

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ВСЕХ ВРЕМЕН и НАРОДОВ



ЕЖЕМЕСЯЧНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ
К ЖУРНАЛУ
КНИГА 2^я „ВЕСТИК ЗНАНИЯ” 1929 год

ИЗД.-ВО „П.П.СОЙКИН” ЛЕНИНГРАД

Искусство древнейших культур.

Под редакцией академика С. Ф. ОЛЬДЕНБУРГА.

Новейшие археологические открытия.

Под впечатлением огромных археологических открытий начала и середины XIX века, кто-то и где-то назвал его «археологическим веком». Это название, однако, с гораздо большим правом можно было бы приложить к нашему, XX веку. Если XIX век вскрывал пласты прошлого, так сказать, отдельными островками, если, напр., египетская и месопотамская культуры для него существуют как-то обособленно, настолько обособленно, что для Египта находят возможным говорить о «замкнутости его развития», то XX век рушит все перегородки во времени и в пространстве, устанавливает непрерывную цепь развития человечества, начиная от глубочайшей древности, цепь, в которой каждое звено тесно связывается с предыдущим и последующим, где устраняется всякая кажущаяся «замкнутость» и «полная самостоятельность» развития, и, наряду с этим, новые открытия, вместо разрозненных островков человеческой культуры, развертывают перед нами грандиозную картину живого обмена, взаимного влияния культур древности и народов ее, не только в их временной зависимости друг от друга, но в их, так сказать, пространственной связанности между собой. В настоящее время мы можем проследить до стран Дальнего Востока не только формы греческого изобразительного искусства, но и «замкнутый» Египет какими-то существеннейшими корнями своей древнейшей культуры оказывается связанным и с восточным побережьем Средиземноморья, с Палестиной, Финикией, Сирией, и далее, с южной Вавилонией, а через нее с остатками материальной культуры северной Индии.

Мы здесь упомянем лишь вкратце о тех событиях в этой области, которые принесли нам последние годы. Мировая война, разрушая огромные ценности, наряду с этим, однако, как в землетрясении, сдвигала земные пласты, обнаруживая то, что казалось было прочно погребено, и мы знаем не один случай, где новые археологические открытия делались именно войсками и где дальнейшее изучение становилось возможным, благодаря, с одной стороны, наличию военной охраны, а с другой стороны, благодаря обилию рабочих рук и притом более дисциплинированных и более привыкших уважать культурные ценности, чем мы могли-бы требовать этого от невежественного туземца.

Одним из наиболее сенсационных открытий последних лет явились раскопки Карнарвона и Картера в гробнице фараона 18-й династии Тутанхамона (около 1350 г. до н. э.). Не менее интересны раскопки других ученых, ведущих повсеместно в Нильской долине, Сирии, Финикии и Палестине и дающие обильный материал для пополнения наших сведений об истории, материальной культуре и искусстве этих стран.

Еще более внимания заслуживают, по сравнению с прославленными раскопками в гробнице Тутанхамона, последние раскопки английских и американских археологов в Месопотамии. Собственно, особенное развитие они получают во время мировой войны, и выше было уже указано на некоторые обстоятельства, способствовавшие этому. В 1915 г. британские войска входят в Месопотамию, а к 1918 г. англичане овладевают всем Ираком. В Апреле 1918 г. британское высшее военное управление направляет уже д-ра Кембель-Томпсон на исследование древнего города Эриду, ныне холма Абу-Шахрейн, в 12 милях к югу-западу от Ура, древнего города Авраама, где раскопки были начаты в том же 1918 г. Холлом и Улей; к северо-востоку от Ура, в области древнего города Киша вел раскопки Ленгдон. Результаты этих работ превзошли все ожидания. Исследователи вскрыли древнейшие пласты и нашли необычайно богатый материал. Достаточно будет сослаться на отзыв авторитетных ученых, которые единогласно говорят, что по сенсационности открытия Улея в Уре можно сравнить только с открытием гробницы Тутанхамона, а по исторической важности — с открытием Шлиманом микенских гробниц.

В нижних слоях были найдены остатки неолитических жилищ из глины и тростника, с кремневыми орудиями, обломками обсидиана, глиняными серпами, ручными, каменными мельницами — свидетельством того, что и в Месопотамии, как и в Египте, эпоха неолита знала уже зерновую культуру. Найдена в изобилии керамика и, если она и не является столь красочной, как другие вещи, найденные в более поздних слоях, тем не менее, благодаря ей, мы получаем важный опорный пункт для точной датировки отдельных слоев и для аналогии с соседними культурами.

Над поселениями неолитического времени были расположены монументальные сооружения первых шумерийских династий. Собственно, впервые мы получаем, благодаря этим раскопкам, возможность дать более или менее цельную картину одной из древнейших культур в мире, время цветения которой восходит, вероятно, к эпохе IV тысячелетия до н. э.

Впервые на месопотамской почве были найдены столь древние погребения, как царские, так и не царские. Для вторых было установлено скорченное погребение, схожее с древнейшей формой погребения в Египте, иногда встречается частичное сожжение тела. Царские могилы отличаются необычайной пышностью, причем могила очевидно рассматривается как дом, потому что покойника сопровождает в гроб все, что было необходимо для него при жизни. Останки царя Мескаламдуга, которого Улей датирует 3500-3000 г. до н. э. были буквально залиты золотом: на голове он имел золотой убор в форме парика, с пышным узлом волос, сдерживаемых диадемой; серебряный пояс с золотым кинжалом и оселком из ляпис-лазули, золотые чаши, одна из них с именем царя, золотые серьги, секиры и кинжалы из золота лежали около. У входа в гробницу царя (см. рис. 1) лежали шесть солдат в медных шлемах, с копьями, две тяжелые четырехколесные колесницы, запряженные каждая тремя волами, при которых находились конюхи. Много слуг, одиннадцать женщин в золотых головных уборах сопровождали покойного в склеп. Найдены останки детей. Обстановка погребения чрезвычайно напоминает погребение скифских царей, и, наряду с этим, человеческие жертвы в могиле Мескаламдуга напоминают такие же человеческие жертвы в гробнице египетского наместника в Нубии, Хаджефан.

В той же могиле найдена была легкая деревянная колесница, вернее остатки таковой, запряженная ослиами, при скелетах которых лежали останки их конюхов. Здесь же найдена серебряная ладья, чрезвычайно напоминающая такие же заупокойные ладьи в египетских гробницах.

Не перечисляя отдельных вещей, укажу еще на погребение царицы Шубад, тело которой лежало на деревянном ложе, покрытое огромным количеством бус из золота и полудрагоценных камней. На голове ее был богатый золотой убор.

Находки вообще указывают, что мы имеем в это время уже очень развитую городскую культуру, со всеми особенностями таковой, хотя города эти, являясь центрами торговой жизни, не отрывали сумерийца от его земледельчески-скотоводческого быта. По изображениям мы знаем, что и Месопотамии, подобно Египту первых династий, знакомы пшеница, ячмень и финиковая пальма, мы знаем, что в Месопотамии разводится гранатовый куст. Сумерийцы знают, кроме вола и осла, овец и коз, т. к. в рельефных изображениях этой эпохи мы встречаем сцены доения коров и коз.

Технические навыки южной Месопотамии этой отдаленной эпохи производят впечатление более высоких, чем современные ей египетские, хотя в отношении художественных мотивов встречаются совпадения (египетский систр в лапе шакала на инкрустации из месопотамских раскопок). Обработка металлов, ювелирное дело, камнерезное, плотничье, работа скульпторов развиты чрезвычайно высоко, и характерно отметить, что инструменты употребляются уже металлические, в то время как Египет работает еще каменными.

Для построек употребляется кирпич, но умеют прекрасно обрабатывать камень, и в отношении конструктивных приемов овладели уже техникой свода. Посуда делается из золота, серебра или сплава того и другого, так наз. электра. Глиняная посуда вся выделяется на гончарном станке (введенном в Египте также при первых династиях). Металлические чаши часто украшаются рельефным желобчатым орнаментом, и как металлическая, так и глиняная посуда имеет часто носик, напоминая один из металлических сосудов из Библа, правда восходящий только ко II тысячелетию до н. э.

Для ювелирных украшений и поделок в ходу материалы, привозимые издалека, что указывает на развитие сношений и на торговлю: ляпислазули доставлялась из Бадахшанского округа (Афганистан), кедровое дерево из Сирии, серебро — вероятно, из Малой Азии; на возможность сношений с Египтом указывают сердоликовые бусы, общие древнейшему Египту и Месопотамии, а также алебастровые вазы, чрезвычайно характерные для Египта, где находились ломки этого камня. Встречающееся изображение медведя говорит за сношения с гористыми странами, будь то Армения или горная Сирия. Одежда этой эпохи совпадает с той ее формой, которую мы знаем от эпох более поздних: нечто вроде юбки или длинного препоясания, украшенного бахромой, иногда с мохнатой поверхностью, верхняя часть тела иногда завернута плотной шалью, таким образом, что правое плечо и рука остаются обнаженными, а левая рука с плечом закрыты. Головы бреются наголо, но в некоторых случаях волосы, наоборот, длинные — это могло указывать на классовую обособленность. Парики, кажется, существовали, судя по головным уборам из золота

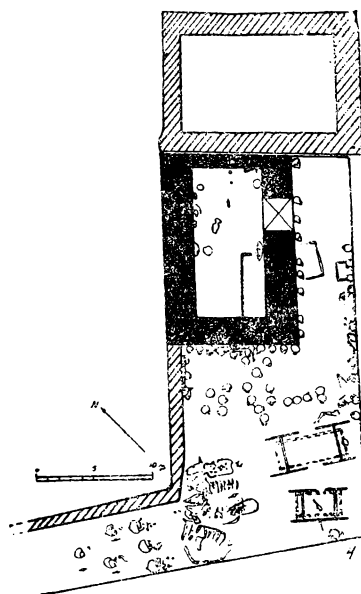


Рис. 1. Царское погребение из раскопок в Уре.

в форме прически, и по каменным моделям париков из более ранних раскопок и в этом явлении мы видим опять аналогию с Египтом, где парики в ходу чрезвычайно рано. Усы обычно бреют, бороду часто оставляют расти.

Очень характерно раннее употребление печати, имеющей чаще всего форму цилиндра. Употребление печати, заменяющей подпись, предполагает наличие письма, и действительно, раскопки показали, что уже на этой ранней по времени стадии развития письмо было знакомо и имело характер пиктографии, т. е. мысль передавали рисунком. Характерно, что религиозные представления, как мы их знали из более ранних раскопок, были выработаны уже IV тысячелетием. Это важно отметить, так как искусство Месопотамии, особенно этой древнейшей эпохи, в большинстве случаев пользуется религиозными мотивами.

Важно отметить также, что эта ранняя месопотамская культура создает армию, отлично вооруженную и сражающуюся фалангой. В военном деле употребляется и пехота и колесницы, четырехколесные и двухколесные. В качестве одежды воины носят обычное препоясание, а кроме него длинный плащ, накидываемый на оба плеча и напоминающий кавказские бурки, оружием служат копья, короткие и длинные, ударное оружие, напоминающее бумеранг (аналогичное оружие найдено в Египте), лук и стрелы, кинжалы и булавы с круглыми, каменными наконечниками, совершенно совпадающие с египетскими булавами первых династий.

Таковы в самых кратких чертах результаты последних раскопок в Месопотамии, поскольку они нам нужны для того, чтобы уяснить себе, в какой мере мы имеем право делать выводы и обобщения при сравнении отдельных звеньев того огромного целого, которое мы называем условно «классическим Востоком».

Но прежде чем перейти к вопросу о том, что мы вообще понимаем под этим термином и какие хронологические рамки мы ставим этому понятию, следует в нескольких словах остановиться еще на одном звене в цепи древних культур — на раскопках Маршалла в северной Индии, по течению реки Инда. К сожалению, здесь мы, еще в большой мере, чем во всех, ранее указанных случаях, останавливаемся перед скудостью сведений. Раскопки Маршалла были проведены в двух пунктах: Mohenjo Daro, в нижнем течении Инда, и Хараппе — в среднем течении той же реки. Найден ряд культурных слоев, обнаружены некогда цветущие города с правильно планированными улицами, с канализацией и ваннами в домах. Население занималось земледелием, разводило хлопок (который некоторые из современных исследователей хотят видеть и в Южной Месопотамии), сеяло пшеницу, родиной которой были, вероятно, близлежащие местности Афганистана. Почиталось, очевидно, как священное, какое-то дерево, которое появляется на изображениях печатей, подобно тому, как мы встречаем священное дерево в Месопотамии. Наряду с деревом встречается изображение божества между двух змей,¹ — мотив, который нам неоднократно будет встречаться в более поздних культурах.

Наряду с земледелием мы здесь застаем развитое скотоводство: овца, свинья, лошадь, буйвол уже известны. Наряду с короткорогой породой рогатого скота, разводится зебу — горбатый индийский бык, чрезвычайно характерный и для Месопотамии. В свою очередь, вероятно, из Месопотамии, местные жители получают асфальт, как материал при постройках. Серебро и медь известны здесь так же хорошо, как в Месопотамии. Целый ряд явлений очевидно роднит между собою культуру Инда и Месопотамии, причем исследователи склонны считать, что культура Инда была несомненно и более древней и более развитой и мощной к эпохе III тысячелетия, когда она стала клониться к упадку, уступая первенство Сумеру, как в свою очередь Сумер отстал через несколько столетий от опередившей его куль-

туры древнего Египта. К сожалению, опубликовано до сих пор так мало вещей и так немногие из них опубликованы достаточно четко и ясно, что только на трех из них мы можем остановить внимание. На первом месте стоит небольшая, алебастровая статуэтка мужчины (рис. 2) с длинными волосами, которые сдерживает повязка, концы которой свободно висят сзади. Усы выбриты, как у шумерийцев, борода оставлена. Нижняя часть тела статуэтки была одета совершенно такой же одеждой, что и на шумерийских изображениях, верхняя часть тела завернута в шаль, совершенно так же, как и статуэтки Месопотамии. Разница только в том, что шаль статуэтки с Инда покрыта узором в виде трилистников. Но трилистники встречаются как орнаментальный мотив и в древней Месопотамии.

Второй из любопытных памятников Индской культуры, это изображение (рис. 3) геральдической птицы, — мотив, чрезвычайно характерный для Месопотамии. И наконец, изображение быка (рис. 4) перед жертвенником, с надписью сверху. Надпись пиктографическая, а изображение быка совпадает с совершенно таким же из раскопок Киша в Месопотамии, причем оба изображения, Индское и Месопотамское, украшают печати.

Таким образом, находя аналогии и параллели между творчеством Египта и Месопотамии, с одной стороны, и Месопотамией и культурой Инда, с другой стороны, мы тесно связываем эти три великие культуры между собою и прав, может быть, английский ученый Чайльд, который, не видя достаточных доказательств в пользу непосредственных сношений этих стран между собою, ищет четвертого звена, связывающего воедино три упомянутые культурные центра, путем морской торговли и посредничества между ними, и осторожно высказывается за то, что такими посредниками могли быть жители Йемена, побережья Аравии.

Итак, подводя итог результатам археологической работы в странах классического Востока, мы, во-первых, должны отметить, что они расширили значительно географические рамки самого понятия классического Востока. На западе культура, схожая с египетской и, может быть, легшая в основание ее, распространяется на оазы Сахары, и в глубочайшей древности, кажется, соприкасается с культурой древнейшего населения южной Испании. Северная граница заходит до самого Черного моря, захватывая Малую Азию, где последние десятилетия вскрыли культуру хетов, представляющую в области изобразительного искусства любопытную смесь влияний египетского и месопотамского, на юге гра-

ница этого круга захватывает Нубию, Сомалийское побережье и южную часть Аравии, и, наконец, восточная граница в настоящее время отодвинулась далеко за пределы Месопотамии, захватывая и все течение реки Инда. Второй важный вывод, это окончательное упразднение привычного представления об отдельных странах классического Востока, как о чем-то развивающемся обособленно. Особенности климата, географического положения и т. под. создают, конечно, значительные отличия, исторические условия вызывают иногда временную обособленность одной страны от другой, но в обычное время не прекращается

обмен продуктами и взаимное влияние в области технической, в области научного и религиозного творчества, в области изобразительного искусства, и в



Рис. 2. Алебастровая статуэтка из раскопок в Mohenjo Daro (на Инде).



Рис. 3. Печать с изображением орла и двух змей по сторонам его, из раскопок на Инде.

некоторые периоды для некоторых стран этот обмен становится особенно интенсивными.

Чрезвычайно схожи естественные условия отдельных стран классического Востока (рис. 5). Собственно географически северная Африка и вся передняя Азия, включая сюда и долину реки Инда, представляют нечто чрезвычайно однородное. Пустыня тянется через всю северную Африку, Аравию и переднюю Азию, местами прерываясь речными долинами, благодаря периодическим разливам рек и тучной, намывной почве, вызывающим к жизни богатую флору и фауну. Ячмень, пшеница, финиковая пальма и гранатовый куст являются характернейшими растениями дикий бык, домашний вол, горбатый индийский бык зебу, коза, овца являются столь же характерными животными. К началу собственно исторического периода мы застаем здесь уже повсеместно характерную земледельчески-скотоводческую культуру, а благодаря близости пустынь и степей, с обилием диких животных, полезных для человека, или наоборот, являющихся бичем скотоводческого хозяйства



Рис. 4. Печать с изображением быка, из раскопок на Инде.

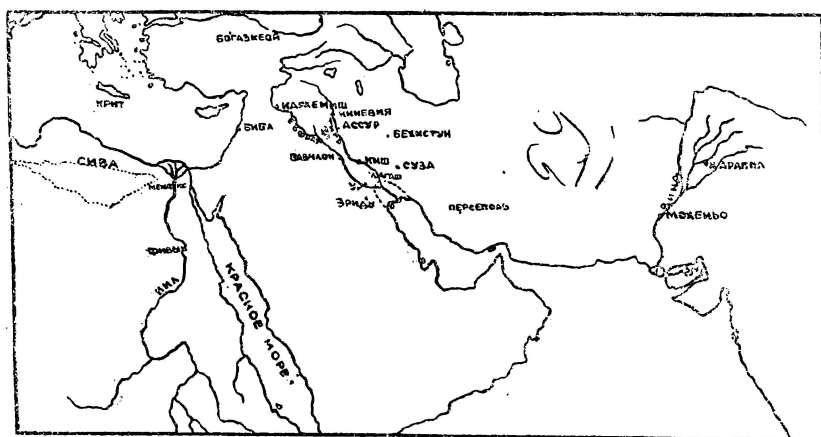


Рис. 5. Карта стран классического Востока.

(вспомним месопотамского льва с его характерной пышной гривой, так часто изображавшегося на памятниках месопотамского искусства), население этих стран надолго сохраняет охотничьи инстинкты. В общей сложности, мы на всем протяжении этой полосы земли имеем дело с характерным типом «речных культур»¹.

Прежде, чем перейти к основной теме нашего изложения, к обозрению характерных черт изобразительного искусства классического Востока, надо будет остановиться на кратком хронологическом обзоре, потому что только таким образом интересующийся искусством кл. Востока на всем его протяжении, в пространстве и во времени, сможет рассматривать явления его в одной стране параллельно со схожими явлениями в другой; поэтому мы даем здесь, в конце нашего введения, две хронологических таблицы: одну — по истории Древнего Египта, а другую по истории древнейших стран передней Азии.

¹ Желающих ближе ознакомиться с характерными особенностями этих стран и их культур отсылаем к книге проф. Ковалева «Курс всеобщей истории», т. I, «Пир-бой». 1923 г.

ХРОНОЛОГИЯ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА.

Долдинастический период	до 4186 г. до нашей эры
I—II династии	4186—3642 г. до н. э.
Древнее царство (3—6 дин.)	3642—2720 » » » »
Переходное время (7—10 дин.) . . .	2720—2040 » » » »
Среднее царство (11—13 дин.) . . .	2040—1700 » » » »
Владычество гиксов (14—17 дин.) . .	1700—1580 » » » »
Новое царство (18—20 дин.)	1580—1090 » » » »
Позднее время (21—30 дин.)	1090—332 » » » »

ХРОНОЛОГИЯ СТРАН ПЕРЕДНЕГО ВОСТОКА.

Города-государства Сумера, т. е. южной Вавилонии — время правления князей-первосвященников Урнины, Эаннатума, Энтемены 3500—3000 г. до н. э.

Переход политического главенства к князьям Аккада и северной Вавилонии, время правления вавилонских царей Саргона I и Нарамсина — около 2700 г. до н. э.

Время правления Гудеи, князя-первосвященника южно-вавилонского города Телло-Лагаша — около 2500 г. до н. э.

Хаммурапи — царь Вавилона и всей Месопотамии — 1950 г. до н. э.

Вторжение хетов в Вавилонию — около 1920 г. до н. э.

Начало возвышения Ассирии — 1900 » » » »

Вторжение митанни в Ассирию — 1800—1600 » » » »

Ассурубаллит, царь Ассирии, и новое возвышение Ассирии — 1405—1385 г. до н. э.

Хетское царство, с политическим центром в Богазкеое — 1500—1250 г. до н. э.

Правление Соломона в Иерусалиме¹ — 970—933 г. до н. э.

Цари — строители Калаха и Ассира, Тукулти-Нинурта II.

Ассурназирпал III, Салманассар III — 890—824 г. до н. э.

Саргон II, основатель династии Саргонидов в Ассирии — 722—705 г. до н. э.

Санхериб, Ассархаддон, Ассурбанипал — 705—626 г.

Разрушение Ниневии — 612 г.

Набополассар, Навуходоносор II вавилонский — 625—561 г. до н. э.

Набонид вавилонский 555—538 г. до н. э.

Взятие Вавилона Киром, персидским царем — 539 г.

Египет.

В хронологическом порядке первое место среди культур классического Востока занимает, конечно, Египет, и это ясно становится из сравнения вышеприведенных хронологических таблиц. Полный расцвет Древнего царства падает на середину IV тысячелетия, т. е. на то время, когда Месопотамия представляла ряд отдельных враждующих между собою городов-государств. Поэтому в порядке нашего рассмотрения Египет должен, пока, также стоять на первом месте.

Один из лучших современных исследователей египетского искусства, берлинский египтолог Шефер, говорит, что в Египте, менее, чем где бы то ни было, возможно рассматривать искусство вне связи его с теми историческими, историко-культурными и, конечно, в первую очередь, с теми естественными условиями, в которых оно выросло. «Искусства для искусства» Египет не знает; искусство в Египте являлось, собственно говоря, во всем его объеме, тем, что мы привыкли называть термином «прикладное искусство»; оно всегда служило определенной, ясно поставленной цели, определенному назначению. Не случайно в росписях гробницы Рехмира (18-я династия) в одной и той же мастерской работают бок-о-бок сапожник, плотник, обтесывающий ножку стула, скульптор и ювелир.

Перед художником так же, как перед ремесленником, стояла всегда единая задача — сотворить, вызвать к жизни новую форму, и недаром покровителем всякого художника и ремесленника считался мемфисский бог Птах, по преданию сотворивший на гончарном станке весь видимый мир из куска глины. В Элефантине, на юге Египта, тот же акт создания человека на гончарном круге из куска глины приписывается местному божеству.

ству, бараньеголовому Хнуму, но и в том и в другом случае важно отметить, как египтяне, давая религиозную санкцию ремеслу, одновременно теснейшим образом связывали его с работой художника. И наряду с этим художник, скульптор, носит по-египетски название «санх», что означает, приблизительно, «дающий жизнь».

Каковы естественные условия Египта? На этот вопрос детально отвечают указываемые пособия, — нам важно отметить для нашей цели лишь некоторые факты. Египет, занимая северо-восточный угол Африки, тем самым оказывается в юго-восточном углу Средиземного моря, гранича тесно с Азией. Тесная связь его с культурами Передней Азии была уже выяснена выше, — отметим здесь только еще не менее тесную связь со всем Средиземноморьем.

Характерной особенностью Египта в исторические времена является его полное безлесие, — рощицы финиковых пальм и сикомор в счет не идут, ибо эти деревья поделочным материалом служили сравнительно мало, — их назначение давать плоды. Поэтому дерево очень рано стало предметом ввоза в Египет, и этой нуждой в лесу объясняются поездки египтян в Библ, на побережье Сиро-Финикии, там где, ведутся раскопки археологом Монте, обнаружившие египетский храм эпохи еще первых династий; кедр ливанский и кипарис — вот что заставляло египтян снаряжать сюда, в эту область, морские экспедиции, и чрезвычайно картинно описывает московский папирус, открытый нашим русским египтологом, В. С. Голенищевым, и переведенный и опубликованный им в 1899 г., злословия некоего Уну-Амона, египетского посла эпохи упадка Египта (при Рамзесе XII, 1118—1090 г. до н. э.), тщетно пытавшегося добыть кедрового дерева для священной ладьи бога Амона Фиванского в том самом Библе, где прежде египтяне были хозяевами. Таким образом, дерево являлось дорогостоющим продуктом, доступным лишь богатым.

Чрезвычайно богат Египет, наоборот, камнем. От самой южной границы, от первых нильских порогов, течение мощной реки сопровождают горные цепи — Ливийская по западному берегу, Аравийская по восточному. Собственно говоря, это не горы в нашем смысле слова, а высокое плато пустыни, круто обрывающееся к плодородной долине. Горных вершин, в нашем смысле слова, глаз здесь не встречает, горизонтальная линия как бы обрезает уступы этих скал сверху, глубокие ущелья прорезывают резкими, вертикальными чертами их крутые обрывы. Это скрещение вертикалей и горизонталей становится чрезвычайно характерным для египетской архитектуры, характер окружающего ландшафта подчиняет себе художественную форму, навязывает ей чрезвычайную геометрическую простоту.

Горы Египта изобилуют всевозможными породами камня. Граниты разных цветов, диорит, отличный, необычайно твердый песчаник, красный и желтый, разные породы известняков, хрупких и мягких, или таких твердых, принимающих отличную полировку, как желтоватобелый сквозящий алебастр; в Аравийской пустыне, между Нилом и Красным морем — зеленые, черные, коричневые, серые кристаллические породы, и наряду с этим разнообразным и великолепным строительным материалом — большое разнообразие поделочного материала и полудрагоценного камня: зеленый амазонский камень (шпат), кровавик (железняк, гематит), цветные яшмы, гальки горного хрусталя, аметиста, цветного кварца, зеленый малахит, вместе с медными рудами и голубой бирюзой доставлявшийся еще задолго до первых династий в долину Нила, желтокрасный сердолик, шедший, может быть, морем с Аравийского побережья, ляпис-лазули, месторождение которой, как было выше указано, лежит в Бадахшанском округе (Афганистан) и которая наряду с малахитом являлась излюбленным драгоценным камнем Египта и ценилась дороже золота и серебра —

как привозный продукт. Упомянем еще изумруд, добыча которого, кажется, еще во времена Птолемеев была велика. Золото и серебро, подобно меди, появляются чрезвычайно рано в египетских раскопках. Золото доставлялось из Нубии, серебро, вероятно, из Малой Азии, но, с Древнего царства начиная, оно становится чрезвычайно редким и ценится выше золота, вплоть до эпохи 18-й династии, когда походы фараонов снова ввели в круг Египта также и южное побережье Малой Азии.

Переходя к истории развития художественной формы в Египте, отметим себе сперва наиболее характерные особенности ее, больше всего поражающие наш взгляд и кажущиеся особенно чуждыми нам, воспитанным на перспективном изображении в живописи и на привычке в искусстве видеть способ наиболее верно запечатлевать наши впечатления от природы. Собственно, наше искусство, вернее наше понимание его задач, в очень сильной степени зависит от того культурного направления, которое было некогда, в эпоху так называемого Возрождения, выбрано западноевропейскими странами.

Огромный интерес к естественным наукам, к самой природе, тайнами которой, казалось, человек овладел наконец с помощью научных методов, с одной стороны, с другой стороны — несомненное влияние вновь открытого греко-римского искусства вызывают и в области изобразительного искусства новое течение. Изобразить то, что видишь, и то, как видишь, становится задачей художника эпохи XVI—XVII в.

Особенно яркое выражение новый подход к искусству нашел себе в рисовании и живописи. Все наше искусство, начиная с эпохи Возрождения и до недавних дней, было построено на перспективном изображении, и даже в школьном преподавании рисования во главу угла было положено умение правильно передать перспективу, в первую голову линейную. При этом совершенно забывалось, что не всегда и не всякая живопись была перспективной. Так называемые «первобытные народы», дети, еще не искушенные навыками перспективного рисования, такое зрелое и высокое искусство, как искусство Китая и Японии, не применяют перспективы, хотя, несомненно, знают ее, потому что самое устройство нашего глаза заставляет нас воспринимать впечатления внешнего мира перспективно, и с этим особенно приходится считаться первобытному человеку, охотнику, результат охоты которого обычно зависит, в первую голову, от умения правильно учесть особенности перспективы. Забыто было и то обстоятельство, что учителя художников эпохи Возрождения, греки, не всегда считались с перспективой, что применять перспективные сокращения стали лишь с V века до н. э., и что греческий философ Платон ставит это в вину греческим художникам, считая, что они, вместо того, чтобы раскрыть зрительный обман, навязывают его, возводят в нечто достойное подражания, и в пример эллинам он ставит египетское искусство, подчиненное стародавнему закону, которого ни один египетский художник не нарушает и сущность которого — передавать видимое не так, как обманно подсказывает несовершенный глаз, а как говорит всестороннее знакомство с изображенным предметом, или с целой группой предметов.

Добавим к этому, что египтяне, отказываясь сознательно от линейной перспективы, не применяли и воздушной. Все четко, все графично в египетском рисунке, в котором также отсутствует всякая попытка изображать случайную игру теней на поверхности предметов. Египтянин рисует не так, как видит, а так, как знает, не копируя природу, а суммируя свои впечатления от нее, откидывая все случайное и оставляя только существенное для полной ясности того смысла, который он хочет передать. Осмысленность — вот, пожалуй, самое краткое определение египетского рисунка. Этим он чрезвычайно приближается к письму,

основная цель которого также — передать мысль, сообщить известное знание. Предполагают, что именно раннее развитие иероглифического письма и его тесная зависимость от рисунка вызвали и близкое родство их.

Современный европейский глаз поражает ряд особенностей египетского рисунка до такой степени, что зачастую приходится слышать отзывы о «примитивности» этого искусства. Достаточно, однако, внимательно взглянуть в любой из них, попытавшись отвлечься от привычного для нас перспективного изображения, чтобы оценить чрезвычайную точность египетского рисовальщика, указывающую на отличное знакомство с изображаемой вещью, или целым комплексом вещей, и на полную зрелость этого искусства. Египтянин, рисуя на плоскости, считается всегда с тем, что эта плоскость имеет всего два измерения — длину и ширину и что ей несвойственно третье измерение — глубина, присущая предметам, имеющим объем.

Поэтому, изображая на плоскости трехмерное тело, он сводит его к двум измерениям, объем сводит к плоскости. Иными словами, он поступает приблизительно так же, как действует ботаник, препарирующий для гербария растение: тщательно расправив его, он спрессовывает его между листами бумаги, отнимая у него объем и превращая в нечто плоскостное, имеющее только вышину и ширину, но не глубину.

Чрезвычайно разнообразны сюжеты, изображаемые египтянином на плоскости, и к вопросу о сюжете нам придется еще вернуться. Здесь же следует, во-первых, отметить, что на египетской росписи зачастую изображаются различные моменты действия, развертывающиеся во времени. На росписи из гробницы вельможи Нового царства, Рехмира, мы видим, например, сцены различных производств. Рабочие приносят на плечах корзины с рудой и слитки металлов, высыпают их, другие подхватывают принесенный сырой материал, ножными мехами раздувают пламя костра, в тиглах плавят металл. К ним спешат другие, со щипцами и паяльными трубками в руках. Далее развертывается сложная работа отливки тяжелых бронзовых створок дверей в храме фиванского бога Амона, а рядом идетковка металлического сосуда и выделка при помощи переносного горна и паяльной трубки мелкой металлической утвари, сосудов, ложек и т. п.¹ Египетский рисунок всегда повествователен, всегда стремится передать не один какой-нибудь момент, вырванный из общей связи, а целый ряд отдельных моментов, в совокупности дающих впечатление, как выше было сказано, действия, развертывающегося во времени, до известной степени предвосхищая современную кинематографию. Эта особенность чрезвычайно роднит его с письмом, на что также было указано выше. И как пиктограмма, рисунок-письмо, должен быть чрезвычайно четок, чтобы быть понятным другими, также рисунок в собственном смысле слова, пытаясь передать чрезвычайно сложный смысл, стремится к полной ясности, четкости. Отсюда вытекает ряд других особенностей египетского рисунка: подобно тому, как ботаник, препарируя цветок для гербария, положит его под пресс не как попало, а так, чтобы, елико возможно, полнее и нагляднее выявить каждую часть препарируемого растения, также и египетский художник старается каждый изображаемый им, одушевленный и неодушевленный предмет выявить в рисунке, елико возможно, нагляднее, во всех его характернейших особенностях. И в данном случае египтянин совершенно не задается целью передать с фотографической точностью натуру, как ее воспринимает его глаз, и основной задачей его является — передать зрителю возможно полное знание об изображаемом предмете, а не мгновенное впечатление от него; он поступает при этом так, как поступаем мы, из ряда представлений строя себе понятие о предмете, или

¹ Newberry, «The life of Rekhmara», 1900 г., табл. XVIII.

о ряде предметов, откидывая случайные, несущественные признаки и суммируя все важные и характерные. При этом могут изображаться и такие подробности, которые глаз не видит непосредственно при рассматривании предмета, но о существовании которых художник знает. Например, изображая на стенке саркофага ларцы, в которых обычно хранились предметы домашнего обихода в Египте, художник рисует и эти предметы, не потому, чтобы он их видел сквозь стенки закрытого ларца, а потому, что он знает о том, что они там лежат. Рисуя жертвенный стол, он над ним изображает и те жертвенные дары, которые на нем лежат; но при изображении стола сбоку, передние предметы, лежащие с краю, заслоняют предметы, лежащие дальше.

Поэтому художник меняет свою точку зрения по отношению к изображаемому предмету, и, если стол он рисовал с б о к у, то жертвенные дары он изобразит так, как если бы он смотрел на них с в е р х у. Изображая дом, египтянин изобразит не только ту сторону, которую он видит, но и те стороны, которые от него скрыты. И при этом, не допуская никаких перспективных изображений, он каждую сторону дома будет изображать так, как если бы она находилась под прямым углом по отношению к его глазу.

Чрезвычайно тщательно соблюдается правило, чтобы один предмет не закрывал другой. Поэтому, изображая группу идущих людей, художник рисует их идущими друг за другом, каждого отдельно, и только изображая стадо животных, он допускает, чтобы животные переднего плана, заслоняли находящиеся на втором и третьем плане.

Отступления от строгого канона изображений, конечно, встречались, и проследить, как свободное творчество отдельных крупных мастеров разрывало традицию, является задачей чрезвычайно интересной, как интересно было бы установить и те причины, под влиянием которых в некоторые эпохи наступает разрыв с этой традицией, но ограниченность места не позволяет остановиться подробнее над этим вопросом, тем более, что постановка его возможна лишь при наличии достаточно большого количества рисунков, иллюстрирующих примеры отступлений от общего правила.

То же стремление к четкости и ясности, особенно в сложных композициях, заставляет прибегать к изображению отдельных групп рядами, расположенными друг над другом. Каждый ряд от другого отделен чертой, которая служит одновременно почвой под ногами стоящих на ней изображений людей и животных. И здесь опять-таки сказывается тесная зависимость рисунка от письма, не только требующего четкости и ясности, но и не допускающего беспорядочного размещения знаков.

Сюжеты египетских росписей чрезвычайно разнообразны. Назначение их было служить целям заупокойного культа. Гробница, с точки зрения египтянина, являлась не столько местом, где погребалось тело умершего, сколько «вечным горизонтом», за который закатывается вечером солнце, чтобы продолжать светить в потустороннем мире. Также и человек, после смерти, уходит в потусторонний мир, но через гробницу сохраняет связь с живыми.

В гробницу ему доставляются жертвенные дары, которыми он питается, и на стенах гробницы изображается все, что радовало его при жизни: деятельная работа в богатых загонах для скота, на плодородных полях, сцены семейного быта или пиров, прибытие к городским пристаням судов, груженных иноземными товарами, или сценки на базарных площадях. Напомним, что подавляющее число росписей происходит из гробниц знати и состоятельных людей. Обычно при всех этих сценах присутствует и сам покойный, часто в сопровождении жены и детей. ~~Но~~ он сидит за жертвенным столом, то стоит, опираясь на посох, то плазает

в челне в зарослях папируса, забавляясь охотой бумерангом на птиц, мириадами гнездившихся в тростниках, а жена его и дети подбирают битую дичь или рвут водяные цветы.

Обычно это изображение покойного бывает во много раз больше изображения слуг, работающих в поле или суетящихся в службах его поместья. Ни в коем случае нельзя видеть здесь попытки перспективного изображения: покойный рисуется больше не потому, что он ближе к зрителю, а потому, что он является главным лицом во всей композиции. Не соображениями художественного воздействия на зрителя, а соображениями степени важности того или другого изображаемого лица диктуются отношения величины между отдельными предметами. В сложной композиции стеной росписи, так близко напоминающей нам письмо, гигантское изображение покойного играет роль нашей заглавной буквы.

Выше уже было упомянуто, что египетский художник, изображая любой предмет и стремясь к его четкому выявлению, выбирает по отношению к нему наиболее вы-

годную точку зрения, каковой для него является всегда та, которая дает возможность рассматривать его под прямым углом. Для животного такой точкой зрения будет профиль животного, позволяющий дать характерный, четкий контур наибольшей плоскости тела. Для человека задача художника усложняется: действительно, при изображении человеческого лица в фас, выразительность его возможно было передать, лишь прибегая к перспективным сокращениям и к передаче теней, что одинаково отвергается египетским искусством. Наиболее выгодным является при плоскостном, двухмерном изображении полный профиль лица. Наоборот, тело, изображенное в профиль, теряет свою выразительность, потому что, во-первых, скрадывается значительная часть его поверхности, а, во-вторых, при опущенных руках видна будет только одна, та, которая обращена к зрителю. Ноги, опять-таки, наиболее четко и ясно

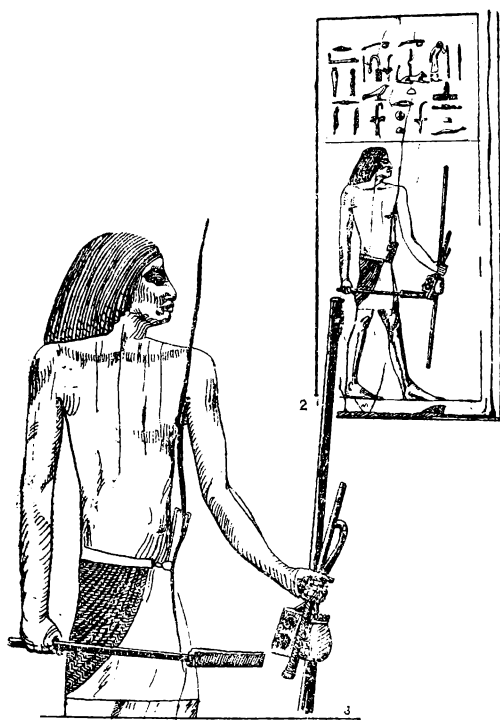


Рис. 6. Рельеф Древнего царства. Изображение вельможи Хеси-Ра. (Дерево).

выявляются при профильном положении. Но выше уже было указано, что египетский художник, изображая сложный предмет, не боится, в случае надобности, менять свои точки зрения по отношению к нему.

Это в особенности приложимо именно к передаче человеческой фигуры на плоскости, отдельные части тела человека вступают лишь постепенно в поле внимания, по отношению к каждой из них избирается наиболее выгодная точка зрения. Поэтому при классической развертке человеческой фигуры, как, напр., на отличном деревянном рельефе из гробницы Хеси-Ра (Древнее царство), лицо изображается в профиль, при

фасной передаче глаза, плечи, как показывает положение ключиц, развернуты также в фас, положение пупка и препоясания указывают на то, что самое туловище повернуто в три четверти, ноги изображены в профиль причем всегда так, что на обеих изображены большие пальцы. Рука, обращенная к зрителю, опущена так, чтобы, как можно меньше, заслонять тело. И в данном случае, при изображении человеческого тела, строгий принцип развертки его указанным образом выдерживается без отступлений только в случаях, освященных религиозным обычаем.

Отступления возможны, допускаются и в моменты наиболее яркого расцвета искусства Древнего царства там, где мы имеем дело не с изображением самого покойного, а, напр., со слугами, работающими в доме, или с лодочниками, дерущимися веслами на реке. Особенности сюжета росписи, запросы времени, личные особенности творчества данного художника, или данной школы создавали всевозможные варианты основного принципа. Уловить все особенности опять-таки возможно лишь при рассмотрении большего количества изображений.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению основных принципов египетского искусства, следует вкратце выяснить вопрос о характере египетского рельефа. Выше, говоря о рисунке, мы, в виде иллюстраций наших положений, ссылались несколько раз на выпуклые изображения, т. е. на рельеф. Современное искусство обычно воспринимает рельеф, как нечто, стоящее в связи с круглой скульптурой, т. е. подходит и к рельефу, как к чему-то имеющему объем. Для египетского художника рельеф является таким же рисунком на плоскости, только рассчитанным на большую прочность. Для этого контуры изображаемых предметов врезаются в камень, и вся плоскость такого рисунка заполняется затем раскраской. Для еще большей прочности удаляется часто также поверхность камня с места будущего рисунка, который таким образом представляет собою в полуготовом состоянии то, что обычно называют полым рельефом (relief en creux).

Впадины рисунка затем заполняются, заливаются краской, и в готовом виде египетский рельеф такого сорта представляет собой действительно нечто иное как обычный рисунок, если не по технике исполнения, то хотя бы по внешнему виду. В некоторых случаях употреблялась техника «плоского рельефа», т. е. камень удалялся не с поверхности оконечностей предметов, а с поверхности фона, и самое изображение, прежде чем подвергнуться раскраске, подвергалось еще легкой моделировке. Художник, очевидно, вполне сознательно пользовался здесь эффектом, от которого в рисунке он совершенно отказывался, легкая моделировка создавала игру теней на поверхности рельефа, придавая ему таким образом призрачную жизненность. Но рельеф так мало возвышался над поверхностью фона, что никогда не терял своей связи с рисунком, с графикой, никогда не переходил в пластику.

Характерна была также роспись, как рельефов, так и рисунков. Египтянин пользовался всюду чистыми, не мешанными красками, пользуясь ими до известной степени условно и отказываясь и здесь от грубого натурализма. Как правило, женское тело расписывалось желтым цветом, мужское темным, кирпично-красным.

Гамма красок несложна: зеленый, обычно малахитового тона, золотистожелтый, сердоликово-красный, синий и бирюзовоголубой. Те же тона употребляются и в ювелирном искусстве (малахит, золото, сердолик, ляпис-лазули и бирюза). Черный и белый цвета употребляются, но



2

Рис. 7. Скульптурная мастерская; статуи изображены в профиль, мастера — обычным египетским способом.

служат цветами пустоты, о чем придется сказать ниже, в связи со скульптурой.

Подобно египетскому художнику и скульптор подчинен строгому канону изображения человеческого тела. Обычно этому основному канону египетской скульптуры мы даем название «закона фронтальности». Подобно художнику и скульптор избирает нужную ему основную плоскость изображаемого предмета, в человеческой фигуре — ее переднюю, лицевую сторону, и высекает ее в камне таким образом, чтобы ось изображаемого тела находилась под прямым углом к точке зрения художника и зрителя. Но скульптура объемна, художник работает над ней, обходя ее кругом. Поэтому, переходя последовательно к боковым плоскостям, а от них к задней стороне статуи, художник, выдерживая по отношению к каждой из них тот же принцип фронтального изображения, присоединяет их, так сказать, к основной плоскости под прямым углом.

Нагляднее всего это можно представить себе, если твердо помнить, что египетский скульптор начинал обычно свою работу с того, что наносил на прямоугольный блок, из которого надлежало сделать статую, по заранее разграфленной сетке, рисунок того изображения, которое хотел получить. Затем он путем высекания удалял лишний камень, обрабатывал детали и полировал, наконец, статую. Но и в готовом произведении искусства всегда чувствовались прямоугольные грани блока, из которого оно художником было высвобождено. Отсюда тот «геометрический» характер египетской скульптуры, который является его типичнейшей основой.

Готовая статуя обычно раскрашивалась, в целях придания ей видимости наибольшей жизненности, причем на статуях, где в силу технических соображений не удаляли камня (между рукой и телом, между ногами и т. д.), эти излишние промежутки закрашивались в цвета пустоты — черный или белый.

Чрезвычайно характерно, что именно наше современное искусство, с его попытками порвать с перспективой, этим наследием эпохи Возрождения, с отказом от натуралистического копирования природы и некоторыми другими особенностями, близко подошло к египетскому, или, скажем шире, к древне-восточному искусству (так как значительная часть сказанного об египетском искусстве приложима и к месопотамскому). Этим, может быть, объясняется особенное обострение за последние десятилетия интереса к искусству классического Востока, чему в немалой степени, конечно, способствуют археологические находки последних лет.

Уяснив себе основные черты, свойственные египетскому искусству на всем протяжении его тысячелетней истории, перейдем к вопросу о том, как и из чего эти особенности возникли и какие видоизменения вносила в них жизнь.

Мы указали выше, что собственно историческая жизнь Египта началась около 4186 г., т. е. с момента, когда появляются первые записи, дающие возможность установить датировку. Этому периоду предшествует, очевидно, чрезвычайно долгий период, не имевший еще истории, в узком смысле этого слова. Большое обилие археологических памятников позволило однако внести некоторую последовательность в развитии художественных форм этого периода. Мы их не можем, правда, приурочить к определенным годам, или даже векам, но мы имеем, благодаря трудам археолога Флиндерса-Петри и др., последовательную скалу развития, мы знаем, что следовало, что и чему предшествовало.

Памятниками Древнего Египта являются могилы в форме ям, вырытых в песке, в черте пустыни. Ямы эти иногда, в особо богатых погребениях, снабжались лестницей, и, вместо одного помещения, где лежал покойник, зашитый в шкуру или завернутый в дыновку, или грубый

холст, на левом боку, с ногами, подтянутыми к подбородку, устраивались еще в головах и ногах покойника небольшие отдельные помещения для хранения жертвенных припасов. Чтобы песок не засыпал могилы, над ней устраивался ложный свод, т. е. камни двух противоположных стен клались несколько выступя вперед, пока два последние ряда не сойдутся, образуя свод. Изобретение прямоугольного кирпича, хотя бы и сырца, позволило перейти к прямоугольной форме ямы и, надо думать, и жилого помещения, о чем мы можем судить по моделям из глины таких хижин, клавшимся покойному в могилу.

В этих древнейших могилах в изобилии были найдены украшения, бусы из просверленных и обточенных галек цветных камней, золота, серебра и даже железа; амулеты в форме бычачьих головок, со вложенными глазами, в форме костяной кегли с бородатой человеческой головой на конце, костяные шпильки и гребни, со скульптурными изображениями наверху костяные ложечки с фигурными ручками. Найдено оружие отличной работы, ножи и наконечники стрел и копий из кремня и обсидиана. Из кремня же готовились также плоские фигурки животных. Интересна форма дубинки, или булава с наконечником в форме груши или плоского диска, чаще всего из алебаstra. Такую булаву мы видим в руке фараона Нармера, поражающего врага, и совершенно подобную ей держит в руке шумерийский бог Нингирсу на стеле Заннатума. В могилах этого типа встречаются уже металлы, как было отмечено выше, — кроме золота, серебра и железа, были неоднократно находимы предметы из меди (с Синайского полуострова). Особенностью этих могил являются шиферные пластинки (палетки) разных форм. Они носились на шнуре на шее и служили для растирания малахитового порошка с каким-нибудь жирным веществом; этой мазью первобытный египтянин предохранял глаз от чересчур ярких лучей солнца, проводя ею черту по верхнему и нижнему веку, — замена нашего зеленого зонтика. Особенного внимания заслуживает одна из палеток, на верхней части которой надарапаны изображения двух козлов, стоящих друг против друга («мотив противопоставления», о котором ниже будет сказано подробнее), а также другая, формы удлиненного ромба, с изображением слона, в настоящее время в Египте не водящегося больше.

Посуда, найденная в изобилии, делалась еще без помощи гончарного станка и распадается на ряд типов, обилие которых позволило ученым расположить их по периодам. К первому периоду восходят два типа: сосуды разных форм, крашенные железняком, с черной полосой по борту, благодаря способу обжигания их, через опрокидывание вниз, в жар, и такие же красные сосуды, только без черного борта, с белыми рисунками штриховкой (изображения животных, растений, мотив плетенки). Второй период представлен светло-желтыми сосудами, обычно яйцевидной формы, с рисунками более темного цвета изображающими, уже сложные композиции, вероятно, религиозного характера: многовесельные ладьи, украшенные на корме деревом или ветвью; изображения женщин, с сильно развитыми бедрами и руками, поднятыми над головой, рядом с ними — изображения мужчин, вдвое меньше их ростом, вооруженных бумерангами и палицами; птицы и животные, среди которых интересны вымершие в настоящее время в Египте жирафы.

Встречается отлично высверленная каменная посуда. И глиняная, и каменная посуда делается иногда в форме животных. К концу этого периода очень часты становятся мелкие скульптуры из кости и глины. Женские фигурки отличаются чрезвычайно сильным развитием бедер и изображаются обычно без ног. Мужские фигурки имеют остроконечную бороду, подобно упомянутым выше кеглеобразным фигуркам из кости, глаза их бывают инкрустированы из другого материала. Женские фигурки

иногда изображаются за бытовыми занятиями: стоя по пояс в огромном сосуде, женщина prepares пиво, другая материнским жестом поддерживает младенца.

Чрезвычайно близко по сюжету и по всему характеру изображений подходит к росписям на сосудах второго периода роспись из гробницы в Ком-эль-Ахмар. Нижняя часть стены с росписью занята чернокрасной панелью, сама роспись дана по желтому фону. Основные тона ее — черный, белый, желтый, красный. По стене в полном беспорядке разбросаны плывущие ладьи с веткой на корме, сражающиеся люди, вооруженные палицами щитами, дикие животные. Внизу обращает на себя внимание группа из человека и двух животных, очевидно, крупных хищников, которых человек держит за горло. Вся группа, опять-таки, подобно группе козлов на упомянутой выше палетке из шифера, напоминает характерный и для Месопотамии мотив антитезы (противоположения).

Примерно к концу V тысячелетия в Египте замечается сильный культурный подъем, стоящий, очевидно, в связи с переходом от чисто охотничьего быта к земледельческому. Наиболее резко рост новых потребностей сказывается в развитии письма. Эти древнейшие иероглифы вырезаются на каменных и деревянных цилиндрических печатях, которыми отмечалась личная собственность состоятельных людей, на табличках из кости и дерева. К этому времени, очевидно, в связи с ростом общего благосостояния населения и невозможностью удовлетворить по достаточно дешевой цене такими ценными привозными материалами, как, напр., ляпис-лазули или бирюза, относится попытка замены их более дешевым материалом, так наз. египетским фаянсом, глиной с сильной примесью кварцевого песка, крепко обожженной и глазурованной цветной стеклянной глазурью, — миф об изобретении стекла финикийцами оказался в настоящее время окончательно разрушенным, стекло было уже известно египтянам, хотя они и не умели еще выдувать его. Камень, применявшийся уже для выделывания бус и сосудов, применяется и в архитектуре для декоративных целей. Так, в той же гробнице в Ком-эль-Ахмар дверной косяк был сделан из камня в форме головы пленника.

С ростом потребностей живых видоизменяется форма гробницы, разрастается надземная часть ее. Вместо скромной насыпи устраивается кирпичное сооружение, стены которого украшаются чередованием ниш и выступов, чрезвычайно напоминающих такой же декоративно-архитектурный прием в древней Месопотамии. Вокруг надгробного холма устраивается ограда с помещением для отправления заупокойного культа, который к этому времени начинает постепенно отливаться в формы, знакомые нам по классическому Египту.

И в области скульптуры чувствуется появление новой струи. Появляется впервые крупная скульптура в форме статуй бога плодородия Мина, почти в два метра вышиной. Среди мелкой скульптуры появляются такие великолепные образцы, как каменная фигурка мужчины с длинной остроконечной бородой из коллекции Мак-Грегора, или как великолепная фигурка старого царя из слоновой кости, найденная в Абидосе и хранящаяся в Британском музее.

Быстрый рост культуры особенно резко отразился на небольшой, но яркой группе памятников, выявляющей с особенной ясностью переход от форм архаического искусства к искусству исторического Египта, со всеми его особенностями, отмеченными выше.

Поставим на первом месте кремневый нож, рукоятка которого обернута в золотой чеканный лист. На одной стороне ножа изображены животные пустыни, охотящиеся друг за другом (рис. 8, а—б). Животные расположены четырьмя рядами; о беспорядочной разбросанности, как на росписи из



Т А Б Л И Ц А I.

Портретный бюст женщины эпохи Древнего Царства (из собрания Карнарвона).



ТАБЛИЦА II.

Портретная голова фараона 12-ой династии (из собрания Мак-Грегора).

Ком-эль-Ахмар — не может быть больше и речи, таким образом, что каждый ряд обращен головами в сторону, противоположную предыдущему. Таким расположением создается впечатление медленного, винтообразного движения вверх, впечатление известного ритма. Обратная сторона ручки этого ножа изображает двух змей, обвившихся телами друг около друга и сближивших головы.

Получается мотив противопоставления, дважды уже встречавшийся нами, и, как было уже отмечено, чрезвычайно близкий месопотамским мотивам (и мотивам, может быть, и северо-индийским, где, судя по описанию, были найдены такие же змеи, соединенные в антитезу).

Тот же мотив антитезы мы встречаем на костяной рукоятке кремневого ножа, купленного



Рис. 8. а) и б) Арханчешский кремневый нож с золотой рукояткой
в) Изображение царя Скорпиона с мотыжкой.

у туземцев французским ученым Бенедиктом. Вверху на одной стороне рукоятки мы видим человека с густой бородой и волосами, в странном головном уборе, чрезвычайно напоминающем архаические месопотамские; он руками схватил за горло двух львов с пышными гривами, тоже напоминающих больше месопотамских, чем египетских. Ниже этой группы находится шишка с просверленным отверстием, через которое продевался шнур для привязывания ножа к предплечью. А по бокам шишки, образуя антитетическую группу, стоят два пса в ошейниках. Еще ниже — беспорядочное нагромождение животных разных пород. Обратная сторона ножа изображает расположенную правильными рядами сцену схватки двух племен, длинноволосого и коротковолосого. Внизу — ладьи с высоким носом и кормой и плоские, небольшие челны; между ними — тела поверженных.

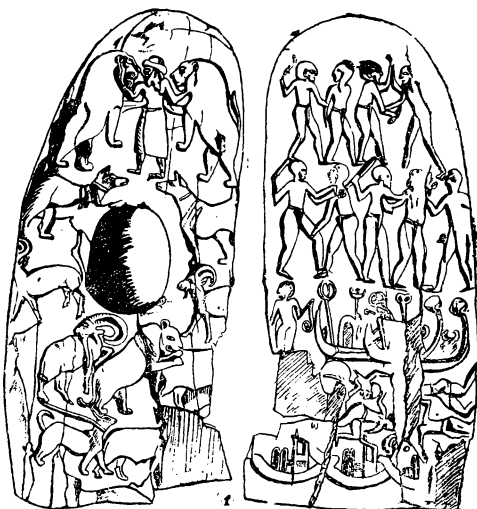


Рис. 9. Нож Бенедита.

Переходя к Луврской шиферной палетке, близкой современнице ножа Бенедита, мы, во-первых, должны отметить, что она, очевидно, совершенно утратила свое утилитарное назначение. На ней отсутствует отверстие для продегивания шейного шнура, да кроме того она по размерам стала чересчур громоздка (около метра вышиной). И та и другая стороны палетки подчинены антитезе. На одной стороне центральное место занимает пальма (в Месопотамии игравшая роль священ-

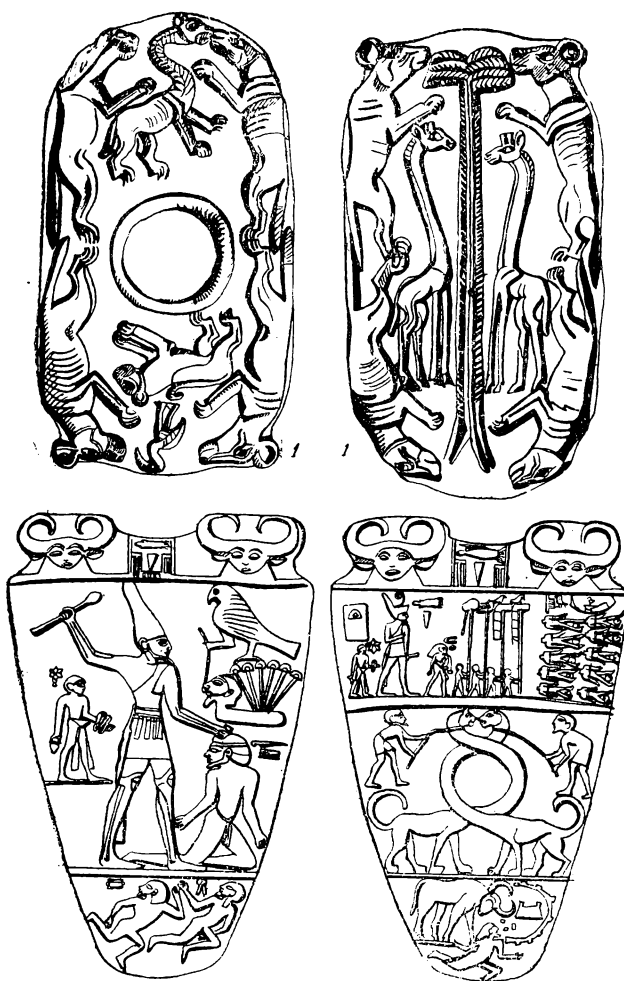


Рис. 10. а) Луврская шиферная палетка; б) палетка царя Нармера.

вшему покою этой группы, разворачивается жуткая по содержанию сцена поля битвы с поверженными телами врагов, которых терзают хищные птицы. Хотя головы врагов изображены все в профиль, хотя птицы изображены характерным для Египта способом, но тела павших изображаются в самых

ного дерева), по бокам ее вздыбились две жирафы. По краю палетка украшена дважды повторенной антистетической группой, — четыре животных, обращенные в разные стороны головами, как бы стерегут священное дерево. На оборотной стороне те же животные расположены около центральной впадины для растирания малахита; очевидно, этот древний обычай приобрел характер какой-то ритуальной церемонии, как пережиток охотничьего быта. Чрезвычайно интересна большая шиферная палетка (так наз. палетка коршунов), к сожалению, обломанная в верхней части, но приобретающая, подобно ножу Бенедита, характер своего рода примитивной исторической записи. На одной ее стороне мы видим обычную для этой эпохи антистетическую группу — священное дерево и стерегущих его животных, на другой, в противоположность засты-

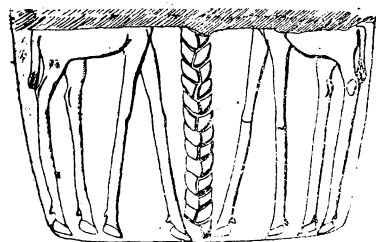


Рис. 11. Палетка коршунов.

невероятных позах и искривлениях, анатомически не совсем правильных, не выдержанных стилистически, но полных жуткой жизненности. Вверху пышно-гривый лев, оскалив зубы, как это делают обычно львы месопотамских изображений, терзает тело одного из мертвецов. А еще выше фигура человека в длинном плотном одеянии с бахромой, напоминающем чрезвычайно месопотамскую одежду, гонит перед собою связанного человека, на шее которого висит иероглиф северного, «Нижнего» Египта. Таким образом, мы и здесь, как на ноже Бенедита, видим, вероятно, отзвук борьбы между двумя крупными египетскими объединениями, между Верхним и Нижним Египтом, закончившейся, как мы уже знаем, победой первого и вступлением на престол единого Египта Мены, первого фараона, согласно традиции всех египетских памятников.

Характерная особенность этих ранних рельефов: они еще являются типичными выпуклыми рельефами, со всеми их пластическими особенностями, круглой лепкой, резко обозначенными деталями.

Это лепка, а не филигранная чеканка, не тонкая графика плоских египетских рельефов позднейших времен. Характерен также переход от чисто охотничьих сцен к военным. И параллельно с ними появляются еще новые сюжеты — религиозные церемонии, как на так наз. булаве царя Нармера, или земледельческая сцена на булаве царя «Скорпиона» (рис. 8, с). Царь стоит на берегу канала, судя по волнистым чертам рисунка. В руках у него мотыка для взрыхления земли, которой он, очевидно, совершает торжественный акт закладки новой плотины или рытья нового канала. За ним опахалоносец держит на длинном древке большое опахало из страусовых перьев, перед ним человек с корзиной, полной каких-то зерен, сыплет их перед царем. Над головой его — маленькие человечки несут царские штандарты. Царь на этом памятнике изображен уже в типично египетской одежде и типично-египетской развертке человеческой фигуры. Типично-египетским является способ выделять фараона из толпы его приближенных и слуг таким чисто внешним способом, как различными размерами царя, с одной стороны, слуг, с другой. И типично-египетской является также и самая техника рельефа, его необычайная тонкость и плоскостность. В еще большей мере мы можем наблюдать переход от архаических форм к типично-египетскому искусству на палетке Нармера (рис. 10, b), фараона предшественника Менеса.

На лицевой стороне этого великолепного памятника искусства мы видим вверху головы богини — коровы Хатор, один из символов народа скотовода и земледельца. Ниже гигантская фигура царя в короне Верхнего Египта, с хвостом шакала на поясе, ухватив за чуб поверженного врага, правой рукой заносит над ним дубинку той формы, о которой было говорено выше. Фигура царя, данная в плоском рельефе, развернута по всем правилам классического искусства. За ним стоит маленькая фигурка савдаленосца. Внизу изображены два бородатых человека, в ужасе убегающих от быка, изображенного в нижней части оборотной стороны.

Бык, — олицетворение царя, — рогами разбивает стены крепости, топчет ногами поверженного врага. Над быком двое людей за веревки сдерживают двух фантастических животных, переплетшихся шеями — тонко задуманный способ окаймить углубление для растирания малахита. И звери и люди сгруппированы, опять-таки, в архаическую антитетическую группу. Еще выше разворачивается уже сложная композиция. Царь, в короне Нижнего Египта, с булавой в руке идет по направлению к двум рядам трупов связанных людей, головы которых отрублены и положены у них в ногах. За царем идет сандаленосец, перед царем бежит первый из сановников, после царя — визирь, а перед визирем, ростом вдвое меньше его, идут четыре человека с царскими штандартами. Помимо остальных характерно-египетских черт, уже отмеченных на булаве царя Скорпиона, отметим еще

расположение групп правильными рядами, вместо беспорядка «палетки коршунов», и появление обозначения почвы под ногами фигур: все упорядочено, фигуры не находятся где-то, вне времени и пространства. И наряду с этим необычайно-художественно передается в последний раз в египетском искусстве в такой ясной и яркой форме антитетическая группа. На одном и том же памятнике встречается архаическая, замкнутая в себе антитеза, роднящая это искусство с Месопотамией, и характерно-египетское развешивание повествования действия, подсказанное рождением иероглифического письма. Огненные письмо и рисунок будут сосуществовать, помогая друг другу, настолько тесно переплетаясь в своем служении единой цели, что зачастую письмо служит чисто-декоративным целям, а рисунок всегда рассчитан не только на то, чтобы служить украшением, но, главным образом, на то, чтобы подобно письму передать мысль. Палетка Нармера знаменует собой рождение египетского стиля и наступление нового периода не только в истории государственной и социальной жизни Египта, но и в области его художественного творчества.

К моменту окончательного слияния Верхнего и Нижнего Египта окончательно исчезают следы несомненной связи Египта с культурами Месопотамии. Последние раскопки в полосе пирамид (от Абу-Роаш на севере, до входа в Фаюм на юге) показали, что уже ко времени третьей династии относится первый, блестящий расцвет искусства Древнего царства. Найденный Флиндерсом-Петри в Абидосе браслет из чередующихся золотых и голубых (стеклянный сплав) звеньев, принадлежавший некогда одной из цариц 1-й династии, дает чередование фигурок сокола, священной птицы бога солнца, Гора. Если на одних звеньях сокол имеет еще форму, совершенно схожую с соколом на палетке Нармера, то на других он вместо архаической, призматической формы получает обычную, гордую осанку классического периода.

Вторая династия в архитектуре начинает широко применять прямоугольно тесаный камень и умеет уже выкладывать из кирпичей настоящий свод. Все определеннее чередование выступов и ниш, как декоративного мотива, заменяется в архитектуре гладкой стеной.

Следующий за этим шаг — употребление гладкой поверхности стены для нанесения на нее рельефов, росписей и надписей.

Третья династия переносит столицу в Мемфис, город бога Птаха, и я полагаю, что не просто Птах становится покровителем ремесленников и художников: отсюда с севера пошло вероятно употребление гончарного круга, сверла и т. под. и к эпохе 3-ей династии, как сказано выше, относится взлет египетского искусства, да вообще и всей культуры в самом широком смысле этого слова.

Напоминаю, что Имхотеп, в позднем Египте почитавшийся, как сын Птаха, бог писцов и врачей, существовал на деле, но не в качестве бога, а в качестве архитектора царя третьей династии Джосера; последние раскопки обнаружили надписи с его именем и биографическими сведениями.

В гробничной архитектуре продолжается развитие надземной части. Широкое, прямоугольное основание стены, образующее наклон кверху, плоская крыша, — характерные черты мастабы (этим словом, означаящим «скамьи», называют арабы эти постройки в наше время; см. рисунок-концовку на стр. 112). На восточной стороне обычно устраивалась ниша, в которой ставилась статуя покойного и жертвенник. Углубляясь, ниша заполняла собою внутренность мастабы, образуя залу, в которой вход приходился на восточной стороне, лицом к Нилу, а на западной стороне, прямо против входа, помещалось рельефное или скульптурное изображение покойного. Подземная часть не так обширна, как было в эпоху 1-ой династии. Труп лежит еще в скорченном положении на боку, но уже в деревянном или каменном гробу, имеющем форму дома.

Из формы мастабы естественным развитием возникла пирамида. История третьей династии связана с ростом царской власти. Все силы бросаются на возвышение фараонов, уже при жизни бывших земным воплощением бога солнца. Царские мастабы должны были величиной превосходить мастабы их приближенных. Прямоугольное основание разро-
стается, но вытянуть мастабу чересчур вверх оказывается на первых порах трудно, — стены осыпаются. Выход был найден тем путем, что на первую мастабу ставят вторую и т. д., пока не получается форма так наз. «ступенчатой пирамиды» (пирамида Джосера в Саккара). До-

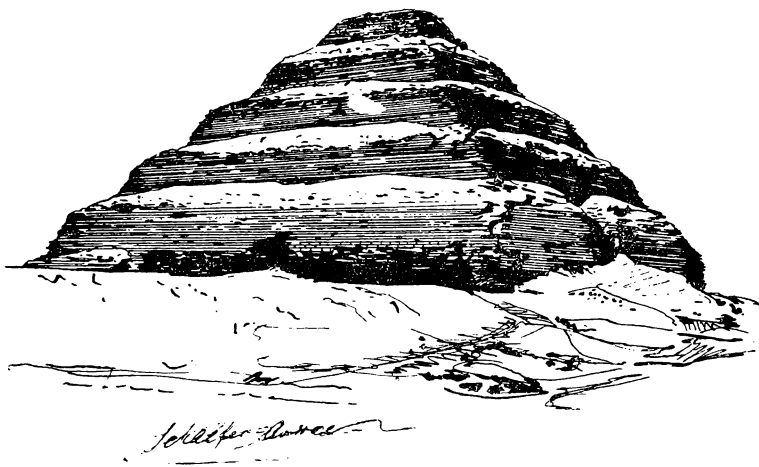


Рис. 12. Ступенчатая пирамида.

стигнута монументальность и грандиозность с сохранением наибольшей устойчивости и прочности, рассчитанной на вечность. Следующий шаг — попытка фараона Снефру дать в своей пирамиде в Медуме квадратное основание и высокие гладкие стены с сохранением наклона. Пирамида осталась незаконченной, и в Дашуре мы имеем еще одну попытку создания новой формы, — пирамида уже не имеет ступеней, но образует на середине высоты ребро, так как нижняя и верхняя части ее построены под разным углом наклона.

Пирамиды царей 4-ой династии в Гизе, хорошо всем знакомые, приобретают уже свою классическую форму огромных геометрических тел, нагроможденных над небольшими погребальными склепами.

Немецким ученым Борхардтом были исследованы пирамиды царей 5-ой династии в Абусире. Аналогично большим Гизехским пирамидам, они были тесно связаны с самой долиной реки, где находилась резиденция царей. Здесь, на берегу реки, устраивалось нечто вроде портала, небольшого сооружения с плоской крышей и наклонными стенами, ставшими характерными для Египта. В колонной зале портала собирались провожаемые покойника, чтобы следовать далее по крытому коридору, освещенному отдушниками в крыше и подымавшемуся постепенно на высокое плато пустыни. Далее шествие вступало в расширяющееся колено коридора, а из него в залу, открытую сверху в центральной части, потолок которой, расписанный звездами, покоился на колоннах в форме пальмовых стволов, увенчанных кроной листьев. Царь, земное воплощение солнца, закатывался, подобно ему, на западе, с его заходом в долине наступала ночь, и зала заупокойного храма символически изображала зеленую долину Нила, с ее пальмовыми рощами, и ночное небо над нею. В широкое отверстие в потолке днем и ночью видна была верхушка пирамиды, может быть, обшитая гладко-полированным листом «джама», т. е. сплава золота с серебром, отражавшая лучи солнца днем, а ночью — луну и звезды. За этой залой, которую мы называем греческим словом «ипостильной», открывался ход в помещение, куда имели доступ только служащие в заупокойном храме. Вход в пирамиду находился в северной

части, и после внесения саркофага склеп плотно замуровывался. Характерной чертой этих огромных построек является их вытянутость по оси и принцип деления храма на три части — особенности, сохраненные египетской архитектурой до последних времен. Шествие группируется в помещении у реки и, пройдя длинный коридор, по прямой оси соединяющий портал с собственно храмом, вступает в ипостильную залу; от нее, по прямой оси и к ней и порталу, находится святая святых, невидимая профанам, символически обозначенная сияющей верхушкой пирамиды.

Отметим еще и для этой эпохи некоторые черты сходства с Месопотамией: ступенчатые пирамиды чрезвычайно напоминают зиккураты, храмовые башни, о которых речь будет ниже, так же как бирюзово-зеленая облицовка дверной рамы в пирамиде Саккара, сделанная из глазурованных кирпичей, напоминает глазурованные, цветные кирпичи Сумера и Вавилонии.

Отступления от основного плана бывали там, где они диктовались условиями места, напр., коридор приходилось иногда отклонять от прямой оси, но существеннейших сторон плана это не нарушало. Внутренние части заупокойного храма блистали яркой красочностью. Изображались рельефом сцены общения дара с богами, принесение добычи (медведи и масло с Ливана и из Палестины), приведение пленных. Напомним, что все египетские рельефы были всегда многокрасочны.

Эпоха 5-ой династии чрезвычайно интересна с точки зрения историко-религиозной. С севера, из Дельты, проникает в долину Нила культ земного и растительного божества Осириса, ставшего также божеством загробного мира. И одновременно с культом Осириса, при 5-ой династии необычайное развитие получают солнечные культы, особенно культ гелиопольского бога Ра. Архитектурные памятники этой эпохи отразили ярко оба явления. Если погребальные камеры древнейших пирамид оставляют стены совершенно гладкими, то пирамиды конца 5 и 6-ой династии покрывают стены дарской усыпальницы длинными списками так наз. «текстов пирамид», в которых ярко заметна, во-первых, попытка примирить и связать культ Осириса с культом Ра, а, во-вторых, объявить покойного царя, земное воплощение Гора при жизни, воплощением Осириса после смерти.

Любопытно, что к этой же эпохе относится развитие обелиска, как фетиша бога солнца. В Абусире Борхардтом был раскопан и рекон-

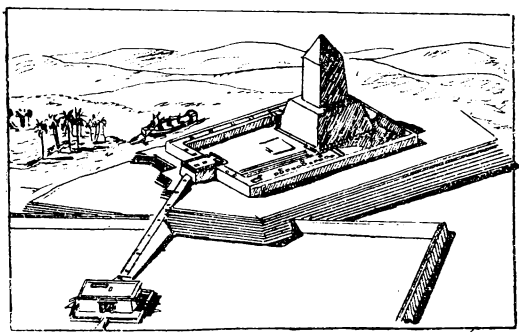


Рис. 13. Храм солнца в Абусире.

струирован храм бога солнца, построенный царем Неусера. Так же как в заупокойных храмах, из долины, где находится портал, ведет крытый коридор на высокую террасу. Отсюда, через небольшую постройку с плоской крышей и покатыми стенами, являющуюся своего рода узлом сплошной ограды вокруг всего сооружения, молящийся проникал на обширный двор, посреди которого, на монументальном постаменте с

характерными скатами и горизонтально срезанной вершиной, возвышался грандиозный фетиш солнца — обелиск, высокий прямоугольный каменный столб, расширяющийся книзу, увенчанный пирамидой, в древности, вероятно, обшитый листами драгоценного металла и отражавшей далеко сияние горячего южного солнца. И здесь мы видим ту же трехчастность храма,

которая была отмечена раньше, с той разницей, что предмет культа здесь не был скрыт от глаз посетителей, а, наоборот, был виден издалека. Рядом с этим сооружением, к югу, стояла гигантская ладья бога солнца, в которой он оплывает небо. Внутренние помещения храма были также украшены рельефами. Отметим, что культ каменного столба известен всему Средиземноморью, и в данном отношении Египет не стоит особняком.

Чрезвычайно интересны для истории египетского рисунка рельефы и росписи мастаб вельмож, теснящихся вокруг царских пирамид, как при жизни царя теснилась вокруг него служилая знать, получая в награду за службу поместья. Основные черты рисунка мы отметили выше, остановимся только на краткой характеристике сюжетной стороны. Центральное место в жизни человека этого времени занимает земледелие. Впечатлений, извне немного, и они не разнообразны. Характерно почти полное отсутствие в мастабах изображений царей и богов. Таким образом, основными сюжетами являются сцены жизни большого поместья. Вельможа принимает слуг, приносящих ему подати, приводящих скот, перед ним разворачиваются во всех подробностях сцены полевых работ, в его угодьях рыбаки тянут невод, или ловят сетями птицу, ухаживают за домашним скотом. Мы видим картины пира, с музыкой и пляской танцовщиц, вельможа с семьей катается по зарослям тростника и бьет бумерангом пернатую дичь, или охотится в пустыне на диких животных. Характерно отметить чрезвычайную зрелость искусства: художник, набивший себе руку в изображении рельефом, пользуется своим мастерством, чтобы выделить юмористическую сценку драки гребцов на лодках, или превращает стебли папирусов в орнаментальный ряд, на фоне его разворачивая катанье на лодке.

В сухом описании невозможно передать ни живую красочность росписей ни удивительную жизненность отдельных сцен, полную движения, несмотря на всю условность плоскостных изображений. Отсылаем всех интересующихся к книгам и атласам, отмеченным в указателе литературы, рекомендуя при разглядывании египетской росписи пользоваться детским приемом — мысленно рассказывать себе подробно каждое изображение, — повествовательное искусство требует своего подхода, и только таким образом, задерживая внимание на деталях рисунка, мы сможем вполне оценить удивительное мастерство египетского рисовальщика. В данном отношении особенно показательны изображения животных, где художник был менее связан канонами, чем при изображении человека. Прорывалась иногда и личность самого художника при изображении одинаковых по содержанию тем. В гробнице Рахотепа художник условно обозначает массу рыбы и толпу рыбаков тремя рыбами и тремя рыбаками, а в гробнице Ти мы видим именно массу рыбы и толпу людей в оживленном движении. Отметим еще теснейшую связь рисунка с надписями; неискушенный глаз не умеющего читать иероглифы зачастую не различит, где кончается рисунок, и где начинается надпись.

В Египте очень рано развился обычай мумифицировать тела умерших, предохранять их разными способами от разложения. Уже при второй династии способ мумификации применялся, развиваясь постепенно в сложную систему. Но и мумификация не гарантировала полной сохранности тела, без наличности видимой формы, как было сказано выше, невозможно было переживание двойника — «Ка» человека. Поэтому также рано, вероятно, как мумификация, возникает обычай делать из камня портретную голову покойного, или целую статую его. Эти скульптуры сопровождали покойного в могилу, их тщательно скрывали в «сердабах», тайниках гробниц, и их назначение было — заменить тело в случае его

повреждения. «Вечным горизонтом» называл египтянин могилу на западном берегу Нила, где по вечерам закатывалось солнце, и вечности должны были служить заупокойные статуи так же, как и те, которые посвящались в храм, где в их лице покойный должен был пребывать вечно в присутствии божеств. Отсюда понятно искание твердых, вечных материалов для этих скульптур и применение гранитов, кварцитовых песчаников, едва поддающихся сверлу, диоритов, известняков и шиферов, которые заменяют собою глину и слоновую кость до-династических скульптур.

Выше мы отмечали уже характерные особенности египетской скульптуры, поэтому повторяем лишь вкратце сказанное и уясним себе, какие черты присущи именно Древнему царству. Так как заупокойная статуя могла быть по средствам только царям или лицам состоятельного класса, т. е. людям, дорожившим своим общественным положением, то конечно и заупокойные статуи должны были отмечать ранг, или профессию покойного. Царь изображается сидящим на троне (Хасехемуи, царь 2-ой династии, Хефрен, фараон 4-ой династии) в пшенте (двойной короне), или в клафте — царском головном платке, со священной змеей спереди, над лбом, или стоящим в короне Верхнего Египта, в царском препоясании, с булавой в руке, рядом с троном богини, которая его обнимает за талию жестом любящей матери, как на статуе Микерина из Бостонского музея изящных искусств. На плечи и тело жреца накинута обычная шкура пантеры (статуя жреца в Лейденском музее), многочисленные статуи и статуэтки вельмож и их жен отмечены торжественными париками, пышными прическами и препоясанием людей достаточного класса, — укажем попутно на большую важность знакомства с формами одежды разных эпох, особенно париков и женских причесок, позволяющих довольно точно датировать вещи.

В Египте высоким почетом пользовалось звание писца. «Нет сословия, которое не было-бы управляемо, — только ученый правит сам»; поэтому «стань писцом, чтобы руководить всеми людьми», так как должность писца — «великая должность, его письменный прибор и свиток папируса приносят удовольствие и богатство», — поучают египетские мудрецы. Поэтому, наряду со статуями царей и вельмож, развивается тип сидящего за работой писца, обычно со свитком папируса на коленях.

Но какое-бы лицо ни изображалось, поза его должна была отвечать двум требованиям: она должна быть благопристойной и должна быть, если можно так выразиться, удобной, так как статуя — замена тела для вечности. В силу этого, разнообразие поз невелико. Мы знаем в глубокой древности ставшую классической фигуру сидящего на троне царя (Хасехемуи). Правая рука его, сжатая в кулак, покоится на правом колене, левая согнута в локте и спокойно лежит, прижатая к нижней части груди. Эта поза, выработанная Древним царством, становится обычной для всякой сидящей фигуры. Видоизменения допускаются только в деталях, — кулак правой руки может быть разжат, и она может лежать на колене ладонью, левая рука может быть наоборот сжата в кулак и поднята несколько выше; положение рук может быть и обратным — левая на колене, правая на груди. Стоящая фигура мужчины изображается всегда в позе шага, левая нога всегда выдвинута вперед, руки или свободно висят вдоль тела, или одна из них, обычно левая, опирается на посох. Женские фигуры стоят обычно с сомкнутыми ногами, правая рука опущена вдоль тела, левая, лежит спереди на талии. Писец сидит обычно, скрестив ноги, на земле, левой рукой придерживая за край лист папируса, правой сжимая воображаемое перо. Очень рано стали изображать семейные группы, первоначально чисто механически соединяя две отдель-

ные фигуры тем, что муж и жена держатся за руки у стоящих статуй. Иногда муж сидит, а жена стоит несколько сзади, положив руку на плечо мужа, а другой придерживая его слегка за верхнюю часть руки, — поза, чрезвычайно напоминающая семейные фотографические группы времени наших 80-х годов. Иногда муж и жена сидят рядом, и жена обнимает мужа за плечи. В некоторых случаях муж сидит в кресле, а жена, гораздо меньше его ростом, сидит у ног его, обнимая за одну ногу. Здесь мы вступаем опять в полосу египетских условностей: главой дома в данном семейном союзе является мужчина (не в психологическом смысле слова, а в чисто бытовом — жена по брачному контракту могла в Египте занимать место равное с мужем, могла однако стоять и в подчиненном положении), поэтому он ростом вдвое или втрое выше жены; точно так же не должно нас смущать, что обнимающая за плечи мужа рука женской статуи гораздо длиннее другой руки, нормально длинной, — художнику надо было связать две фигуры в группу, и он достигал этого за счет анатомической правильности.

Многие характерные подробности диктовались художнику материалом, твердейшими каменными породами. Голова сидит на плечах иногда почти непосредственно, почти без шеи, промежутки между руками и телом и между ногами не высверлены, кулак тоже не высверлен, и эти части оставшегося камня условно закрашиваются в цвета пустоты. Нельзя было отделить руку от тела на каменных статуях, идущих и опирающихся на посох (статуя Сепы в Луврском музее в Париже), поэтому эта рука прижата к груди, а палка поставлена между ног — поза, которая при малейшем шаге заставила бы живого идущего человека свалиться.

Камень, прямоугольная каменная глыба, как было говорено выше, в сильной степени повлияла на несомненный геометризм египетской скульптуры, наряду с требованиями заупокойного культа.

Ничего случайного, ничего мгновенно-пролетающего; нет места изображению настроения на статуях Древнего царства, нельзя также изображать дряхлость старика, или беспомощность ребенка, — ведь статуя заменяет тело, и от художника зависит, будет ли это тело в вечности дряхлым, слабым, или же телом человека во цвете лет. Скульптор не старается подметить случайные черты своей натуры, он продлевает, так сказать, математический расчет, суммирует все черты, присущие данному человеку, и выводит из них среднее. При этом, сразу выявляются черты прямой зависимости египетской скульптуры Древнего царства от голов, клавшихся в гроб, как замена головы мумии, — внимание художника при отделке статуи обращено целиком на голову. Из базы, пьедестала, часто грубо обработанного, с неровной поверхностью, вырастают ноги, которым скульптор уделяет сравнительно мало внимания; они часто напоминают цилиндры, которым слегка придана форма человеческой ноги. Больше внимания уделяется телу, рукам, часто отлично отделанным, и весь интерес сосредоточивается на отделке головы, которой стараются придать наибольшую выразительность, и путем раскраски, и путем вкладывания (инкрустирования) глаз из другого материала; укажем попутно, что к тому же способу оживления лица прибегала и месопотамская скульптура. Одной из характернейших в данном отношении вещей может служить известняковая статуя писца в Луврском музее (рис. 15, б). На плинтусе, прямоугольном сперед, сидит со скрещенными ногами писец. Вся фигура точно вписана в ясно

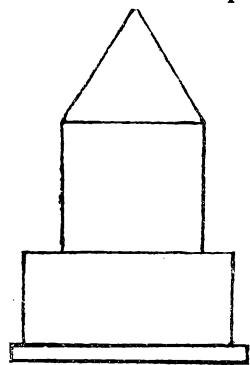
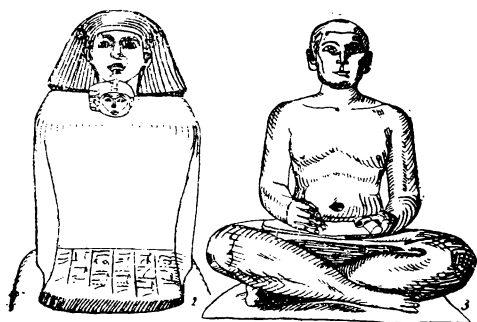


Рис. 14. Схема сидящей фигуры в египетской пластике.

ощущаемые геометрические формы: горизонтально положенный удлинённый прямоугольник ног, в котором линии самых ног образуют диагонали, вертикальный прямоугольник тела, с чудесно обозначенными анатомическими деталями (складки груди, ключицы), точно повторяющими диагонали ног, шар головы, венчающий комплекс прямоугольников тела. Если мы проведем воображаемые линии от плеч, вплотную мимо головы, то линии эти, скрестившись как раз над центром темени, дадут очертания пирамиды, — прямоугольники, поставленные друг на друга,



a



c

b

Рис. 16. а) Деревянная скульптура Древнего Царства — „шейх-эль-белед“, б) статуя писца эпохи Древнего Царства, в) статуя Сенмут, вельможи XVIII дин.

образуя ряд уступов, и пирамида, венчающая их, схема этой статуи 5-ой династии повторит нам точно фетиш в храме фараона Неусера (5-ая династия) — обелиск солнца, — связь скульптуры с архитектурной формой неразрывно-крепка. В эту странную архитектурную форму как бы вписано человеческое лицо, живыми, ясными глазами глядящее навстречу зрителю. Широкие крепкие скулы немолодого человека, отяжелевшая от сидячей, канцелярской работы, условная приветливость подчиненного, готовность в любую минуту приступить к исполнению обязанностей, дающих возможность этому «ученому насыщаться благодаря своей учености», почетных и потому ценных для сохранения даже для потустороннего мира.

На статуе Луврского писца, несмотря на то, что она из хрупкого известняка, пространство между руками и телом высверлено. Это обстоятельство, так же, как глаза, инкрустированные белым арагонитом и горным хрусталем с цветной подкладкой, заставляет датировать ее эпохой не ранее пятой династии.

В это время достигнута уже высшая точка цветения Древнего царства. Усиленная раздача земель в награду служилому классу успела

подорвать силу фараонов, опиравшихся именно на земельное богатство. Знать все больше чувствует свое значение, и роскошь, присущая царскому двору, становится достоянием и вельмож. Камень уже не вполне удовлетворяет художественным запросам, и скульптор 5—6-ой династии охотно прибегает к дорогому дереву. А дерево, мягкое и пластичное (рис. 15, а), в свою очередь, делает возможным разрешение тех художественных задач, которые казались неодолимыми для 3-ей и 4-ой дин. Движение становится свободнее, и, сохраняя в силе основной канон человеческой фигуры, художник отделяет у стоячей фигуры руку от тела и ставит посох в нормальное положение. Дерево не допускало работы из одного куска, поэтому и ноги, отделенные друг от друга, делают более широкий шаг. В свою очередь, деревянная техника заставляет там, где это

возможно, переносить на камень ее навыки. Отсюда проистекают особенности статуи Луврского писца.

Для царских статуй охотно применяют металл: статуи фараона Пиопи I и его сына сделаны из медных кованных листов, нашитых на деревянную основу. Ковкий металл, так же как и дерево, допускал и большую свободу движения и более тонкую многоцветность, путем комбинирования других материалов: на статуе Пиопи головной убор и препоясание были, вероятно, сделаны из драгоценного материала, а глаза были инкрустированы, подобно Луврскому писцу или деревянному «старосте».

Наряду с деревянной и металлической пластикой, конец Древнего царства дал нам еще богатый набор статуэток, из дерева и др. материалов, изображавших слуг, челядь вельмож. Если каждая заупокойная статуя связана тесно с определенным лицом, то эти мелкие статуэтки изображают не какого-нибудь определенного слугу, а слуг вообще. Они не портретны, а типичны. Собственно говоря, эти статуэтки не что иное, как оторвавшиеся от стен слуги росписей и рельефов, за тем исключением, что в рельефе мы видим и крестьянина за его обычной работой, а здесь перед нами только дворовые, личные слуги знатного чиновника, вельможи, придворного. Обязательные для этих последних позы не обязательны для слуг. Они могут сидеть на корточках, защищая лицо от жара костра, они тащат на спине чемодан господина, или куль с зерном на мельницу, они месят солод для пива, или мелют зерно на ручной мельнице, они на полном бегу поворачивают голову назад, выслушивая приказания господина (одна из Эрмитажных деревянных статуэток).

С пятой династией искусство Древнего царства достигло высшей и последней точки расцвета, замыкая творчество художника в раз навсегда установленные и освещенные религией рамки геометризма основных форм. Подсказанные материалом (камень), эти формы вполне отвечали требованиям заупокойной магии (статуя — замена тела и рассчитана на вечность) и являлись отличными выразителями всего характера общества и государства. Земледельческий уклад страны, в которой центральное место занимает фараон, с его патриархальной формой власти, опирающейся на сильный класс придворно-помещичьей власти и на землю, считавшуюся личным достоянием царя. К концу эпохи однако основной фонд этих земельных владений быстро тает, благодаря раздаче земель служилым людям и знати, — происходит то, что историки называют процессом феодализации. Бытовые условия различных классов общества, как и у нас, в XVII веке, разнятся друг от друга не по существу, а только по большей или меньшей степени достаточности этих классов. Внешне не чувствуется еще резкого классового дробления. И в области искусства эта однородность общества отражается упрощенностью, замкнутостью, однородностью формы, стремящейся к монументальности. Только Древнее царство, с его обилием крестьянских рабочих рук, закрепощенных за царскими землями или за поместьями служилых людей, могло искать наивысшего выражения своей мощи в таких сооружениях, как Гизехские пирамиды, одни из величайших архитектурных памятников в мире, и как хорошо известный большой сфинкс, лежащий неподалеку от них, вырубленный непосредственно в естественной скале и имеющий 20 метров в высоту и 60 метров в длину (и сфинкс и большие пирамиды относятся к концу 4-ой династии). «Крестьянский народ с высоко-развитой культурой» — так характеризует египтян Древнего царства один из лучших его знатоков, берлинский египтолог Шефер. И необычайно живые лица заупокойных статуй Древнего царства подтверждают его характеристику; спокойные, уверенные в себе, в своей сытости и в обеспеченности завтрашнего

дня лица, отражающие то живую энергию физически здорового, хотя и пожилого, человека (Луврский писец), то улыбающееся добродушное полного пожилого сановника 5-ой династии («деревянный старшина» из Саккара в Каирском музее), то высокомерие придворного вельможи (известняковая статуя Ранофра из Саккара в Каирском музее), то энергию и грубоватость царского лица под клафтом, увенчанном уреем (диоритовая статуя Хефрена из Гизе в Каирском музее). Художника привлекало не столько выявление сложных душевных переживаний, сколько передача здорового, мускулистого тела, с отлично развитой мускулатурой (статуя Рахотепа из Медума, Каирский музей) или полными, спокойными лицами женщин (статуя Неферт, супруги Рахотепа; известняковый бюст неизвестной женщины из собрания Карнарвона).

С эпохой 6-ой династии (медные статуи Пиопи I и его сына) Древнее царство приходит к упадку. Фараоны ослабили свою мощь путем раздачи земель; придворная знать предпочитает сидеть по своим поместьям, снова поднимают голову центробежные силы местных князьков-номархов, подчиненных некогда фараонам первых династий. Вероятно, поднимают голову совершенно новые социальные группировки. К сожалению, исторически этот период нам чрезвычайно мало еще известен, но некоторые исследователи полагают, что на эту эпоху падают крупные внутренние потрясения и перевороты, «когда земля перевернулась, как гончарный круг».

Вещественные памятники этой эпохи заставляют думать, что дело не обошлось и без вторжения извне: вероятно, с востока в Египет проникают его близкие племенные родичи — ливийцы, вековые враги царства фараонов, а с севера, через Дельту, возможно проникновение народов Малой Азии и восточного побережья Средиземноморья. На это переходное смутное время падают династии от 7-ой до 11-ой. С 11-ой династии исследователи начинают обычно историю Среднего царства. Эта эпоха, в смысле внутреннего устройства, внесла много нового. Выше было уже отмечено усиление власти поместных князей, которые, чувствуя свою силу, присваивают себе частично даже титулатуру фараонов. Князь города Фив, в силу не совсем еще выясненных причин, получают возможность стать во главе тех сил, в интересах которых лежало объединение разрозненных частей страны. Надо думать, что одной из таких сил явилось нарождающееся сословие горожан, того, что мы привыкли называть мелкой городской буржуазией, по-египетски «неджеc». Новые условия жизни нарушили относительную замкнутость страны в эпоху Древнего царства, возникший живой обмен с окрестными странами, возможность сбыта дают сильный толчок промышленным силам страны. Правда, внешняя торговля становится рано монополией фараонов, но одновременно оживает и внутренний рынок, что выражается, напр., в появлении единицы ценности в виде драгоценного металла (золото, бронза). Растут города, а с ними и те, кто составлял основное население их — свободный мелкий ремесленник, кустарь, чиновничество округа и т. под. Цари, опираясь на этот средний класс и на некоторых из князей, примкнувших к ним, не имеют однако больше неисчерпаемых земельных фондов фараонов Древнего царства, — не поместья, а золото и натура с царских угодий становятся средством вознаграждения за службу.

Цари вовлекаются неизбежно в военные предприятия ради добычи золота в Нубии, продуктов земледелия в Палестине и Сирии. С патриархально-спокойной жизнью Древнего царства покончено навсегда. «Берегись подчиненных, не приближайся к ним и не оставайся один. Не верь брату, не знай друга, не заводи поверенного; когда спишь ты, береги сам свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек приверженцев» — поучает фараон Аменемхет I. В литературе этой эпохи ежеминутно сквозят сомнения в истинности того, что, казалось, было освящено столетиями. Гово-

рят о загробной жизни, но ведь «преходят тела со времен бога... зачинают женщины, и всякое дыхание дышит воздухом, — а рассветет, и дети их уходят в место свое» (т. е. умирают); жили мудрецы и великие мира сего и «стены их разрушены, их как не бывало со времен бога»... Сомнение в жреческом учении, сомнение в самых близких людях, постоянный страх за завтрашний день характерны для этого времени. И наряду с этим — полное отсутствие расслабленности. Суровая жизнь выковывает суровые, энергичные характеры. Новое настроение эпохи находит себе яркое отражение в скульптуре. Позы остаются строго-каноничными, замечается даже в некоторых случаях особенное стремление к нерасчлененности человеческой фигуры, что достигается путем окутывания стоящей или сидящей фигуры длинной одеждой, оставляющей свободными только ступни и кисти рук. В это время возникает форма «ушебти», «ответчиков» — заупокойных статуэток в форме спеленутой мумии, назначение которых было помогать покойному в загробных работах. Мумификация, окончательно развившаяся к этому времени, и культ Озириса — мумии, весьма вероятно, могли повлиять на возникновение этой новой формы, как учение о двойнике «Ка» вызывает к жизни великолепную форму деревянной статуи царя Хора из раскопок в Дашуре, с иероглифом «Ка» на голове в форме рук, поднятых кверху. И параллельно с «геометризмом» человеческих изображений в скульптуре, замечается иногда некоторое отклонение от принципа фронтального изображения; берлинская деревянная статуя покойного Энемахет из Абусира слегка выдвигает вперед одно плечо. Отрыв от традиций изображения человеческой фигуры в круглой пластике эпохи Древнего царства сказывается также в более стройных пропорциях человеческого тела, — исчезает тип коренастой, приземистой фигуры Древнего царства. Это касается, между прочим, мелкой пластики, отличных изображений слуг и служанок из дерева, часто сгруппированных в живые, бытовые сцены: гребцы в ладьях, пастухи, прогоняющие стада рогатого скота мимо павильона, в котором сидит помещик, окруженный дворовыми; или группа женщин, играющих на разных инструментах и поющих под мерное отбивание такта в ладоши одной из певиц; или это отряд солдат, ополчение местного князька, вооруженное копьями и щитами. Те же характерные черты видны и на мелкой скульптуре из бронзы, — статуэтках людей среднего достатка, мелких бюргеров, «неджес», о которых было упомянуто выше.

Полный разрыв с традицией Древнего царства наблюдается на ряде великолепных портретных голов царей 12-ой династии.

Вместо полных, округло-спокойных, безмятежных лиц Древнего царства, перед нами проходит серия лиц, запечатленных не только родственным сходством, но и чрезвычайной общностью присущего им выражения. Если лица Древнего царства не стремились отражать сложных душевных переживаний, то весь интерес художника Среднего царства сосредоточен именно на попытке выявить, так сказать, внутреннего человека. По-прежнему его привлекает не мгновенная вспышка, не кратковременно длящийся эффект, а то длительное настроение, которое вызывается сложными переживаниями и которое налагает свой отпечаток на лицо человека. Плотно-сжатые губы, напряженная игра мускулов подбородка и всей нижней части лица, глубокие складки, идущие от носа, резко выступающие скулы сухощавого, костистого лица, глубокая впадина на щеке, под глазом, складка во внешнем углу глаза, нижнее веко, сильно оттянутое вниз, верхнее веко, прикрывающее до половины глазное яблоко — вот характерные черты этих мрачных, но энергичных и суровых лиц тех фараонов, которые проводили жизнь в борьбе с удельными князьями-номархами, совершали походы в Нубию и принуждены бывали жить в своем дворце под вечным страхом перед членами собственной

семьи. Таково лицо великолепной статуи из обсидиана неизвестного царя из собрания Мак-Грегора, таков знаменитый Танисский сфинкс, приписывавшийся одно время царям-гиксам и изображавший на деле сурово-энергичное лицо фараона Аменемхета III 12-ой династии, такова статуя того же царя из черного гранита в Эрмитаже, на основании которой в свое время Голенищев определил Танисского сфинкса, как портрет Аменемхета III.

Двойственность настроения эпохи в еще большей мере находит себе отражение в гробничных росписях. Стремление к строгому геометрическому построению мы наблюдаем на шествии дочерей номарха Тутхотепа в Эль-Берше. Из росписи устранилена всякая личная характеристика идущих друг за другом девушек, и весь ряд их сведен к чистому орнаменту с ярким отпечатком геометризма. Резко-плоскостная фигура превращается в комплекс углов, встречающихся и скрещающихся в разных направлениях.



Рис. 16. Роспись из Эль-Берше, одна из дочерей Тутхотепа.

Локоть левой руки обращен вершиной острого угла вниз, цветок лотоса в руке девушки, имея форму колокольчика, как бы сложен из зелено-голубых углов, обращенных вершинами в разные стороны. Ожерелье на груди образует два треугольника, обращенные друг к другу вершинами.

И наряду с этой чисто орнаментальной фигурой мы видим карикатурное изображение худого пастуха из росписей гробницы в Меире, у которого торчат все ребра, и который опирается на суковатую, кривую палку, как бы повторяющую его собственную фигуру. Не менее характерна натуралистически — тонко схваченная кошка (рис. 17, б) в зарослях папируса из росписей бени-хассанских гробниц. Глаз кошки передан в профиль, поза напряженного выслеживания добычи, переданная четким контуром, напоминает такие же тонко-подмеченные рисунки японских художников. Самое же характерное — это передача стеблей папируса, склоняющихся в разные стороны. Орнаментальный ряд стройных папирусовых стеблей (рис. 18, а), характерный для Древнего царства, сохранен лишь отчасти и уступает место, остро прочувствованным реальным формам. В этой двойственности Среднего царства сказывается, с одной стороны, то же противоречие между древней традицией и новыми формами жизни, которое сквозит в литературе, а с другой стороны, может быть, наличие местных школ. Недавно найденные росписи из гробницы в Меире порывают, напр., со строгим дроблением всей композиции рисунка на горизонтальные строки, заставляя линии горного ландшафта пересекать друг друга и пытаясь придать всей росписи характер вида сверху.

Наличность различных художественных школ объясняется феодальной самостоятельностью и обособленностью князей. Они не стремятся больше иметь гробницы поближе к царю, но устраивают их каждый в своем номе. Сохраняется до известной степени основной план царской гробницы Древнего царства, за тем исключением, что самая гробница не

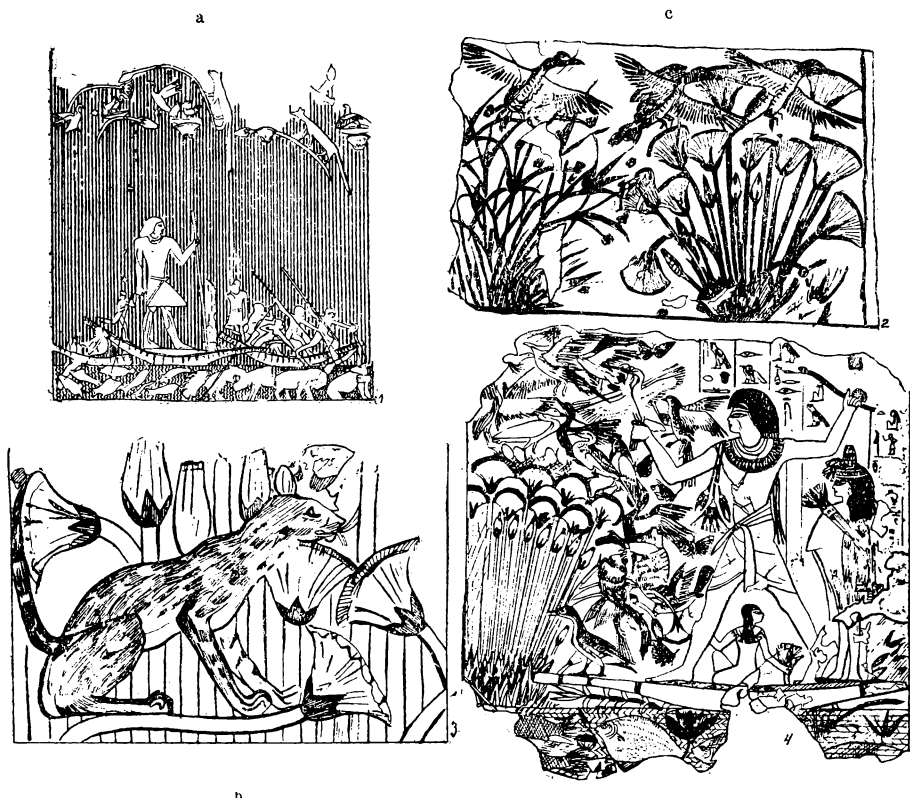


Рис. 17. а) Роспись Древнего Царства — вельможа, катающийся в зарослях папируса; б) роспись из Бени-Хассана — кошка в зарослях камыша; с) роспись эпохи Тель-Амарны; д) роспись Нового Царства.

строится больше, но вырубается в скале. К гробнице из долины ведет подъем по рампе, далее следует открытый двор и открытый спереди портик, поддерживаемый 16-гранными столбами; за этой следует вторая, закрытая, иногда разделенная колоннами на три «корабля». В глубине находится ниша со статуей покойного и жертвенник, т. е. святая святых. Потолок гробниц имеет обычно форму свода, вырубленного в скале. Стела, т. е. заупокойная каменная плита, замыкающая ход в склеп, теряет прямоугольную форму Древнего царства и, приспособляясь к форме потолка, получает сверху закругление. Стены покрываются росписями, а не рельефами, потому что характер известняковых скал Эль-Берше и Бени-Хассана требовал отступления от традиции Древнего царства.

Сюжеты росписи не новы. Они только развивают дальше основную мысль росписей пирамид — перенести на стены гробницы изображение окружающей жизни во всей ее полноте: жизнь поместья, мастерские в доме покойного, перевозка колоссальных статуй, гимнастические упражнения и военная пляска, ратные подвиги князей и прием каравана семитов — жителей пустыни.

Наряду с гробницами в скалах, отметим переживание формы пирамиды, которая перестает быть специфически царской формой гробницы и переходит к частным лицам — небольшие пирамидки на довольно высоком фундаменте встречаются в это время.

К сожалению, от этой эпохи до нас не дошел ни один храм в таком виде, чтобы можно было судить о его форме. Можно отметить только применение сфинксов, как декоративного мотива, по сторонам входа в храм. Также употребляются обелиски, та своеобразная форма, которая, являясь

символом солнца, дает высокий прямоугольный столб, суживающийся кверху, увенчанный небольшой пирамидкой.

Очень большой интерес представляет заупокойный храм Ментухотепа III (царя 11-ой династии), законченный Ментухотепом IV в южной части долины Дер-эль-Бахари (недалеко от Фив, на западном берегу Нила)

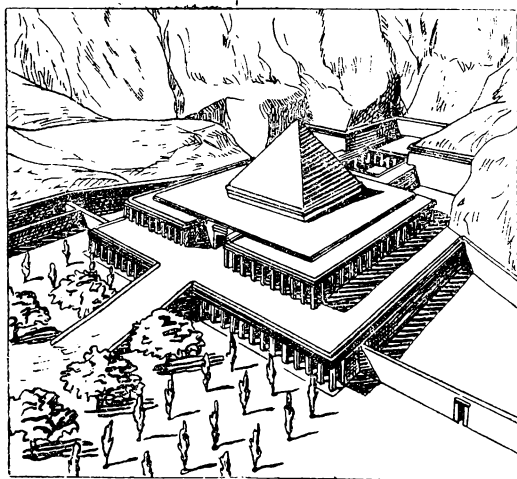


Рис. 18. Заупокойный храм 11-ой династ. в Дер-эль-Бахари.

Собственно говоря, это нечто иное, как дальнейшее развитие солнечного храма Неусера 5-ой династии, слившегося с типом заупокойного храма той же 5-ой дин. (напр., храм Сахура), или 5-ой дин. (Хефрен). Из долины ведет дорога, прекрасно мощеная и поднимающаяся отлого на терасу, поддерживаемую открытой спереди колоннадой из прямоугольных столбов. С терасы процессия проходила в закрытое помещение, обнесенное двойной открытой спереди колоннадой. Центральное место закрытого помещения, потолок которого поддерживался тройным рядом колонн, занимала пирамида, возвышающаяся над ним. Позади пирамиды помещался открытый двор с колоннадой, колонный закрытый зал, и врубленное в скалу помещение. Отлогий подъем по сторонам рампы был засажен рошей деревьев и имел два водоема, имевшие, вероятно, культовое назначение.

Аналогичные заупокойные храмы с пирамидами устроили себе фараоны 12-ой династии Сенусерт II и Аменемхет III при входе в оазис Фаюм. Сюда они перенесли свою резиденцию, правильно учтя огромное экономическое значение этой житницы Египта. Сенусертом II здесь был построен город по определенному плану, имевший форму прямоугольника. Город этот был разделен на рабочий квартал с крошечными помещениями, лепившимися по обе стороны общей стены, и на квартал с виллами богатей. Следует отметить, что при раскопках здесь в достаточном количестве были обнаружены черепки посуды стиля критских сосудов. Это дало возможность ученым говорить о сношениях Египта с островом Критом еще в начале II тысячелетия до н. э. И действительно, памятники прикладного искусства обнаруживают несомненную связь этих двух культур. На скарабелях, каменных печатях в форме жука, вошедших в обиход с конца Древнего царства, встречается характерный для Крита мотив спирали. Великолепные уборы из драгоценных материалов, найденные Морганом в Дашуре, дают золотую зернь — орнамент, техника которого была отлично знакома критским мастерам.

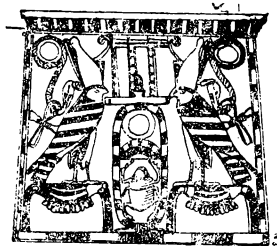


Рис. 19. Пектораль — золотое нагрудное украшение из раскопок в Дашуре.

Те же раскопки в Дашуре и в Иллахуне дали нам образцы характерной египетской, перегородчатой мозаики. Тонкая полоска золотой жести припаивалась на тот золотой предмет, который надо было украсить мозаикой, затем мастер-каменерез плотно притесывал и вставлял в образовавшиеся впадины перегородок крошечные кусочки цветных, непрозрачных стекол и полудрагоценных камней. Такой техникой укра-

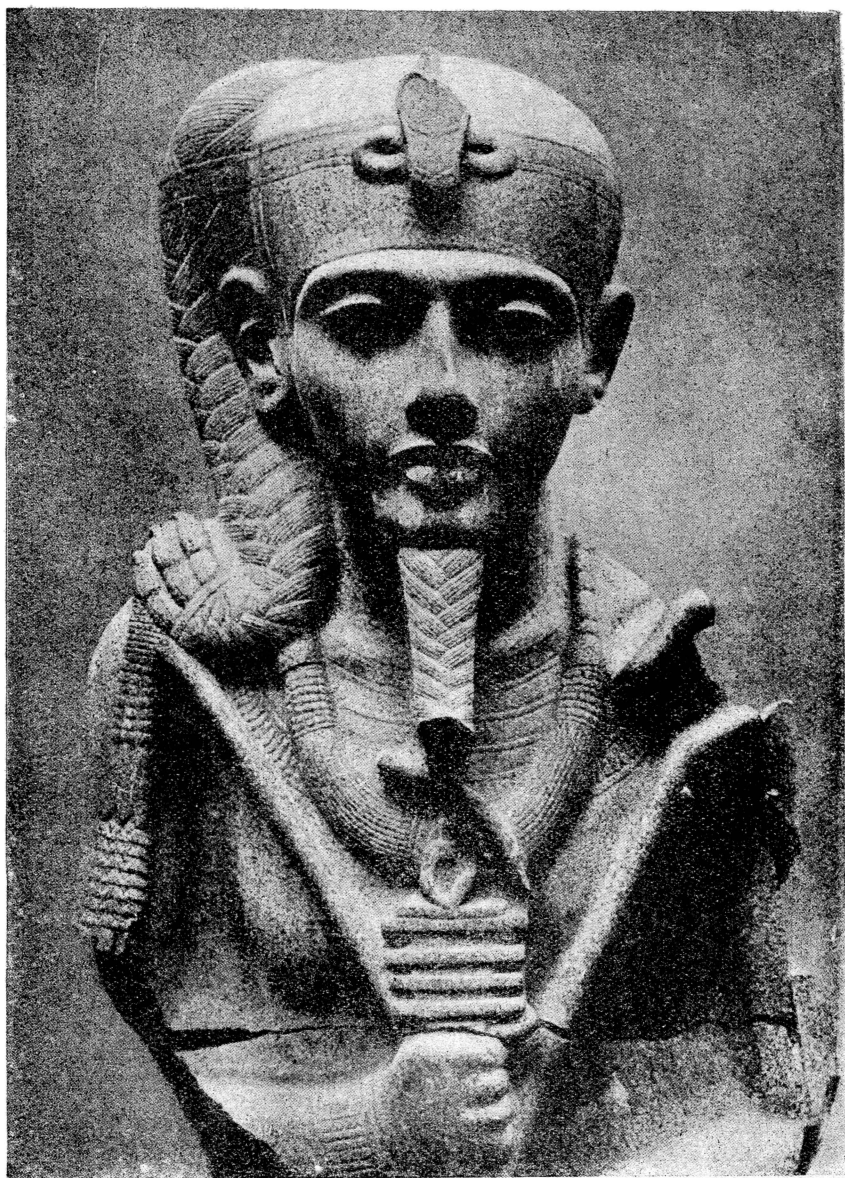


ТАБЛИЦА III.
Хонсу, фиванский бог луны.



Т А Б Л И Ц А IV.
Верхняя часть стелы Нарамсина.

шены великолепные золотые диадемы царевен из Дашура и так наз. пекторали, т. е. нагрудные украшения, сохранившие мотив антитезы для своих типично-египетских форм.

Двенадцатая династия была моментом наивысшего расцвета культуры Среднего царства. С ее концом мы вступаем в переходное время, ознаменовавшееся, по мнению современных ученых, двумя крупными событиями в политической жизни Египта — революцией и нашествием гиксов. Несомненные классовые противоречия вызывают взрыв изнутри, а отсутствие организующей силы в стране, приводит к ослаблению и распадению Египта, окончательный удар политическому единству которого наносит сильная коалиция народов Передней Азии, с гиксами во главе. Гиксы захватили Дельту, построив здесь свой город Аварис или Хатуар. Вряд ли их влияние фактически шло дальше Дельты. Наоборот, в культурном отношении гиксы, за 150 лет сидения в пределах Египта, совершенно поддались его мощной культуре, хотя их политическое значение, очевидно, распространялось даже на Крит. Отпор гиксам был дан, опять-таки, из Фив, откуда пошло объединение Египта после падения Древнего царства. Фиванские князья, продолжавшие считать себя наследниками фараонов, объединяются с некоторыми другими князьями — номархами — и сбрасывают иго гиксов. Камес, фараон 17-ой династии, один правит уже вполне независимо от гиксов в Фивах, но с юга его теснит вновь возникшее государство в Нубии, с севера постоянной угрозой стоит барьер коалиции, возглавляемой гиксами. Это двойное заграждение, грозившее раздавить возрождающиеся силы страны, определяет всю политику молодой 18-ой династии, пришедшей на смену царству фараонов Секененра и Камеса и положившей начало Новому царству. Цари 18-ой династии вытесняют в ряде битв гиксов за пределы Дельты и, увлеченные преследованием, выходят далеко за пределы Египта, доходя до реки Оронта в Сирии и даже до северных пределов Месопотамии. Длительные походы на север, в Палестину и Сирию, и на юг, в Нубию, вызывают необходимость создания постоянного войска, в строй которого вводится колесница, запряженная лошадьми, заимствованная у гиксов. На границах Египет укрепляется крепостями новой конструкции, с постоянным гарнизоном. Нубия, а в особенности Сирия, включенные Египтом в свои владения, требуют постоянного контроля, централизованная власть вызывает к жизни класс чиновников, причем многие из них являются, в противоположность Древнему царству, окружавшему себя земельной знатью, личными слугами царя, иногда чужеземцами, зависящими всецело от милости фараона.

Завоевательные походы, богатая дань вновь присоединяемых земель, развитие внешней торговли, участвовавшие морские путешествия расширяют кругозор, обогащают жизнь впечатлениями, сведениями и материальными средствами. Египет становится первой мировой державой, древнейшей в мире «империей», как называет его американский египтолог Брестед. Наряду с чисто-египетскими элементами, в обиход проникают переднеазиатские, хотя бы в форме новых музыкальных инструментов (арфы, лютни, двойная флейта, ударные инструменты в форме тамбурина, кастаньеты, впрочем известные, может быть, и египетской доистории). В области изобразительного искусства также заметны новые черты, хотя попрежнему консервативный египтянин не нарушает основных принципов художественного творчества.

Для архитектуры этой эпохи очень характерен храм в северной части Дер-эль-Бахари, рядом с заупокойным храмом Ментухотепов, выстроенный женщиной-фараоном, царицей Хатшепсут 18-ой дин. Художник сумел мастерски использовать, как фон своего сооружения, отвесные скалы нагорий пустыни, горизонтально срезанных сверху, прорезанных

глубокими тенями вертикальных ущелий. Как в храме солнца Неусера или в заупокойном храме Ментухотепов, святая-святых и здесь расположена по прямой линии от берега Нила. Но в храме Неусера объект поклонения — фетиш солнца высился под открытым небом; в храме Ментухотепа центральное место занимает пирамида, окруженная терасами, пристройками Ментухотепа IV, под которой находится предмет поклонения — мумия покойного царя. В храме Хатшепсут святая святых небольших размеров врублена в скалу в самом конце длинного пути к ней от берега реки. Как и в помянутых двух святилищах Древнего и Среднего царства, и здесь от черты пахотной земли ведет аллея к вратам храмовых угодий, перед которыми были насажены рощи, так же как и первый двор был украшен зелеными насаждениями, пальмами и виноградниками. Отлогая рампа вела на первую терасу, украшенную в задней части галлереей с прямоугольными колоннами (подобные мы знаем уже в храме Ментухотепов и в одной из гробниц Меира), обходящей и с северной стороны этой терасы. На терасу выходят святилища богини Хатор (статуя священной коровы этой богини была найдена здесь же в Дер-эль-Бахари, в небольшом сводчатом культовом помещении) и бога Анубиса. По отлогому подъему можно было подняться на вторую терасу, во всю ширину которой шла колоннада. Через узкие врата можно было попасть во внутренний двор, по правую сторону которого находилось культовое помещение бога Амона, в честь которого был выстроен этот храм, а по левую — помещение для заупокойного культа самой царицы, усыпальницу которой, очевидно, предполагалось устроить в тесных нишах, врубленных в скалу. Храм, хотя и оставшийся не вполне законченным, очень интересен рельефами. Мы видим царицу в общении с богами, верховный бог Амон, отец ее, посещает ее царицу-мать, корова богини вскармливает и пестует Хатшепсут. Рельефы второй терасы изображают подробности экспедиции, снаряженной царицей в страну благоуханий Пунт (Сомалийское побережье), откуда были вывезены для акклиматизации в Египте ладанные кусты. Чрезвычайно характерно для Египта эпохи Нового царства такое подчеркивание близости царя к богу. Царской власти сообщается религиозная санкция, и попутно царь берет на себя заботы о божестве государственного центра, т. е. иными словами о храмах его и жречестве, одной из главных опор фараонов эпохи Империи. В храме Дер-эль-Бахари по прямой линии от входа в храм лежала усыпальница царицы, правда, оставшаяся неиспользованной. Позже гробница отрывается от храма и теряется даже их связь путем расположения их по прямой линии друг от друга. Опасность ограбления заставляет царей 18-ой дин. перенести свои усыпальницы в пустынную «Долину царей», столь прославленную раскопками Карнарвона-Картера, вскрывшими здесь нетронутое погребение одного из последних царей 18-ой династии, Тутанхамона. С Тутмоса I исчезает навсегда пирамида, как форма царского погребения, будучи однако сохранена для погребений частных лиц. Типичной формой царской усыпальницы является отныне помещение, состоящее из коридора, кладовой заупокойных даров, большого сравнительно помещения для саркофага и добавочной комнаты для наиболее ценных даров. Количество кладовых могло увеличиваться, коридоры могли растягиваться в длину, отделяясь друг от друга узкими проходами, помещения могли располагаться в разных направлениях, в зависимости от состава скалы, в которой они были врублены, но навсегда был сохранен принцип основной трехчастности всего сооружения, наиболее типично выраженный в гробнице Рамзеса IV (20-ой дин.). Стены царских гробниц расписывались сценами религиозного содержания, особенно, относящимся к заупокойному культу, к странствию солнца по загробному миру и к культу Осириса. Гробницы

частных лиц, обычно в форме буквы Т, покрывались росписями по известковому штукатуру. Сюжеты, собственно, те же, что в росписях Среднего царства, и рельефах Древнего: полевые работы и скотоводство, ремесленные мастерские, охота в пустыне, ловля птицы и рыбы, пиры, приемы царем чужеземных данников, прием гостей и т. под. Появляется изображение погребения, отсутствующее в Древнем царстве. Характерно появление любви к ландшафту, очевидно, находившей удовлетворение не только в росписях, но и в попытках акклиматизации чужеземных растений (см. выше) и в устройстве зеленых насаждений в черте пустыни, вокруг некрополей. Новой чертой в росписях Нового царства является отступление от строгого канона изображения человеческой фигуры на плоскости. Профильное положение, развертка фигуры со спины при профильном положении лица, закрывание лица падающими наперед прядями густых волос, наконец, чисто фасное изображение лица вполне допускаются для изображений слугаюк, певиц и танцовщиц в сценах пира.



Рис. 20. Дама за туалетом,—роспись Нового царства.

Ярче всего новый вкус эпохи отразился на великолепной росписи одной фиванской гробницы. Сюжет нам отлично знаком по предыдущим периодам—покойный катается в зарослях папируса (см. рис. 17, d) с семьей и бьет бумерангом птицу. В росписи не осталось и следа строгой четкости той же сцены рельефа Древнего царства и даже в более свободном рисунке стеблей папируса на росписи из Бени-Хассана. При полном сохранении плоскостности изображения сохранена необычайная живость всей группы, напоминающей несколько японскую цветную гравюру.

Храм, оторвавшийся от гробницы, развивается дальше в направлении, намеченном еще Древним царством. Помянутые выше заботы царей о возвеличении верховного божества политического центра, бога Амона, приводят к необычайному росту храмов. Всем известны, хотя бы по имени, Луксорский храм, выстроенный Аменхотепом III в Фивах, или фиванский же, колоссальный Карнакский храм (по имени деревушки, расположившейся в его развалинах). Но как бы велик ни был храм, в основе каждого из них лежит общий принцип—трехчастность. От берега Нила к храму ведет обычно мощеная дорога, по сторонам которой расположены сфинксы или покоящиеся статуи овов, священных животных Амона. Вход огораживается колоссальными пилонами, башнями с плоской крышей, широким прямоугольным основанием, наклонными внешними стенами,верху образующими выступающий карниз с продольным жолобом под ним (гальтель, по-немецки — Hohlkehle). Колоссальные статуи царя, рельефы, изображающие его же, избивающим врагов, и высокие мачты с флажками украшают эти врата. За ними открывается: двор, иногда обнесенный колоннадой, затем следует полутемная зала, потолок которой поддерживается колоннами, т. наз. ипостильная зала, за ней идет святая святых, с небольшим ковчегом, где хранится статуя божества. Далее идут помещения ризницы и кладовых. Следует отметить, что храмы к долине были обращены узким фасадом; что святая святых в них помещалась по прямой линии от входа и что они были в принципе совершенно схожи с деревянными дворцами и домами и также были, вероятно,

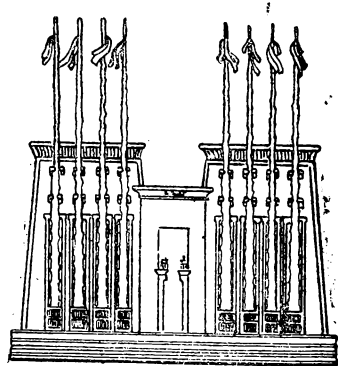


Рис. 21. Пилоны и вход в храм.

оказаны водоемами и садами. От Среднего царства сохранился обычай при входе в храм сооружать высокие обелиски.

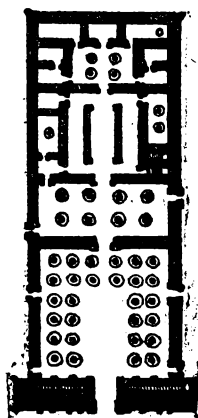


Рис. 22. План храма Нового царства.

Особенной любовью к храмовому строительству отличались Рамескиды (19 и 20-ая дин.), кстати сказать, позволившие храмам накопить колоссальные земельные и денежные богатства путем дарений. Чудом строительного искусства эпохи 19-ой дин. является храм Рамзеса II в Абу-Симбеле, в Нубии, целиком врубленный в скалу и украшенный спереди колоссальными статуями царя.

Воинственные фараоны 19—20-ой династии и в храмовое строительство вносят свои навыки; стены храмов Абу-Симбеля, Карнака и Мединет-Хабу украшены колоссальными рельефами, изображающими военные сюжеты. Мотив царя, несущегося на колеснице в битву с врагами, не является по существу новым, — его знала уже 18-ая династия (ларец из гробницы Тутанхамона), но Рамескиды переносят его на храмовые стены и придают сцене колоссальные размеры. Царь (Сети I. Карнакский храм), несется на легкой двухколесной колеснице по направлению к вражеской крепости. Порядок размещения фигур по горизонтальным линиям разбит здесь окончательно, и от старых приемов композиции остается только колоссальная, по сравнению с побежденными врагами, фигура царя и его коней, бурным



а



б

Рис. 23. Росписи Нового царства: а) сцена битвы; б) сцена принесения царю дани.

галопом влекущих легкую колесницу по полю битвы. То же быстрое, стремительное движение видим мы на рельефе Рамзеса II в Абу-Симбеле: царь поверг одного врага на землю и, ухватив за предплечье другого, жестом ужаса поднявшего вверх руку, заносит над ним палицу. Сцена нам известна уже по палетке Нармера и встретится снова в Месопотамском искусстве. Напрягается невольно желание и здесь,

в искусстве Нового царства, найти возможные сближения между двумя великими культурами — месопотамской и египетской. На эту мысль наводят невольно и такие факты, как статуя Аменхотепа III в месопотамском костюме (собрание Нахман в Каире) или как великолепный рисунок издыхающей львицы на ларце из гробницы Тутанхамона, совершенно совпадающий с рельефом такой же львицы в ассирийском искусстве. Переходя к пластике Нового царства, отметим, во-первых, отличную статую Сенмута (рис. 15, с), приближенного царицы Хатшепсут, воспитателя ее дочери Нефрура. Поза впервые развита этой эпохой. Сенмут сидит, подобрав колени к подбородку, натянув на них одежду и закутав в нее маленькую царевну, головка которой торчит спереди. Достигнута высшая степень геометризма фигуры, без нарушения ее естественности. Сохранено типичное и для архитектуры этой эпохи скрещение вертикалей и горизонталей и вписывание всей фигуры в схему обелиска, которое мы отметили выше для типа статуи псидов Древнего царства. Здесь она становится еще яснее, т. к. стороны пирамиды, в которую вписана голова, обозначены пышным париком. Новое использование большой гладкой поверхности для надписей, вносящих в строго-геометрическую, нерасчлененную форму беспокойную игру чеканной поверхности. Эта тонкая разделка поверхности камня, вызывающая призрачную игру света-тени на прежде гладких поверхностях, покрывающая их точно тонкой сеткой вуали и отнимающая блеск полированной большой поверхности, является типичной для Нового царства, особенно начиная со второй половины 18-ой династии. Новое царство дает серию отличных портретных голов, но совершенно иной характер эпохи налагает свой отпечаток и на них. Есть нечто родственное в энергичных профилях статуи Тутмеса III в Каирском музее и Туринской статуи молодого Рамзеса II, и тем не менее, в передаче этих родственных по характеру лиц, есть глубочайшее различие, не только в том, что статуя Тутмеса III оставляет еще по старому большие плоскости без орнамента, а статуя Рамзеса II вся покрыта вуалью тонких насечек, — основное их различие в мягкости и некоторой манерности условно-приветливой улыбки царя XIX династии, в игре мягко переливающихся теней на полированном граните лица. Эта мягкость выражения в скульптуре 19-ой дин. является, может быть, наследием одной струи в египетском искусстве, которую обычно принято рассматривать несколько вне связи с общей линией развития египетского искусства, — мы подразумеваем искусство эпохи Тель-Амарны, связанное с именами еретика — Эхнатона и его ближайших и непосредственных наследников — последних фараонов 18-ой династии.

С искусством Тель-Амарны мы имеем возможность знакомиться благодаря раскопкам в столице фараона Эхнатона, городе Ахетатоне (ныне Тель-Амарна), в центре Египта. Найден царский дворец, с огромным количеством обломков росписей и облицовок стен из цветного фаянса, найдены виллы богачей и вельмож, окруженные прежде садами, от которых в песке остались еще глубокие ямы, заполненные землей с торчащими местами остатками пеньков деревьев. Вскрыт квартал рабочего населения. Город оказался чрезвычайно благоустроенным, с канализацией, ванными и уборными в домах. Но что особенно важно для нашей темы — это нахождение мастерских, между прочим, и скульптурных, где найдено большое количество частью еще не законченных художественных произведений.

Так называемая эпоха Тель-Амарны является кратковременным эпизодом в тысячелетней истории развития египетского искусства, она длится около 25 лет (1375—1350 г. до н. э.), охватывая царствования Эхнатона (Аменхотепа IV), его двух зятей Сменхкара (царствовал один год), Тутанхамона (царствовал 6 лет), могила которого была найдена несколько лет тому назад Картером, и Эйе (правил около 3 лет).

В глубочайшей основе искусство этого времени остается верно принципам фронтальности в пластике и плоскостности в живописи и рисунке, смягчая только жесткость линии контуров и ступенчатость. Но в эту основную форму вкладывается новое содержание, до некоторой степени обусловленное личным вкусом Эхнатона, несомненно, чрезвычайно сильной личности, хотя и проявлявшейся в совершенно ином направлении, чем мы привыкли видеть у его предшественников. Столь сильное влияние личности не должно нас удивлять в данном случае: искусство Тель-Амарны придворно, и, в пределах этого замкнутого круга, вкусы фараона, его естественного центра, должны были иметь иногда решающее значение.

Если искусство предыдущих эпох создавало типы (даже портретные головы 12-ой династии сидят на плечах типичных, а не индивидуальных царских фигур), то искусство Тель-Амарны на первый план выдвигает личность. Мы впервые в истории мирового искусства получаем право говорить об индивидуализме, как характерной черте эпохи. Впервые фараон является народу не как сын солнечного бога, недостижимое земное воплощение его, но как человек, со всеми проявлениями такового. Мы видим его в кругу семьи, он и царица играют с детьми, царица ласкает и пестует своих маленьких дочерей, фараон возносит всей семьей молитву солнечному диску, своему богу, которого он попытался поставить на место фиванского бога Амона, царица умащает плечи царя или подставляет руку под струю благовоний, которые фараон выливает из флакона (чеканные изображения на тронном кресле и на золотом ларце Тутанхамона); вместо торжественной позы царских изображений предыдущих эпох, мы видим царя, стоящего и опирающегося небрежно на посох в саду, царица протягивает ему понюхать букет цветов, легкий ветер играет лентами царского одеяния (рельеф Берлинского музея). Две маленькие царевны, сидя у ног родителей (роспись Оксфордского музея) на мягких подушках, обнимают друг друга, и одна из них, обернувшись в поборота назад, берет сестру за подбородок тонкими, необычайно длинными, изогнутыми пальцами; характерно, что на ноге царевны, обращенной к зрителю, тщательно обозначены все пальцы, — правдивость в изображении видимого, разрыв с условностями, поскольку это возможно было в пределах железного канона — вот основное задание этого искусства. Прекрасны эти росписи и по краскам: на желто-розовом теплом фоне стены мягко выделяются тонко-очерченные золотисто-смуглые тела девочек, с их странными удлиненными черепами, до сих пор еще остающимися не вполне решенной загадкой для исследователей. Мы видим царя и царицу у смертного одра старшей дочери, — царь утешает громко рыдающую царицу. И это является новой чертой — такое вынесение наружу самых интимных душевных переживаний. Только благодаря Тель-Амарнскому искусству, становится возможно появление такого удивительного рельефа, как погребальная сцена из Мемфиса, хранящаяся в Берлинском музее, полная жизни и движения; мы видим здесь слуг, строящих куши и сени и попутно состязающихся с плакальщицами в необузданных проявлениях горь, мы можем любоваться процессией вельмож, торжественно-спокойных, или легким жестом оправляющих свой костюм, как делает это один, осторожно ощупывающий серьгу.

В росписях этого времени с чрезвычайной ясностью сказывается еще одно чужеземное влияние, которое мы могли наблюдать за несколько столетий перед тем. Мы подразумеваем крито-микенское искусство, занесенное, вероятно, непосредственно критскими мастерами, привлеченными фараонами к отделке дворцов. Использован старый египетский мотив, — водяные растения (рис. 17, с) и вспархивающие из их зарослей птицы. Но и в сгибающихся перепутанных листьях водяных трав чувствуется тот же

обостренный интерес к мгновенным, поверхностным впечатлениям: игра ветра (ленты на упомянутом выше рельефе Эхнатона), легкие тени на теле (дочери Эхнатона), прихотливые изгибы трав, в которых резвится прыгающий теленок, — это все мотивы, раньше в египетском искусстве не встречающиеся в столь ярко выраженном виде.

И не менее оригинально и сильно проявляется новое течение в пластике. Характерно, что эта эпоха яркого индивидуализма впервые позволяет нам вполне осязаемо говорить об отдельных художниках этого времени, и одного из них мы уже знаем по имени — Тутмос, мастерская которого была найдена в Тель-Амарне. Мастерская Тутмоса сохранила нам серию гипсовых масок поражающей жизненной силы и ряд скульптурных произведений, в серии которых надо назвать раскрашенный бюст Нефертити, жены Эхнатона, отличную цветную голову молодого царя, может быть Тутанхамона, прекрасную головку царевны из твердого песчаника, с пустыми глазами впадинами и дугами бровей, которые предполагалось заполнить инкрустацией. Наряду с этими головами и с отличной фигуркой царицы Нефертити из известняка, следует назвать головку царицы Тии, — матери Эхнатона, — из темного дерева, с серьгами из драгоценного металла, найденную в другом месте и при других обстоятельствах, но принадлежащую той же эпохе.

Художник далек от идеализации своих моделей, он спокойно подчеркивает безобразные складки, оттягивающие углы рта немолодой Тии, одутловатый живот и бедра, дряблое тело и тонкие ноги Эхнатона, его бессильно наклоненную вперед голову, с висящим оттянутым вниз подбородком. Он умеет наряду с этим подчеркнуть тонкую красоту Нефертити, головка которой, в ярко-голубом головном уборе, напоминает очертаниями крупный цветок, склонившийся на тонком стебле. Его привлекает не крепкая, здоровая плотность типов Древнего царства, не сухощавые, озабоченные портреты царей 12-ой династии, с их подчеркнутыми выделанными деталями костей лица, — он ставит перед собой задачу схватить в натуре личное, мгновенное, иногда такие черты, от которых искусство предыдущих эпох отказывалось принципиально; болезненности лица, глубокие тени под глазами, легкую игру теней вокруг полных, грустно-улыбающихся губ статуи фиванского бога Луны, Хонсу, сына Амона, черты которого имеют портретное сходство с Тутанхамоном, умершим 18 лет, вероятно, от чахотки. И эта же статуя Хонсу, являясь завершением короткой, но блестящей по внутреннему содержанию эпохи Тель-Амарны, вводит нас в искусство последних периодов.

Мы не останавливаемся подробно на прикладном искусстве разобранной эпохи. Оно запечатлено не менее яркими чертами художественного творчества, чем перечисленные нами памятники. Цветные фаянсы, в гамму которых вносится новая красочность



Рис. 24. Наброски художника на черепках.

мебель, керамика, туалетные принадлежности, сосудики для душистых масел и притираний из непрозрачного стекла, напоминающие так наз. «финикийское стекло», хорошо известное нам и по раскопкам на юге России, тончайшие изделия египетских ювелиров, хранящиеся в европейских музеях — пополнились недавно инвентарем гробницы Тутанхамона. Развивается мелкая деревянная пластика, которая, при общем росте благосостояния страны, находит большой спрос среди людей среднего достатка, мелких чиновников, жрецов и т. п. Укажем на отличную, деревянную статуетку в собрании Гос. эрмитажа (№ 731), имеющую аналогии во всех европейских музеях.

Тутанхамон покинул под давлением влиятельного фиванского жречества и столицу своего тестя и культ Атона, единого бога солнца, и вернулся в Фивы. Приложены были все старания вычеркнуть Тель-Амарнский период из памяти Египта, вернуть мысль и творчество в жесткие рамки освященного религией и обычаем канона. Жречество победило, и немудрено, что вся жизнь позднего Египта запечатлена такой яркой печатью официальной религиозности. Вышеупомянутая статуя Тутанхамона изображает его в качестве бога Хонсу, сына Фиванского бога Амона, подчеркивая таким образом его полное правоверие. Выше было отмечено усиленное храмовое строительство фараонов, начиная с 19-ой династии. Наряду с этим мы видели в области монументального рельефа появление батальных мотивов, изображение осады крепостей, битв. Развивается любовь к изображениям иноземных народностей, мотив, положим, отлично знакомый уже 18-ой династии.

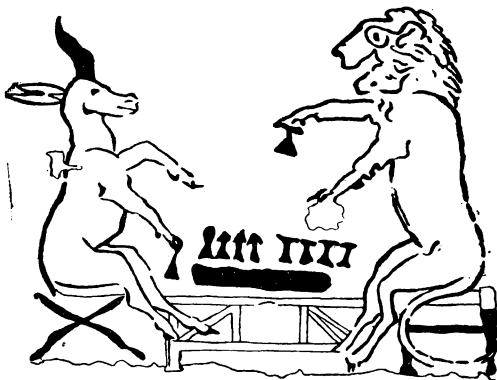


Рис. 25. Карикатура — лев-фараон играющий в шашки.

Египет вступает опять в полосу войн, но уже не столько наступательного, сколько оборонительного характера. Те силы, которые он, казалось, прочно подчинил себе, народы Передней Азии и Нубии, расположенной к югу от Нильских порогов, поднимают снова голову. С севера надвигается новая гроза — коалиция народов восточной части Средиземного моря, на северных побережьях которого, в Греции и на островах, происходит усиленная передвижка новых племенных элементов. Фараоны 19 и

20-ой династии успешно обороняются, но Египту все труднее становится сдерживать натиск со всех сторон, тем более, что и изнутри дают себя знать наросшие к этому времени противоречия внутренних сил. Власть переходит сперва в руки династии жрецов (21-я дин.), затем в руки вождей наемных ливийских войск (22—24-я дин.), в руки эфиопских царей, принявших титул египетских фараонов (25-ая дин.), наконец, после короткого блестящего периода попытки возрождения страны (26-ая дин.), персы (в 525 г. до н. э.) в лице царя Камбиза, а затем Александр Македонский (332 г. до н. э.) последовательно завоевывают страну, потерявшую окончательно свою политическую самостоятельность.

Ясно вполне, что смутный период экономического и политического упадка не мог удержать культурный расцвет на прежней высоте, искусство не дает новых побегов, доцветают старые ветви, иногда давая еще отдельные яркие цветы. Отметим отличную бронзовую портретную статуетку эфиопского царя Тахарки в коллекции Гос. эрмитажа и его же колоссальную голову в Каирском музее. Эпоха позднего расцвета дает

серию отличных портретных царских голов, запечатленных характерным для эпохи несколькими манерным и сентиментальным выражением условной приветливости. Следует отметить исключительную по жизненности и технической обработке голову жреца из твердого, зеленого, отлично полированного камня, происходящую из Мемфиса и ныне хранящуюся в Берлинском музее.

Чрезвычайно обильно количество бронзовой мелкой скульптуры, часто отличной работы, изображающей царей, жрецов, частных лиц или богов. Памятью обычное требование египетской скульптуры классических эпох — многоцветность, эти отличные статуэтки украшаются вставками (инкрустацией) из других материалов, чаще всего из золота и серебра. Отличны изображения священных животных: ибисов, кошек и т. п.

Излюбленным материалом дешевых мелких поделок (амулеты, изображения богов, бусы, фигурки «ответчиков» — ушебти) является «фаянс» зелено-голубых тонов, глазурированный стеклянкой глазурью, окрашенной медью.

Греческая культура, внося в египетский обиход свой язык, заменив иероглифический шрифт своим, более упрощенным (коптский), вносит и в искусство свою новую струю, чуждую египетскому канону фронтальности и плоскостности.

Характерным явлением этого позднего, «эллинистического» искусства являются так наз. фаюмские портреты, писанные на деревянных дощечках восковыми красками (способ энкаустики), или же по дереву тоже, но техникой иконописи. Эти дощечки вкладывались поверх пелен мумии, на месте лица, заменяя маски человекообразных гробов Нового царства. И техника и манера письма проникает в раннее христианское искусство, а отсюда, через Византию, и в русское искусство (иконопись). И другие египетские мотивы мы встречаем далеко за территориальными пределами Египта. Лотос и сфинкс проникают и в переднеазиатское и в греческое искусство, а форма египетского иероглифа «анх» (означает «жизнь»), который так часто держат в руках египетские боги, повлияла впоследствии на форму христианского, коптского креста.

Месопотамия и Передняя Азия.

Переходя к вопросу об искусстве Передней Азии, в центре которой по течению рек Тигра и Евфрата стоит мощная культура Двуречья, мы попадаем в условия, значительно менее благоприятные, чем это было в Египте. Собственно говоря, история искусства Месопотамии и Передней Азии является еще не написанной до сих пор главой в общей истории искусства, самое изучение ее находится в зачаточном состоянии, и, в еще большей мере, чем в Египте, оно стоит в теснейшей зависимости от общего хода истории материальной культуры вообще. Выше мы уже отмечали характерные особенности современного положения науки о древней Месопотамии: правильные раскопки ведутся только с последних годов прошлого века, трудности местных условий далеко не всегда позволяют начать и правильно произвести археологическое обследование местности. Наконец, многое безвозвратно испорчено неплановыми раскопками даже в местах, казалось бы, вполне удобных и доступных для работ. Хронологически далеко не всегда удается проследить непрерывную линию развития этих стран, и мы останавливаемся перед целыми периодами, на протяжении которых памятники Передней Азии молчат. Наконец, у нас чрезвычайно мало еще подлинно-крупных памятников искусства, позволяющих также полно и без досадных разрывов проследить развитие отдельных форм, как это возможно сделать для Египта,

В самом начале было отмечено, что и Месопотамия, подобно Египту, является характерной представительницей речных культур. Земледелие и скотоводство лежат в основе ее и обуславливают особенности ее общественно-политического устройства и содержание направления развития ее культуры. В сферу непосредственного влияния этой культуры входят такие страны, как древние Персида и Сузиана, как Армения, Сирия и Малая Азия. На возможности связи Месопотамской культуры с культурой среднего и нижнего течения Инда выше уже было указано. Древнейшим средоточием этой культуры являлся современный Ирак - арабы, Кардун и ашававилоняны, или Сенаар Библии.

Географические условия страны также важны для развития ее, как и в Египте: на западе ее естественной границей является пустыня, прорезанная караванными дорогами, с юга она граничит с Персидским заливом, в глубокой древности гораздо глубже вдававшимся в страну, чем ныне. На востоке и на севере страну окаймляют горы — Иранское плоскогорье, Загр, горы Армении и малоазиатский Тавр, с его серебряными рудниками. Как и для Египта, чрезвычайно важны и для Месопотамии разливы ее рек, — бурного и порожистого Тигра и плавного, медленно разливающегося и медленно входящего в берега Евфрата. Чрезвычайно рано, еще на заре истории, мы здесь застаем культуру зерна (пшеница, ячмень, просо, сезам) и финиковой пальмы, огромное хозяйственное значение которой создало даже своеобразный культ ее, как священного дерева. Из естественных богатств страны, кроме земледельческих растений и домашних животных, отметим наличие отличной, пластичной глины, но зато отсутствие камня и металла. Бык, осел, лошадь, коза и баран, собака приручены, очевидно, очень рано, потому что, например, сцены развитого молочного хозяйства представлены нам на фризе (рис. 26, 1), восходящем к раннему времени, не позднее IV тысячелетия (Раскопки Улея в Уре). Бичем этой скотоводческо-земледельческой культуры является лев, изображение которого встречается чрезвычайно часто в месопотамском и передне-азиатском искусстве.

Естественные границы не являются отнюдь непроходимыми, наоборот, следует отметить незащищенность их. Это открывает, с одной стороны возможность легких сношений с окрестными странами, ради добычи недостаточных сырцевых продуктов (металлы, камень), с другой стороны, незащищенность границ вызывает непрерывные вторжения и миграции народов. Уже на заре истории, Месопотамия, в отношении этнического состава, не знает единства. Южную ее часть занимают сумеры, к востоку от них сидят — эламцы — население древнейшей Персии, с севера продвигаются народы семитического племени. Население Месопотамии также часто переходит за естественные границы своей страны. Мы знаем, напр., что Саргон I, царь древнейшего Вавилона, проникает еще около 2800 г. до н. э. до пределов Эгейского моря. При таких переплескиваниях за естественные границы своей страны, культура Месопотамии рано должна была оказать влияние на соседей, попавших в менее счастливые условия и потому развивших свою культуру позже и слабее. Под месопотамским влиянием стояла, несомненно, культура хетов, центр которой лежал в Малой Азии (Богазкеой на реке Галисе) и которая явилась и в этническом отношении результатом столкновения встречных течений различных народов. В I тысячелетии до нашей эры мы можем проследить влияние ассирийского орнамента на Эгейское море, народы узкой прибрежной полосы восточной части Средиземноморья находятся в настолько сильной зависимости от месопотамской культуры, что воспринимают ее письменность — клинопись, которая, впрочем, около середины II тысячелетия до н. э. становится вообще языком дипломатической переписки (клинописный архив Тель-Амарнской эпохи в Египте). Под месопотамским



Рис. 26. 1) Доение коров, из раскопок в Уре. 2) Рельеф из Ура, колесница, запряженная львами. 3) Гераальдический мотив серебряной вазы Энтемены. 4) Архаическая женская статуетка. 5—8) Статуя Гуден. 6) Архаическая булава и изображением львов. 7—9) Головы быков из раскопок в Уре. 10) Цилиндр-печать.

влиянием находится Армения, а персидское искусство эпохи Ахеменидов стоит в теснейшей зависимости, и технической и сюжетной, от Вавилонии и Ассирии, передавая в свою очередь заимствованные художественные мотивы далее, в Грецию, и т. д. Достаточно указать на два месопотамские мотива, характерные даже для современного народного творчества и близко связанные между собою: мотив священного древа и мотив антиязы, встречающиеся, напр., в орнаментике концов русских полотенцев.

Отметим себе, как мы это сделали выше, для Египта основные черты, общие всему месопотамскому творчеству, прежде чем перейти к отдельным эпохам. Еще раз подчеркнем, что в Месопотамии мы не можем ожидать такой-же равномерности в развитии, какую мы видели в Египте. Разница, примерно, такая же, как между тихим, плавным течением Нила в пределах Египта и порожистым, стремительным бегом Тигра, на всем протяжении сохраняющим характер горной реки.

Как и в египетском искусстве, основными чертами месопотамского искусства является, во-первых, плоскостность и вытекающая отсюда фронтальность изображений в рельефе и в круглой скульптуре. Здесь она менее бросается в глаза, потому что угловатость, характерная для египетского искусства, смягчается тем, что основным материалом на первых порах является не камень, а глина, и что, таким образом, месопотамский рельеф, как и месопотамская скульптура не высекаются, а лепятся от руки, или формуются, т. е. являются в полной мере тем, что мы называем «пластикой», а не рисунком, как египетский рельеф, в зависимости от которого находится и египетская статуя, так тесно связанная с плоскостностью изображения.

Если история стран Передней Азии, включая Месопотамию, протекала также бурно и неровно, как стремнины Тигра, то характер искусства ее, наоборот, кажется нам необычайно устойчивым и однообразным, что, может быть, объясняется малым количеством имеющихся у нас памятников. В Передней Азии мы совершенно не чувствуем роли частного лица, как было в Египте, все большое искусство является здесь по преимуществу царским и религиозным. Посвятительные (вотивные) изображения, культовые процессии, цари и жрецы в общении с богами, битвы и победы над врагом, закладка храмов царями, царская охота — вот сюжеты рельефов и скульптуры. Почти совершенно отсутствуют изображения быта, и потому как-то особняком стоят такие сцены, как отличный небольшой рельеф из Суз (Элам), изображающий приху, сидящую на табурете, с поджатыми ногами, так что к зрителю обращена босая подошва левой ноги. В руках приха держит веретено, перед ней на столике корзина с яствами, а сзади стоит служанка, с опахалом в руках. Есть рельеф, изображающий человека, ведущего на привязи большую собаку вроде молоса; на другом рельефе (из Британского музея) мы видим двух людей, бьющихся на кулаках, а около них двое людей сопровождают бой музыкой, — один бьет стоя по огромным литаврам, другой, сидя, играет на чем-то вроде волынки.

От времени более позднего до нас дошел отличный ассирийский рельеф, вероятно, из Ниневии (Куюнджик), изображающий лагерную жизнь ассирийских воинов (выше было уже указано на очень древнее изображение сцены доения коров): мы видим, как в палатке один устраивает ложе для ночлега, двое других пьют, разговаривая, в соседней палатке солдат свежует тушу убитого животного. Позади палаток дерутся два верблюда. В месопотамском искусстве совершенно отсутствует попытка передать душевные переживания, что объясняется, конечно, особенностями материала: местная глина была мало пригодна для тонкой отделки крупного произведения искусства, привозный камень был дорог, доступен только царям и богатым храмам, и художник, состоявший у них на службе, был связан всеми

условностями придворного этикета и храмового культа. Грандиозность и несколько мрачная серьезность являются отличительными свойствами месопотамского и передне-азиатского искусства, неизмеримо более однообразного, чем искусство Египта.

Одним из типичнейших мотивов всего передне-азиатского искусства является так наз. антитеза, на вопросе о которой нам пришлось уже задержаться подробно в истории архаического египетского искусства. Родиной этого мотива, или, во всяком случае, тем местом, где он пышнее всего развился, является Междуречье, и здесь же мы, вероятно, должны будем искать истоков тех гербовых, геральдических композиций, которые нам хорошо известны хотя бы по византийскому гербу Палеологов (двухглавый орел), или по аналогичным средневековым композициям. В виде примера остановимся, хотя бы, на великолепном медном рельефе, недавно добытом из раскопок в Уре Улеем, и на известной уже раньше в истории искусства серебряной вазе (рис. 26, з) Энтемены, царя города Лагаша-Шир-пурлы (Телло), добытой раскопками Сарзека. Основа рельефа из Ура была, вероятно, деревянной и на нее были потом накреплены кованые медные листы, на фоне которых, почти совершенно отделяясь от них, стоят фигуры двух

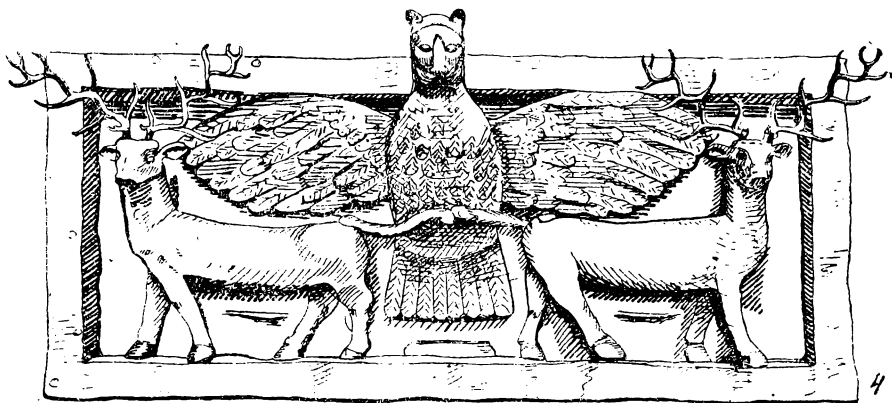


Рис. 27. Львиноголовый орел, когтящий оленей,—медный фриз из Ура.

оленей, которых за спины когтит орел с головой льва. Фантастическое соединение льва и орла изображает символически победоносного царя. Голова льва изображена не в профиль, как мы привыкли это видеть на египетских изображениях, а в фас. Воображаемая вертикальная линия, проведенная через голову животного, разделила бы всю композицию на две совершенно равные половины, совпадающие во всех деталях, как могли бы совпасть самый предмет и его зеркальное отражение. Таким образом, центром композиции является львиноголовый орел, сдерживающий двух оленей, так что эти фигуры, схематически изображенные, оказываются замкнутыми как бы в треугольнике, вершина которого — орел, основание — база под ногами оленей, а стороны — воображаемые прямые линии, расходящиеся от орла по направлению к спинам оленей. Ту же композицию мы видим на серебряной вазе Энтемены, где она повторена четыре раза. Геральдический орел когтит двух львов, двух оленей и двух коз, львы города Лагаша, в свою очередь, терзают за морды козлов и оленей. Поза животных совершенно спокойная, несмотря на внутренний смысл, вложенный во всю группу — символическое изображение ожесточенной борьбы и победы. Созданная искусственно связь между отдельными группами кусающих друг друга животных замыкает отдельные композиции в орнаментальное кольцо, охватывающее серебряное тело вазы. Наверху, под самым горлышком ее, разворачивается другой пояс чеканных рисунков, —

ряд тельцов в позе приподнимающихся из лежачего положения. Здесь животные переданы вполне реально, открывая рядом, с умением строго стилизовать форму, поразительное умение тонко наблюдать и передавать природу, что становится отличительной чертой всего месопотамского искусства в применении к изображениям животных. Достаточно указать на различные шумерийские фигурки животных из меди, бронзы и драгоценных металлов (рис. 26, 7, 9), иногда с серебряной инкрустацией, изображающей пятна на шкуре животных, или на чудесные ассирийские рельефы охоты на львов и на диких лошадей.

Последние десятилетия ввели нас, благодаря раскопкам немцев и англо-американских экспедиций, в круг древнейших слоев переднеазиатских культур. К сожалению, материал в огромной части еще не опубликован, да и опубликованное доходит до нас скупо, благодаря дороговизне изданий. В Сузах (Элам) французскими археологами были найдены еще в начале XX века два древнейших последовательных культурных слоя, давших

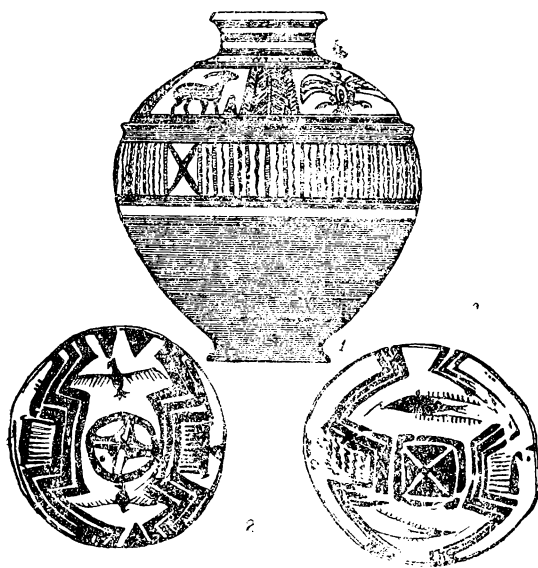


Рис. 28. Сосуды из раскопок в Эламе.

отличные образцы керамики с геометрическими орнаментами. Схожие формы были найдены теперь в раскопках древнего Ура, в Самаре, в Тель-Халафе, и в Ассуре. Эта эпоха еще не знает письма, или знает его только в зачаточном состоянии, но употребляет уже гончарный станок, а сосуды расписывает треугольниками, ромбами, волнистыми линиями, стилизованными изображениями животных и людей. В самом начале нами было указано, что, благодаря раскопкам Маршалла, кажется, будет возможно увязать между собою находки в Пенджабе и на Нижнем Инде, т. е. древнейшую культуру Инда, с раскопками в области древнейшей Персии (Элам) и с Месопотамией (древний Сенаар и Ассирия). И од-

новременно оказывается, что в раскопках Фара (Месопотамия) немцами были найдены каменные палетки для растирания красок, напоминающие египетские. Круг древнейших культур замыкается, плотно захватывая в свою сферу и Египет.

Памятники искусства исторических периодов Передней Азии удобнее всего рассматривать большими группами, располагая их хронологически, поскольку это возможно, внутри этих групп. На первом месте поставим вопрос о формах жилища, причем под таковыми подразумевается и храм, являющийся в древности жилищем бога и его семьи, построенным всегда по образцу человеческого жилья.

Типы архитектуры зависят всегда от материала. Таковым в Месопотамии является глина и, в древнейшее время, тростник. Дерево во все времена было дорого, ибо Месопотамия — страна безлесная. Пускалось в ход пальмовое дерево, удобное тем, что оно от времени твердело. Но финиковая пальма шла на сруб, если не давала больше урожая. Обычно дерево привозилось, подобно камню, издалека, и ради добычи благовонного кедра еще в глубокой древности цари Аккада (Саргон I) совершают походы к Средиземному морю, в область реки Оронта и горного Ливана.

Глина прессуется в форме кирпичей, для прочности с примесью резаного тростника. Характерна форма древнейшего кирпича, слегка выпуклого с одной стороны, плоского с другой, имеющего форму грубо обработанного камня. Наружные стены во всех месопотамских постройках отличались необычайной толщиной и массивностью. Не имея окон на улицу, они представляли сплошную поверхность, украшенную чередованием прямоугольных выступов с продольными желобками и выступов полукруглых, напоминающих полуколонны, стоящие вплотную друг около друга. Вверху стена часто венчалась зубцами, и все сооружение приобретало характер крепостной постройки. Таковой, на самом деле и был каждый дом в этой стране, открытой нашествиям со всех сторон. Массивность стен и продольное направление таких же массивных орнаментов должны были также оказывать сопротивление частым и сильным ливням зимнего времени. Крыши были плоские. Как и в Египте, здесь умеют уже в древнейшее время выводить кирпичный свод, и мы знаем, что так называемые «висячие сады» были устроены в Вавилоне на сводах. Из кирпича же возводятся колонны, которые соединяются иногда по четыре вместе, на одной платформе (эпоха Гудей). Применение камня в архитектуре было известно, но, как привозный дорогой материал, он был доступен только царям и богатым храмам.

Уже в IV тысячелетии, как показали последние раскопки, стены покрывались известковой облицовкой, в которую вдавливались узоры из черных и красных треугольников. Позже применяется способ глазурования кирпичей, причем применяется гораздо более богатая гамма красок: золотистожелтый, бирюзово-голубой, синий, зеленый, черный, белый и кровавокрасный цвет заменяют в ассирийских и нововавилонских постройках скромное чередование чернокраснобелых орнаментов шумерийских строений.

Найденный в раскопках Улея великолепный медный фриз, с геральдической группой львиноголового орла и двух оленей, украшал, вероятно, вход в здание. Здесь же была найдена и помянутая выше прекрасная сцена доения коров, выложенная по стене кусочками камней. Этот способ орнаментировать стены удержался до позднего времени. Излюбленными мотивами стенных украшений из цветных глазурей нововавилонских построек были шествия львов, быков и фантастических единорогов по голубому фону. Позже, в персидском искусстве, к этим мотивам присоединяется шествие солдат дарской гвардии. Великолепная техника глазурования кирпичей не исчезла со смертью древне-восточных государственных центров, — и ныне, в мусульманском искусстве, охотно применяются эффекты этих цветных глазурей.

Для украшения стен в месопотамском искусстве применялся также рельеф из камня, о котором однако удобнее будет сказать в связи с пластикой.

Собственно архитектура Месопотамии, рассчитанная на чрезвычайную прочность, ставит перед собой утилитарные задачи, дававшие мало простора эстетическим запросам. Но и здесь творчество художника сумело найти применение своим силам. Наиболее угрожаемой частью всякого строения в Месопотамии являлись врата. Их превращают в центральную часть фасада, придавая им огромную толщину и особенно тщательно украшая их рельефами и скульптурой. Ассирийские дворцы дали нам великолепные изображения благих защитников — крылатых небесных быков, с человеческими лицами и рогами тигров на голове. Чрезвычайно близка этой «привратной пластике» Месопотамии такая же привратная пластика хетского искусства; из Месопотамии же хетами было заимствовано укрепление стен башнеобразными выступами. Важно, однако, отметить попутно, что стены укрепленных хетских городов располагались

по кругу, так что план хетского города напоминал чрезвычайно укрепленный лагерь. В противоположность этому египетский город имел всегда прямоугольный план, что, конечно, зависит от совершенно разных условий жизни, при которых складывались великие культуры хетов и египтян. Украшение фасадов и сплошных стен продольными нишами и желобками мы встречали в Египте на заре его истории, а «привратная пластика» месопотамских дворцов могла отразиться на развитии обычая украшать входы в египетские храмы колоссальными изображениями фараона.

Вряд ли города древней Месопотамии могли внешне производить приятное впечатление: расположение улиц было неправильно, так как отсутствовал основной план города, строительного надзора не было, улицы были совершенно лишены всякой зелени, в противоположность египетским городам, где, как мы видели, заботились о зеленых насаждениях. Сплошные стены, без окон на улице, должны были также прибавлять много к первому впечатлению мрачности от улицы древне-месопотамского города, выстроенного обычно на холме, в защиту от разливов реки и от нашествия врагов.

Вход с улицы в частное жилище вел сперва в небольшое помещение хозяйственного характера: здесь находилась обычно тяжелая, каменная ступа для размалывания зерна, и отсюда же можно было подняться по

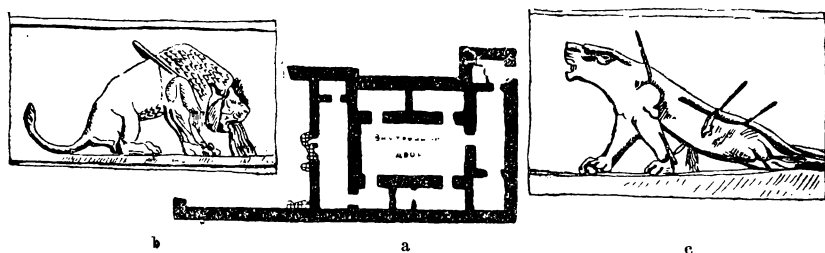


Рис. 29. а) План месопотамского дома; б—с) умирающие лев и львица с ассирийского рельефа.

лестнице на плоскую крышу. За этим помещением следовал центральный, открытый двор, к которому с южной стороны примыкало главное жилое помещение, расположенное не в длину, а в ширину по отношению ко двору. Это расположение дома, характерное для древнейшей архитектуры в городе Шуруппаке (раскопки немцев), остается на все времена типичным для Месопотамии. Выше мы отметили характерные черты египетской архитектуры: трехчастность и расположение амфиладой дворов и зал по длине, причем здания узким фасадом обращены ко входящему. Таким образом, создается впечатление перспективы, уходящей вдаль. План ассиро-вавилонского дома основан на принципе расположения комнат по ширине, а не по длине, причем центральное место занимает, конечно, двор, а жилое помещение и службы располагаются вокруг него (рис. 29, а) и замыкаются от внешнего мира глухой стеной. Расположение храма и дворца в принципе совпадает с планом частного дома, отличаясь только большими размерами, причем количество дворов может увеличиваться соответственно количеству жилых помещений.

В архитектурных сооружениях Месопотамии, как было упомянуто выше, применялась уже колонна, но важно отметить для искусства Передней Азии совершенно иную манеру ею пользоваться, чем привыкли в Египте. В хетском искусстве в каменные базы вставлялся деревянный столп. База украшалась скульптурой: два сфинкса несли барабан, из которого вырастала колонна (сфинкс — мотив заимствованный, из Египта), или барабан поддерживался двумя львами с оскаленными мордами, которых держит за гривы бородатый герой, напоминающий ассиро-вавилонского

Гильгамеша. Этот обычай укреплять колонну на спинах львов, или фантастических человекобыков характерен также для ассирийского искусства и повторяется позже в персидском. Типично вавилонским изобретением является так наз. зиккурат.

Ассиро-вавилонский храм делился на две явно выраженные части: собственно храм, одноэтажный, расположенный, так сказать, по горизонтальной линии, и храмовую башню (зиккурат), переходящую к вертикальному расположению и многоэтажности, проникшим и в европейское искусство и видоизменившим коренным образом физиономию наших городов. Зиккуратам придавалось большое значение, и каждый из них носил свое имя. Напр., главный храм Вавилона именовался Э-сагила, а зиккурат при нем назывался Эменанки. Храмы, судя по данным текстов, поражали роскошью. Крыша из «мощных кедров», срубленных царем на Ливане «чистыми руками» и «украшенных драгоценными камнями», двери

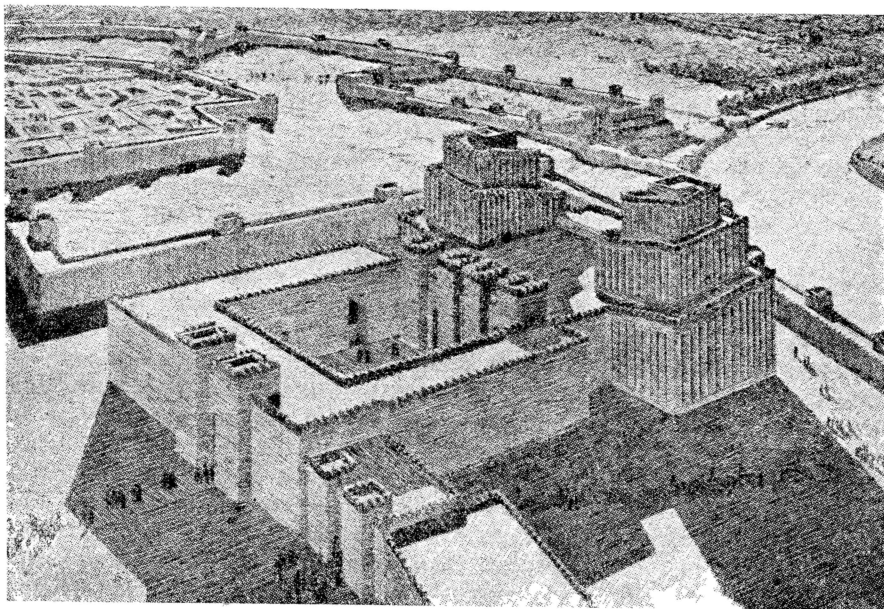


Рис. 30. Реконструкция месопотамского храма с зиккуратами.

с «оковкой из чистого серебра» были, очевидно, обычным явлением в этих храмах. Вопрос о подлинной форме зиккурата еще не разрешен в окончательной форме, хотя раскопки в Уре, кажется, дали важный материал для его разрешения. «Дом семи поясов, возвышающийся в вышину», именует Гудеа, царь Лагаша, выстроенный им зиккурат, а нововавилонская эпоха добавляет, что святилище сверху зиккурата было сделано из «блестящих, лазурных (глазурованных) кирпичей». Описание зиккурата дает нам греческий историк Геродот (I, 181). Обычная его форма — башня, поднимающаяся на искусственной насыпи. Основание башни, т. е. насыпь, могло быть круглым, прямоугольным, или квадратным. По-сумерийски зиккурат именовался «экур», т. е. «горный дом», и на основании этого было высказано предположение, что древнейшей родиной сумерийцев была горная страна и что их древнейшие храмы ставились на высотах, так же как и хананеи, до-еврейские обитатели Палестины ставили свои алтари на высотах. Греческий историк Диодор высказывал категорическое заявление, будто зиккураты имели отношение к астрономическим наблюдениям

(Диодор, 11, 9), но это не может считаться выясненным окончательно. На насыпи поднималась башня из 7 или 5 этажей (в настоящее время найден в Уре зиккурат, имеющий всего 4 этажа). Прямоугольное основание башни было углами обращено на север, юг, восток и запад. Отличноренрированное основание было сложено из хорошо-сбитой глины с прокладкой из тростника. Вся ее форма напоминает несколько египетскую ступенчатую пирамиду. Подъем на башню происходил по лестницам, или рампам. Делались неоднократно попытки реконструировать внешний вид зиккурата, между прочим, на основании одного ассирийского рельефа, но ни одна реконструкция не может считаться окончательной.

Последние раскопки значительно расширили наше знакомство с искусством рельефа и скульптуры стран древней Месопотамии и Передней Азии, не считая, конечно, того обильного материала по истории прикладного искусства, который поступил в наше распоряжение из погребений древних городов Ура и Киша.

Древнейшие рельефы восходят еще к доисторическим временам, и, если в области скульптуры Месопотамия не дала нам еще до сих пор ничего, равного египетской пластике, то в области рельефа она сумела выявить и большое своеобразие и огромное художественное чутье. Характерными особенностями месопотамского творчества в этом направлении является профильное положение головы и ног, при полной развертке верхней части тела в фас. При этом древний шумерийский рельеф еще не отмечает разницу контура правой и левой стороны тела, как делает это египтянин. Хотя вавилонянин изображает иногда нагое тело, но преобладает изображение фигуры, плотно завернутой в препоясание, чаще всего низко спускающееся и закрывающее ноги. Художнику, поэтому, не приходится заботиться особенно об анатомически-точной передаче верхней части ног и живота. И в рельефе и в скульптуре отделка туловища стоит еще на втором плане, и даже великолепные ассирийские рельефы производят впечатление гораздо более связанных и безжизненных, чем египетские. Чрезвычайно мало развит жест, и как рельефы, так и скульптура, гораздо менее выразительны, чем соответствующие памятники египетского искусства (вспомним сцену родительского горя Эхнатона и его жены в искусстве Тель-Амарны, или погребальную сцену на берлинской стеле из Мемфиса). Бедность сюжетов была нами отмечена выше, но следует выделить особо сцены походов, битв и охоты. Они являются излюбленными, разрабатываются на протяжении столетий и достигают в ассирийских царских рельефах совершенно исключительной степени выразительности и силы. Особенно хороши великолепные рельефы Ассурбанипала, изображающие этого царя, охотящегося на львов и др. диких животных. Художник, связанный традицией и придворным этикетом, не рисковал менять что-нибудь в обычном изображении человеческой фигуры, но, будучи свободен по отношению к изображениям животных, он умеет отлично передать натуру и сообщить изображению животного ту выразительность, которой не хватает человеку. Стоит обратить внимание на издыхающего льва (рис. 30, b—c) из раскопок в Кюнджике, из пасти которого хлещет поток крови, или на львицу, пронзенную стрелами; задние ноги ее уже парализованы, передними она еще опирается о землю, издавая предсмертный вой. И так же хорошо стадо газелей в степи, или дикая свинья с детенышами в густых зарослях тростников.

Остановимся на трех крупных рельефах, знаменующих собою крупнейшие эпохи в истории месопотамского искусства. Поставим на первом месте рельеф шумерийского царя Урнины. Он был, очевидно, приспособлен для горизонтального лежания на базе, в отверстие же в центре его втыкалась вотивная небольшая статуэтка. Рельеф очень примитивно изображает сцену закладки храма царем, в сопровождении его семьи. В верхнем

ряду Урнина с корзиной на голове стоит, повернувшись вправо. Ему навстречу разворачивается шествие его детей. Внизу царь сидит на табурете, с сосудом в руке, за ним стоит виночерпий, а перед ним его приближенные. Как и на египетских рельефах, высокий ранг царя подчеркнут размером его фигуры, превосходящей размеры его детей и приближенных. Есть попытка внести порядок в расположение фигур, разделив обе сцены, верхнюю и нижнюю, чертой. Но фигура царя верхнего ряда стоит еще почти на головах людей нижнего ряда. Головы не выразительны: бритые черепа (длинные волосы имеет обычно божество, иногда, однако, и царь), отступающие лбы, огромные птичьи носы, глаза на выкате.

Следующим этапом в развитии рельефа является так наз. «стела коршунов», победный памятник царя Эаннатума, к сожалению, чрезвычайно поврежденный, покрытый с двух сторон изображениями. На одной стороне мы видим гигантскую фигуру Нингирсу, верховного бога города Лагаша, с длинными волосами и тщательно завитой бородой. В одной руке он держит геральдического львиноголового орла и сеть, наполненную барахтающимися врагами, в другой он сжимает дубинку с круглым набалдашником (сравни с булавой на палатке Нармера) и собирается коротким ударом сокрушить голову пленного с птичьим носом и огромным

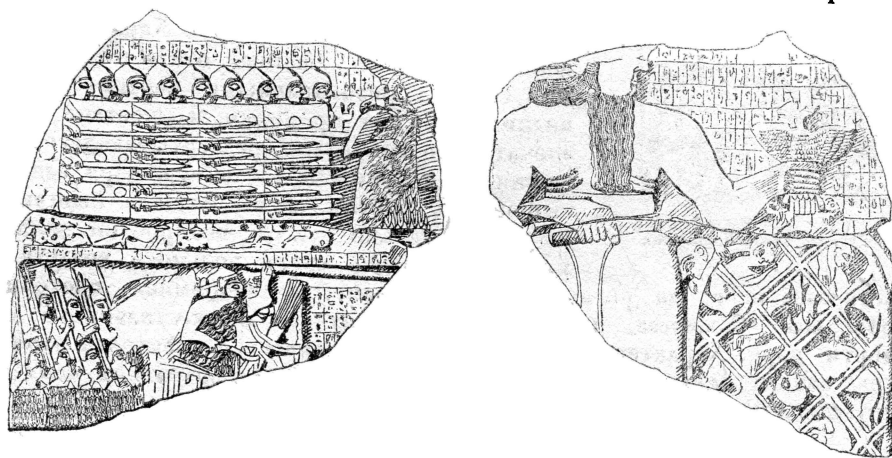


Рис. 31. Стела Эаннатума („стела коршунов“).

глазом, торчащую из сети. Этому символическому изображению противопоставлен ряд сцен на той же и на другой стороне, пытающихся развить целое сложное повествование. Царь, в длинной одежде, покрытой фестонами в форме языков, и мохнатым плаще, накинутом через правое плечо, в боевом шлеме в форме парика (аналогичный золотой парик-шлем найден в раскопках Улея) идет во главе фаланги воинов, вооруженных длинными копьями и большими щитами. Воины в шлемах, вероятно, медных, судя по находкам в царской гробнице города Ура. Под ногами их — тела поверженных врагов. В нижнем ряду той же стороны мы видим царя, выступающего в бой во главе фаланги, но здесь он едет на колеснице, с огромным копьем в одной руке и колчаном со стрелами, привязанными к колеснице. На мелких обломках той же стелы мы видим сцену погребения павших воинов и поле битвы, с которого хищные птицы растаскивают головы, руки и ноги врагов. Вся эта стела с ее грубоватым реализмом сцен боя, погребения и поля сражения является уже настоящим повествовательным памятником, верной «исторической картиной».

На небольшой стеле, найденной также в Лагаше, но происходящей, вероятно, с севера, из Аккада, куда в это время уже продвигаются семиты, мы видим ту же сцену сражения, но фаланга разбилась на отдельные

пары, вступив в схватку с врагами. Памятник Эаннатума дает нам только начальный и конечный момент военных действий, самый острый момент — битва — еще не под силу художнику. Художник-северянин переходит уже к более сложной задаче, осмеливаясь даже на более свободную обработку тела, хотя попрежнему отдельные группы он делит на поясы рельефными горизонтальными чертами. Полное преодоление традиции и



Рис. 32. Стела Нарамсина.

высшее достижение в изображении того же сюжета мы встречаем на победной стеле Нарамсина. Памятник изображает поход Нарамсина в гористой местности и борьбу его с народом Лулубеев. Картина распадается на три основных момента: а) начиная снизу, разворачивается шествие штандартносцев и воинов, взоры которых обращены вверх, в) вверху стоит фигура царя, являющегося психологическим центром всей композиции; над головой царя высится горный пик, и над ним горят небесные светила. По другую сторону стелы, отделенные от поднимающихся по горам солдат деревьями, в различных позах стоят с) жители гор, со взорами, обращенными также к царю. Характерно введение ландшафта, полный отказ от разграфления стелы горизонтальными чертами: солдаты поднимаются по тропинке, и шествие их дает впечатление спирально-развертывающегося движения по направлению к фигуре царя, едва превышающей ростом своих солдат. Величие его

выражено только местом, которое он занимает, на высокой горе, среди вольного воздуха, под

светилами неба, да рогами на его шлеме, являющимися постоянным признаком божества, или, в данном случае, обожествленного после смерти царя. Характерна совершенно реалистическая трактовка этой фигуры, как и всех остальных, впрочем, на этом удивительном памятнике искусства. Нарамсин порастил копьём врага, лежащего у него под но-



Рис. 33. Рельеф из Шех-Хана.

гами, и держит в руках лук и стрелу, чтобы поразить последнего, оставшегося в живых, который молит его о пощаде, поднимая руки. Нарамсин изображен в движении шага вперед, но руку с луком он прижал к груди, а правую руку со стрелой стремительным жестом отвел назад, собираясь пощадить побежденного. Единственный раз в этом искусстве мы встречаемся с такой выразительностью, с таким умением создать то, что называется единственным композицией.

Сюжет этот, очевидно, являясь излюбленным, в трактовке памятника Нарамсина произвел сильное впечатление и на последующее творчество. Мы его встречаем неоднократно, напр., на стеле царя Анубанини, где,

однако, божество изображено не в виде светила над головой царя, а где оно, в лице Иштар, богини-воительницы, стоит перед царем, нарушая единство и целостность композиции, задуманной художником Нарамсином. Так же близок стеле Нарамсина сюжет стелы из Шех-хана, к востоку от Тигра, в горах Загра, восходящий к 2500 г. до н. э. и приписываемый кому-нибудь из хеттских царей. Грубоватость и примитивность этого памятника бросается в глаза при сравнении со стелой Нарамсина, без подробных разъяснений. Характерно, что и стела Заннатума нашла отклик в рельефе из Суз.

Последние раскопки значительно дополнили наше знакомство с древнейшим рельефом, восходящим, может быть, к IV тысячелетию; они дали возможность на основании рельефа говорить о подробностях костюма, вооружения (рис. 27, 2), о бытовых особенностях, но к вопросу об основных принципах искусства они пока не прибавили ничего, кроме подтверждений и деталей. Эпоха после Нарамсина, не считая нескольких тонких вещей из раскопок в Лагаше, дает отличный рельеф знаменитой стелы свода законов вавилонского царя Хаммурапи, который изображен стоящим перед богом солнца Шамашем. Время владычества касситов знает ряд памятников, часто отличной работы, но по силе художественности отстающих далеко от стелы Нарамсина. Назовем так наз. «кудуру», камни, отмечавшие земельные владения, покрытые рельефными изображениями богов, и т. под.

Новый расцвет месопотамского рельефа стоит в связи с ростом ассирийского искусства, но об этих памятниках было говорено выше, а здесь отме-

тим только один из наиболее любимых сюжетов его, разработанных в плане антитезы, столь характерной для всей Месопотамии, — сюжет священного дерева, охраняемого гениями с крыльями, с человеческими или орлиными головами.

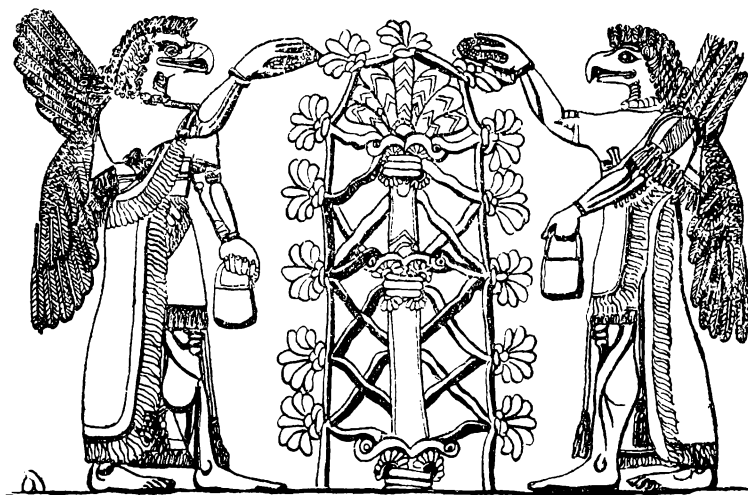


Рис. 35. Ассирийский рельеф: крылатые гении охраняют дерево жизни.

Все рельефы обычно раскрашивались, но состав красок нам неизвестен, как неизвестен и состав связующего вещества. О гамме красок было сказано раньше в связи с цветными глазурями.

В круглой пластике месопотамское искусство не сумело подняться на ту же высоту, что и египетское. Причины могут быть две: во-первых, отсутствие подходящего материала, камня, который приходилось привозить

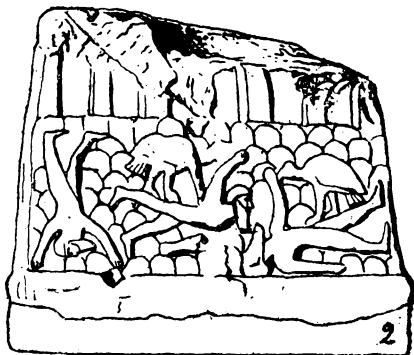


Рис. 34. Рельеф из Суз.

издалека, во-вторых, отсутствие такой побудительной причины, как заупокойный культ, развившийся в Египте и требовавший сохранения тела, или наличия статуи, — замена тела, ради сохранения возможности переживания души. В Месопотамии собственно не только архаические глиняные или медные фигурки, кончавшиеся конусом вместо ног, были вотивными, т. е. посвященными, — такой-же вотивный характер носила вообще всякая статуя, чаще всего изображавшая царя в молитвенной позе стоящего или сидящего. Древнейшая форма круглой пластики — укороченное туловище (рис. 26, 4), нижняя часть которого завернута до ступней ног в мохнатую одежду, так наз. «каунакес», руки, приросшие к телу, сложенные спереди молитвенным жестом; огромный нос, выступающий вперед, как птичий клюв; отступающий лоб, плохо моделированная задняя часть головы; глаза обычно инкрустируются из другого материала. Такие фигуры характерны для южной Месопотамии, и они же характерны и для Ассирии, судя по материалам германских раскопок.

Вероятно, современен эпохе появления семитов к северу от древнейших центров Сенаарской культуры бюст царя Маништусу, найденный опять-таки в Эламе и очевидно завезенный сюда в качестве добычи. В противоположность бритым сумерийским головам, Маништусу имеет длинную бороду. Отличная бородатая головка семита была найдена Банксом в раскопках Бисмаии. Лицо этой головки, с инкрустированными глазами, ярко напоминает тип головы на стелах Нарамсина и Хаммурапи.

Яркий расцвет сумерийской пластики наступает с эпохой царя Лагаша Гудеи. Политический центр тяжести снова передвигается из Аккада на юг, возрождая сумерийские традиции. Излюбленным материалом становится твердый привозной диорит, но употребляются также светлые породы, вроде алебаstra. Глаза иногда инкрустируются, но иногда глазное яблоко моделируется в камне. Также и брови не всегда инкрустируются, но часто, как на статуе так наз. «красавицы» (хранится в Лувре, в Париже) или на головах царя Гудеи, разделяются рельефным узором — «елочкой».

Типичной вещью этой эпохи является сидячая статуя Гудеи (рис. 26, 5—8), с планом построенного им храма на коленях. Художник явно стремится к портретной передаче лица, но вся голова, в характерном парике, или шапке, напоминающей наши «финки», совершенно подчинена надписи, развертывающейся на одежде статуи. Гудея перечисляет страны, из которых вывезены камни и дерево для храма, он говорит о том, как тщательно им соблюдены все обычаи очищения, напоминает все праздники, которые он справлял для бога. Призывает помощь богов и проклятие на головы тех, кто осквернил храм. Статуя носит строго выраженный религиозный характер и все внимание зрителя привлекается не к работе художника, а к содержанию надписи. Как сидящую фигуру Гудеи, так и стоящую, мы можем считать классическими: та форма, которую в архаический период навязывал материал, стала теперь сознательно применяться, как художественный прием.

Художник сознательно оставляет архаическую приземистость фигуры, умея уже тончайшим образом отделать в твердом материале мускулатуру рук, складки одежды, как умеет он, играя, покрыть тонкой насечкой орнамента костюм Луврской «Красавицы», или создать такую поразительную по живости головку, как недавно поступившая в Британский музей из новых раскопок.

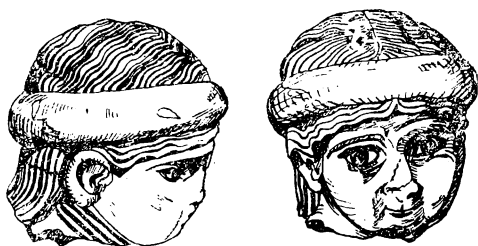


Рис. 36. Головка женщины из последних раскопок в Месопотамии. Эпоха Гудеи.

Большими мастерами показали себя древние вавилоняне и ассирийцы в области обработки предметов прикладного искусства. Особенно характерны так наз. цилиндры-печати (рис. 26, 10) из оникса, аметиста, халцедона, lapis-лазули, гематита и т. д. На них вырезывались изображения, и в этих небольших произведениях камнерезного глиптического искусства художники Месопотамии полностью выявили свое композиционное мастерство, на малом пространстве группируя мифологические сюжеты, вроде излюбленной фигуры героя Гильгамеша, душащего львов, или религиозных и культовых сцен.



Рис. 37. Инкрустация из последних раскопок в Уре.



Рис. 38. Персидский рельеф: царь, убивающий льва.

На удивительном искусстве мастеров древней Месопотамии в области обработки металлов нам приходилось уже неоднократно останавливаться, особенно в упоминаниях о кладах, добытых из последних раскопок, о золотом шлеме-парике царя Мескаламдуга, или о великолепных кинжалах того же царя. На теле дарицы Шубад был найден золотой головной убор с золотыми шпильками, кончающимися цветочками на тонких проволоках, напоминающих фантастические цветочки из цветной фольги, которыми на Дальнем Востоке женщины украшают свои прически.

Улей нашел игральные доски, инкрустированные перламутром и lapis-лазурью, музыкальные инструменты, украшенные головами быков из золота, фигурку осла, также из золота, на дышле колесницы. Эти необыкновенно тонкие по работе и необычайно жизненные изображения

могут быть поставлены в ряд с уже раньше известными нам изображениями животных как вавилонской, так и ассирийской древности. А искусство металлста, так блестяще представленное эпохой за 3500 лет до н. э., нашло себе не менее блестящее выражение и в знаменитых бронзовых рельефах Балаватских ворот, эпохи ассирийского царя Салманассара.

Заканчивая свое изложение развития искусства народов классического Востока, мы хотели бы еще раз указать, что с потерей этими странами их политической самостоятельности, творчество их не умирает. Нам приходилось неоднократно указывать, как различные мотивы египетского и месопотамского искусства находили себе отражение в творчестве народов соседних стран.

Мы указывали на хетское искусство, которое, заимствуя месопотамский цилиндр-печать и «привратную скульптуру», одновременно пользуется египетским мотивом сфинкса. Мы видим, как искусство Ахеменидов, заимствовав из Месопотамии ее цветные глазури, заимствует и ряд художественных мотивов, вроде шествий рельефных изображений животных на стенах дворцов. Оно целиком заимствует из Месопотамии мотив героя, сражающегося со львом, заменив только фигуру Гильгамеша фигурой царя. Оно вносит в свою сферу окрыленный диск, характернейший из египетских орнаментов над входами в храм.

В настоящее время трудно говорить о непосредственных связях стран классического Востока с Индией и Дальним Востоком. Археологическое изучение мест великих речных культур Дальнего Востока находится еще в начальной стадии. Нами было указано, какие надежды возбуждают раскопки Маршалла в Пенджабе и по нижнему течению Инда. Однако, подводить итоги и давать анализ художественных форм еще невозможно — чересчур скуден и неизучен материал.

СПИСОК ПОСОБИЙ.

Гунгер-Ламер, «Культура древнего Египта в картинах», Москва, 1913 г, Изд. «Фарос».

Масперо, «Египет». Ars una, 1912 г.

Баллод, «Очерки истории древне-египетского искусства» Изд. Яксанова, Саратов—Москва, 1924 г.

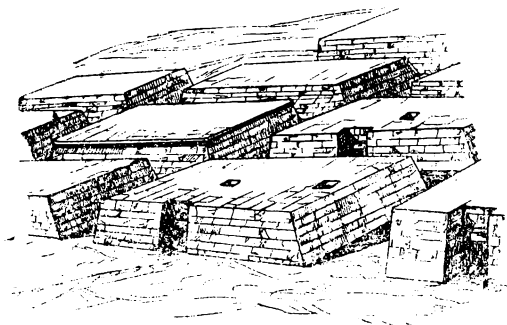
Баллод, «Египетский ренессанс». Москва. 1917 г.

Fechheimer, «Die Plastik der Aegypter», Berlin. 1923.

Fechheimer, «Kleinplastik der Aegypter», Berlin, 1922.

Schäfer-Andrae, «Die Kunst des alten Orients», Berlin, 1925.

Р. С. Автор считает своим долгом с благодарностью упомянуть имена самоотверженных помощников в работе: аспиранта ЛГУ. Ю. Я. Перепелкина и студентов Г.И.И. О. А. Политавцеву и М. В. Сашевскую, которым принадлежит также вся работа по иллюстрированию книжки.



Редакция и Контора
ЖУРНАЛОВ
„ВЕСТНИК ЗНАНИЯ“

„ПРИРОДА и ЛЮДИ“

„МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“



Основано в 1885 г.

Центральный
КНИЖНЫЙ СКЛАД
ИЗД-ВА „П. П. СОЙКИН“
ЛЕНИНГРАД, 25. Стремянная, 9.

Телеграфный адрес
ИЗДАТСОЙКИН.

НА РЫНИН
МЕЖПЛАНЕТНЫЕ
СООБЩЕНИЯ
МЕЧТЫ
ЛЕГЕНДЫ
и
ПЕРВЫЕ
ФАНТАЗИИ

Стремление к новым открытиям на земном шаре свойственно всем векам и народам. Пока земной шар был мало исследован, снаряжался целый ряд экспедиций для его исследования. Все они открывали новые земли, прокладывали новые пути и расширяли доступные нам области земли и воды. За последние десятилетия человек завоевал и воздушный океан, — и воздушные корабли-дирижабли и аэропланы позволили заглянуть людям туда, куда они не могли проникнуть по суше и по воде. Скоро Земля будет уже тесна человечеству, и оно обратит свои взоры на небо, на планеты и звезды. Туда уже давно несется мысль человека. От мечты и фантазии межпланетных полетов пришли к изучению этого вопроса ученые и техники. С целью ознакомиться с условиями, при которых человек сможет отделиться от Земли и унести в межпланетное пространство, автор предпринял капитальный труд под общим заглавием „МЕЖПЛАНЕТНЫЕ СООБЩЕНИЯ“.

XII + 110 стр. с 82 рис. Ц. 1 р. 70 к., с пересылкой 1 р. 95 к.

В. В. ШАРОНОВ
ПЛАНЕТА МАРС

в свете новейших исследований

I. Жизнь на далеких мирах. II. Планета Марс.
III. Климат Марса. IV. Каналы и их строители.
V. Загадка Марса. VI. Марс и судьба Земли.
С оригинальными рисунками. Цена 40 н., с перес. 50 н.

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РОМАН
Н. И. МУХАНОВА

„ПЫЛАЮЩИЕ БЕЗДНЫ“

в 3-х частях, с иллюстрац. М. Я. МИЗЕРНЮКА
Ч. I. Война Земли с Марсом. Ч. II. Пленники
Марса. Ч. III. Тот, в чьих руках судьбы миров.
Цена 1 р., с перес. 1 р. 20 н.

СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ
НАТУРАЛИСТА ПОЭТА

проф. Н. А. Холодковского

...Не роза или сирень, не
жасмин, не лилия вдохновляли
здесь поэта; темой для этих сти-
хотворений он избрал скромные,
мало заметные, но всеми люби-
мые, преимущественно полевые
цветы нашей северной флоры,
вливая в их описания всю неж-
ность своей чуткой, возвышен-
ной души...

Вагляни, мой прелестный, мой
маленький друг:
Сады зеленеют, поля зацвели,
И ясно широкое небо вокруг,
И взор утопает в лазурной
дали!

Фиалки синее, весной
вспоены,
И ландыш, качаясь, цветет
у ручья,—
Но ты, моя крошка, милее
весны,
Ты ландыша краше, малютка
моя!

Стихотворения эти
составлены при жизни
автора—

ТРИ АЛЬБОМА

под общим заглавием

„Гербарий моей дочери“.

Теперь они входят пол-
ностью в настоящий
сборник.

Цена 40 н., с перес. 50 н.



БАЛЕТМЕЙСТЕР МАРИУС ПЕТИПА.

Очерк из истории русского балета М. А. Яковлева.

...„Искусство танца заложено в человеке самой природой, и прав
Кахьюзак, который в своей „Истории танца“ говорит, что „в натуре
человека лежат все движения, из которых танец состоит“.

ЦЕНА 60 КОП., С ПЕРЕС. 75 КОП.

Цена книги 50 коп.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ

ЖУРНАЛ

**ПОВЕСТЕЙ И
РАССКАЗОВ**

**С ОТДЕЛОМ
ОТ ФАНТАЗИИ
К НАУКЕ**

1929 г.

12 КНИГ
1000 стр.

**БОГАТО И ХУДОЖ.
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ
В МНОГОКРАСОЧНЫХ
ОБЛОЖКАХ.**

МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ

„Мир Приключений“

ПО СВОЕЙ ОРИГИНАЛЬНОЙ, СТРОГО
ВЫДЕРЖАННОЙ ПРОГРАММЕ, ДАВНО
УЖЕ ЗАНЯЛ САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ МЕСТО В
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1 рубль за 2 мес. **5** рублей в год допуск. рассрочка
три р. за 6 мес. с дост. и перес. (высылки денег)

в Конторе журнала „Мир Приключений“ **ЛЕНИНГРАД, 23,
Стремянная, 8**—при подписке **2 руб. 50 коп.** и к **15 июня 2 руб. 50 к.,**
или при подписке, к **15 марта, к 15 июня и к 15 сентября по 1 руб. 25 коп.,**

МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ СТРОГО ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
С УЧАСТИЕМ ЧИТАТЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРНОЙ РАБОТЕ.
НА 1929 г. ЖУРНАЛОМ „МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“ **ОРГАНИЗОВАНЫ**
3 КОНКУРСА:

- I. Ежемесячные литературные конкурсы—12 премий на сумму 1.500 р.
- II. Конкурс на лучший рассказ „ЗА РАБОТОЙ“—3 премии на сумму 600 р.
- III. Конкурс на лучший рассказ „НА ДАЛЕКИХ ОКРАИНАХ“—3 премии на сумму 450 руб.

Кроме денежных премий присуждаются премии ценными книгами за работу чисто-литератур. и за работу мысли в областях математической, физической и др. Поощрение памяти, внимания и др. способностей вплоть до искусства в шахматной игре.

Подробности о конкурсах см. кн. 10 „Мир Приключений“ 1928 г.

„МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“—разумный и приятный отдых трудящемуся.

В „Мире Приключений“ печатаются:

Научно-фантастические романы, повести и рассказы русских и иностранных крупных ученых и писателей, в свете последних достижений знания и техники, рисующие грядущие возможности. Предисловия авторитетных специалистов.

Исторические рассказы и очерки всегда с интересным сюжетом.
Бытовые рассказы приключений русских и иностранных авторов с занимательной фабулой и психологически разработанной темой.

Новейшие произведения лучших писателей всех народов **Советского Союза.**
Производство и быт наших фабрик и заводов в рассказах и беллетр. очерках.

Последние выдающиеся новинки иностранной литературы.
Юмористические рассказы в каждом номере журнала—лучшие образцы новейшего русского и иностранного юмора и сатиры.

„На далеких окраинах“ СССР и всего мира. Рассказы и очерки путешествий, экспедиций, интересного быта и любопытной природы малоизвестных областей.

„От фантазии к науке“—обильно иллюстрированные популярно-научные очерки русских и иностранных ученых и специалистов о всех новинках человеческих достижений, открытиях и изобретениях.

ГЛАВНАЯ КОНТОРА ЖУРНАЛА „МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“ **ИЗД-ВО П. П. СОЙКИН.**
ЛЕНИНГРАД, 23, СТРЕМЯННАЯ, 8.