилем ног, ибо торс имеет фронтальное положение [20], то в фигуре фараона Нармера (палетка Нармера, рубеж IV—III тыс. до н. э.) переход от фаса плеч к профилю ног осуществлен органично, за счет гибкого разворота торса. Такое решение, имея множество аналогий, становится традиционным. Канон не только закрепляет внешние изобразительные приемы, но и устанавливает пропорциональную соразмерность всех элементов с целым. В палетке фараона Нармера помимо отмеченного приема формируется еще ряд специфических признаков канона как художественной системы: фризообразность композиции — расположение сцен по регистрам, разномасштабность фигур, пропорциональная соразмерность и замкнутость композиционных построений.

Следовательно, применение отдельно взятого приема (в данном случае сочетание фаса плеч с профилем ног и головы) нельзя рас-

сматривать как канон, ибо пропорции построения фигур в памятниках, предшествующих палетке Нармера, не составляют единой системы.

В начальный период объединения Египта (рубеж IV—III тыс. до н. э.) в искусстве на основе общих для всей первобытной культуры приемов изображения намечается процесс формирования специфически египетских черт. В этом сложном отборе большое место уделялось идеологической стороне и, помимо того, эстетической оценке, которая должна была основываться на неком абсолютном критерии, устойчивом и однозначном.

Традиции, возникшие в художественной практике, закрепляли удачно найденные решения, которые не являлись при этом нормативом и не были возведены в систему.

Синкретизм мировоззрения пронизывает все изобразительное искусство, приводя уже на ранней его стадии к образно-обобщенному стилю.

Следующей ступенью можно рассматривать процесс превращения фигуративных изображений в условные, геометризованные. Сначала мы имеем дело лишь с более или менее частым повторением одного и того же исполнительского приема, который, приобретая устойчивость, становится традиционным. Устойчивость традиций относительна; следование им скорее вытекало из логической целесообразности и художественной убедительности изобразительных приемов, чем из необходимости их соблюдения.

Если традиция заключает в себе ряд выработанных признаков, то канон возводит их в строгую, высокоорганизованную систему.

Древнеегипетский канон как систему художественных правил приходится реконструировать. Для его становления и развития потребовалось довольно длительное время, в течение которого из отдельных приемов изображения и традиций складывается сначала определенный ряд установленных норм, а затем уже система. Таким образом, общее определение канона может быть сведено к следующему: *канон — это свод художественных правил, способствующих выявлению локальных черт в изобразительном искусстве, присущих именно данной культуре, и закреплению их в памятниках.*

Традиции, переходившие от эпохи к эпохе, развивались, оказывая влияние на процесс сложения формы статуарных и рельефных композиций. Канон же представляет собой сложную систему, в основе которой лежит закон формообразования, дает структурно отточенные построения композиций. Поскольку структурность опирается на соразмерность элементов и целого, основу канона составляют пропорциональные соотношения — определенная, упорядоченная для каждого типа изображений система пропорциональных величин. Таким образом, канон, вылившись из традиций, объединяет в себе самые

существенные признаки формообразования и создает на основе системы правил образец идеального решения.

Канон в его сакральном осмыслении представлялся некой универсальной системой, в которой воплощены вечные, освященные формулы изображения. Обязательность следования его правилам приводила к тому, что сам творческий процесс уподоблялся священнодействию, ибо боги в представлении египтян являлись первыми творцами искусства. Таким образом, искусство Древнего Египта, обусловленное каноном, развивалось внутри этого канона по линии стиля, носившего эпохальные черты.

Однако в истории Египта наряду с блистательными эпохами расцвета его культуры были периоды относительного спада интенсивности художественной жизни, совпадавшие со временем децентрализации государства — так называемыми Переходными периодами. Такие этапы исключительно важны для понимания роли традиций и канона.

Поскольку традиции имеют больше внешние формы проявления, они продолжаются там, где канон как сложная иерархическая система выступает лишь в отдельных своих компонентах.

Эти черты особенно ярко прослеживаются в памятниках, относящихся к I Переходному периоду (I Период распада), занимающему промежуточное место между эпохами Древнего и Среднего царства. В скульптуре этого времени наблюдается стремление сохранить традиции прошлого, следуя установленным типам статуарных композиций. Памятники Переходного периода повторяют принятую позу стоящих во весь рост фигур, однако в них нарушены установленные каноном соотношения между размером фигуры в целом и отдельными ее частями. В результате этого изображения заметно отличаются от «классического» типа египетских статуй. Статуэтки переходного периода не лишены выразительности, однако каноническая структура пропорциональных величин, подменяемая в них иной соразмерностью, приводит к тому, что эти вещи, несмотря на традиционность поз, выглядят неканоническими. Можно ли в таком случае говорить о процессе деканонизации? Об этом еще следует поразмыслить.

Поскольку отклонения в пропорциях в этих памятниках не вылились в определенную систему, нет оснований говорить и о сложении какого-либо иного канона. Канон предполагает прежде всего закономерность явлений, в скульптуре же Переходного периода никакой четкой и постоянной пропорциональной структуры для памятников одного и того же композиционного типа не прослеживается. Лишь с XI династии, на стыке I Переходного периода и Среднего царства начинается постепенный возврат к канонической структуре основных типов композиции. В стелах Хени и Хенену (XI дин., ГМИИ им. А. С. Пушкина) пропорциональная соразмерность фигур в общих чертах выдерживается. Следовательно, каноничность композицион-

ных типов означает не только внешние формы проявления традиций, но и систему канона в целом.

Канон древнеегипетского искусства включал широкий круг понятий, объединяя композицию памятников, иконографию образов, художественные средства их воплощения. Среди разнообразных компонентов, входивших в канон, пропорциональные соотношения составляли его сущность. Система пропорций являлась той основой, которая обеспечивала синтез всех видов искусства и приводила в гармоничное равновесие все элементы внутри композиции. Прием пропорционирования, сложившийся в единую, универсальную систему соотношений, стал абсолютным критерием художественного совершенства.

На протяжении многовекового пути развития древнеегипетского искусства канон был единым для всех его видов. Менялись взгляды и вкусы, художественные стили и технические приемы изображения, развивались и обновлялись традиции — канон же оставался неизменным.

Подобно тому как сущность философской концепции определяется тем, что принимается ею за первооснову, так же и канон как специфическая форма художественного мышления должен был иметь свою первооснову, которая бы организовывала и уравновешивала все составляющие его компоненты. И здесь в качестве формообразующей структуры канона выступает система пропорциональных соотношений.

2

Математический принцип расчета пропорциональных величин и представления египтян о числе

При анализе композиций памятников древнеегипетского искусства было обнаружено, что все они построены геометрично. Это было подтверждено эмпирическим путем. Современные архитекторы, художники, занимаясь обмерами целого ряда памятников, установили, что практически любая древнеегипетская композиция укладывается в строго математическую схему, причем геометрические фигуры, в которые вписывается каждый из элементов композиции, не выходили за пределы простейших — треугольник, квадрат, окружность и проч. Гармоническая целостность древнеегипетского искусства исходит из «алгебры гармонии», где конструктивное и художественно-эстетическое мышление составляли нерасторжимое единство.

Сейчас трудно, если не сказать — невозможно установить, как шел и развивался процесс мышления древнеегипетских мастеров; до нас не дошло систематизированных теоретических положений, однако в

своем творчестве они пришли к неукоснительной логике практических результатов. Остается один путь — наблюдений и выводов. Анализ произведений показал, что все без исключения памятники изобразительного искусства древних египтян построены в соответствии со структурой пропорций, составляющих шкалу из восьми величин, которые получены из девятой — исходной, соответствующей максимальному размеру всей композиции. Для пирамид за такую величину принимается сторона квадрата основания, для статуи — ее высота, для композиции рельефа или росписи — максимальный размер поля регистра, в которое вписана сцена по горизонтали или вертикали.

Древнеегипетские памятники отличаются единством архитектурно-пластического решения, достигавшегося за счет строго разработанной системы пропорций, в основе которой лежит закон числовой соразмерности. Наиболее наглядно это выражено в конструкции пирамид — самой геометризированной формы древнеегипетской архитектуры.

В основу конструкции пирамиды положены пропорции золотого сечения (рис. 26). Представим себе стороны квадрата ее основания разделенными в золотом сечении. Проведенные в точки их деления диагонали при своем пересечении образуют два производных квадрата, стороны которых в свою очередь также пересекаются в золотом сечении. Соединив их противолежащие вершины, получим восемь отрезков, каждый из которых будет являться геометрическим выражением одной из восьми пропорциональных величин, являющихся функциями золотого сечения. Таким образом, восемь величин, полученных из девятой (исходной, обозначенной буквой M), составят пропорциональную шкалу RDH, где исходная величина соответствует максимальному размеру заданной композиции [21].

Произведенные построения дали нам лишь геометрическую форму выражения пропорциональной шкалы, где величины располагаются в порядке возрастания — R, I, E, N, ●, S, C, A [22]. Числовые значения их могут быть вычислены из тех же построений, если мы для удобства расчета условно примем сторону исходного квадрата за две единицы. Геометрическое выражение пропорциональных величин отнюдь не уподоблялось некому эталону измерения. Числовые значения получены в безразмерных величинах, допускающих использование любых единиц измерения, будь то локоть, стопа, кулак, употреблявшиеся в Древнем Египте, или современная метрическая система.

Следует отметить, что нет никаких документальных данных, подтверждающих использование египтянами системы пропорциональных величин, но их присутствие прослеживается во всех памятниках Древнего Египта, начиная от пирамид и кончая любым произведением малых форм. Обнаружить их можно путем обмера, принимая за исходную величину наибольший размер композиции или вещи (исходя

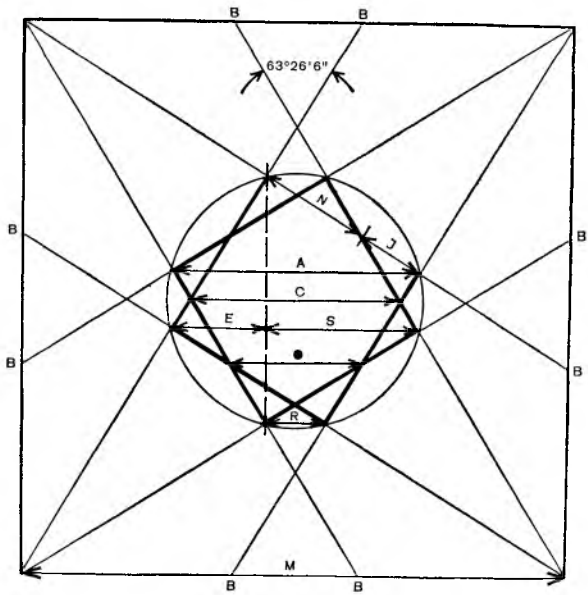


Рис. 26
Геометрические построения, определяющие восемь пропорциональных величин в системе RDH

из длины, ширины или высоты — в зависимости от памятника), будь то роспись, рельеф или скульптура.

Поскольку в основу взятых нами построений положены пропорции золотого сечения, дающие в отношении золотое число Ф = 1,618..., пропорциональные величины выражаются иррациональными числами, представляющими бесконечную десятичную дробь. Египтяне знали об иррациональных числах, и для них в мифологическом представлении существовало понятие неопределенности и беспредельности. Сам демиург Атум нес в своем имени «неопределенность». В одной из своих ипостасей Атум выступает в облике змея, выставляя себя творцом мира и его разрушителем и замыкая тем самым круг своих деяний, — образно он уподоблялся змею Уроборосу, кусающему себя за хвост. Эта символика деяния и противодеяния, возвращающего первый акт к форме недеяния, замыкается символическим кругом вечности. Здесь мы находим иное образное представление о единстве, его расторжении и восстановлении.

Напомним, что, создав первую пару богов — Шу и Тефнут,— Атум, будучи един в своей сущности, расчленяется; но с возвращением их к своему творцу он вновь восстанавливается в своей целостности. Формула единства и расчлененности снова замыкается в единстве.

Понятие единого тесным образом связано с осмыслением бытия и небытия, поскольку единое как нерасчлененная сущность составляет небытие в противоположность двойственности, простирающейся в по-

нятии до бесконечных пределов — от двух до «миллиона» [23]. Следовательно, небытие есть единство, и притом недифференцированное. Между ним и бытием стоит творец-посредник, разделяющий их в акте творения, что положило начало существованию мира, породив множественность, которая проявляется в изобилии форм и определяется числом «миллион». Оно придает понятию изобилия дифференцированный количественный смысл в значении огромного множества.

Число вносит порядок в мир; его олицетворением является мудрость Тота. Функции этого бога частично переносились и на богиню Сешат, деятельность которой простиралась на более конкретные области приложения, в частности на строительное искусство. Характерно, что египтяне связывали строительство с вычислением и расчетом, поскольку эти функции лежали в ведении Сешат. Культ богини древнего происхождения, местные формы ее почитания встречаются до III династии, так что она явилась предшественницей Тота. Культ ее просуществовал вплоть до эллинистического периода, когда Сешат была причислена к музам. Следовательно, причастность ее к искусству в первоначальной форме проявилась в сфере письменности и счета (арифметика), которая в позднее время была возведена в ранг «алгебры гармонии».

Число предназначалось египтянами для обозначения конкретной количественной характеристики и для выражения понятия множественности, которое было адекватно пространству. Пространство — категория не только философская, но и эстетическая; акт творения художника связан с представлением о пространстве, конкретном или условном, в соотношении заполненности и пустоты. В мифопоэтическом представлении пространство олицетворяет бог Шу (воздушные сферы). Возникнув первым от беспредельного Атума, Шу как пространство становится сущим, будучи первым в числах. По отношению к аморфному, инертному хаосу пространство Шу обладает действенной силой, отделяя небо от земли и образуя тем самым двоицу.

Двойственность, присущая четности, вносит в эстетическую категорию понятие симметрии. Буквальная симметрия, основанная на точном математическом соотношении правой и левой частей относительно вертикальной оси, всегда несколько мертвила композицию, придавая ей сухость и неподвижность. Поэтому древнеегипетские мастера чаще прибегали к приему ритмической симметрии, организующей пространство относительно ритмического центра, но не дающей буквального, зеркального соответствия правой и левой сторон. Этот прием был излюблен амарнскими мастерами. В построении стел с изображением Эхнатона и Нефертити с дочерьми ритмическим центром является диск солнца, уравновешивающий фигуры. В этой функции ритмический центр организует построение композиции по принципу смысловой симметрии.

Еще более наглядный пример дает композиция пограничной стелы из Ахетатона, в верхней части которой помещен рельеф с изображением Эхнатона, Нефертити и принцесс, поклоняющихся солнцу. Во избежание буквального совпадения левой и правой групп мастер, не нарушая впечатления симметрии, вносит едва заметные на глаз изменения в интервалы между фигурами и их размеры, сохраняя при этом равновесие пропорций всей композиции в целом.

Практически во всех древнеегипетских композициях фон нейтрален, он не конкретизирует места, а мыслится неким выражением иррационального мира. Египетское искусство тяготеет к заполнению пространства, так что пространственные интервалы между фигурами и предметами большей частью бывают заняты иероглифическими надписями, изобразительность которых делает их неотъемлемой частью композиции.

При повторяемости сюжетных сцен, обусловленной культовыми требованиями канонических поз фигур и изображений, которые шли от заданности архетипов, должен был существовать определенный ключ, выражающий единство во множественности. Таким ключом явилось число.

3

Образно-философская сущность канона

Религиозно-мифологические представления древних египтян пронизывали все сферы их духовной деятельности. Древние города Египта — Мемфис, Гелиополь (Он), Абидос — были не только крупными художественными центрами, но и в первую очередь средоточием религиозной жизни. Здесь и в ряде других мест сложились основные космогонические и теологические доктрины, определившие мировоззрение своей эпохи, преломляемое в образной форме мифа.

Каждый образ древнеегипетского искусства наделялся определенной культовой символикой, что нашло свое отражение в мифопоэтическом контексте и в иконографии богов. В каноне, как считали египтяне, были отражены вечные, освященные богами формы изображения, и сам он выступал как своеобразный посредник между духовным, идеальным миром и его реализацией в художественном образе. Населив богами извечный, самодовлеющий в своем первозданном величии космос, египтяне рассматривали небесный порядок как равнозначный божественному [24].

Среди композиций древнеегипетских рельефов и росписей сцены с изображением «космического» сюжета являются наиболее строго построенными. Математическая основа расчета здесь четко просле-

живается, поскольку наряду с чисто изобразительными элементами в композициях присутствуют символические знаки, выраженные в абстрактной форме и имеющие конкретно прикладное назначение в астральных культах. Таковы разделенные на сегменты круги, конфигурация созвездий в гробнице зодчего царицы Хатшепсут Сенмута [25], предназначавшиеся для ориентации места и времени.

В космосе, организованном и управляемом числом, египтяне, вероятно, видели выражение восьми пропорциональных соотношений, отражавших строение вселенной, — расположение известных в то время светил и созвездий относительно земли и солнца. В упомянутой росписи свода храма богини Хатхор в Дендера мы имеем символическую форму осмысления зодиакального круга, все элементы которого пропорционально соподчинены с фигурой богини неба Нут. Исходя из анализа и обмера композиции плафона, можно видеть, что египтяне строили структуру пропорций человеческого тела по тем же гармоничным пропорциональным соотношениям, которые лежат в основе вселенной, образным воплощением которой является данная композиция. Символический перенос их на человеческую фигуру осуществлялся через посредство богини Нут, все части тела которой соподчинены друг с другом теми же пропорциональными величинами, что и элементы, составляющие небесный свод росписи плафона. Каждый сегмент круга, в который вписываются соответствующие символические изображения знаков Зодиака, составляет одну из величин пропорциональной шкалы. Французский архитектор Фурнье де Кора интуитивно почувствовал связь между изобразительной символикой росписи свода храма в Дендера и небесной картой, которую он пытался воссоздать согласно данным астрономии на ту эпоху [26], но, к сожалению, данных оказалось недостаточно. На основании анализа памятников изобразительного искусства можно предположить, что канон являлся для египтян выражением божественного порядка, претворяемого как в образной форме, так и в количественно-структурных отношениях; человеческое тело, уподобленное божественному первообразу, включалось в космическую орбиту бытия и мыслилось целостно.

В древнеегипетских памятниках человеческая фигура всегда изображалась целиком. Лишь сравнительно небольшое число произведений выходит за пределы этого правила (гизехские головы, скульптурные модели и т. п. вещи вспомогательного назначения). Отсюда и в пропорционировании фигуры мастер исходил из целостного ее осмысления, ведя расчет пропорциональных величин соответственно полному росту, а не применяя модульный метод конструирования, как это представляют себе некоторые ученые, в том числе А. Ф. Лосев [27]. Модульный метод противоречит всей философской концепции египтян, их мировоззрению да и не подтверждается самими памятниками.

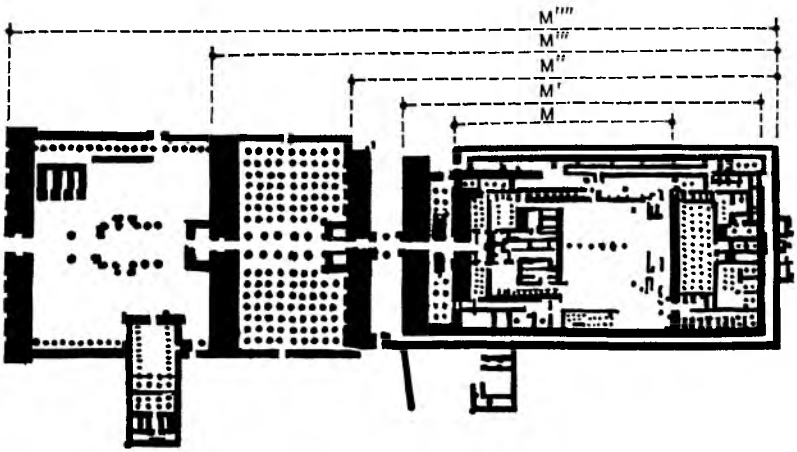


Рис. 27
План храма Амона в Карнаке в системе пропорциональных величин шкалы RDH

Наглядный пример тому — уже приводившиеся композиции с изображением богини Нут, фигура которой служила своеобразным эталоном при расчете пропорций, устанавливавшихся исходя из целого, от наибольшего к наименьшему, где все величины соподчинены между собой не только так, что граница одних совпадает с началом других, но и методом их наложения друг на друга, причем накладываются не только отдельные величины, но и их суммы. Благодаря этому достигается многократное сцепление, увеличивающее «прочность» пропорциональной связи. Этот пример наглядно иллюстрирует ряд памятников архитектуры. Так, например, план храма Амона-Ра в Карнаке представляет собой довольно сложный комплекс, последовательно расширявшийся за счет дальнейших пристроек к основному ядру. Зодчие, возводя новые сооружения, исходили в расчетах пропорций из максимальной протяженности храма на каждом данном строительном этапе, причем размеры предыдущих сооружений, входивших в расширенный комплекс, составляли одну из величин последующей шкалы. Так, в четырех строительных эпохах, отмеченных на плане буквами M, M', M'', M''', M'''', все размеры предшествующих сооружений храмового комплекса соподчинены с последующими (рис. 27). Таким образом, разновременный комплекс выглядит монолитно, несмотря на то, что его строительные эпохи охватывают около десяти столетий. На основании обмеров большого количества памятников, где представлены композиции с астральными сюжетами, можно предположить, что египтяне в расчете пропорций принимали за

образец строение космоса, символически уподобляя его наибольшему (исходному) размеру заданной композиции, и распространяли его структуру на микрокосмос — человеческую фигуру, взятую в ее максимальном размере, в полный рост. Таким образом, в переносном смысле египетский канон можно назвать «космическим», в то время как в греческом искусстве канон антропоморфен. Греки приводили образы богов к человеческому подобию, египтяне возвышали человеческие образы до уровня богов, мысля их всегда целостно, а не воссоздавая по отдельным элементам, как это свойственно принципу модульного построения.

С точки зрения египетского мастера, определение канона, если бы таковое было им сформулировано, свелось бы к законам постижения божественной мудрости и приобщения произведений искусства к первообразу. Подтверждением этой невысказанной мысли могут служить сами памятники древнеегипетского искусства.

4

Структура расположения *RDH* в основных канонизированных типах древнеегипетской пластики

Как уже отмечалось ранее, присутствие отдельно взятых пропорциональных величин можно обнаружить в памятниках додинастического искусства, однако сложение канона как целостной художественной системы следует отнести к моменту, когда начинают прослеживаться закономерности в соответствии между определенными пропорциональными величинами и отдельными элементами фигуры для каждого отдельного типа изображения.

В древнеегипетской пластике и росписях существовало несколько канонизированных типов; среди них самые распространенные следующие: фигура, изображенная в полный рост с выставленной вперед левой ногой; сидящая на троне фигура; фигура коленопреклоненная; композиции писцов (последние характерны для круглой скульптуры).

Приемы изображения человеческой фигуры в круглой пластике и на плоскости должны были отвечать представлениям религиозного культа, согласно которым человеческая фигура могла изображаться только целиком, чтобы все ее элементы зримо присутствовали в воспроизводимом образе, вне ракурсов и чистого профиля, когда одна часть оказывается скрытой другой. Культовые воззрения ставили необходимым условием создание идеального изображения человеческой фигуры на плоскости, где одновременно должны присутствовать и быть видимыми все ее элементы. Тип этот не был создан религией, но был ею закреплен на известном этапе своего развития.

И египтяне нашли такое решение, сведя в одно изображение на плоскости элементы фигуры, реально видимые с разных точек пространства. Таким образом, они объединяют фронтальное положение с самыми характерными и пластически выразительными аспектами бокового ви́дения. В основе таких сложных сочетаний лежало прекрасное знание анатомического строения, стремление передать образ в его целостной сущности. Поэтому египетские художники сознательно избегали профильного построения фигуры, ибо этот прием приводил к фрагментарному изображению, что сужало сферу охвата образа и противоречило ритуальным представлениям. Как видно из ряда композиций, где художники пытались воспроизвести фигуру в чистом профиле (так изображались слуги или рабы), он технически не был отработан, и анатомические погрешности, особенно в передаче плеч, ясно ощутимы.

Мышление египетского художника было направлено в сторону собирания в фокус самых важных и выразительных точек зрения на фигуру и обобщения их в одном изображении в рамках установленных типов. Фронтальная точка зрения принималась за основную, а фронтальное ви́дение было возведено в закон фронтальности, согласно которому композиция в рельефе как бы развертывалась на плоскости, а фигуры в круглой скульптуре изображались так, чтобы все элементы — голова, согнутые в локте руки или в коленях ноги — соотносились друг с другом во взаимно перпендикулярных плоскостях или с незначительным отклонением.

Система пропорциональных соотношений фиксировала местоположение всех основных элементов фигуры. Высота ее принималась за M, из расчета которой (в данном примере — роста) вычислялись или вымерялись все остальные величины шкалы RDH, располагавшиеся в порядке возрастания, начиная с наименьшей R и кончая наибольшей A (рис. 28, 29): уровень носа приходится на R, губ — на I, высота головы до уровня плеч составляет E и т. д. В нижней части фигуры, ниже бедер, величины укладываются не в порядке их следования по шкале RDH, а вразбивку. Однако для каждого установленного типа местоположение их закреплялось. Так, длина ноги от стопы до колена составляла S, длина стопы — E, размер от стопы до щиколотки — R.

Величины, фиксирующие ширину, прослеживаются не столь четко и зависят от стиля изображения фигур и времени исполнения. Для эпохи Древнего царства характерны коренастые фигуры с широким разворотом плеч, фигуры Нового царства заметно у́же в плечах. Угол разворота плеч у большинства фигур Древнего царства составляет 76° с минутами и равен углу при вершине треугольника, образуемого в сечении пирамиды (имеется в виду пирамида Хеопса), стороны которого являются высотой, опущенной из вершины к фасным

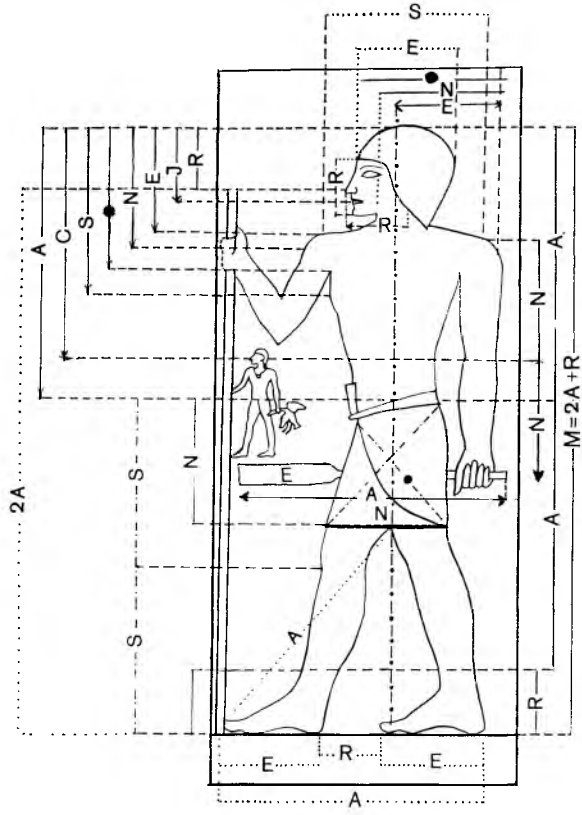
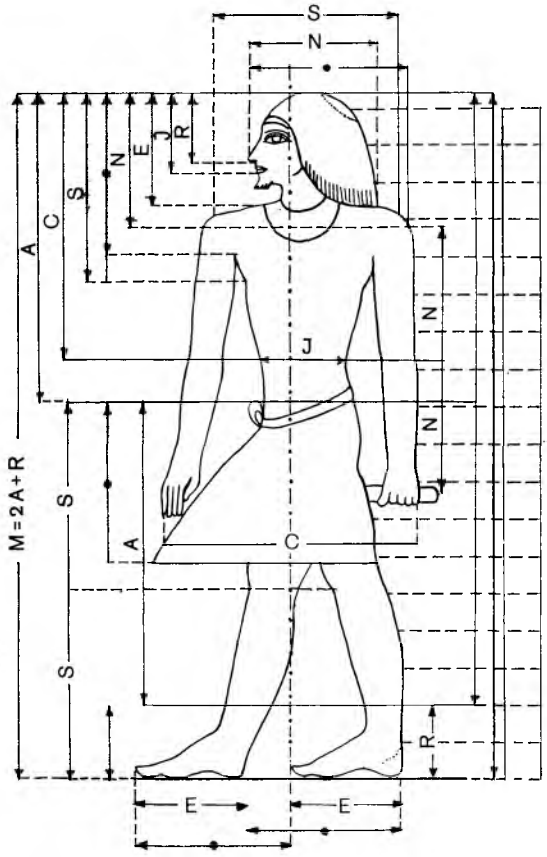


Рис. 28, 29
Система расположения пропорциональных величин RDH для канонического типа стоящей во весь рост фигуры:

28. Изображение казначея Иси. Древнее царство

граням пирамиды. Примером могут служить рельефы казначея Иси (Древнее царство, ГМИИ им. А. С. Пушкина), чиновника Анхирпта (Древнее царство, Боде Музей, Берлин) и др. В женских фигурах ширина плеч включала и спущенный конец длинного парика, благодаря чему их размер составлял *S*. Длина руки от плеча до локтя и от локтя до сжатой кисти складывалась из *2N*. Вытянутая рука соответствовала *C*, что приблизительно равнялось *2N* — в зависимости от положения кисти. В размере всей фигуры (*M*) величина *N* укладывалась около пяти раз, причем локоть, являвшийся в Древнем Египте фиксированной единицей измерения, соответствовавшей в системе *RDH* с очень небольшим приближением *N*, можно было соизмерить с длиной локтя фигуры заданного размера, которую скульптор в данный момент изготовлял.



29. Изображение Анхирпта. Древнее царство

Система пропорциональных соотношений не была искусственно привнесена в древнеегипетскую пластику. Человеческая фигура в ее анатомическом строении содержит пропорции, определяемые золотым сечением и выражающиеся через степени золотого числа (Ф = =1,618...). В строении скелета и человеческого тела, однако, не прослеживается постоянно выдержанного соответствия между определенными частями фигуры и степенями Ф [28], в то время как пропорциональные соотношения в произведениях древнеегипетской пластики располагаются в фигурах в строго установленном порядке — в аналогичных по типу памятниках круглой скульптуры и рельефах, — в одной и той же последовательности, осуществляя тем самым единство между обоими видами пластики. Если изображение человеческой фигуры входило в композицию сцены, на ее размер приходилась одна

из величин шкалы *RDH*, однако если рассматривать фигуру изолированно, то есть из расчета ее максимального размера, то пропорции будут исходить из канонической структуры, установленной для данного композиционного типа (естественно, если поза фигуры канонична). В том случае, если поза фигуры канонична, пропорции ее устанавливаются из расчета композиции в целом.

В памятниках круглой скульптуры, где композиция ограничивалась самим изображением, статуи пропорционировались соответственно установленному порядку расположения величин *RDH* для данного канонизированного типа.

Структура пропорций фигур, изображенных во весь рост с выставленной вперед левой ногой, имела лишь те отличия, которые были продиктованы законами пространственного решения. Обмеры показали, что левая нога всякий раз оказывалась длиннее правой. Это объяснялось тем, что египетские мастера для придания большей устойчивости позе ставили фигуру так, что центр тяжести приходился на правую ногу, служившую продолжением вертикальной оси. Если бы левая нога была одинаковой длины с правой, то в этом случае она касалась бы опоры носком, что нарушило бы монументальность позы. Постановкой левой ноги на всю стопу мастер возвращает фигуре устойчивое равновесие. При этом левая нога подвергалась удлинению не произвольно, а в соответствии со структурой пропорций. Поэтому подобные отклонения не бросались в глаза и воспринимались органично [29].

Архаические куросы, или так называемые «Аполлоны», повторяют канонизированные позы египетских статуй, но при этом образный строй памятников несет черты своей местной культуры, ибо заимствуется лишь внешняя форма и структура пропорций.

Архаика — ранний период искусства Эллады — приходится на тот исторический этап, когда культура Древнего Египта переживала уже последние фазы своего развития, вступая во все более тесное соприкосновение с культурами восточного региона. Греки заимствуют «классические» образцы канонических статуарных композиций, используя «схему», которую они наделяют своим образным содержанием, творчески переосмысливая художественные принципы древнеегипетского искусства.

Интересные результаты дает сравнительное сопоставление обмеров архаических куросов, и среди них Аполлона Тенейского (сер. VI в. до н. э.; Мюнхен, Глиптотека, рис. 30), с образцами египетской пластики. При общности поз обнаруживается и аналогичное соответствие между размерами отдельных частей фигуры и величинами пропорциональной шкалы *RDH*. При всей специфике трактовки черт лица, свойственной греческим архаическим статуям, голова соответствует величине *E*, уровень носа — *R*, губ — *I*. И тем не менее при-

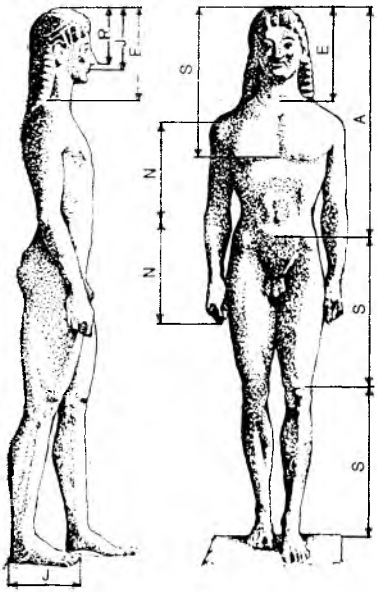


Рис. 30
Последовательность расположения пропорциональных величин в статуе Аполлона Тенейского (середина VI в. до н. э., Греция)

емы моделировки поверхности, черты лица характерны именно для греческой архаики — широко поставленные, выпуклые глаза, улыбка, приподнимающая уголки губ и выводящая тем самым рот из горизонтального положения в полукруг, и т. п. Сам характер моделировки торса с его условным членением по вертикали и горизонтали принадлежит к числу приемов, типичных для скульптуры греческой архаики. Естественно, есть и расхождения с каноническими пропорциями египетских фигур. Так, длина стопы у Аполлона Тенейского *I*, в то время как у египетских статуй — *E*, равная размеру головы. Сам шаг Аполлона у́же, чем у египетских фигур. Обнаженные фигуры куросов отличаются более высокой посадкой торса, у большинства мужских древнеегипетских фигур спускающийся от талии жесткий передник частично закрывает нижнюю часть тела, благодаря чему создается впечатление большей удлиненности верхней половины фигуры в сравнении с нижней. При всей условности приемов передачи форм тела и черт лица архаические Аполлоны воспринимаются жизненно, в высшей степени эмоционально и в то же время не лишены той ритуальной духовности, которая свойственна и египетским изображениям, особенно Древнего и Среднего царства.

Уже сам факт заимствования египетской канонической модели свидетельствует о той художественной значимости, которую греки придавали египетской культуре, поскольку органично воспринято могло быть лишь то, что отвечало их образно-эстетическим понятиям.

Между различными композиционными типами фигур в древнеегипетской пластике не было принципиального различия. Сидящую на троне фигуру (это в равной мере относится к памятникам круглой скульптуры и рельефа) легко можно привести к типу стоящей, как это наглядно показал Э. Иверсен [30].

Верхняя часть фигуры до бедра в обоих типах строится аналогично. Различия касаются положения ног: длина ноги от бедра до стопы составляет 12 квадратов (от бедра до колен — 6 квадратов и от колен до стопы тоже 6 квадратов).

Исследование Э. Иверсена можно дополнить: соотношение пропорций в системе *RDH* можно выразить с помощью квадратов сетки. Тщательно исполненную фигуру сидящего фараона, вписанную в сетку, приведем к каноническому типу стоящей фигуры. Найдем пропорциональные величины *RDH* исходя из размера головы, принятого в канонической системе за *E* (ср. рис. 24, 25 и рис. 28, 29). Соответственно этому размер фигуры во весь рост составит $2A+R$, или $A+2S$, где $A=12$ клеткам, $R=2$ клеткам, а $S=6$ клеткам (в данном масштабе соотношение величин *RDH* и квадратов сетки оказалось кратным). От нижнего предела, отмечающего положение стопы стоящей фигуры (первый квадрат, римские цифры), колено будет расположено на уровне *S* (6-й квадрат), а щиколотка — на уровне *R* (2-й квадрат). Таким образом определяется положение ног для канонического типа стоящей фигуры.

В изображении сидящих фигур в рельефе плечи всегда развернуты в фас при профильном положении трона и ног. Структура пропорциональных величин *RDH* в верхней части фигуры совпадает со структурой фигуры стоящей.

Что касается формы трона, то она претерпела изменения — от простого кубообразного блока Древнего царства до декоративных форм Нового царства. Если размеры спинки ножек трона варьировались в зависимости от стиля исполнения, то ширина трона по линии сиденья равнялась постоянной величине *C*, а вместе с коленями — *A*. Аналогичную структуру пропорций имеют и парные тронные фигуры.

Среди канонических типов композиций самыми геометричными являются изображения писцов (рис. 31, 32) [31]. Фигуры их вписываются в треугольник, подобный тому, который получается при меридиональном сечении пирамиды с углом при вершине 76°20′. Перпендикуляр, опущенный из точки пересечения касательных на основание цоколя статуи, делит его пополам. Причем высота, являясь вертикальной осью фигуры, у многих статуй не служит осью симметрии, поскольку оба плеча и оба колена не всегда равны по ширине. Подобного рода асимметрия часто наблюдается и в человеческих фигурах, что придает им жизненность по сравнению с мертвой циркульной схемой буквальной симметрии. Мастер подчинял свою композицию закону живого строения человеческого тела, не нарушая при этом канонической пропорциональной соразмерности частей по отношению к целому. Статуя писца из Лувра сделана по правилам золотого сечения, с использованием простейших геометрических построений. Разворот колен практически совпадает с высотой сидящей фигуры. Она целиком вписывается в окружность радиуса, равного половине ее высоты, проведенную из средней точки *O*, лежащей на вертикальной оси *AB*. Если разделить эту высоту *AB* в золотом сечении, то получим отрезки *AC* и *CB*, расстояние между точками деления исходной вели-

чины AB в золотом сечении составляет CD; все эти величины определяют размеры и местоположение основных элементов композиции: голова вписывается в окружность диаметра CD; окружность радиуса AC фиксирует верхний предел головы и уровень расположения свитка папируса на коленях писца. Окружность того же радиуса с центром в точке O отмечает местоположение глаз и проходит по линии разворота колен. Очертание нижней жировой складки под грудью совпадает с дугой окружности радиуса OD. При более детальных обмерах можно обнаружить сходимость практически каждого элемента фигуры с простейшими геометрическими построениями.

Канонический тип писца сидящего, со скрещенными ногами, с развернутым на коленях свитком папируса, принадлежит к числу наиболее распространенных статуарных изображений Древнего Египта. Сравнивая между собой несколько аналогичных композиций — статую писца Каи (Лувр), две статуи Каирского музея (раскрашенный известняк и гранит), писцов из Берлина, Гильдесгейма и целый ряд других памятников этой группы,— можно заключить, что в древнеегипетской скульптуре существовала некая отвлеченная структура пропорций, характерная для каждого канонического типа статуй. Основные соотношения ее выдерживались, но допускался и ряд расхождений в зависимости от незначительных видоизменений позы. Так, например, колени имели разную ширину разворота, различной могла быть и посадка головы и ряд других деталей. Пропорции фигуры писцов, выявленные с помощью геометрических построений золотого сечения, могут быть выражены и посредством величин шкалы RDH. При этом обнаруживается не менее четкая закономерность в построении фигуры: высота сидящей статуи от цоколя равна $4● + {}^1/_2R$, расстояние от плеч до колен — A, размер головы — S. Однако это не означает, что подобная структура пропорций противоречит двум предыдущим рассмотренным типам. При желании сидящего писца можно привести к типу стоящей фигуры, приняв размер головы за E, и соответственно вычислить все остальные величины. Тогда последовательность их от уровня головы до уровня торса и несколько ниже талии составит установленный канонический порядок. Но не будем тревожить покой писца, заставляя его по нашей прихоти «вставать»,— однако подобный эксперимент любопытен для нас, ибо тем самым можно продемонстрировать общность пропорциональной структуры для основных композиционных типов древнеегипетской пластики.

При общности пропорциональной структуры в статуях писцов имеются и различия, касающиеся положения колен: у ряда фигур колени сильно расставлены в стороны (оба Каирских писца, Луврский писец), у других не выходят за уровень плеч (Берлинский, Лейденский). Но самое существенное различие состоит в трактовке лица, в выявлении портретных черт, о чем пойдет речь в следующей главе.

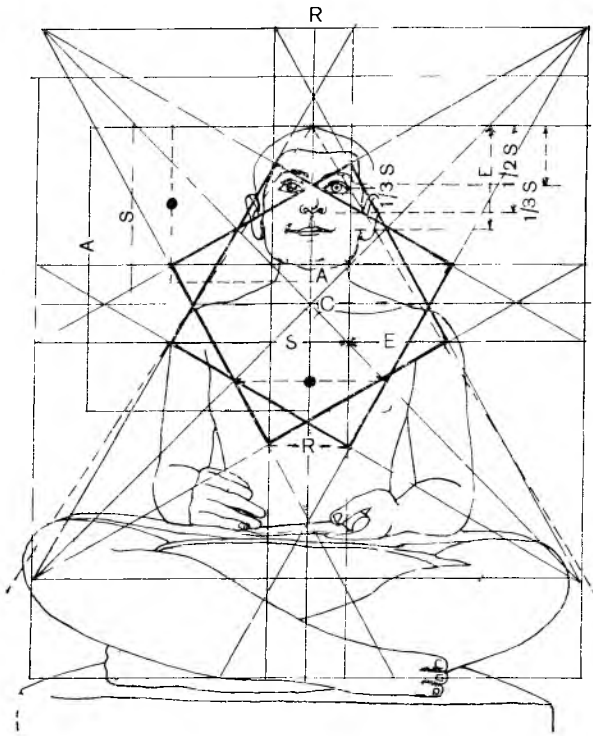


Рис 31
Построение канонического типа статуи писца в пропорциях золотого сечения Статуя писца Каи Древнее царство

С эпохи Нового царства большое распространение получило изображение колепопреклоненных фигур с наосом. Этот тип статуй был также характерен для древнеегипетской круглой скульптуры. Порядок расположения пропорциональных величин в верхней части коленопреклоненных и стоящих фигур совпадает. Особенность данного типа состоит в положении ног, касающихся постамента коленями и пальцами. Ступня, расположенная вертикально, в длину составляет E, что соответствует размеру головы. Длина фигуры со спины от плеча до уровня пяток равна S. Длина ноги от колена до пальцев стопы составляет A. Размеры и форма наосов были различны. Наос, который держался ниже груди и опирался на колени, соответствовал величине C, а расстояние от его верхнего края до постамента равнялось A. Естественно, что различные формы наосов влекли за собой и изменения в пропорциях.

Пропорциональные соотношения служили той общей основой, на которой было возможно создать сложные синкретические образы, объединявшие элементы фигуры человека и животного. Иконография

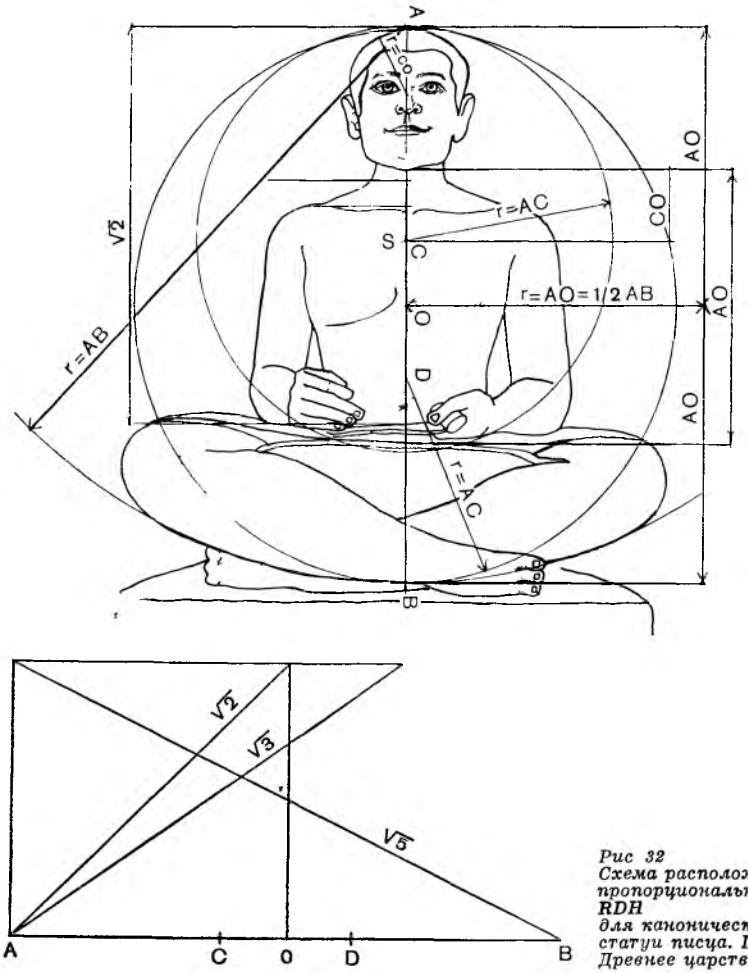


Рис 32
Схема расположения пропорциональных величин RDH для канонического типа статуи писца. Писец Каи Древнее царство

многих богов складывалась из подобных сочетаний: богиня войны Сохмет изображалась в виде женской фигуры с головой львицы, Бастет — с головой кошки и телом женщины, бог Хнум — с головой барана и мужской фигурой. Таких примеров можно привести множество. Помимо того, боги в своих ипостасях изображались и собственно в виде животных и птиц, когда все элементы соподчинялись друг с другом и со всей фигурой системой пропорций.

Многие ученые пытались вывести некий «звериный» канон на основе соотношений, внешне выраженных посредством сетки квадра-

тов, по тем изображениям, которые служили скульптурными моделями. Сопоставляя по аналогии сетку квадратов с человеческим телом, где размер квадрата соответствовал размеру кулака, ученые сделали попытки установить подобные соотношения между квадратом и величиной лапы или когтя, принимая их за единицу измерения [32]. Но эта попытка не дала убедительных результатов.

К числу самых важных синкретических образов следует отнести сфинкса, где человеческая или баранья голова сочеталась с львиным телом. Не всякому искусству удавалось достичь такого синтеза разнородных элементов. Так, у греческих кентавров верхняя часть представлена полуфигурой человека, а нижняя — туловищем и ногами быка, которые сочетались во многом механически. Египетский же сфинкс, кажется, самой природой рожден с головой человека и телом льва. Голова сфинкса обычно представляла собой портретное изображение того или иного фараона: Гизехский сфинкс — фараона Хефрена, Ленинградские сфинксы — фараона Аменхотепа III.

В изображении сфинксов пропорциональные соотношения располагались в строго установленном порядке, что определяло каноничность данного композиционного типа. Голова сфинкса соответствовала величине E, посредством которой она уравновешивалась в пропорциях с львиным телом [33]. При этом высота короны, клафта (головной платок) и урея в расчет не принимались, поскольку эти атрибуты имели несколько разновидностей. Длина и высота тела льва фиксировались постоянным порядком расположения пропорциональных величин, причем структура их отражала анатомическое строение тела животного. Только благодаря точно разработанной системе пропорциональных соотношений было возможно высечь из монолитной скалы такой огромный монумент, как Гизехский сфинкс, длина которого составляет 57 метров.

Система пропорционирования сложных, комбинированных иконографических типов исходила из того, какие черты доминировали в данном изображении. В том случае, когда голова животного сочеталась с человеческой фигурой или голова человека — с телом животного (сфинкс), пропорционирование велось по канону последних, то есть соответственно человеческой фигуре и телу льва (для сфинкса).

Структура пропорций *RDH* для каждого канонизированного типа имела свою закономерность, что определяло его специфику. Возможности различных вариантов расположения величин *RDH* были неограниченны, чем и объясняется наличие большого количества канонизированных типов и композиций.

Таким образом, определение канона в самом общем виде может быть сформулировано так: *канон — это шкала пропорциональных соотношений, которые присутствуют во всех без исключения памятниках древнеегипетского искусства, размещены в строго установленной*

системе для каждого типа изображения и обеспечивают соразмерность между всеми частями композиции. Проведенный анализ памятников позволяет сделать вывод: суть канона заключается в том, что пропорциональные величины не просто присутствуют, а образуют стройную и строгую систему соответствия между размером всей композиции и каждого ее элемента. На этом основании можно сделать попытку выявить закономерности в пропорционировании композиций рельефов и росписей.

5

Принцип пропорционирования канонических композиций

Композиции рельефов и росписей, покрывающих стены древнеегипетских храмов и гробниц, определялись ритуальными сюжетами: сцены, изображающие богов и их деяния, повествующие о чудесном рождении фараонов, ведущих свою родословную от богов и богинь, исторические события, рассказывающие о военных походах, — все они составляли единый ансамбль с памятниками архитектуры, будучи исполнены в той же пропорциональной шкале, что и последние. Подобно тому как в древнеегипетской пластике части тела были пропорционально соподчинены всей фигуре, все элементы композиции соотносились между собой, образуя единый гармоничный комплекс. Каждая из сцен выступает последовательным звеном в общей композиции; при этом многосотметровая изобразительная «летопись» на стенах храмов должна была быть выдержана в едином пропорциональном ключе в соответствии с пропорциями всего архитектурного комплекса. Это достигалось благодаря системе пропорциональных соотношений, обеспечивавших целостность большим развернутым композициям, где сцены располагались по регистрам, каждый из которых соответствовал определенной величине пропорциональной шкалы.

Разбивку композиции на регистры можно легко обнаружить в любом рельефе или росписи. Обычно регистры, располагавшиеся фризообразно, отделялись друг от друга горизонтальными линиями — сюжет развертывался в определенной смысловой последовательности. В сценах, посвященных религиозным сюжетам, композиция отличалась большей строгостью — в них обязательно присутствовал весь традиционный комплекс ритуальной литургии. Соответственно сюжету ритуальных сцен художники прибегали к приему разномасштабного изображения фигур, благодаря чему устанавливалась иерархия между ними.

В египетских многофигурных композициях немаловажную роль играет принцип повтора. В изображениях слуг или рабов, где не тре-

бовалась передача сходства, легко заметить почти полную идентичность фигур, повторяющих друг друга в позах, жестах и внешнем облике. Этим приемом художник концентрирует внимание на главном персонаже. Фигура владельца гробницы выделялась масштабом, фигуры людей в массовых сценах обычно исполнялись с модели, сделанной мастером, и изображали персонажей свиты фараона или слуг вельможи. На рельефе из гробницы Нимаатра (Древнее царство, V дин.; ГЭ) [34] отчетливо видны шесть регистров. Фигура вельможи в левом углу плиты, выделенная масштабом, занимает самое большое поле регистра, практически равное трем малым. Фигурки слуг с жертвенными дарами вписываются в прямоугольник, основание которого соответствует наименьшей величине пропорциональной шкалы R; при этом каждое поле включает и само изображение и интервал между фигурами. Таким образом достигается четкая ритмическая уравновешенность всей композиции. Хотя позы слуг варьированы, все они связаны единым действием и направлением движения к жертвенному столу, перед которым сидит Нимаатра.

Как уже было отмечено, композиция, в которой изображалась сидящая фигура или супружеская чета перед жертвенным столом, являлась традиционной и строго обязательной в заупокойном цикле, но пропорциональная структура могла меняться в зависимости от количества регистров и их расположения. Однако в любом варианте все элементы композиции уравновешены пропорциональными величинами, а если вычленить сидящую фигуру, приняв ее за самостоятельное изображение, то ее пропорции будут соответствовать данному каноническому типу.

Принцип ритмического равновесия и порядка обусловливает строгую красоту, присущую памятникам египетского искусства, монументальность и предельный лаконизм форм, способность памятника выдержать любое масштабное увеличение — отсюда возникает единство произведений малых форм и памятников архитектуры, ведь нагрудная пектораль может рассматриваться как пилон в миниатюре.

Декоративность древнеегипетского искусства основана на ритме цвета, звучности его сопоставлений, графичности рисунка в сочетании с пластикой форм. Условность и естественность изобразительных форм гармонично сосуществуют в одном образе, так как все подчинено пропорциональному равновесию, обеспечивающему соразмерность всех элементов ансамбля и каждой мельчайшей детали внутри композиции. Отсюда вытекает еще одна формулировка канона, которую дает А. Ф. Лосев, определяя его как количественно-структурную модель [35].

6

Роль традиций и канона в Переходные периоды междуцарствий и в эпоху Тель-эль-Амарны

Начиная с раннего периода и на всех последующих этапах развития древнеегипетского искусства ясно прослеживается преемственность художественных традиций, сказавшихся в устойчивости изобразительных приемов, которые со временем получили закрепление в разработанной системе правил.

Среди произведений древнеегипетского искусства имеются изображения, в которых, несмотря на традиционность, не сразу угадывается местный прототип. Возьмем для примера уже упоминавшиеся деревянные статуэтки из Лувра I Переходного периода, то есть времени между Древним и Средним царствами. Оба памятника даже на глаз резко отличаются от так называемых «классических» произведений; это вызвано отклонением от принятой канонической системы пропорций. В статуэтке обнаженного мужчины формы непомерно вытянуты, в женской — укорочены, голова слишком велика и тяжела, руки чрезмерно длинны, ноги массивны. Нарушение пропорциональных соотношений, несоразмерность отдельных частей приводит к тому, что при сохранении традиционной позы ощущение локальных черт, присущих древнеегипетским памятникам, утрачивается.

В эпоху Амарны в силу специфики ее культуры и искусства вопрос о традициях и каноне представляется также весьма сложным. Религиозный переворот, осуществленный Эхнатоном, повлек за собой изменения и в области изобразительного искусства.

Амарнское искусство в стилистическом отношении неоднородно: уже в первые годы правления Аменхотепа IV — Эхнатона, с одной стороны, наблюдается стремление порвать с художественными традициями прошлого, с другой — в силу известной инерции традиций продолжают использоваться канонические типы. Однако если традиции и сохранялись, то сущность изображений переосмысливалась.

Относящиеся к фиванскому периоду правления Аменхотепа IV его колоссы из Карнака являют собой новый тип иконографии фараона, передающей не только портретные черты, но и характерные особенности строения тела. Отказ от изображения фараона в идеализированном виде, как земного подобия божества привел художников к поискам новых изобразительных средств. Индивидуальность облика Эхнатона подчас не только подчеркивается, но и утрируется.

Амарнские мастера избегали точного повтора композиций, достигая в пределах одного и того же композиционного типа различной степени обобщения. Достаточно сравнить между собой два карнак-

ских колосса Аменхотепа IV, которые восходят к прототипу осирических колоссов, представлявших собой один из наиболее обобщенных и условных канонических типов. Вполне естественно, что специфические особенности внешнего облика фараона невозможно было передать с помощью правил, разработанных для строго канонического идеализированного типа фигур. Несмотря на традиционность и наличие обязательных внешних атрибутов, трактовка фигуры и лица карнакских колоссов совершенно выходит за пределы монументальной культовой скульптуры. Печатью индивидуальности отмечено не только лицо, но и телосложение фараона. В отличие от осирического типа статуй, где фигура изображалась во весь рост, колоссы Аменхотепа IV представлены поколенно [36]. Обычно в скульптуре этого типа формы тела переданы предельно обобщенно. Однако в колоссах Аменхотепа IV при всей их монументальности поверхность детально проработана. Индивидуальное строение лица и склад фигуры нашли выражение в иной пропорциональной соразмерности частей и целого, отличающейся от общепринятой, канонической.

Отказ от идеализации вылился в открытую форму протеста против прежнего официального искусства. Требования правдоподобия в передаче внешнего облика фараона отвечали всем философско-религиозным стремлениям эпохи Амарны.

Однако социально-исторические и философско-религиозные формы протеста не привели к отрицанию канона как художественной системы. Происходит смещение смысловой значимости в ряду компонентов, составляющих основу канона.

В памятниках Амарны пропорциональные соотношения не образуют столь строгой системы и в ряде случаев варьированы. Так, в колоссах Аменхотепа IV больше ощущается связь с типом традиционным, чем с каноническим.

Фрагментарная сохранность карнакских колоссов не позволяет исследовать их с точки зрения целостности канонической структуры, к тому же фигуры изображены не целиком, а поколенно. Пропорциональные соотношения и особенности строения черт лица отступают от канонической системы. Мастера, отбирая самое характерное и выразительное во внешнем облике Аменхотепа IV, вырабатывают на этой основе иконографические приемы изображения фараона, подчеркивая всякий раз удлиненный овал лица, своеобразие посадки головы на длинной шее, округлые бедра, выступающий живот и тонкие руки и ноги.

В амарнскую эпоху иконография образа оказывается первенствующей среди остальных компонентов канона. Пропорциональные соотношения закрепляют удачно найденную иконографию. Примером подобного поиска служат скульптурные модели. В них мастера старались либо придать портретному облику необходимую степень худо-

жественного обобщения, либо предельно заострить индивидуальные черты.

Не случайно, что рабочие наброски и модели амарнских мастеров в подавляющем большинстве относятся к первым шести годам правления Эхнатона — периоду поисков и сложения новых стилистических черт его иконографии, в то время как маски-лица характеризуют метод работы амарнских мастеров второй половины царствования фараона.

В скульптурных моделях с профильным изображением голов Эхнатона черты лица приобретают резко утрированные формы. Деформацией нижней части с сильно утяжеленным подбородком вызвано отступление от обычной канонической последовательности величин: изменение пропорциональных соотношений приводит к видоизменению внешнего облика. Однако степень деформации в различных памятниках разная — отсюда и пропорциональные величины, фиксирующие размеры той или иной детали лица, не образуют единообразной устойчивой структуры. Следовательно, иконографический поиск амарнских мастеров не вылился в новую каноническую структуру.

Скульптурные модели способствовали выработке новых стилистических приемов портретной характеристики, имевших свои особенности исполнения: мастера обычно располагали конец носа и подбородок на одной линии, идущей либо вертикально, либо наклонно, причем угол наклона варьировался в зависимости от степени художественной стилизации форм. Различный наклон придавался и линии от лба к носу.

Кратковременный период эпохи Амарны, охватывающий всего семнадцать лет правления Эхнатона, характеризуется интенсивным изменением стиля памятников. Если в целом в древнеегипетском искусстве модификации стиля происходили за периоды, охватывающие несколько веков или по меньшей мере время правления одного фараона, то для Амарны этот процесс измеряется годами царствования Эхнатона. Изменение художественных традиций и стиля исполнения свидетельствует о том, что модификация стиля происходит внутри канона, не разрушая его, а лишь в отдельных случаях переставляя местами составляющие канон компоненты по рангу их значимости.

Искусство Амарны внесло значительные изменения в композицию памятников. После введения культа Атона Эхнатон провозгласил солнце «царствующим фараоном», заменив старую иконографию солнечных божеств абстрактным символом в виде диска. В рельефах Амарны появляются новые сюжеты с изображением царской семьи, поклоняющейся Атону, от которого исходят лучи, оканчивающиеся кистями рук, осеняющих знаками жизни царственную чету. Утрирование внешних форм фигуры и портрета достигло здесь максимальной силы. Показывая царскую семью в обстановке дворцовых покоев, ма-

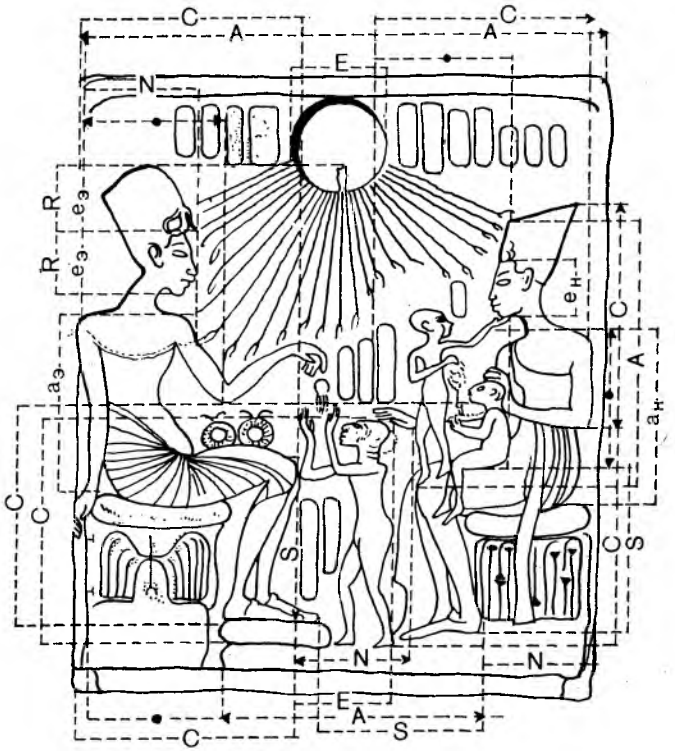


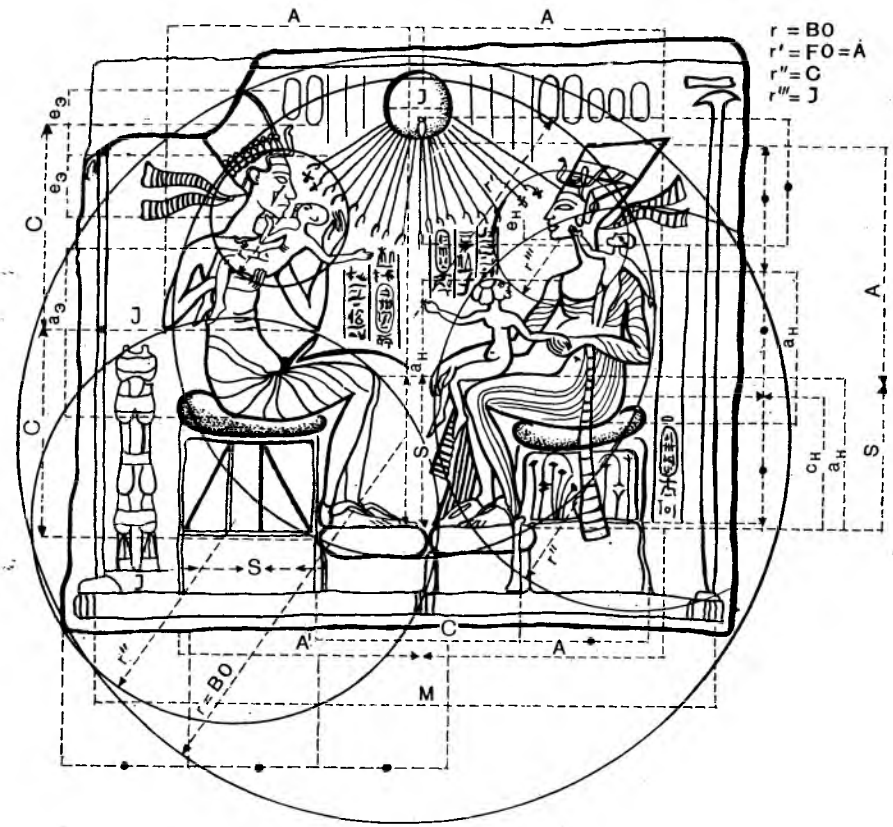
Рис. 33, 34
Схема построения композиции стел с изображением фараона Эхнатона, царицы Нефертити и принцесс в системе шкалы RDH:

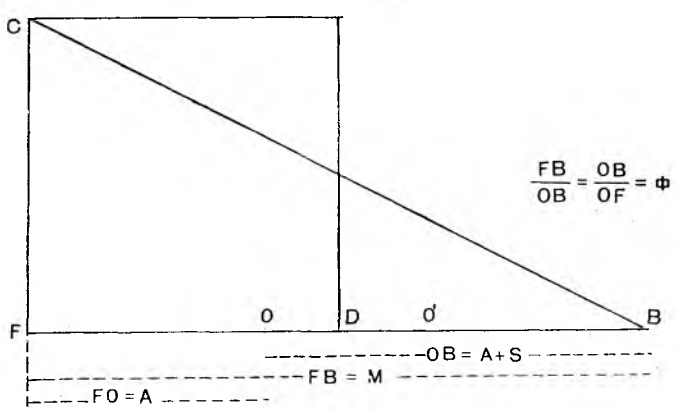
33. Стела каирского музея
34. Стела берлинского музея. Египетский музей (Шарлоттенбург)

стера вносят известную ноту лиризма в сюжеты сцен. Хотя принцип деформации как средство художественной выразительности продолжает применяться, исполнительские приемы становятся заметно мягче, контуры фигур и моделировка объемов — пластичнее.

Амарнские мастера широко использовали в рельефе замкнутую композицию стел, где в пределах пространства, ограниченного поверхностью плиты, находили с помощью системы пропорциональных величин соразмерность между всеми элементами композиции.

Амарнские мастера избегали точного повтора композиций, внося варианты в трактовку близких по сюжету сцен. С этой точки зрения интересно сопоставить родственные по характеру изображения стелы из Каирского и Берлинского музеев (рис. 33, 34) [37]. В основе построения их композиции заложен принцип симметрии, хотя ни в том, ни


A
A
r = BO
r' = FO = A
r'' = C
r''' = J
J
C
J
S
A'
A
M
C
A
S
J
S


C
F
O
D
d'
B
OB = A + S
FB = M
FO = A
FB / OB = OB / OF = Φ

в другом памятнике нет буквального соответствия правой и левой частей. Ритмическим центром служит солнечный диск, через середину которого проходит вертикальная ось. Относительно нее фигуры Эхнатона и Нефертити расположены на равном расстоянии, фигурка стоящей принцессы в Каирской стеле чуть сдвинута вправо, заполняя интервал между коленями царя и царицы. Изображение фараона в обоих памятниках крупнее, чем изображение Нефертити. Расположившиеся на ее коленях две принцессы композиционно вписываются вместе с ней в одно поле прямоугольника, длинная сторона которого составляет сумму двух пропорциональных величин $A+S$, короткая — A. Подобным образом фигура фараона вписывается в прямоугольник со сторонами $2C$ и A. Для стоящей между Эхнатоном и Нефертити принцессы отведен прямоугольник со сторонами C и E. Следовательно, приступая к работе над композицией стелы, художник, исходя из размера всей плиты, фиксировал участки, отведенные им для изображений основных фигур, которых в Каирской стеле три, в Берлинской — две.

В Берлинской стеле изображение Эхнатона вписывается в прямоугольник со сторонами $2C$ и A, Нефертити — $3\bullet$ и A. Сумму величин брали не произвольно, она соответствовала основным делениям фигуры, фиксируя размер головы, торса и ног царицы, а для изображения Эхнатона $\frac{1}{7}$ определяя среднюю горизонтальную линию. Эти опорные точки, устанавливаемые из расчета размера композиции в целом, были нужны, поскольку они отмечали не только положение отдельных частей фигуры, но и высоту корон и подножий трона, которые в канонических композициях не принимались во внимание.

Что касается пропорций самих фигур, то они устанавливались соответственно размеру каждой из них. Эхнатон и Нефертити в том и другом памятнике представлены сидящими на троне в традиционных позах. Фигуры принцесс отличаются большей пластичностью и непринужденностью поз. В изображении царя и царицы, в отличие от прямолинейной посадки канонических фигур предшествующих эпох, мягкие линии контура гибко обтекают силуэт, подчеркивая выпуклости и впалости груди и живота, округлую форму бедер. Эти специфические черты были свойственны стилю первой половины правления Эхнатона.

Придавая фараону и царице характерную для амарнского искусства непринужденность поз, мастера сохраняют общий пропорциональный баланс за счет посадки фигур — наклона головы на длинной, тонкой шее, сутулой спины и отставленных назад согнутых под острым углом ног. Подобным приемом достигалось соответствие пропорций основных элементов фигуры каноническим, предполагавшим прямое положение головы, торса и ног. Вследствие удлинения шеи и наклона головы последняя вписывается у обеих фигур в величины

$e_э$ и $e_н$ (индексы указывают, что расчет пропорциональных величин произведен соответственно размеру фигур Эхнатона и Нефертити); высота торса от плеча до сиденья составляет $a_э$ и $a_н$.

Метод расчета пропорций был достаточно сложен и к тому же в силу сакральной сущности канона сообщался далеко не каждому рядовому исполнителю; пропорционирование могло вестись и более упрощенно — вычислительный процесс сводился к простейшим геометрическим построениям, основанным на делении исходной величины (максимального размера композиции) в золотом сечении, далее — к разбивке поверхности плиты на квадраты, прямоугольники, проведению диагоналей и т. п. Если принять длину стелы (в качестве примера использована Берлинская стела) за исходную величину (отрезок FB) и разделить ее в золотом сечении, полученные отрезки $FO=A$ и $OB=A+S$ пропорциональной шкалы RDH будут служить радиусами окружностей, в которые вписываются фигуры Эхнатона и Нефертити.

Каждая из величин пропорциональной шкалы может в свою очередь являться радиусом соответствующей окружности. Так, в малую окружность $r'''=I$ вписывается лицо фараона с фигурой принцессы и царицы с отметкой уровня голов двух других принцесс. Если бы мы попытались нанести все окружности на чертеж, то они буквально испещрили бы всю композицию стелы. Но и проведенных уже достаточно, чтобы убедиться, что построение композиции подчинено закону геометрической организации всех ее компонентов.

Подобный принцип построения фигур не приводил к схематизму. Напротив, мастера допускали различные отклонения, выявляя всякий раз специфику иконографии и переосмысливая традиционные позы. Что касается первой, то критерием отбора выразительных средств служил канон. Все изменения, которым подверглись изображения фараона, Нефертити и принцесс, носили не случайный, а вполне осознанный характер. Приемы деформации в портрете и строении фигур основаны на том, что вместо принятого каноном соответствия между определенной частью лица и пропорциональной величиной происходит своеобразный «сдвиг» по шкале в сторону увеличения или уменьшения. Но подобные изменения размеров брались не по принципу «больше» или «меньше», а строго в определенном соотношении. Подобные «сдвиги», носившие первоначально экспериментальный характер, прослеживаются и в пробных набросках. Удачно найденные иконографические черты закреплялись затем на моделях — образцах.

Приемы художественной стилизации распространялись на целую группу памятников. Иконографической близостью отмечены изображения Эхнатона, Нефертити и принцесс в рельефных композициях стел. Несмотря на исходящие от фараона требования максимально точного воспроизведения его индивидуальных черт, портретные об-

разы Эхнатона, Нефертити и их дочерей не избежали известной типизации в пределах стиля, характерного для первых лет эпохи Амарны.

Естественно, возникает вопрос об эстетическом восприятии образа, о понимании красоты и выразительности в пределах данной эпохи. Вероятно, реформистский дух Амарны толкал мастеров на поиски, ставил перед ними новые задачи изображения не идеального, а конкретно-индивидуального. Однако новые черты отчасти уживались со старыми традициями и каноническими правилами. Если с эпохи Древнего царства иерархия уподобления божественному и царственному вылилась в идеализацию образов, то в период Амарны сфера уподобления сужается, ограничиваясь образом одного фараона. Специфические для амарнского искусства особенности передачи человеческой фигуры не получили дальнейшего развития, поскольку они отвечали исключительно условиям своего времени. Эпоха Амарны так и не создала единой иконографии. Образы, отмеченные, с нашей точки зрения, известной утрировкой, могли рассматриваться как отступление от норм красоты. Что усматривали в этом сами египтяне — сказать трудно, во всяком случае не гротеск, ибо это никак не вязалось с образом фараона.

Острохарактерные изображения амарнского искусства можно рассматривать как интересный и новаторский поиск. Проблема новаторства всегда ставится во взаимосвязь с традициями и каноном. То новое, что было найдено в первый период правления Эхнатона, в дальнейшем постепенно уступает место гармонично уравновешенным образам, что говорит о том, что новые приемы иконографии не оказались достаточно жизнестойкими.

Однако все лучшее и новое, что было создано амарнскими художниками, не разрушало основы канона, а вносило лишь отдельные изменения в его систему. Несмотря на непродолжительность эпохи Амарны и неоднородность стилистических направлений, мастера этого времени значительно расширили диапазон художественных средств и выразительных возможностей древнеегипетского канона.

7

Система пропорциональных соотношений в творческом методе древнеегипетского художника

Канон пропорций постигался художником в процессе обучения и работы на специальных образцах — скульптурных моделях, широко вошедших в практику во второй половине I тыс. до н. э., когда мастера не только стали уделять внимание канону в его практическом значении, но и начали видеть в нем теоретическое выражение системы про-

порций и технических правил построения фигур. На этой ступени развития искусства скульптурные модели явились своего рода «записью» правил канона, выраженной в пластической форме. Они создавались с целью наглядного показа приемов и методов пропорционирования фигур либо демонстрировали последовательные стадии моделировки поверхности. Иногда в одном изображении сочетались обе задачи. Скульптурные модели играли огромную роль в развитии профессиональных навыков древнеегипетских мастеров и закреплении канонизированных типов.

В эпоху эллинизма, когда Египет вступает в тесные контакты со странами античного мира, которые в той или иной мере привнесли свой локальный элемент в его культуру, было необходимо сохранить традиционность в передаче исконно египетских композиций. После завоевания Египта Александром Македонским (332 г. до н. э.) местные традиции не только продолжали существовать, но и оказывали большое влияние на греческую культуру. Сами греки признавали универсальную сущность правил египетского канона и как одну из характерных особенностей творческого процесса египетских мастеров отмечали длительное следование принятым композиционным решениям и установленным типам изображений.

Правила канона, давая основной необходимый комплекс художественных и технических приемов исполнения, направляли творческую фантазию мастеров исключительно на путь решения художественных задач, скульптурные же модели служили техническим целям. Обилие среди них непортретных голов, передававших обобщенный тип фараона или бога, явно указывает на их инструктивное, вспомогательное назначение. По такому образцу можно было делать голову конкретного фараона, наделяя лицо присущими ему индивидуальными чертами в рамках установленного типа. Скульптурные модели в подавляющем большинстве передавали некий отвлеченный тип, идеальный с точки зрения правил построения. Идеализация привела к утрате индивидуальности образа, ибо сами памятники приравнивались к отвлеченному канонизированному эталону эстетических норм, получивших наглядно-зримое воплощение в пластическом материале.

Среди скульптурных моделей преобладают фрагментарные изображения — головы, торсы, конечности. Подобные фрагменты, изготовлявшиеся преимущественно из дерева или песчаника (в эпоху Амарны), исполнялись, как правило, не как художественные произведения, а исключительно как модели частей фигуры.

К немногим исключениям из этого общего правила можно отнести группу памятников, известных под названием гизехских голов — местонахождение их связано с некрополем Гизе, а время исполнения не выходит за пределы IV династии. Гизехские головы, выполненные в большинстве своем в натуральную величину, не предназначались для

статуй. Они лишены традиционной раскраски, характерной для скульптур, сделанных из известняка. Находясь до помещения в гробницу в мастерской скульптора, гизехские головы могли служить своего рода моделью, фиксирующей в материале портретные черты того лица, чья гробница оформлялась мастером в данное время. Степень выявления портретности в этих памятниках различна — в одних портретность проступает весьма ярко, в других — довольно условно. Отсутствие атрибутов — парика, клафта и проч., а у ряда голов даже и ушей — наводит на мысль об их вспомогательной роли, что подтверждается и наличием на некоторых из них рабочих пометок мастера. За исключением гизехских голов и ряда единичных памятников, скульптурный портрет в Древнем Египте не существовал обособленно от статуарных композиций.

Скульптурные портреты, как правило, являлись частью архитектурно-пластического решения. Изолированные фигуры в основном встречались в скульптурных моделях. По их образцу мастера отрабатывали те или иные канонизированные типы, которые затем переносились в композицию сцены, масштабно подчиняясь пропорциям ансамбля в целом, включая архитектуру. Соответственно установленному размеру каждой сцены мастер разбивал поле изображения на квадраты и прямоугольники, в которые вписывались основные элементы композиции, включая надписи и определенные ритуально-сюжетные атрибуты.

По отдельно исполненным моделям голов животных можно определить, предназначались ли они для чисто иконографического типа или синкретического, предполагавшего сочетание их с человеческой фигурой. Таковы, к примеру, головы барана Хнума — скульптурная модель Метрополитен-музея [38], у которой обозначен контур плеча человеческой фигуры, причем плечи развернуты в фас при профиле головы. Бюст барана из коллекции *WAG* [39] имеет традиционный условный парик. Комбинированные черты уже предопределены вертикальной постановкой бараньей головы на человеческих плечах. Вполне естественно, что к пропорциям головы животного нельзя было подходить с той же меркой, что к человеческому лицу, поэтому структура всех ее элементов строилась согласно расположению величин *RDH* в порядке, характерном для данного типа изображения. В целом при работе над синкретическими образами богов — львиноголовых, бараньеголовых и т. п. — голова животного обычно приравнивалась величине *E* и далее весь расчет пропорций велся соответственно строению человеческой фигуры. Однако это не значит, что скульптурные модели предназначались для того, чтобы служить частью статуи. Они существовали обособленно, как образцы для копирования их учениками. Среди подобного рода памятников наряду с совершенными по исполнению моделями-образцами встречаются и слабые, а то и просто

испорченные или незавершенные ученические работы. С моделей изготовлялись формы, по которым делались гипсовые отливы, служившие пособием для начинающих скульпторов.

Вспомогательные линии, фиксировавшие уровень расположения самых важных черт лица, обычно наносились с тыльной или профильных сторон бюстов. Иногда и с фаса оставались основные отметки в виде осевой линии или незаделанных борозд долота, чтобы нагляднее иллюстрировать процесс моделировки объема.

Помимо вспомогательных линий на тыльную и боковые стороны, специально оставленные плоскими, наносилась сетка квадратов. С ее помощью можно было установить пропорциональные соотношения между всей фигурой и каждой из ее частей, а также перевести изображение в любой масштаб. Поскольку пропорциональные соотношения *RDH* численно выражались в безразмерных единицах, можно было найти такой элемент фигуры, который выражал бы соответствие между механизмом сетки и строением человеческого тела. За такую единицу сначала принимался локоть, который служил мерой длины; затем нашли, что удобнее пользоваться более мелкими единицами, как, например, длина стопы или ширина кулака, соответствующая квадрату сетки. Таким образом, соблюдение правил канона обусловливало технические приемы работы мастеров. Поскольку сетка отражала пропорциональную структуру строения человеческой фигуры, можно установить соответствие между величинами *RDH* и размером квадрата. Кулак, равный стороне квадрата в системе первого измерения, исходившей из величины фигуры в 18 клеток, соответствовал $^1/_2R$ в шкале *RDH*. Высота стоящей фигуры в структурных формулах складывалась из $3R+4E$, что в переводе на квадраты составляло также 18 клеток (с небольшим приближением).

В системе второго измерения при растяжении единицы кулак составлял примерно $0{,}7R$, и тогда в размере R содержалось 2,1 клетки, в E — 3,9 клетки. Таким образом, согласно той же структурной формуле, общее число квадратов в фигуре составляло 21, причем верхний предел головы часто выходил за границу последнего квадрата. При этом напомним, что пропорции фигуры в системе *RDH* строились из расчета полного ее роста, в то время как механизм сетки в обоих измерениях имел пределом неполный рост. Такое сопоставление лишний раз подтверждает, что конструкция сетки явилась следствием приема пропорционирования фигур, то есть техническим приспособлением.

Подобное же соответствие можно вывести и для изображения животных. При анализе памятников было замечено, что крупные животные — львы, быки, бараны — покрывались мелкой сеткой, птицы — крупной. При мелкой — размер клетки составлял часть самой маленькой величины R, при крупных делениях клетка соответствовала од-

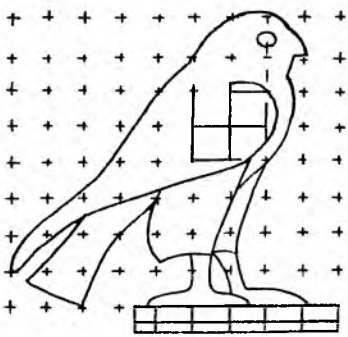


Рис. 35
Скульптурная модель с изображением сокола, вписанного в сетку квадратов

ному из размеров шкалы *RDH*. Для иероглифа совы, например, клетка равнялась *N*, сокола — *R* [40]. Изображение сов вписывалось в квадрат, сторона которого состояла из 6 клеток, сокола — в квадрат со стороной 8 клеток. Голова совы в ширину и высоту составляла 2 клетки, сокола — в ширину складывалась из 3 клеток, в высоту — из 2-х (рис. 35).

Изображения птиц, являвшиеся иероглифическими знаками, вписывались в сетку с постоянным количеством квадратов, в то время как для ряда животных встречаются варианты в пределах одной-двух величин. Это зависело от строения тела, имевшего высокую или низкую посадку, от формы рогов (для изображений быков или баранов).

Сетка фиксировала пропорции только в пределах канонизированных типов. Сюжетные композиции строились согласно пропорциональным соотношениям, устанавливающим связь между всеми ее элементами, включая цезуры. В этом случае сетка использовалась лишь как вспомогательное приспособление для перевода сцены в заданный масштаб.

Все попытки реконструировать правила канона вплоть до последнего времени опирались на давно укоренившееся мнение о примате сетки квадратов. В этом утверждении немаловажную роль сыграли скульптурные модели. Даже такой крупнейший искусствовед, как Э. Панофский, принимает эту догму за аксиому [41]. Подобно Э. Иверсену, он смешивает сущность канона в его философском осмыслении с техническими приемами измерения фигур, игравшими подчиненную роль. В результате Панофский усматривает в египетском искусстве наличие трех, а не двух канонов, как у Иверсена. На основе приведенных Э. Панофским соотношений о соответствии частей фигуры и ее полного роста А. Ф. Лосев делает ошибочный вывод о методе работы древнеегипетского мастера: «И он (египетский художник. — *Н. П.*) складывал свою фигуру как бы из кирпичиков, механически нанося линии при помощи соответствующей сети квадратов» [42]. Это привело автора к неверному представлению об отсутствии движения в египетской пластике [43].

Египетское искусство изобилует движением, но характер этого движения носит иное проявление, чем просто физическое его выражение. Движение в египетских памятниках не преходящий момент, а извечно длящийся процесс, подобно космическому явлению, выра-

жающемуся в смене состояний: в рельефах и росписях динамичные сцены ритуального танца пронизаны упругим ритмом движения, темповая характеристика которого укладывается в термин vivace.

Движение в памятниках древнеегипетского искусства развертывается во времени и в различных фазах, которые сочетаются в одном изображении. В статуарной композиции Тутанхамона на ладье фараон изображен в стремительном шаге: левая нога выставлена вперед, правая отставлена назад и опирается только на пальцы. Динамика позы усиливается диагональным направлением копья, углами, образуемыми сгибом рук и положением ног. Диагонали здесь преобладают над вертикалями, сообщая фигуре дополнительную энергию. Скругленная форма дна лодки и прямая линия от кормы к носу придают движению уравновешенность, а фигуре — устойчивость. В этой позе стремительного движения фараон может пребывать извечно; к тому же физическое напряжение снимается спокойным выражением лица и отсутствием напряжения мускулатуры. Движение в древнеегипетских памятниках никогда не реализуется полностью, благодаря чему памятники сохраняют каноничность поз.

Статика, усматриваемая в древнеегипетских композициях, часто возникает за счет заполненности пространства вокруг изображений. Но в то же время предельная заполненность становится равнозначной пустоте. Например, в росписях гробниц, где представлены вельможи в сцене ритуальной охоты и рыбной ловли, заполненность фона (заросли папирусов, изобилующие животными и птицами) подчеркивает устремленность жеста, но в то же время динамические силы несколько «гасятся» обилием изобразительных мотивов и фигур. Все фигуры обычно не выходят за пределы канонизированных типов и ритуальных поз.

Что касается статуарных композиций, представляющих фигуру с выставленной вперед левой ногой, то здесь встречаются разные истолкования этого канонического типа: ее рассматривают как фигуру идущую, стоящую, в позе остановленного шага и т. п. Каждое из определений несет в себе элемент правильного восприятия, но вместе с тем ни одно не передает полного ощущения, или, вернее, точного эквивалента, состояния. Дело в том, что этот один из самых распространенных канонических типов не может быть охарактеризован однозначно — здесь возникает сложный узел взаимодействующих сил, которые не расторгают целостности образа, а, наоборот, уравновешивают его в извечном пребывании. Оттого в словесной формулировке практически невозможно выразить то состояние, в котором переданы древнеегипетские статуи, ибо формы движения и покоя настолько гармонично уравновешены, что ни одна из сторон не превалирует.

Ошибочно считать, что следование принятым образцам исключало всякое проявление индивидуальной манеры творца. Напротив, канон

способствовал выявлению индивидуальности мастера. Мастерам не приходилось заниматься длительными поисками композиций, ибо каноном уже фиксировались все основные типы и позы статуй. Поэтому индивидуальность художника проявлялась в манере осмысления образа, в раскрытии его внутреннего содержания. Так, например, в статуе Каирского писца (гранит) мастера увлекает общее решение силуэта, вписывающегося в строгую пирамидальную форму, в то время как в знаменитом Луврском писце и в статуе писца из раскрашенного известняка (Каир) скульпторы делают основной акцент на портрете.

Естественно, что проявление индивидуального облика статуи ярче всего сказывалось в портрете, индивидуальность склада фигуры — в осанке, посадке головы, моделировке объема. Каирский писец кажется более грузным по сравнению с Каи из Лувра (рис. 36, 37). Портретность не исключала идентичности пропорциональной структуры в строении лица. Если произвести детальный обмер голов, можно обнаружить наличие отвлеченной схемы, фиксирующей наиболее важные уровни и размеры — верхний и нижний пределы головы, ширину овала лица, местоположение и размер глаз, носа, рта.

При общности пропорциональной структуры лица сохраняют свою индивидуальность, хотя портретность присуща далеко не всем статуям данного типа. Так, например, у Луврского Каи нос прямее и уже, форма его острее, в то время как у Каирского писца нос массивный, мясистый, мягко очерченный. Различна и форма губ. У Каирского писца губы широкие, имеющие резко очерченную излучину, глаза посажены близко к переносице. У Луврского писца глаза широко расставлены, зато глазное яблоко расположено ближе к переносице относительно оси, оставляя с внешней стороны белка больше свободного пространства. Этим приемом достигается динамизация взгляда, в то время как взор Каирской статуи более сосредоточенный, глубокий, отвечающий всему облику его фигуры.

Структура пропорций строения лиц обоих писцов аналогична. Она определяется путем деления исходной величины — отрезка AB в золотом сечении. Этот отрезок соответствует расстоянию между внутренними уголками глаз (для большей наглядности при обмере рассматриваем голову обособленно).

Округлая форма голов обеих статуй вписывается в окружность радиуса $\sqrt{3}$, проведенную из центра, лежащего на переносице. Окружность радиуса $^1/_2AB$ фиксирует границу парика, а у Каирского писца — местоположение верхней губы. У Луврского Каи эта линия проходит выше уровня верхней губы, ибо расстояние от нее до кончика носа здесь больше, что определяется индивидуальностью строения лица. Но поскольку подбородок Каи имеет квадратную форму, овал его костистого лица несколько спрямлен снизу и расстояние от

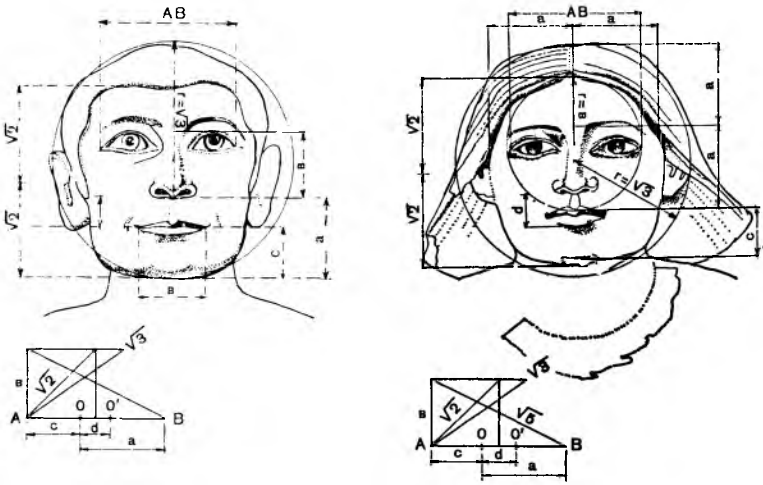


Рис. 36, 37
Пропорции построения портретных статуй писцов:

36. Голова писца Каи. Древнее царство
37. Голова каирского писца. Раскрашенный известняк. Древнее царство

нижнего предела (уровня подбородка) до основания носа определяется величиной a, равной наибольшему отрезку деления исходной величины AB в золотом сечении. Длина губ соответствует $^1/_2AB$. Расстояние от основания носа до верхней губы у Луврского писца равно величине d — расстоянию между точками деления AB в золотом сечении (OO'), в то время как эта же величина у Каирского писца соответствует уровню не верхней, а нижней губы. Расстояние от подбородка до верхней губы в обоих памятниках одинаково и равно меньшей величине (c) деления отрезка AB в золотом сечении. Приведенных данных обмера уже вполне достаточно, чтобы убедиться в том, что пропорциональная каноническая структура древнеегипетских памятников не нивелирует индивидуальности их внешнего облика.

В статуях Рахотепа и Нефрет (Древнее царство, IV дин.) художник также в первую очередь передает портретные черты, создавая образы, неповторимые в своей красоте и совершенстве исполнения. В парной группе «держателя земли фараона» Униу и его жены (Древнее царство, ГМИИ им. А. С. Пушкина) мастер изображает фигуры не изолированно сидящими, подобно Рахотепу и Нефрет, а объединяет супружескую чету в одну композицию жестом руки жены Униу, касающейся плеча мужа. В скульптурной группе карлика Сенеба и его жены (V дин., Каир, Египетский музей) монолитность компози-

ции выявлена еще больше. Так в пределах одних и тех же канонизированных композиций художники находят разнообразные выразительные средства, чтобы подчеркнуть в одном случае красоту форм или пластичность силуэта, в другом — передать портретность или найти приемы объединения фигур в групповой композиции.

Несмотря на строгую приверженность традициям в области официальной скульптуры, новые стилистические черты появились в портретных изображениях Среднего царства. Скульпторы увлекаются детальной передачей отдельных черт лица, объемной моделировкой поверхности (головы Сенусерта III, статуи Аменемхета III и др.). Тот факт, что внутри установленных каноном композиций и приемов зарождаются и получают развитие новые тенденции, свидетельствует о жизненности и гибкости канона, содержавшего в себе творческое, а не тормозящее начало.

Искусство Древнего Египта, обусловленное каноном, развивалось внутри этого канона, следовательно, в самом каноне создавались предпосылки дальнейшего роста искусства. Развитие его шло по линии изменения стиля изображения, отличного от ви́дения образа в предшествующую эпоху. Художники большого творческого дарования не могли быть только хранителями традиций или посредниками в передаче их последующим поколениям. Они создавали новое, не разрушая канона, а находя в нем возможность самовыражения.

В искусстве Египта, развивавшемся в каноне, существовали свои местные школы, которые отличались индивидуальной манерой исполнения и следовали своим эстетическим принципам. Такие школы получили развитие в крупных центрах страны, среди них — гизехская, мемфисская, фиванская, художественный почерк и творческие принципы которых различны. Наряду со школами крупных центров существовали и местные, периферийные, ориентировавшиеся на традиции большого искусства и вместе с тем отличавшиеся значительной свободой в выборе и трактовке тех или иных сюжетов, в построении сцен.

В эпоху эллинизма, когда египетская культура вошла в тесное соприкосновение с культурой греко-римской, греки во многом переняли отдельные художественные традиции египтян. Заслуга греков состоит в обобщении и творческом преломлении этих традиций, в результате чего и у греков и у египтян выработался общий взгляд на систему пропорций и их числовое выражение, хотя исполнительские приемы и образное осмысление во многом были отличны. Египетский метод пропорционирования шел от целого к частному. Есть основания полагать, что и греческий «канон» («Дорифор» Поликлета) основывался на пропорциональном соответствии отдельных частей фигуры ее полному росту. При этом некоторые соотношения совпадают с египетскими, так, например, ступня равняется одной шестой части фи-

гуры, однако в «Каноне» Поликлета длина стопы не равна размеру головы. При том что ряд соотношений был фиксирован, «Канон» Поликлета, как отмечает Б. Р. Виппер, «не давал застывших норм, не базировался на определенной единице меры (так называемом «модуле»), как, например, позднейшие каноны Леонардо да Винчи или Дюрера» [44]. Что касается Поликлета, то уже его современники упрекали скульптора в том, что сделанные им статуи лишены индивидуальности; они словно являются повторением единообразной модели. Египтяне при установленной системе пропорциональной шкалы, фиксирующей соотношения всех элементов фигуры относительно ее роста, достигали практически во всех лучших произведениях неповторимой индивидуальности, следуя выработанным приемам изображения фигуры на плоскости и закону фронтальности в круглой скульптуре. Поликлет выводит «Дорифора» за пределы фронтальности и раскрывает фигуру в третьем измерении — в глубину. Это впечатление достигается за счет отставленной назад левой ноги и постановки ее на пальцы. В древнеегипетской скульптуре тоже встречается схожий прием, но при этом тело не приходит в движение; фигура поликлетовского «Дорифора» построена по закону контрапоста, несовместимого с древнеегипетским восприятием фигуры, где отдельные ее элементы показаны с разных точек зрения и объединены в одном изображении.

В эпоху эллинизма греческие историки проявляли значительный интерес не только к осмыслению древнеегипетского канона, но и к его роли в практике работы мастеров. При этом они опирались на сетку квадратов, ибо вспомогательные модели-образцы демонстрировали именно такой механический способ исполнения. Диодор Сицилийский [45] приводит любопытную легенду, которая повествует о двух скульпторах, изваявших согласно каноническим правилам независимо друг от друга полуфигуру статуи Аполлона Пифийского в вертикальном разрезе по оси симметрии. При сочленении этих полуфигур обе части в точности совпали. Приведенный эпизод свидетельствует о несколько механическом подходе древнегреческих мастеров к сущности своей работы и о прямолинейном осмыслении симметрии, которая в данном примере подразумевает схематизм.

Нужно отметить, что древние египтяне исключительно живо и естественно воспринимали симметрию как проявление живой структуры, а не мертвой схемы. Даже многие из скульптурных моделей эллинистического времени несут на себе печать живой асимметрии лица; но поскольку модели являлись эталоном, а следовательно, и образцом для подражания, подобного рода асимметрия допускалась.

Древние египтяне избегали буквальной, зеркальной симметрии. В их понимании *ка* есть не буквальный двойник, а, скорее, субстанция первообраза. Здесь трудно провести грань между первичным и вто-

ричным, ибо со стороны философского осмысления *ка* первично, с изобразительной — вторично. Обе эти грани тесно взаимосвязаны в единой концепции причастности первообраза, образа и непосредственно самого умершего к вневременно́му бытию, которое также в незримом воплощении симметрично присутствует в двух фазах — земной и потусторонней жизни, где одно уподоблено другому, но не адекватно ему. В этом плане симметрия понимается умозрительно, как трансцендентный элемент.

В конкретном изобразительном воплощении закон симметрии проявляется в ритмической организации элементов. Об этом свидетельствует прием развертывания орнамента. Ритмическая уравновешенность композиции становится ведущим принципом древнеегипетских мастеров. Однако даже в кажущихся на глаз совершенно симметрично построенных сценах присутствует элемент несовпадения левой и правой сторон. Примером тому — пограничная стела из Ахетатона: фигуры левой и правой групп, движущиеся навстречу друг другу, расположены не на одинаковом расстоянии относительно солнечного диска, играющего роль ритмического центра, и не совпадают при мысленном наложении их друг на друга: последняя царевна (Макетатон) в левой группе выше, чем в правой, предпоследняя (Меритатон) — ниже. Следовательно, мастер исходил из пропорционального равновесия групп, а не из буквального их совмещения по закону симметрии. И тем не менее ощущение симметричности построений не нарушается, ибо система пропорциональных соотношений придает большую гибкость и вместе с тем строгую уравновешенность композиционной структуре. Поскольку отступление от буквальной симметрии в памятниках древнеегипетского искусства встречается весьма часто, можно предполагать, что понимание закона симметрии как пропорционально и ритмически центрированных композиций отвечало эстетическим принципам его выражения. Асимметричные композиции встречаются в памятниках начиная с додинастического периода и эпохи Раннего царства.

В стеле Джета фигура сокола, который восседает на фасаде дворца, символизирующего трон Хора на первозданной земле, немного сдвинута относительно центральной оси симметрии. Все пропорции этого памятника построены по золотому сечению, а композиция развертывается по системе динамических прямоугольников, где каждая последующая часть вырастает из размеров предыдущей. Этот принцип основан на динамической симметрии, где каждое новое образование, обретая структурно завершенную форму, переходит из динамического состояния в неподвижность, подобно тому как кристалл в процессе своего роста напоминает живой организм, а достигнув законченной формы, обретает застылость. Однако у египтян структурность не принимала статичных форм: устойчивость египетских образов несет в

себе потенциальную энергию, ибо они живут вечной жизнью, представляющей бесконечный процесс. Не случайно, что древнеегипетские пропорции выражаются иррациональными числами, несущими в себе символическую недосказанность, несоизмеримость с конечным числом.

Этот элемент трансцендентности мы находим и в осмыслении египтянами симметрии, где она одновременно как бы присутствует и отсутствует в геометрическом смысле парного соответствия.

Таким образом, нормативность египетского искусства и творческое осмысление его законов делают произведения совершенными по выражению поразительной жизненности и живой условности, где отступление не есть нарушение, а живая эстетическая потребность. Отклонение от буквальной симметрии не нивелирует ее, она продолжает ощущаться, но не как застывшая кристаллическая форма, а как живой ритм, вечный источник бытия.

Когда речь идет о каноне древнеегипетского искусства и его осмыслении на современном этапе, не следует представлять канон как мертвую схему отживших правил. Напротив, к художественному наследию древних культур обращаются не только теоретики искусства, но и, что особенно важно, художники-практики — наши современники. Их высказывания раскрывают логику творческого процесса древних мастеров.

Народный художник Грузии проф. С. С. Кобуладзе в своих письмах четко сформулировал общность художественных принципов работы истинно великих мастеров независимо от того, когда они жили и творили. «Путь искания новых форм, — пишет он, — в принципе едва ли должен отличаться от подобного стремления в прошлом — нельзя подменять кардинальные основы искусства доморощенными упражнениями. Здесь речь идет о функциональных традициях, апробированных величайшими памятниками, традициях, которые существуют независимо от времени и места. Система композиционного построения является чисто техническим средством, своего рода инструментом, организующим и контролирующим творческую интуицию. При этом речь идет о синтезе сознательной и интуитивной (подсознательной) деятельности художника, о школе и ремесле (ныне преданном анафеме), одухотворенном неисповедимой силой таланта, — ремесле, превращенном в мастерство. Мастерство эквивалентно искусству, художественности, прекрасному» [46].

Глава 2

Иконография древнеегипетского портрета, коптских и раннехристианских памятников Нубии

Я, Премудрость, обитаю с разумом
и ищу рассудительного знания...
Я родилась, когда еще не было источников,
обильных водою...
Когда он уготовлял небеса, я была там.
Когда он проводил круговую
черту по лицу бездны... тогда я
была при нем художницею...

Книга Притчей
VIII 12; 24; 27—28; 30

Из всех аспектов рассмотрения древнеегипетского искусства иконография является самым емким, сложным и многогранным. Сущность ее состоит в выявлении и классификации основных элементов, составляющих не столько понятие художественного образа, сколько средств его воплощения в произведении искусства. В этом смысле иконография отличается от иконологии, которая, согласно концепции Э. Панофского, синтезирует ее данные, раскрывая взаимосвязь между различными композиционными типами, влияние на них теологических и философских представлений, соответствие идейного замысла его претворению в видимой форме [1].

В основу иконографии древнеегипетских памятников положена система канона, раскрывающая многообразные формы проявления образа — обобщенно-типизированного, индивидуального, конкретного и отвлеченного. В роли определенной иконографической данности выступают архетипы.

Все эти стороны не являются взаимоисключающими. Как уже отмечалось, образы древнеегипетского искусства обладают двойственной сущностью, обобщенное и индивидуальное сочетается в них в органичном синтезе.

Композиции древнеегипетских статуй восходили в основном к каноническим типам, где иконография касалась, как правило, передачи и осмысления портретного сходства с позиций художественных и религиозных воззрений. Если условно разделить памятники на две категории — изображения богов и людей,—включая в первую все фор-

мы ипостасей, то можно отметить, что иконография образов складывалась и проявлялась по-разному в различные исторические периоды. В ранние эпохи, охватывающие время до Древнего царства включительно, иконография богов остается еще сравнительно мало разработанной; особенно это касается антропоморфных их изображений.

Иконография богов всецело исходила из области умозрительных представлений о них, в то время как иконография фараонов складывалась на основе индивидуального облика, преломленного сквозь призму художественного обобщения в ритуальный портрет.

Согласно религиозным воззрениям египтян, фараон, будучи земным воплощением бога, нес в своем образе черты отвлеченности, которые сочетались с удивительно живой манерой передачи его портретного облика. Это равновесие конкретного и отвлеченного находит совершенное воплощение в портретах Древнего царства, поскольку ритуальное уподобление не предполагало внешнего перенесения иконографических черт богов на портретный облик фараона, а проявлялось в обобщенной передаче образа.

Если антропоморфные изображения богов отмечены известной статичностью и малой дифференцированностью типов, отличаясь друг от друга каноничностью поз или присущей каждому инсигнией, то статуи фараонов обычно портретно индивидуализированы; в них всегда ощутимо присутствие духовной сущности, воспринимавшейся посредством осмысления субстанций *ка* и *ба* [2].

Изображения фараонов и их высокопоставленных сановников составляли линию официального направления в искусстве Древнего царства. К этой эпохе основные иконографические принципы портрета уже сформировались. В скульптурной группе, представляющей фараона IV династии Микерина в окружении богини Хатхор и покровительницы нома Диополис Микра (Каир, Египетский музей), наглядно выявлены общие иконографические черты; лицо фараона индивидуализировано в тех пределах, которые допускались в ритуальном портрете: средствами обобщенной моделировки достигалось ощущение вневременно́го пребывания образа. При этом характерные черты лица Микерина — округлый овал с полными щеками, слегка вздернутый нос, широко поставленные глаза — не только выявляют индивидуальность внешнего облика фараона, но и физиономическое сходство с ним изображений богинь. Оба женских образа трактованы совершенно идентично. Если приемы моделировки лица можно отнести за счет общестилистической манеры исполнения, то особенности строения черт присущи именно образу данного фараона.

Общность иконографических черт (независимо от того, мужское это или женское изображение) в памятниках, однородных по стилю исполнения, достигалась за счет идентичной манеры исполнения лица и атрибутов с их символическим осмыслением, то есть черт, составля-

ющих устойчивые признаки для каждой группы статуй, включая трактовку одежды, прически, головного убора. Конкретизация не выходила за пределы условно понимаемого ритуального портрета.

Если для древнегреческого художника голова являлась просто частью фигуры, и притом не самой важной (статуи Мирона, Поликлета, Фидия), то для древнеегипетского она представлялась носителем высшего духовного начала, средоточием сущности образа, «седалищем жизни», как говорится в «Текстах пирамид» и «Текстах саркофагов» [3]. Несмотря на бóльшую или меньшую степень выражения портретности, внешний облик изображений при каноничности типов, общности стиля и приемов исполнения несет в себе индивидуальность, которая подчас является отражением художественного вúдения мастера. Как бы ни были сходны между собой упоминаемые выше скульптурные модели эллинистического периода, они все же не трафаретны (за исключением ученических копий с них), и каждая из голов имеет нечто присущее именно ей и отличающее ее от себе подобных. Это «иное» качество по отношению к другим есть выражение сущности, то есть внутренней одухотворенности образа, способной лишь отчасти проявляться во внешнем облике.

Древнеегипетские тексты греко-римского времени дают представление о том, как египтяне мыслили себе взаимосвязь между самим богом и его изображением. Многие тексты сообщают о сошествии бога в посвященный ему храм и воссоединении со своим статуарным изображением. Присутствие незримого бога делало статую священной; не сама она, а воплощение в ней невидимого бога почиталось египтянами. Так, в созданной жречеством концепции происходит расчленение духовного и материального, зримого и невидимого [4]. Отсюда вытекает и необходимое условие иконографии древнеегипетского ритуального портрета — соответствие внешней формы выражения внутреннему содержанию, представлявшемуся как реализация духовного в телесном. Для древнего египтянина памятник обладал мистическим выражением магической силы, поскольку сама религиозная концепция переносила его в иные сферы измерения.

Древнеегипетские ритуальные портретные статуи не предназначались для обозрения — они помещались в замурованной гробнице. Согласно ритуалу заупокойного культа, статуи создавались для самого покойного, или, точнее, для его двойника *ка*, являясь его зримым воплощением. Дух умершего наделял их жизненной силой, после чего они представлялись ожившими для жизни вечной, поправшей смерть. Соответственно этим представлениям ритуальные портреты проникнуты убедительной жизненностью; никогда печать смерти не была запечатлена на лицах статуй. Даже известная маскообразность ряда гизехских голов, застылость выражения лиц сочетается с живой моделировкой объемов, обобщенных, пластичных и упругих.

Статуи фараонов и богов, помещавшиеся в храмах и святилищах и доступные обозрению, также стояли над миром обыденной жизни: ни один образ древнеегипетского искусства не раскрывался в полной явленности, в нем всегда оставалась сокровенная невысказанность.

Грань познаваемого и сокровенного выражал символ. При общности канонизированных композиций (за исключением памятников позднего времени) каждое лицо отличалось неповторимой индивидуальностью, поскольку требования заупокойного культа ставили непременным условием передачу сходства для магического «узнавания» изображения его *ка*. *Ка*, обитавшее в гробнице, будучи вездесущим, приобщало умершего к вечности: человек, ставший таким образом частицей космоса, являл собой микрокосмос, а следовательно, и символическое осмысление космического бытия находило отпечаток в его иконографии, где образ уподоблялся божественной ипостаси. Глаза представлялись сферой космического бытия. Ритуал обретения умершим «ока Хора» (ил. 32) мыслился как воссоединение с жизненной силой *ба*, которая вместе с солнцем находилась в его ладье и тем самым как бы пребывала в небесном оке. В тексте среднего зала пирамиды Неферкара, в главе 23, содержащей описание ежедневного храмового ритуала, говорится об овладении «оком Хора», что было равносильно обретению *ба*, внешне выражающемуся в надевании фараоном белой короны [5].

Как видно из приведенных примеров, символика истолкования глаз восходит к «Текстам Пирамид», где встречаются две формулы: mḫntj-ỉrtj, обозначавшая бога с двумя глазами [6] — зрящего бога, олицетворявшего живое начало, — и формула (mḫnt)-ḫnt, обозначавшая лицо или лоб с двумя глазами [7]. Вторая формула, mḫntj-n-ỉrtj, содержит отрицание, выраженное в надписи посредством буквы n  или знаком , соответствуя понятию слепого бога [8], то есть лишенного глаз, что было равнозначно безжизненному состоянию, когда бог изображался в виде мумии [9]. Мертвенное состояние ассоциировалось со словом wšr, значение которого распространялось на сухую, холодную, бесплодную почву [10].

О космическом значении лика бога Хароериса — слепого божества Летополиса и Ком-Омбо — в облике соколообразного божества (содержащем намек на его связь с именем Хора) говорится в надписи на стене храма Себека в Ком-Омбо: «Его прекрасное изображение — образ горизонта, Ḫntj-n-ỉrtj в его образе мумии на сухой почве. Ḫntj-irtj, когда солнце и луна присутствуют на лике его. Его правый глаз и его левый глаз суть Itn и Itmw. Его оба священных глаза проливают свет утром и вечером» [11]. В этом тексте сопоставляются образы зрячего бога — ḫntj-ỉrtj, буквально «с глазами на лице», что равно-

значно присутствию солнца и луны, — и бога слепого — ḫntj-n-ỉrtj, «лицо без глаз», когда образ бога уподоблен мумии.

Поскольку умерший в представлении египтян приобщился к богам, мистерии нахождения «ока Хора» составляли важную часть заупокойного обряда. Возможно, это нашло отражение и в иконографии ритуальных изображений, где встречается условная синяя обводка глаз по контуру век и бровей. Синий цвет — знак причастности к богам, к небу. Примером могут служить деревянные статуэтки-ушебти [12] Тутанхамона.

Поскольку символика духовного прозревания покойного и обретения им жизненной силы связана с глазом [13], египтяне в статуях и рельефах всегда изображали человека зрячим.

Отсутствие левого глаза у знаменитого полихромного портрета Нефертити вызвало различные толкования, из которых ни одно не является убедительным. Странным кажется тот факт, что при полной завершенности во всех деталях портретного бюста царицы вместо левого глаза осталась пустая глазница, заполненная белой краской, без всяких следов дальнейшей обработки. Высказывалось предположение, будто отсутствие глаза могло быть объяснимо тем, что портрет предназначался для магического «оживления» царицы, но, поскольку данный бюст, по всей видимости, был исполнен при жизни Нефертити, глазница могла быть оставлена пустой. Это предположение кажется мало убедительным, ибо ни одного другого аналогичного памятника обнаружено не было и никаких иных подтверждений этой гипотезе не найдено. В недавно вышедшей книге Филиппа Фанденберга «Нефертити», которая имеет специальный подзаголовок «Археологическая биография» [14], автор привлекает в качестве надежного «ответчика» электронно-вычислительную машину. В разделе, посвященном загадке левого глаза царицы, он высказывает ряд предположений, которые вряд ли можно считать состоятельными — ни одного веского довода исследователь не приводит. Таким образом, и по настоящий день загадка левого глаза остается неразрешенной.

Обмеры большого количества скульптурных портретов разных эпох обнаружили у ряда памятников неточное совпадение размеров правого и левого глаза, иногда они также располагаются не строго симметрично относительно оси — переносицы. Хотя эти расхождения и незначительны и зрительно почти неощутимы, можно предположить, что египтяне усматривали известную «автономию» правого и левого глаза, или, что более вероятно, просто выражали едва заметную асимметрию живого человеческого лица. Однако это могло противоречить египетской концепции обобщенного понимания образа и его идеализации.

Вертикалью лица являлся нос, обычно изображавшийся с подчеркнутым разрезом ноздрей, ибо через них вдыхалась живительная сила

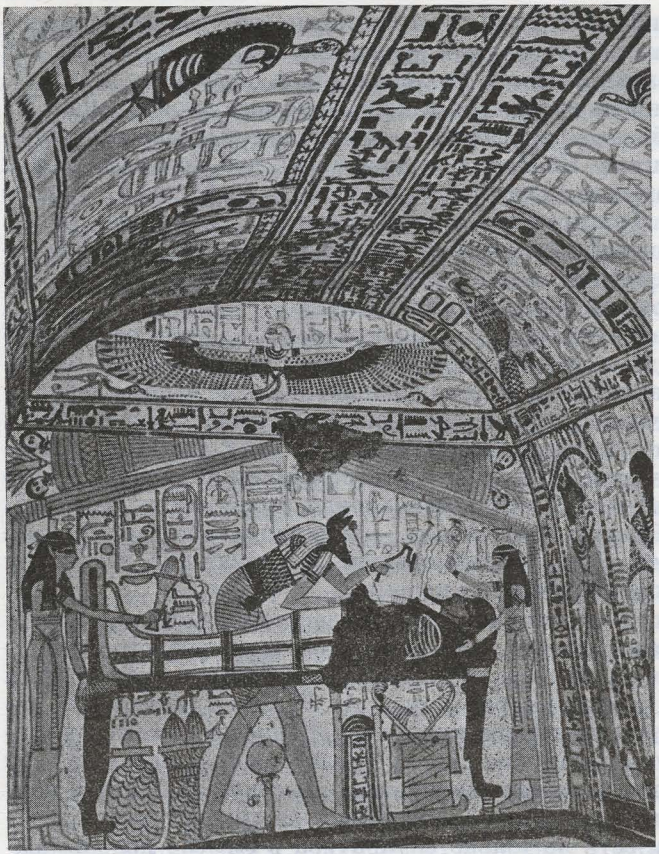


Рис. 38
Ритуальная сцена отверзания уст. Гробница неизвестного (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство

лотоса, символизировавшего магическое оживление. Причастный лотосу бог Нефертум предстоял перед самим Ра, образно именуясь «ноздрями Ра». Губы в философском осмыслении связывались с обрядом «отверзания уст» (рис. 38) [15]; в заупокойном ритуале оживления мумии она наделялась способностью изрекать слова для произнесения магической исповеди. При возможном символическом подтексте осмысления черт лица они никогда не абстрагировались до схематизированного знака, сохраняя свою изобразительность.

Очень вероятно, что в процессе творчества египетские художники и не думали о философско-образной стороне портрета. Однако сам круг ритуальной символики входил в плоть и кровь людей, всю жизнь посвятивших изготовлению статуй, предназначавшихся в основном либо для заупокойного культа, либо для установки их в храмах. Вся

среда, в которой жили и творили художники, способствовала бессознательному впитыванию религиозных представлений, подобно тому как специфика мировоззрения своей эпохи находила отражение в творческом стиле византийских мастеров и древнерусских иконописцев. На эту взаимосвязь образно-философского мышления и художественного процесса указывал еще К. Маркс, подчеркивая, что предпосылкой и греческого и египетского искусства была именно мифология каждого из этих народов [16]. Таким образом, можно считать, что причастность основных элементов лица к кругу космической символики накладывала известную печать отвлеченности на портретный образ, но при этом лицо оставалось живым и индивидуальным.

В зависимости от стиля изображения разрез глаз имел различную форму (миндалевидную, удлиненную, в поздних памятниках — округлую). Еще более характерны индивидуализированные формы носов — от мягкой, пластичной до резко подчеркнутой, особенно в профиль (портреты Хемиуна, Тутмоса III, Рамсеса II). Как видно из приведенных примеров, черты лица являлись отражением индивидуального облика модели, а не только стиля исполнения своей эпохи. При этом ни одна деталь не бралась обособленно — индивидуально характерные формы вписывались в пропорциональную, гармоничную структуру лица, где частное соответствовало целому.

Эмоционально-художественная сила воздействия, которой отличается древнеегипетский портрет, достигается за счет глубокого проникновения художника в сущность образа. Эту особенность иконографии древнеегипетского портрета верно уловил А. Ф. Лосев (хотя, быть может, и недостаточно четко сформулировал): «Египетский портрет (хотя он и создан скульптурно) по своему стилю и мировоззрению есть архитектурный портрет, он есть конкретное вместилище данного конкретного лица, этого самого «ка». Античный же скульптурный портрет эпохи классики есть не только скульптура в смысле использования здесь физических материалов, но он есть скульптурный портрет и по своему стилю и по своему мировоззрению, он уже не просто вместилище лика, но и самый лик» [17]. Лосев определяет египетский портрет как архитектурный, и это позволяет говорить о его конструктивности, причем эта конструктивность отнюдь не механическая, а результат органичного единства художественного мышления и ритуального осмысления. При всей своей жизненной убедительности древнеегипетский портрет прежде всего духовен в своей сущности, в то время как античный материален, телесен и конкретно-индивидуален.

Египетский портрет, если так можно выразиться, полифоничен и многогранен. Связь его с субстанцией *ка* не просто внешне выражаемое сходство изображения и двойника, а глубоко понимаемое и конкретно передаваемое единство; причем *ка*, проявляемое в функции двойника, является своеобразным иконографическим первообразом по

отношению к статуарному портрету. Положение Э. Панофского относительно изменений и нарушений канона, приводимое А. Ф. Лосевым, сводит канон к весьма упрощенному толкованию, а что касается «психологического развития» египетского портрета [18], то это просто неверно, ибо специфика образного мышления древнеегипетских скульпторов остается на стадии допсихологической — ритуальный портрет не предполагает раскрытия психологической характеристики.

Иконография древнеегипетских памятников строится, исходя из соответствия магического первообраза (*ка*) образу телесному, подобно тому как храм являлся своеобразной копией прахрама. Вероятно, аналогичная связь существовала и между пластическим изображением и первообразом, в роли которого также выступало *ка*, подобно тому как планы древнейших храмовых сооружений исходили от *ка* их создателя [19].

Первообраз в иконографии богов мыслился как проявление божественной сущности и ее реализации в зримых формах. Первообраз представлялся идеальным совершенством — отсюда восходящий к нему тварный образ выражал эстетику единого, проявляющегося во многом, намечая путь от идеального к индивидуальному, мыслимому сквозь призму художественного обобщения. В этой связи иконография ставит проблему портрета в ее философском осмыслении и претворении в художественном образе.

Древнеегипетский портрет ритуален, двойственная сущность его, как уже отмечалось, проявляется в передаче индивидуального сходства и обобщенного типа — уподобление первообразу. Дуализм портрета основан не на столкновении двух начал, телесного и духовного, а на их гармоничном равновесии.

Субстанция *ка*, мыслимая обособленно, сообщает образу отвлеченность, которая в свою очередь обусловливает отсутствие внешней динамики. В портретах, обращенных в вечность, отсутствует модус времени в его земном измерении. Эта сторона философского осмысления образа привела к замкнутости, гармонической уравновешенности явленного и сокровенного.

Субстанция *ка*, существующая вне телесного, могла обрести себя в материализованном облике статуи, не внося расчлененности на духовное и телесное; способность ее воссоединиться со своим материальным воплощением ставит необходимым условием выражение внешнего сходства, когда образ трактуется как двойник *ка*. В процессе создания художественного образа мастер стремится передать обобщенную сущность изображаемого, как того требовал заупокойный ритуал, подчинявший себе древнеегипетский портрет с самого раннего этапа его существования вплоть до эллинистической эпохи.

Древнеегипетское понимание портрета кардинально расходится с европейским его осмыслением, где портрет раскрывается в проявв-

лении индивидуальной жизни человека, его чувств, в обнаружении живого, мыслящего существа; такой портрет изолирует из обобщенного, эпохального образа личность конкретного индивида. В понимании европейского и древнеегипетского портрета различаются два существенно разных подхода к раскрытию образа. В первом случае человек рассматривается как носитель индивидуальной воли, во втором — божественной; портретная характеристика первого проявляется во внешней подвижности — в жесте, мимике, в то время как для второго магическое осмысление движения воспринимается как вечное течение жизни, понимаемое как бесконечно длящийся процесс.

Выражением равновесия движения и покоя в его философском понимании является древнеегипетский скульптурный портрет.

1

Иконография портрета в ее эстетическом осмыслении

Несмотря на то, что скульптурный портрет в Древнем Египте не существовал обособленно, вне канонизированных типов композиции, нам придется условно рассмотреть его изолированно, чтобы попытаться распознать художественные приемы, адекватные выражению философской идеи. Уподобление образа человека образу богов привносит отвлеченность в трактовку изображения, в то время как передача портретного сходства служила предпосылкой тому, что культ мертвых обусловил появление поразительно живого искусства. Статуи, помещавшиеся в гробницах, обладали магической выразительностью взгляда. В сердабе пирамиды фараона Джосера на уровне глаз его ритуальной статуи было сделано отверстие, сквозь которое фараон мог «взирать» на мир земной из мира потустороннего.

Живая подвижность лица исключалась совершенно, но от этого оно не теряло своей жизненной убедительности, — напряженная динамика взгляда подчеркивалась приемом инкрустации глаз, который характерен исключительно для статуй, исполненных из известняка, дерева или металла. Инкрустированные глаза с контурной рельефной обводкой век ярко выделялись на поверхности лица. Живость взору, отрешенному от мира и обращенному в бесконечность, придавала светящаяся точка хрусталя, вложенного на место зрачка в инкрустированную прозрачным кварцитом радужную оболочку. Таким образом, этот прием из чисто магического превращается в декоративный.

При повторяемости композиционных типов галерея скульптурных портретов поражает разнообразием. Портреты Древнего царства достигают совершенного, гармонического воплощения индивидуальных и обобщенных черт. Их жизненная убедительность подтверждается

закрепившимися за многими из этих произведений названиями — так, статуя Каапера известна как «Сельский староста» в силу возникшей ассоциации с конкретным человеком, сельским старостой одного из местечек близ Саккара, где жили рабочие, принимавшие участие в раскопках О. Мариэтта и, в частности, раскопавшие гробницу Каапера (V дин.; Каир, Египетский музей).

Неповторимой индивидуальностью отмечены лица статуй Рахотепа и Нефрет. Голова Нефрет при всей обобщенности моделировки отличается исключительной мягкостью, женственностью, гармоничным покоем, в то время как портрет Рахотепа более динамичен; напряженность взгляда усиливается складками на переносице, придающими лицу даже известную мимическую выразительность, которая, однако, не нарушает состояния извечного покоя.

Иконография портрета ярко выявляется при сравнении изображений одного и того же человека. Мера соотношения индивидуально характерного и обобщенного отчетливо выступает при сопоставлении портретной статуи Хемиуна с его изображением в рельефе (фрагмент композиции гробницы) [20]. В статуе Хемиуна индивидуально не только лицо с характерным резко очерченным профилем (рис. 5), но и вся массивная фигура. Предельный лаконизм исполнения сближает этот памятник с группой гизехских голов. Однако при этом индивидуальная характеристика выявлена настолько ярко, что портрет Хемиуна выделяется своей неповторимостью среди всех памятников эпохи Древнего царства. Характерный крупной формы нос с горбинкой доминирует, лицо имеет продолговатый овал. Наряду с тем профиль в изображении Хемиуна в рельефе из его же гробницы (рис. 6) не обладает столь ярко выраженной портретной индивидуальностью, хотя рельеф дает больше возможностей в прорисовке контура носа и резком очертании линии, идущей от губ к подбородку. Несмотря на это, черты лица в рельефе Хемиуна в значительной мере сглажены обобщенной трактовкой форм. Следовательно, иконография портрета во многом зависит от индивидуального ви́дения мастера.

Столь же интересный материал для сопоставления дают статуарные портреты вельможи Каи — одна из композиций изображает его в канонической позе писца (Луврский писец), другая — в виде так называемой «тронной фигуры» (Каир, Египетский музей). В последней статуе наблюдается некоторый налет официальной парадности, что проявляется и в значительной типизации образа, подчиняющей себе индивидуальность внешнего облика. В статуе Каи-писца преобладает духовное начало, способствующее особой выразительности портрета. Овал лица за счет выступающего подбородка несколько утяжелен в нижней части, в то время как в портрете «тронного» Каи общий контур его округлый. В лице Луврского писца острее ощущается анатомическое строение — оно пластически более проработано,

костисто, заметно выступают скулы, нижняя часть имеет почти квадратную форму, подбородок лежит практически на одной линии с челюстной костью. В каирской статуе Каи эти черты лица переданы лишь намеком. Несмотря на детализированную моделировку, в статуе Луврского писца нет дробности, привнесения каких-либо второстепенных, преходящих деталей. Портрет несет в себе ту меру конкретности и обобщенности, при которой лицо при всей своей отвлеченности остается поразительно живым и индивидуальным. Что касается внешнего сходства лиц этих статуй, то тут необходимо учитывать, что оба памятника, хотя и обнаружены в одной гробнице, принадлежат руке разных мастеров, отличающихся по темпераменту и способности внутреннего ви́дения образа.

Круг изобразительных приемов памятников Древнего царства не ограничивался обобщенной моделировкой поверхности лица, условным сглаживанием объемов; в некоторых, правда, скорее, исключительных, случаях мастера сопоставляют объемы выступающих и углубленных частей лица — такова известная скульптурная голова из коллекции Сальт с ее подчеркнутой впалостью щек при выступающих скулах.

Вместе с тем при всем разнообразии портретов Древнего царства все они не выходят за пределы единого эпохального стилистического направления.

Скульптурный портрет эпохи Среднего царства претерпевает значительные стилистические изменения. Это объяснялось отчасти и историческими причинами — непрекращавшимся соперничеством столичной и провинциальных школ, которые еще в переходный период между Древним и Средним царствами определились как самостоятельные, хотя и не изолированные направления. С XII династии расширяется назначение ритуальных статуй — помимо помещаемых в гробницах появляются скульптуры, изготовляемые для храмов, среди них преобладают ритуальные композиции, одной из которых являются так называемые хеб-седные статуи [21]. Над ними совершались магические обряды, а сами фигуры отличались суровостью, скованностью поз и застылостью черт лица.

К данному типу принадлежит известная статуя фараона XI династии Ментухотепа I, происходящая из его заупокойного храма в Дейр-эль-Бахари. В этом памятнике условно все — от позы до ритуальной раскраски: черный цвет лица и открытых частей тела связывался с представлением о посмертном возрождении к вечной жизни, ибо черный цвет, цвет плодородия земли, являлся символом постоянного обновления ее производительных сил. Недаром египтяне нарекли свою страну «Кемет», что означает «черная».

В иконографии портретов Среднего царства эволюция стиля прослеживается на протяжении двух династий. По сравнению с памят-

никами предшествующей династии портреты XII династии отличаются рядом новых стилистических приемов— рельефной моделировкой поверхности с проработкой выпуклых и впалых частей, детализацией черт лица, но без излишней дробности, использованием светотеневых контрастов и фактурных возможностей материала.

Среди статуй Среднего царства появляются изображения фараонов в различном возрасте, от юного до зрелого, что расширяет иконографические пределы образов. В портретах Сенусерта III, исполненных в твердом камне, важную роль приобретает светотеневой контраст за счет объемной моделировки лица. Светотень усиливает пластическую лепку, придавая лицу суровое, подчас даже скорбное выражение. Эти приемы исполнения распространялись на всю группу портретов фараонов.

В портретах Аменемхета III, сына и преемника Сенусерта III, объемная моделировка сочетается с графической разработкой поверхности: черты лица трактованы в несколько жесткой манере — четкое обозначение складок, идущих вдоль щек, контурная обводка глаз. Иконография фараона передает суровый, мужественный облик властителя.

В портретной скульптуре Среднего царства находят отражение поиски новых путей осмысления человеческой личности. Иконография образов, вобравшая в себя все стилистические особенности данной эпохи, несет мироощущение времени, более динамичного в своем развитии, чем предыдущие эпохи. Человек Среднего царства подвергает сомнению прежние доктрины, о чем повествуют литературные памятники — «Разговор разочарованного со своей душой» или «Песнь арфиста» [22].

Фараоны Среднего царства уже не обладали столь неограниченной деспотической властью, как их предшественники во времена строительства пирамид. Отсюда существенно меняется и их внешний облик — портретные образы лишены того гармоничного покоя, которым овеяны царские статуи Древнего царства.

В пластике Нового царства начала XVIII династии продолжают развиваться традиции искусства предшествующей эпохи [23]. Новые черты проявляются со времени правления царицы Хатшепсут. Мастера, используя канонизированные типы статуй, стремились к созданию на их основе портретных изображений царицы, облекая ее в мужские одежды и наделяя царскими атрибутами. Однако образ царицы остается женственным, несмотря на традиционность поз. Интересно отметить иконографическую близость портретных статуй Хатшепсут и Тутмоса III. Вероятно, это объясняется прямой преемственностью художественного метода мастеров, работавших при обоих фараонах. Общность иконографии определялась устойчивостью приемов изображения, которые закреплялись в стиле данной эпохи,

менее подвижном, чем исполнительские приемы выражения портретного сходства.

Иконография памятников времени Аменхотепа III отмечена нарастанием декоративности, что сказалось в первую очередь в трактовке атрибутов и идеализации черт лица. Портретные изображения фараона отличаются изысканностью, элегантностью стиля. Так, например, большая голова Аменхотепа III (розовый гранит; Британский музей) сочетает предельную заостренность индивидуального облика с большой степенью художественного обобщения. Здесь мастер доходит до известной грани условности, но не переходит ее. Изысканно пластична тонкая линия профиля с крупными чертами лица, мягкой текучестью форм при переходе от одного объема к другому.

Существенный сдвиг вносит эпоха Амарны с ее поисками новых приемов художественной выразительности в воплощении облика фараона. Если в ранних портретах Аменхотепа IV — Эхнатона индивидуально-характерное только лишь преобладало над идеализированным (ил. 27, 28), то к шестому году его правления совершается полный отказ от всякой идеализации, приводящий к откровенной утрировке.

В иконографии амарнского портрета мастер впервые в искусстве Древнего Египта обращается к первообразу не умозрительному, а конкретному, принимая за исходное внешний облик фараона Эхнатона. Следовательно, сложение иконографии портрета шло в прямой зависимости от эстетических воззрений каждой эпохи соответственно стилю исполнения, определявшему художественный почерк своего времени, его эстетическое кредо, что проявлялось, в частности, в приемах передачи внешнего облика модели.

2

Иконографическая и каноническая структура лица в круглой пластике и рельефе

На основании стилистического анализа памятников трех крупных эпох истории древнеегипетского искусства были выявлены общие приемы исполнения, характерные для его развития в целом и для каждого периода в частности. Эта общность выражается прежде всего в единстве пропорциональной структуры, в идентичном порядке следования пропорциональных величин шкалы *RDH* и геометрических построений золотого сечения. В расчете схемы построения лица в пропорциях золотого сечения принимаем за исходную величину AB — ширину глаз, взятую от внешнего уголка одного до соответст-

вующей точки другого. Делим отрезок AB двояко: пополам и в золотом сечении, строим на половине его стороны квадрат, а на стороне, равной диагонали квадрата ($\sqrt{2}$), — прямоугольник. Его диагональ будет соответственно равна $\sqrt{3}$. Полученные путем геометрических построений величи́ны выражают пропорции основных черт лица.

На основании обмера памятников было замечено, что размер головы (от верхнего предела до уровня подбородка) для большинства скульптурных изображений Древнего и Среднего царств составляет $2\sqrt{3}$. Это наглядно видно на примере статуй писцов — Луврского Каи и Каирского (расписанный известняк) (рис. 36, 37). У последнего верхний предел совпадает с уровнем парика. Голова Каапера (Сельский староста), не имеющая парика, содержит в высоте своей тот же канонический размер ($2\sqrt{3}$). Видимо, невысокий парик в статуях Древнего царства вписывался в общую пропорциональную структуру величин, входя в расчет высоты головы в целом.

В статуях Среднего царства головной убор (клафт) значительно поднят за счет жесткой линии сгиба, идущей вдоль височной плоскости. Благодаря этому верхний предел головы лежит немного выше уровня, соответствующего размеру $2\sqrt{3}$, к тому же имеется еще и урей. Обычно высота головного убора и урея в расчет пропорций не берется. Если сравнить две статуи фараона Аменемхета III, из Каирского музея и ГМИИ им. А. С. Пушкина, принадлежащие к одному и тому же каноническому типу, то окажется, что в первом случае размер головы составляет $2\sqrt{3}$, где верхний уровень приходится на высоту двух третей урея, во втором верхний предел головы совпадает с уровнем парика. Таким образом, в целом закономерность выдерживается.

В портретных статуях Нового царства ввиду сложности париков и корон, что было вызвано усилением декоративных тенденций, столь четкой системы не прослеживается. Границы парика, лент диадем, уровни сложных корон фиксируются пропорциональными величинами $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$ или отрезками деления исходной величины AB в золотом сечении. Местоположение основных черт лица — глаз, носа, рта — соответствует строго определенному каноном уровню. Так, например, расстояние от нижней губы до подбородка равно меньшей величине деления исходного отрезка в золотом сечении, конец носа приходится на бо́льшую величину. Расстояние от нижней губы до переносицы — $\sqrt{2}$, одинаково с расстоянием от верхней губы до уровня бровей. Что касается размера головы в целом, то в ряде памятников, например в статуе фиванского вельможи из Лувра (раскрашенный известняк), она вписывается в $3\sqrt{3}$ (если за нижний предел взять уровень шеи) или же в $2\sqrt{5}$ (голова царицы Тии). Выводить

более строгие канонические закономерности пока воздержимся, ибо для обобщения результатов нужно проделать большее количество обмеров.

Степень выражения портретного сходства в основном не влияла на структуру пропорциональных величин. Индивидуальные черты лица, преломленные сквозь призму художественного обобщения, соотносились с выработанными каноническими нормами построений. С этой точки зрения интересно обратиться к маскам, найденным при раскопках мастерской скульптора Тутмоса в Ахетатоне (эпоха Амарны). Слепки, снятые непосредственно с человеческого лица (большей частью мертвого), не имели четко выраженной постоянной пропорциональной структуры. Однако отливки, сделанные уже с масок, прошедших предварительную стадию обработки, несут в себе пропорциональные нормативы, что отнюдь не сглаживает индивидуальности облика, а только придает ему требуемую уставом заупокойного культа степень обобщения. Пропорции лица ряда масок эпохи Амарны, найденных в Ахетатоне (Берлинский музей), соответствуют каноническим нормам — высота головы составляет $2\sqrt{3}$. Отливка с маски Эхнатона, отличающаяся поразительной жизненностью, вероятно, служила моделью скульптурного портрета фараона, на основе которой мастер создавал уже законченные произведения.

Работы на промежуточных этапах сводились к постепенному «оживлению» маски, подобно тому как ритуальные действия, производившиеся над мумией, имели целью ее магическое воскрешение. Что касается амарнских масок и отливок с них, то они неравноценны по своим художественным качествам, а потому далеко не все отвечают правилам канона. Необходимо принимать во внимание индивидуальные возможности художника, меру его одаренности и способности, а также технику исполнения. Именно эти качества особенно наглядно проявляются, когда мастер подходит к этапу обобщения конкретного облика, в результате чего создается художественный образ. Процесс обобщения сводился главным образом к освобождению лица от всего земного, бренного, случайного. В моделировке поверхности мастер снимал лишние детали — складки под глазами и на щеках, придавая формам мягкость и пластичность. Этим приемом достигалось впечатление глубокой духовной сосредоточенности и наполненности образа извечной жизненной силой.

Разработанные художественные правила, скорее всего, сводились к некому отвлеченному канону, своеобразной схеме, которая использовалась как отправной пункт на стадии первоначальной фиксации основных пропорциональных соотношений.

В классические периоды искусства Древнего Египта — в досаисскую эпоху — мастера придавали своим работам сходство с оригиналом, приводя в соответствие индивидуальное и типологическое. На

этой основе складывалась отвлеченная иконографическая модель, отражавшая каноническую пропорциональную соразмерность, оставаясь безличной к образному выражению. Подобно этому, и скульптурные модели передавали не иконографию черт лица, а лишь отвлеченную систему соотношений целого и частей, схему расположения основных деталей лица, демонстрируя технические приемы моделировки объемов соответственно стилю своей эпохи.

Иконография древнеегипетских памятников не опиралась на образцы, подобные «лицевым подлинникам» христианских образов, где черты лица исходили из определенной иконографической заданности, имевшей в своем арсенале выразительных средств готовый набор стилизованных компонентов — своеобразных изобразительных знаков, включавших определенные формы носов, губ, ямочек на подбородке в виде квадратной скобки, несколько разновидностей форм глаз и т. п.

В искусстве Древнего Египта знаковое осмысление черт лица встречается крайне редко, и то только в памятниках последнего этапа его истории — поздних фаюмских портретах (III—IV вв. н. э.). Но и в этих произведениях черты лица не схематизируются и не теряют своей изобразительной основы.

Условное видоизменение форм как художественный прием не было свойственно древнеегипетскому искусству его классической поры. Эстетические нормы иконографии укладывались в понятие истинности образа, не затронутого внешней трансформацией, в результате которой отдельные черты лица начинают играть самодовлеющую роль знаков. Любая деталь лица в классическом древнеегипетском портрете всегда узнаваема, поскольку портрет мыслился адекватным реально существовавшему образу человека или столь же конкретно мыслимой ипостаси бога. Поэтому в древнеегипетском искусстве бывает довольно сложно провести грань между конкретным и условным толкованием образа, поскольку оба этих аспекта проявляются в синтезе телесного и духовного, индивидуального и обобщенного. Отвлеченная система пропорциональных соотношений позволяет осуществить этот синтез, ибо она способствует гармоничной уравновешенности композиции, раскрывая в образе вневременной аспект его осмысления.

Из всех компонентов, составляющих в совокупности древнеегипетское искусство, иконография отличается наибольшей подвижностью; эволюция стиля отражает эволюцию философских и эстетических представлений. Эта линия нагляднее всего проявляется во взаимоотношении пластических и плоскостных форм изображения. Наиболее яркий материал дает сопоставление древнеегипетских масок, фаюмских портретов и памятников христианского искусства, унаследовавших традиции Древнего Египта.

3

Метафорика древнеегипетской ритуальной маски

С древнейших времен и вплоть до эпохи эллинизма неотъемлемую часть заупокойного культа составляли пластически исполненные маски. Появившись на самом раннем этапе развития древнеегипетского искусства, они применялись в различных функциях — от ритуальных до вспомогательных, на промежуточных этапах работы над скульптурным портретом. Ритуальная сущность его сближает оба вида этих масок в их философском и функциональном осмыслении.

Традиция использования масок в ритуальных и культовых целях присуща всем древнейшим цивилизациям Востока.

Древневосточные маски имели, как правило, сакральное значение, однако сущность их в памятниках различных культур проявлялась по-разному. В Передней Азии они считались подобием лика божества, не будучи портретными. Голова богини из Урука (первая половина III тыс. до н. э., алебастр; Багдадский музей) и современная ей голова из Эшнунны (известняк) [24] имели условный плоский срез затылочной части для прикрепления к стене. Такие маски являлись воплощением некого реального присутствия божества, служа посредником между познающим и познаваемым.

В отличие от Передней Азии в Египте практически не было человекоподобных масок, изображающих богов. Боги при каноничности их иконографии не имели застывшей сущности; их действенная суть проявлялась в различных ипостасях. И хотя маски не изображали конкретных богов, они сохраняли свою ритуальную причастность к ним через уподобление в образах фараонов. Такова приписываемая фараону Пепи I маска (Древнее царство; ГМИИ им. А. С. Пушкина), исполненная в размере, меньшем натурального, с непортретными чертами. Доподлинно неизвестно, кого она изображала — фараона или бога. Устремленная динамика всевидящего ока имеет аналогию с отвлеченными изображениями переднеазиатских богов, но строение черт лица подчинено законам египетских пропорций. В маске так называемого Пепи I, несущей в себе примат духовного начала над телесным, скорее, проявлена ее скрывающая роль, маскирующая истинную сущность образа за внешне условными формами. Поэтому данный памятник столь трудно поддается атрибуции, особенно если учесть его плохую сохранность.

Черты иконографической близости божественного и человеческого прослеживаются и при сопоставлении статуэток фараона Тутанхамона с изображением бога Пта, обнаруженных в гробнице царя. Фигура Пта представлена в канонической позе бога со всеми его атрибутами:

синяя корона, жезл, навершие которого составляют знаки «джед», «анх» и «уас». Обращает на себя внимание удивительно живое воспроизведение рук, цепко держащих жезл, в то время как лицо сочетает в себе отвлеченный облик бога с портретными чертами фараона Тутанхамона.

Философский смысл иконографии этого памятника заключается в перенесении индивидуальных черт облика Тутанхамона на изображение Пта, образ которого приравнивается божественному абсолюту. Такой иконографический синкретизм основан на том, что в смерти человек приобщается к божеству, становясь единосущным ему.

Зато в древнеегипетском ритуальном действе — в религиозной драме — философские представления о явленности богов претворялись в театрализованном акте, когда жрецы, условно говоря, «разыгрывали» образы богов, «сценически» воплощаясь в их ипостаси соответственно священному тексту и иконографии. В таких мистериях неподвижность маски сочеталась с телодвижениями жреца, сопровождавшими ритуальное действо.

Разыгрываемые религиозные мистерии получили отражение в ряде сцен росписей гробниц. Естественно, что сюжетно они были связаны с церемониями заупокойного действа. В таких сценах жрецы обычно выступали в роли бога бальзамировщика Анубиса, присутствующего при обряде «отверзания уст». В «Книге мертвых», принадлежавшей писцу Ани (XIV в. до н. э.; Лондон, Британский музей) воспроизведен такой обряд: жрец, исполнявший роль Анубиса, изображен в маске этого бога. Подобные маски были обнаружены в археологических раскопках; они явно предназначались для религиозной церемонии — в нижней челюсти делалась прорезь для дыхания, имелись также выемки для плеч, отверстия для глаз [25]. Помимо того, для религиозных мистерий изготовлялись специальные маски, которые приводились в движение жрецами; масками можно было «управлять» во время совершения религиозного действа. Сохранившаяся деревянная голова бога Анубиса в образе шакала (XIII в. до н. э.; Париж, Лувр) имела подвижную нижнюю челюсть, которая при помощи крючка поднималась и опускалась, когда жрец произносил текст [26].

Наибольшим разнообразием отличались антропоморфные маски (ил. 26). Однородные в стилистическом отношении, они обладают и известным общетипологическим сходством; обобщенность доминирует в них над конкретизацией черт. Сходство достигается еще и за счет общности изобразительных приемов: инкрустации глаз, контурной обводки век и, самое главное, — за счет условного цвета лица, темно-коричневого или золотого, переводящего изображение из жизненной сферы в ритуально-магическую. К тому же многие маски исполнены в размере, меньшем человеческого лица, что указывает на иную область их применения, чем возложение на лицо мумии.

Маска несет в себе потенцию духовного совершенства. Для выражения его в зримом воплощении в масках отбрасывалось все случайное, преходящее.

В поздних памятниках греко-римского Египта трудно подчас провести грань между скульптурным портретом и маской. Одним из внешних признаков последней служит условный срез затылочной части, когда маска рассматривается как футляр для головы (ил. 35, 36). Эволюция пластической маски приводит на рубеже IV—V вв. к появлению протóм [27].

По стилю исполнения эти маски близки поздним фаюмским портретам, написанным в темперной технике, по форме изображения сближаются с картонажами. Протома девочки (IV—V вв.; ГМИИ им. А. С. Пушкина) исполнена в условно-декоративном стиле; графически проведенные красные линии на шее, подбородке и между носом и ртом имеют орнаментальный характер, уподобляясь знакам татуировки, заключавшей в себе религиозно-магический смысл. Распознать ритуально-магический смысл этих знаков не представляется возможным. По характеру изображений ясно, что это не прэсто декоративный орнамент, — знаки, нанесенные на лицо протомы в виде кругов и спиралей, привносят в образ значительную долю отвлеченности, передавая не конкретное человеческое лицо, а его сакральную сущность.

В отличие от греческой театральной маски, фиксирующей характер в соответствии с каноническим типом актерского амплуа (маски с застывшей мимикой), древнеегипетская ритуальная маска выражает извечность пребывания духовной сущности в образе, где человеческое уподоблено божественному. По сравнению с изменчивостью живого человеческого лица маска фиксирует устойчивость черт, а не мимику момента, благодаря чему она несет в себе образное напряжение.

В отличие от маски, проявляющей обобщенную сущность, лицо выражает частные свойства. Поэтому посмертные маски-слепки в процессе их художественной переработки освобождались от всего конкретного, временного, случайного. Эстетика вечной жизни в древнеегипетском представлении не могла приять мертвое лицо с его застывшей мимикой, на которую смерть наложила свою печать. Этим, возможно, и объясняется тот факт, что первичные отливки дошли до нас в небольшом количестве и преимущественно от переломных эпох — Амарны и эллинизма.

В философском осмыслении первичным был идеальный, обобщенный образ, по отношению к которому лицо являлось производным, подобно тому как характеры аристотелевской трагедии рассматривались как вторичные по отношению к сюжету [28], который исходил из мифологического начала — *архе* в его божественной данности.

Аналогичное сопоставление можно провести с египетской религиозной драмой с ее сложной иерархией уподоблений, которая в конечном счете восходит к космической духовности через сонм богов.

Таким же образом египетская погребальная маска и маска, применявшаяся в ритуальных мистериях, являли собой набор устойчивых черт, отражавшихся в приемах иконографии (инкрустация глаз, контурная обводка век и бровей, идентификация формы носа, губ и т. п.).

Маски другой категории в большом количестве изображали животных, в образах которых проявлялись ипостаси богов. В иконографии их всегда находят отражение черты известной очеловеченности, внешне выражающейся в приемах исполнения глаз и бровей с их условной цветной обводкой, повышенной декоративностью и тем особым выражением мудрости, которое сообщает этим маскам причастность к божественному первообразу. Таковы изображения ритуальных процессий в росписях гробницы зодчего Сенмута, гробницы фараона Сети I (ил. 6), голов четырех сыновей Хора, богини Таурет, Хатхор, птицы и кобры — урей маски Тутанхамона и великое множество других примеров.

Древнеегипетские человекоподобные маски, относящиеся к одному и тому же периоду, несут большую стилистическую общность, которая подчас отодвигает на второй план идею портретности, а то и просто нивелирует ее. При условной стилизации черт в основе древнеегипетской ритуальной маски всегда ощущается живое лицо, в то время как переднеазиатский мастер исходит не от конкретного, а от условного образа, раскрывая изобразительными средствами идею явленности божества. Египетский художник преломляет конкретные черты в обобщенном образе, трансформируя их во вневременные измерения вечности. Переднеазиатский мастер, напротив, воплощает абстрактный, отвлеченный образ божества, перенося его в конкретное пространство.

Условность маски, связанной в Древнем Египте с заупокойным культом, привела к условной форме их изображения в виде отдельных голов или лиц. Маски-лики изготовлялись для покрытия лица мумии и имели сильно уплощенные формы.

Маски-головы, обособленные от статуарных композиций, несли в себе известную полифункциональность, служа помимо ритуальных целей промежуточным звеном в практической работе мастера над иконографией скульптурного портрета. Еще с Древнего царства египетские мастера применяли в качестве материала нильский ил, который, затвердевая, обладал значительной прочностью. Так как маски-головы, исполненные из него, имели вспомогательное назначение, то вполне вероятно, что они уничтожались по выполнении своих функций [29].

При раскопках некрополя в Саккара Г. А. Рейзнер обнаружил большое количество голов, среди которых две были сделаны из ила: одна — с печатью фараона Хефрена (гробница G 4430) и другая (найденная в гробнице G 4840 [30]) — женская, видимо, принадлежавшая принцессе Унесхет. По своему назначению такие маски уподоблялись моделям, с той лишь разницей, что на них мастер отрабатывал иконографию образа, всякий раз (на каждой последующей стадии) опуская второстепенные детали.

К числу немногих масок, дошедших до нас от эпохи Древнего царства, принадлежит посмертный слепок, снятый с лица фараона III династии Джосера (Лейпцигский университет, рис. 39). Все черты лица несут на себе печать смерти: глубоко запавшие глаза, плотно сжатые губы, ввалившиеся щеки, сильно выступающие скулы. Естественно, возникает большой соблазн сопоставить посмертную маску Джосера с его же статуарным портретом, обнаруженным в сердабе ступенчатой пирамиды. Хотя статуя дошла с сильными повреждениями, коснувшимися более всего лица, все же основную структуру его пропорций можно установить. Внешнее сходство этих двух изображений очевидно: в портрете Джосера, несмотря на обобщенную моделировку лица, выступающие скулы столь же четко обозначены, складки, идущие диагонально от носа к уголкам губ, переданы двумя углубленными линиями; в маске же эти складки естественно вытекают из объема, обозначая впалости щек. Анатомическое строение нижней части лица — рта, близко расположенного от носа и подбородка, — выявлено и в портрете и в маске.

Инкрустированные глаза статуи не сохранились; из-за сильных утрат по пустым глазницам трудно распознать форму их разреза. Обычно трактовка глаз более всего подлежала обобщению в соответствии со стилем исполнения, но уже по ряду общих черт можно видеть, что иконография тронной статуи складывалась в процессе обобщения и претворения индивидуального облика модели в портретный образ. Что касается структуры пропорций, то и для маски и для головы статуи характерны узкие интервалы в нижней части лица и большой, открытый лоб (в статуе клафт значительно скрывает его верхнюю часть, а подвесная бородка затрудняет установление контура подбородка).

Имея для сравнения посмертную маску (слепок) и статуарный портрет одного и того же человека (в данном случае фараона Джосера), можно сопоставить пропорции строения лица статуи и маски, фиксирующие натуру. Иконографическое сходство установить уже удалось (с учетом утрат в скульптурном портрете, искажающих внешний облик изображения). Проведем расчет пропорциональной структуры на основе уже принятых нами соотношений золотого сечения. Полученные в результате деления в золотом сечении исходной

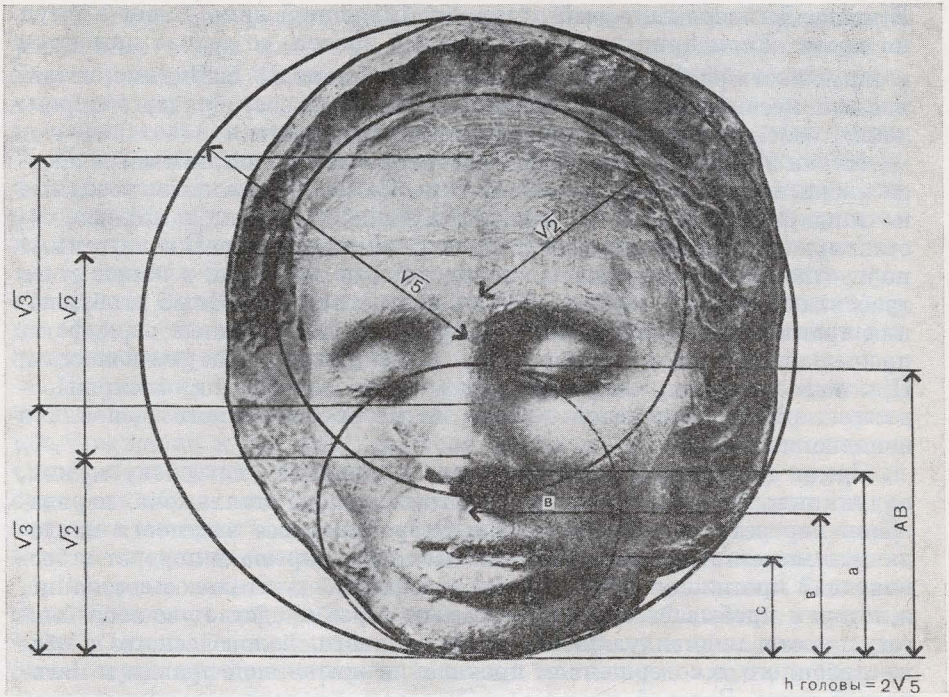


Рис. 39
Посмертная маска фараона Джосера.
Древнее царство, III дин.

величины AB отрезки фиксируют расстояние от подбородка до верхней губы (меньший отрезок) и расстояние от подбородка до кончика носа (больший отрезок). Обычно в канонических статуях аналогичный размер (больший отрезок) отмечает уровень носа; в портрете Джосера ввиду малого расстояния от подбородка до губ и от губ до уровня носа эта граница лежит несколько выше — на переносице. Видимо, особенности индивидуального строения лица Джосера, судя по маске-слепку, вызвали незначительное отклонение от канонической структуры пропорций.

Пропорции лица маски Джосера подчинены анатомическому строению, а не канону, а потому канонический размер головы, составляющий для памятников Древнего царства $2\sqrt{3}$, не охватывает все лицо слепка, в то время как голова статуи Джосера (без клафта и подвесной бородки) вписывается в традиционный размер $2\sqrt{3}$ ($r = \sqrt{3}$).

В маске Джосера гипсовый отлив, окаймляющий лицо, имеет выступ по краям. Если принять его за верхний предел, то голова впишется в окружность радиуса $\sqrt{5}$, а высота ее составит $2\sqrt{5}$. Видимо, оставленный кусок рабочего материала играл роль своеобразного обрамления, соотносившегося с пропорциями лица маски.

Маски Нового царства очень разнообразны. Среди них встречаются маски, покрывавшие изголовье саркофагов: деревянные; условные и стандартизированные в передаче внешнего облика; каменные, составлявшие единый монолит с саркофагами; практически лишенные портретности (она проявлена в них лишь в той мере, в какой этого требовали законы монументального искусства). Подобные изображения трактовались обобщенно в силу того, что огромные саркофаги, превышавшие человеческий рост, уподоблялись статуям-колоссам. При каноническом, антропоморфном виде саркофагов, воспроизводивших облик спеленатой мумии, не могло быть иного решения в исполнении голов.

Среди древнеегипетских масок, возлагавшихся на голову мумии, подлинным шедевром является золотая маска Тутанхамона, передающая портретные черты фараона. Отбрасывая все частности преходящего момента, древнеегипетский мастер раскрывает портрет в бесконечной протяженности времени, воссоздавая длительное состояние, в котором пребывает образ. Тем самым образ предстает во всей многогранности индивидуального и обобщенного, человеческого и обожествленного, в совершенном проявлении жизненной правды и магической силы. Золотой цвет маски условен — золото ассоциировалось с солнцем, здоровьем, бессмертием. Этот цвет вообще характерен для ритуальных масок (портретная золотая маска фараона Шешонка, середина X в. до н. э.). Даже те из них, которые изготовлялись из дерева или картонажа, имели золотую окраску, имитировавшую металл.

Маски чисто вспомогательного, «рабочего» назначения донесла до нашего времени эпоха Амарны (ил. 26). Как уже отмечалось, искусство этого периода не было стилистически однородным. Наряду с преувеличенным подчеркиванием индивидуальных черт намечался и обратный процесс — возвращение к лирической трактовке образов.

Напряженная экспрессия памятников первых лет правления Эхнатона сменяется тихим, спокойным созерцанием, свойственным художественному почерку целой школы мастеров, условно приписываемой скульптору Тутмосу. Скульптурные мастерские, обнаруженные при раскопках города Ахетатона, столицы Египта эпохи Амарны, сохранили большое количество гипсовых масок и отливов, позволяющих составить представление о приемах работы древнеегипетского мастера над портретом.

На гипсовых масках из мастерской Тутмоса можно проследить различные этапы пластической обработки — от первичных слепков до голов, несущих следы художественной отделки. Маски-слепки фиксировали черты мертвого лица, постепенно «оживавшего» на каждом последовательном этапе обработки под искусной рукой скульптора.

Среди масок, найденных в мастерской Тутмоса, встречается много изображений пожилых людей, что вообще не было характерно для ритуального портрета, иконография которого воспроизводит идеальный возраст. Путем обобщенной моделировки мастер сглаживал объемы, устранял впалости щек и складки у рта, придавая лицу пластичность. Подобный прием сообщал лицу черты возраста зрелого, но не старого, что отвечало не только ритуальным требованиям, но и эстетическому ви́дению образа.

Постановка проблемы иконографии позволяет выявить эстетическое содержание таких категорий, как идеализированное и конкретное, движение и статика, пространственно-временны́е соотношения, сущее и не-сущее, явленное и скрытое. Если в портрете духовная сущность образа как бы просвечивает через внешнюю оболочку, одухотворяя материю и наделяя ее вечной жизнью, то маска несет в себе печать непроницаемости, придавая чертам известную скованность.

В первые века нашей эры, в период римской экспансии, завоеватели принесли с собой обычай хранить в домах изображения умерших членов семьи. Этот обычай определил специфику и назначение римского скульптурного портрета, который постепенно слился в Египте с традициями ритуальной маски. Вероятно, замена пластически исполненных масок вертикально поставленными скульптурными головами (вместо прежнего горизонтального положения на мумии) была вызвана влиянием римского ритуального портрета. Вертикально поставленные головы не были органично слиты с мумией, в то время как маска покрывала лицо и мыслилась как роспись самого лица. Поскольку умерший представлялся приобщенным к Осирису, он принимал в себя бога как идеальную сущность. Отсюда в маске идеальный божественный образ сочетается с индивидуальным обожествленным человеческим обликом, и маска как носитель божественного начала становится предметом культового почитания.

Маски-головы и маски-лица, лишенные затылочной части, выражали собой двояко понимаемое отношение поверхности к глубине: с одной стороны, плоскостную трактовку поверхности изображения при доминирующем значении лица, с другой, — философскую глубину осмысления образа.

Идеализация черт лица вызвала изменения и в технике исполнения — наблюдается тяготение к плоским формам, и в результате пластически исполненные детали заменяет роспись — расписные прото́мы, внутренние саркофаги — своеобразный футляр для мумии, — а

то и непосредственно роспись самой мумии, лицо которой прокладывалось гипсом и затем прописывалось.

Первоначально исконно египетские маски были рассчитаны исключительно на фасную точку зрения и, будучи возложенными на лицо мумии, были видимы сверху. Плоскостность черт практически нивелировала профиль при горизонтальном положении головы мумии и саркофагов.

Если в римском портрете господствует конкретная достоверность, то в египетских образах ощущается преобладание духовной сущности над физической телесностью. Римские ритуальные изображения предков представляли собой или обобщенный образ, или конкретное, реально переданное лицо человека, обладавшее способностью оказывать покровительство живущим. В понимании язычника такие изображения воспринимались как точный эквивалент первообраза. Подобные представления распространились на погребальные маски греко-римского Египта, явившиеся предшественниками портрета. Римский портрет восходил к своему ритуальному прототипу в образе человека-предка, древнеегипетский прототип тяготел к сближению с божественной субстанцией, отвлеченная сущность которой и привела в конечном результате к отходу от эллинистического направления с его приемами конкретно-достоверной передачи образа.

На протяжении досаисской эпохи египетского искусства маски в основном были портретны, но начиная с конца I тыс. до н. э. портретность изображений постепенно сменяется условной типизацией: индивидуальность изображений полностью растворяется в декоративно-стилизованных приемах исполнения.

Эволюция эллинистических масок прослеживается на памятниках, охватывающих время, начиная со второй половины I в. н. э. и кончая правлением императора Марка Аврелия (161—180); на протяжении этого периода в иконографии масок наблюдаются значительные изменения в стиле — от местного, египетского к греко-римскому. В результате ассимиляции населения выявляется связь между местными и чужеземными культами. Средний класс в эпоху птолемеевского Египта был смешанным в этническом отношении. Получившая распространение в этой среде египетская религия повлекла за собой и традиции погребального ритуала. Погребальные маски, которыми украшались мумии, исполнялись местными египетскими ремесленниками, в то время как заказчиками их были греки и эллинизировавшиеся египтяне. Территориально область распространения египетского погребального культа простиралась до Среднего Египта.

Постепенно маски из горизонтального положения переходят в вертикальное, сначала слегка приподнимаясь от шеи, и к III в. составляют уже почти прямой угол с телом мумии [31]. Вертикальная постановка под влиянием римского ритуального портрета превращает мас-

ки в круглые головы, устанавливавшиеся с резким наклоном относительно тела.

По мере распространения погребального культа маски-головы стали изготовляться в массовом количестве благодаря появлению техники отливки в форме, что неизбежно повлекло за собой изменения в иконографии: лица стандартизируются, поверхность сглаживается, отдельные детали идентифицируются — прически, бороды, глаза. Естественно, что это привело к повторяемости типов и оставляло слишком мало возможностей для проявления портретности.

При сопоставлении портретных и непортретных масок можно ясно видеть, что в первом случае мастер исходил из индивидуального образа, который в процессе обобщения доводился до идеального. Во втором — маска выступала как посредник между отвлеченным, идеальным первообразом и его подобием, выраженным в пластической форме. В процессе идеализации портретных масок в соответствии с культом мертвых мастера стремились придать конкретному образу печать вечности, в результате чего получались своеобразные «непортретные портреты» и происходило постепенное сближение обоих видов масок.

Дальнейшим шагом на пути преодоления пластических форм явились портреты, написанные на плоской поверхности доски. Постепенно уплощавшиеся лица масок, покрывавших деревянные саркофаги и составлявших с ними одно целое, сменяются живописными портретами. В качестве материала для масок и портретов на досках использовалось кипарисовое дерево. За ним закрепился определенный круг символики — кипарис считался символом вечной жизни и нетленности. Единство образных представлений способствовало органичной замене пластических форм иллюзорно переданными чертами лица — на плоскости, с помощью объемного мазка.

4

Изображение лица на плоскости. Трансформация трехмерного пространства в двухмерное

Древнеегипетские статуи были, как правило, ориентированы в фас. Постановка статуй на фоне стены и пилонов храма или в тесном помещении гробниц практически делала невозможным обход; фасная и профильная точки зрения на скульптуру являлись доминирующими. Сама по себе трехмерность фактически сводилась лишь к внешним приемам пластической моделировки форм.

При исполнении статуй мастера учитывали их местоположение — в открытом пространстве двора храма или в замкнутом помещении

гробниц. Колоссы, аллеи сфинксов, тянущихся длинной процессией, решались более обобщенно, поскольку уже сам принцип повтора фигур исключал их индивидуализацию. При этом мастеру приходилось учитывать естественное освещение, когда луч солнца, скользя по лицу или фигуре, дополнительно лепил объем, то усиливая его в тенях, то сглаживая на освещенной поверхности. Египетские мастера учитывали это, ибо при резкой, контрастной моделировке получились бы жесткие светотени, которые искажали бы внешний облик изображений.

Напротив, статуи, помещавшиеся в гробницах, святилищах или интерьерах храмов, были частично или полностью скрыты от естественного солнечного освещения и могли быть видимы при свете факелов с их подвижным лучом. Свет, выхватывая фигуры из мрака, придавал им объемность.

При выборе техники исполнения рельефов мастера учитывали их местоположение: у входа, в местах, доступных солнечному лучу, который, попадая в углубление контура, «круглил» заключенное в нем изображение, обычно располагались композиции, выполненные в технике углубленного рельефа — en creux. По той же причине мастера классического периода предпочитали использовать низкий рельеф, учитывая специфику освещения, привносящего дополнительный пластический эффект в моделировку поверхности. Следует иметь в виду, что расчет на искусственное освещение в гробницах реально предполагал лишь церемонию погребения, поскольку после совершения обряда усыпальницы замуровывались и их единственным властителем оставался умерший, или, вернее, его *ка*. Видимо, для мистического созерцания покойным ритуальных изображений соблюдались те же условия, что и для реального их рассмотрения.

Условность образа зависела не только от его осмысления, но во многом была продиктована техническими средствами исполнения. Фигуры на плоскости в рельефе и росписях уже несли в себе достаточную долю условности. Египетские художники всегда выбирали максимально выразительный аспект передачи изображения на плоскости, сочетая разноплановые элементы. Разворот в фас плеч при профильном положении головы и ног динамизировал позу. Усиление динамики достигалось при помощи жеста руки с занесенным копьем или натягивающей тетиву лука. Фасное изображение лиц встречается в рельефах и росписях чрезвычайно редко (см. роспись с изображением музыкантов и танцовщиц из гробницы неизвестного фиванского вельможи, XVIII дин., Новое царство; Лондон, Британский музей). Профиль давал бóльшую выразительность, ибо контуры лица четче прорисовывались и фигуры читались с далекого расстояния. Эстетическое требование выразительно способствовало закреплению профильного изображения головы.

В древнеегипетском языке понятия «голова» и «лицо» дифференцированы весьма относительно: первая обозначалась иероглифом tp с детерминативом профиля головы [32], второе — ḥr — сопровождалось изображением лица — en face [33]. Значение слова ḥr имело более обобщенный смысл, соответствуя не только понятию человеческого лица, но и указывая на фронтальность, когда речь шла о статуях или фасадах архитектурных сооружений. Слово tp имело значение, аналогичное с ḏ³ ḏ³ (голова), сопровождаемое также детерминативом человеческого профиля. Ḥrj-ḏ³ ḏ³ сопутствовали оба знака — фасный и профильный детерминативы лица. Слово tp распространялось не только на изображение человеческой головы, головы статуи или мумии, но употреблялось также и в значении лица. Тем же словом обозначалась и голова, когда речь шла о росписях, где она обычно изображалась в профиль. Однако трудно с уверенностью сказать, всегда ли египтяне учитывали различные оттенки этих слов, поскольку основные значения их сходны.

Вплоть до эпохи эллинизма воспроизведение лица на плоскости в фас встречалось крайне редко; помимо единичных фигур в росписях исключение составляет один из вариантов иконографии богини Хатхор, представляющей ее в том виде, как она изображалась на хаторических капителях, — женская голова с коровьими ушами. Изображение в основном относится к пластическим композициям.

Специфически живописную область составляют фаюмские портреты. Появление их относится к тому времени, когда в греко-римском Египте наряду с традициями древнеегипетского заупокойного культа стали использоваться ритуальные портреты, написанные на досках или холсте и вставлявшиеся в изголовье мумий. На протяжении первых веков нашей эры фаюмские портреты (название их происходит от Фаюмского оазиса, места находки большинства из них) еще сосуществовали вместе с погребальными масками, хотя последние под влиянием римского скульптурного портрета в значительной степени эллинизировались, превратившись в круглые головы. По мере дальнейшей эволюции к III—IV вв. в них наблюдается возвращение к условной декоративной плоскостности. Развитие стиля фаюмских портретов шло в том же направлении — по линии уплощения черт лица, — объемный мазок сменяется плоским. Можно сказать, что живописные портреты — явление, порожденное исключительно эллинистической эпохой. На формирование их стиля несомненное влияние оказал римский скульптурный портрет I—II вв.; к концу II в. и особенно в III—IV вв. заметно проявляется нарастание условных, декоративных тенденций.

Ранние фаюмские портреты были написаны в технике энкаустики, получившей в ту эпоху большое распространение. Отличительная особенность энкаустических восковых красок состояла в объемности

мазка. Направление мазков обычно следовало форме лица; на носу, щеках и подбородке, в обрамлении глаз они накладывались густо; контуры волос и лица выполнялись более жидкой краской.

К ранним памятникам, написанным восковыми красками, принадлежит портрет мужчины в синем плаще (вторая половина I в. н. э.; ГМИИ им. А. С. Пушкина; инв. № 5771 (ил. 37). В отличие от традиционно египетской фронтальности голова слегка повернута вправо. Тени от носа и в обрамлении глаз делают лицо пластичным. На щеках и вдоль переносицы положены световые блики. Светящаяся точка в глазу придает живость взгляду. Накинутый поверх белого хитона голубой плащ бросает отсвет на щеку. Эта первая в живописи передача цветового рефлекса свидетельствует о живой наблюдательности художника и живописности приемов портретного письма. Портреты, исполненные в технике энкаустики, проникнуты эллинистическим влиянием; сама галерея образов подтверждает это, не говоря уже о пластичности стиля письма с объемно переданными формами лица и частым использованием поворота головы в три четверти. Фактура красочного слоя отличается пластичностью; живописная специфика фаюмских портретов проявляется в большом разнообразии линий контуров, теней, бликов и штриховки. До этого периода в росписях Древнего Египта никогда не встречалось изображение теней. Собственно говоря, это не тени, поскольку они не исходят от конкретного источника освещения, а, скорее, своеобразный живописный прием передачи подобия рельефной моделировки, достигаемой средствами энкаустической техники.

Примерно с середины II в. в погребальном ритуале стали применяться расписные пелены, покрывавшие мумию покойного. Роспись исполнялась по трафарету ритуальных композиций, но лица писались отдельно на холсте и вставлялись в ткань пелены. Среди таких изображений следует отметить пелену, на которой представлен покойный, стоящий между своим перевоплощением в Осириса и Анубисом (середина II в.; ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. № 5749). Портрет написан жидкой клеевой краской, в то время как фигура покойного, его изображение в образе Осириса и Анубис четко прописаны по трафарету. При всей иератичности таких фигур портреты обладали поразительной живостью. Портрет так называемой «фрау Алины» (II в.; Берлин Боде-музеум), написанный в технике темперы на холсте, отличается более плотным письмом, сохраняющим еще пластичную моделировку поверхности в сочетании с приемом наложения мазков по контуру черт лица.

Примерно со второй половины II в. большинство фаюмских портретов пишется в технике энкаустической темперы, где к воску вместо смол примешивался яичный белок, в результате чего краски становились жиже. Применение жидкой краски и нанесение ее сплошным

слоем на поверхность лица приводит к плоскостному стилю. В портрете семита (ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. № 5789) прорисовкой выполнена обводка глаз, носа и губ, орнаментально обозначены завитки волос и бороды. Здесь преобладают черты египетского стиля, сказавшегося в условной манере трактовки лица, фронтальном положении головы, ровной фактуре поверхности. В темперной живописи применялись кисти разной толщины, что позволяло достигать поразительного разнообразия письма. Поздние фаюмские портреты III—IV вв. написаны чистой темперой в совершенно плоскостной манере. Тени и блики в таких портретах превращаются в графически условные линии и цветовые пласты в соответствии с плоскостным стилем изображения.

Со второй половины II в. и особенно в III—IV вв. заметно проявляются условные тенденции, определившие дальнейшую линию развития фаюмского портрета; все большее значение приобретает линеарное письмо, нарастает плоскостная условная манера, декоративность побеждает изобразительность.

Поздние фаюмские портреты эволюционируют по линии идеализации образов; индивидуальность сменяется обобщенностью. Если галерея ранних портретов отличалась неповторимостью моделей, то поздние произведения несут на себе печать иконографического сходства. Это достигается «обнаженностью» технических приемов исполнения: условная широкая контурная обводка овала лица приобретает самодовлеющее значение — световые блики мыслятся отражением ирреального света с его незримым источником. Блики света и тени превращаются в светлые и темные пласты. Они усиливают плоскостность и придают живописным приемам чисто декоративный смысл.

Если ранние портреты отмечены пластичностью в передаче форм, то в поздних черты лица претерпевают все большую стилизацию, тяготея в сторону знака. Осязаемость форм сменяется знаковой графичностью, которая приобретает устойчивость, характеризуя данный стиль исполнения. Эта устойчивость изобразительных приемов выражается и в постоянстве системы пропорций. Лик постепенно приобретает конструктивную построенность, образы — схожесть.

Ранние фаюмские портреты по типам лиц с удлиненным овалом, манере посадки головы, не фронтальной, а приближающейся к трехчетвертному развороту, по стилю исполнения стоят ближе к эллинистическим памятникам. По сравнению с одновременно выполненными масками с их округлыми лицами и широко расставленными глазами живописные портреты отличаются вытянутостью форм: овал лица сужается к подбородку, глаза расположены ближе к переносице, а потому и расстояние между их внешними уголками значительно сокращается. Соответственно этому интервалу — наибольшему из горизонтальных размеров лица, принимаемому нами за исходный в гео-

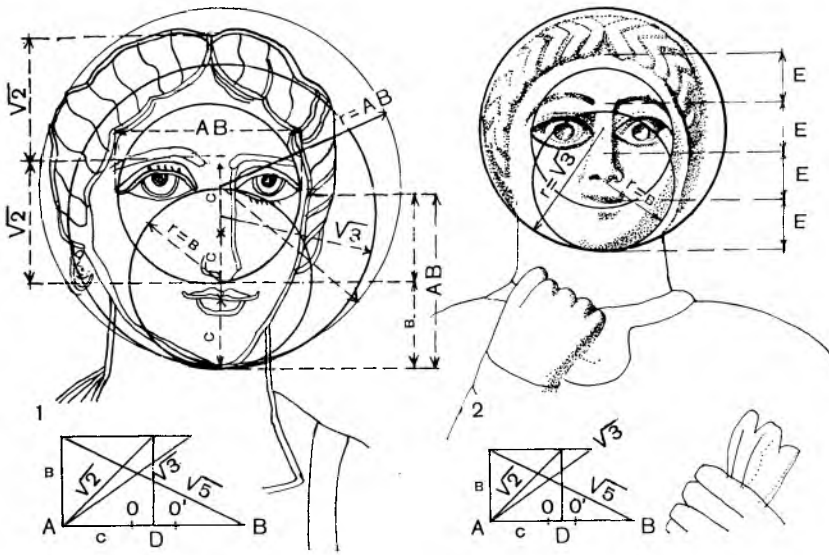


Рис. 40—43 Сравнительная схема структуры пропорций построения лиц:

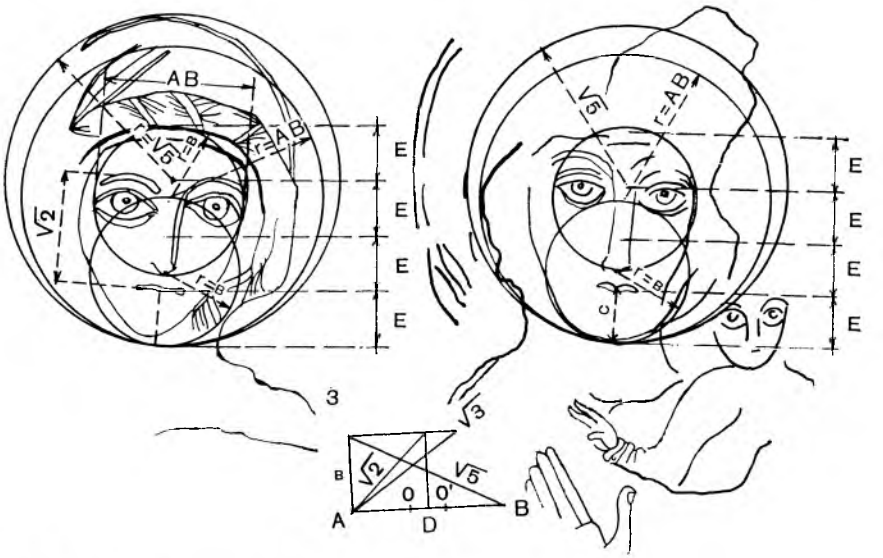
40. Фаюмский портрет женщины средних лет. III в.

41. Коптское надгробие. Женщина с пальмовой ветвью. IV в.

метрических построениях золотого сечения,— голова в высоту в большинстве памятников стала вписываться в окружность радиуса $\sqrt{5}$ или $\sqrt{3}$, в то время как пропорции в системе *RDH*, исчисляемые из размера всей головы от уровня шеи, сохраняют принятую каноническую структуру: высота головы составляет *2A* или *5E* (верхний предел у ряда портретов может лежать несколько выше, если изображена пышная прическа).

У поздних портретов при аналогичном выражении пропорций в системе *RDH* глаза поставлены шире, а следовательно, и все параметры увеличиваются соответственно растяжению исходной единицы (расстояние между внешними уголками глаз).

В поздних фаюмских портретах можно отметить обращение к местным египетским традициям. Поворот, совершающийся с конца II в., к III и IV вв. знаменует доминирование восточных влияний, которые не только распространились на такой жанр, как ритуальный живописный портрет, но и затронули сферу римского скульптурного портрета, отмеченного аналогичными тенденциями. Гармоничная целостность классического скульптурного портрета сменяется подвижностью черт, иллюзорность, претворяется в духовность, интерес к



42. Лик св. Анны. Фреска Фараса. VIII в.

43. Лик Богоматери. Фреска Фараса. VIII в.

внешней разработке поверхности превалирует над передачей объема, моделировка становится детализированнее, графичнее, условнее, а образы — отвлеченнее. Все это может быть объяснимо с позиций эстетического кредо данной эпохи.

Древнеегипетский заупокойный культ на последнем этапе существования постепенно уступает место христианскому, начавшему проникать в Египет через посредство Рима и вступившему в соприкосновение со старой религией. Художественные принципы ритуального портрета и погребальной маски подготовили почву для появления христианской иконы. Графическая стилизация черт усиливает внутреннюю напряженность образа, в результате чего в портретах духовное начало побеждает телесное.

Так, на основе синтеза древневосточной погребальной маски и позднеантичного портрета, философской концепции о зримости и незримости Бога, выражающейся в сущностном способе пребывания в образе, складывается христианская икона.

Естественно, что и философские и художественные традиции древнеегипетского искусства нашли свое воплощение в памятниках христианского искусства.

5

Распространение традиций древнеегипетского искусства на иконографию коптских памятников

Связь Древнего Египта с христианством можно проследить в самом широком плане, начиная с философско-религиозных концепций и кончая образной символикой. Проблема эта необычайно сложна и интересна, и вполне естественно, что она находит самый широкий резонанс в специальных трудах и в общих работах ученых разных стран.

За последнее время в связи с новыми открытиями эта проблема становится особенно актуальной, подтверждая мысль, высказанную еще Ф. Энгельсом: «Новые находки, в особенности в Риме, на Востоке и прежде всего в Египте помогут в этом вопросе (происхождения христианства.— *Н. П.*) гораздо больше, чем какая угодно критика» [34].

Более сорока лет назад советский ученый А. С. Стрелков в своей монографии, посвященной фаюмскому портрету, указывал, что «египетскую струю в христианстве мы можем наблюдать... во всем, начиная от отдельных мотивов христианской символики и кончая чисто догматическими построениями» [35]. В своей недавно вышедшей монографии акад. М. А. Коростовцев посвящает специальную главу проблеме связей Древнего Египта и христианства [36]. Параллели между древнеегипетским философским мировоззрением и христианством прослеживаются начиная с «Памятника мемфисской теологии» и Евангелия от Иоанна, первые строки которых совпадают не только по смыслу, но и очень близки в словесном выражении. Помимо того, можно усмотреть и отдельные образные переклички, которые в сильно трансформированном виде устанавливают параллели между изображениями целого ряда древнеегипетских богов и их претворением в христианстве.

В иконографии эти черты проявляются на той стадии, когда культура Древнего Египта вступает в соприкосновение с христианским миром. Наиболее наглядно этот процесс прослеживается в памятниках коптского Египта, где египетские изобразительные приемы сочетаются с выкристаллизовывающейся христианской канонической иконографией. Коптское население Египта (копты — христианизированные египтяне) в основном было сосредоточено в провинциальных центрах, поскольку оно враждебно относилось к эллинистической культуре Александрии. Именно среди коптов обнаружились тенденции обращения к традициям древнеегипетского искусства — в них копты видели местные черты, отвечавшие их эстетическим идеалам, которые выражались в стремлении к условности, плоскостности изо-

бражений. Этому немало способствовала общность художественных принципов коптского искусства с искусством всего ближневосточного региона, и, в частности, с оказавшими на коптов непосредственное влияние памятниками сиро-палестинского круга.

Коптское искусство в стилистическом отношении не было однородным. На раннем этапе его развития античные традиции сказываются весьма ощутимо. Античные формы сочетаются с христианской символикой, вылившейся из переосмысления древнеегипетских ритуальных атрибутов.

Однако если мировоззренческие принципы античного искусства как языческого были неприемлемы для христианства, то его художественные приемы продолжали существовать, проникая в практику работы мастеров. Античное искусство в позднеэллинистическом своем проявлении определило возникновение различных местных школ, сосредоточенных в провинциальных центрах Римской империи. Легализованное в своих правах христианство распространилось и на эти центры, причем его проявления также не отличались однородностью. Из различных ближневосточных форм раннего христианства, сталкивавшегося с местными религиозными традициями, коптская линия обладала своими характерными особенностями, сочетая конкретную наглядность и неопровержимую логику мышления римской школы с философской мистикой, магией и абстрактным характером школы александрийской. Отсюда сосуществование телесной осязаемости с духовностью в произведениях коптской пластики, причем духовность выражена посредством придания образам экспрессивности внешними приемами, среди которых значительную роль играл прием деформации. Коптская скульптура IV—VII вв., продолжавшая традиции эллинистического искусства, как правило, весьма телесна в своей манере передачи форм. Однако в процессе эволюции коптского искусства намечаются тенденции к освобождению от материальности и преобладанию в образах духовности. Это привело к появлению раннехристианской иконописи, сосуществовавшей с пластическими композициями.

Стремление к плоскостной передаче изображения сказалось и в широком распространении рельефа в коптской пластике, в котором изобразительные принципы сочетались с орнаментальной графичностью. Графичностью отмечены не только атрибуты, но и стилизованные черты лица, что привело к сложению новой иконографии. Это направление явилось развитием живописных принципов поздних фаюмских портретов и погребальных масок, в которых нарастали приемы условной стилизации, иератичности черт.

Однако не только живописные изображения, но и коптская скульптура начинает тяготеть к плоскостности; поверхность статуй начала разрабатываться линейно. В целом ряде черт копты продолжают

древнеегипетские традиции, используя принятые позы статуй, атрибуты, пропорциональную структуру, но в то же время заимствованные типы статуй и приемы изображения несут в себе новое осмысление, выработавшееся под влиянием христианства.

Меняется соотношение фигуры и фона, переосмысливается композиция памятников. Если принцип древнеегипетского построения композиции заключался в заполненности пространства, обилии деталей, не оставлявших пустот, то в христианском искусстве коптского Египта сильно возрастает роль атрибутов, получающих символическое осмысление и переосмысление в христианском аспекте. Фигуры трактуются изолированно, преобладают крупномасштабные изображения, которые доминируют, рельефно выделяясь на незаполненном фоне. Пространственные паузы усиливают смысловую значимость образов, берущих на себя всю духовную нагрузку.

В эстетическом осмыслении христианские лики, так же как и поздние фаюмские портреты, внутренне более подвижны за счет условности изображений, принимающих на себя, в данном случае на лик, всю эмоциональную выразительность. Таким образом, внешняя атрибутальная заполненность становится равнозначной внутреннему наполнению, меняется лишь эстетическая расстановка смысловых акцентов.

Язык знаков и линий приобретает помимо художественного самодовлеющее философско-символическое значение. Линии становятся столь же емкими по осмыслению, как и слово. Слово и линия смыкаются в графическом изображении и ви́дении образа. В этом плане интересные параллели проведены в работе немецкого ученого М. Римшнейдер [37], в которой автор сопоставляет беспространственное ви́дение ранневизантийского поэта-эпика Нонна Панополитанского (V в.) с позднеантичными портретами. Словесный язык Нонна-поэта, если так можно выразиться, в известной степени графичен, как и стиль современных ему скульпторов, отличается плоскостностью изображений, лишенных пространственной глубины. Характерно, что в образном предсказании будущего у Нонна и описании его картин они воплощаются в виде плоскостных изображений, раскрывающих действие в плоскости: не само событие, а описание его, лишенное наглядной выпуклости, присутствует у автора. Всякая вещь только тогда становится ощутимой, когда она начертана. Даже употребляемые поэтом глагольные синонимы сводятся к одному конкретному выражению — «тянуть линию».

Древний Египет не вводил в практику словесный портрет; жанр экфрасис как поэтическое описание внешности в целом не был ему свойствен, за исключением отдельных образных сравнений в лирических поэмах. По существу, этот жанр создает христианская литература. У Нонна мы встречаем словесные портреты, которые могут

быть сопоставлены с современными им живописными изображениями. Подобно тому как в живописном произведении пластические формы уступают место условному линеарно-графическому решению, где с помощью линий (волнистых, кругообразных, изогнутых) передаются не формы лица, а намеки на углубления и выпуклости, Нонн дает зримое описание портрета, не сводя его при этом к абстрактной формуле [38].

Такие описания, хотя они и принадлежат позднему времени, когда египетское искусство выступает в ассимилированном виде с культурами позднеантичного мира, представляют бóльшую ценность, так как, по существу, дают иконографическую формулировку образа в его эстетическом понимании. Эстетическая категория есть сфера выражения внутреннего во внешнем, сущности в явлении, субъективного в объективном, идеального в материальном. С этих позиций образы христианского искусства раскрывают проблемы иконографической данности, которая стояла и перед древнеегипетским искусством.

То, что мы условно определили как «иконографическую данность», зримо реализуется в неком эталоне канонизированной иконографии, разработанной для каждого типа изображения. В Древнем Египте из-за отсутствия описательной иконографии существовали образцы, переданные лишь в материале, — это скульптурные модели, запечатлевшие иконографически обобщенные типы в круглой скульптуре и рельефе. Стиль исполнения обоих видов пластики идентичен.

Предтечей целого ряда христианских образов послужили памятники древнеегипетской пластики. Преемственность художественных традиций проявилась не столько в иконографии лиц, сколько в композиции. Таких параллелей искусство знает множество. Например, образ Исиды с младенцем Хором на коленях, кормящей грудью сына. Исида почиталась в Египте с древнейших времен; культ ее, богини-матери, подательницы плодородия, жизни и здоровья, восходил еще к представлениям родового строя. Особое развитие культ Исиды получил в греко-римском Египте, распространившись далеко за пределы долины Нила. В памятниках коптского искусства этот образ трансформируется в образ Богоматери, переходя из области статуарных изображений в плоскостные (см. рельефы надгробных стел V—VI вв. и фрески в Саккара, до 640 г.) [39].

В коптском искусстве этого времени складывается иконографический тип сидящей на троне Богоматери Галактотрофусы (млекопитательницы). В росписи в Саккара подобный тип композиции отличается фронтальностью позы, лик восходит к стилю поздних фаюмских портретов; в пропорциях лица доминируют большие, широко раскрытые глаза, обрамленные густой линией бровей и век. Однако наряду с фронтальным изображением Марии в иератической позе с прямо сидящим на коленях младенцем Христом в то же время (V—VI вв.)

встречаются композиции более пластически гибкие (стелы из Мединет-эль-Фаюм, Берлинский музей), с изображением Богоматери с Христом. Голова Марии слегка наклонена, младенец свободно, в непринужденной позе полулежит на коленях матери. Такой тип получил дальнейшее развитие во фресковых композициях Саккара, в росписях Бауитского монастыря, где в абсиде представлена Богоматерь в образе небесной царицы с младенцем и святыми. Причем встречаются оба типа иконографии Богоматери — в строго фронтальной позе и с наклоном головы; последний несет в себе пережитки эллинистических композиций, которые в известной мере исходят из жанрового мотива. В коптских христианских памятниках закрепляется иконографический тип фронтального изображения, идущий от традиций древнеегипетской пластики, которой он оказался более родственным по духу и по форме.

Самые ранние изображения Богоматери-млекопитательницы несут печать не столько профессионального, сколько «народного» искусства. Подобные «сюжеты» встречаются на вотивных предметах, исполненных в технике резьбы по слоновой кости. Эти памятники отмечены некоторым примитивизмом, проявляющимся в нарушении гармоничной пропорциональности в строении фигуры, но в то же время они отличаются большой экспрессией, хотя и несколько грубоватой манерой исполнения. Тем не менее эти произведения проникнуты искренностью и наивностью мировосприятия, что внесло в иконографию образов ряд новых черт, обогащая ее новыми изобразительными приемами. И вместе с тем это не приводило к кардинальному переосмыслению образов, которые в сознании людей еще непосредственно ассоциировались с не утратившими в то время значения египетскими мифологическими представлениями.

К одному из наиболее типизированных видов иконографии принадлежит изображение св. Георгия, получившее широкое распространение в коптской пластике и тканях. Прототипом его можно считать композиции, изображающие Хора в образе римского всадника (Париж, Лувр). Условная иконография сокологолового египетского божества претворяется в композиционный вариант св. Георгия-змееборца, где крокодил, олицетворявший Сета, заменяется драконом. При этом вместо головы сокола, естественно, появляется человеческая, причем черты лица св. Георгия в ранних коптских памятниках, включая и ткани, сильно стилизованы. Таким образом, иконографические традиции претворяются в композиции памятников, и там, где трактовка головы была обусловлена канонической стилизацией образа, ярче выступает и условность, характерная для коптских памятников. Совершенно очевидно, что усматривать в образе св. Георгия наличие каких-либо индивидуальных черт противоречило бы логике его осмысления. Однако иконографические приемы складываются в определен-

ную устойчивую манеру изображения, которая делает этот образ «узнаваемым». Такая узнаваемость в коптских памятниках достигается за счет установившейся композиции и иконографии, восходящей к типу изображения Георгия-воина.

Процесс сложения иконографии, будь то раннехристианские памятники или произведения эллинистического Египта, приводит к выработке отвлеченной системы правил изображения. Для иконографии христианского лика подобную роль играли так называемые «лицевые подлинники», фиксировавшие иконографическую данность образов; для греко-римского Египта — упомянутые выше скульптурные модели, безличные в своем облике, отражавшие лишь технические приемы работы и исполнявшие инструктивную роль. Не случайно, что широкое распространение скульптурных моделей приходится именно на эллинистический период, когда индивидуальность образа уступает место типизации.

Семантическое осмысление черт лица привело к предельному лаконизму изобразительных приемов, ничем не затуманивающих сокровенного смысла образа.

Памятники восточного региона — фаюмские портреты, надгробная скульптура Пальмиры, росписи в Дура-Европос, где лицо играет доминирующую роль, — отмечены преобладанием духовной сущности над телесной. В лице подчеркивается взгляд с его экспрессивным напряжением.

Символическое и буквальное «прозрение» сквозь внешние формы материальной оболочки наблюдается в римском скульптурном портрете, где начиная со второй половины II в., периода Антонинов, конкретная достоверность сменяется впечатлением созерцательной самоуглубленности. Пластически это выражается приемом проработки радужной оболочки глаза и зрачка. Таким образом, языческое искусство поздней античности и ближневосточных культур подготовило сложение основных принципов христианской иконографии, которая наложилась своеобразным пластом на древние традиции этого искусства.

Особую группу памятников составляют коптские стелы. Большинство из них относится к позднеэллинистической и раннехристианской эпохе. С распространением христианства складывается новый тип надгробной плиты, устанавливавшейся на могиле умершего. Происхождение этой группы памятников связано с различными центрами Египта; среди них исконно древние — Луксор, Карнак, Гиза, Фаюм и относительно новые — Александрия, Ком-Абу-Биллу, Шех-Абаде и др. Надгробные стелы представляют собой плиты прямоугольной формы или со скругленным верхом, заключенные в раму с выступающими краями. Все поле плиты занимало изображение умершего обычно в полный рост в ритуальной позе молитвенного предстояния. Фигуры,

как правило, представлены фронтально, реже они сочетают в себе фасные и профильные элементы, при этом лицо и плечи развернуты в фас, ноги — в профиль (стела с изображением молящегося мужчины с дочерью из Ком-Абу-Биллу — Реклингхаузен, Иконенмузеум). В иконографическом типе коптских орант встречаются варианты постановки фигур и различные манеры исполнения: позы одних фигур выдержаны в античных традициях, они пластичны и естественны, подвижны и свободны в пределах заданной композиции, позы других отмечены скованностью, иератичностью, плоскостностью трактовки, условностью формы, своеобразием пропорций. Каждый из стилей исполнения по-своему выразителен — первый свойствен ранним памятникам, второй — более поздним. Сама по себе поза орант ритуальна. В ней можно усмотреть связь с магическим знаком *ка*, помещавшимся на голове ритуальных фигур (ил. 38). Согнутые под прямым углом руки знака *ка* играли роль магического символа.

Руки орант, воздетые кверху, обычно слегка разведены в стороны, что придает фигурам пластичность; нередко они вписываются в окружность, вторя ритму полукруглого обрамления верхнего края плиты или арки-эдикулы, в которую заключена фигура, шарообразной форме головы и расходящимся на груди складкам одежды. К такого рода пластическим изображениям можно отнести стелу из Фаюма (ГМИИ им. А. С. Пушкина), на которой представлена молящаяся женщина в позе оранты (ил. 41). Фигура исполнена в фас, пластическую свободу ей придает асимметричность постановки относительно центральной оси: правая нога, слегка согнутая в колене, отставлена назад, что в условиях плоскостного решения композиции создает намек на третье измерение, напоминая контрапосты античных статуй. Однако античные традиции в этом памятнике преломляются в соответствии с требованиями христианского культа и с учетом особенностей исполнительской манеры провинциальной школы. Основной акцент мастер делает на лице, объемно моделированном, с резкой светотенью выступающих и углубленных частей. Лицо портретно, хотя портретность сочетается здесь с известной долей условности, присущей иконографии погребальных стел (в качестве аналогии можно привести стелу из музея в Александрии, на которой изображена женщина с сыном. — Инв. № 24202). Условность подобного облика московской стелы проявляется в стиле исполнения ряда деталей, сходных по манере с александрийским памятником — в объемной моделировке черт лица с контрастным сопоставлением выступающих и углубленных частей; с четко обозначенной округлостью щек и подбородка, с ямочкой под нижней губой и резко очерченным ртом. Круглые глаза с выпуклым глазным яблоком и обозначенным зрачком создают впечатление сосредоточенного взгляда, присущего христианским ликам. Шарообразная форма головы подчеркивается пышной прической с

пластично изображенными прядями волос. Не нарушая общего впечатления фронтальности, мастер отступает от точной симметрии, придавая фигуре пластичную позу путем легкого наклона головы к правому плечу. Однако подвижность фигуры в целом скорее внутренняя, чем внешняя. При всей цельности восприятия верхняя и нижняя ее части исполнены в разном масштабе: голова и воздетые руки решены крупнее — прием, характерный для раннехристианских памятников. Пропорциональная структура выражена в золотом сечении, однако здесь имеются отступления от древнеегипетского канона, что объясняется спецификой иконографии данного памятника.

Поскольку в распоряжении автора имелось сравнительно небольшое количество стел данного типа, делать какие-либо окончательные выводы относительно каноничности их пропорций преждевременно. Можно привести здесь лишь результаты предварительных обмеров (рис. 44). Голова фигуры на стеле из ГМИИ им. А. С. Пушкина довольно точно вписывается в окружность, проведенную радиусом одной из пропорциональных величин (*J*) шкалы *RDH*. Окружность радиуса *C* касается пальцев обеих рук и проходит по границе прически на лбу. Пропорции в шкале *RDH* довольно близко совпадают с пропорциями золотого сечения, полученными путем геометрических построений из расчета деления высоты фигуры в золотом сечении. При этом ими не только уравновешиваются соотношения всех частей фигуры, но и основные элементы композиции стелы. Так, например, расстояние между центрами капителей условных полуколонн, на которые опирается арка, составляет $\sqrt{2}$. Размер головы фиксируется величиной ●, уровень кончика носа определяется величиной *E*, взятой от верхнего предела головы. Эта же величина *E*, взятая от подбородка, отмечает границу волос у лба. Фигура женщины-оранты заключена в арку, опирающуюся на две стилизованные колонны, символизирующие вход в храм. Капители их напоминают лепестки лотоса. Под ними на обеих колоннах изображены кресты, указывающие на принадлежность молящейся к христианской вере. Свободное поле плиты занимает надпись, прочтенная С. Я. Берзиной.

Надпись начинается со слова MATRONA, которое равнозначно древнеегипетскому понятию «госпожа дома». В тексте значится: «Госпожа, покойся в мире с богом», далее идет дата смерти — 19 августа. Установить по надписи год пока не удалось, но, судя по иконографии и начертанию букв, надпись сделана позднегреческим шрифтом. Следовательно, московская стела исполнена не ранее IV века, а вероятнее всего, между V и VII веками.

В христианском мировоззрении основу религиозной догматики составляет понятие лика. Христианство сделало из лица важнейшую богословско-философскую категорию, претворив ее в догмате о Троице, выражающей единосущие бога в трех лицах.

Языческая философия представляла бога в различных проявлениях его сущности. Философская концепция неоплатонизма (III в.) исходила из того, что не лицо едино, а некая божественная физичность, воплощавшаяся в масках, выражавших постоянство отношений. Таким образом, дространственное представление о маске как об отношении поверхности к глубине раскрывалось не только в прямом, но и в переносном философском смысле — как отношение сущности к внешним формам ее проявления.

На смену гармоническому равновесию древнеегипетских памятников приходит экспрессивная напряженность образов коптских рельефов. Изображения на надгробных стелах отличаются повышенной духовностью, растворившей в себе телесные формы, которые превращаются в условную бесплотную оболочку — при этом фигуры сохраняют лишь видимость ритуальных поз. Эти черты свойственны раннехристианским надгробиям, в то время как в резьбе по кости продолжают господствовать античные традиции.

Коптская скульптура с ее экспрессивностью вносит ряд новых иконографических приемов. Если в древнеегипетской технике рельефа en creux кругление объема, заключенного внутри контура, никогда не переходило в деформацию, то коптский мастер специально создает этот эффект, чтобы придать экспрессию образу. Прием деформации нарушает привычную систему пропорциональной соразмерности черт лица и форм фигуры.

Коптские лики взирают непомерно большими глазами, выражая идею внутреннего озарения образа. Головы многих фигур также сильно увеличены: этим внешним приемом достигается подчеркнутое доминирование лика над телом. Таково изображение молящейся женщины (вотивная статуэтка из Бенаса (ил. 40) [40], обожженная глина, покрытая росписью). Фигурка представлена в канонической позе оранты, однако более ничего не связывает этот памятник с христианской иконографией. Лицо стилизовано — круглые глаза с темной обводкой выделяются на условном белом фоне лица. Объемно проработаны лишь нос с круглыми открытыми ноздрями и маленькие груди. Весь стиль исполнения подчеркнуто декоративен; орнаментально прописаны все детали украшений головного убора; одежда — типично коптского покроя (прямые полосы вышивки украшены узором геометрического стиля). В то время как сам памятник восходит к образцам коптского искусства, стиль его исполнения — к традициям древневосточных масок.

Посвятительное назначение статуэток в большей степени присуще памятникам Передней Азии; вотивные статуэтки в Египте получают широкое распространение лишь с эпохи Саиса и в самом конце I тыс. до н. э. Для них характерен условный характер иконографии, тяготеющий к архаизации художественных форм, нивелированию индиви-



Рис. 44
Схема пропорционального построения фигуры оранты.
Коптское надгробие. V в.

дуальных черт и нарочитым приемам деформации. Все эти черты несвойственны древнеегипетскому искусству.

Вотивные статуэтки происходили из провинциальных центров коптского Египта и были обнаружены в святилищах. Архаизация, в чем автор книги по коптскому искусству Клаус Вессель усматривает связь с древнейшими культами идолов[41], проявлялась в специфической форме иконографии раннехристианского искусства коптов, сочетающей в себе христианскую каноническую позу, отвлеченность образа, свойственную ритуальным маскам с их условной символикой, и орнаментальную роспись. Все это приводит к интересным и неожиданным формам иконографии, которая в дальнейшем, однако, не получила развития.

Абстрагированная концентрация внутренней сущности образа проявляется в этом памятнике в его природной стихийной выразительности, свойственной первобытному искусству. Отсюда вытекает своеобразие художественного приема, сочетающего предельную плоскостность с подчеркнутой объемностью отдельных деталей: пластическим изображением бюста при условной проработке тела и носа — при совершенно ровной поверхности лица. Формы тела и лица настолько уплощены, что фигура фактически становится плоской. Аналогичную манеру изображения чаще можно встретить в искусстве Центральной Африки, где пережитки архаических традиций, геометризация форм в сочетании с маскообразным выражением лица сохранились и поныне.

К числу памятников, несущих в себе традиции древнеегипетского искусства, принадлежат многочисленные коптские надгробные стелы начала IV в. По существу, это не столько стелы, сколько объемная круглая пластика, с той лишь особенностью, что фигуры заключены в углублении ниши, выступающий край которой образует подобие рамы, сходной по значению с обрамлением древнеегипетских погребальных масок, протом и поздних фаюмских портретов. Лица стел портретны и непортретны; иконография одних восходит к традициям римского скульптурного портрета, другие несут в себе черты древнеегипетской маски и памятников коптской пластики эллинистического направления, как, например, условные непортретные изображения, близкие по стилю исполнения человеческим фигуркам из кости. Атрибуты и стиль одежды позволяют выявить ряд общестилистических черт. Подчас через осмысление атрибутов и позу фигуры можно установить трансформацию иконографических приемов, что особенно сложно для образов, сочетающих в себе элементы местного искусства и эллинистических традиций. Последние проявляются в основном в портретных изображениях, отличающихся более детальной моделировкой поверхности, и в сюжетно-мифологических композициях.

Синкретизм образов находит проявление в смысловой нагрузке, которую берут на себя атрибуты непортретных изображений. К их числу можно отнести стелу, на которой представлен молодой человек, сидящий в позе, сходной с древнеегипетским писцом, но с вертикально поставленной левой ногой, согнутой в колене. Подобная каноническая поза часто встречалась в древнеегипетской пластике VI династии и затем вновь получила распространение в скульптуре Саиса — эпохе своеобразного ренессанса древнеегипетской культуры (ил. 24, 25).

На стеле изображен юноша секты Исисмисте [42]. Уже само это название указывает на распространение религиозного культа Исиды в городе Осирантиноос — одном из провинциальных центров греко-римского Египта. В данном случае имя Исиды исполняет роль патрона, покровительствуя умершему. Атрибуты можно понимать двояко: птица, которую держит на левом колене юноша, может быть ассоциирована с изображением голубя — христианский символ, — а также с соколом, символизирующим Хора, сына Исиды. Виноградная гроздь — символ осирический, а не христианский. Присутствие ее указывает на связь с культом Диониса, когда в эпоху позднего эллинизма образ Осириса стал идентифицироваться с Дионисом. Оба атрибута — птица и виноградная гроздь — являлись символами воскрешения.

Что касается самого изображения, то лицо юноши непортретно (ил. 39). Иконография черт восходит к маскам с их застылостью выражения, с обобщенной моделировкой поверхности. Сильно увеличенные круглые глаза доминируют в лице, крупный нос играет роль вертикальной оси, форма его предельно обобщена, рот с полукружием

нижней губы вытянут по прямой линии. И в то же время черты лица слишком конкретны и узнаваемы по виду, чтобы стать знаками, хотя они и достаточно отвлеченны, чтобы принадлежать определенному человеческому лицу. Округлый овал также является специфическим признаком стиля памятников этого времени и иконографического направления. Отсюда ясно напрашивается вывод, что в коптских надгробных стелах IV в. намечаются тенденции скорее к созданию некого собирательного типа, чем к выявлению конкретного облика. Ни одно лицо из этой категории памятников не персонифицировано. Тип юноши представляет сложившийся, устойчивый образ, повторяющийся в пределах известной разновидности данного вида изображений во многих аналогичных композициях стел. Трудно сказать, связывались ли подобные памятники действительно с образами умерших, — вероятнее всего, этот идеализированный тип поглотил проявление всякой индивидуальности. Следовательно, магическое осмысление стел не предполагало портретности изображений.

С точки зрения художественного исполнения коптские стелы неравноценны — среди них преобладают работы невысокого качества, часты случаи нарушения пропорций, огрубления форм, фронтальности поз. Подобная условность могла бы быть направлена на преодоление материальной телесности, но для этого формы слишком массивны, весомы и осязаемы; если же мастера в приемах деформации хотели встать на путь повышенной экспрессивности образа, то для этого форма воплощения слишком несовершенна.

Эстетическая преемственность художественных традиций нашла выражение в синкретизме образов. При этом исполнительские приемы переносились с одного вида изображения на другое, а религиозное осмысление образа и атрибутов претерпевало определенную трансформацию.

В целом ряде произведений коптской погребальной скульптуры образы, исполненные в технике круглой пластики, решены столь же плоскостно, что и рельефные композиции. Многие из них лишены портретности и воспроизводят типизированный облик модели. Таков женский бюст с пальмовой ветвью (IV в., расписанный известняк; Реклингхаузен, Иконенмузеум), найденный в погребальной часовне в Антиное — эллинистическом центре Египта [43]. Иконографически образ сведен к передаче обобщенного типа женского лица. Лицо непортретно, иератично, не передает возрастной характеристики. Округлые глаза, лишенные динамики, создают ощущение остановившегося, фиксированного взгляда. Стилизация коснулась не только изображения лица и полуфигуры, но и трактовки атрибутов: пальмовая ветвь, ожерелье, венок столь же безличны, как и само лицо с декоративно трактованной прической. Складки одежды решены орнаментально, условно передан жест руки. Пропорциональная соразмерность целого

и частей выдержана только в строении черт лица. Длина рук и размер кистей не соответствуют естественным пропорциям фигуры. Лицо подобно маске, глаза в соответствии с традицией древнеегипетского ритуального портрета имеют пластическое окаймление, но этот прием трактован чисто внешне, в силу его декоративности, поскольку сглаженная фактура поверхности лица предполагала линеарную его проработку. Традиционный ритуальный венок на голове напоминает аналогичные венки фаюмских портретов, наносимые по трафарету. Моделировка лица отличается обобщенной плоскостностью, пропорциональное строение его повторяет каноническую структуру классических египетских памятников (рис. 40, 41). Но при этом образ утрачивает выразительность, присущую древнеегипетским изображениям, и не обретает той духовности, которая будет проявлена в коптских произведениях последующего периода.

Коптский Египет внес большой вклад в разработку христианской иконографии. Традиции древнеегипетского ритуального портрета оказали воздействие на философское осмысление христианских памятников. Представления о вневременно́м пребывании образа в сфере извечного бытия, связанные с осмыслением заупокойного культа, наложили печать на формирование трансцендентной отвлеченной сущности раннехристианской иконы, сыгравшей огромную роль в сложении и закреплении иконографии памятников VI—VII вв.

Превалирование в образах духовности над телесностью могло явиться следствием распространения монофизитства в Египте. Аскетические тенденции ближневосточного христианства исключали всякое проявление эллинской культуры, выдвигая на первое место суровую подвижническую мораль. Носителем этой идеи и выступают лики коптских святых. К одному из ранних живописных памятников принадлежит коптская икона VI в. из Бауитского монастыря с изображением Христа и Святого Мины (Париж, Лувр, ил. 42) [44]. Этот памятник относится к числу самых ранних изображений Христа, где его облик воспроизводит черты, полностью узнаваемые в соответствии с привычной иконографией образа. В отличие от раннехристианских изображений Доброго Пастыря, где лик и фигура еще всецело восходят к античным традициям, в иконографии Христа иконы Бауитского монастыря образ вполне соответствует установившимся идеальным представлениям о нем. Можно думать, что иконографическая данность на этом этапе создания образа Христа уже существовала. Правда, иконография человекоподобного изображения Христа была утверждена только на VII Вселенском соборе в 783 г., хотя сложилась она значительно раньше и существовала в нескольких вариантах. В рассматриваемом памятнике внешний облик Христа несет в себе некоторые черты восточного этнического типа. В этой иконе наблюдается отход от эллинистических традиций, сказавшийся в укоро-

ченных пропорциях фигур, доминирующей роли лика. В иконографии лика явно подчеркнуты размером глаза, которые кажутся еще больше за счет округлого разреза, причем форма глазниц уже приобретает те черты, которые впоследствии будут повторяться в целом ряде изображений: верхние и нижние веки сходятся во внешних уголках, так что вертикаль в разрезе глаз преобладает над горизонталью. Вокруг глазниц наподобие условно переданных затененных впадин положены по форме век и бровей слои оливковой (снизу) и охристой (сверху) краски, усиливающие выразительность взгляда.

Аналогичные приемы исполнения можно видеть в лице св. Мины. Оно лишено индивидуальности и, скорее, воспроизводит некий обобщенно-собирательный тип святого, который встречается в коптских иконах, росписях и миниатюрах VI в.

Близкой аналогией этой иконе по стилю исполнения служит роспись апсиды Бауитского монастыря, представляющая собой двухъярусную композицию Вознесения, в нижнем ярусе которой изображены апостолы. Все они одного размера и предстоят в одинаковых позах. По типу лиц апостолов можно условно разделить на две группы — седовласых, седобородых старцев и черноволосых, чернобородых (ил. 43). Форма глаз, носа, губ, условно переданная темной полосой ямочка на подбородке — все эти черты указывают на единство приемов изображения. Но притом лица не производят впечатления единообразной массы, каждое из них по-своему выразительно. В коптских памятниках идея уподобления низшего высшему распространяется и на подобие образов внутри данной иконографической группы, в результате чего они в известной мере типизируются. Впечатление единства группы создается за счет репрезентативности образов, воплощающих идею величественного предстояния, и типологического сходства лиц, поскольку иконографический прототип каждого из апостолов еще не сложился [45].

В иконографию христианских образов каждая художественная школа вносит свой локальный колорит, несмотря на установившиеся общие канонические нормы изображения. Так, в восточной иконографии Христа, Богоматери, апостолов ориентализм ясно ощущается, в то время как на русскую иконопись налагает известный отпечаток славянский этнический тип.

Коптский мастер в рассматриваемой композиции идентифицирует образы через их атрибуты, возрастную характеристику, цвет одеяния и, наконец, подпись имени. Апостол Петр изображен с ключом, апостол Андрей представлен с необычной прической, обрамляющей голову в виде короны с пламенеющими зубцами.

Возвращаясь к иконе с изображением Христа и св. Мины, хочется подчеркнуть, что оба образа решены пластичнее и мягче, чем в монументальных росписях, рассчитанных на пространство интерьера,

хотя и очень тесного в коптских монастырских храмах. При храмах имелось несколько капелл, которые пользовались особым благоговейным расположением отдельных монахов, рассматривавших их как свои частные владения. Это обстоятельство повлияло на тематику росписей, где наряду с каноническими библейскими и евангельскими сюжетами проскальзывали светские элементы живописи. Они явились последней данью античности, эстетические принципы которой все еще оказывались достаточно стойкими.

В иконографии Богоматери, восседающей на троне с младенцем Христом, можно установить связи с ранневизантийским искусством, где к VI в. графическое начало, плоскостность композиции одерживают верх над античной пластичностью протовизантийских мозаик Равенны.

Фронтальная ориентация фигур становится типичной, в самой фигуре устанавливается своеобразная «иерархия» отдельных ее элементов. Так, в композиции иконы Христа и св. Мины ясно ощущается доминирование головы над телом с укороченными формами, в лице — глаз над другими его элементами. В иконе нет ни теней, ни их подобия, лицо как бы освещено невидимым источником нетварного света, благодаря чему образы отличаются внутренней просветленностью и лишены той суровости, которой отмечены апостольские лики композиции Вознесения.

Стилистическая общность черт намекает на уподобление лика св. Мины лику Христа. Это объясняется не только техническими задачами, но и идейно-философскими позициями, поскольку святые рассматриваются как служители царства божия. Сан «апа», который они носили, считался особенно высокочтимым.

Доминирование головы в пропорциях фигуры указывает на обособленное восприятие лика, подобно тому как резко выделялись отдельно написанные египетские ритуальные портреты, вставленные в расписанную по трафарету пелену.

В отличие от поздних фаюмских портретов в раннеегипетских школах происходит существенный сдвиг в осмыслении образов: образ трактуется в условном измерении, лик развертывается на плоскости соответственно законам обратной перспективы с ее подвижными точками фокуса, расширяющими сферу охвата изображения, подобно фигурам на плоскости в Древнем Египте. Такова икона с изображением епископа Авраама (VI в.; Берлин, Государственные музеи), происходящая из Бауитского монастыря.

Форма головы с большим выпуклым лбом построена по закону обратной перспективы, благодаря чему при выпуклости лба височные части не сокращаются в перспективе, а, наоборот, развернуты вперед на плоскости; очертания головы тем самым приобретают специфическую форму. Пропорциональный обмер этого памятника в системе

шкалы *RDH* и геометрических соотношений золотого сечения несколько затруднен, так как нижний контур лица скрыт бородой. Но даже на глаз можно заметить, что по сравнению с фаюмскими портретами вертикаль носа заметно удлиняется. Расстояние от кончика носа до верхней губы соответствует отрезку *OO′* (*OO′* — отрезок, лежащий между точками деления исходной величины *AB* в золотом сечении). Отрезок *AD* ($AD = {}^1/_2 AB$) укладывается пять раз в высоту головы — от ее верхнего предела до нижнего [46].

Голова женщины с пальмовой ветвью содержит дважды повторенную величину *AO′* (больший отрезок деления *AB* в золотом сечении) от верхнего предела головы до кончика носа, причем первая точка отмечает середину лба, вторая — кончик носа. Расстояние от кончика носа до нижнего контура лица составляет ${}^1/_2 AB$. Поскольку лицо имеет почти округлую форму, вписываясь в окружность радиуса $\sqrt{3}$, пропорциональная структура этого памятника повторяет пропорции древнеегипетской скульптуры Древнего царства.

Голова надгробной стелы с изображением юноши Исисмисте также вписывается в окружность радиуса $\sqrt{3}$; видимо, в пропорциях лица мастера придерживались египетской системы. Однако наблюдается ряд отступлений от канонической структуры. Так, например, расстояние от подбородка до линии раздела губ составляет *c*, в то время как у одновременно исполненной с ним женской головы, рассмотренной выше, этой же величиной фиксируется расстояние от нижнего предела лица до верхней губы. Следовательно, черты лица Исисмисте крупнее, что в принципе не зависит от того, изображено ли мужское или женское лицо; как показали сравнительные обмеры, для большинства памятников, исполненных согласно канонической пропорциональной системе, мужские и женские головы построены одинаково.

Строение черт лица в большинстве поздних фаюмских портретов обнаруживает идентичную структуру — расстояние от нижней границы овала до нижней губы составляет *c*, до кончика носа — *b*; отрезок *c* укладывается дважды от кончика носа до уровня бровей; верхний уровень головы фиксируется в зависимости от формы прически.

Однако если в портретах, начиная со второй половины III в., еще только намечается условная стилизация черт, то в коптских иконах, и в особенности в монументальных росписях Фараса (район Суданской Нубии), эти приемы уже определяют эстетические нормы видения образа.

Искусство коптского Египта на всем пути своего существования так и остается стилистически неоднородным. Эстетические принципы раннего его этапа основывались на сохранении традиций эллинистической культуры с ее ярко выраженной мифопоэтической символи-

кой образов. Это направление наиболее ярко иллюстрирует резьба по кости и ранние коптские ткани, стиль которых также заметно меняется от III—IV вв. к VI—VIII вв., когда нарастает схематизация и упрощается композиция. Изменения касаются и сюжетной стороны: вместо аллегорических образов Нила, нимф, богини Тихэ, сочно написанных натюрмортов и изображений животных появляется христианская тематика. На первых порах эти новые сюжеты вносят резкий контраст в эллинистическую линию мифологических композиций, но постепенно они начинают органично сплетаться с ними, так что не сразу бывают распознаваемы.

Христианское мировоззрение на раннем этапе существования не противопоставляет свое эстетическое кредо эллинистическому искусству, а сопутствует ему. Это приводит к органичному синтезу художественных принципов двух культур, порождает синкретические образы, устанавливая преемственность традиций, которые христианская культура развивает и трансформирует соответственно образному строю своего мироощущения.

Раннее христианское искусство коптов не следует резко противопоставлять античному, поскольку различные виды искусства — живопись, пластика — воспринимали традиции античности по двум направлениям — со стороны технических приемов и тематики. В свою очередь христианское искусство выдвигает на первый план живопись, отодвинув на второй скульптуру. Сама специфика видов искусства во многом определила стиль, его эстетические принципы и исполнительские приемы. Взаимодействие художественных традиций наиболее ощутимо прослеживается в памятниках периферийных центров самых различных школ.

Рассматривая сферу взаимоотношения культур на Африканском континенте, не следует сводить линию коптского искусства только к культурам античного и христианского мира. Хотя Египет как цивилизация древневосточного типа перестал существовать, традиции его многовековой культуры продолжали сохраняться, определяя основные направления греко-римско-христианского региона. Сосуществование язычества и христианства продолжалось довольно долго, поскольку копты, новообращенные христиане, следовали обычаям обоих культов. В книге, посвященной религии греко-римского Египта, английский ученый И. Белл с египтянами связывает распространение одной из самых ранних и стойких ересей — гностицизма [47], которым в сильной степени была затронута египетская церковь.

Связи с фараоновским прошлым и эллинистической культурой наложили определенный отпечаток на характер христианства в Египте, где, несмотря на его принятие, еще продолжал сохраняться обряд мумификации и связанные с ним языческие представления о сущности образа и его зримом воплощении.

Александрия, эллинистический центр Египта, была в то же время связана с деятельностью ведущих христианских теологов Орилея, Климента и основателя арианства проповедника Ария. Это не могло способствовать сложению единой системы мировоззрения, эстетических принципов и не привело к выработке устойчивой канонической системы, которая объединяла бы, подобно древнеегипетскому канону, все сферы мышления и художественного творчества.

Вполне естественно, что влияние религиозного, философского и творческого наследия Древнего Египта не ограничилось только непосредственным территориальным контактом, а проникло в области прилегающих периферийных центров. Таким образом, возникает возможность поставить на современном этапе сложную комплексную проблему связи Египта и Африки.

6

Иконография мероитских и христианских памятников Нубии

Проникновение египетского влияния на юг, где еще в древности возникли государства Напата и Мероэ, прослеживается с XVI в. до н. э. Египетские правители упорно стремились египтизировать Куш (Напато-Мероитское царство) и во времена своего господства возвели там множество храмов, декорированных статуарными и рельефными композициями. Освобождение Куша из-под власти Египта наступает в XI в. до н. э., однако даже и в те периоды, когда официальные контакты на время прерываются, художественные традиции продолжают существовать и развиваться.

В период между 730 и 663 гг. до н. э. кушитские правители овладели Египтом, принеся с собой на египетскую почву элементы своей местной культуры, что прежде всего не замедлило сказаться в иконографии образов — в пластике XXV эфиопской династии наблюдается появление негроидных типов.

Со времени III в. до н. э. мероитская культура несколько обособляется, однако ее художественные принципы все еще остаются в зависимости от Египта. Это сказывается не только на иконографии, но и в заимствовании технических приемов исполнения, что, однако, не привело к созданию столь же совершенных образцов, как в древнеегипетском искусстве. Произведения мероитского искусства существенно отличаются от египетских — с их гармоничной строгостью, лаконизмом выражения, чистотой форм. Эстетическое ви́дение мероитских художников проявилось в обильной детализации, многословности, отчего происходит перегруженность композиции второстепенными пояснительными элементами, появляется массивность форм, ста-

тика. Если в древнеегипетских композициях присутствовала известная недосказанность, то в мероитских памятниках договорено все сполна, благодаря чему они кажутся внутренне менее наполненными, проигрывая в многогранности осмысления. Наличие художественных приемов, заимствованных из другой культуры, не всегда определяет совершенство выражения, ибо для этого был необходим комплекс условий, где решающую роль играет философско-эстетическая концепция.

В последние века I тысячелетия до н. э. на территории Мероэ сооружался целый ряд храмов, среди них — Львиный храм бога войны Апедемака и Львиный храм в Нага. Как и во всех памятниках монументального искусства древнего Востока, статуи и рельефы этих храмов органично сочетаются с архитектурой — синтез достигается пропорциональным соизмерением форм. В постройках в Нубии, возведенных египетскими фараонами, наблюдается непосредственная преемственность не только в приемах строительной техники, но и во внедрении канонических композиций. Рельефы храма Муссавварат-эс-Суфра, выполненные в технике en creux, как и памятники птолемеевской эпохи, характеризуются объемностью изображений, что еще более усиливает контрасты света и тени.

Как и в древнеегипетских рельефах, сцены построены вокруг единого центра, но несимметрично — соблюден лишь принцип ритмического равновесия групп относительно центральной фигуры. Такова одна из композиций Львиного храма Муссавварат-эс-Суфра, где в позе предстояния перед Апедемаком и Амоном изображены правитель Арнекамани с сыном, покровительствуемые богиней Исидой. Подобно другим рельефам, действия сцен разворачиваются в некоем абстрактном пространстве, в котором помещены боги и люди — царственные особы, уподобленные богам.

При схожести композиционного построения сцен мероитских рельефов с древнеегипетскими первое, что бросается в глаза, — это различие в пропорциях фигур. В мероитских изображениях встречаются фигуры двух видов — с удлиненными формами тела и маленькими головами и короткие, коренастые фигуры с большими головами и массивными формами. Даже одни и те же сюжетные композиции могут решаться и в том и в другом типе изображения. В рельефе на пилоне Львиного храма Нага представлен Натакамани, заносящий булаву над головами коленопреклоненных врагов, которых он держит, подобно богу Мину, за волосы, образующие пышный сноп. Эта сцена восходит к композиции рельефа седьмого пилона храма Амона в Карнаке с изображением Тутмоса III. Фигура Натакамани выдержана в пропорциях, близких египетским, в то время как на палетке царя Натакамани Шеркарера последний представлен в виде фигуры с массивными укороченными формами.

На одном из мероитских рельефов начала II века до н. э. восседающие на троне правитель с наследным принцем изображены с чрезмерно вытянутыми фигурами, широкими плечами и совсем маленькими головами. В аналогичной манере исполнена и фигура покровительствующей им Исиды. Следовательно, можно сделать вывод, что в мероитском рельефе выработался ряд стилистических приемов исполнения, правда, не сложившихся еще в систему.

Что касается памятников христианской живописи, то Нубия дала непревзойденные по своей выразительности произведения искусства. Немногим более десятилетия назад в историю христианского искусства была вписана новая страница. Польская экспедиция под руководством проф. К. Михаловского обнаружила в Фарасе (Северная Нубия), к югу от первого Нильского порога, засыпанный песками собор. При расчистке его открылись росписи, сюжеты которых составляли сцены Ветхого и Нового завета. Собор в Фарасе был сложен из камня и красного кирпича, причем при его сооружении в качестве строительного материала использовались разрушенные древнеегипетские постройки времени Тутмоса III и Рамсеса II. Это неудивительно, поскольку территория Северной Нубии долгое время находилась под властью Египта, владения которого при фараоне Тутмосе III достигали четвертого порога, где была основана крепость Напата. Культурные связи Египта и Нубии прослеживаются еще с I—II династий, когда в ней возникли первые поселения египтян. Естественно, что Нубия, входившая в состав Египта, испытывала влияние его культуры.

Вопросам исторических и культурных взаимосвязей посвящен целый ряд работ советского ученого И. С. Кацнельсона [48]. Крупный вклад в решение актуальной проблемы Египет — Африка вносят последние разделы книги академика М. А. Коростовцева «Религия Древнего Египта», его статья «Древний Египет и народы Африки» [49] и особенно — заключительная глава упомянутой книги, посвященная религии Куша (написана Э. Е. Миньковской [50]).

Египетская религия получила широкое распространение в Куше, а позднее, в эпоху эллинизма, вместе с экспансией римлян области Северной Нубии начинают испытывать влияние античной культуры, которую затем сменяет христианство. Местные племена восприняли от римлян и коптов христианство, ставшее около 543 г. их официальной религией. Дальнейшему распространению и утверждению христианства в Нубии способствовала деятельность византийских миссионеров, в частности монофизита Юлиана, который пользовался особым покровительством императрицы Феодоры, поддерживавшей коптскую церковь в Египте. Монофизитский проповедник Лонгин добрался до Аксума, и таким образом при содействии Византии христианство быстро проникало с севера в южные районы страны. Это по-

влекло за собой строительство христианских храмов, интерьеры которых были расписаны фресками.

Из приведенной краткой исторической справки становится ясным, сколь велико и сложно взаимодействие культур, оказавших влияние на сложение иконографии христианских памятников Нубии. Вполне естественно, что фрески собора в Фарасе, как и вся культура Нубии, привлекает пристальное внимание ученых всего мира; комплексное исследование памятников Нубии интенсивно ведется в разных странах земного шара, поскольку это звено является исключительно важным в сфере взаимодействия культурных традиций древнеегипетского, коптского искусства и Византии. На этой основе складывался и развивался самобытный художественный стиль раннехристианских памятников Нубии.

Только сравнительно недавно памятники нубийского искусства начали изучаться с позиций иконографии и стиля [51], выйдя за пределы чисто исторического и археологического интереса. Этим вопросам посвящены специальные работы польских археологов К. Михаловского, М. Мартенс и бельгийского ученого М. Рассар.

Поскольку христианство проникало в Нубию несколькими путями — через коптский Египет, античный Рим и Византию, — то вполне вероятно, что философские концепции этих стран находили свое отражение в сложении культуры христианской Нубии. Основы философско-теоретической системы христианства были разработаны византийскими теологами и в произведениях Дионисия Ареопагита [52]. Нубийцы, так же как египтяне и византийцы, воспринимали мир дуалистически. Художественный образ в философском осмыслении представлялся им посредником между миром реальным и ирреальным. Магическая связь образа с первообразом переносила на образ известную долю святости архетипа, который принимался за иконографическую данность. В этом направлении христианство не изобрело ничего существенно нового по сравнению с древнеегипетским осмыслением взаимосвязи между архетипом и его воплощением в художественном образе.

Если в коптских памятниках круг образов отличался разнообразием сюжета, стиля и приемов исполнения, материалом, отношением к художественным традициям прошлого, то фрески Нубии характеризуются более глубоким содержанием, ибо христианская тематика обусловила образный строй, философские и художественные принципы изображения. Трансцендентность образа, вневременна́я его сущность требовали особых средств выражения, чем передача обыденного человеческого лица с его подвижностью форм. Если иконография Христа, Богоматери, архангелов в общих чертах устанавливается уже в ранних росписях VIII в., то лики священнослужителей отличались более широким изобразительным диапазоном. В христи-

анской иконографии возникает своеобразная иерархия уподоблений, где низшее уподоблялось высшему, восходя к своему первообразу. При этом уподобление понималось в образно-религиозном смысле, оставляя изображениям известную индивидуальность. Сочетание индивидуального и обобщенного, несущее в себе конкретность и отвлеченность, подметил Дионисий Ареопагит в образах апостолов, анахоретов, епископов, определяя этот тип изображений как «неподобное подобие» [53].

Фрески Фараса в соответствии с их иконографией можно подразделить на два типа — образы святых и священнослужителей. К первой группе относятся изображения Богоматери, Христа, архангелов, св. Анны; вторую группу памятников составляют изображения диаконов, анахоретов, епископов, образующие так называемую категорию «стилизованных портретов». Многие из этих памятников представляют собой изображения конкретных исторических лиц. Примерно со второй половины X в. и особенно в XII в. особый тип композиции составляют образы святых, покровительствующих священнослужителям. Сюда относятся изображения епископа Петра с его патроном св. Петром (роспись второй половины X в.), Христос, оказывающий покровительство Епарху (XII в.). Лики святых и лица священнослужителей написаны в идентичной стилистической манере — условная стилизация «портретных» черт приводит их к знаковому осмыслению. Это выражается в приемах контурной обводки бровей и носа сплошной линией, в прорисовке глаз и век с добавлением подцветки, в орнаментальной форме губ, в условно переданной в виде квадратной скобки ямочке на подбородке.

Подобные приемы изображения частично уже наметились в поздних фаюмских портретах, где наблюдаются отвлеченный тип лица, условная передача форм и света.

Соответственно исполнительской манере фрески Фараса подразделяются на четыре группы [54].

К первой группе относятся фрески, датируемые началом VIII — концом IX в., соответствующие так называемому «фиолетово-белому» стилю. Ко второй — росписи конца IX — второй половины X в., стиль «белый» и «желто-красный». К третьей группе принадлежат росписи второй половины X—XII вв., стиль полихромный. Четвертую группу составляют немногочисленные произведения, исполненные преимущественно в темной гамме.

К сожалению, мы не располагаем документальными свидетельствами, которые проливали бы свет на творческий метод художников, создавших росписи Фараса. В работе принимала участие группа мастеров, на что уже указывают хронологические рамки исполнения росписей. Помимо того, сам стиль в пределах эпохальной общности приемов свидетельствует о принадлежности фресок разным масте-

рам. Идентифицировать творческий почерк художника возможно лишь при анализе всего ансамбля в целом, что невозможно из-за невосполнимых утрат в композиции.

Отсутствие документальных данных частично можно восполнить, если попытаться реконструировать метод работы мастера над иконографией образа.

Для того чтобы привести в соответствие философское осмысление образа и средства его художественного воплощения, необходим был определенный свод правил. Такой универсальной системой явился канон.

В построении ликов христианских святых должна была также существовать строгая система пропорциональных соотношений. Для выявления ее можно применить два подхода — метод геометрических построений и метод обмера на базе расчета в указанной выше системе пропорциональной шкалы *RDH*.

Первый метод, исходящий из геометрических построений, состоит в установлении пропорций путем деления отрезка АВ в золотом сечении (интервал в ширину обоих глаз), принимаемого за исходный, и соотношения диагоналей квадрата со стороной $^1/_2AB$, диагонали прямоугольника со стороной $\sqrt{2}$ и прямоугольного треугольника со сторонами AB и $^1/_2AB$. При этом можно заметить, что расстояния между основными элементами лица фиксируются одинаковым соотношением отрезков, получаемых из указанных построений. На сравнительной таблице представлены фаюмский портрет женщины средних лет (ГМИИ им. А. С. Пушкина), рассмотренный выше коптский бюст женщины с пальмовой ветвью и две фрески из собора Фараса — лики св. Анны и Богоматери (рис. 40, 41, 42). Все четыре памятника имеют аналогичное строение черт лица: окружность радиуса AD касается нижней точки подбородка и отмечает уровень глаз; в фаюмском портрете и лике Богоматери верхняя дуга окружности проходит по линии нижнего века, в коптском бюсте и в лике св. Анны она пересекает глазное яблоко, выходя за уровень верхнего века. Нижняя дуга окружности того же радиуса с центром на переносице проходит на уровне кончика носа, в диаметр ее вписываются оба глаза. Голова женского фаюмского портрета вписывается в окружность радиуса АВ, голова коптского бюста — в окружность диаметра $2\sqrt{3}$, головы св. Анны и Богоматери — в окружность диаметра $2\sqrt{5}$. Каждый из размеров каноничен — большинство древнеегипетских памятников Древнего и Среднего царств имеет размер головы, составляющий $2\sqrt{3}$; в Новом царстве, как уже было отмечено, высота головы чаще всего фиксируется величиной $2\sqrt{5}$. Таким образом, традиционная структура пропорций продолжает использоваться и в памятниках последующих эпох.

Прослеживающаяся закономерность может навести на мысль, что подобные соотношения заложены самой природой в пропорциях человеческой головы. Но это не так; чтобы убедиться в этом, сопоставим строение черт лица мумии фараона Рамсеса II с его же скульптурными портретами статуи-колосса из Мемфиса, сидящей статуи из Туринского музея, колоссов Абу Симбела и др. Обмеры показали, что структура черт лица скульптурных портретов совпадает, но строение лица мумии обладает иными пропорциями, следовательно, в художественных произведениях пропорциональная закономерность выводится из канонических правил, а не природных пропорций данного лица и закрепляется эстетическим ви́дением образа.

Второй метод основан на постоянстве структуры пропорций, когда одни и те же интервалы выражаются одинаковыми величинами пропорциональной шкалы. Соизмеримость величин *RDH* с отрезками геометрических построений подтверждает их взаимосвязь, выражающуюся посредством пропорций золотого сечения. Так, в приведенной сравнительной таблице расстояние от кончика носа до нижней точки овала лица составляет *N*, размер лица укладывается в *4E* (для ликов св. Анны и Богоматери) или в *5E*, включая головной убор. Расстояние между внешними уголками глаз, составляющее *AB*, в системе *RDH* выражается величиной *A*.

Помимо технической преемственности приемов изображения фрески Фараса имеют много общего с фаюмскими портретами и во внешнем выражении. Лики христианских святых отличаются подчеркнутой выразительностью взгляда, полного динамики и экспрессии. Глаза обычно выделяются бо́льшим размером.

Иконографическая условность черт влечет за собой приемы стилизации форм — контурную обводку носа, глаз, широкую линию обрамления овала лица. Однако неверно думать, что условность иконографии и идентичность пропорций приводили к утрате индивидуальности образа. Так, при внешнем различии лица египетских и коптских памятников имели аналогичную структуру пропорций.

Эволюция стиля фресок Фараса идет по линии нарастания условной стилизации черт. Сравнение приемов изображения в памятниках VIII—X вв. наглядно показывает эту тенденцию. Возьмем в качестве примера несколько фигур архангелов (эволюцию иконографических принципов всегда удобнее прослеживать на однотипных изображениях). Стилизация в первую очередь коснулась контура лица, условной обводки глаз, где вместе с густым темным обрамлением век проложены полосы красной и зеленой краски. В ликах архангелов начала VIII в. сильно увеличены глаза, кажущиеся значительно шире благодаря многоцветной обводке.

В ликах X в. сам глаз становится у́же, но с учетом контурной обводки (графических линий, обозначающих границы глазных впадин

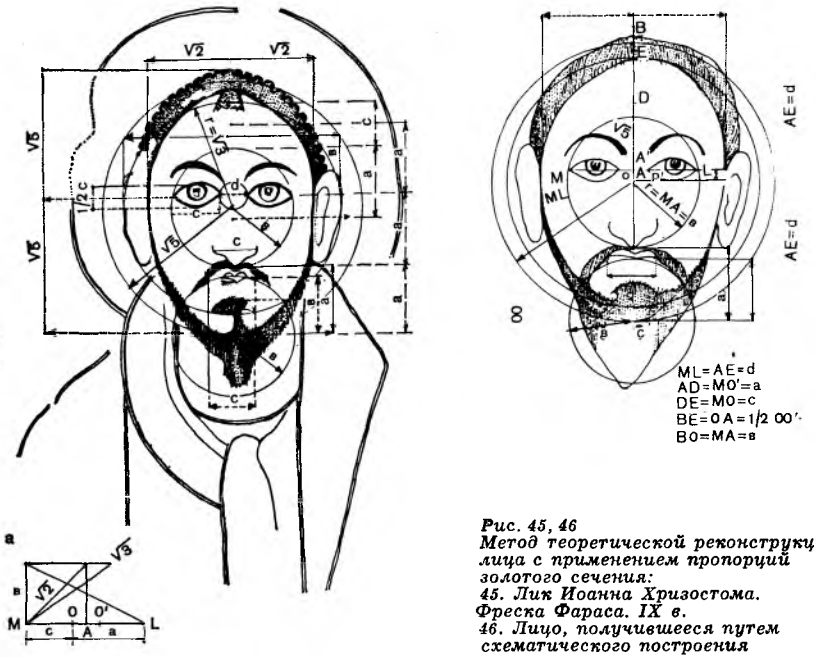


Рис. 45, 46
Метод теоретической реконструкции лица с применением пропорций золотого сечения:
45. Лик Иоанна Хризостома. Фреска Фараса. IX в.
46. Лицо, получившееся путем схематического построения

и условных теней) пропорциональные соотношения выдерживаются. Длина рта в ранних памятниках соответствовала диаметру глаза; теперь глаз сделался у́же и в его диаметр входит и бровь в самой высокой точке ее дуги. В то же время, не нарушая принятой пропорциональной соразмерности, мастер, писавший лик архангела Михаила (конец X в.), продолжил уже чисто произвольно орнаментальный рисунок бровей, соединив их с внутренними линиями контура носа, идущими параллельно. Обычно такая сплошная линия шла от брови по левому контуру носа. В этом памятнике обозначены оба контура.

По сравнению с ранними фресками VIII в. в ликах архангелов X в. заметно усиление линеарного, графического начала, причем линии не передают подобия теней, а обособляются, приобретая произвольный, орнаментальный рисунок, изображения становятся плоскостными, черты лица стилизуются, приравниваясь знаку. Наибольшую стилизацию претерпевает форма носа, имеющего вогнутые контуры с широким разлетом крыльев ноздрей или сильно геометризированные формы с параллельными линиями внешнего и внутреннего контура и более узким кончиком (архангел Михаил, конец X в.). Самый заметный «сдвиг» в пропорциональной структуре связан с увеличением расстояний между подбородком, губами и носом.

«Пустоты» между ртом и подбородком заполнены веерообразными графически переданными складками; на подбородке обозначена ямочка.

Лик архангела Михаила (конец X в.) обладает повышенной экспрессивностью, достигающейся за счет приема деформации основных черт лица, изменения графического ритма, динамизации поверхности путем введения условных графических линий.

Чем сильнее образы отмечены приемами стилизации, тем больше они обретают внешнюю экспрессивность, напряженность, динамичность вместо той гармоничной целостности, уравновешенности и замкнутости в себе, которыми отмечены лики начала VIII в. В остро стилизованных изображениях второй половины X в. и особенно XI в. пространственно-ритмические отношения меняются в сторону большего сжатия одних интервалов и растяжения других. Черты лица деформируются, линии приобретают орнаментальный рисунок.

Однако вводимые деформации не были произвольны и не разрушали цельности пропорциональной структуры. Так, например, сжатие интервалов в верхней части лица архангела Михаила (конец X в.) компенсируется пространственной паузой в нижней. При устойчивости пропорциональной структуры каждый лик выражает присущие ему черты своеобразия, и в то же время все изображения несут в себе извечную, надэмоциональную сущность. Художники для передачи умонепостигаемой духовности образов прибегают к приемам деформации фигуры и лика, чьи формы и черты абстрагируются, как бы дематериализуясь и растворяясь в знаке. Графические изменения формы изображения основных черт лица наглядно отражены в таблице, приведенной в вышеназванной статье М. Мартенс [55].

Сравнительные обмеры и система геометрических построений, позволившие вскрыть конструктивную основу иконографии, ясно показывают, что лики в росписях Фараса столь же четко геометрически организованы, как и лица древнеегипетских статуй или фаюмских портретов.

Было бы небезынтересно сделать попытку воссоздать на основе указанного метода отвлеченный тип иконографии памятников данного стиля. Процесс построения состоит в следующем: установим оси координат CB и ML (рис. 45, 46). Горизонтальный отрезок ML соответствует исходной величине, равной расстоянию от внешнего уголка одного глаза до другого. В точке A отрезок этот делится пополам. Точки деления его в золотом сечении (O и O') фиксируют положение внутренних уголков глаз, в то время как оба глаза вписываются в окружность радиуса $MA=b$. Радиус MA, проведенный из точки A', отстоящей от A на расстоянии $^1/_2OO'$, фиксирует уровень носа. Тот же уровень определяется и отрезком a, равным наибольшей величине деления ML в золотом сечении. В окружности радиуса

$MA = b$ вписываются оба глаза. Длина разреза каждого соответствует отрезку c, расстояние между внутренними уголками глаз равно OO'. Отрезок ML, отложенный на вертикальной оси от точки A', фиксирует точку E, отрезок, равный $\sqrt{5}$, отложенный на той же оси, — точку B, соответствующую верхнему пределу головы. Тот же отрезок, отложенный на вертикальной оси от точки A', определяет местоположение точки C', соответствующей нижнему пределу головы. Отрезок b, лежащий на вертикальной оси, фиксирует расстояние от точки C до нижней губы. Расстояние от нижней губы до конца носа составляет $^1/_2OO'$; отрезок, равный $\sqrt{3}$, отложенный на вертикальной оси от центра A, отмечает линию углубления между подбородком и нижней губой. Длина рта составляет величину c, равную длине разреза глаза. Расстояние от нижнего контура века в самой широкой части глаза до самой высокой точки бровей также равно c. Таким образом, намечено положение наиболее важных деталей лица и остается только прорисовать их.

Лицо, которое у нас получилось, сконструировано исходя из канонических приемов построения, основанных на золотом сечении. Изображение нельзя назвать художественным, ибо мы руководствовались не задачей создания образа, а чисто техническими правилами исполнения, где ведущим принципом оказались технические приемы, и сам процесс конструирования свелся к циркульно-схематичному решению. Творческий метод древнеегипетского художника, в отличие от приведенной здесь схемы, исходит из внутреннего видения образа, художник стремится приблизить результат своего творчества к тому умозрительному представлению, которое создалось в его воображении. Поэтому лицо, воссозданное на основе голой техники и лишенное творческой одухотворенности, получилось сухим и невыразительным. Но так как изображение все же получилось и притом сходное по стилю с принятым за образец ликом св. Иоанна Златоуста (роспись Фараса, середина IX в., рис. 45), то можно сделать вывод, что данный технический метод способен давать практический результат. В проделанном опыте реконструкции именно и преследовалась цель подтвердить возможность технического оперирования геометрическими построениями. Подобный же эксперимент может быть проделан и с классическими памятниками древнеегипетского искусства, причем сообразно каноническим приемам изображения стиль исполнения будет соответствовать тому типу памятников, пропорции которых принимаются за исходные. Таким путем условная иконография с помощью установленной каноном пропорциональной соразмерности становится конкретной формой реализации образа. В этом случае отвлеченный канон выступает в качестве своеобразной структурной модели.

В результате обмера фресок Фараса удалось выявить некую закономерность пропорциональной структуры, присущую в основном изображениям одной эпохи, одного стиля, одного иконографического типа. Одни и те же элементы лика в таких памятниках фиксируются одними и теми же пропорциональными величинами. Соразмерность, выражаемая в пропорциональной структуре, является главным компонентом формообразующего начала.

* * *

Те основы, которые были заложены древнеегипетской культурой в самых различных областях науки, литературы, искусства и философии, получили развитие и обобщение в античном мире и через посредство арабов дошли до средневековья.

Однако несмотря на тот вклад, который внес Древний Египет в мировую культуру, его искусство и эстетические воззрения во многом остаются замкнутыми в пределах собственной культуры. Это в первую очередь объясняется спецификой древнеегипетского мифопоэтического мышления.

Эстетическое ви́дение образа привело к сложению основных художественных особенностей древнеегипетского искусства, проявившихся в органичном синтезе всех его видов, монументальности композиции, декоративности форм. Эти принципы свойственны многим культурам древности, однако каждая из них несет в себе ту неповторимость символического осмысления образа и приемов его воплощения в искусстве, которая составляет их подлинное своеобразие, делая образ причастным эстетическим категориям именно данной культуры со свойственной ей иконографией, системой канона и мифопоэтической формой мировоззрения.

Если в символическом осмыслении ряда архетипов у многих народов древнего мира можно наблюдать общие черты, то приемы художественного воплощения их в памятниках изобразительного искусства составляют область, специфическую для каждой отдельной культуры Востока. Так, например, сразу можно отличить по стилю изображения лотос китайский, индийский от древнеегипетского. В памятниках каждой из этих культур присутствуют принципы декоративности, раскрывающиеся в синтезе художественных форм. Обобщающим началом, лежащим в основе этого синтеза, является символика цветка.

В Древнем Египте символика лотоса как один из частных примеров образного осмысления мироздания и самой жизни служит совершенным воплощением эстетических принципов прекрасного, гармонично сочетающихся с его ритуальным осмыслением. Это единство достигается благодаря тому, что сама египетская религиозная сим-

волика проникнута эстетическим содержанием, ее образная специфика основана на идеалах прекрасного, светлого, доброго, которые несут в себе боги, причастные к созидательному началу. И если порой и возникают диссонансные ситуации, то они приходят к разрешению в мировой порядок, восстанавливая извечную гармонию. Египетское искусство лишено устрашающего начала. Оно основано на линиях консонансов, что придает ему устойчивую и несколько замедленную темповую характеристику, без резких сдвигов, напряженных контрастов и сопоставлений. И в то же время оно пронизано упругим, энергичным внутренним ритмом, нерасторжимым единством целого и его частей, где «единое» создает «множественность».

Древнеегипетское искусство насквозь символично; иносказательность и порой недосказанность языка символов способствуют его активному восприятию, вовлекая созидающих и созерцающих его в идейный строй образов, заставляя их мыслить и быть в какой-то мере соучастниками мистериальных действ. Символ концентрирует многозначность образа путем отбора предельно выразительных и емких свойств, которые требуют лаконичных средств передачи и воплощения.

Все древнеегипетское искусство с самого его возникновения и до последнего этапа развития проникнуто ощущением красоты, выражающейся не только в ритуально-философском аспекте, но и в повседневной жизни. Эти сферы в культурах древнего мира бывает трудно разграничить, поскольку памятники изобразительного искусства, охватывающие главным образом область ритуального назначения, и предметы быта составляют единое целое.

Часть III

Прекрасное в его земных измерениях



Глава 1

Эстетика в жизни древних египтян

Если ты придешь с этим к дому Сестры,
Если ты устремишься к обиталищу ее,
Жилище ее станет иным,
Украсившись песнями и танцами.

Начало сладостных, найденных
в письменах речений, начертанных
писцом некрополя Нахт-Собеком

Понятие эстетического в Древнем Египте, хотя и не имело конкретной формы выражения, буквально пронизывало самую сущность духовной и материальной культуры жителей долины Нила. Народ, создавший ее, воплощал эстетические принципы во всех сферах своей жизни — осознанно или интуитивно критерий красоты присутствует везде, где протекает созидательный процесс.

Жизнь в представлении египтян не прекращалась со смертью человека, а продолжалась в иной форме проявлений, связанных с идеей загробного мира. Вероятно, потусторонний мир ассоциировался с понятием «иминти», что означало «запад» или «некрополь». Обе фазы жизни составляли единое целое, и земное существование в трансформированном виде распространялось на бытие загробное, нашедшее свое воплощение в системе заупокойного ритуала.

К символическому переходу в загробный мир египтяне готовились при жизни. Не только фараоны и их приближенные строили себе гробницы, эти своеобразные «дома вечности», где тело обретало «бессмертие», но и простые смертные заботились о месте своего вечного упокоения.

Источником, проливающим свет на образ жизни древних египтян, служат материалы археологических раскопок, древнеегипетские литературные памятники, а также описания античных авторов. Все вместе взятое позволяет предпринять попытку реконструирования картины жизни обитателей долины Нила с позиций ее эстетического выражения.

Поскольку религиозная система мировосприятия вошла в плоть и кровь египтян, все сферы их творческой и практической деятельности несут в себе прямое или косвенное отражение ее влияния.

Систематические археологические раскопки, предпринятые в последние годы прошлого века Фл. Питри и Дж. Квибелом и продол-

жающиеся их преемниками и поныне, подтверждают существование уже в эпоху неолита и энеолита устойчивых представлений о загробном мире. В неолитических поселениях, обнаруженных в районе современного Меримде Бени Салама, погребения находились в непосредственной близости с хижинами, а нередко и внутри них. Предметы погребений — сосуды с белым и красным орнаментом, амулеты, шиферные палетки, украшенные с большой тщательностью, — позволяют предполагать, что им придавалось особое значение, ибо они сопровождали покойного в его вечной жизни в загробном мире. Хотя следов мумификации в погребениях неолитического типа не обнаружено, забота о сохранности тела, мыслимого в своей нерасчлененности, уже ясно ощущается. Смерть представлялась как глубокий сон, погружаясь в который покойный продолжал жить. В таком осмыслении смыкались фазы жизни и смерти, обычаи и образ жизни реального мира переносились в мир загробный. Сложение заупокойного культа находит отражение в речениях «Текстов Пирамид», записи которых относятся к Древнему царству, но истоки уходят значительно глубже.

1

Планировка и убранство жилищ

Подобно тому как акт творения мироздания в мифопоэтическом представлении связывался с установлением порядка, сменившего первозданный хаос, самые ранние поселения, возникшие в долине Нила, имели строго организованную планировку, отражавшую назначение основных сооружений. Неолитические поселения, обнаруженные в районе современного Меримде, свидетельствуют о наличии овального или круглого плана в расположении жилищ. Не случайно, что для обозначения города или поселения закрепилась подобная форма иероглифического знака.

В эпоху Раннего и Древнего царств с их интенсивным ростом поселений и городов наряду с круговой планировкой встречается и прямоугольная, с выделением двух основных пересекающихся магистралей (поселение в Гелиополе и Иероконполе). Эта планировка легла в основу более поздних городов Среднего и Нового царств, раскопанных в Эль-Лахуне и Эль-Амарне.

Градостроительство в эти эпохи, являвшееся предприятием крупного масштаба, привело к введению в практику планов, упоминание о которых содержится в надписях храма в Эдфу. Происхождение их связывалось с божественным актом. В системе упорядоченности планировки проявлялась специфика мышления древних египтян —

стремление к организации пространства, вносившей эстетический критерий соразмерности.

Создаваемые в ритуальных целях модели домов — своеобразные «двойники» реально существовавших — позволяют установить формы их перекрытий, систему декора. Здесь использовались простейшие геометрические формы — плоские, сводчатые и куполообразные, — отвечавшие помимо конструктивных целей пристрастию египтян к простым, малорасчлененным объемам.

Внешнее оформление жилого дома имеет те же элементы декора, что и храм. На рельефах, воспроизводящих общий облик дома, обычно показан колонный портик с капителями в виде лотоса или папируса, а также водоем с окружающими его деревьями. Это вводит в пространственную планировку декоративный момент [1].

Стремление к декоративности проявлялось не только в «пейзажном» решении архитектурного пространства, но и в присущем древнеегипетскому искусству обобщенном воспроизведении природных форм. В основе декоративного оформления колонных залов и портиков лежали принципы художественной стилизации природных форм, не имитирование их, а переосмысление, вследствие чего конкретное изображение претворялось в обобщенный художественный образ. Таковы формы лотосовидных, папирусообразных и пальмовидных колонн.

Устойчивость изобразительных приемов свидетельствует о закреплении найденных решений и их канонизации. Искусственным водоемам придавались правильные геометрические формы, а окружающие их деревья располагались в строгом ритмическом порядке.

Система декора часто воспроизводила узоры тростниковой плетенки. Орнамент циновок, которыми убирались внутренние помещения домов, использовался в фаянсовой облицовке гробниц (подземная камера южной гробницы комплекса Джосера; III дин., Саккара).

Полихромная палитра художника отличалась звонкими цветами, сообщая памятникам красочность. Такова раскраска колонн модели портика дома царевича Мекетра, которая обнаружена в его гробнице [2].

Богатство и пышность декора во внутреннем убранстве жилищ и их внешнем оформлении свидетельствуют о том, что египтяне придавали этому большое значение в жизни — во временной фазе земного бытия. Земные жилища рассматривались как подобия вечных, существовавших в умозрительном представлении. В обнаруженном на западной окраине Фив поселении мастеров фиванского некрополя в Дейр-эль-Медина жилые дома имели завершения в виде пирамидок. Эта образная перекличка форм позволяет предполагать, что обитание в земном жилище египтяне уподобляли пребыванию человека в доме вечности.

Найденные в потайной усыпальнице вещи — ложе-кровать, балдахин, два кресла с подлокотниками (ил. 44) и лари для хранения одежд, — принадлежавшие матери фараона Хеопса царице Хетепхерес (IV дин.) [3], позволили ученым частично воссоздать обстановку царских дворцовых покоев Древнего царства. Приемы стилизации, используемые при изготовлении мебели, просуществовали вплоть до времени Тутанхамона и далее.

Можно думать, что обстановка жилых помещений была скромнее, чем убранство гробниц. Что касается обстановки царских дворцов, то найденные в гробнице Тутанхамона вещи из дворцовых покоев фараона (кресла, табуреты) свидетельствуют о роскоши, с которой был обставлен быт фараона, но которая, по-видимому, уступает драгоценной утвари его гробницы. Мебель обычно пышно украшалась орнаментальными и изобразительными мотивами с частым использованием приема инкрустации.

В стилизованных орнаментальных мотивах при декорировке мебели обычно использовалось одно звено или знак (иероглиф, детерминатив-символ) или группа знаков в последовательном чередовании. Иногда один мотив составлял всю систему декора (знак сематауи и др.), занимая все поле изображения, ограниченного рамой, которая придавала композиции замкнутость.

Иероглифы, используемые в системе декора мебели, чаще всего воспроизводили знаки жизни — «анх» и вечности. Это указывало на символическое их истолкование.

Деревянный комод из гробницы Тутанхамона принадлежит к лучшим образцам древнеегипетской мебели. На табличке, прикрепленной к нему, было указано, что эта вещь служила для хранения тонкой одежды фараона. Снизу с четырех сторон проходит орнаментальный резной фриз; его составляют последовательно повторяющиеся мотивы — черные знаки «анх» (жизнь) и золоченые «уас» (сила), установленные на знаках «неб» (владыка).

Произведения художественного ремесла отличались совершенством исполнения. Применяемая система декора носила символический характер; это относится не только к парадным тронам фараонов, но и к предметам домашнего обихода, сохранившимся в меньшем числе и изготовленным более скромно. В быту использовались маленькие низкие стульчики, сиденье которых воспроизводит в условной манере шкуру леопарда или льва. Ножки стульев и кресел обычно вырезались в форме львиных и бычьих лап. В украшении нижних частей стульев, а также в декоре полов можно встретить изображения человеческих голов негроидного типа с высунутыми языками. Местоположение их намекало на «поверженность» врагов, попираемых ногами властителя. Таков маленький складной стул с изображением голов негров из гробницы Тутанхамона.

По свидетельству Диодора, египтяне гораздо меньше внимания уделяли украшению своих земных жилищ, чем гробниц. Но тем не менее никакие наставления философии и поучения жрецов о бренности земной жизни не могли заставить людей отказаться от стремления к роскоши в их оформлении [4]. Роскошество скорее понималось в пристрастии к украшательству, чем к материальной ценности. С этой точки зрения эстетические наклонности развивались под непосредственным влиянием религиозных воззрений, диктовавших стиль убранства домов, планировку жилых помещений, в декорировании которых немаловажное место отводилось растениям, имевшим культовое значение, водоемам и садам. Система их планировки подчинялась законам ритмической организации пространства. Тот же принцип, что и при соотношении колонн в храмах, выдерживался в более скромном масштабе в декорировке портика жилого дома высаженными перед ним деревьями. Об этом можно судить по росписям гробниц и моделям жилых домов [5], дошедшим в основном от эпохи Нового царства.

В храме Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахари (XI дин., Среднее царство) сложная архитектурная планировка сочетала горизонтальную протяженность террас с вертикальными конструкциями колонных портиков, дополняемыми аллеей зеленых сикомор, посаженных правильными рядами вдоль стен; их стройные стволы вторили ритму колоннад храма. Система расположения основных помещений дома чаще всего исходила из их группировки вокруг открытого двора, и все они обычно были связаны друг с другом. Главные элементы строений — входной портик или крыльцо с двумя колоннами или двойным рядом колонн, дверные проемы в виде пилонов, открытый двор — те же, что и в храмах. Эти компоненты были заимствованы из жилой архитектуры на раннем этапе ее возникновения и переработаны в соответствии с новым конструктивным назначением в крупномасштабных каменных сооружениях ансамблей храмов. Затем они снова, в трансформированном виде, возвращаются в жилые постройки, приспосабливаясь к их бытовому назначению. Любые трансформации или заимствования никогда не были в Египте чисто внешними и всегда оправдывались конструктивной логикой. В этом смысле к жизни древних египтян неприменим подход с позиций чисто эстетических. Облекая любые конструктивные задачи в художественные формы, египтяне руководствовались целесообразностью назначения самих вещей, ибо прообразом ритуальных памятников служили бытовые изделия и постройки. Это удерживало их от перегруженности лишними деталями и вырабатывало чувство меры.

Однако не следует думать, что древние египтяне были рационалистами и подчиняли уклад своей жизни исключительно логической целесообразности или ритуальным предписаниям. Подчеркивая ло-

гику их мышления, всегда следует учитывать, что нам приходится опираться на памятники изобразительного искусства или тексты, в которых ход мысли выражен посредством изображения или слова.

При попытке восстановить облик жилищ древних египтян необходимо учитывать социальный фактор, поскольку имущественная дифференциация выставляла свои условия, формируя эстетические потребности в пределах материальных возможностей. Жилые кварталы, где селились люди, равные по имущественному положению, имели сходный тип строений и аналогичную планировку.

Раскопки древнеегипетских поселений эпохи Среднего царства в Кахуне, Хаваре, Эль-Лахуне[6], предпринятые английским археологом Ф. Питри, обнаружили регулярность планировки основных сооружений. Сохранившиеся изображения интерьеров домов в росписях и моделях дают представление о строгой упорядоченности каждого элемента, геометрически правильной разбивке участков земли, отведенных под сады, водоемы, беседки, в соответствии с местоположением основных сооружений. В воспроизведении общей композиции система упорядоченности приведена к некой геометрической схеме — в жизни этот принцип планировки, безусловно, осуществлялся более естественно и живописно.

Если памятники изобразительного искусства дают нам все же опосредованные данные о жизни египтян, а ритуальные тексты говорят языком иносказания, то самым живым источником, раскрывающим картины жизни народа, является его поэзия.

2

Лирические мотивы поэзии Древнего Египта

Критерием истинности и непосредственности выражения служат памятники литературы, поскольку они говорят от лица самих их создателей. Один перечень жанров литературных произведений указывает на многогранность аспектов, которые отражены в древних текстах. Условно их можно подразделить на религиозные и «светские». Пожалуй, ни один другой вид древнеегипетского искусства не дает возможности подобной дифференциации. В поэтическом творчестве древних египтян можно встретить произведения, обладающие огромной силой эмоционального воздействия, — это в первую очередь лирика.

Именно древнеегипетская лирика закладывает основу той образной специфики, которая со временем будет воспринята другими литературами мира.

В древнеегипетской любовной поэзии впервые появляется круг извечных лирических мотивов: в утренней песне влюбленных звучит

обращение к птицам с просьбой задержать наступление грядущего дня, образ возлюбленной наделяется способностью исцелять юношу от постигшего его недуга. Признания в любви, полные непосредственности и убедительности в проявлении чувства, звучат так поэтично, искренне и просто, что воскрешают образы живых людей, близкие и понятные каждому.

Наряду с тем «поучения», «гимны» и «сказания» преисполнены мудрости и силы. Все эти произведения находят параллель в изобразительном творчестве, где воспроизводятся не только аналогичные темы, но и передается обстановка, в которой они звучали и создавались.

Древнеегипетские гимны и лирические песни, вероятно, исполнялись в сопровождении солирующих музыкальных инструментов или небольших инструментальных ансамблей, куда входили лютни, арфы, гобои, систры. В сцене ритуального пира из гробницы фиванского вельможи Нахта художник зримо воссоздает в пластике движения фигур гибкую мелодику музыкальной фразы. В мелодической линии преобладает плавный рисунок.

В Древнем Египте существовал специально учрежденный праздник в честь «возвращения» из Нубии богини любви, музыки и танца Хатхор. Ритуальный смысл этого празднества восходит к «Сказанию о возвращении Хатхор-Тефнут из Нубии» [7]. Праздник в честь бракосочетания ее с богом Шу носил вакхический характер и потому был отмечен в древнеегипетском календаре как день виноградной лозы. Ритуальная церемония сопровождалась бурным весельем, танцами и пением, где главная роль отводилась женщинам [8]. Основная часть празднества выпадала на ночные часы. «Множество музыкантов и певцов обоих полов участвовало в этих церемониях. Они [музыканты и певцы] носили названия «красивые», «совершенные», «кудрявые», «девственные», «нежные», значения которых нам неясны» [9]. Исполнение отличалось экстатическим характером и сопровождалось ускоряющимся темпом движения с нарастающим напряжением ритма. Приведенные эпитеты указывают на эстетическое удовольствие, которое испытывали исполнители и зрители, присутствовавшие на этой церемонии.

В Древнем Египте большое распространение получили культовые действа — мистерии. Текст одной из них сохранился в «Памятнике мемфисской теологии», запись которого относится к XXV династии, хотя сам текст более раннего происхождения [10]. В надписи заупокойной стелы некого Имхеба, найденной в Эдфу и восходящей ко времени XVIII династии, говорится, что он был бродячим музыкантом и мимом [11]. Однако это не дает оснований относить род его занятий к проявлению светского начала, поскольку бродячие музыканты в основном принимали участие в религиозных церемониях.

В Древнем Египте области религиозного и «светского» искусства можно разграничить весьма условно, ибо они органично переплетаются во всех своих проявлениях. Линия «светского» жанра может быть выделена лишь в области лирической поэзии, и то ее образный строй пронизан мифопоэтическими сравнениями. Многие обороты поэтической речи, возможно, пришли из народного языка. В литературной обработке они органично вплетались в метрику стиха. Любовные песни звучали в диалогической форме, где текст давался то от лица юноши, то от лица его возлюбленной. Египетская поэзия обладала сложным арсеналом художественных средств, используя аллитерацию, игру слов, ритмическую симметрию, единообразие начальных строк. На эти особенности поэтического языка древнеегипетской лирики указывает И. С. Кацнельсон в своей работе «Художественная литература» (глава книги «Культура Древнего Египта»). Автор приводит интересные сопоставления значений слов, отмечая, что в «Начальном слове великой подательницы радости» (папирус Честер Битти I.—*Н. П.*) значение первого слова каждого стихотворения совпадает с его порядковым номером в этом цикле. Например, во второй песне слово «сену» означает одновременно и «брат» (в данном случае — возлюбленный) и «второй». В «Начале радостных песен», где речь ведется от имени цветов, названия их созвучны одному из последующих слов: цветок «мех-мех» (василек или портулак) сочетается с «механ» — «уравновешивать» [12].

Говоря об образе жизни древних египтян, исследователи часто недооценивают восприятие ими радостей земной жизни. Уже в «Песне арфиста» звучит призыв к радости земного бытия:

...утешь свое сердце,
Пусть твое сердце забудет
О приготовлениях к твоему просветленью.
Следуй желаньям сердца,
Пока ты существуешь.

(Перевод А. Ахматовой)

Только народ, полный подлинного жизнелюбия, мог создать такие страстные, вдохновенные строки. Не противопоставление двух миров занимало мысль и воображение египтян, а радость земного бытия, воплощенного в нерушимой гармонии жизни.

Гимны, слагавшиеся творцу природы богу солнца Амону, Атону и Нилу, дающему силы всему живому, проникнуты яркой эмоциональностью, красочностью поэтического языка, насыщены образными метафорами и сравнениями. Они звучат как славословие жизни и мудрости мироздания.

Сам процесс созидания представлялся египтянам не мистически-отвлеченно, а в конкретно-образной форме. Так, творения Пта, совершаемые мыслью и словом, воплощаются в создании богов, городов,

искусств, в даровании жизни праведным и ниспослании смерти грешным. Подобная оценка смерти как кары за земные прегрешения вносит критерий истинности и справедливости в деяния богов. Деяния людей, уподобленные божественным, также мыслятся вполне конкретно, ибо способность к деятельному началу была сообщена людям богом Пта: «...и были созданы всякие работы и всякие искусства, труды рук, хождение ног, движение всех членов...» [13]. Истоки многих сюжетов древнеегипетских литературных произведений восходят к фольклорным традициям — образы сказок и басен отражают этические воззрения египтян и отчасти раскрывают их характер, темперамент.

Искусство слова — самое конкретное из всех сфер проявления духовной сущности человека. Самой отвлеченной и эмоциональной является музыка.

3

Музыкальные основы древнеегипетского искусства

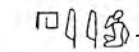
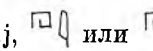
Если литературные памятники донесли до нас великолепные образцы мифопоэтического и лирического жанра, то о музыке Древнего Египта можно составить лишь весьма приблизительное представление, опираясь на опосредованные источники. Многочисленные росписи и рельефы храмов и гробниц свидетельствуют о той огромной роли, которая отводилась ей. Целые сцены посвящались изображениям музыкантов, составлявших небольшие камерные ансамбли, которые сопровождали ритуальные процессии и танцы; хоровое «звучание» доносят композиции плакальщиков и плакальщиц, где пластическая выразительность жеста передает скорбные интонации плача. Жест рук играл огромную роль не только в выражении эмоционального начала, но и в управлении процессом исполнения, ибо он восполнял отсутствие системы нотной записи. Музыкальный текст фиксировался весьма приблизительно, поскольку специальных письменных знаков для этого не существовало.

Этот факт наводит на мысль об импровизационной манере исполнения, подчинявшейся установленной ритмической канве, в пределах которой создавалась музыкальная ткань. Воссоздать творческий процесс можно лишь весьма относительно, опираясь на изобразительный материал, который служил не только иллюстрацией, но и своеобразной системой «записи», содержащей ряд исполнительских указаний.

Первые опыты музыкальной нотации возникли в эпоху Среднего царства. Тогда же появились и самые ранние зачатки музыкальной

теории. Позднее, в эпоху эллинизма, не без влияния пифагорейцев происхождение музыки и танца стало связываться с системой космогонических представлений, согласно которой считалось, что небесные светила «танцуют» в хороводе вселенной.

Наличие большого количества инструментов, составляющих разновидности ударных, духовых и щипковых групп, позволяет говорить о существовании многоголосия. Полифония развивалась главным образом в хоровой музыке; есть сведения, что при дворе фараонов Нового царства существовала музыкальная капелла.

Если первоначально музыка была связана с культовой стороной, то со временем в ее обозначение входит иероглифический знак  — hj,  или , соответствующий понятию «выражать удовольствие», «приветствовать криками», «ликовать»[14]. Эти понятия раздвигают рамки музыкального искусства, внося в него элемент эстетической оценки и эмоционального восприятия.

В Древнем Египте была широко распространена хейрономия, что в буквальном переводе с греческого означает «двигать в такт руками» — в нашем представлении это соответствует дирижированию.

Возникновение хейрономии связывается с приемами управления хором, то есть со специальной системой жестикуляции, передающей с помощью рук и пальцев ритмический и мелодический рисунок музыкальной ткани. Положение пальцев определяло интервалы движения мелодического голоса. Так, например, сомкнутые в форме кольца большой и указательный пальцы соответствовали основному тону гаммы, вытянутая кисть обозначала квинту (пятую ступень от основного тона). Промежуток ступеней между основным и квинтовым тонами заполнялся с помощью руки, согнутой под разными углами. Естественно, что приблизительность подобной «записи» позволяет составить лишь весьма отдаленное представление о строе и интонации древнеегипетской музыки.

Помимо хора в Древнем царстве встречается изображение «дирижера», управляющего ансамблем арф. В гробнице Иду (Древнее царство, VI дин.) сохранился рельеф с изображением камерного ансамбля, состоящего из пяти арф (насколько это можно различить ввиду плохого состояния памятника), которым управляет музыкант, сидящий лицом к исполнителям и спиной к покойному. Посадка «дирижера» заслуживает особого внимания ввиду того, что по существовавшему долгое время этикету дирижер европейского симфонического оркестра стоял лицом к публике и повернулся к музыкантам лишь в середине прошлого века, когда за пульт встал Рихард Вагнер, первым нарушивший эту традицию.

Судя по жесту рук египетского «дирижера», изображенного на рельефе гробницы Иду, он обладал пластичностью и независимостью

рук: левая поднята к уху — жест, характерный для вслушивания в интонацию, — правая делает знаки инструменталистам [15].

О соотношении ритмического и мелодического рисунка можно судить по древним изображениям. В эпоху Древнего царства господствовали ударные инструменты с их обнаженной ритмикой. Это определило и расположение фигур музыкантов и танцовщиц в композиции, где их разделяют паузы; повторяемость поз и действий организует метроритмическую структуру сцены: подчеркивание сильной доли сопровождалось хлопком в ладоши. В ансамблях использовались помимо ударных и духовых несколько разновидностей щипковых инструментов — арф, лир, лютней.

В композициях эпохи Древнего царства преобладает обостренный линеарный рисунок, в то время как в росписях Нового царства начинает звучать гибкая мелодия духовых инструментов, сопровождаемая арфой и лютней, которой вторят изысканно красивые очертания фигур исполнительниц (ил. 31). В таких сценах поют не только музыкальные инструменты, но и фигуры танцовщиц, изображаемых в сложном движении и объединенных ритмом в единую группу. Таким образом, памятники изобразительного искусства частично восполняют нам безвозвратно утраченную музыку той поры.

Постепенно из сферы чисто ритуальной музыка начинает проникать в быт. Обучение музыке входило в школьную программу. В одном из поучений писцу говорится, что он должен быть «обучен играть на свирели, играть на флейте, сопровождать [игру на] лире и петь с [музыкальным] инструментом «нехт» [16].

В эпоху Нового царства возникает жанр «военной» музыки, о чем рассказывают нам росписи с изображением военных походов. Четкий, мерный шаг воинов создает представление о ритмике военных «маршей». Непременным участником походной музыки были барабаны и сигнальные трубы, отливавшиеся из серебра и бронзы, покрытой листовым золотом. Две такие трубы весьма примитивного устройства были найдены в гробнице Тутанхамона, в погребальной камере фараона. Одна была сделана из серебра и золоченой бронзы, другая — из золота и бронзы; корпус инструмента, вырезанный из эбенового дерева, представлял собой полую трубку без отверстий. Судя по устройству, можно предполагать, что труба имела натуральный строй и из нее можно было извлекать ограниченное количество звуков. Исследователь древнеегипетской музыки Ханс Хикман пробовал в Каире эти инструменты и сообщил, что звук труб отличается зычностью, резкостью тембра, который он сравнил с криком осла (быть может, в этом была отчасти и вина исполнителя!). Видимо, походные инструменты издавали звуковой сигнал и не были специально предназначены для музыкального исполнения, даже ансамблевого. Вероятно, трубы принадлежали военному отряду; на раструбе

одной из них, покрытом золотой пластиной, изображен фараон под защитой богов, которые должны были охранять его во время похода; Тутанхамон предстоит перед Амоном-Ра и Хором, сзади него — бог Пта, оказывающий ему свое покровительство. Во время похода, чтобы предохранить инструмент от повреждения, в его раструб вставлялась деревянная втулка вроде сурдины.

Теперь попытаемся выявить ладовый строй древнеегипетской музыки. Эта задача чрезвычайно сложна, если не сказать неразрешима. Диапазоны струнных инструментов можно приблизительно рассчитать по количеству струн и их длине [17]. Среди арф преобладали пяти-, шести- и семиструнные инструменты. Судя по аппликатуре (положению пальцев во время игры музыканта), можно предположить, что играли два пальца, первый и второй, остальные использовались для глушения звука или извлечения флажолета, когда исполнитель, прикасаясь пальцем к струне, делил ее на части (чаще пополам), меняя тем самым высоту и тембр звука. Можно думать, что на арфе извлекались полутона, придававшие музыке более изысканную мелодику.

Вероятно, в эпоху Древнего и Среднего царств ладовый строй древнеегипетской музыки был близок пентатонике [18] — пятиступенному ладу так называемой «китайской» гаммы, в которой преобладали целотонные интервалы.

Позднее, в эпоху Нового царства, наряду с диатоническим строем в употребление входит строй с полутоновыми интервалами, что приводит к обогащению мелодической линии хроматизмами. Судя по росписям той поры, в музыке выделяются мелодическая линия, исполняемая сольным инструментом, и сопровождение. Так, например, в гробнице вельможи Нахта музыкальный ансамбль составляют двойной гобой и щипковые. Следовательно, умозрительно можно «инструментовать» музыкальную ткань, поручив мелодию гобою и отдав аккомпанемент арфе и лютне — инструментам однородной группы.

В ритуально-магических действах музыка была тесным образом связана со словом. Вокальная и хоровая музыка явилась одним из самых ранних видов музыкального искусства. Интонация, смысловые акценты, интервалика привели к расчленению речи на слова, слога и звуки. Хотя, как уже упоминалось, в древнеегипетском языке, как правило, отсутствовала огласовка и мы не можем составить себе правильного представления о звучании древнеегипетской речи и текстов, в языковом словаре преобладают односложные и двусложные слова, краткие и лаконичные по ритму.

В результате развития вокальной музыки возникла необходимость найти соответствующую форму изображения для каждого звука музыкальной гаммы. Поскольку запись словесных текстов возникла много раньше музыкальной, для фиксации звуков позднее была использована буквенная система.

Слово в значительной мере конкретизирует музыкальный язык. Слоговой состав слова, соотношение ударных и безударных слогов, интонация определяют музыкальную линию и мелодию с ее движением вверх или вниз, ритмом, строящимся на выделении ударных слогов.

Когда мы сейчас пытаемся расшифровать систему записи древнеегипетской музыки, мы условно принимаем ее за некий один неразгаданный текст, к которому нам предстоит найти ключ, чтобы проникнуть в его тайны. Древнейшие тексты ритуальных гимнов и молитв, высеченные на стенах древнеегипетских храмов и гробниц, обращены к богам и должны были быть ими услышаны, а потому и сохранены навечно. В таких ритуальных песнопениях музыка, по-видимому, играла роль сопровождения, и притом очень скупого. Об этом свидетельствуют крайне лаконичные указания «дирижерского» характера, выражающие ритмическую основу, темп, силу звучания. Глядя на роспись с изображениями музыкантов и танцоров, всегда можно определить, в каком темпе они играют и танцуют. Бурное, порывистое движение со скачками обычно присуще динамичному, быстрому танцу, музыкальная линия которого построена на широких интервалах. Сильная доля подчеркивается хлопком в ладоши или ударным инструментом (рис. 48).

Но самое выразительное — это положение рук и пальцев исполнителя. Подобно «говорящим» рукам индийских танцоров, не менее значимы и руки древнеегипетских музыкантов. С помощью различного положения пальцев фиксировалась высота звуков в пределах определенных интервалов, которые задавались дирижером исходной позицией руки. Дирижерскому жесту вторили цепкие, гибкие пальцы арфистов, подвижные руки флейтисток и гобоисток (с этими инструментами чаще изображались женщины, хотя есть и исполнители-мужчины).

Не случайно, что и в системе иероглифов для музыкальной нотации чаще всего использовался знак руки — — в различных положениях. Вероятно, такая система применялась для мелодий неширокого диапазона, укладывавшихся в пределы квинты и пяти пальцев.

Поскольку религиозные тексты были канонизированы, то вполне вероятно, что и музыкальные попевки, их сопровождавшие, также были твердо установлены, а потому достаточно намека — движения пальца, — чтобы воспроизвести мелодическую линию.

Ритмическая основа диктовалась словесным текстом. Вполне допустимо, что наряду со строгими ритуальными формами существовала и традиция свободной импровизации, когда музыкальное произведение рождалось непосредственно во время исполнения. Тогда подобные указания могли являться исходными, направляющими им-



Рис. 47
Сцена танца и гимнастических игр.

Рельеф из гробницы Мерерука (Саккара). Древнее царство, VI дин.

провизацию. При этом знаки руки «дирижера» заставляли музыкантов держаться в едином ритме и темпе.

Как выглядела древнеегипетская нотная запись, можно установить из композиций рельефов. На первый взгляд изображения на рельефах не имели ничего общего с привычной системой нотации. Но подобно тому как 150 лет назад французский ученый Фр. Шампольон дешифровал древнеегипетскую письменность, наш современник немецкий ученый Х. Хикман расшифровал язык древнеегипетской музыки, заключенный в памятниках изобразительного искусства.

Почти все без исключения произведения древнеегипетского искусства «музыкальны», будь то рельефные или живописные композиции, скульптура или архитектура. «Музыкальность» их таится в совершенстве пропорций, гармонии, ритме, цвете, движении. Но помимо этого, они сами несут в себе символическую запись музыкального текста.

Возьмем для примера сцену танца и гимнастических игр из гробницы Мерерука (Древнее царство, VI дин.). Композиция построена ярусами (рис. 47, 48). Нижнее поле занимают фигуры юношей, расположенные слева; справа изображены девушки, исполняющие ритуальный танец, посвященный богине Хатхор. Священным знаком ее служило изображение папируса, цветок которого своей формой походил на музыкальный инструмент систр (ил. 7). Этот инструмент наряду с другими ударными — колотушками, трещотками — можно видеть в руках у танцовщиц. Систр представлял собой небольшую коробочку в виде кастаньет, от которой протягивались серебряные

нити, издававшие при сотрясении нежный перезвон. Следует приглядеться к положению рук танцовщиц — в отдельные моменты они то сомкнуты (при ударе в колотушку), то разведены. Положение сомкнутых рук и удар, а также согнутые в коленях ноги соответствуют акценту звучащей ноты, разведенные руки означают паузу. Изображение мужских фигур, держащихся за руки, соответствует лигатуре, что указывает на связное исполнение определенной последовательности звуков. Таким образом, приблизительная схематическая запись ритма могла бы выглядеть так:

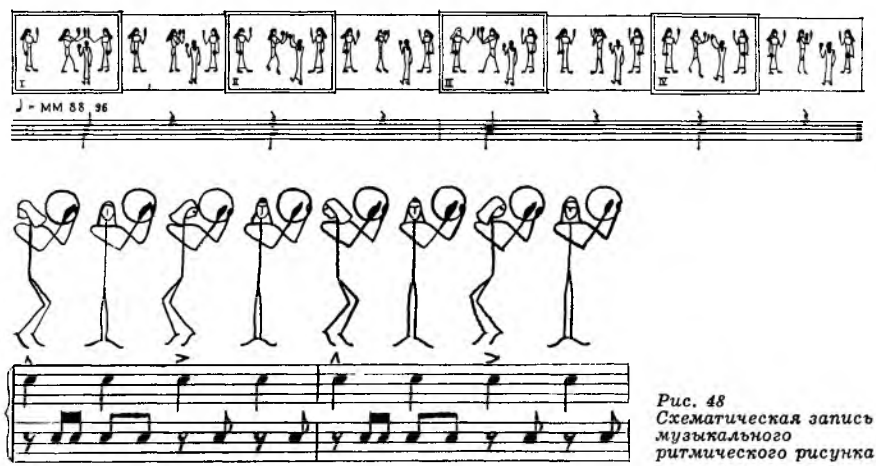


Рис. 48
Схематическая запись музыкального ритмического рисунка

Изменение поз при движении фигур также соответствует подчеркиванию сильной доли в тексте. При этом согнутые в коленях ноги Хикман соотносит с ударной долей, вытянутое положение фигуры — с безударной [19]. Принимая систему дешифровки Хикмана, основанную на соответствии линии танца определенному музыкальному рисунку, можно приблизительно представить себе ритмический язык древнеегипетской музыки — мелодику ее дополнит воображение. Звучание музыки образно воссоздает плавная гибкость фигур танцовщиц, которые исполняют свой танец под аккомпанемент небольшого ансамбля, в состав которого входили духовые, щипковые и ударные инструменты (отсутствие последних порою заменялось ритмичным ударом в ладоши).

Вполне возможно, что в Египте существовала и более развитая система музыкальной записи, не дошедшая до нас. Не исключена возможность, что в силу магического значения священных ритуальных песнопений их язык был «засекречен» и в письменных знаках передавался лишь отдельными намеками, достаточно, однако, ясными

для посвященных людей, исполнявших религиозные обряды. Следует к тому же иметь в виду, что в древних культурах долгое время наряду с записями текстов существовала устная традиция исполнения.

Сохранившиеся тексты позволяют думать, что и в музыке существовали различные жанры: гимны, подобные известным в литературе, слагавшиеся в честь богов, погребальные песнопения, свадебные песни, относящиеся к жанру любовной лирики.

Музыка составляла неотъемлемую сторону жизни древних египтян. Музыканты пользовались большим почетом и уважением; и если создания их и не сохранились, то имена многих из них остались в памяти истории, увековеченные в надписях на стенах гробниц и храмов [20].

4

Ритуальный и эстетический смысл древнеегипетского костюма

Памятники изобразительного искусства раскрывают перед нами еще одну страницу, связанную с образом жизни египтян, — историю древнеегипетского костюма. Костюм древних египтян наряду со своей обыденной функцией выполнял также роль ритуального одеяния. Мужская одежда, как правило, оставляла в значительной степени тело открытым — руки, ноги, верхнюю часть торса. Женские платья, плотно облегавшие фигуру, пластично обрисовывали формы тела. Таким образом, костюм, с одной стороны, скрывал человеческое тело, с другой — выявлял его. В этом значении функции костюма частично перекликаются с функциями масок, с их способностью скрывать и выявлять образ.

Бытовая одежда любого народа определяет социальную принадлежность человека к той или иной сословной категории.

Одеяния фараонов, вельмож и жрецов были столь же каноничны, сколь и позы статуй. Стиль одежды в соответствии с эпохой во многом определялся каноническим типом изображения. Одежда подразделялась на парадную и обыкновенную, повседневную, в которой изображались писцы, свита фараонов или вельмож в сценах ритуальной охоты, рыбной ловли и т. п. В парадном одеянии обычно представлены процессии мужчин и женщин, облаченных в белые одежды из тонкого полотна; у мужчин — узкие, доходящие до колен юбки, на женщинах — длинные платья, вроде сарафанов на лямках. Низ платья был настолько узок, что оно не позволяло делать широкого, крупного шага, способствуя выявлению характерной для египтянок походки — легкой, быстрой, изящной. Это особенно ясно сказывается в ритме шага фигур, составляющих процессии музыкантов и танцов-

щиц, особенно там, где движение сопровождается игрой на музыкальных инструментах.

Танцовщицы часто изображались обнаженными, что способствовало выявлению пластики тела, движущегося в ритме танца. Стройные силуэты фигур прорисовываются в сложных позах, подчеркивая грацию гибких движений молодых девушек, служанок или рабынь, облачающих свою госпожу к ритуальной церемонии. Позы, обусловленные совершаемым действием или трудовым актом, обычно фиксировались движением обнаженного тела; служилый люд, как правило, изображался без одежд — мужчины носили одни набедренные повязки.

В древнеегипетской скульптуре движение не нуждалось в динамизации фигур за счет драпировок, как это было у греков. Складки одежд носили декоративно-орнаментальный характер, не играя самодовлеющей роли. В рельефах и особенно в росписях Нового царства графически проработанные складки идут параллельными линиями по рукавам — это напоминает плиссировку. Одежда не выявляет формы тела, фигуры остаются плоскими, что придает им легкость и неосязаемость в их причастности к инобытию в сценах заупокойного пира.

Статуи Древнего царства обладают пластичностью форм, гармонично сочетающихся с одухотворенностью образов, — таковы портретные изображения женских фигур, задрапированных в плотно облегающие одежды, трактуемые в предельно обобщенном виде. Такой же принцип передачи одежды сохраняется и в большинстве женских статуй Среднего царства, с добавлением орнаментального приема разработки ткани. В памятниках Нового царства декоративно-графическая манера изображения одежд не противоречит материальной ощутимости форм в круглой скульптуре, но в то же время способствует в рельефных и живописных композициях превращению фигур в бесплотный силуэт.

Трактовка одежды во многом зависела от материала исполнения, вида техники — пластики или живописи, — ибо приемы обработки камня имели свои законы, несовместимые с живописными, а росписи Нового царства становятся в подлинном смысле слова живописными, утрачивая широкую контурную обводку, придававшую силуэтам памятников Древнего царства чеканность форм.

Что касается моды, то ее изменения прослеживаются по изображениям, принадлежащим различным эпохам. По сравнению со строгим стилем одеяний Древнего царства ко времени Среднего царства наблюдается тенденция к удлинению одежд: мужчины стали носить двойные юбки — передники.

Значительные изменения в мужском и женском костюме происходят в эпоху Нового царства. Декоративность стиля нашла выражение в пышных париках, широком покрое одежд, особенно женских,

с плиссированными в мелкую складку рукавами и расклешенным концом подола. В то же время продолжают существовать узкие, облегающие фигуру платья, сужающиеся книзу, причем левый рукав имел широкие складки, правый отсутствовал вовсе, оставляя руку открытой. Направление складок подчинялось орнаментальному ритму: они шли не только параллельными линиями, но и расходящимися, образуя острые углы с вертикальной осью. Рисунок складок отличался геометрической строгостью. Сплетенные косицы парика ложились более мелкими и дробными линиями и, закрывая плечи, ниспадали на них сплошным каскадом длинных прядей; сзади парик образовывал прямую линию, спускаясь ниже шеи.

В женских одеждах преобладали прозрачные ткани, сквозь которые просвечивали контуры фигуры. Прозрачные ткани одновременно и скрывали и выявляли фигуру, причем формы тела ощущались под одеждой только в пластике, в росписях они предельно уплощались и фигура обрисовывалась одной лишь контурной линией.

Одежда, как правило, подчеркивала вертикаль фигуры, удлиняя ее формы. Лишь в эпоху Амарны в мужском костюме появилась мода подвязывать верхнюю юбку так, чтобы она подчеркивала округлость бедер и живота. Следовательно, одежда, изменявшаяся соответственно моде и стилю эпохи, соответствовала тем художественным принципам, которые определяли эстетическое кредо своего времени. Требование правдоподобия в передаче внешнего облика фараона Эхнатона привело к появлению нового типа мужской одежды, в котором подчеркивались индивидуальные особенности строения фигуры фараона.

В многофигурных композициях костюм либо дифференцирует сословную значимость фигур, иерархию сана, либо, напротив, снимает печать индивидуализации (роспись из гробницы Себекхотепа, XVIII дин., Новое царство; Лондон, Британский музей).

Ритуальное жреческое одеяние обычно подчеркивало внешнюю статичность образов. Тугой, негнущийся передник, имевший форму треугольника, пластически не был связан с фигурой и внешне сковывал ее движения, усиливая тем самым духовную потенцию образа. Наглядным примером тому может служить статуэтка жреца Аменхотепа (ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Одежда древних египтян отличалась относительной простотой. Это объясняется не только эстетическими принципами, но отчасти и климатическими условиями. Костюм есть самовыражение человеческой сущности не только в эпохально-собирательном, но и в индивидуальном смысле, поэтому не случайно, что мода первым долгом распространялась на костюм и прическу. Костюм являлся выражением вкуса, однако в Древнем Египте его индивидуальное проявление было ограничено ритуальным и сословным назначением.

Одежда, имевшая символическое осмысление, обладала магической силой — прикосновение к облачению фараонов допускалось только для избранных. Церемонии царского туалета придавалось огромное значение, поскольку ритуал облачения связывался с приобщением к божеству — таковы одежды ритуала хеб-сед, церемониальные одежды с бычьим хвостом, восходящие к додинастической эпохе. Ритуальные костюмы были простыми — хеб-седные плащи либо полностью облегали тело, оставляя открытыми руки и ноги (статуя Ментухотепа I, Среднее царство), либо оставляли целиком свободной всю фигуру для ритуального бега — короткий шендит не стеснял движений (рельеф пирамиды Джосера, Древнее царство, III дин.). В ритуальную одежду жрецов входили шкуры пантеры или леопарда, перекинутые через плечо.

При сравнительной простоте форм одежда пышно декорировалась украшениями, бусами, образующими многоцветные красочные ожерелья, и диадемами; кроме того, поверх платья женщины нередко надевали сетку из бус, покрывавшую ткань сплошным геометрическим орнаментом.

При обилии украшений они никогда не отягощали изображения, всегда соблюдалась мера, изысканный художественный вкус. Исключение составляют убранства ряда мумий, в том числе фараона Тутанхамона, где обилие предметов и украшений, вызванное ритуальными соображениями, несколько утяжеляло формы, вызывая ощущение известной модернизации стиля.

Обилие ритуальных украшений также обусловлено не только эстетической потребностью наряжаться, но главным образом тем магическим и символическим значением, которое несли в себе эти предметы. Они являлись в первую очередь амулетами, изображавшимися в виде цветов и плодов, а также покровительственных фигурок, которые носили на длинном или коротком шнуре, часто унизанном бусами. Пышность и декоративность украшений постепенно переходит в своеобразный вид орнамента, где за каждой вещью, ставшей его звеном, закрепляется свое место в зависимости от того, декорировал ли этот орнамент живого человека или мумию.

Одеяния богов, естественно, носили строго ритуальный характер и были обусловлены канонизированной иконографией. Тип короны определял функцию богов, распространял магические действия на фараона, облаченного в нее.

Обычно боги в своих антропоморфных ипостасях имели предельно простые одеяния — чаще всего это были драпировки, лишенные покроя (у Осириса, Пта), поскольку ткани, окутывавшие фигуру наподобие спеленатой мумии, были призваны скрывать телесную оболочку божества. В сочетании с маскообразным лицом фигура выступала в своем нерасчлененном виде. Боги обычно были представлены

в канонизированном типе стоящей или сидящей фигуры, поэтому и уподобленные им ритуальные статуи фараонов, повторявшие те же позы, выглядят столь же отвлеченно (хеб-седные, осирические статуи фараонов). В хеб-седных статуях условна каждая деталь, начиная от пластического решения и до цветового. Данный канонический тип соответственно его ритуальному осмыслению как бы стоит между жизнью и смертью, поскольку за ритуальным «убиением» стареющего фараона мыслилось его возрождение в земной жизни. Хеб-седная фигура Ментухотепа I, согласно ритуалу, воплощает таинство смерти, неся известную печать сокровенности. Это находит свое выражение в маскообразной застылости лица, в позе, скованности членов и сокрытости фигуры под покровами ритуальной одежды. Таким образом, смысл костюма в первую очередь обусловлен ритуальным назначением, церемониалом в зависимости от акта, в котором выступает лицо, в него облаченное. Как правило, ритуальная одежда несет в себе функции, скрывающие образ, и даже там, где жрецы представлены полуобнаженными, однородность одеяния растворяет единичную фигуру в массе ей подобных.

5

Распространение эстетических и философских норм древнеегипетского искусства на культуры эллинистического мира

Интерес к культуре Древнего Египта возник еще во времена античной Греции. Геродоту принадлежит труд по истории Древнего Египта. Во времена Птолемеев египетский жрец Манефон составляет для Птолемея Сотера историю покоренной им страны[21]. Преимущество труда Манефона заключалось в свободном владении египетским и греческим языками, благодаря чему, имея доступ к библиотеке Гелиопольского храма, он мог пользоваться ее архивами[22]. Геродот писал свою историю с позиции чужеземца, черпавшего сведения большей частью из общения с народом страны. Именно этот факт и явился причиной проникновения в исторический труд Геродота фольклорных мотивов[23]. Упрощенный подход «отца истории» к используемым им источникам вызвал оппозицию и критику со стороны Манефона. Однако в языке Геродота сохранился живой дух народной поэтической речи; строки его часто говорят устами народных сказаний, которые приводятся без комментариев и раскрытия сакральной символики. Мир мифопоэтических представлений Геродот преподносит объективно; с этой стороны его труд имеет большую познавательную

ценность, поскольку содержит описания обрядов и изложение основных верований, сложившихся на почве официальных религиозных доктрин.

Ценные сведения приводит Геродот в описании мистерий, которые являлись своего рода предтечей театрализованных представлений. Хотя главная роль в них отводилась жрецам, в мистериальных действах принимали участие и простые люди, приходившие на богослужение, причем роли тех и других сторон определялись ходом разыгрываемого действия. В этом смысле роль богомольцев (как называл эту группу участников мистерий Геродот — II 63) уподоблялась роли хора в древнегреческой трагедии. Если «партии» жрецов в религиозных драмах диктовались «содержанием» празднества, посвященного тому или иному богу, то участники массовых сцен имели лишь общую программу предписанных ритуалом действий. Эти празднества, по словам Геродота, приобретали характер всенародных (II 59) и проходили при большом стечении людей. Устраивались они несколько раз в году в городах, связанных с культом почитаемых богов. Древнейшие мистериальные театрализованные представления восходили к эпохе Древнего царства, о чем свидетельствует упоминавшийся выше «Памятник мемфисской теологии». Разыгрывались они в самих храмах либо при храмах.

В эллинистическую эпоху подобные представления связывались не только с культами древнеегипетских богов — Исиды, Осириса, — но и распространялись на их «греческие параллели». Так, в Бубастисе происходили празднества в честь Артемиды, в Саисе — в честь Афины, в Гелиополе — в честь Гелиоса. Не случайно поэтому, что египтолог Б. Стрикер приводит довольно серьезные аргументы в пользу того, что истоки греческого театра связаны с древнеегипетскими мистериями [24], несмотря на их ритуальное содержание. В то же время греческий театр, прошедший к эпохе эллинизма значительный путь, и в особенности народные культовые празднества, приобретшие в Греции «светский» характер, получили отражение в массовых празднествах с элементом вакхического культа (Геродот II 40). Таким образом, взаимопроникновение обеих традиций ритуальных празднеств очевидно.

В птолемеевскую эпоху продолжают почитаться древнеегипетские боги; достигает апофеоза культ мудреца-целителя Имхотепа, ученого, астронома, медика, отождествленного греками с богом врачевания Асклепием, чье почитание было не меньшим, чем во времена XVIII династии. Зодчий Аменхотеп, сын Хапу, современник и тезка фараона Аменхотепа III, в птолемеевское время был также глубоко почитаем: это подтверждают надписи, в которых говорится о том, что ему воздавались божественные почести и прославления еще при жизни [25].

Авторитет, который в эпоху эллинизма приобрели древнеегипетские зодчие, свидетельствует об уважении греками местных классических традиций и восприятии их в храмовом строительстве греко-римского времени. Как отмечает советский египтолог В. В. Струве, «не только надписи и изображения птолемеевских храмов следуют заветам сакральной традиции, но и сами храмы являются плотью от плоти и кровью от крови древних «дворцов божьих» Египта. Они строились согласно чертежам Имхотепа» [26].

Сакральные тексты Древнего Египта вошли в число священных книг эллинистической эпохи. Однако в этот период наряду с канонизированной «Книгой мертвых» возникают новые писания, текст которых тесно связан с заупокойным культом, проявившим поразительную жизнеспособность в эллинистическую эпоху.

Помимо сакральных текстов в птолемеевском Египте продолжает развиваться и жанр лирической поэзии, особенно созвучный эллинскому духу. Стойкость литературных традиций свидетельствует о той живой силе, которой обладала египетская культура, не только не утратившая своей художественной ценности и значимости при соприкосновении с античным миром, но и во многом послужившая источником творчества на последующих этапах развития культуры, синтезирующей древнеегипетские и эллинские традиции [27].

Если познания древних египтян в области естественных наук носили в основном утилитарный характер, то образная сущность их философской системы преломлялась в художественном творчестве, в искусстве. Пожалуй, ни одно другое искусство мира не несет в себе столь ясно выраженных идеалов прекрасного как основы нравственного и этического начала.

В жизни древнеегипетского общества — в его духовной и практической области — главную роль играла религия. Религия составляла ту основу, на которой воздвигался фундамент науки, культуры и искусства. Характеризуя религиозную сферу мышления людей древнего мира, можно в заключение привести слова К. Маркса о том, что религия есть «...общая теория этого мира, его энциклопедический компендиум, его логика в популярной форме, его спиритуалистический point d'honneur, его энтузиазм, его моральная санкция, его торжественное восполнение, его всеобщее основание для утешения и оправдания» [28]. В этой связи становится понятным, что ведущее направление в духовной жизни страны предоставлялось жрецам. Они хранили священную тайну мудрости, составлявшей основу научного знания.

В эпоху эллинизма Египет, вступив в соприкосновение с греко-римским миром, гораздо больше отдал из арсенала своего культурного наследия, чем воспринял от античности. Не случайно, что именно на египетской почве вырос такой крупнейший эллинистический

центр, как Александрия. Это доказывает существование стройной, разработанной философской и эстетической платформы, способной вынести на себе новое здание античности, а затем уже и культуры христианского мира. Если греки имели возможность заимствовать у народов Древнего Востока, и в первую очередь у Египта, многие положения научной и творческой мысли, развивая и обобщая их на новом этапе, то египетская культура, как самая древняя, не имела предшественников и потому, подобно творящему демиургу Атуму, была обязана своим возникновением и существованием себе самой. Путь развития ее более долгий, чем у последующих цивилизаций. В силу недифференцированности культуры Древнего Египта его мировоззрение предстает как гигантский монолит, вобравший в себя потенциальную основу развития будущей культуры. Древний Египет явил себя античному миру — и все же остался для него загадкой. Речения мудрецов приоткрывают завесу тайны, но чем глубже стремление проникнуть в ее смысл, тем более непроницаемой и загадочной является сущность древнеегипетской культуры, открывающей человечеству лишь отдельные грани своего бытия.

Примечания

От автора

[1] In: *Breasted J. H.* The Philosophy of a Memphithe Priest.— "ZAS", Bd 39, 1901, S. 64.
[2] Цит. по кн.: Античные мыслители об искусстве. М., 1937, с. 27.
[3] Plini Naturalis historiae, XXXIV, 55 (см.: Плиний об искусстве. Одесса, б г., с. 25. Пер. Б. В. Варнеке).

Часть I

Глава 1
Древнеегипетское искусство и его сущность. Исторические вехи.

[1] Из «Поучений Птахотепа».— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 95.
[2] Повесть Петеисе III. Древнеегипетская проза. М., 1978, с. 9.
[3] Злоключения Ун-Амуна. Цит. по кн.: Культура Древнего Египта. М., 1976, с. 13. См. подробнее с. 352. Папирус «Злоключения Ун-Амуна» из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве.
[4] In: Wb., Bd 2, S. 87, II (2).
[5] In: Wb., Bd 3, S. 84 (10—20).
[6] Ibid., S. 84, III (1).
[7] Ibid., S. 86 (13).
[8] In: The Hieroglyphie text of the Theban Recension of the Book of the Dead.— In: *Wellis Budge E. A.* The Chapters of Coming Forth by Day London, 1898, p. 113 (2).
[9] *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956, с. 26. Источник: *Sethe K.* Dramatische Texte zu altägyptischer Mysterienspielen. 2 Bde. Bd 1. Leipzig, 1928, строка 56.
[10] In: Wb., Bd 2, S. 252—257.
[11] Ibid., S. 254, X (31).
[12] Ibid., S. 260 (6).
[13] См.: *Матье М. Э.* Роль личности художника в искусстве Древнего Египта.— В кн.: ТОВЭ, т. 4, 1947, с. 17—19.
[14] См.: *Платон.* Законы (656 D и E).— Полн. собр. соч., т. 13. Пг., 1923, с. 56.

Глава 2
Понятие образа в древнеегипетском искусстве

[1] Лирика древнего Египта. М., 1965, с. 107 (10).
[2] См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 116.
[3] In: Wb., Bd 4, S. 290, III; 291, 253 (10).
[4] In: Wb., Bd 5, S. 505 D (I, II, III).
[5] In: Wb., Bd 4, S. 551—553.
[6] См.: *Геродот*, II, 170—171.
[7] In: Wb., Bd 7, S. 255—258.
[8] Ibid., S. 256, I (a, b).
[9] См.: *Матье М. Э.* Тексты Пирамид — заупокойный ритуал.— «ВДИ», 1947, № 4, с. 45.
[10] In: *Moret A.* Le rituel du culte divin journalier en Égypte. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Etudes, 14. Paris, 1902, p. 93.
[11] Упоминаемая в обряде обретения «ока Хора» душа ассоциировалась с *ба*, хотя, как уже говорилось, сущность *ба* не укладывается в понятие души (впервые этим значением *ба* наделил Гораполлон, который перевел его словом «псюхе»).
[12] *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967, с. 5.
[13] Переводы Анны Ахматовой и Веры Потаповой, сделанные по подстрочнику, не всегда совпадают с подлинным текстом; на это имеет право всякий художественный перевод, исходящий из поэтики образа, а не из строго научной фиксации текста (см.: Лирика древнего Египта).
[14] Ном (греч. nomos) — наименование округа в Древнем Египте.
[15] *Lukian.* Deorum concilium, 10—11.
[16] См.: Сказки и повести древнего Египта. М., 1956, с. 15—20.
[17] См.: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976, с. 49.

Глава 3
Основные архетипы древнеегипетского искусства как эстетическая категория

[1] [Сила любви] — папирус Харрис 500, датируемый началом правления фараона XIX дин. Сети I (ок. 1330 г. до н. э.),— находится в собрании Британского музея (№ 10060) (см.: Лирика древнего Египта, с. 19).
[2] См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 18.
[3] См.: *Крамер С. Н.* История начинается в Шумере. М., 1965, с. 107.
[4] Аналогичные представления можно встретить в мифологии многих народов мира. Особенно яркий пример совместного пребывания воды и огня мы находим в библейской поэзии (см.: *Франк-Каменецкий И. Г.* Вода и огонь в библейской поэзии. (Отголоски яфетического миросозерцания в поэтической речи Библии).— В кн.: Яфетический сборник. [Вып.] 3. М.—Л., 1925, с. 134).
[5] См.: *Максимов Е. Н.* Древнеегипетская гелиопольская космогоническая система (Опыт моделирования).— В кн.: Тутанхамон и его время. М., 1976, с. 121; см. также: *Померанцева Н. А.* Поэтика лотоса в древнем Египте.— В кн.: Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 9. М., 1977, с. 91.

[6] Тексты пирамид (Pyr., 1587 a—d). Цит. по кн.:
[7] *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. М., 1976, с. 62.
In: *Sethe K.* Dramatische Texte... Bd 1, S. 56.
[8] *Maspero G.* La toute-puissance de la parole.— In: RT, 1902, 24, p. 175. Цит. по кн.: *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта, с. 77.
[9] См.: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа, с. 46.
[10] In: *Jequier G.* Considération sur les religions égyptiennes. Neuchâtel, 1946, p. 14.
[11] In: *Reymond E. A. E.* The Mythical origin of the Egyptian temple. New York, 1969, p. 312, 316.
[12] In: *Pogo A.* The Astronomical Ceiling-decoration in the Tomb of Senmut (XVIII dyn.).— "Isis". Bruges, 1930, v. 14, p. 301—325.
[13] In: *Bonnet*, S. 302; Wb., Bd 1, S. 490—492.
[14] *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 16, 88. Текст сказания «Истребление людей» высечен в гробнице фараонов Нового царства Сети I и Рамсеса III в Долине царей. Сопровождавшее текст большое изображение небесной коровы дало ему в египтологической литературе название «Книга коровы».
[15] In: *Frankfort H.* The Cenotaph of Seti I at Abydos, v. 1. London, 1933, p. 82.
[16] См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 86.
[17] In: *Fournier des Corats A.* La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie. Paris, 1957, p. 74.
[18] In: *Bonnet*, S. 304.
[19] См.: *Рубинштейн Р. И.* Погребальные обряды по 151-й главе «Книги мертвых».— В кн.: Тутанхамон и его время, с. 130, 131, 136, 137.
[20] In: *Hornung E.* Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971, S. 108 f.
[21] In: *Hornung E.* Das Amduat. Die Schrift des verborgenen Raumes. Bd 3. Wiesbaden, 1967, S. 63.
[22] In. *Hornung E.* Der Eine und die Vielen, S. 108.
[23] Ibid., S. 146.
[24] См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 85.
[25] In: *Piankoff A.* Les compositions théologiques du Nouvel Empire Égyptien.— In: BIFAO, 1964, N 62, p. 121—127.
[26] *Piankoff A.* Le Livre des Quererts. Paris, 1946, pl. 15(3) s.
[27] *Hornung E.* Der Eine und die Vielen, S. 224.
[28] Ibid., S. 224.
[29] In: *Piankoff A.* The Shrines of Tut-Ankh-Amon.— "JEA", 1949, N 35, p. 113.
[30] См.: *Максимов Е. Н.* Древнеегипетская гелиопольская космогоническая система.— В кн.: Тутанхамон и его время, с. 123.
[31] *Assmann J.* Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik, I.— In: MÄS, 19. Berlin, 1969, S. 260.
[32] *Chassinat E.* Le temple d'Edfou. I—XIV. Le Caire, IV, 9, 6.
[33] Ibid., VII, 6, 2.
[34] Ibid., IV, 4, 8; VI, 6, 4.
[35] Ibid., VI, 7, 1; *Brugsch H.* Bau und Masse des Tempels von Edfu.— "ZÄS", Bd 10, 1872, S. 3, 4.
[36] In: *Chassinat E.* Op. cit., VI, 10, 8—9.
[37] См.: *Веселовский И. А.* Звездная астрономия Древнего Востока. М., 1960, с. 9—10.
[38] In: *Bonnet*, S. 769.
[39] In: *Reymond E. A. E.* The Mythical origin of the Egyptian temple, p. 257.
[40] In: *Petrie W. M. F.* The Royal Tombs of the Earliest Dynasties. Part 2. London, 1901, pl. 3, N 4.
[41] Так как три пирамиды в Гизе имеют одинаковую конструкцию, за основу расчета принимается пирамида Хеопса.
[42] Изображения деканальных созвездий (в греч. терминологии «деканы») впервые появляются в Египте на крышках саркофагов Среднего царства. В эллинистическую эпоху были установлены твердые соотношения между египетскими «деканами» и вавилонским зодиаком. 36 «деканов» являлись третями знаков зодиака, а каждый «декан» составлял 10° эклиптики (видимого пути годичного перемещения Солнца). Плоскость эклиптики наклонена к плоскости экватора под углом 23° 37'. 12 созвездий, расположенных вдоль эклиптики, называются зодиакальными. Египетские «деканы» позволяют проследить взаимодействие двух основных компонентов египетского измерения времени, исчисляемого по восходу Сириуса — предвестника разливов Нила и годичному циклу из 12 месяцев по три декады каждый. Соответственно «деканам» египтяне делили ночь на 12 частей, и, следовательно, в конечном итоге «деканы» являлись предтечей нашей 24-часовой системы суток.
[43] *Михаловский К.* Карнак. Варшава. 1970, с. 16.
[44] In: *Reymond E. A. E.* The Mythical origin of the Egyptian temple, p. 41, 283.
[45] In: *Daumas Fr.* Dendera et le Temple d'Hathor. Le Caire, 1969, p. 1.
[46] Ibid., p. 21.
[47] См.: *Коростовцев М. А.* Указ. соч., с. 54.
[48] См.: *Матье М. Э.* «Тексты Пирамид» — заупокойный ритуал. — «ВДИ», 1947, № 4, с. 33.
[49] См. там же, с. 26, 27.
[50] In: *Kees H.* Der Götterglaube im Alten Ägypten. Berlin, 1956, S. 85.
[51] См.: *Пиотровский Б. Б.* По поводу мотива «дерево на ладье».— В кн : Сборник работ студентов-выдвиженцев и членов научных кружков ЯМФ'ака Ленинградского гос. ун-та, 1929, май, с. 32—35.
[52] In: *Frank-Kamenetzki J.* Über die Wässer und Baumnatur des Osiris.— In: AR, 1924, Bd 24, H. 3—4, S. 234.
[53] См.: *Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. М.—Л., 1958, с. 55.

[54] См.: *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. Вып. 2. М., 1928, с. 146, 190.

[55] *Пиотровский Б. Б.* Семантический пучок в памятниках материальной культуры. (К интерпретации росписей египетской додинастической керамики).— В кн: ИГАИМК, т. 6, вып. 10, 1930, с. 15.

[56] См там же, с. 17.

[57] In: *Naville E.* Das aegyptische Todtenbuch der XVIII bis XX Dynastie Bd 1. Berlin, 1886, S. 15, 16, 72.

[58] In: *Moftah R.* Die uralte Sykomore und andere Erscheinung der Hathor.— "ZÄS", Bd 92, 1965, S. 40—47.

[59] Ibid., S. 40.

[60] In: *Schott S.* Bemerkungen zum ägyptischen Pyramidenkult. S. 177; ibid., S. 40; in *Kees H.* Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Berlin, 1980, S. 90.

[61] In: PT, § 1281 b; *Moftah R.* Op. cit.— "ZÄS", Bd 92, 1965, S. 40.

[62] В образе изначально существовавшего дерева сикомора может быть уподоблена «мировому дереву» (см.: *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. — В кн: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 93). В «Текстах пирамид» (574) к сикоморе обращаются как к Мировой сикоморе, уподобляемой молодой женщине htp · t; таким образом, снова прослеживается символическая связь сикоморы с водой, женщиной, а поскольку в образе женщины выступает богиня Хатхор, то и через ее посредство — с небом (in: *Kees H.* Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter, S. 90).

[63] См. гл. 109 «Книги мертвых»; *Kees H.* Religionsgeschichtliches Lesebuch. Tübingen, 1928, S. 52.

[64] Гл. 189 «Книги мертвых» (по папирусу Ну); in: *Bonnet*, S. 83.

[65] Характерно, что именно дерево «има» (финиковая пальма?) или ее ветви ставились на носу священной ладьи во время коронационных мистерий (in: *Sethe K.* Der Dramatische Ramesseumspapyrus, Bd 1. Berlin, 1928, S. 125). Дерево «има» также было связано с культом Осириса (ibid., S. 139). О пальмах — финиковой и кокосовой — написана специальная работа немецкого египтолога И. Валлерт (Die Palmen im Alten Ägypten. Berlin, 1962), где автор дает исчерпывающий материал, всесторонне разбирая дерево во всех его проявлениях и культовых разновидностях.

[66] Роспись гробницы Пашеду в Фивах сопровождается текстом из «Книги мертвых» (гл. 54, 60, 61, 62).

[67] In: *Müller H. W.* Ägyptische Kunst. Frankfurt am Main. 1970, S. 96.

[68] Papyrus Sallier I 8,4—5; *Keimer L.* Interpretation d'un passage du papyrus Sallier 1-er Une prière au Dieu Thot.— In: BIÉ, 1948, v. 29, p. 275—291.

[69] In: Wb., Bd 1, S. 463, 2—5; эпитет «возлюбленная» употреблялся со времени Древнего царства.

[70] In: *Kees H.* Der Götterglaube im Alten Ägypten, S. 215.

[71] In: *Buhl M. L.* The goddesses of the Egyptian tree cult.— "JNES", 1947, N 6, p. 92.

[72] In: *Kees H.* Der Götterglaube im Alten Ägypten, S. 215.

[73] Акация — дерево «шенедж»; согласно легенде, росло у гробницы Осириса (см. Wb., Bd 4, "Merian" (Luxor — Assuan — Abu Simbel), 1967, N 12(XX)C 4701 E, S. 521).

[74] In: *Bonnet*, S. 85.

[75] In: *Otto E.* Leben in den Räumen der Toten.— S. 29, 32, 33.

[76] In: PT, Bd 1, 1908, S. 367, 440.

[77] *Mariette A.* Denderah. Description générale du Grand Temple de cette ville. Paris, 1870, I, 55b.

[78] In: *Bonnet*, S. 508—510.

[79] In: PT, Bd 1, § 264, 6. Livre des Morts, 81 (4), 174 (15).

[80] *Mariette A.* Op. cit., I, 55 b; см. также: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 16.

[81] In: *Breasted J. H.* Development of Religion and Thought in Ancient Egypt. New York, 1912, p. 105.

[82] In: *Bonnet*, S. 509.

[83] In: *Schäfer H.* Von ägyptischer Kunst. Wiesbaden, 1963, Taf. 3.

[84] In: *Kees H.* Der Götterglaube im Alten Ägypten, S. 5, 6.

[85] In: *Gardiner A. H.* Horus the Behdetite.— "JEA", N 30, 1944, p. 23—60.

[86] In: *Grapow H.* Die bildischen Ausdrücke des Ägyptischen. Leipzig, 1924, S. 17.

[87] *Chassinat*, I, 37.

[88] Поэзия и проза древнего Востока, с. 71 (37).

[89] См.: *Коростовцев М. А.* Указ. соч., с. 133.

[90] См.: *Померанцева Н. А.* Принцип композиции древнеегипетских памятников додинастического периода и эпохи первых двух династий.— В кн.: Искусство Востока и античность. М., 1977, с. 14.

[91] См.: Магический папирус Харрис. IV, 10—15.

[92] См.: «Книга мертвых», гл. 4, 6; ср.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 18.

[93] In: *Reymond E. A. E.* The Mythical origin of Egyptian temple, p. 64, 65.

[94] In: *Sethe K.* Dramatische Texte. . . Bd 2. Leipzig, 1928, S. 148.

[95] In: *Bonnet*, S. 199.

[96] In: *Sethe K.* Amun und die acht Urgötter von Hermopolis. — In: APAW. Berlin, 1929, S. 4.

[97] In: Wb., Bd 2, S. 393.

[98] См. табл. A, B в кн.: *Smith W. S.* A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. 2 ed. Boston — London, 1949.

[99] In: *Davis H. M.* Birds and bats at Beni Hasan.— "JEA", N 35, 1949, p. 13—20.

Глава 4
Эстетический смысл древнеегипетского орнамента

[1] *Лоренц Н. Ф.* Орнамент всех времен и стилей. Спб., 1898, с. 1.
[2] См. там же, табл. 1—2. В тексте: фиг. 12—16 к табл. 1 и фиг. 11 к табл. 2.
[3] *Мандельштам О.* Разговор о Данте, с. 7.
[4] Там же.
[5] См.: *Померанцева Н. А.* Поэтика лотоса в древнем Египте.— В кн.: Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 9, 1977, с. 95.
[6] См.: *Пиотровский Б. Б.* Семантический пучок в памятниках материальной культуры. — В кн.: ИГАИМК, т. 6, вып. 10, с. 15—17.
[7] In: *Drioton E.* Deux Cryptogrammes de Senanmout.— In: ASAÉ, t. 38. Paris, p. 231; *Pogo A.* The Astronomical Ceiling-decoration in the Tomb of Senmut (XVIII dyn.)— "Isis", Bruges, 1930, v. 14, p. 307, Pl. E—G.
[8] См.: *Матье М. Э.* Во времена Нефертити. Л.—М., 1965, табл. III.
[9] In: *Desroches-Noblecourt Ch.* Toutankhamon et son temps. Catalogue. Paris, 1967, Pl. 14; см. также: Сокровища гробницы Тутанхамона. Каталог выставки. М., 1973, табл. 40.
[10] Знак «сема-тауи» отчетливо виден на боковых сторонах трона так называемых колоссов Мемнона — статуй фараона Аменхотепа III.

Часть II

Глава 1
Эстетические основы древнеегипетского канона

[1] *Fournier des Corats A.* La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie. Paris, 1957.
[2] *Kielland E. Ch.* Geometry in Egyptian art. London, 1955.
[3] *Владимиров В. Н.* Пропорции в египетской архитектуре. М., 1944.
[4] In: *Fournier des Corats A.* Op. cit., p. 79, fig. 50.
[5] *Мессель Э.* Пропорции в античности и в средние века. М., 1936, с. 64—66.
[6] См.: *Владимиров В. Н.* Указ. соч., с. 5.
[7] In: *Fournier des Corats A.* Op. cit., p. 3—5.
[8] In: Wb., Bd 1, S. 92 (8).
[9] In: Wb., Bd 2, S. 489.
[10] In: Wb., Bd 4, S. 548 (10).
[11] Ibid., S. 548 (13).
[12] Ibid., S. 548 (14).
[13] См.: *Матье М. Э.* Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. — В кн.: ТОВЭ, т. 4, 1947, с. 17—19.
[14] In: Wb., Bd 2, S. 22 (4).
[15] См.: *Платон.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 56 (656 Д и Е).
[16] In: *Iversen E.* A canonical master-drowing in the British Museum.— "JEA", N 46, 1960, p. 71.
[17] In: *Iversen E.* Canon and proportions in Egyptian Art. London, 1955, p. 29—43.
[18] In: *Lepsius R.* Über die ägyptischen Proportionen der Alten. Berlin, 1884.
[19] Локоть — мера длины, равная 52—54 см. В «Большом гимне Амону» бог наделен всей полнотой власти земного владыки-фараона и в том числе признан обладателем всех земель, подвластных фараону. «Его — список каждый с перечнем земель, начало веревки вплоть до конца ее... Его — царский локоть, который обмеряет камни». Веревка, здесь упомянутая, являлась измерительным инструментом (in: *Gardiner M.* Hymns to Amon from a Leiden papyrus, chap. 60.— "ZAS", Bd 42, 1905). Перевод дан по кн.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 28.
[20] In: *Schäfer H.* Von ägyptischer Kunst, Taf. II, N 3.
[21] См.: *Померанцева Н. А.* Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики.— В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 213—216.
[22] Буквенные обозначения заимствованы из работы французского архитектора Фурнье де Кора, который в свою очередь взял их у Петруса Талемариануса, использовавшего кабалистическую формулу, содержащую имя ARSENIC●M (in: *Fournier des Corats A.* Op. cit., p. 15).
[23] In: *Hornung E.* Der Eine und die Vielen. S. 171.
[24] Ср. значения слова šš, употреблявшегося применительно к канону (примеч. 11) и к порядку расположения звезд (примеч. 12).
[25] In: *Pogo A.* Op. cit., Pl. 12—20.
[26] In: *Fournier des Corats A.* Op. cit., p. 74.
[27] См.: *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона.— В кн.: Проблема канона..., с. 13.
[28] Сопоставление пропорций строения мужской фигуры (роспись из гробницы Рамоса, Новое царство), женской фигуры и скелета приведено в работе: *Fournier des Corats A.* Op. cit., p. 79, fig. 50. См. Pl. 12 (b).
[29] Данные обмеров приведены в статье: *Померанцева Н. А.* Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики.— В кн.: Проблема канона..., с. 220.
[30] In: *Iversen E.* A canonical master-drowing..., p. 71.
[31] *Senk H.* Der Proportionskanon in der ägyptischen Rundbildnerei.— In: AO, Bd 9, 1934, S. 301—325.
[32] In: *Edgar C. C.* Remarks on Egyptian's sculptors models. Recueil de traveaux relatifs à la Philologie et à la Archéologie égyptiennes et assyriennes. Paris, 1905, 4 année, v. 27, p. 14; *Edgar C. C.* Sculptur's studies and unfinished works.—In: GGAÉ, p. II.
[33] См.: *Померанцева Н. А.* Роль системы пропорциональных соотноше-

ний в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики.— В кн.: Проблема канона. . ., с. 223, 224.

34 См. там же, с. 225, 226.

35 См.: *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона.— В кн.: Проблема канона. . ., с. 15.

36 См.: *Померанцева Н. А.* Искусство древнего Египта.— В кн.: Искусство Древнего Востока. (Малая история искусств). М., 1976, с. 298 и след.

37 *Померанцева Н. А.* Осмысление канона и традиций в искусстве Тель-эль-Амарны.— В кн.: Тутанхамон и его время, с. 74—77.

38 In: *Breasted J. H.* Geschichte Aegyptens. Viena, 1936, Taf. 241.

39 In: *Steindorff G.* Catalogue of the Egyptian sculpture in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1946, Pl. 316.

40 См.: *Померанцева Н. А.* Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики.— В кн.: Проблема канона. . ., с. 235.

41 In: *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.— "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV/1, 1921, p. 188.

42 См.: *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964, с. 357.

43 См. там же, с. 359.

44 *Виппер Б. Р.* Искусство древней Греции. М., 1972, с. 181.

45 См.: *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6, с. 362, Диодор (I 98).

46 Из переписки С. С. Кобуладзе с Н. А. Померанцевой. Письмо от 11 марта 1976 г. Тбилиси

Глава 2
Иконография древнеегипетского портрета, коптских и раннехристианских памятников Нубии

1 In: *Panofsky E.* Il significato nelle arti visive. Toronto, 1962, p. 36.

2 У египтян не сложилось достаточно четкого представления о *ка*, встречаются даже известные противоречия в его осмыслении. Это положение отмечено Кеесом (In: *Kees H.* Totenglauben. . ., S. 44). А. Гардинер вводит еще одно понятие *ка*, в значении «личности», «натуры», «темперамента», что характеризует *ка* в более конкретных формах проявления (in: *Gardiner A.* The Baptism of the Pharaohn.—"JEA", N 66. 1950, p. 7). С областью иконографии ближе всего связано понятие о *ка* как двойнике. Такое значение *ка* встречается в «Текстах Пирамид». Там же упоминается и *ба*, относящееся к умершему фараону. Осмыслению *ба* посвящено специальное исследование: *Zabkar L. V.* A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts. Chicago, 1968.

3 In: *Kees H.* Totenglauben. . ., S. 18.

4 In: *Morenz S.* La religion Égyptienne. Paris, 1962, p. 201 s.

5 См.: *Матье М. Э.* Тексты Пирамид — заупокойный ритуал. — «ВДИ», 1947, № 4, с. 38—44; *Moret A.* Le rituel du culte divin jouralier en Egypte.— In: Annales du Musée Guimet. Bibliothéque d'Études, 14. Paris, 1902, p. 93.

6 In: *Junker H.* Der sehende und blinde Gott.— In: SBAW, H. 7, 1942.

7 In: *Junker H.* Die Onurislegende.— In: DAW, Bd 59, 1917, S. 134.

8 In: *Sethe K.* Dramatische Texte. . . Bd 2, S. 164.

9 In: *Junker H.* Der sehende und blinde Gott.— In: SBAW, 1942, H. 7, S. 9.

10 In: Wb., Bd 1, S. 375.

11 In: *Morgan de.* Catalogue des Monuments. Kom Ombos II, p. 292, № 939.

12 Ушебти («ответчики»)— ритуальные статуэтки, изображавшие слуг, ремесленников, земледельцев, которые, по представлениям египтян, должны были выполнять все работы в потустороннем мире для своего хозяина. С Нового царства ушебти стали изготовляться в виде мумиеобразной фигурки и иконографически передавать внешний облик умершего. Такие фигурки обычно помещались в гробницах.

13 См.: *Матье М. Э.* Во времена Нефертити. Л.—М., 1965, с. 46; *Moret A.* Op. cit., p. 178 s, 247 s; *Junker H.* Der sehende und blinde Gott.— In: SBAW, H. 7, 1942, S. 29.

14 *Vandenberg Ph.* Nofertete. Eine archäologische Biographie. Bern und München, 1970, S. 46.

15 Магическая церемония «отверзания уст и очей» совершалась жрецом, один из ее актов сопровождался прикосновением к устам и глазам ритуальными предметами, а также резцом скульптора, что, видимо, приравнивало его инструмент к священным предметам (см.: *Матье М. Э.* Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей.— В кн.: ВИРА, т. 5, 1958, с. 342).

16 См.: *Маркс К.* Введение к критике политической экономии.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, ч. 1, с. 203.

17 *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6, с. 361—362.

18 См. там же, с. 360

19 In: *Reymond E. A. E* The Mythical origin of the Egyptian temple, p. 81.

20 In: *Smith W. S.* A history of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, Pl. 6 (d) 48 (b, c).

21 Хеб-сед — тридцатилетний юбилей царствова-

ния фараона; впоследствии справлялся независимо от этого срока как ритуальное действо с целью «возрождения» престарелого фараона и придания ему новых сил. Этот обряд восходил к верованиям родового строя, ставя в зависимость плодородие природы от физической мощи правителя.

[22] Поэзия и проза Древнего Востока, с. 97—100. В книге «Религия Древнего Египта» М. А. Коростовцев, ссылаясь на работу "Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter" (автор — H. Kees), определяет первое литературное произведение как продукт религиозного философствования, а не теологической мысли (см.: *Коростовцев М. А.* Указ. соч., с. 190). Душа, с которой ведет беседу разочаровавшийся в жизни египтянин, или, правильнее сказать, дух, определяется словом *ба*. Следует заметить, что в «Текстах саркофагов», относящихся ко времени I Переходного периода между Древним и Средним царствами, душа — *ба* — упоминается в погребениях представителей царской знати применительно к высокопоставленным сановникам, что говорит об известной «демократизации» заупокойного культа, наблюдавшейся после распада Древнего царства.

[23] *Померанцева Н. А.* Искусство Древнего Египта.— В кн.: Искусство Древнего Востока (главы «Искусство Нового царства» и «Искусство Позднего периода»).

[24] См.: *Флиттнер Н. Д.* Искусство Двуречья и соседних стран, с. 88, 89.

[25] In: *Klingbeil A.* Kopf-, Masken- und Maskierungszauber in der antiken Hochkulturen. Berlin, 1935, Taf. 27.

[26] In: Encyclopédie photographique de l'art. Les antiquités du Musée du Louvre, v. 3. Paris, 1935, Pl. 96.

[27] Протóма — погрудное изображение человеческой фигуры (с головы до бюста) или изображение передней части тела животного и ног, минуя туловище (см.: *Павлов В. В.* Египетский портрет I—II веков. М., 1967, табл. 1).

[28] Аристотель. Поэтика, VI, 50a15, XV, 54a16, XVI 54a33, 54b8.

[29] См.: *Померанцева Н. А.* Две скульптурные модели собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина.— «ВДИ», 1971, № 3, с. 89.

[30] In: *Smith W. S.* A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, p. 26, N 11, p. 26, N 16.

[31] In: *Edgar C. C.* Sculptor's studies and unfinished works.— In: CGAÉ, pls. XX—XXII (III), XXX, N 33210, 33211; *Crimon Mary Mc.* Graeco-Egyptian Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum.— "AJA", 1945, N 1, v. 49, p. 52ff.

[32] In: Wb., Bd 5, S. 263a.

[33] In: Wb., Bd 3, S. 125a; S. 126 (II—V).

[34] *Энгельс Ф.* К истории первоначального христианства.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 18, с. 474.

[35] *Стрелков А. С.* Фаюмский портрет. М.—Л., 1936, с. 56.

[36] См.: *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта, с. 285—297.

[37] In: *Riemschneider M.* Der Stil des Nonnos.— In: Aus der byzantinischen Arbeit der DDR. 1. Berlin, 1957.

[38] Ibid., S. 48.

[39] In: *Wessel K.* Koptische Kunst. (Die Spätantike im Ägypten). Recklinghausen, 1963, Abb. 33—36; Abb. 3; Abb. 2; Abb. 100.

[40] In: Op. cit., S. 95.

[41] In: Op. cit., S. 93.

[42] In: Op. cit., Abb. 70—73.

[43] In: Op. cit., S. 89, Abb. III.

[44] In: Op. cit., S. 186, Abb. XIV.

[45] In: Op. cit., S. 178—179.

[46] In: *Pomerantseva N.* The Iconography of the Christian Paintings of Nubia. — In: Nubian Studies. Cambridge, 1978, p. 204. [Вып.] 3, 1967, с. 381—400.

[47] In: *Bell H. I.* Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt. Liverpool. 1954, p. 91.

[48] См.: *Кацнельсон И. С.* Нубия под властью Египта.— «ВМУ», 1948, № 6; см. также «Введение» И. С. Кацнельсона к книге «Искусство Древнего Востока» (Малая история искусств)».

[49] См.: *Коростовцев М. А.* Древний Египет и народы Африки южнее Сахары.— «ВДИ», 1963, № 4, с. 12—29.

[50] См.: *Миньковская Э. Е.* Египетская религия в Куше. — В кн.: Коростовцев М. А. Религия Древнего Египта, с. 298—322.

[51] In: *Michałowski K.* Faras. Die Wandbilder in den Sammlungen des Nationalmuseum zu Warschau. Warszawa — Dresden, 1974, S. 30—68; *Martens M.* Observations sur la composition du visage dans la peinture de Faras, VIII—IX siècles. — In: ÉT, 6, 1972, p. 207—250; *Martens M* Observation sur la composition du visage dans les peintures de Faras, IX—XII siècles. — In: ÉT, 7, 1973, p. 163—226; *Rassart M.* Visage de Faras, caractéristique et évolution stilistique.— In: ÉT, 6, p. 251—275.

[52] См.: *Бычков В.* Эстетические аспекты иконографического канона в восточнохристианском искусстве.— В кн.: Вопросы теории и истории эстетики. Вып. 7. М., 1972, с. 152 и след.

[53] In: Patrologiae cursus completus. Ed. J. P. Migne. Series graeca, t. 3. col. 140c, 141a.

[54] In: *Martens M.* Op. cit.— In: ÉT, v. 7, p. 203.

[55] См. приложение таблиц в указанной выше статье М. Мартенс.

Часть III

Глава 1
Эстетика в жизни древних египтян

[1] In: *Erman A., Ranke H.* Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen, 1923, S. 203—211.
[2] См.: *Савельева Т. Н.* Материальная культура Древнего Египта.— В кн.: Культура Древнего Египта, с. 156.
[3] In: *Smith W.* Ancient Egypt. Boston. Museum of fine Arts. 1960, p. 63—69, fig. 40.
[4] Diodor, I, 51; *Wilkinson J. G.* The manners and customs of the ancient egyptians, vol. 2. London, 1937, p. 93.
[5] In: MMAB, vol. 31, N 3, 1973, Spring, pl. 161—183.
[6] In: *Petrie W. M. F.* Kahun, Gurob and Hawara. London, 1891, p. 21ff.
[7] In: *West St.* The Greek Version of the Legend of Tefnut.— "JEA", N 55, 1969, p. 161—183.
[8] См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 67.
[9] *Daumas Fr.* Deesses d'Égypte.— "L'Age Nouveau", 1960, N 107, p. 13.
[10] См. написанный И С. Кацнельсоном раздел «Художественная литература» в книге «Культура Древнего Египта» (с. 359).
[11] См. там же, с. 359.
[12] См. там же, с. 357—358.
[13] *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 26.
[14] In: Wb., Bd 2, S. 483.
[15] In: *Hickmann H.* La Scène musicale d'une tombe de la VI dynastie à Guizah (Idou).— In: ASAÉ, t. 54, 1957, p. 213.
[16] См.: *Коростовцев М. А.* Музыка в Древнем Египте.— В кн.: Культура Древнего Египта, с. 416.
[17] In: *Matchinsky A.* A propos de la gamme musicale égyptienne; см.: Кружок по изучению Древнего Востока при Государственном Эрмитаже. Сб. 2, вып 9. Л., 1935, с. 11—25.
[18] In: *Hickmann H.* Op. cit., p. 233.
[19] In: *Hickmann H.* Ägypten. Musikgeschichte in Bildern. Bd. 2. Leipzig, 1975, S. 56—57.
[20] См.: *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта, с. 418.
[21] См.: *Струве В. В.* Манефон и его время.— В кн.: ЗКВ, 1928, т. 3, с. 153—155.
[22] См. там же, с. 155, 156.
[23] См.: *Тураев Б. А.* Египетская литература. М., 1920, с. 277; *Клингер С.* О сказочных мотивах в истории Геродота.— «Известия Киевск. ун-та», 1902, т. 1.
[24] In: *Stricker B. H.* The Origin of the Greek Theater.—"JEA", N 41, 1955, p. 34—37.
[25] In: *Lange K., Hermer M.* Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden. München — Zürich, 1978, S. 95, Taf. 158, 159.
[26] *Струве В. В.* Манефон и его время. — В кн.: ЗКВ, 1928, т. 3, с. 177, 178.
[27] См.: *Тураев Б. А.* Египетская литература, с. 231.
[28] *Маркс К.* К критике гегелевской философии права.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с 414.

Литература

Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. Спб., 1900.

Античные мыслители об искусстве. М., 1937.

Баллод Ф. В. Реализм и идеализм в египетском искусстве как результат представлений о потустороннем бытии. Сборник в честь проф. В. К. Мальмберга. М., 1917.

Берлев О. Д. «Сокол, плывущий в ладье», иероглиф и бог.— «ВДИ», 1969, № 1.

Богословский Е. С. «Слуги» фараонов, богов и частных лиц. М., 1979.

Богословский Е. С. Древнеегипетские мастера. М., 1983.

Бычков В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточнохристианском искусстве. — В кн.: Вопросы теории и истории эстетики. Вып. 7. М., 1972.

Вартазарян С. Р. От знака к образу. Ереван, 1973.

Веселовский И. А. Звездная астрономия Древнего Востока. М., 1960.

Владимиров В. Н. Пропорции в египетской архитектуре. М., 1944.

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х тт., т. 1, 2. М., 1968.

Гесс Ф. Композиция человеческой фигуры в египетском рисунке и рельефе.— В кн.: ИГАИМК, 1921, т. 1, с. 73—94.

Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.

Иванов Вяч. Символика эстетических начал. «По Звездам». Спб., 1909.

Картер Г. Гробница Тутанхамона. М., 1959.

Кацнельсон И. С. Напата и Мероэ — древние царства Судана. М., 1970.

Кацнельсон И. С. Нубия под властью Египта. — «ВМУ», 1948, № 6.

Коростовцев М. А. Писцы Древнего Египта. М., 1962.

Коростовцев М. А. Религия Древнего Египта. М., 1976.

Кинк Х.-А. Как строились египетские пирамиды. М., 1967.

Клингер С. О сказочных мотивах в истории Геродота. — В кн.: Известия Киевск. ун-та, т. 1, 1902.

Кормышева Э. Е. Религия Куша. М., 1984.

Культура Древнего Египта. Под ред. И. С. Кацнельсона. М., 1976.

Лапис И., Матье М. Древнеегипетская скульптура в собрании Гос. Эрмитажа. М., 1969.

Лирика Древнего Египта. Сост. И. С. Кацнельсон. М., 1965.

Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927.

Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1927.

Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, т. 1. М., 1930.

Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964.

Лосев А. Ф. О понятии художественного канона.— В кн.: Проблема канона. . . М., 1973.

Максимов Е. Н. Древнеегипетская гелиопольская космогоническая система. (Опыт моделирования).—В кн.: Тутанхамон и его время. М., 1976, с. 119—128.

Маркс К. К критике гегелевской философии права. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1.

Матье М. Э. Тексты Пирамид — заупокойный ритуал.—«ВДИ», 1947, № 4.

Матье М. Э. К проблеме изучения «Текстов Пирамид».— «ВДИ», 1958, № 4.

Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956.

Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М.—Л., 1961.

Матье М. Э. Во времена Нефертити. Л.—М., 1965.

Матье М. Э. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта.— В кн.: ТОВЭ, т. 4, 1947.

Матье М. Э. Из истории свободомыслия в Древнем Египте.— В кн.: ВИРА [вып.] 3, 1956.

Мандельштам О. Разговор О Данте. М., 1957.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

Михаловский К. Пирамиды и мастабы. Варшава, 1973.

Михаловский К. Карнак. Варшава, 1970.

Михаловский К. Луксор. Варшава, 1972.

Михаловский К. Фивы. Варшава, 1973.

Нейгебауэр О. Точные науки в древности. М., 1968.

Павлов В. В. Египетский портрет I—IV веков. М., 1967.

Павлов В. В., Ходжаш С. И. Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959.

Перепелкин Ю. Я. Переворот Амен-Хотпа IV, ч. 1, кн. 1—4. М., 1967.

Перепелкин Ю. Я. Переворот Амен-Хотпа IV, ч. 2. М., 1984.

Пиотровский Б. Б. Семантический пучок в памятниках материальной культуры. (К интерпретации росписей египетской додинастической керамики.) — В кн.: ИГАИМК, т. 6, вып. 10, 1930.

Пиотровский Б. Б. По поводу мотива «дерево на ладье».— В кн.: Сборник работ студентов-выдвиженцев и членов научных кружков ЯМФ'ака Ленинградского гос. ун-та, 1929.

Платон. Законы. — Полн. собр. соч., т. 13. П-г., 1923.

Повесть Петеисе III. Древнеегипетская проза. Пер. с древнеегипетск. М. А. Коростовцева. М., 1978.

Померанцева Н. А. Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики. — В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

Померанцева Н. А. Принцип композиции древнеегипетских памятников додинастического перио-

да и эпохи первых двух династий.— В кн.: Искусство Востока и античность. М., 1977.
Померанцева Н. А. Осмысление канона и традиций в искусстве Тель-эль-Амарны.— В кн.: Тутанхамон и его время. М., 1976.
Померанцева Н. А. Искусство Древнего Египта.— В кн.: Искусство Древнего Востока. (Малая история искусств.) М., 1976.
Померанцева Н. А. Поэтика лотоса в Древнем Египте.— В кн.: Научн. сообщ. ГМИНВ. Вып. 9, 1977.
Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973.
Прахов А. Зодчество Древнего Египта. Спб., 1880.
Ранние формы искусства. Сост. С. Ю. Неклюдов. М., 1972.
Рубинштейн Р. И. Погребальные обряды по 151-й главе «Книги мертвых».— В кн.: Тутанхамон и его время. М., 1976.
Сказки и повести Древнего Египта. М., 1956.
Стрелков А. Фаюмский портрет. М.—Л., 1936.
Струве В. В. Манефон и его время.— В кн.: ЗКВ, т. 3, 1928.
Трубецкой Н. С. Учение о Логосе и его истории.— Собр. соч., т. 3. М., 1906.
Тураев Б. А. Бог Тот.— «Зап. ист.-филол. фак. С.-Петербургского ун-та», 1898, ч. 46.
Тураев Б. А. История Древнего Востока в 2-х т., т. 1. Л., 1935.
Тураев Б. А. Египетская литература. М., 1920.
Тутанхамон и его время. М., 1976.
Флоренский П. А. Обратная перспектива. — «Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та». Труды по знаковым системам. Вып. 3. 1967.
Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств.— «Маковец», 1922, № 1.
Франк-Каменецкий И. Г. Памятники египетской религии в Фиванский период, ч. 1. М., 1917; ч. 2. М., 1918.
Франк-Каменецкий И. Г. Религиозный синкретизм в Египте в Фиванский период.— В кн.: ЗКВ, т. 3, 1928.
Франк-Каменецкий И. Г. Вода и огонь в библейской поэзии. (Отголоски яфетического миросозерцания в поэтической речи Библии.)— В кн.: Яфетический сборник. Вып. 3. М.—Л., 1925.
Фрезер Д. Золотая ветвь. М., 1980.
Ж. Ф. Шампольон и дешифровка египетских иероглифов. М., 1979.
Энгельс Ф. К истории первоначального христианства.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 18.
Aldred C. Akhenaton Pharaoh of Egypt. London, 1972.
Assmann J. Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik.— In: MÄS, 19. Berlin, 1969.
Badawy A. The Stellar Desting of Pharaoh and the so-called Air-schafts of Cheops Pyramid.— In: MDA, Bd. 10, H. 2/3, 1964.
Badawy A. Philological evidence about methods of construction in Ancient Egypt.— In: ASAÉ, 1957, liv 51—74.
Bell H. I. Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt. Liverpool, 1954.
Berlev O., Hodjash S. The Egyptian Reliefs and Stelea in the Pushkin Museum ot Fine Arts. Moscow, 1982.
Bille-De-Mot El. Comment les égyptiens faisaient leurs statues.—In: CdÉ, 1938.
Bissing F. Denkmaeler aegyptischer Sculptur. München, 1911—1914.
Bonnet H. Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin, 1952.
Bosse K. Die menschliche Figur in der ägyptischen Rundplastik der Spätzeit von der XXII bis zur XXX Dyn. Glückstadt — Hamburg — New York, 1930.
Borchardt L. Längen und Richtungen der vier Grundkanten der grossen Pyramide bei Gise. Berlin, 1926.
Bothmer B.V. Egyptian sculpture of the Late Period (700 B. C. to AD. 100). The Brooklyn Museum, 1960.
Bothmer B.V. A new Field of Egyptian Art: Sculpture of the Late Period. New York, 1962.
Breasted J. H. Development of Religion and Thought in Ancient Egypt. New York, 1912.
Breasted J. H. The Philosophy of a Memphite Priest.— "ZÄS", Bd. 39, 1901.
Brugsch H. Bau und Masse des Tempels von Edfu.— "ZÄS", Bd. 10, 1872.
Brunner-Traut E. Der Tanz im alten Ägypten. Glückstadt, 1938.
Budge E. A. W. The Egyptian heaven and hell. London, 1906.
Buhl M. L. The goddesses of the Egyptian tree cult.— "JNES", 1947, N 6.
Butler A. J. The Ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford, 1884; 2. Aufl., 1902.
Capart J. La place d'Égypte dans l'histoire de la civilisation. Bruxelles, 1923.
Chassinat E. Le temple d'Edfou, v. 1—14. Le Caire, 1892—1934.
Chatley H. Egyptian astronomy.— "JEA", N 26, 1940.
Chatley H. Egyptian astronomy. Letters from Dr. Eisler and Dr. Chatley.— "JEA", N 27, 1941.
Crimmon Mary Mc. Graeco-Egyptian Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum.— "AJA", 1945, v. XLIX.
Cumont Fr. L'Égypte des astrologues. Bruxelle, 1937.
Daressy G. Égypte céleste. Le Caire.
Daressy G. Plan égyptien d'une tombe Royal.— "RA". Troisième serie, t. 32, mars-april, 1898.
Daumas Fr. Dendera et le Temple d'Hathor. Le Caire, 1969.
Davis H. M. Birds and bats at Beni Hasan.— "JEA", N 35, 1949.
Desroches-Noblecourt C. Le stile égyptien. Paris, 1946.
Drioton E. Le théatre égyptien. Le Caire, 1942.
Drioton E. Art égyptien. Arts et métiers graphiques. Paris, 1950.
Edwards I. E. S. The Pyramids of Egypt. London, 1972.

Edgar C. C. Sculptor's studies and unfinished works.— In: CGAÉ.
Edgar C. C. Remarks on Egyptian's sculptors models. In: RT, 1905, 4 année, v. 27.
Emery W. B. Archaic Egypt, 3 ed. London, 1967.
Engelbach R. Some Remarks on Ka-Statues of abnormal men in the Old Kingdom. — In: ASAÉ, v. 38, 1938.
Erman A. Die ägyptische Religion. Berlin, 1934.
Erman A., Ranke H. Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen, 1923.
Feigel Th. Ägypter und der moderne Mensch. Berlin, 1926.
Fournier des Corats A. La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie. Paris, 1957.
Frankfort H. Ancient Egyptian Religion. New York, 1948.
Frankfort H. Kingship and the Gods. Chicago, 1958.
Frankfort H. The Cenotaph of Seti I at Abidos, v. 1—2. London, 1933.
Friedjung W. Vom Symbolgehalt der Zahl. Wien, 1968.
Funck-Hellet Ch. La Bible et la Grand Pyramide. Témoignages authentiques du Mètre et de π. Paris, 1956.
Gayet A. Le Costume en Égypte. Paris, 1900.
Ghyka (Matila C). Esthétique des Proportions dans la Nature et dans l'Art. Paris, 1927.
Groenewegen-Frankfort H. A. Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East. London, 1951; New Jork, 1972.
Hickmann H. Musicologie pharaonique. Kehl (Rhin), 1956.
Hickmann H. Ägypten (в серии: "Musikgeschichte in Bildern"). Bd 2. Leipzig, 1975.
Hornung E. Der Eine und die Vielen. Darmstadt, 1971.
Hornung E. Tal der Könige. Die Ruhestätte der Pharaonen. Darmstadt, 1983.
Iversen E. Canon and proportions in Egyptian Art. London, 1955.
Iversen E. A canonical master-drowing in the British Museum.— "JEA", N 46, 1960.
Jéquier G. Considérations sur les religions égyptiennes. Neuchâtel, 1946.
Joung E. Sculptur's models or votieves? — In: MMAB, 1964, March.
Junker H. Die geisteshaltung der Ägypten in der Frühzeit.— In: Oesterr. Akademie der Wiss., phil.-hist. Klasse. Bd 273/1. Wien, 1961.
Junker H. Der sehende und blinde Gott.— In: SBAW, 1942, H. 7.
Kaplony P. Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit. 3 Bde. Wiesbaden, 1963—1964.
Kaplony P. Der Titel wnr ● (w) nach Spruch 820 der Sargtexte.— In: MIO, Bd 11, 1966, H. 2.
Kees H. Religionsgeschichtliches Lesebuch. Tübingen, 1928.
Kees H. Der Götterglaube im Alten Ägypten. Berlin, 1956, 1979.
Kees H. Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter. Berlin, 1980.
Kees H. Das alte Ägypten. Eine kleine Landeskunde. Berlin, 1977.
Keimer L. Interpretation d'un passage du papyrus Sallier. 1-er: Une prière au Dieu Thot.— In: BIÉ, 1948, v. 29.
Keilland E. Ch. Geometry in Egyptian Art. London, 1955.
Kielland E. Ch. The Human Figure, Oslo, 1947.
Lepsius R. Über die ägyptischen Proportionen der Alten. Berlin, 1884.
Mariette A. Denderah. Description général du Grand Temple de cette ville. Paris. 1870.
Maspero G. La toute-puissance de la parole.— In: RT, 1902, 24.
Moftah R. Die uralte Sykomore and andere Erscheinung der Hathor.— "ZÄS", Bd 92, 1965.
Morenz S. Gott und Mensch im alten Ägypten. Leipzig, 1964.
Morenz S. Die Heraufkunft des transzendenten Gottes in Ägypten.— SSAW, 109/2, 1964.
Morenz S. Die Begegnung Europas mit Ägypten. Berlin, 1926.
Moret A. Le rituel du culte divin journalier en Égypte.— In: Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Etudes, 14. Paris, 1902.
Müller H. W. Ägyptische Kunst. Frankfurt am Main, 1970.
Naville E. La litanie du Soleil. Leipzig, 1875.
Naville E. Das aegyptische Todtenbuch der XVIII bis XX Dynastie. Berlin, 1886.
Panofsky E. Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild. der Stilentwicklung. — "Monatshefte fur Kunstwissenschaft", XIV/1, 1921.
Petrie W. M. F. The Royal Tombs of the Earliest Dynasties. Part 2. London, 1901.
Piankoff A. The Shrines of Tut-Ankh-Amon.— "JEA", N 35, 1949.
Pogo A. The Astronomical Ceiling-decoration in the Tomb of Senmut (XVIII dyn.).— "Isis". Bruges, 1930, v. 14.
Raymond A. Architecture et Spiritualité. Paris, 1945.
Reymond E. A. E. The Mythical origin of the Egyptian temple. New York, 1969.
Reiner H. Beiträge zum Kanonenproblem.— "ZAS", N 84, 1959.
Reiner H. Untersuchungen zur Komposition des ägyptischen Flachbildes. Münster, 1961.
Riemschneider M. Der Stil des Nonnos.— In: Aus der byzantinischen Arbeit der DDR, 1. Berlin, 1957.
Roeder G. Urkunden zur Religion des alten Ägypten. Düsseldorf — Köln, 1978.
Rossiter E. Die Ägyptischen Totenbücher. Barcelona, 1984.
Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Wiesbaden, 1963.
Schott S. Altägyptische Liebeslieder. Zürich, 1950.

Schott S. Mythe und Mythenbildung im Alten Aegypten. Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegypten. XV. Leipzig, 1945.
Schott S. Urkunden mythologischen Inhalts. Leipzig, 1929.
Senk H. Der Proportionskanon in der ägyptischen Rundbidnerei.— In: AO, Bd 9, 1934.
Sethe K. Dramatische Texte zur altägyptischen Mysterienspielen. 2 Bde. Leipzig, 1928.
Sethe K. Urgeschichte und älteste Religion der Ägypten.— In: Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, 18/4. Leipzig, 1930.
Sethe K. Die altägyptischen Pyramidentexte. Bd 1. Leipzig, 1908.
Sethe K. Die Totenliteratur der alten Ägypter.— In: SPAW, Bd 18, 1931.
Sethe K. Amun und die acht Urgötter vom Hermopolis.— In: APAW. Berlin, 1929, S. 4.
Smith W. S. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, 2-ed. Boston — London, 1949.
Thausig G. Aegyptica 2. Über das dualistische Denken in alten Ägypten.— "Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes", Bd 62, 1969.
Tony A. D., Wenig St. Der Sport im alten Ägypten. Leipzig, 1969.
Vandier J. Manuel d'archeologie égyptienne, v. 1—5. Paris, 1952—1969.
Wallert I. Die Palmen im Alten Ägypten. Berlin, 1962.
Wessel K. Koptische Kunst. (Die Spätantike im Ägypten). Recklinghausen, 1963.
West J. A. Serpent in the sky. The high wisdom of Ancient Egypt. London, 1979.
Wilkinson J. G. The manners and customs of the ancient egyptians, v. 2. London, 1937.
Žabkar L. V. A Study of the *Ba* Concept in Ancient Egyptian Texts. Chicago, 1968.

Список сокращений

ВДИ	Вестник Древней истории. М.
ВИРА	Вопросы истории религии и атеизма. М.
ВМУ	Вестник Московского университета
ИГАИМК	Известия Государственной Академии истории материальной культуры. Л.
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М.
ГМИНВ	Государственный музей искусств народов Востока. М.
ЗКВ	Записки Коллегии востоковедов. Л.
ТОВЭ	Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Л.
AJA	American Journal of Archaeology. New York.
AO	Archiv für Orientforschung.
APAW	Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften.
AR	Archiv für Religionswissenschaft.
ASAÉ	Annales du Service des antiquités de l'Égypte.
BIÉ	Bulletin de l'Institut d'Égypte. Le Caire, 1859 (с 1919 г.— Institut Égyptien).
BIFAO	Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale. Le Caire.
Bonnet	*Bonnet H* Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin, 1952.
CdÉ	Chronique d'Égypte. Bruxelles.
CGAÉ	Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. 1906.
Chassinat	*Chassinat E* Le temple d'Edfou, v. 1—14. Le Caire, 1892—1934.
DAW	Denkschriften der Akademie der Wissenschaften. Wien. Philosophisch-historische Klasse.
Dendera	*Chassinat E. Le* Temple de Dendera. Le Caire, 1934.
ÉT	Études et travaux. Warszawa.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology. London.
JNES	Journal of Near Eastern Studies. Chicago.
MIO	Mitteilungen des Instituts für Orientforschung. Berlin.
MÄS	Münchner ägyptologische Studien.
MMAB	Metropolitan Museum of Art Bulletin. New York.
MDA	Mitteilungen der Deutschen Akademie. Berlin.
PT	Pyramidentexte nach Sethe. Die altägyptischen Pyramidentexte. 4 Bde. Leipzig. 1908—1922; 2. Aufl. Darmstadt, 1960
RA	Revue archéologique. Paris.
RDH	Rapports Divine Harmonie.
RT	Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes. Paris.
SBAW	Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung. Münschen.
SPAW	Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften.
SSAW	Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse.
Wb	Wörterbuch der ägyptischen Sprache, herausgegeben von A. Erman und H. Grapow. 6 Bde. Leipzig und Berlin. 1926—1963.
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Leipzig und Berlin.

Список иллюстраций

В тексте

Рис. 1 Львиная палетка. Конец IV тыс. до н. э. Оксфорд, музей Ашмолеан — Лондон, Британский музей.

Рис. 2 Девушка, раздувающая печь. Рисунок на остраке. Новое царство, конец XX дин. Лейпциг.

Рис. 3 Автопортрет зодчего Сенмута. Рисунок на стене его гробницы в храме царицы Хатшепсут (Фивы, Дейр-эль-Бахари). Новое царство, XV в. до н. э.

Рис. 4 Профильные портреты зодчего Сенмута. Новое царство, XVIII дин.

Рис. 5 Голова статуи зодчего Хемиуна (профиль). Древнее царство, IV дин. Гильдесгейм, музей Пелицейса.

Рис. 6 Рельеф с изображением профиля Хемиуна из гробницы зодчего (фрагмент). Древнее царство, IV дин. Бостон, Музей изящных искусств.

Рис. 7 Царица Нефертари за шахматным столом. Роспись гробницы царицы Нефертари (Фивы, Долина цариц). Новое царство, XIX дин.

Рис. 8 Покойный Небенмаат со своей супругой за шахматным столом. Роспись гробницы Небенмаат (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.

Рис. 9 Антропоморфные изображения божества Нила Хапи, в образе которого подчеркнуто плодоносящее начало.

Рис. 10 Палетка фараона Нармера. Около 3000 г. до н. э. Каир, Египетский музей.

Рис. 11 Остракон с изображением иероглифических знаков руки и головы. Учебная работа. Новое царство. Берлин.

Рис. 12 Изображения древнеегипетских богов додинастического периода.

Рис. 13 Фрагмент папируса неизвестной, носящей звание жрицы-певицы Амона-Ра. Новое царство, XXI дин. Лондон, Британский музей. Покойная с предстоящим перед ней богом Тотом в облике священного павиана поклоняется восходящему солнцу. Солнце символизирует поднявшийся над горизонтом диск с правым глазом.

Рис. 14 Богиня неба Нут, поднятая богом Шу над лежащим под ней богом земли Гебом.

Рис. 15 Бог солнца Ра, плывущий по небу в ладье.

Рис. 16 Изображение богов «Солнечной литании» с заменой голов их атрибутами.

Рис. 17 Солнечное дитя в змеином кольце Уроборос.

Рис. 18 Схема построения ансамбля пирамид в Гизе.

Рис. 19 Плафон храма Дендера. Схема построения композиции росписи в пропорциях золотого сечения.

Рис. 20 Геральдическая эмблема Анубиса.

Рис. 21 Священная птица Бену. Роспись на саркофаге Сеннеджема. Новое царство, XX дин. Каир, Египетский музей.

Рис. 22 Основные виды древнеегипетского орнамента.

Рис. 23 Изображение девушек, исполняющих акробатический танец.

Рельеф из гробницы Мерерука (Саккара). Древнее царство, VI дин.

Рис. 24 Наглядное пособие древнеегипетского мастера (фрагмент) с изображением фараона Тутмоса III (?), восседающего на троне. Новое царство, XVIII дин. Лондон, Британский музей.

Рис. 25 «Фараонов локоть» (древнеегипетская мера длины), вписанный в сетку квадратов.

Рис. 26 Геометрические построения, определяющие восемь пропорциональных величин в системе *RDH*.

Рис. 27 План храма Амона в Карнаке в системе пропорциональных величин шкалы *RDH*.

Рис. 28, 29 Система расположения пропорциональных величин *RDH* для канонического типа стоящей во весь рост фигуры:

28 Изображение казначея Иси. Древнее царство. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.

29 Изображение Анхирпта. Древнее царство. Берлин, музей Боде.

Рис. 30 Последовательность расположения пропорциональных величин в статуе Аполлона Тенейского (середина VI в. до н. э., Греция). Мюнхен, Глиптотека.

Рис. 31 Построение канонического типа статуи писца в пропорциях золотого сечения. Статуя писца Каи. Древнее царство. Париж, Лувр.

Рис. 32 Схема расположения пропорциональных величин *RDH* для канонического типа статуи писца. Писец Каи. Древнее царство. Париж, Лувр.

Рис. 33, 34 Схема построения композиции стел с изображением фараона Эхнатона, царицы Нефертити и принцесс в системе шкалы *RDH*:

33 Стела каирского музея.

34 Стела берлинского музея. Египетский музей (Шарлоттенбург).

Рис. 35 Скульптурная модель с изображением сокола, вписанного в сетку квадратов.

Рис. 36, 37 Пропорции построения портретных статуй писцов:

36 Голова писца Каи. Древнее царство. Париж, Лувр.

37 Голова каирского писца. Раскрашенный известняк. Древнее царство. Каир, Египетский музей.

Рис. 38 Ритуальная сцена отверзания уст. Гробница неизвестного (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство.

Рис. 39 Посмертная маска фараона Джосера. Древнее царство, III дин. Лейпциг, Университет.

Рис. 40—43 Сравнительная схема структуры пропорций построения лиц:

40 Фаюмский портрет женщины средних лет. III в. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.

41 Коптское надгробие. Женщина с пальмовой ветвью. IV в. Реклингхаузен, Иконенмузеум.

42 Лик св. Анны. Фреска Фараса. VIII в.

43 Лик Богоматери. Фреска Фараса. VIII в.

Рис. 44 Схема пропорционального построения фигуры оранты. Коптское надгробие. V в. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Рис. 45, 46 Метод теоретической реконструкции лица с применением пропорций золотого сечения:

45 Лик Иоанна Хризостома. Фреска Фараса. IX в.

46 Лицо, получившееся путем схематического построения.

Рис. 47 Сцена танца и гимнастических игр. Рельеф из гробницы Мерерука (Саккара). Древнее царство, VI дин.
Рис. 48 Схематическая запись музыкального рисунка.

В альбоме

Ил. 1, 2 Папирус певицы Амона Джедмаатисанх с текстом «Книги амдудуат» и сценами загробного мира. Новое царство. Каир, Египетский музей. Покойная, предстоящая перед сонмом богов загробного мира, приносит жертвенные дары.
Ил. 3 Палетка с шакалами и фантастическими животными с змеевидными шеями. Около 3000 г. до н. э. Оксфорд, музей Ашмолеан.
Ил. 4 Палетка с шакалами. Около 3000 г. до н. э. Париж, Лувр.
Ил. 5 Стела фараона Джета из Абидоса. Около 3000 г. до н. э. I дин. Париж, Лувр.
Ил. 6 Роспись камеры саркофага гробницы Сети I с символическим изображением созвездий и процессий богов (Фивы, Долина царей). Новое царство, XIX дин. Справа процессию возглавляет Исида, за ней четверо сыновей Хора со своими небесными покровителями — защитниками четырех канон. В центре представлены созвездия Тельца и Большой Медведицы. От фигуры Тельца отходят связи — канаты, которые держит в обеих руках сокологоловый Дунануи. Канаты символизируют «плечо мира», то есть равновесие. Вероятно, Дунануи олицетворял созвездие Лебедя. Остальные фигуры — Хесамут в образе гиппопотама, Нечер-ентиимиуни в образе льва и др. — не дифференцированы в качестве созвездий.
Ил. 7 Богиня Исида с музыкальным инструментом систром. Фрагмент композиции предстояния перед обожествленным фараоном Сети I, принявшим облик Осириса. Рельеф с росписью из капеллы Осириса храма фараона Сети I в Абидосе. Новое царство, XIX дин.
Ил. 8 Фараон в облике Осириса перед ибисоголовым богом Тотом, подносящим к лицу фараона знак жизни «анх». Фрагмент росписи из капеллы Осириса храма Сети I в Абидосе. Новое царство, XIX дин.
Ил. 9 Человекоподобное изображение знака «джед» в виде осирической столбообразной фигуры с руками, скрещенными на груди, со скипетром heka и в короне atef. Сквозь полосы ствола «джед» проступают глаза Осириса. Роспись на дне саркофага. Новое царство, XX—XXI дин. Каир, Египетский музей.
Ил. 10 Восходящее солнце в образе сокола, приветствуемое восемью павианами, священными животными бога Тота. «Книга мертвых». Новое царство, XIX дин. Лондон, Британский музей.
Ил. 11 Крылатая кобра, охраняющая картуш царицы Нефертари. Роспись гробницы Нефертари (Фивы, Долина цариц). Новое царство, XIX дин.
Ил. 12 Бог солнца Ра в образе огненного кота повергает змея Апопа. Роспись гробницы Анхирка (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.
Ил. 13 Змей Апоп с головами проглоченных им жертв. «Книга амдуат». Новое царство, XIX дин.
Ил. 14 Богиня Нут, выходящая из священной сикоморы. Гробница Сеннеджема (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.

Ил. 15 Покойный и его жена поклоняются солнцу, восходящему между двумя сикоморами. Роспись гробницы Аринефера (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX—XX дин.

Ил. 16 Сцена ритуальной охоты на водоплавающих птиц в зарослях папируса. Роспись гробницы вельможи Нахт (Шейх Абд-эль-Курнэ). Новое царство, XVIII дин.

Ил. 17 Ритуальная сцена работ на полях загробного мира Иару. Роспись гробницы Сеннеджема (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.

Ил. 18 Женщины с ритуальными букетами папирусов. Роспись гробницы Аменемхеба (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.

Ил. 19 Покойный, подносящий голубой лотос богу Ра. Фрагмент папируса Ани. Новое царство, XIX дин. Лондон, Британский музей.

Ил. 20 Молитва под пальмой у водоема. Роспись гробницы Пашеду (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.

Ил. 21 Молитва под пальмой у водоема. Роспись гробницы Аменнахта (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX—XX дин.

Ил. 22 Покойный, предстоящий перед ибисом Гелиополя. Роспись гробницы Инхерка (Фивы). Новое царство, XX дин. Ибис представлен в короне Осириса. Перед птицей — жертвенный хлеб.

Ил. 23 Верхняя часть столба хеб-седного храма фараона Сенусерта I в Карнаке с иероглифическим текстом. Среднее царство. Каир, Египетский музей. Надпись содержит имя Хора-фараона — ꜥnḫ-mśw·t («жизнь рождения»), титул фараона — nśw·tbjtj («царя Верхнего и Нижнего Египта»), nfr-nṯr («прекрасный бог»), nb tꜣwj («господин Обеих земель») и заключенное в картуш тронное имя фараона ḥpr kꜣrꜥ (Хепер-Ка-Ра). Здесь также можно найти каллиграфически написанные знаки, упоминавшиеся в тексте: ꜥnḫ, ḏd, wꜣś, śnb и др.

Ил. 24 Статуя Нианхра, верховного врача. Древнее царство, VI дин. Каир, Египетский музей.

Ил. 25 Статуя вельможи Беса. VII в. до н. э. Саис, XXVI дин. Лиссабон, Собрание Гулбенкиан.

Ил. 26 Маски, обнаруженные в Ахетатоне, в так называемой мастерской скульптора Тутмоса. Новое царство, эпоха Амарны. Каир. Египетский музей.

Ил. 27, 28 Колосс фараона Аменхотепа IV (Эхнатона) из Карнака (фрагмент). Новое царство, эпоха Амарны. Каир, Египетский музей.

Ил. 29 Девушки, исполняющие ритуальный танец. Рельеф из гробницы Херуфа (Фивы). Новое царство, XVIII дин.

Ил. 30 Сцена приготовления к праздничной церемонии в честь воскрешения умершего. Роспись гробницы Рехмира (Фивы). Время фараонов Тутмоса III — Аменхотепа II.

Ил. 31 Сцена ритуального пира. Роспись гробницы вельможи Нахт (Шейх Абд-эль-Курнэ). Новое царство, XVIII дин.

Ил. 32 Священное око Хора—глаз Уаджет. Впереди урей в белой короне Севера, сзади — коршунообразная богиня Юга Нехебт. Нагрудное украшение фараона Тутанхамона. Новое царство, конец XVIII дин. Каир, Египетский музей.

Ил. 33 Окрыленный скарабей с богинями Исидой и Нефтидой и осеняющим их крылатым солнечным диском. Нагрудное украшение фараона Тутанхамона. Новое царство, конец XVIII дин. Каир, Египетский музей.

Ил. 34 Голова Тутанхамона, поднимающаяся из цветка лотоса. Новое царство, конец XVIII дин. Каир, Египетский музей.
Ил. 35, 36 Древнеегипетские ритуальные маски:
35 Картонаж — маска Нехемсаамона. Конец эфиопской XXV дин.— начало Саиса, XXVI дин. VIII—VII вв. до н. э. Гренобль, Музей.
36 Маска-картонаж с условной росписью. IV в.
Ил. 37 Фаюмский портрет с изображением мужчины средних лет в синем плаще. Вторая пол. I в. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
Ил. 38 Ритуальная статуя — *ка* фараона Хора. Среднее царство. Каир, Египетский музей.
Ил. 39 Надгробная стела юноши Исисмисте. IV в. Реклингхаузен, Иконенмузеум.
Ил. 40 Вотивная статуэтка женщины-оранты из Бенаса. IV в. Реклингхаузен, Иконенмузеум.
Ил. 41 Молящаяся женщина. Надгробная стела. V в. ГМИИ им. А. С. Пушкина.
Ил. 42 Христос и св. Мина. Коптская икона из Бауитского монастыря. VI в. Париж, Лувр.
Ил. 43 Апостолы Филипп, Андрей и Петр. Фрагмент композиции Вознесения. Роспись апсиды Бауитского монастыря. VI в.
Ил. 44 Ритуальная мебель из гробницы царицы Хетепхерес. Древнее царство, IV дин. Каир, Египетский музей.

SUMMARY

Studies in Egyptian art, the art of one the earliest civilization on Earth, are of great theoretical importance for the world history of culture. Monuments of Ancient Egyptian art give us the possibility to devote our attention to such significant problem and phenomena as the development of artistic capability in man — the process which marks the first stage of the representative arts. As for ancient Chinese and Greeks masters we can point out that they left behind not only their works of art but also their theoretical tractates that were associated with their creative activity. A certain theoretical basis led, to some extent, to a separate existence. But there is no evidence that any kind of written texts attendant upon works of art were composed by ancient Egyptian masters. It is known that so-called "Prescripts" for sculptors and painters did exist in ancient Egypt but none of these documents have survived.

Egyptians viewed the world around them as an organic unity. Their culture was sacral, therefore religion, philosophy, literature and art formed part and parcel of this "organic" outlook. They had no text-books of Grammar, nor did they build up any system of definite rules and fixed principles in written form to instruct the process of work. The Egyptian masters were better practicians than theorists. They demonstrated their method of work on sculptural models and canonical master drawings. Thus we may suppose that there were some premises in Egyptian art on the basis of which we might try to reconstruct some aspects of its theory such as a canon, composition and iconography.

This book is an attempt to reveal the aesthetic meaning of Egyptian art and to reconstruct (if possible) the set of "principles" that directed the creative process. The book consists of three parts or seven chapters. The first part is in four chapters. It discusses the mythopoetical origins of ancient Egyptian art. The opening three chapters are devoted to explaining the meaning of some of the ancient Egyptian terms and word-expressions (mnḫ·t, ḥm(w)·t. nfr, twt, ỉrw, ššm, etc.).

Various archetypes are also discussed, including trees, flowers and birds.

The concluding chapter of part one deals with ancient Egyptian ornament, its symbolic meaning in composition and its decorative function.

The second part of the book is connected with the problem of Egyptian canon and its significance in the creative process of the ancient masters. The problem of canon is of focal interest since it enables us to solve the interrelated problems of composition, iconography and style in works of art. New research in this field carried out not only by historians of Egyptian art but also by modern artists and experts in painting and architecture (let us name the French architect Fournier des Corats, the Norwegian artist Else Christie Kielland, the Soviet architect V. Vladimirov, the Georgian painter S. Kobuladze) also draws attention to the importance of this topic.

Many concepts are embodied in the notion of canon: the composition of monuments, the iconography of images, the artistic means of expression and the religious views forming the philosophical foundation of canon. It is in this sense that a well-known Soviet scholar Prof. A. Loseff considers canon to be a qualitative structural model. The idea of canon derives from a system of proportional correlation which has a regular structure for every type of composition. The golden section performs a regulative function. The measurement of each proportional unit is strictly based on geometrical laws. The square are (see pl. 26) could therefore be divided into various parts: diagonals are drawn from each corner of the square to the mid-points of the opposite sides and to the point of division in Ø.

Lines drawn to the intersection points of the sides in Ø form two smaller squares the sides of which also intersect in Θ. The circumference ascribed round these squares is specially important because it runs through all the corners of the squares. The eight lines between the sides of the smaller squares made up a scale of proportions — RDH (les Rapports de Divine Harmonie). The lines are marked by the letters R, I, E, N, ●, S, C, A (the succession of letters corresponds to the order and direction of the growth: from R to A). For these letter symbols and the system of geometrical schemes I am indebted to the book by Fournier des Corats [I, 1]. On the basis of the above geometrical construction we can deduce the numerical value of each line from the correlation existing between the whole composition and a part of it. Though we managed to trace this correlation in almost every work of art, it did not form any regular system — the latter being characteristic only of the ancient Egyptian canon. We can therefore say that the Egyptian canon is a kind of regular system which establishes a correlation between a definite part of the composition (a figure or a face, multifigural relief, wall painting etc.) and certain values of the scale RDH. Thus the Egyptian canon is not equivalent to the grid of squares. I consider the grid of squares to be a purely mechanical device for the transition of figures or compositions in each scale.

A special paragraph of this chapter deals with the problem of the interrelation between canon and iconography. Sculptural models are very interesting in this respect. The establishment of this proportional structure did not mean that all works of art of the same type were devoid of individuality: each image possessed its unique traits but at the same time they all hade one thing in common — an eternal super-emotional essence stood behind them.

The fourth chapter is devoted to ancient Egyptian portraits, their ritual meaning and influence on the iconography of Coptic ritual sculpture and on the Christian painting of Nubia (frescoes of Faras VIII-X A. D.). I also attempt to trace the evolution and development in style of Egyptian funeral masks. As funeral customs changed in Egypt under the influence of the Roman-Hellenic funeral cult, the sculptural plaster masks were substituted for panel portraits painted on wood. The best example of this substitution is the so-called Faiyum portrait of the Roman-Hellenic period (I-IV A. D.). The style and imagery of this portrait is extremely interesting because it is very closely linked with the ancient Egyptian tradition on the one hand and with Roman-Hellenic art on the other. The transformation of Egyptian religious imagery and symbolism presents on invaluable material as far as "contacts" between the prechristian era and the Christian world are concerned. That is why I analyse the character of the interaction between Egyptian artistic modes of expression, including the canon, and Christian iconography.

Early Coptic ritual stelae did not follow the Egyptian canon very closely: the proportions of stelae do not make up a regular system. The golden section still forms the basis of the composition of stelae, but stelae of similar traditional type differ in their proportional structure. It was not a purely theological system therefore, it turned to be a theologian's abstraction as much as that of an artist.

The style of Coptic funeral stelae combines concrete visualisation and the absolute logic of the Roman school, the typology of images of ancient Egypt, philosophical mysticism and the abstract ideas of the Alexandrian school. It is also marked by an increasing use of primitive conventional forms — a flat manner of rendering. This combination of palpability with abstract imagery is very clearly seen in the Coptic sculpture of IV-VI A. D. In order to make their work more expressive, Coptic masters made permanent use of deformed elements. Deformation was not a characteristic means of expression in ancient Egyptian art.

The Coptic sculpture of the 4th — 6th centuries as a rule uses Egyptian canonical models of composition. But a certain distinction is at once noticeable — it is the head which dominates the whole composition of Coptic sculpture. Much later

Christianity will take a step further in this direction: a face but not a head is one of the *principal* doctrines of Christian art. A face in the icon is a visual realization of a non-visual i. e. of God.

The art of Northern Nubia follows ancient traditions too, most of which goes back to the end of the Hellenic era. Christianity came to Nubia from Byzantium. We might be justified in supposing that the Byzantinesque ."variant" of Christianity adopted some features of the Egyptian philosophical tradition. In other words that Nubian philosophy was indirectly influenced by the older philosophical system. The Nubian, Egyptian, and Byzantinesque philosophies have one point in common: they tend to view the world in dualisms. The transcendental, eternal essence of everything — including artistic imagery — demanded more memorable means of expression than, for example, an ordinary human face with its infinite variety of forms.

The eyes of the Faras frescoes as well as of the Faiyum portraits are full of expression. The look is very intense and dynamic; it dominates the whole face. But the symbolic function of the eyes characteristic of ancient Egypt, was absent from Christian art. The look of ancient Egyptian statues was magical.

Iconographical patterns inevitable called for conventional modes of stylization (the outline of a nose, eyelids, large contour of eyebrows). But this is not to say that the typicality of proportional structure prohibits any deviation from the norm. The method of construction presupposed a precise correlation between the actual elements of a face on the one hand, and a combination of diagonals of the square, the rectangle and a hipotenuse of the rectangular triangle, on the other.

The iconographical principles of the Faras frescoes show an affinity to the traditions of the late Faiyum portraits and — to some extent — to Coptic plastic art and icons.

In the course of stylization images became more and more dynamic and expressive. Stylization (or deformation) of facial traits caused a redistribution in the old system of proportions: vertical sizes became larger and horizontal ones become shorter (the length of the mouth, nose, eyes etc.). But the proportional balance remained the same.

I am convinced that the images of the Faras frescoes were geometrically organized. That is why I tried to reconstruct an image of the face in terms of the iconography of the Faras frescoes. I took as a pattern the image of St. John the Golden Mouthed Chrysostomus (middle of IX A. D.). For my reconstruction — see pl. 45, 46.

It seems to me that a sort of abstract pattern might have been used by the ancient masters in the same way that sculptural models were utilised by ancient Egyptians. Analogical patterns well might have been used by the painters of Faras Cathedral like facial models for icons. There existed a fixed iconographical type of face for any kind of representation: for images of Christ, of the Holy Mother, of Archangels etc.

The last chapter of the book entitled "The aesthetic in the life of the ancient Egyptians" is based on historical material. It includes sections on costume, dance, music etc.

In conclusion we can say that ancient Egyptian culture and art survived the ancient Egyptian state system and its artistic traditions can be traced in the civilisations which followed it.

Иллюстрации



Ил. 1, 2
Папирус певицы Амона Джедмаатисанх с текстом «Книги амдуат» и сценами загробного мира. Новое царство





Ил. 3
Палетка с шакалами и фантастическими животными с змеевидными шеями. Около 3000 г. до н. э.

Ил. 4
Палетка с шакалами. Около 3000 г. до н. э.

Ил. 5
Стела фараона Джета из Абидоса. Около 3000 г. до н. э. I дин.





Ил. 6
Роспись камеры саркофага гробницы Сети I с символическим изображением созвездий и процессий богов (Фивы, Долина царей). Новое царство, XIX дин.

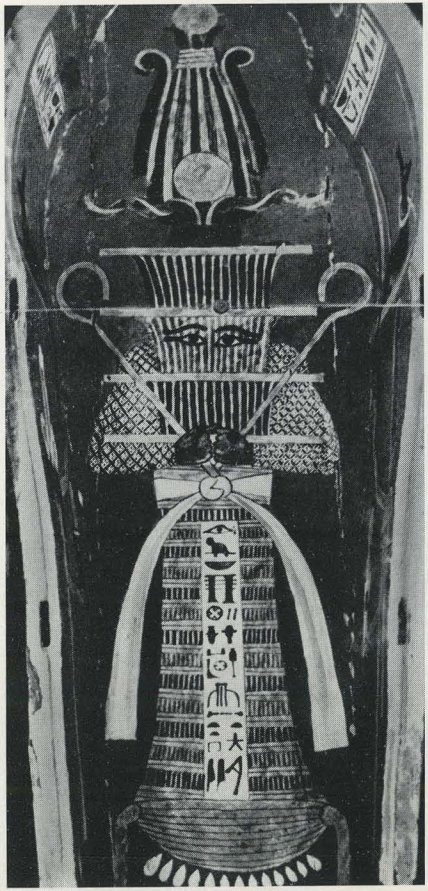
Ил. 7
Богиня Исида с музыкальным инструментом систром. Рельеф с росписью из капеллы Осириса храма фараона Сети I в Абидосе. Новое царство, XIX дин.



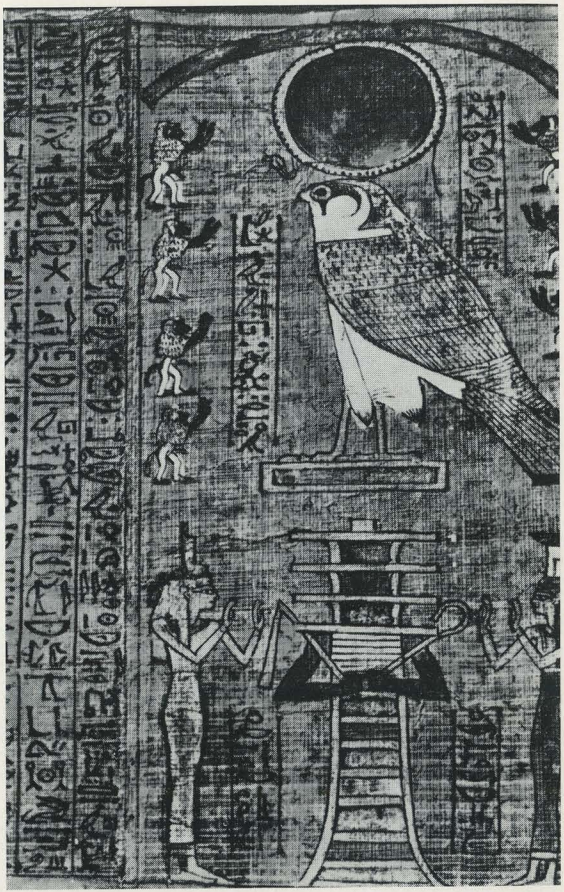


Ил. 8
Фараон в облике Осириса перед ибисоголовым богом Тотом, подносящим к лицу фараона знак жизни «анх». Фрагмент росписи из капеллы Осириса храма Сети I в Абидосе. Новое царство, XIX дин.

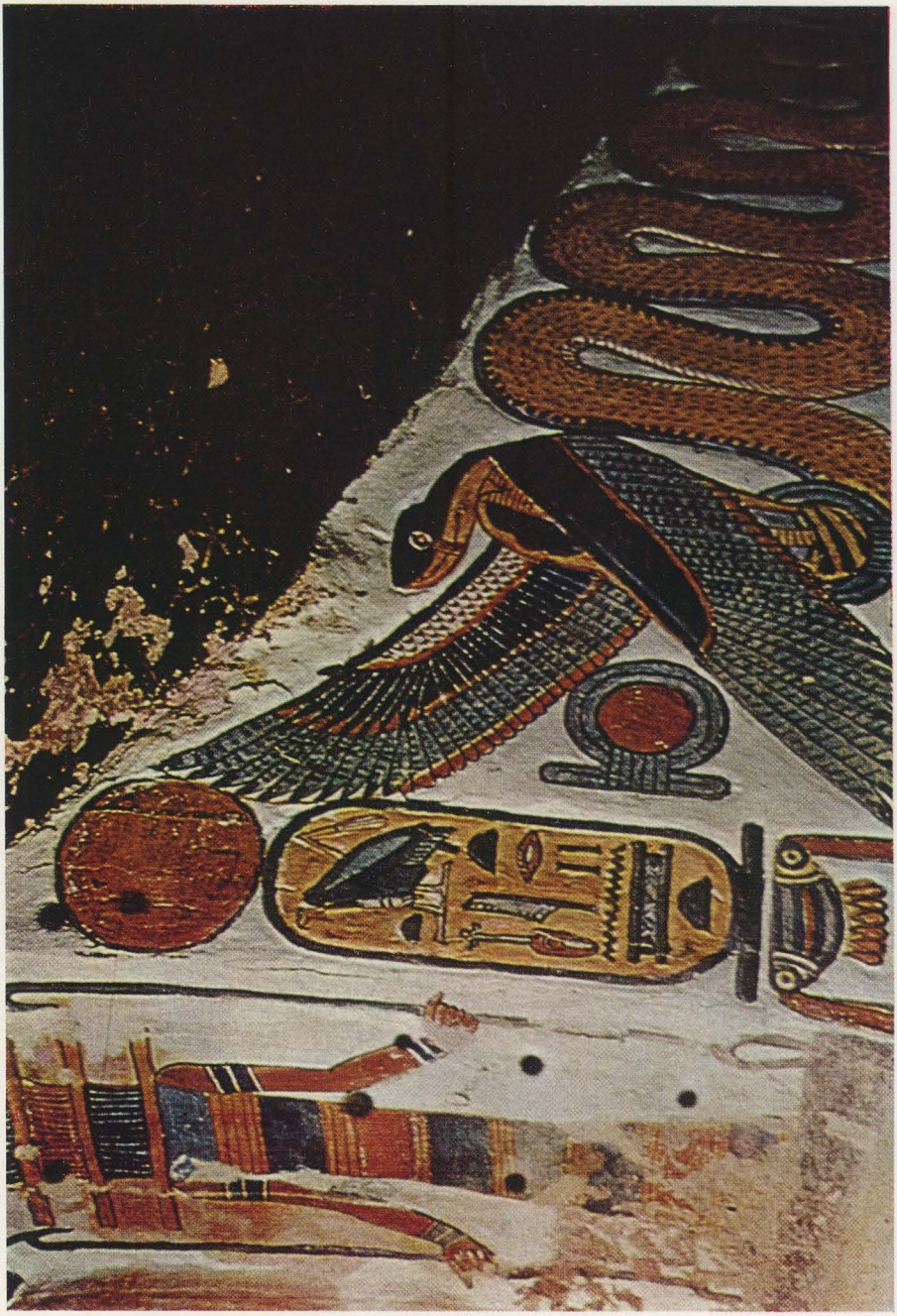
Ил. 9
Человекоподобное изображение знака «джед» в виде осирической столбообразной фигуры с руками, скрещенными на груди, со скипетром heka и в короне atef. Роспись на дне саркофага. Новое царство, XX—XXI дин.



Ил. 10
Восходящее солнце в образе сокола, приветствуемое восемью павианами, священными животными бога Тота. «Книга мертвых». Новое царство, XIX дин.



Ил. 11
Крылатая кобра, охраняющая картуш царицы Нефертари. Роспись гробницы Нефертари (Фивы, Долина цариц). Новое царство, XIX дин.





Ил. 12
Бог солнца Ра в образе огненного кота повергает змея Апопа. Роспись гробницы Анхирка (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.



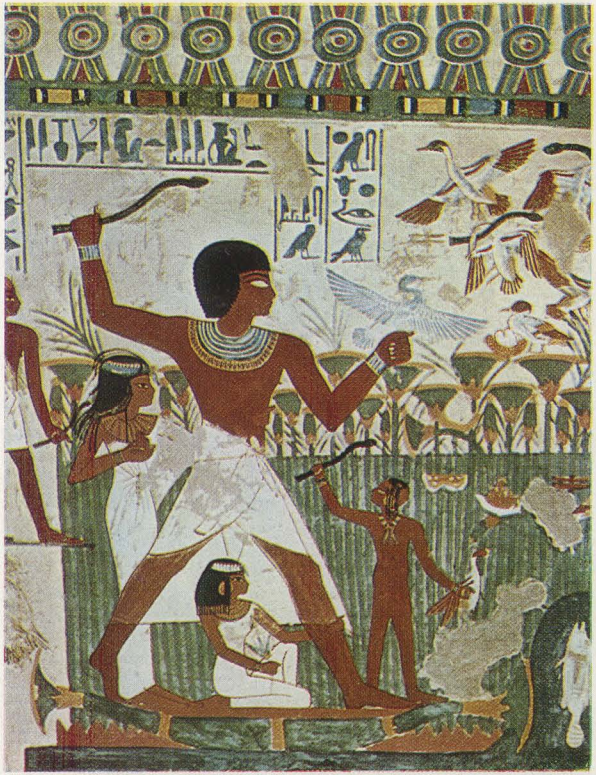
Ил. 13
Змей Апоп с головами проглоченных им жертв. «Книга амдуат». Новое царство, XIX дин.





Ил. 14
Богиня Нут, выходящая из священной сикоморы. Гробница Сенненджема (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.

Ил. 15
Покойный и его жена поклоняются солнцу, восходящему между двумя сикоморами. Роспись гробницы Аринефера (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX—XX дин.



Ил. 16
Сцена ритуальной охоты на водоплавающих птиц в зарослях папируса.

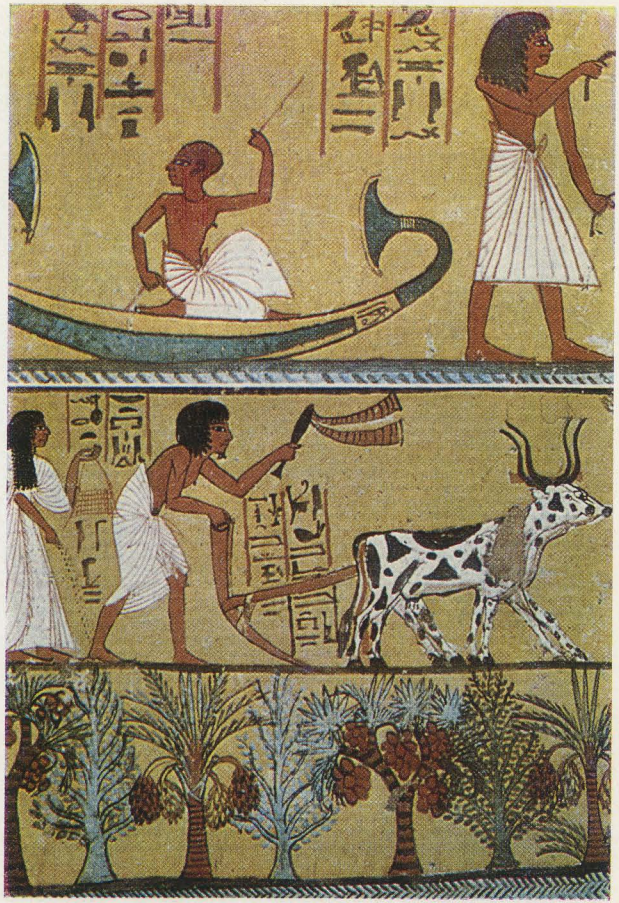
Роспись гробницы вельможи Нахт (Шейх Абд-эль-Курнэ). Новое царство, XVIII дин.



Ил. 17
Ритуальная сцена работ на полях загробного мира Иару.

Роспись гробницы Сеннеджема (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.







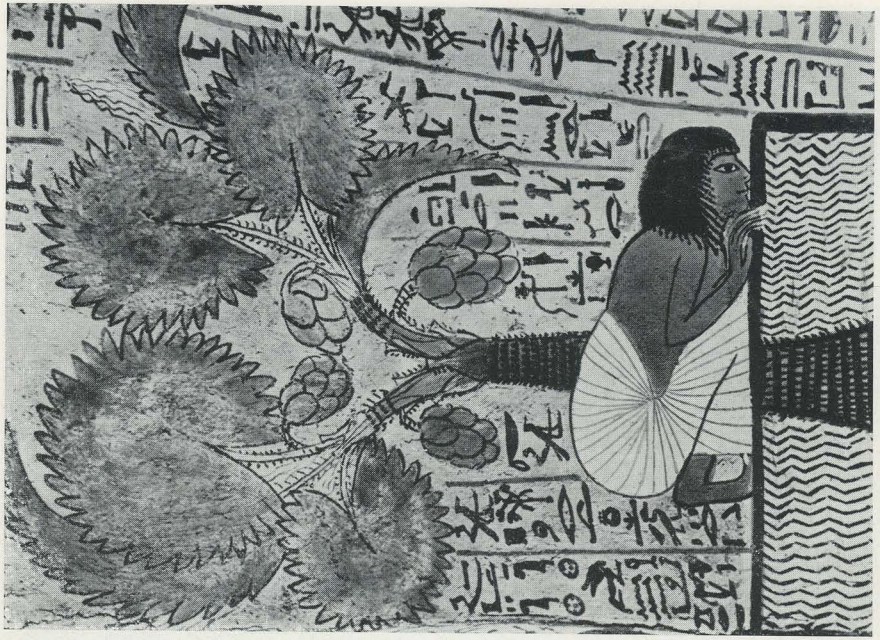
Ил. 18
Женщины с ритуальными букетами папирусов. Роспись гробницы Аменемхеба (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.

Ил. 19
Покойный, подносящий голубой лотос богу Ра. Фрагмент папируса Ани. Новое царство, XIX дин.

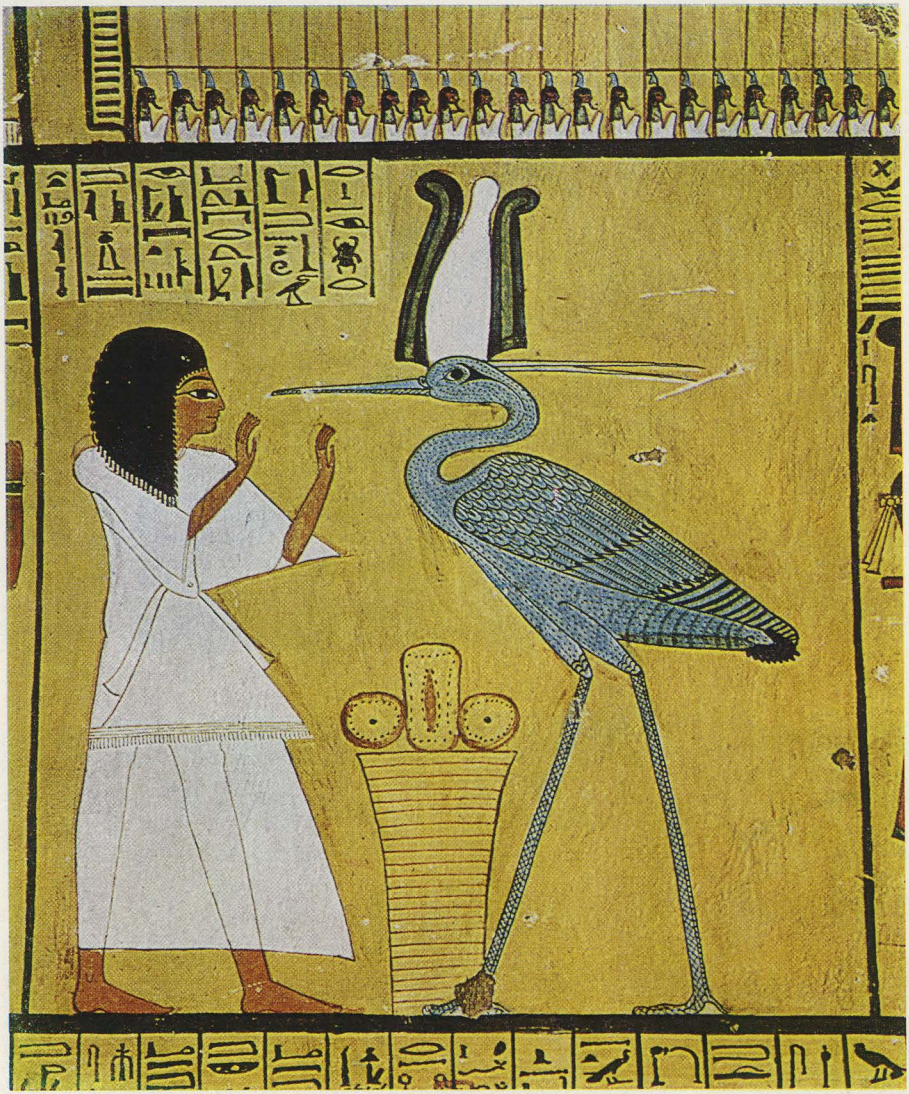


Ил. 20
Молитва под пальмой у водоема. Роспись гробницы Пашеду (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XX дин.

Ил. 21
Молитва под пальмой у водоема. Роспись гробницы Аменнахта (Фивы, Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX—XX дин.







Ил. 22
Покойный, предстоящий перед ибисом Гелиополя. Роспись гробницы Анхирка (Дейр-эль-Медина). Новое царство, XIX дин.

Ил. 23
Верхняя часть столба хеб-седного храма фараона Сенусерта I в Карнаке с иероглифическим текстом Среднее царство.

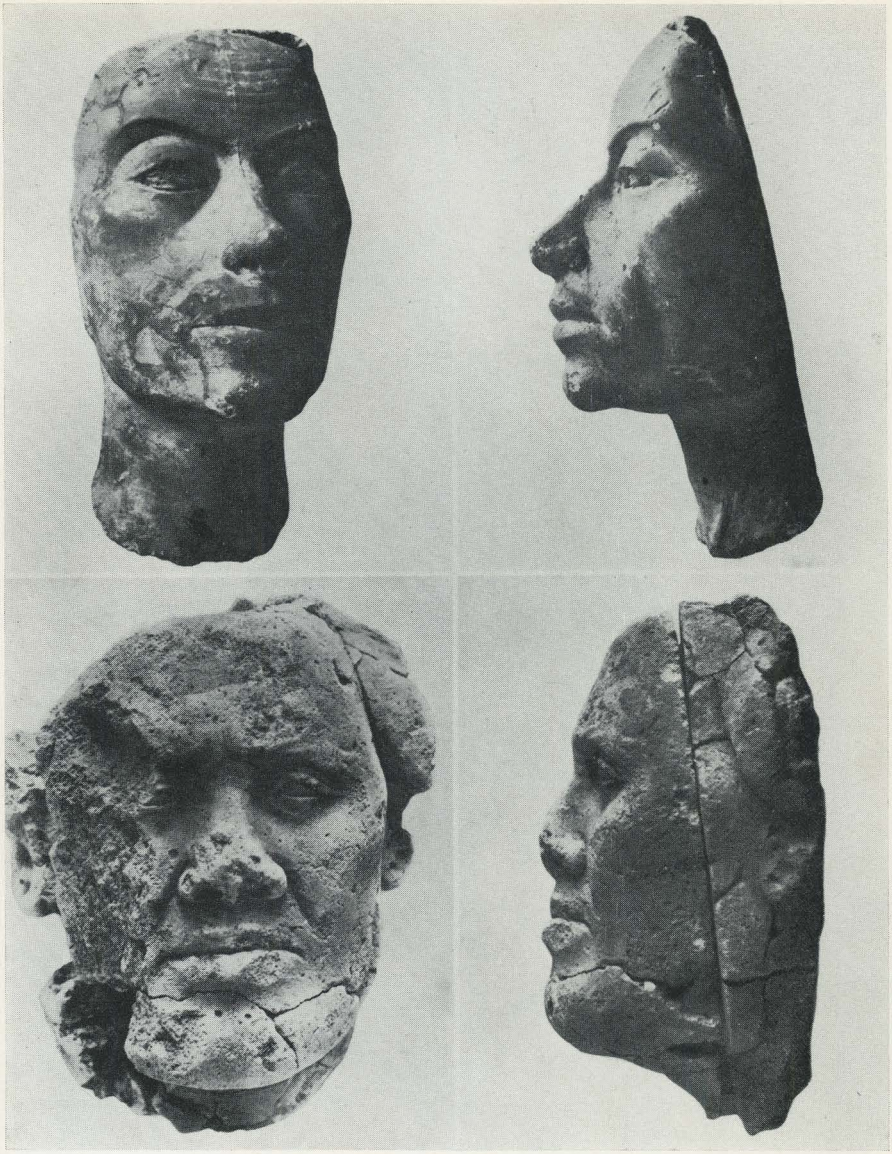




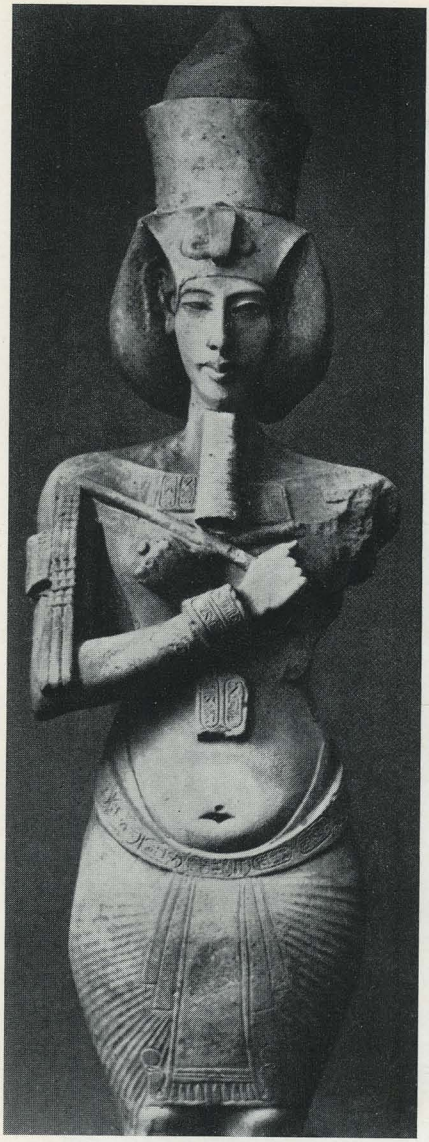
Ил. 24
Статуя Нианхра, верховного врача.
Древнее царство, VI дин.



Ил. 25
Статуя вельможи Беса.
VII в. до н. э. Саис, XXVI дин.



Ил. 26
Маски, обнаруженные в Ахетатоне, в так называемой мастерской скульптора Тутмоса. Новое царство, эпоха Амарны.





Ил. 27, 28
Колосс фараона Аменхотепа IV (Эхнатона) из Карнака (фрагмент). Новое царство, эпоха Амарны.

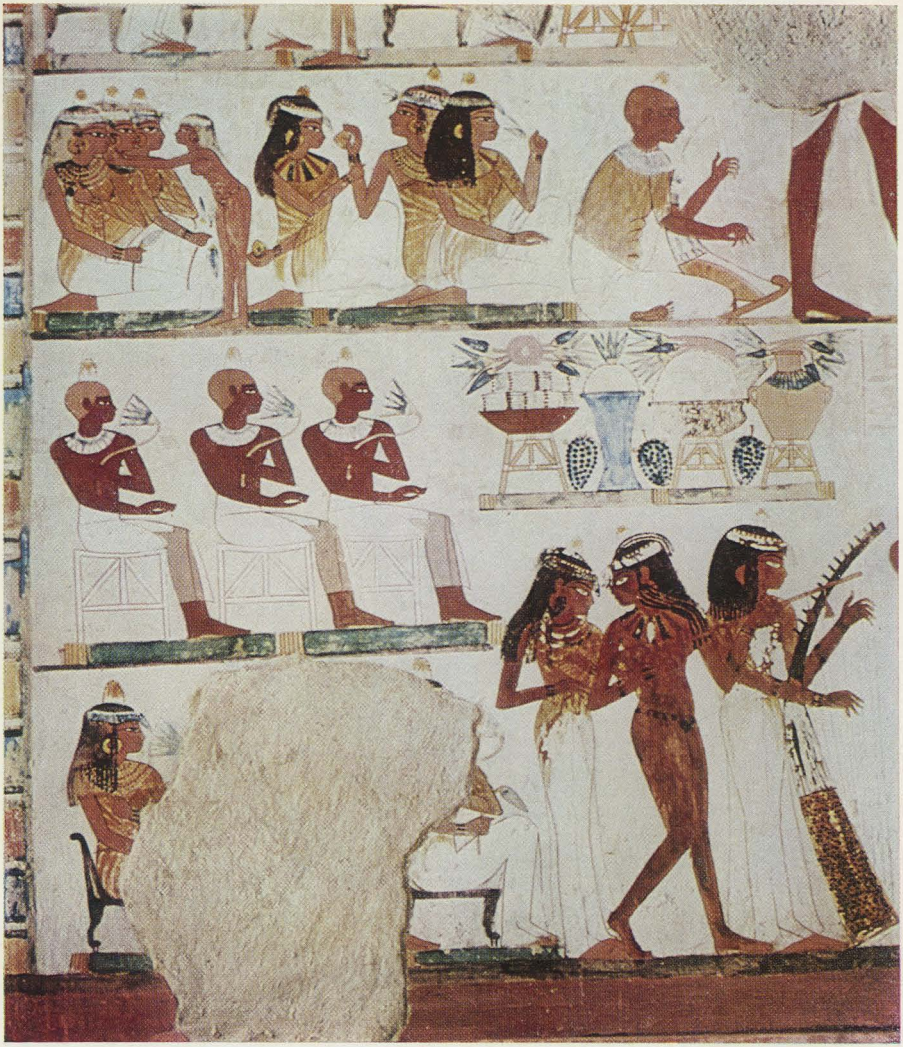


Ил. 29
Девушки, исполняющие ритуальный танец. Рельеф из гробницы Херуфа (Фивы). Новое царство, XVIII дин.





Ил. 30
Сцена приготовления к праздничной церемонии в честь воскрешения умершего. Роспись гробницы Рехмира (Фивы). Время фараонов Тутмоса III — Аменхотепа II.



Ил. 31
Сцена ритуального пира. Роспись гробницы вельможи Нахт (Шейх Абд-эль-Курнэ). Новое царство, XVIII дин.

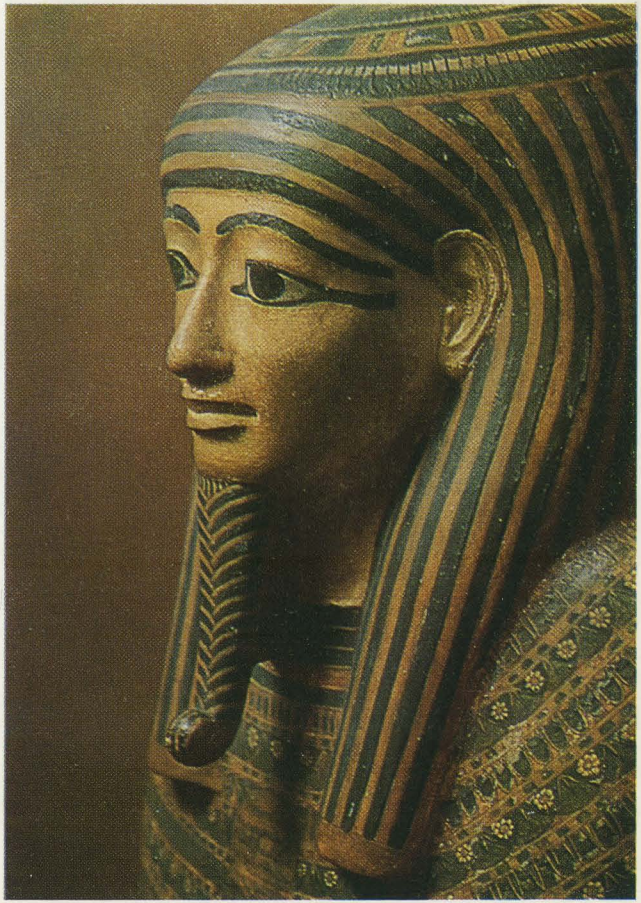
Ил. 32
Священное око Хора — глаз Уаджет. Нагрудное украшение фараона Тутанхамона. Новое царство, конец XVIII дин.

Ил. 33
Окрыленный скарабей с богинями Исидой и Нефтидой и осеняющим их крылатым солнечным диском. Нагрудное украшение фараона Тутанхамона. Новое царство, конец XVIII дин.









Ил. 34
Голова Тутанхамона, поднимающаяся из цветка лотоса. Новое царство, конец XVIII дин.

Ил. 35, 36
Древнеегипетские ритуальные маски:

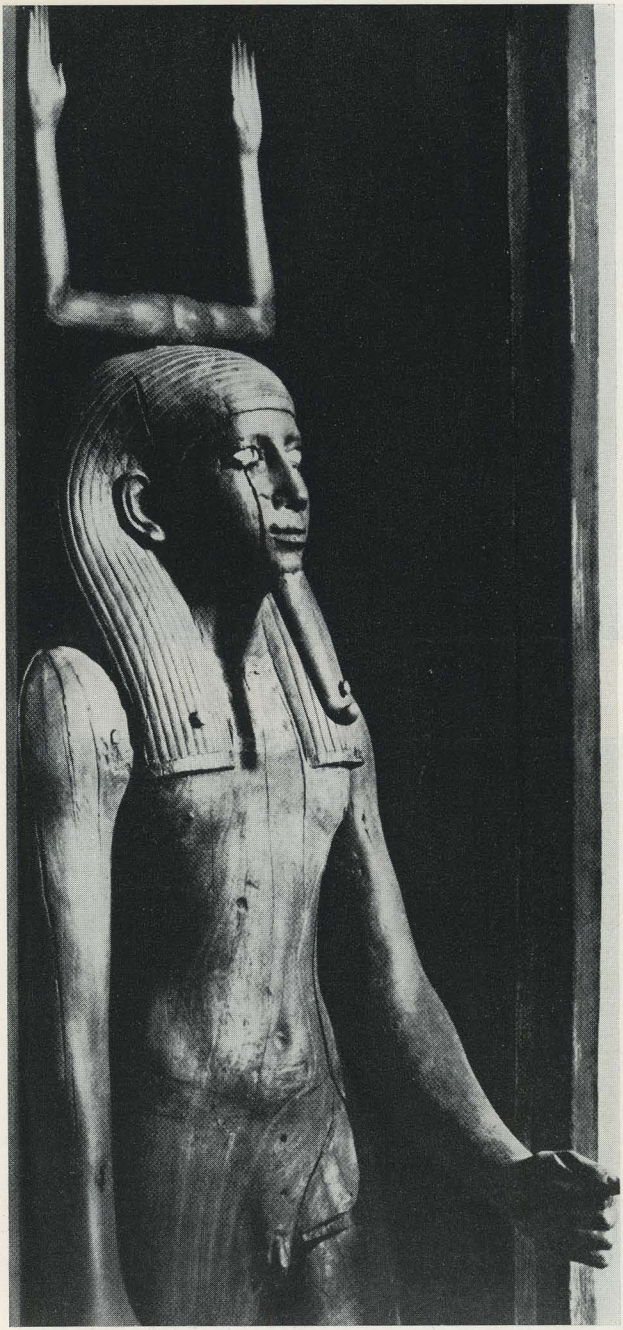
35
Картонаж — маска Нехемсаамона. Конец эфиопской XXV дин.— начало Саиса, XXVI дин. VIII—VII вв. до н. э.

36
Маска-картонаж с условной росписью. IV в.

Ил. 37
Фаюмский портрет с изображением мужчины средних лет в синем плаще. Вторая половина I в.







Ил. 38
Ритуальная статуя — ка фараона Хора. Среднее царство.



Ил. 39
Надгробная стела
юноши Исисмисте. IV в.



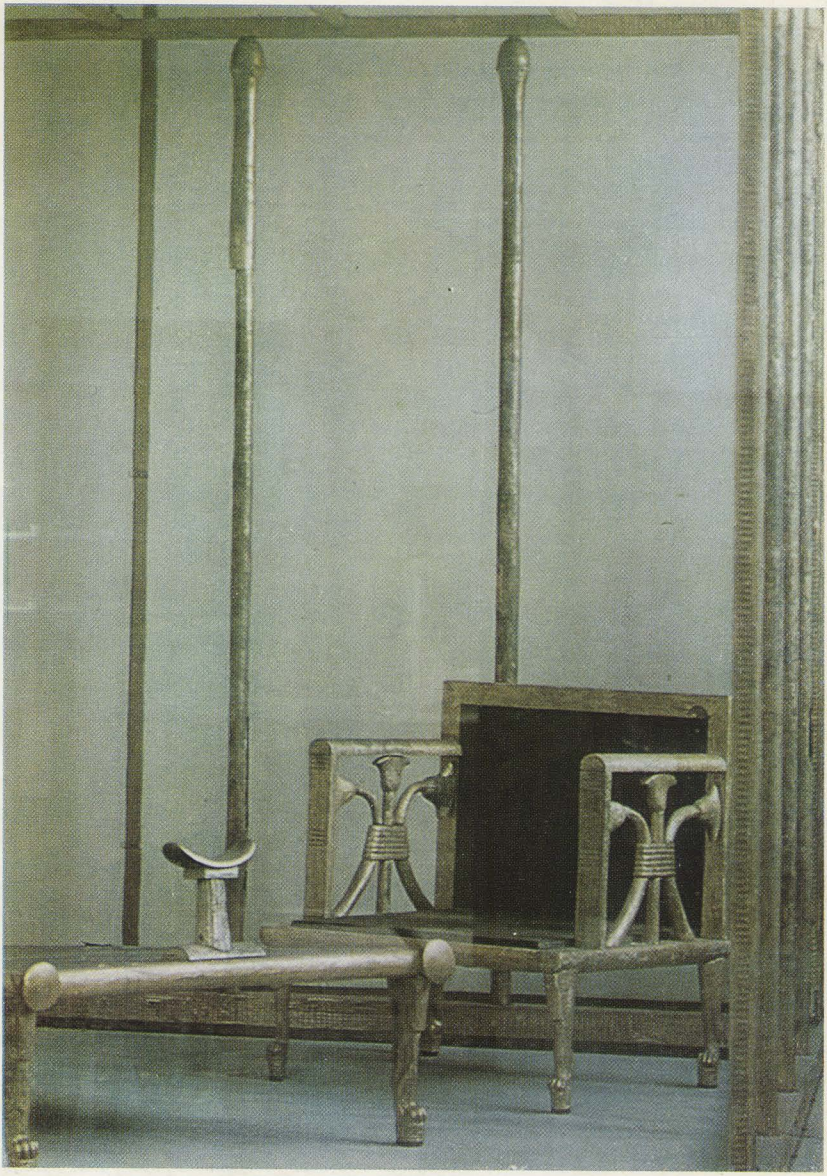
Ил. 40
Вотивная статуэтка женщины-оранты из Бенаса. IV в.

Ил. 41
Молящаяся женщина. Надгробная стела. V—VII вв.




ΠΑΝΤΑ
ΜΗΝ
ΑΠΤ
ΘΕΟΣ
ΤΟ
ΣΩΤΗΡ


ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΕΤΡΟΣ



Ил. 42
Христос и св. Мина. Коптская икона из Бауитского монастыря. VI в.

Ил. 43
Апостолы Филипп, Андрей и Петр. Фрагмент композиции Вознесения. Роспись апсиды Бауитского монастыря. VI в.

Ил. 44
Ритуальная мебель из гробницы Хетепхерес. Древнее царство, IV дин.

Померанцева Н. А.

П 55 Эстетические основы искусства Древнего Египта.— М.: Искусство, 1985.— 255 с., ил., 16 л. ил.

В книге предпринимается попытка дать эстетическое осмысление важнейших проблем древнеегипетского искусства и реконструировать основные нормы эстетического восприятия искусства его создателями и современниками. Раскрытие эстетической сущности и специфики художественного образа в древнеегипетском искусстве базируется на анализе текстов, памятников изобразительного искусства, музыки, танца. Для специалистов-эстетиков, а также читателей, интересующихся историей культуры.

ББК 87.8

7

П $\frac{0302060000\text{-}129}{025(01)\text{-}85}$ 7-84

Наталья Алексеевна Померанцева

Эстетические основы искусства Древнего Египта

Редактор
В. С. Походаев
Художник
Т. Ю. Лукьянова
Художественный редактор
Л. П. Орлова
Технические редакторы
Р. П. Бачек, В. У. Борисова
Корректоры
Т. И. Иванова, М. Л. Лебедева

И.Б. 1362. Сдано в набор 04.01.83. Подписано к печати 30.08.85. А 12227. Формат издания 60×84/16. Бумага для текста типографская, для иллюстрации мелованная. Печать высокая. Гарнитура обыкновенная. Усл. печ. л. 16,74. Усл. кр.-отт. 25,83. Уч. изд. л. 19,666. Тираж 20 000 экз. Изд. № 17514. Заказ 9370. Цена 2 р. 30 к. Издательство «Искусство», Москва, 103009, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11.





