

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА



ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

*Learn By
Vitalitas & Kali*



ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО
МОСКВА

М·Э·МАТЬЕ

ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО
ЕГИПТА

1 9 7 0

7 И
М 35

8-1-2
207-68

ВВЕДЕНИЕ

Историю возникновения и развития искусства Древнего Египта можно проследить на огромном протяжении времени — свыше четырех тысяч лет. Уже благодаря одному этому обстоятельству изучение египетского искусства представляет большой интерес, так как мы можем выяснить пути сложения и развития искусства в одном из первых в истории человечества классовых обществ и установить отражение в нем тех изменений, которые происходили в жизни египетского рабовладельческого общества.

Египетское искусство интересно и важно своими прекрасными памятниками непреходящего, большого художественного значения и тем, что многое было создано египетским народом в истории человечества впервые. Египет первый в мире дал монументальную каменную архитектуру, замечательный своей реалистической правдивостью скульптурный портрет, высокого мастерства изделия художественного ремесла. Египетские зодчие и скульпторы великолепно владели искусством обработки разнообразных пород камня. Об этом ярко свидетельствуют созданные ими гигантские гробницы фараонов — пирамиды, обширные колонные залы храмов, высеченные из цельных глыб камня огромные обелиски, колоссальные монолитные статуи, весившие до тысячи тонн. Египтяне путем длительных

поисков и накопления навыков довели до высокого совершенства и художественные ремесла — резьбу по дереву и кости, различные виды обработки металла, тончайшие ювелирные работы из золота, серебра и самоцветов, изготовление цветного стекла и фаянса, тонких прозрачных тканей. Эти работы египетских мастеров замечательны сочетанием изумительного вкуса в выборе формы и материала с необычной тщательностью выполнения, доходившей до того, что для инкрустации иного ларца использовалось до 20 тысяч вставок из кусочков слоновой кости и эбенового дерева.

Египетское искусство — это новый, важный этап после искусства первобытнообщинного строя. Оно ценно конкретным изображением действительности и вниманием к человеку, тем, что оно впервые отразило сложный в своей противоречивости мир классовых отношений.

Огромной заслугой египетского искусства было раскрытие внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. Темой многих сцен было горе родных и друзей, оплакивающих смерть близкого человека, ужас бегущих от египетских колесниц врагов, нежная взаимная любовь членов семьи. Впервые в мире египетское искусство привлекло внимание к такому глубоко человеческому чувству, как материнство, и высоко подняло его, закрепив в образе Исида с младенцем Гором. В этом образе, возникшем на почве народной мифологии, издревле сосредоточивались чаяния тысяч египетских матерей, веривших, что Исида может так же избавить от болезней и смерти их детей, как по легенде она спасла от смертельной опасности своего сына. Вокруг Исида наслоились народные сказания, в которых она изображается матерью, бесконечно любящей своего ребенка. Как любая египетская мать, Исида при виде лежащего замертво сына начинает звать на

помощь и „метаться, как рыба, брошенная на жаровню“. Характерно, что, по этим сказаниям, Исида в ее несчастьях помогают бедняки: в одном случае первыми прибегают на ее зов рыбаки, в другом — когда богатая женщина закрыла двери своего дома перед Исидой, ее пустила к себе бедная рыбачка. Понятно, что и созданный египетским искусством образ Исиды-матери был так распространен в широких массах населения на всем протяжении истории Древнего Египта, а впоследствии сыграл несомненную роль в сложении христианской иконографии.

При изучении египетского искусства необходимо учитывать те причины, которые привели к возникновению и длительному сохранению некоторых его особенностей. С образованием классовых отношений оно стало средством идеологического воздействия на сознание эксплуатируемых масс в целях укрепления и возвеличения власти фараона и рабовладельческой верхушки общества. Пути развития египетского искусства были в значительной степени обусловлены его постоянной зависимостью от религии, что было связано с общим сравнительно медленным развитием египетской культуры. Известная застойность характера древнеегипетского рабовладельческого общества объясняется тем, что основа его хозяйства — земледелие — было построено на искусственном орошении, которое требовало сохранения общины. „Я полагаю, что трудно придумать более солидную основу для застойного азиатского деспотизма“¹, — писал К. Маркс по поводу роли общины на Востоке.

В то же время длительное сохранение религиозного объяснения окружающего мира препятствовало возникновению иных объяснений явлений природы. В этих условиях при давящей деспотической власти фараона в Египте не произошло и не могло произойти

широкого развития стихийно-материалистического миропонимания и реальное познание мира не стало основой философского мирозерцания египтян. Хотя в определенные исторические моменты у них и появлялись сомнения в правильности жреческих учений и даже в существовании загробного мира, эти сомнения не нашли широкого философского обобщения. Естественно, что в Древнем Египте не было почвы для свободы индивидуального творчества, равно как и для развития реалистического искусства в таких масштабах, как это имело место в Греции. Поэтому К. Маркс, говоря, что „предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией“, добавляет: „не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художественная переработка природы (здесь под последнюю понимается все предметное, следовательно, включая общество). Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства“².

В свете всего сказанного становится понятной одна характерная особенность египетского искусства — длительное следование принятым в древности образцам. Причина этого явления заключается в том, что религиозные воззрения, складывавшиеся в своих основных общих чертах вместе со сложением классового рабовладельческого общества, закрепили как не подлежащие изменению формы древнейших памятников египетского искусства, имевшие религиозное назначение. Поскольку на протяжении всей истории Древнего Египта памятники искусства в своем подавляющем большинстве имели также религиозно-культовое назначение, творцы этих памятников были обязаны следовать установившимся канонам, что мешало разви-

тию творчества художников, хотя, конечно, не могло остановить это развитие целиком.

В искусстве рабовладельческого Египта сохранились такие черты, которые восходили к искусству доклассовому и были закреплены традицией как канонически обязательные. Таковы, например, изображения предметов, фактически не видимых ни художником, ни зрителем, но присутствие которых в определенном месте данной сцены известно (рыб, гиппопотамов и крокодилов под водой); изображение предмета путем схематического перечисления его частей (передача листвы деревьев в виде множества условно стилизованных и условно же расположенных листьев или оперения птиц в виде отдельных перьев); сочетание в одной и той же сцене разных точек зрения при изображении разных частей этой сцены или разных частей фигуры (так, птица изображается в профиль, а хвост ее сверху, в профильных изображениях рогатого скота рога даются в фас, у фигуры человека — голова в профиль, глаз в фас, плечи и руки в фас, ноги в профиль).

Необходимость следовать канонам вызвала создание письменных руководств для художников. Хотя они до нас и не дошли, но мы знаем о существовании до позднего времени рукописи „Предписаний для стенной живописи и канона пропорций“, указанной в списке книг библиотеки храма в Эдфу, равно как и о наличии соответствующих руководств и для скульпторов. Соблюдение канонов обусловило и технические особенности работы египетских мастеров, применявших сетку для точного перенесения на стену нужного образца. Сохранились деревянные доски, на которых по разграфленному сеткой фону нанесены рисунки отдельных фигур, которые художники затем переносили на разграфленные более крупными клетками поверхности стен. Следы таких сеток на стенах также

сохранились. Удалось установить, что в Древнем царстве стоящая человеческая фигура делилась на шесть клеток, в Среднем и Новом царстве — на восемь, в позднее время — на двадцать шесть, причем на каждую часть тела отводилось определенное количество клеток. Соответственные канонические образцы существовали и для фигур зверей, птиц и пр.

Не следует, однако, думать, что египетское искусство было полностью сковано канонами и не менялось в течение своего многовекового существования или что личность египетского художника не играла никакой роли в развитии искусства. Разумеется, египетское искусство, как и искусство каждого народа, хотя и медленно, но развивалось и изменялось в зависимости от конкретных перемен в исторической обстановке, отражая и новые требования, выдвигавшиеся в связи с этими переменами, и борьбу различных социальных слоев, и то значение, которое имели художественные школы и отдельные мастера, сумевшие проявить свою творческую роль даже в пределах канонических рамок. Памятники сохранили нам много имен творцов египетского искусства. Из автобиографий наиболее выдающихся мастеров видно, что они и сами сознавали свое значение в развитии искусства их страны. Так, в надписи знаменитого зодчего XVI века до н. э. Инени мы читаем: „То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалить за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил“³.

СЛОЖЕНИЕ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

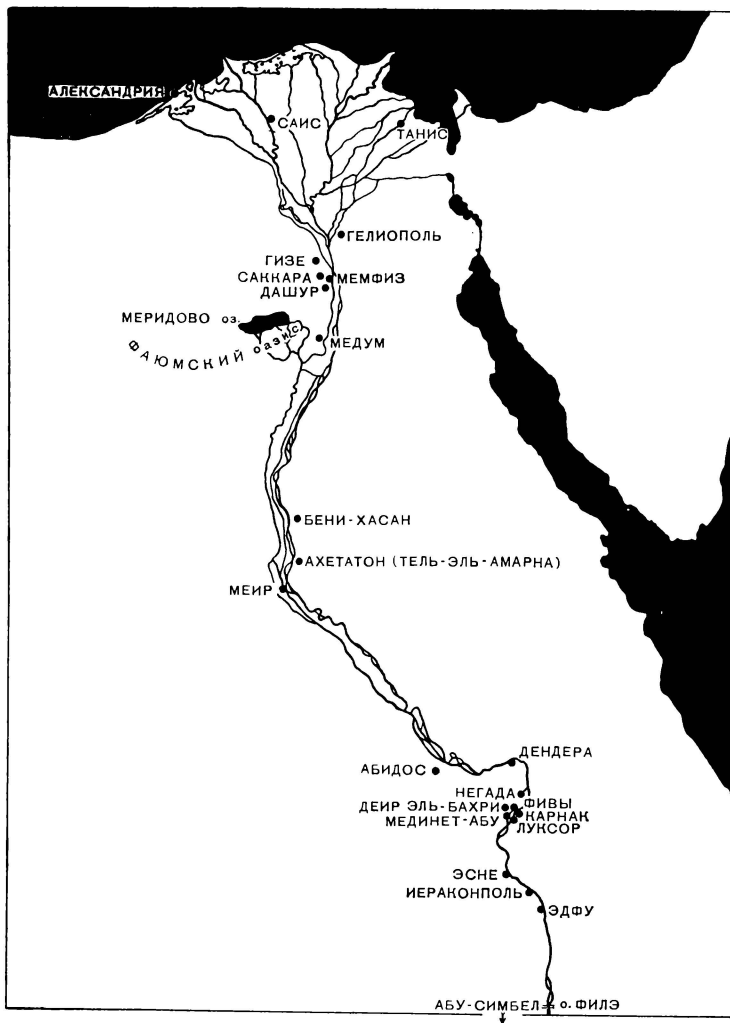
(Конец 5—4 тысячелетие до н. э.)

Следы человеческой деятельности в долине Нила восходят к древнейшим временам, но сравнительно последовательную картину о слагавшемся здесь обществе мы можем представить себе, начиная с 5 тысячелетия до н. э. По найденным в раскопках предметам, остаткам селений и погребениям видно, что человек тогда жил здесь в условиях первобытнообщинного строя, основанного на примитивном земледелии и скотоводстве. Большое значение еще имели охота и рыболовство. Ввиду почти полного отсутствия дождей земледелие в Египте возможно только благодаря ежегодным длительным нильским разливам. Пропитывая влагой землю, воды Нила оставляли на ней слой ила и создали столь плодородную почву, что даже при обработке ее примитивными орудиями можно было получать больше продуктов, чем это было нужно для прокормления людей, непосредственно занятых земледелием. Это создавало возможность для раннего появления эксплуатации чужого труда. Отдельные общины начали применять для работ по искусственному орошению полей рабов — вначале еще немногочисленных, что обострило развитие имущественного неравенства внутри общин. Появляются зачаточные формы государственной власти, аппарата угнетения, созданного в интересах нарождавшегося

класса рабовладельцев. Между общинами длительное время шли войны из-за земель, каналов и рабов. Во второй половине 4 тысячелетия образовались два больших государственных объединения, Северное и Южное, а около 3000 года до н. э. Юг подчинил себе Север. Возникло единое египетское государство.

Как и всюду, в долине Нила человек сначала жил в ямах и пещерах и устраивал навесы и шатры из натянутых на шестах шкур и плетенки. Постепенно появились хижинки, сложенные из комков глины или сплетенные из тростника и обмазанные глиной, в которых верхушки тростников связывались наверху, образуя крышу. Жилища вождей племен и племенные святилища вначале делались таким же образом, как и хижинки, и выделялись лишь размерами. На кровле святилища или в его ограде укрепляли фетиш — изображение почитавшегося здесь духа. Позднее для постройки жилищ начали изготавливать кирпич-сырец. Перед жилищем устраивали двор, обнесенный оградой, а позже — стеной.

Погребения вначале также имели форму простой овальной ямы, выстланной циновками в подражание жилищам людей. То, что первоначальные формы жилищ, святилищ и гробниц имели между собой много общего, объясняется тем, что все они мыслились именно обиталищами людей, духов, мертвых. Отсюда понятно, почему и позже в архитектуре Древнего Египта обнаруживается известная общность в планировке и оформлении дома, храма, гробницы, равно как понятна и связь в развитии погребений доклассового периода с развитием жилищ. Так, по мере освоения кирпича могилы делаются прямоугольными и обкладываются кирпичом. Такие гробницы появляются у наиболее обеспеченной верхушки общества, рядовые же общинники по-прежнему погребались в овальных ямах.



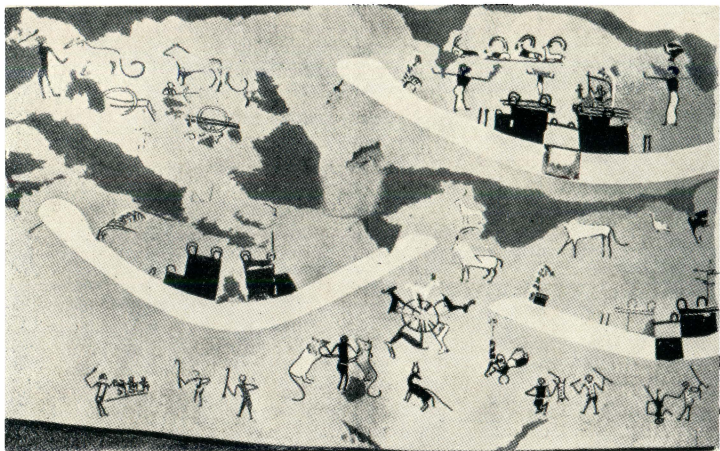
1. Карта Древнего Египта



2. Глиняный сосуд с росписью

Развитие имущественного неравенства в общине, обусловившего различие в форме жилищ, отразилось и на различии погребений. Особое внимание обращалось на оформление могилы вождя общины, поскольку считалось, что „вечное“ существование его духа обеспечивало благоденствие всей общины. В Иераконполе была найдена гробница такого вождя, глиняные стены которой были уже покрыты росписью.

При раскопках могил в них находят не только скелеты людей, но и ряд предметов — сосуды, статуэтки и пр. Это было связано с верой в посмертное существование умершего, которое представлялось продолжением земного. Для обеспечения этого существования родные ставили в могилу сосуды с пищей и питьем и предметы домашнего обихода.



3. Стенная роспись из гробницы в Иераконполе

Все эти вещи показывают постепенное развитие техники в трудной борьбе первобытного человека с природой и людьми, изменения в жизни общины, своеобразное осмысление человеком явлений окружавшего его мира. Отсутствие знаний подлинной связи явлений, „бессилие дикаря в борьбе с природой“, породившее „веру в богов, чертей, в чудеса и т. п.“⁴, вызвало фантастические объяснения явлений окружавшего человека мира. Возникшие уже в этот период верования и обряды определили характер художественных изделий, находимых в древнейших гробницах.

Самыми ранними из них являются глиняные сосуды, сделанные от руки, часто лощеные. По краям некоторых сосудов идет неровная полоса черного цвета, которая получалась оттого, что при обжиге сосуд





ставился кверху дном, и его верхний край оказывался в огне. Встречаются сосуды с несложными белыми узорами, четко выделяющимися на красном фоне глины, покрытой красной охрой или гематитом.

Постепенно формы сосудов становятся разнообразнее; меняются и содержание росписей и их техника. Росписи выполняются уже красной краской по желтоватому фону. В этих росписях отражались заупокойные и земледельческие обряды. Часто мы видим на них плывущие по Нилу ладьи, украшенные ветвями, с людьми, совершающими культовые действия (илл. 2), причем главную роль играют женские фигуры, что было связано с восходящей еще к матриархату ведущей ролью женщины. Подобные же представления отражают и женские статуэтки из глины и кости, явно относящиеся к культам плодородия. Очень близко к росписям на сосудах и содержание стеной росписи из гробницы вождя в Иераконполе (илл. 3), показывающее, по-видимому, загробное странствование души умершего; часть сцены здесь связана и с охотничьими обрядами. Охота еще не потеряла своего значения, отзвуки древних охотничьих обрядов нашли выражение и в особых пластинках из серо-зеленого шифера, имеющих форму рыб, страусов, различных зверей и предназначавшихся для растирания красок во время обрядов.

Образы людей и в росписях и в примитивных скульптурах охарактеризованы в самой общей и условной форме; передаются лишь черты, наиболее существенные для характеристики данного образа. Так, у статуэток жриц или богинь особо выделен ритуальный жест поднятых рук, у статуэток, связанных с культом плодородия, подчеркнуты половые органы и т. д., несущественные же для определения подобного образа черты разрабатывались меньше, а иногда и вовсе не

обозначались (детали лица, ступни ног). Животные, птицы, ладьи, деревья также передавались в самых общих чертах, но при этом таких, которые лучше других позволяют узнать изображение.

Стремясь охарактеризовать фигуры и предметы наиболее доходчивым способом, первобытный художник воспроизводил различные части одной и той же фигуры с разных точек зрения. Так, в иераконпольской росписи тела животных даны в профиль, а рога то в профиль, то в фас — в зависимости от того, как более отчетливо может быть показана та или иная форма рогов: у антилопы и горного козла — в профиль, у быка или буйвола — в фас (так же продолжали изображать рога каждого вида животных и в искусстве рабовладельческого Египта). На той же росписи и у людей встречаются различные сочетания фасных и профильных изображений разных частей тела при неизменно профильном рисунке ступней ног.

Подобный способ изображения не мог смущать художника, ибо последний рисовал предметы не с натуры, не так, как он видел их в определенный момент, с одной определенной точки зрения, а так, как он их представлял. Поэтому он и воспроизводил лишь наиболее важные признаки каждого знакомого ему существа или предмета, особенно тщательно изображая то, что было главным для данной сцены, — оружие и руки для боя и охоты, ноги для бега или пляски. Передача правильных пропорций фигур для него не имела значения. Взаимоотношения действующих лиц передавались также крайне примитивно: так, центральная роль жрицы или богини выражалась в росписи просто большими размерами ее фигуры.

Памятники более позднего времени свидетельствуют об изменении художественных требований, явившемся следствием иной ступени развития общества, культуры,

мировосприятия. Образы передаются отчетливее, чаще соблюдаются пропорции, композиции приобретают известную организованность. Примерами нового этапа в развитии египетского искусства являются тонкие каменные плиты с рельефными изображениями битв между общинами. Характерной чертой этих рельефов является стремление возвеличить такого предводителя, который изображался поражающим врагов, в виде льва или быка.

В подобных памятниках уже намечается известный отбор образов и приемов, которые затем, повторяясь на аналогичных произведениях, постепенно становились обязательными. Этому содействовал культово-официальный характер этих памятников, предназначенных для увековечивания побед.

Постепенное усиление такого отбора наряду с продолжением освоения новых тем и новых средств передачи становится важнейшей чертой последующего этапа развития древнеегипетского искусства. В процессе становления классового общества и образования единого рабовладельческого государства перед искусством встают иные задачи, которые так же определяют его роль при новом общественном строе, как определяется при нем роль религии, которая отбором верований, мест и предметов культа, сложением ритуала, характером мифов становится на службу интересам верхушки рабовладельческого государства и его главе — фараону. Подобный путь проходит и искусство, призванное отныне в первую очередь создавать памятники, прославляющие царей и знать рабовладельческой деспотии. Такие произведения уже по самому своему назначению должны были выполняться по определенным правилам, что и способствовало образованию канонов, которые становятся тормозом в дальнейшем развитии египетского искусства.

Примером памятника, показывающего новые формы искусства, является большая шиферная плита фараона Нармера (высотой 64 см), сооруженная в память победы Южного Египта над Северным и объединения долины Нила в единое государство. Рельефы на обеих сторонах плиты представляют пять сцен, из которых четыре рассказывают о победе царя Юга над северянами. Мы видим на одной стороне (илл. 4) царя в короне Южного Египта, убивающего северянина, а внизу — убегающих северян. На другой стороне плиты (илл. 5) наверху изображено торжество по случаю победы: царь в короне побежденного Севера идет с приближенными смотреть на обезглавленные трупы врагов, а внизу — царь в образе быка, разрушающий вражескую крепость и топчущий врага; на средней части этой стороны — символическая сцена культового, но неясного содержания.

Памятник отличается новыми чертами. Каждая сцена является законченным целым и в то же время частью общего замысла памятника. Сцены расположены поясами, одна над другой, — отныне так будут строиться стенные росписи и рельефы в искусстве рабовладельческого Египта.

Вообще основные особенности этих канонов на плите Нармера уже имеются, причем ясен и путь их сложения. С одной стороны, здесь отлились новые черты, показывающие овладение художником более высоким мастерством в передаче действительности: пропорции фигур почти правильны, отмечены мускулы, положение каждого человека четко охарактеризовано различием одежд, головных уборов, атрибутов. И наряду с этим закреплены приемы, идущие из далекого прошлого, — показ социального различия действующих лиц разницей в масштабах их фигур, изображение различных частей тела человека, животного и птицы с разных

точек зрения. Характерно при этом, что введенное отныне постоянное применение подобного канона для изображения людей не распространяется на плите Нармера на двух человек, сдерживающих головы фантастических зверей на средней сцене второй половины плиты и изображавших, видимо, пленных северян-рабов; в дальнейшем в искусстве рабовладельческого Египта отступление от канонов легче всего делалось именно в изображении людей, принадлежавших к низшим слоям населения.

Плита Нармера показывает сложившийся классовый характер египетского искусства, явно выраженный в ней стремлением возвеличивать образ царя всеми доступными средствами — непомерным усилением масштабов его фигуры, сохранением пережитков древних тотемистических представлений в изображении царя в виде мощного быка, подчеркиванием тесной связи царя с божеством. Так, в главной сцене над головой убиваемого царем пленного дано символическое изображение победы Нармера: бог Гор в виде сокола протягивает царю веревку, привязанную к голове северянина, выступающей из проросшей болотистыми растениями земли — дельты Нила.

Таким образом, плита Нармера является памятником, который показывает завершение развития искусства доклассового периода египетского общества и в то же время начало искусства рабовладельческого Египта.

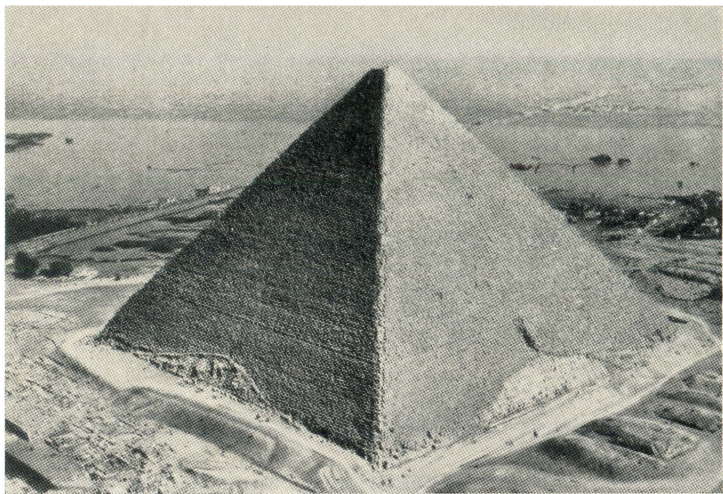
ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА (300 — около 2300 годы до н. э.)

Египет времени Древнего царства представлял собой еще примитивное рабовладельческое общество, в котором наряду с эксплуатацией рабов существовала и эксплуатация объединенного в общины свободного земледельческого населения. Во главе государства стоял фараон, деспотически правивший страной в интересах класса рабовладельцев и опиравшийся на верхушку рабовладельческой знати.

Столицей Египта в то время был город Мемфис, расположенный в начале дельты Нила, недалеко от современной египетской столицы — Каира. Мемфис, один из древнейших городов мира, играл важную роль в истории египетской культуры. Памятники Мемфиса сохранили нам древнейшие произведения египетской литературы, здесь сложилась одна из крупнейших древнеегипетских религиозно-философских систем, связанная с почитанием местного бога Птаха, сотворившего, по легенде, весь мир „мыслью и словом“; это учение имело впоследствии большое значение для развития позднеантичной философии, так как оно послужило основой для учения о Логосе. Мемфис рано стал и ведущим художественным центром, который внес огромный вклад в египетское искусство. Период Древнего царства вообще был временем сложения основных форм египетской культуры, начиная от самой

формы государства. Тогда же, и именно в Мемфисе, определились и главные задачи, и характер египетского искусства, и соотношение его видов, постепенно сложились основные типы архитектурных памятников.

В истории египетского искусства ведущая роль принадлежала архитектуре. Уже во время Древнего царства были созданы грандиозные каменные постройки — гробницы фараонов, пирамиды. Это стремление обеспечить особую прочность культовых сооружений и в особенности гробниц было связано с древнейшими верованиями. В Египте, как во всякой древней земледельческой стране, было распространено обожествление сил природы. Смена засушливого времени года расцветом растительности после нильского разлива воспринималась как смерть и воскресение бога производительных сил природы Осириса. С подобными представлениями были связаны заупокойные верования. Считалось, что как умер и воскрес Осирис, так после смерти могут воскреснуть и люди. Наряду с мифом об Осирисе в заупокойном ритуале сохранялись и обряды, сложившиеся в долине Нила еще в отдаленнейшие времена. В итоге верований в наличие посмертной жизни повсеместно развивается стремление первобытного человека в какой-то мере сохранить тела умерших или хотя бы их головы. Сухой климат Египта особенно способствовал развитию подобных стремлений. Здесь не ограничивались сохранением черепов или бальзамированием голов умерших предков, а постепенно в итоге длительных поисков выработали сложные приемы общей мумификации трупа. Так как вначале способы бальзамирования были еще несовершенными, в гробницы ставили статуи умершего как замену тела в случае его порчи. Считалось, что душа за неимением тела может войти в статую



6. Пирамида фараона Хуфу в Гизе

и оживить ее, благодаря чему загробная жизнь умершего будет продолжаться. Следовательно, гробница должна была служить таким помещением, где была бы в полной сохранности мумия, где помещалась бы статуя умершего и куда его родные могли приносить все необходимое для его питания. Эти требования и определили структуру гробниц Древнего царства.

Понятно, что особое внимание уделялось сооружению гробниц царей и рабовладельческой знати. Для верхушки сложившегося рабовладельческого государства главной задачей являлось всемерное укрепление своего положения и власти выразителя своих интересов — фараона. Выполнение этой задачи в области идеологии определило и характер египетского

искусства, обслуживающего нужды господствующего класса.

Гробницы знати состояли из подземной части, где ставили гроб с мумией, и массивной надземной постройки. Такие гробницы современные египтяне, говорящие по-арабски, называют „мастаба“, что значит „скамья“; это название удержалось и в науке. Мастаба времени I династии имела вид дома с двумя ложными дверями и двором, где приносились жертвы. Этот „дом“ представлял собой облицованный кирпичом холм из песка и обломков камней; позднее стали пристраивать и кирпичную молельню с жертвенником. Для гробниц высшей знати уже при I династии частично применялся известняк. Постепенно мастаба усложнялась; молельни устраивались уже внутри надземной части. По мере развития жилищ знати увеличивалось и количество помещений в мастаба, где к концу Древнего царства появляются коридоры, залы и кладовые.

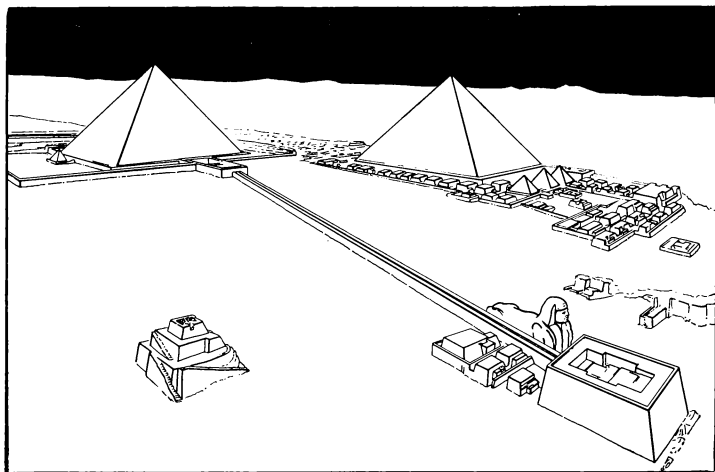
Для истории египетской архитектуры большое значение имело строительство царских гробниц, на сооружение которых тратились огромные средства. Именно здесь применялись технические изобретения, новые идеи зодчих. Необходимо помнить, что царские гробницы были и местом культа умершего фараона. Этот культ играл видную роль в египетской религии, сменив культ предводителя племени доклассового периода. На культ фараона был перенесен ряд пережитков тех представлений, согласно которым считалось, что предводитель племени является магическим средоточием благосостояния племени, а дух умершего предводителя при соблюдении надлежащих обрядов будет и впредь охранять свое племя. Характерно, например, что пирамида Сенусерта I называлась „Сенусерт, смотрящий на Египет“, а на верхушках некоторых пирамид были изображены глаза.







8. Пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура в Гизе



9. Пирамиды в Гизе. Реконструкция

В нарастающей грандиозности царских усыпальниц наглядно сказалось желание утвердить и прославить деспотическую монархию и в то же время проявилась неограниченная возможность эксплуатации этой монархией труда народных масс.

Мысль зодчих и совершенствование технических навыков шли по линии наращивания надземной массы здания; однако увеличение последнего по горизонтали в конце концов не могло уже производить требуемое впечатление подавляющей монументальности. Важнейшим этапом в развитии царских гробниц явилась поэтому идея увеличения здания по вертикали. По-видимому, эта идея впервые возникла при постройке знаменитой усыпальницы царя III династии Джосера (28 век до н. э.), так называемой „ступенчатой пира-

миды“ (илл. 7). Имя ее строителя, зодчего Имхотепа, сохранилось до конца истории Древнего Египта как имя одного из самых прославленных мудрецов, первого строителя каменных зданий, ученого, астронома и врача. Впоследствии Имхотеп был даже обожествлен как сын бога Птаха, а греки сопоставили его со своим богом врачевания Асклепием.

Построенная вблизи Мемфиса (на месте современного селения Саккара около Каира) пирамида Джосера была центром сложного ансамбля из молелен и дворов, не отличавшегося еще стройностью общей планировки. Этот ансамбль был расположен на искусственной террасе, окруженной массивной высокой стеной, облицованной камнем. Сама пирамида достигала в высоту свыше 60 м и состояла как бы из семи мастаб, поставленных одна на другую. Гробница Джосера примечательна не только формой пирамиды, но и тем, что в ее молельнях впервые был широко применен в качестве основного строительного материала камень. Правда, камень еще не везде имел здесь конструктивное значение: здесь нет свободно стоящих колонн, они соединены со стенами, от которых зодчий не решается их отделить. Здания ансамбля воспроизводят в камне формы, свойственные деревянным и кирпичным постройкам: потолки вырублены в виде бревенчатых перекрытий, колонны и пилястры выдержаны в пропорциях, выработанных для деревянных зданий. Усыпальница Джосера важна и по своей декорировке. Интересны формы колонн и пилястр: здесь имеются и четкие, величественные в своей простоте каннелированные стволы с плоскими плитами абак вместо капителей и впервые выполненные в камне пилястры в форме раскрытых цветов папируса и лотоса. Стены залов были облицованы алебастровыми плитами, а в ряде подземных покоев — блестящими зелеными

фаянсовыми изразцами, воспроизводящими тростниковое плетение. Таким образом, усыпальница Джосера в целом была чрезвычайно характерным для своего времени памятником, замечательным свидетельством интенсивной работы мысли и творческого дерзания. Еще не были найдены присущие каменному строительству формы, еще не была надлежащим образом организована планировка всего ансамбля, но уже было осознано и осуществлено основное — здание начало расти вверх и камень был определен как главный материал египетского монументального зодчества.

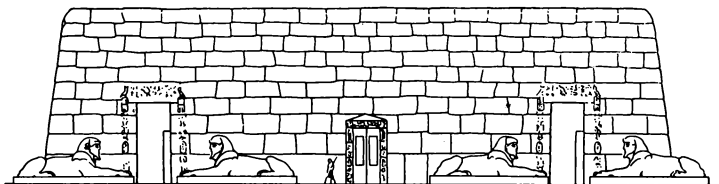
Пирамида Джосера явилась важнейшим этапом на пути к созданию пирамид классического типа. Первой такой пирамидой была усыпальница царя IV династии Снофру в Дашуре, имевшая свыше 100 м в высоту и явившаяся предшественницей знаменитых пирамид, построенных в Гизе фараонами Хуфу, Хафра и Менкаура (по-гречески — Хеопсом, Хефреном и Микерином) и причисленных в древности к семи чудесам света. Эти пирамиды (илл. 8), как и все другие, расположены на западном берегу Нила. Еще издали на фоне розовеющих скал и синих ущелий Ливийских гор с их золотящимися на солнце верхушками отчетливо виден гигантский треугольник пирамиды Хуфу. Производимое пирамидами огромное впечатление описали многие очевидцы. Вот как об этом пишет русский путешественник А. С. Норов, посетивший Египет в 1834—1835 годах: „...по странной игре оптики, замеченной уже многими путешественниками, пирамиды по мере приближения к ним кажутся как бы менее огромными, чем издали; это происходит, по моему мнению, оттого, что издали они имеют лазоревый цвет дальности, резко обозначающий их на пустынном пространстве и на ясном горизонте; но с приближением к ним они принимают желтоватый цвет тех камней, из которых

они построены, и таким образом сливаются с тем же желтым цветом песчаной пустыни, которая их окружает... Чтобы судить о непомерной огромности пирамид, надобно подойти к самой их подошве... надобно стать не на углах пирамиды, а посередине одной из ее сторон... Тут огромность ее подавляет самое воображение; хотя эти отесанные камни показывают труд чьих-то рук, но вы едва верите, чтоб это было сделано руками человеческими“⁵.

Фантастические размеры пирамид еще в далекой древности привлекали внимание множества людей. На их камнях разными письменами на разных языках высечены тысячи надписей. В записях, оставленных греками и римлянами, часто высказывается сожаление,

10. Зал первого заупокойного храма фараона Хафра





11. Заупокойный храм фараона Хафра. Фасад.
Реконструкция

что вместе с ними не могут видеть это чудо их умершие родные. Среди таких надписей читаем: „Я, Панольбиос из Гелиополя, любовался гробницами царей и вспомнил своих“⁶. Одна римлянка выразила свои чувства в стихах:

„Видела я без тебя пирамиды, о брат мой любимый,
Все, что смогла, — о судьбе твоей горькие слезы роняя
В скорби о нашем былом, жалобу здесь написала“⁷.

Наиболее грандиозная из трех гробниц — пирамида Хуфу (илл. 6) является самым большим каменным зданием древнего мира. Ее высота достигала 146,6 м, а длина стороны ее основания — 233 м. Пирамида Хуфу была сложена из точно отесанных и плотно пригнанных известняковых блоков весом в основном около 2,5 тонн каждый; подсчитано, что на сооружение пирамиды пошло свыше 2300 тысяч таких блоков. Отдельные блоки весили по 30 тонн. С северной стороны был вход, который соединялся длинными коридорами с расположенной в центре пирамиды погребальной камерой, где стоял саркофаг царя. Чтобы облегчить давление огромной массы камня на погребальную камеру, над ее потолком в нескольких рядах кладки были оставлены пустоты. Камера и часть коридоров были облицованы

гранитом, остальные коридоры — известняком лучшего качества. Снаружи пирамида была облицована прекрасно обработанными плитами известняка, и ее массив четко выделялся на фоне неба.

Каждая из пирамид в Гизе была окружена определенным архитектурным ансамблем, однако здесь расположение зданий показывает значительно возросшее умение зодчих дать четкий план всего комплекса и уравновесить его части (илл. 9). Пирамида стоит теперь одна в центре двора, стена которого как бы подчеркивает особое положение пирамиды и отделяет ее от окружающих построек. Этого впечатления не нарушают и находящиеся иногда в пределах того же двора маленькие пирамидки цариц; разница их масштабов по сравнению с пирамидой царя лишь усиливает впечатление величины последней. К восточной стороне пирамиды примыкал заупокойный храм, соединявшийся крытым каменным проходом с нижним заупокойным храмом в долине. Этот храм строился там, куда доходили воды нильских разливов. К востоку от него зеленели орошаемые Нилом поля, к западу расстилались безжизненные пески пустыни; первый заупокойный храм, служивший входом ко всему комплексу, стоял как бы на грани жизни и смерти. Вокруг пирамиды в четко распланированном порядке располагались масштаба придворных фараона, являвшихся одновременно и его родными.

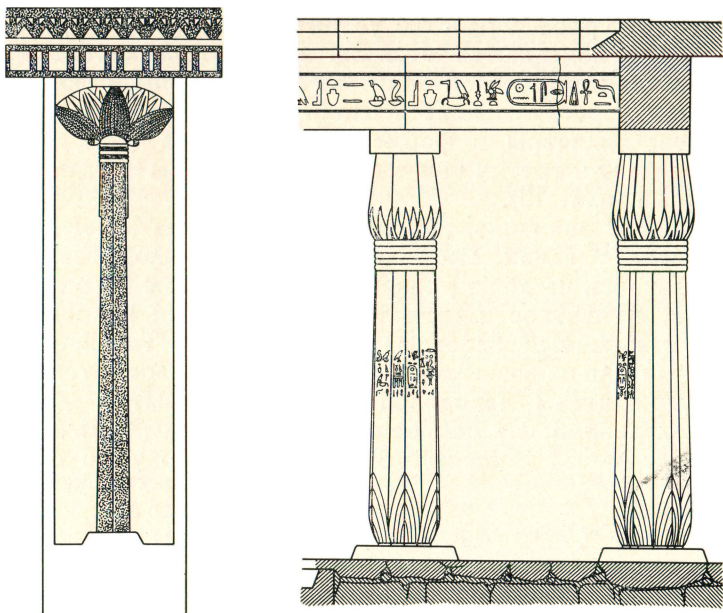
Интересен заупокойный храм около пирамиды Хафра. Он представлял собой прямоугольное здание с плоской крышей, сложенное из массивных известняковых блоков (илл. 11). В центре его находился зал с четырехгранными монолитными гранитными колоннами. Входом ко всему комплексу пирамиды служил первый заупокойный храм в долине, его фасад достигал 12 м в высоту и имел две двери, которые как бы стерегли

поставленные по их сторонам сфинксы — фантастические существа в виде льва с головой человека, олицетворявшие мощь фараона.

Внутри первый храм также имел зал с четырехгранными гранитными колоннами (илл. 10), вдоль стен которого были расставлены статуи фараона, сделанные из различных пород камня.

Отличительной чертой архитектуры пирамид Гизе является полное освоение и конструктивной роли камня и его декоративных возможностей. В пирамидных храмах впервые в Египте встречаются свободно стоящие колонны то с круглыми стволами и простыми абаками, то в виде четырехгранных столпов. Зодчие умело пользуются сочетаниями отполированных плоскостей различных камней. Блестящие грани колонн заупокойного храма прекрасно гармонировали с облицовывавшими его стены плитами розового гранита и с алебастровыми полами, равно как аналогичное оформление зала нижнего храма составляло замечательное по красочности целое со статуями из зеленого диорита, сливочно-белого алебастра и желтого шифера.

Иной характер носит оформление усыпальниц фараонов V и VI династий (ок. 2500—2300 гг. до н. э.). Они намного уступают по размерам пирамидам царей IV династии, не превышая 70 м в высоту, и сложены из небольших блоков, частично даже из бута. Сооружение колоссальных пирамид ложилось слишком тяжелым бременем на экономику страны, отрывая массу населения от земледельческих работ и вызывая недовольство номовой знати. Возможно, что этим была вызвана смена династии. Новые фараоны, которые уже в силу обстоятельств своего воцарения были вынуждены считаться с номовой знатью, не могли напрягать все силы страны для сооружения своих гробниц, чем и объясняется снижение размеров и качества кладки



12. Типы колонн Древнего царства.

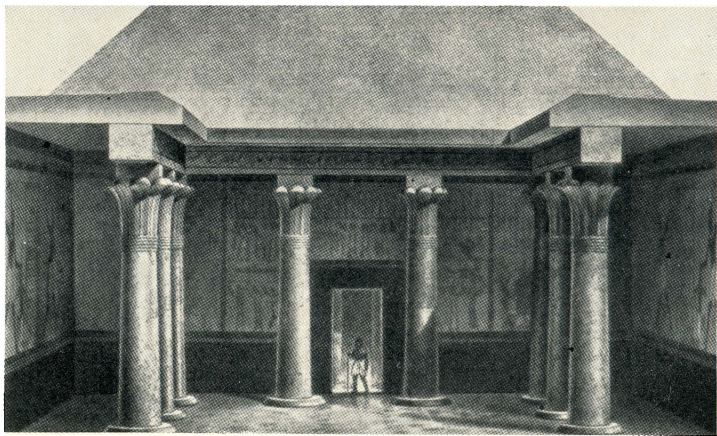
Слева: пилястра в виде белого лотоса; справа: колонны в виде связок папирусов

последних. Тем большее внимание уделяется теперь оформлению пирамидных храмов. Их стены в значительно большей степени покрываются цветными рельефами, прославляющими фараона как сына бога и победителя всех врагов Египта. Мы видим здесь, как богини кормят его грудью, как он в образе сфинкса топчет врагов, как прибывает из победоносного похода его флот. Размеры пирамидных храмов увеличиваются, их

архитектурное убранство усложняется. Именно здесь впервые появляются ставшие затем столь характерными для египетской архитектуры колонны в форме связок нераспустившихся папирусов или бутонов лотосов, пилястры в форме цветов лотоса (илл. 12). Возникает и третий тип египетской колонны — пальмовидный (илл. 13).

Особое внимание, которое зодчие конца Древнего царства уделяли оформлению храмов, плодотворно отразилось на общем развитии архитектуры того времени, в частности, появляется новый тип зданий — так называемые солнечные храмы (илл. 14). Такой храм устраивали на возвышении, которое обносилось стеной. Внутри стены находился большой открытый двор с моельнями, а в центре стоял сам объект культа — колоссальный каменный обелиск. Его верхушка оби-

13. Заупокойный храм фараона Сахура



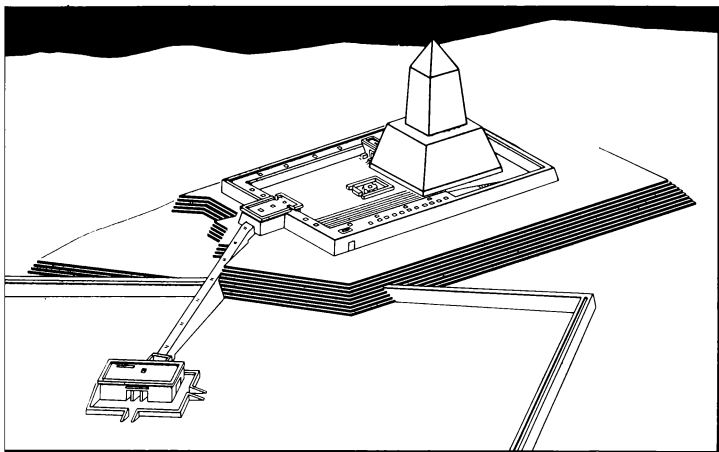
валась позолоченной медью и ярко блестела на солнце. Перед обелиском находился огромный жертвенник. Как и пирамида, солнечный храм соединялся крытым проходом с воротами в долине.

О гражданской архитектуре Древнего царства мы знаем немного, так как дома и даже дворцы строили из кирпича и из дерева и потому от них почти ничего не сохранилось. О внешнем виде древнейших дворцов мы можем судить только по изображениям их фасадов на заупокойных плитах — стелах и на саркофагах (гробах); представление о домах дают помещавшиеся в гробницах „домики для души“. Таким образом, путь развития египетской архитектуры можно проследить главным образом по памятникам культового назначения.

При разборе усыпальниц царей и знати мы уже говорили о тех статуях, которые составляли их неотъемлемую часть, так же как и о верованиях, благодаря которым в гробницах появились скульптуры. Те же представления определили и предъявлявшиеся к скульптуре требования. Строгие фронтальные позы заупокойных статуй знати однообразны, раскраска этих скульптур условна. Поставленные в нишах молелен мастаба или в особых небольших закрытых помещениях позади молелен, эти статуи изображают умерших либо стоящими, либо сидящими на кубообразных тронах или на земле, поджав скрещенные ноги, в позе египетских писцов. Статуи кажутся неразрывно связанными со стеной молельни, причем за спиной многих из них сохраняется в виде фона часть того блока, из которого они были высечены. У всех статуй прямо поставлены головы, почти одинаково расположены руки и ноги, одни и те же атрибуты. Тела мужских фигур окрашены в кирпично-коричневый цвет, женских — в желтый, волосы у всех черные, одежды белые.

Это единство иконографических элементов скульптур Древнего царства было вызвано их назначением и условиями их развития. Статуя должна была передать сходство с умершим человеком, тело которого она заменяла (отсюда раннее возникновение египетского скульптурного портрета), торжественная же приподнятость образа была вызвана стремлением подчеркнуть высокое социальное положение умершего. Однообразие поз статуй отчасти объясняется их зависимостью от архитектуры гробницы, но главным образом — их ритуальным назначением. Статуи должны были оставаться одинаковыми из поколения в поколение. Это мешало художникам преодолевать установившийся подход к передаче образа человека, вынуждая сохранять не только скованность позы, но и бесстрастное спокойствие лица и чрезмерно развитую мускулатуру подчеркнуто мощных тел. Несмотря на хронологическое и качественное различие этих скульптур и несомненную портретность лиц, тем не менее все они производят впечатление торжественной монументальности и строгого спокойствия. Это можно отчетливо видеть на статуях вельможи Ранофера (илл. 16), царевича Рахотепа и его жены Нофрет (илл. 15), которые могут служить примерами идущих и сидящих фигур.

Но жизнь была сильнее требований религии, которые не смогли полностью задержать творческий рост египетского искусства. Лучшие скульпторы, сумев частично преодолеть традиции, создали ряд замечательных произведений. Среди них следует особенно выделить статую зодчего Хемиуна (илл. 17), статую писца Каи (илл. 18—19), царевича Каапера (илл. 20) и бюст царевича Анххафа. Это — произведения, в которых наиболее полно были осуществлены искания художников Древнего царства и которые являются



14. Солнечный храм фараона Ниусерра в Абусире.
Реконструкция

одними из лучших образцов египетского реалистического портрета.

В каждой из этих скульптур воплощен образ, незабываемый по яркости неповторимой характеристики, по индивидуальному своеобразие, подлинной художественной высоте.

В портрете Хемиуна ярко обрисован один из наиболее высоко стоявших в современном обществе людей — царский родственник, руководитель строительства такого замечательного памятника, как пирамида Хуфу. Явно портретное лицо трактовано обобщенно и смело. Резкими линиями очерчен нос с характерной горбинкой, веки прекрасно поставленных в орбитах глаз, маленький, но энергичный, жесткий рот. Очертания слегка выступающего подбородка, несмотря на



15. Статуи царского сына Рахотепа и его жены Нофрет

чрезмерную полноту уже ожиревшего тела, еще продолжают сохранять те линии, которые выразительно заканчивают общую характеристику этого волевого, быть может, даже жесткого лица. Очень хорошо показано и тело Хемиуна — полнота залитых жиром мускулов, правдиво переданные складки кожи на груди, на животе, особенно на пальцах ног и рук.

Не менее яркой индивидуальностью отличается статуя царского писца Каи, воплотившая, однако, образ человека совсем иного характера. Скульптор мастерски передал образ царского писца, сидящего поджав ноги перед своим владыкой и записывающего все, что диктует ему фараон. Перед нами — лицо человека, привыкшего молча, беспрекословно исполнять волю господина. Плотно сжатые тонкие губы большого рта и внимательный взгляд зорких глаз придают этому лицу с его слегка плоским носом и выдающимися скулами смешанное выражение сдержанности, готовности повиноваться с хитростью ловкого и умного царского приближенного. Именно такого рода человек мог руководствоваться словами египетского поучения:

„Если ты человек приближенный и сидишь в совете своего господина — говори осторожно и остерегайся, ибо слово труднее всякой работы!.. Сгибай спину перед твоим начальником, и твой дом будет полон имущества!“⁸

Поражает правдивость проработки всего тела Каи — ключиц, жирных, дряблых мускулов груди и живота, столь свойственных человеку, ведущему сидячий образ жизни. Великолепна и моделировка рук с длинными пальцами, колен, спины. Следует отметить прием изображения глаз, столь оживляющих лицо Каи. Они сделаны из разных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую по форме орбите и образующую в то же время края век, вставлены куски алебастра



для белка глаза и горного хрусталя — для зрачка, причем под хрусталь подложен небольшой кусочек полированного дерева, благодаря которому получается та блестящая точка, которая придает особую живость зрачку, а в итоге — всему глазу. Такая трактовка глаз, вообще свойственная скульпторам Древнего царства, сообщает определенную жизненность лицу статуи.

Замечательна и прославленная статуя царского сына Каапера. Жизненная правдивость этой статуи такова, что работавшие на раскопках у Мариэтта феллахи, обнаружив статую Каапера в его гробнице, закричали: „Да ведь это шейх нашего селения!“ (Этот эпизод и был причиной того, что в науке статуя Каапера известна под названием „Сельский староста“.) Мы видим здесь опять индивидуальное лицо с мягкими, незаметно переходящими одна в другую линиями, с круглым подбородком, сравнительно некрупным носом, пухлым ртом и небольшими, мастерски поставленными глазами. Вновь, как и на предыдущих двух памятниках, здесь так же тщательно проработано тело пожилого человека с большим животом, полными плечами и руками. Он идет, твердо ступая, опираясь на посох, — голова его высоко поднята, вся фигура полна сознания собственного достоинства.

Бюст царского сына Анххафа является, пожалуй, наиболее примечательным скульптурным портретом из всех упомянутых шедевров Древнего царства. Это — поразительное лицо, отмеченное предельным не только для скульптур рассматриваемого периода, но, быть может, и для всей египетской пластики реализмом, лицо человека, принадлежащего к кругу высших сановников рабовладельческой деспотии, властного, умного, вероятно, немало повидавшего в течение своей жизни. Оно приковывает к себе внимание мастерством

передачи мускулатуры лица, складок кожи, нависающих век. Вся лепка выполнена не по известняку, из которого высечен бюст, а по гипсу, плотным слоем покрывающему камень. Реалистичности лица соответствует и трактовка плеч, груди, затылка, аналогичная той передаче тела, которую мы видели в статуе Хемиуна.

Все эти разнообразные статуи не являются повторением внешнего облика того или иного человека: это — образы, созданные путем отбора наиболее характерных особенностей, определенного обобщения, далекие от пассивной передачи действительности.

Памятники, дошедшие от предыдущих веков, показывают нам путь, приведший скульптора Древнего царства к созданию таких шедевров. Важным этапом на этом пути было овладение изготовлением гипсовых масок с лиц умерших людей. Применение гипса как средства сохранить облик тела умершего было вообще испытано в период IV династии в числе тех попыток найти лучший способ мумификации, которые делались в течение Древнего царства. Однако, освоив технику изготовления масок, скульпторы не могли ограничиться простым воспроизведением черт смертной маски в лице заупокойной статуи уже потому, что маска запечатлевала черты мертвого лица, а статуя должна была изображать живого человека. Отсюда вытекала необходимость переработки слепка, при которой скульптор производил необходимый для его творческого замысла отбор черт.

Сперва таким способом стали готовить отдельные головы и бюсты умерших, которые вначале применялись наряду со статуями. Портретные головы умерших (илл. 21) были найдены в ряде гизехских мастаба IV династии, где они помещались в подземной части гробницы перед входом в камеру с саркофагом. Ритуальные особенности, связанные с ними, еще не





18. Статуя писца Каи. Деталь



19. Статуя писца Каи



выяснены. Очевидно, вплоть до IV династии в египетской религии происходил отбор и закрепление возникших в разные времена и в различных условиях представлений о загробном существовании душ, равно как отбор соответствующих обрядов, а следовательно, и типов заупокойных статуй.

Каждая из голов, найденных в гизехских мастаба, отличается индивидуальностью и носит следы продуманного отбора черт. Эти памятники помогают нам проследить пути создания такого произведения, как статуя зодчего Хемииуна. При сравнении Хемииуна с гизехскими головами и Анххафом становится ясно, что Хемииун — закономерный этап длительных творческих поисков, памятник, в котором был воплощен в посильной для искусства Древнего царства мере реалистический образ египетского вельможи. Социальная определенность образа, столь удачно выраженная в статуе Хемииуна, является вообще одним из важнейших элементов стиля скульптур Древнего царства, ибо последние должны были воспроизводить не просто образы умерших предков, но образы людей, принадлежавших к той верхушке общества, которая держала в своих руках все управление государством.

Высокое социальное положение изображаемого лица еще больше подчеркнуто в царских статуях, где основной задачей было создание образа фараона как неограниченного владыки и сына бога. Цари Египта изображались с сверхчеловеческими мощными телами и бесстрастными лицами, сохранявшими основные портретные черты, но в то же время явно идеализированными. Иногда идея божественности фараона передавалась чисто внешними средствами: царь изображался вместе с богами, как равный им, или священный сокол охранял его своими крыльями, сидя на спинке его трона (илл. 22). Особым видом воплощения идеи



21. Голова из мастаба в Гизе

сверхчеловеческой сущности фараона был образ сфинкса — фантастического существа с туловищем льва и портретной головой царя. Сфинксы были первыми царскими статуями, стоявшими вне храмов и, таким образом, доступными для обозрения народных масс, на которых они должны были производить впечатление сверхъестественной и потому неодолимой силы фараона.

Исключительное место не только среди подобных скульптур, но и вообще в египетском искусстве занимает знаменитый Большой сфинкс (илл. 23), находящийся у нижнего заупокойного храма Хафра.

Основу Большого сфинкса составляет естественная известняковая скала, которая по своей форме напоминала фигуру лежащего льва и была обработана в виде колоссального сфинкса, причем недостававшие части были добавлены из соответственно обтесанных известковых плит. Размеры Сфинкса огромны: его высота — 20 м, длина — 57 м. На голове Сфинкса надет царский полосатый платок, на лбу высечен урей — священная змея, которая, по верованиям египтян, охраняет фараонов и богов, под подбородком видна искусственная борода, которую носили египетские цари и знать. Лицо Сфинкса было окрашено в кирпично-красный цвет, полосы платка были синие и красные. Несмотря на гигантские размеры, лицо Сфинкса все же передает основные портретные черты фараона Хафра. В древности Сфинкс, колоссальное чудовище с лицом фараона, должен был внушать вместе с пирамидами представление о сверхчеловеческой мощи правителей Египта.

Резко противоположны по своему характеру статуям царей и вельмож статуэтки слуг и рабов, помещавшиеся в гробницы знати для обслуживания умерших вельмож в загробной жизни (илл. 28). Сделанные из камня, а иногда из дерева и ярко раскрашенные, эти статуэтки изображают людей, занятых различными работами: мы найдем здесь и земледельца с мотыгой, и ткачей, и носильщиков, и гребцов, и поваров. Выполненные вне требований канона, самыми простыми средствами, эти статуэтки отличаются яркой выразительностью.

Большое место в искусстве Древнего царства занимали рельефы и росписи, покрывавшие стены гробниц

и храмов, причем и здесь в данный период были выработаны основные принципы дальнейшего развития этих видов искусства. В Древнем царстве уже применялись оба вида египетского рельефа — и более распространенный барельеф и свойственный именно египетскому искусству врезанный рельеф, при котором сама поверхность камня, служившая фоном, оставалась нетронутой, а углублялись контуры изображений. Были известны и два вида техники стенной росписи: большинство росписей выполнялось темперой по сухой поверхности, в некоторых же гробницах этот способ сочетается с вкладкой цветных паст в заранее приготовленные углубления. Краски были минеральные: белая краска добывалась из известняка, красная — из красной охры, черная — из сажи, зеленая — из тертого малахита, синяя — из кобальта, меди, тертого лазурита, желтая — из желтой охры. Росписи в ряде случаев отличаются замечательным сочетанием красок. В известных изображениях гусей из одной гробницы в Медуме коричневые, желтые и красные тона фигур одних птиц и серые, черные и красные тона других прекрасно оттеняются нежной зеленью растений (илл. 27).

В искусстве Древнего царства сложилось и содержание изображений на рельефах и росписях, и главные правила расположения сцен на стенах, и ставшие впоследствии традиционными композиции целых сцен, отдельных эпизодов, групп и фигур. Содержание изображений на рельефах и росписях было определено их назначением. Рельефы в заупокойных царских храмах и в подводивших к последним крытых проходах содержали, с одной стороны, сцены, прославлявшие царя как могучего владыку, — битвы, захват пленных и добычи, удачные охоты — и как сына бога (царь среди богов), а с другой, — ритуальные изображения, целью которых было доставить царю загробное блаженство.



22. Статуя фараона Хафра



23. Большой сфинкс фараона Хафра в Гизе

Некоторые из этих рельефов поражают выразительностью и точностью передачи событий и лиц. Таковы, например, изображения умирающих от голода ливийцев на стене прохода к храму фараона Унаса.

Рельефы в гробницах знати также состояли из сцен, прославляющих деятельность вельможи, и сцен, предназначенных для обеспечения ему посмертного благоденствия. Изображения владельца гробницы на рельефе должны были быть портретными, как и его заупокойные статуи. В лучших образцах эта портретность достигает яркой убедительности. В портретных рельефах зодчего Хесира (илл. 24) точно и четко воспроизведенные черты его лица: орлиный нос, густые брови, энергичный рот — прекрасно передают образ сильного, волевого человека во всей его неповторимой индивидуальности.

Рельефы и росписи гробниц являются ценнейшим источником для истории культуры Древнего Египта. Мы видим изображения сельских работ — пахоту, посев, жатву, молотьбу, видим рыбную ловлю, охоту в нильских зарослях и в пустыне, работы различных ремесленников. Перед нами проходят яркие картины социального неравенства — непосильной тяжести труда основной массы населения и обеспеченной, праздной жизни правящей верхушки. Избиение неплательщиков податей сменяется увеселениями знати, тяжелый труд под палящим солнцем — плясками танцовщиц на пиру вельможи. Среди этих сцен много эпизодов, взятых из подлинной жизни. Вот падает груз с вьючного осла, и погонщики бросаются на помощь. Вот другой осел заупрямился и не хочет сдвинуться с места, хотя его бьют палкой и даже тянут за переднюю ногу. А вот стадо переходит через канал: пастух несет на плечах теленка, который обернулся к идущей сзади матери, а та протянула к нему голову и высунула

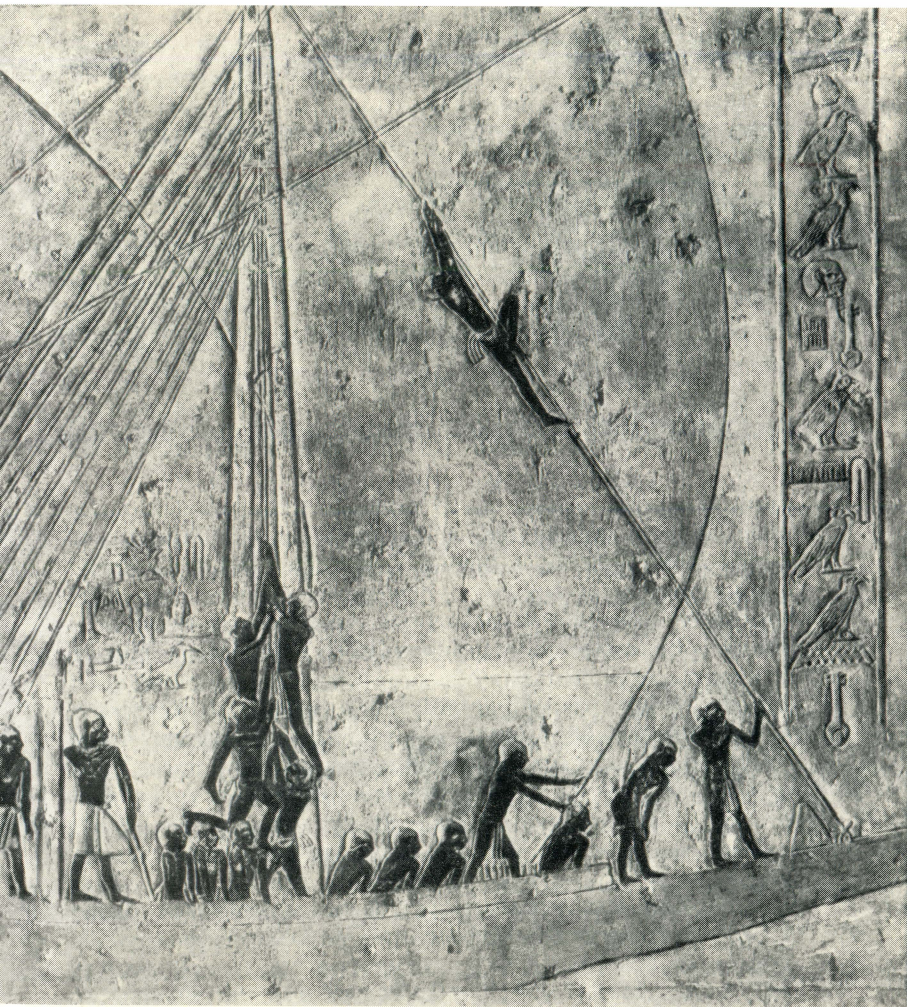
язык, чтобы лизнуть малыша. Часто около действующих лиц бывают написаны слова, которые они могли бы произносить, по мнению художника: вот два пахаря, которых одолела жажда, один из них начал доить корову, на которой они пахали, другой говорит ему: „Торопись, пока не пришел пастух!“

Однако, несмотря на стремление художников внести в изображаемые сцены живость и разнообразие, они должны были подчиняться основной цели гробничных рельефов и росписей — возвеличивать владельца гробницы, подчеркивая его знатность и богатство. Главное место везде занимает фигура наиболее видного по своему социальному положению лица — царя или вельможи. Эта фигура намного превышает по размерам все другие и, в противоположность разнообразным находящимся в движении группам работающих людей, совершенно спокойна и неподвижна. Сидит ли вельможа или идет, он равно держит посох и жезл — символы своего высокого звания — и равно господствует над всей сценой, не смешиваясь с действиями остальных ее участников даже и в тех случаях, когда такое положение совершенно невероятно, как в сцене охоты на гиппопотамов (илл. 25). Показательно и различие в построении на плоскости фигур людей, занимающих разное социальное положение. Как правило, в основу изображения человеческой фигуры в рельефе и росписи Древнего царства прочно лег тот канон, сложение которого восходит ко временам плиты Нармера. Принятый для фигур царей и богов еще в период образования египетского государства, этот канон получил санкцию религии, и отступать от него было уже нелегко, а в некоторых случаях и вообще невозможно. За всю историю Древнего царства ни одно изображение бога или царя не было выполнено иначе, чем по правилам этого канона, по его нормам выполнялись и





25. Охота на Ниле. Рельеф гробницы Ти в Саккара



26. Ладья с матросами. Рельеф мастаба в Саккара

почти все изображения вельмож. Наоборот, мы встречаем частые отступления от этих норм при изображении земледельцев, ремесленников и прочих рядовых трудящихся людей. Достаточно сравнить фигуры вельможи и охотников в упомянутой сцене охоты на гиппопотамов, чтобы убедиться, как свободно располагает художник фигуры охотников, в частности, давая профильное изображение плеч. Разнообразие поз можно увидеть и на других изображениях — в сцене молотьбы или у фигур матросов, тянущих снасти (илл. 26).

Такие отступления от канона были неизбежны, ибо иначе не могли бы найти соответствующего отражения в искусстве те изменения в жизни, а следовательно и в мировосприятии египтянина, которые происходили в ходе роста знаний и технических открытий. Естественно, что художники многое уже и видели иначе и могли передать другими средствами; вставшие перед ними задачи создания новых по тематике сцен являлись действенным стимулом для роста их мастерства и преодоления рамок канона. В итоге появились разнообразные сцены труда, ряд жанровых эпизодов, прекрасные изображения животных. Острая наблюдательность и стремление воспроизводить подлинную жизнь придают особую ценность подобным творениям египетских мастеров. Чувствуя себя менее скованными канонами при изображении труда народа и хорошо зная этот труд вследствие своей связи с народом, они сумели показать тяжесть его жизни и донести до нас его неиссякаемое творчество, изобразив певцов и музыкантов и даже сохранив слова трудовых народных песен.

В период Древнего царства большое значение получило художественное ремесло. Сосуды из различных пород камня — алебаstra, стеатита, порфира, гранита, яшмы; ювелирные изделия из золота, малахита,



27. Гуси. Роспись из гробницы в Медуме

бирюзы, сердолика и других полудрагоценных камней, а также из фаянсовых паст; художественная мебель из ценных пород дерева — кресла, носилки, палатки, то с инкрустациями из золота, то обитые листовым золотом, деревянные ложа с художественно обработанными костяными ножками; изделия из меди, бронзы, глины — таков лишь краткий перечень тех разнообразных предметов, которые уже вырабатывались в течение Древнего царства. Изделиям художественного ремесла Древнего царства свойственны такие же строгие и простые, законченные и четкие линии, которыми отличается стиль всего искусства данного периода. Таковы контуры и высоких каменных цилиндрических сосудов для хранения благовоний, и неглубоких больших блюд, и различных ваз. Эта строгость и благородство линий не отвлекают внимания от главной прелести таких

сосудов — чудесно обработанного камня, из которого они сделаны. Пестрота брекчий, причудливые сочетания сливочных, белых, желтоватых волнистых полос полусквозящего алебаstra, то параллельных, то неровных, матовые зеленые или темно-серые оттенки шифера — все это как бы подчеркивается самой формой ваз.

Строгость линий сохраняется и тогда, когда мастер решается несколько декорировать поверхность предмета — отделявает желобками ствол алебастрового подголовника или покрывает туловище большого остродонного сосуда, тоже алебастрового, редкими рельефными полосками орнамента, воспроизводящего рисунок плетенки.

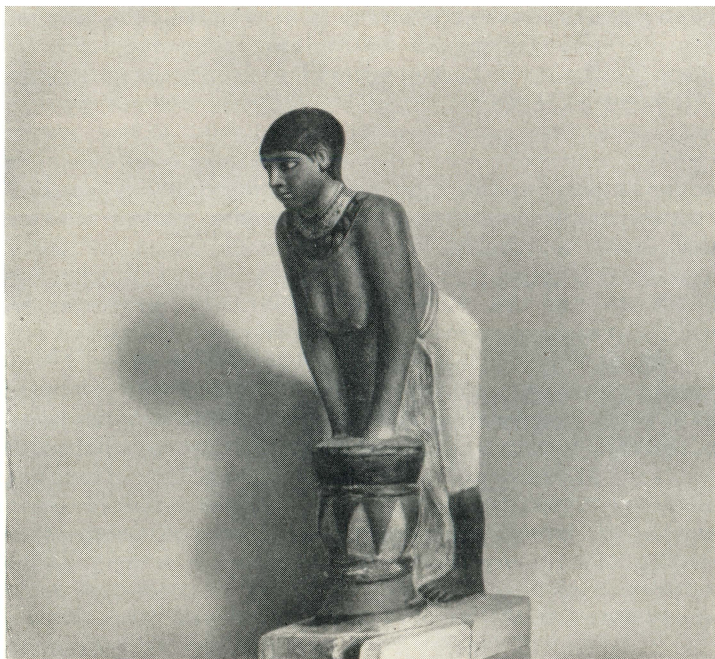
Характерно явное стремление мастера придать осмысленное значение декорировке: так, ножки ложа выполнены в форме мощных бычьих ног, стороны и ножки кресла или ложа изображают двух львов, которые тем самым как бы охраняют сидящего на кресле или лежащего на ложе человека; бусы и подвески воспроизводят цветы и т. д.

Следует учитывать, что художественное ремесло имело большое значение для развития всего искусства Древнего царства в целом.

Обработка самых различных материалов впервые осваивалась именно на изделиях художественного ремесла, которые показывали тем самым широкие возможности декоративного использования данных материалов; красота полированных поверхностей камня и разнообразие тонов блестящих цветных фаянсов сначала были освоены в ремесле, а затем использованы в зодчестве и скульптуре. С другой стороны, ремесленники, тесно связанные с народным искусством, являлись постоянными проводниками его животворящего влияния на произведения профессионального искусства.

В конце Древнего царства в Египте происходят важные социально-политические перемены. Частые грабительские войны и гигантские непроизводительные строительные работы (сооружение огромных усыпальниц фараонов и пышных гробниц знати) подорвали экономику страны и ослабили царскую власть. Экономические особенности отдельных номов приводили к борьбе

28. Женщина, готовящая пиво. Раскрашенная статуэтка из Саккара



между ними и между номовой знатью и фараоном. Измученное тяжелым гнетом трудовое население волновалось, пытаясь найти выход из непосильных условий жизни. Имеются сведения о большом восстании угнетенных социальных низов, подавленном, однако, крупными рабовладельцами. В итоге усложнившейся обстановки Египет во второй половине третьего тысячелетия до н. э. распался на отдельные области.

ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА (21 век до н. э.— начало 18 века до н. э.)

В 21 веке до н. э. началась борьба за новое объединение Египта. Оно было нужно основной массе рабовладельцев, так как способствовало надлежащей организации орошения полей страны: поскольку вся оросительная система Египта питалась от одной реки, только единое государственное управление этой системы могло обеспечить ее успешную эксплуатацию и дальнейшее расширение.

Двадцать первый век был еще полон напряженной борьбы между номами. Победителями вышли южные номы, во главе которых стояли правители Фив. Эти номархи, получив власть над всей страной, образовали XI династию фараонов. Положение их, однако, было еще сложным: сопротивление со стороны правителей номов Среднего Египта не прекратилось и после их покорения. Эти номы благодаря своему выгодному экономическому и географическому положению получили известную самостоятельность уже в конце Древнего царства и особенно окрепли в период распада государства. Однако первые цари, фиванцы, не сочли еще возможным принять для укрепления своего положения столь решительные меры, к каким прибегли их преемники, перенесшие столицу в центр непокорных номов. При XI династии столицей остаются Фивы, где и стали строиться теперь царские гробницы.

Оформление этих гробниц представляет собой своеобразный компромисс — сочетание пирамиды с обычной для номарха скальной гробницей. Наиболее значительным из подобных памятников была усыпальница царя Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри (илл. 29). По древней традиции к ней из долины вела огражденная каменными стенами дорога в 1200 м длиной и в 32 м шириной. Главную часть усыпальницы составлял заупокойный храм, расположенный на террасе, перед которой был устроен портик; посередине портика пологий подъем вел на вторую террасу, где находился второй портик, окружавший с трех сторон колонный зал. В центре зала возвышалась сложенная из каменных глыб пирамида, основанием которой служила естественная скала. Из западной стены зала был выход в открытый двор с портиками, за которым находились крытый колонный зал (гипостиль) и святилище. Часть гипостиля и святилище были вырублены в скале, а гробница фараона — под колонным залом.

Усыпальница Ментухотепа была выдающимся памятником времени XI династии. Удачный выбор места и смелое применение увенчанной пирамидой колоннад позволили зодчему достигнуть гармонического сочетания двухъярусного леса колонн с бесконечными вертикалями скал, хорошо выделявших ярко сверкавшее на солнце желтовато-белое здание храма.

На стенах храма были высечены рельефы, по содержанию близкие к памятникам Древнего царства. Они отличаются той четкостью линий и тонкостью выполнения, которая выдает уверенную руку большого мастера, прекрасно овладевшего лучшими традициями мемфисского искусства. Мы знаем и имя ведущего скульптора, работавшего в храме Ментухотепа, — его звали Ирτισен. Это был крупный художник 21 века до н. э., изобретатель особо прочных инкрустаций,

передавший свое искусство сыну, также крупному мастеру, занявшему должность начальника работ. На заупокойной плите Ирчисена сохранилась интереснейшая надпись: „Я был художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями... Я умел (передать) движение фигуры мужчины, походку женщины, положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного... выражение ужаса того, кто застигнут спящим, положение руки того, кто мечет копьё, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня и моего старшего сына... Я видел творение его рук как начальника работ в каждом ценном камне, от серебра и золота до слоновой кости и эбенового дерева“⁹.

На рубеже 21 и 20 веков до н. э. египетский престол переходит к новой, XII династии. Положение первых фараонов этой династии было еще недостаточно твердым. Средние номы продолжали тайное сопротивление и неоднократно устраивали заговоры с целью захвата престола. Недаром читаем мы в „Поучении Аменемхета I (2000—1980 гг. до н. э.) своему сыну Сенусерту I (1980—1960 гг. до н. э.)“ следующие мрачные слова: „Берегись подданных... не приближайся к ним и не оставайся один. Не доверяй брату, не знай друга, да не будет у тебя доверенного, ибо это бессмысленно. Когда ты спишь, то охраняй сам свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек поддержки“¹⁰.

Несмотря на сложную политическую борьбу, Аменемхет I и его преемники, опираясь на основную массу рабовладельцев, сумели сохранить единство страны и укрепить ее внутреннее и внешнее положение. Была расширена оросительная система, основа экономики Египта: в Фаюме началось строительство новых

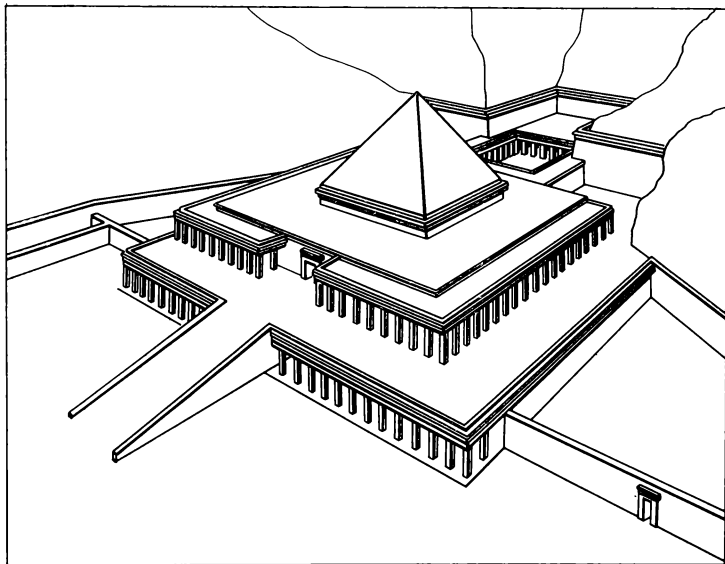
ирригационных сооружений. Для улучшения руководства этим строительством Аменемхет I перенес столицу из родного нoma в Фаюм, что имело также и политическое преимущество: новая столица оказывалась в центре непокорных номов, что облегчало борьбу с ними. Недаром Аменемхет I и назвал свой новый город Иттауи — „Захват обеих земель“ (то есть всего Египта). Одновременно с укреплением внутреннего положения страны шло завоевание соседних областей, в первую очередь Нубии, откуда поступали золото и рабы.

Общий хозяйственный подъем, рост ряда городов, усилившийся обмен — все это способствовало расцвету культуры. Время Среднего царства справедливо считается одним из наиболее значительных периодов в истории культуры и искусства Древнего Египта.

Искусство Среднего царства представляло собой сложное явление. В условиях отмеченной политической борьбы и фараоны и номархи, естественно, использовали также искусство. Еще первые фараоны-фиванцы, желая подчеркнуть законность обладания престолом, стремились подражать памятникам могучих владык Древнего царства.

Важным моментом явилось возобновление строительства царских гробниц снова в виде пирамид. Первым начал сооружать свою усыпальницу в виде пирамиды тот же Аменемхет I, который решил при этом поместить ее уже на севере, порвав связь с гробницами предков, — шаг достаточно трудный, если учесть мировоззрение древних египтян.

Стремление фараонов начала XII династии подражать памятникам Древнего царства заставило египетских зодчих вернуться к образцам этого периода. Планировка пирамид и заупокойных храмов начала XII династии и их взаимоотношение полностью совпадают с расположением усыпальниц фараонов V—VI династий.



29. Усыпальница Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри.
Реконструкция

Однако вследствие изменившихся экономических условий сооружение гигантских каменных пирамид было уже невозможно, что и отразилось на масштабах и технике пирамид XII династии. Размеры этих пирамид значительно уменьшились, например, пирамида Сенусерта I имела 61 м в высоту. Строительным материалом служил теперь в основном кирпич-сырец, причем резко изменился способ кладки пирамиды. Основу ее составляли восемь капитальных каменных стен, расходящихся радиусами от центра пирамиды к ее углам и к середине каждой стороны. От этих стен под углом

в 45 градусов отходили другие восемь стен, промежутки же между ними заполнялись обломками камня, кирпичом или песком. Пирамиды облицовывались известковыми плитами, соединявшимися друг с другом деревянными креплениями. Такая облицовка в основном только и сдерживала здание пирамиды Среднего царства; не удивительно поэтому, что эти пирамиды в настоящее время представляют собой груды развалин. Разумеется, в момент сооружения пирамид недостатки техники были скрыты облицовкой, и внешне пирамиды начала Среднего царства точно воспроизводили тип усыпальницы царей Древнего царства. Так же как и раньше, к восточной стороне пирамиды примыкал небольшой по сравнению с самой пирамидой заупокойный храм, от которого шел проход к храму в долине.

Следование древним образцам в начале Среднего царства характерно и для официальной скульптуры, рельефов и росписей. Так, статуи Сенусерта I из его заупокойного храма в Лиште стилистически весьма близки аналогичным по назначению статуям периода Древнего царства (например, фараона Хафра): эти памятники хотя и воспроизводят портретные черты определенного царя, но передают их схематично, обобщенно и идеализированно. Застывшая поза, заглаженность округлых мускулов, слабо моделированные глаза повторяют древние образцы, стремясь создать прежний идеализированный образ царя-бога.

В равной степени следование искусству Древнего царства наблюдается и в росписях гробниц придворной знати. Это ясно видно при сравнении сцены охоты в пустыне в гробнице везира Антефокера в Фивах с подобной же сценой в заупокойном храме фараона Сахура. Перед ними такая же часть пустыни, огороженная сеткой, внутри которой загнаны звери; так же



30. Сбор папируса. Рельеф из гробницы в Меире

слева и в той же условной позе, что и фараон Сахура, изображен Антефокер: он бежит, слегка касаясь земли, и, не целясь, пускает стрелу. За ним идет его оруженосец, изображенный согласно традиции в два раза меньше его самого. Звери в загоне расположены, как и раньше, рядами, причем показательны совпадения в трактовке отдельных зверей: на росписи гробницы Антефокера изображены — такой же бык, пронзенный стрелами и падающий у ворот загона, такая же гиена, перегрызающая попавшую ей в переднюю лапу стрелу, такая же собака, вцепившаяся в горло опрокинутой ею антилопы. Таким образом, сцена охоты Антефокера в основных чертах воспроизводит композицию, созданную в Древнем царстве. Подобное повторение древних образцов прослеживается в искусстве начала Среднего царства и на ряде других сюжетов.

Иным характером отличаются памятники, созданные в ряде местных центров, в частности при дворах правителей номов, расположенных в Среднем Египте. Именно в этих центрах развивались более передовые



37. Дикая кошка. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане

художественные направления в искусстве начала Среднего царства. И это было совершенно закономерно. Политическую и экономическую самостоятельность, которую приобрели эти номы в конце Древнего царства, не смогли окончательно побороть и подчинившие их фараоны-фиванцы. Номархи Среднего Египта в 20 веке до н. э. еще чувствовали себя хозяевами своих областей. В своем обиходе они подражали обычаям царского двора, вели летоисчисление по годам собственных правлений, строили храмы и пышные гробницы, окружая себя зодчими, скульпторами и художниками. Вместе с политическим ростом столиц этих



32. Удод. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане

номов росло и их значение как художественных центров. Работавшие здесь мастера, унаследовав традиции искусства Древнего царства, творчески его переработали и создали памятники, имевшие большое значение в сложении нового направления в искусстве Среднего царства. Известная самобытность общественной среды способствовала преодолению местными художниками ряда традиций: для их произведений характерны поиски новых способов передачи окружающего мира, что соответствовало новым задачам, стоявшим перед искусством и вызванным всей сложившейся к началу 20 века исторической обстановкой.

Падение Древнего царства нарушило казавшиеся незыблемыми устои. Были годы, когда власти земного бога — фараона — не существовало. Многие издревле сложившиеся представления подвергались переоценке. Литературные произведения сохранили нам даже отражение скептического отношения к вере в загробную жизнь. Так, в знаменитой „Песне арфиста“ говорится:

„...Покоятся боги, бывшие прежде, в своих
пирамидах,

Погребены мумии и духи в своих гробницах...

Слышал я слова Имхотепа и Хардедефа,

Изречения которых у всех на устах,

А что до мест их — стены их разрушены,

И мест этих нет как не бывало.

Никто не приходит оттуда, чтобы поведать нам
о их пребывании,

Чтобы укрепить наше сердце,

Пока вы не отправитесь в то место, куда они ушли.

Заставь же свое сердце забыть об этом!

Следуй сердцу своему, пока ты жив!

Возложи мирру на твою голову,

Оденься в тонкие ткани,

Умашайся прекрасными, истинными мазями богов,

Умножай еще более свои наслаждения,

Не давай своему сердцу огорчаться,

Следуй желанию его и благу твоему,

Совершая свои дела на земле согласно велению

твоего сердца,

И не печалься, пока не наступит день плача по тебе!

Не слушает ведь жалоб тот, чье сердце не бьется,

И плач не вернет никого из могилы.

Итак, празднуй радостный день и не печалься,

Ибо никто не уносит добра своего с собой,

И никто из тех, кто ушел туда,

Еще не вернулся обратно!“¹¹



33. Кормление антилопы. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане

Подобные явления имели существенное значение для формирования идеологии египетского общества и, в частности, способствовали известному росту индивидуалистических стремлений. Новое объединение Египта не могло полностью восстановить прошлого, общественные условия в стране значительно изменились, возросла самостоятельность местных центров, увеличилось значение средних слоев населения, начала развиваться городская жизнь. Поиски более конкретных знаний в период Среднего царства привели к ряду достижений египетской науки (в частности, к открытиям математики и медицины), к явному росту

реалистических тенденций в литературе („Повесть о Минухете“ и др.) и искусстве.

Раньше и ярче всего эти тенденции проявились в искусстве местных центров Среднего Египта. Здесь находятся замечательные памятники 20—19 веков до н. э. — скальные гробницы номархов.

Высоко над Нилом, около современного поселения Бени-Гасан видны портики, украшающие входы в гробницы древних правителей нома „Белой Антилопы“. Особенно хороши они при закате, когда сверкающий диск солнца, опускаясь на западе за Ливийские горы, заливают ярким розовым светом скалы восточного берега и колонны гробниц Бени-Гасана особенно четко выделяются на лилово-синем, почти черном фоне темнеющих стен.

Бени-Гасан привлекает внимание строгостью своих форм и красотой расположения. „Этот архитрав прекрасен своею простотою, — писал А. С. Норов, — его поддерживают две небольшие колонны, иссеченные в скале, и к удивлению путешественника, видимые им колонны принадлежат ордеру, который называется обыкновенно дорическим“¹². И действительно, здесь уже в 20 веке до н. э. египетские зодчие создали тот тип колонны, который вошел в историю архитектуры под греческим названием.

Внутри стены гробниц и в Бени-Гасане и в соседних областях (современные Эль-Берше, Меир и др.) покрыты интереснейшими росписями и рельефами. Люди, погребенные здесь четыре тысячи лет тому назад, устраивали эти гробницы не только с целью обеспечивать своей душе загробное существование: они хотели оставить в потомстве память о себе как о заботливых, опытных хозяевах и храбрых воинах. Отсюда — те картины подлинной жизни египетской провинции 20 века до н. э., которые развертываются





35. Голова статуи фараона Сенусерта III

на стенах гробниц номархов Среднего Египта (илл. 30, 33). Мы видим работы земледельцев и ремесленников, сцены, рисующие управление областью, развлечения знати — охоту, спорт, игры.

Изображения на стенах дополняются написанными тут же автобиографиями номархов, изложенными прекрасным литературным языком. Отражая реальные события жизни, автобиографии воспроизводили общую обстановку и передавали конкретные эпизоды, казавшиеся важными владельцу данной гробницы. Несмотря

на определенную идеализацию вельможи, реалистическая направленность содержания автобиографий номархов еще в 21 веке стала наиболее важным их элементом, который усиливался в условиях общей исторической обстановки жизни средних номов. Автобиографии сыграли определенную роль в развитии реалистических стремлений и в литературе и в искусстве Среднего царства. Именно на их основе развивалась реалистическая повесть („Синтухет“), и художники, изображая те же события на стенах гробниц, стремились воспроизводить их со всей доступной им конкретностью.

Сравнение одинаковых по тематике сцен из этих гробниц и из гробниц придворной знати наглядно показывает их различия.

Характерна в этом отношении сцена охоты в пустыне на рельефе в гробнице номарха 14 нома Сенби. Хотя построение сцены в общем остается прежним (слева — охотник, справа — загон) и многие фигуры зверей имеют свои прототипы в Древнем царстве, тем не менее все изображение явно отличается большим реализмом. Вместо условного расположения зверей по рядам они даны на разных уровнях на фоне песчаных холмов пустыни. Сенби изображен в естественной живой позе: он остановился на бегу и, опираясь на левую ногу, внимательно целится в намеренного зверя. Спутник Сенби — одного с ним роста, причем оба они одеты так, как фактически и одевались воины-охотники. Не менее своеобразна и сцена охоты в гробнице номарха 15 нома Тхутихотепа, где престарелый номарх стоит около загона, опираясь на посох и кутаясь в плащ, и наблюдает, как охотятся его сыновья.

Новую трактовку прежних сюжетов мы часто находим и во многих других случаях, особенно в сценах различных работ, где художник, изображая представителей низших слоев населения, был менее связан каноном.



Встречаются и новые сюжеты, таково известное изображение прихода кочевников.

Особенно больших успехов достигали художники областей Среднего Египта при изображении животных, где они также были меньше стеснены каноном. В знаменитых росписях со сценой охоты среди нильских зарослей из гробницы номарха 16 нома Хнумхотепа II дана новая трактовка природы зарослей папирусов с летящими птицами и охотящимися дикими кошками. И птицы и животные изображены в различных живых позах (илл. 31—32); новшеством является и богатство красок: применены не только новые оттенки (густо-оранжевый, желтовато-серый и др.), но даются переходы от одного цвета к другому. Серебристая голубизна чешуи на спине рыбы незаметно переходит в розовато-белую окраску брюшка, голубой затылок цапли — в желтовато-белую шею. Росписи отличаются смелым сопоставлением цветowych пятен: на фоне нежной зеленой листвы акации выделяется яркое оперение сидящих на ее ветвях птиц — оранжевого с чернотелыми крыльями удода (илл. 32), белогрудого сорокопуча-жулана с голубой головкой и коричневыми крыльями и других. Интересно дана расцветка кошки, где художник при помощи серовато-коричневых мазков по желтому фону попытался передать пушистую шерсть животного.

Египетские художники прекрасно знали и любили природу родных им нильских зарослей; не удивительно, что изображения этих зарослей так полно отражают кипевшую в них жизнь — различных птиц, их гнезда с птенцами, рыб в нильских волнах, мелких хищников, охотящихся среди папирусов. Эти росписи напоминают полные таких же внимательных наблюдений над природой строки гимна Нилу, сложенного в это же время. Великий поток — кормилец Египта прославляется как

источник жизни для всей страны: от его высокого или, наоборот, низкого разлива зависит голод или изобилие для ее обитателей:

„Слава тебе, Нил, выходящий из земли,
Приходящий, чтобы оживить Египет!..
Владыка рыб, вожатый пернатых,
Творящий ячмень, создавший эммер!..
Если он медлит — замыкается дыхание,
И все люди бледнеют...
Если же он выходит, — земля в ликовании,
И все живое в радости!..
Наполняющий амбары, расширяющий закрома,
Заботящийся об имуществе бедняков!“¹³

Созданные в городах Среднего Египта скульптуры также отличались новыми чертами, причем и здесь определяющим моментом явилось преодоление традиционной каноничности, борьба за создание близких к действительности образов. К сожалению, до нас не дошли монументальные скульптуры, о существовании которых сообщают рельефы из гробниц номархов. На стене гробницы правителя „Заячьего нома“ Тхутихотепа есть сцена доставки колоссальной статуи этого номарха, достигавшей 6,5 м в высоту. Перевозка такой статуи, высеченной из редкой по размерам глыбы алебаstra, представляла огромные трудности. Надпись около изображения рассказывает о тяжести передвижения статуи „для сердец людей“, так как дорога сама была из „твердого камня“. При приближении к городу все население выбежало встречать статую, даже „старик опирался там на ребенка“. На рельефе статую тянут четыре отряда людей, причем два средних составляют воины и жрецы, два крайних — жители западной и восточной частей нома. Позади статуи создавший ее скульптор Сеп, сын Нахтанха.

Особый интерес представляют находимые в гробницах группы деревянных статуэток слуг и рабов, подчас изображающие целые бытовые сцены. Здесь и пастухи со своими стадами, и мастерская ткачей, и кухня в доме богатого вельможи, и лодка с гребцами, и носильщики, и отряды воинов, вооруженных то луками, то копьями и большими щитами. Эти статуэтки, помещавшиеся в гробницы для служения вельможе в потустороннем мире, отличаются разнообразием поз, живостью и непосредственностью. В них особенно чувствуется связь с народным искусством, они полны подлинной жизненной правдивости (илл. 34).

Достигнутые мастерами среднеегипетских номов успехи имели большое значение для дальнейшего развития искусства Среднего царства. Новый стиль настолько отвечал изменившимся требованиям жизни, что постепенно был воспринят официальным искусством и нашел свое отражение даже в царском портрете. Это было облегчено тем, что по мере укрепления власти фараонов-фиванцев отпадала потребность в подражании образцам Древнего царства. Перед придворными мастерами уже с середины 20 века до н. э. вставала новая задача.

В целях своего прославления фараоны развернули храмовое строительство и стремились поставить в храмах возможно большее количество своих изображений, причем царские статуи помещались и вне храма. Такие статуи становились как бы памятниками живому правителю страны, они должны были прославить его мощь и в то же время закрепить в сознании народа конкретные черты данного фараона. Эти статуи-памятники, иногда огромных размеров, должны были иметь уже иной облик, и их развитие пошло по пути создания возможно близкого к оригиналу портрета. Свое завершение это новое направление официального искусства



37. Статуя фараона Аменемхета III в виде сфинкса

нашло в замечательных статуях фараонов Сенусерта III и Аменемхета III (19 век до н. э.), являющихся исключительными по выразительности образцами египетского портрета (илл. 35—37). Резкий, подчеркнутый реализм отличает эти суровые, властные лица. Вся структура лица дана здесь совершенно иначе, чем это было в царских статуях начала Среднего царства.

Глаза уже не лежат прямо и плоско, почти на уровне всего лица — они поставлены наклонно и глубоко сидят в орбите. Все лицо проработано, ощущается его костяк, мускулы, складки кожи. Резкая игра светотени приобретает все большее значение и делается определяющей чертой нового портретного стиля. Живыми кажутся теперь суровые, властные лица царских статуй, и характерно, что именно статую выбирает Сенусерт III, когда ему нужен памятник для новой границы Египта, далеко продвинутой к югу его походами. В надписи на поставленной тут же плите Сенусерт III призывает своих потомков сохранить эту границу и говорит, что статуя поставлена здесь для того, чтобы они за нее сражались.

Ко времени правления Сенусерта III обстановка в стране уже была не той, которую застали первые фараоны-фиванцы. Начатая ими борьба против номархов привела к решительному укреплению царской власти, чему способствовали победоносные войны и успешная хозяйственная политика внутри страны. Знать постепенно начала стремиться к сближению с двором и к обладанию высшими придворными и государственными должностями.

Изменившаяся обстановка отразилась и на положении художественных школ. Ведущее значение приобрели придворные мастерские, где работали теперь лучшие мастера, местное же искусство начало следовать их творчеству, утратив свою передовую роль.

Значительные изменения произошли и в области архитектуры. Укрепление экономики позволило усилить строительство. Царские усыпальницы начинают увеличиваться и завершаются грандиозным заупокойным ансамблем Аменемхета III в Хавара. Хотя и здесь пирамида была сложена из кирпича и только облицована известняком, однако в ней был ряд особенностей;

например, примечательна была погребальная камера, высеченная из цельной глыбы отполированного желтого кварцита. Особенную же известность получил заупокойный храм при пирамиде. Прославившийся под именем Лабиринта, этот храм, по мнению Геродота, был даже замечательнее пирамид Древнего царства. Его описали многие античные авторы как одну из важнейших достопримечательностей Египта. Раскопки подтвердили эти описания. Храм занимал площадь в 72 тысячи кв. м и состоял из многочисленных залов и молелен, украшенных скульптурами и рельефами. Столь резкое увеличение масштабов пирамидного храма

38. Нагрудное украшение фараона Аменемхета III



Аменемхета III, в корне изменившее соотношения отдельных частей всего комплекса зданий царской гробницы, подчеркивало роль этого храма как центра общегосударственного культа фараона. Это подтверждается и характером скульптур внутри храма и сооружением неподалеку от него двух колоссов Аменемхета III из желтого блестящего кварцита, достигавших вместе с пьедесталами 18 м высоту. Такое оформление пирамидного храма полностью отвечало изменившемуся значению царской власти.

Стиль заупокойного храма отличался строгой монументальностью, чему способствовали большие плоскости каменных монолитов перекрытий и ряды монолитных же колонн. Колоннады Лабиринта исполняли ведущую роль в оформлении и являлись его характерной особенностью.

Зодчие Среднего царства вообще значительно шире применяли колонну, чем их предшественники. Начало этому было положено опять-таки мастерами средних номов. Увеличение размеров скальных гробниц номархов, естественно, вынуждало зодчих применять и большее количество колонн. В результате мы видим и развитие портиков и появление трехнефных залов с более высоким средним нефом. Одновременно обогащается и форма колонн. Помимо прежних типов зодчие Среднего царства широко применяют колонны с каннелированными стволами, увенчанными прямоугольными абаками (так называемые протодорические колонны), и создают новый тип колонн, капители которых украшены рельефными головами богини Хатор. Новым в храмовом строительстве было появление и пилона, то есть оформление ворот в виде двух башен с узким проходом между ними. Перед храмом ставились два обелиска, верхушки которых, покрытые позолоченной медью, ярко горели на солнце.

О гражданской архитектуре Среднего царства стало возможным судить после раскопок города около пирамиды Сенусерта II в Кахуне.

Массивная стена делила город на две части. В большей, восточной части находились дворец, дома знати, склады, в западной ютились маленькие домики ремесленников. Все здания были кирпичные. Дворец и дома знати имели каменные косяки, деревянные или каменные колонны, расписные стены, бревенчатые или кирпичные сводчатые потолки. Дом знатного человека занимал площадь размером около $41,4 \times 59,4$ м и имел около семидесяти помещений. В центре дома находился зал с колоннами, вокруг которого были расположены внутренние комнаты. Дома же в западной части города представляли собой жалкие лачужки, состоявшие вместе с дворами из четырех помещений. Улицы города были слегка наклонены к середине, где находились выложенные камнем стоки.

Художественное ремесло получило в Среднем царстве значительно большее развитие, что было обусловлено усилением роли местных центров и общим ростом городской жизни. В известной степени этому способствовало и возросшее в итоге захватнических походов богатство знати и увеличившийся приток золота, слоновой кости и ценных пород дерева.

Ремесленники, развивая традиции мастеров Древнего царства, создают в это время немало нового. По-прежнему много и хорошо обрабатываются различные камни, изготавливаются сосуды, подголовники, жертвенники. Каменные сосуды иногда украшаются массивными золотыми поковками. Значительно улучшившаяся техника фаянсовых изделий позволила изготавливать сосуды красивых расцветок, главным образом в разнообразной гамме ярких синих и зеленых тонов, а также применять подглазурную роспись. Очень интересны

прекрасные фаянсовые статуэтки гиппопотамов и посох Аменемхета III, спаянный из отдельных цветных стеклянных палочек так, что в разрезе получается имя царя. Дальнейшее развитие получает обработка металла. Появляются сосуды из бронзы новой формы и лучшей выделки. Особенных успехов достигают ювелиры, освоившие новый прием — зернь. Сохранившиеся диадемы в виде венков, ожерелья, подвески, перстни и другие предметы отличаются тонкостью исполнения, разнообразием форм, умелым выбором и расположением орнамента для каждой вещи. Особенно развиваются в это время орнаменты из лотосов и папирусов, а также розетки. Все это оживляется вставками из цветных камней и паст (илл. 38).

Таким образом, мы видим, что Среднее царство было важным и плодотворным периодом в истории египетского искусства. Наряду с творческой переработкой наследия Древнего царства оно создало много нового. Трехнефное построение зала с приподнятым средним нефом, пилоны, колоссальные статуи, поставленные вне здания, увеличение заупокойного храма по сравнению с самой пирамидой, рост реалистических тенденций и блестящее их проявление в ряде памятников — таков вклад мастеров Среднего царства в сокровищницу египетского искусства.

ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ НОВОГО ЦАРСТВА

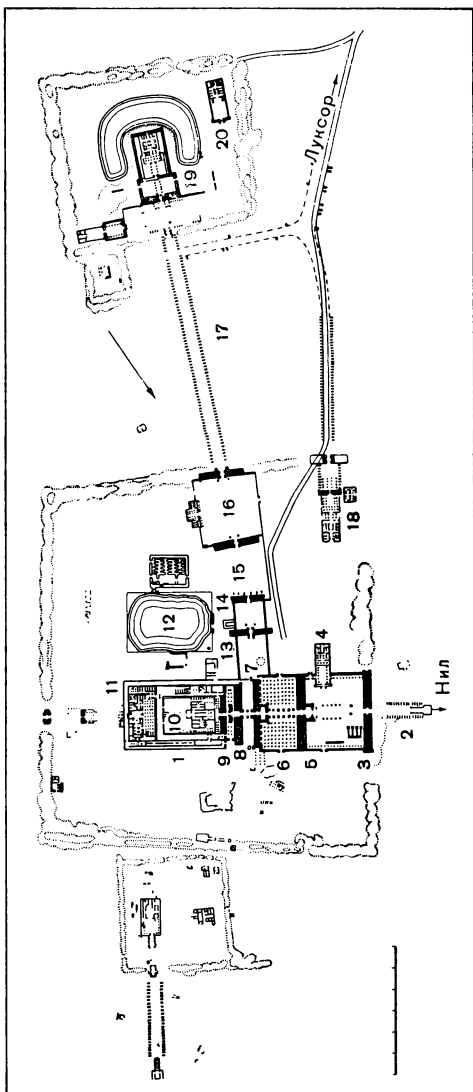
ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ XVIII династии (16—15 века до н. э.)

Конец Среднего царства проходил в напряженной обстановке. Возросшие общественные противоречия привели к новому ослаблению центральной власти. В это же время Египет подвергся нашествию гиксосов, хлынувших в долину Нила через Синайский перешеек. Длительное время гиксосского ига было периодом упадка экономики и культуры Египта. Только в 17 веке до н. э. началась борьба за изгнание захватчиков. Эту борьбу за новое объединение страны вновь возглавили Фивы. Завершивший изгнание гиксосов и начавший завоевание Сирии фараон Яхмес I был первым царем новой, XVIII династии; время правления этой династии было одним из самых интересных периодов в истории египетской культуры и искусства. Египет, считавший теперь своей северной границей Евфрат, достиг небывалой мощи. Знать, богатевшая в результате войн, стремилась окружить себя роскошью. В результате победоносных войн из Сирии и Нубии в Египет широким потоком потекли золото, серебро, слоновая кость, ценные породы дерева, бирюза, лазурит. Из каждого похода приводили множество рабов. Приток богатства и рабочих рук способствовал разворачиванию строительства во всех главных городах Египта, и в первую очередь в Фивах, ставших столицей одной из сильнейших мировых держав.

Все это выдвигало новые задачи перед искусством, для которого становится характерным стремление к пышности и декоративности в сочетании с изысканным изяществом. С другой стороны, расширение рынков, известное развитие обмена и товарно-денежных отношений, расцвет ремесла, значительное усиление роли средних слоев рабовладельцев, на которых опирались фараоны в своих попытках уменьшить могущество высшей знати и жречества, — все это привело к появлению новых течений в идеологии египетского общества. В процессе сближения Египта с культурами Сирии, Крита, Двуречья также расширились горизонты, изменились многие понятия, оживился весь темп общественной жизни. Естественно поэтому, что в различных сторонах творчества этого времени наблюдаются поиски новых образцов и новых художественных форм, в частности развитие реалистических стремлений в литературе и искусстве, что привело к новым решениям ряда художественных проблем.

Ведущую роль в искусстве XVIII династии играли Фивы, где были созданы лучшие произведения искусства рассматриваемого периода, в том числе и наиболее известные архитектурные памятники. Такое положение Фивы заняли не случайно. Слава необычайных побед фараонов-завоевателей придала их родине, Фивам, блестящий ореол столицы победоносной страны. Грандиозные храмы, пышные дворцы и дома быстро изменили облик Фив, превратив их в самый богатый и великолепный из египетских городов, слава которого сохранилась в течение многих веков, а спустя столетия Фивы были воспеты даже певцом чужой земли — Гомером:

„Фивы египтян,
Град, где богатство без сметы в обителях граждан
хранится,



39. Храмовый ансамбль в Карнаке. План

1. Большой храм Амона-Ра; 2. Аллея сфинксов; 3. I пилон; 4. Храм Рамсеса III; 5. II пилон; 6. Гипостиль Сети I — Рамсеса II; 7. III пилон; 8. IV пилон; 9. Зал зодчего Инени, V и VI пилоны; 10. Место храма Среднего царства; 11. Храм Тутмоса III; 12. Священное озеро; 13. VII пилон; 14. VIII пилон; 15. IX пилон; 16. X пилон; 17. Аллея сфинксов; 18. Храм Хонсу; 19. Храм Мут и священное озеро; 20. Храм Рамсеса III



40. Храм в Луксоре

Град, в котором сто врат, а из оных из каждой
по двести
Ратных мужей в колесницах на быстрых конях
выезжают“¹⁴.

До сих пор стоят грандиозные колоннады и пилоны храмов, поражая всех, кто приезжает в Фивы. Огромное пространство, на котором некогда располагался город, все еще хранит следы его былой славы.

В искусстве Фив, как обычно, видное место занимала архитектура. Храмы XVIII династии представляли собой в плане вытянутый прямоугольник. Фасад храма был обращен к Нилу, с которым храм соединяла дорога, обрамленная сфинксами. Вход имел вид пилона, к наружной стене которого прикреплялись

41. Центральная колоннада двора в Луксоре →
42. Колоссы фараона Аменхотепа III в Фивах →







43. Сфинкс фараона Аменхотепа III в Фивах. Деталь

высокие мачты с флагами. Перед пилоном располагались два обелиска и колоссальные статуи царя. За пилоном находились открытый двор с портиками и само здание храма, заключавшее в себе колонные залы, молельни, библиотеки, кладовые и др. Колонные залы обычно имели более высокий средний проход, через верхнюю часть которого в зал проникал

свет. Такое построение залов, допускавшее их естественное освещение, получило в храмах Нового царства широкое применение наряду с усилением роли колоннад и скульптур.

К подобному типу храма относятся оба прославленных храма бога Амона в Фивах — Карнакский и Луксорский. Первый из них был главным храмом Амона и верховным официальным святилищем страны (илл. 39—1). Каждый царь стремился расширить и украсить Карнак, ставший ценнейшим свидетелем истории Египта, так как на его стенах высекались летописи, изображения битв, имена царей. На стенах Карнака сохранились великолепные рельефы, изображающие фараонов, повергающих врагов перед богом Амоном-Ра, а в написанных тут же гимнах прославляется мощь царя, причем объявляется, что все победы он совершает благодаря помощи его „отца“ — Амона:

„Пришел я и даю тебе поразить пределы всех земель,
И вся вселенная зажата в горсти твоей!“¹⁵ —

говорит Амон-Ра в одном из таких гимнов фараону Тутмесу III.

Лучшие зодчие и скульпторы работали над созданием Карнака. Здесь стояло множество статуй, которые жертвовались в храм.

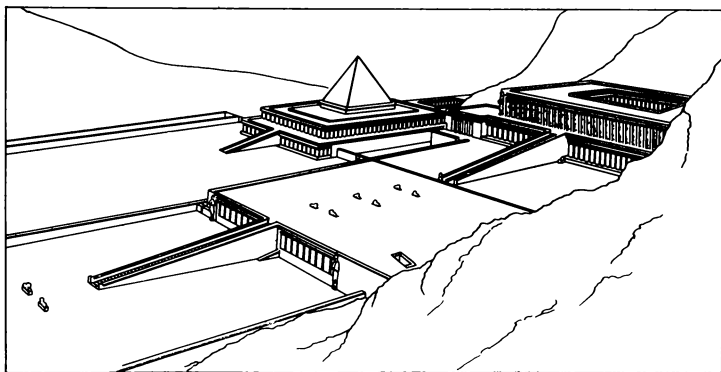
Только в одной кладовой Карнака было найдено 7779 каменных и свыше 17 тысяч бронзовых статуй и статуэток.

Первым крупным этапом в строительстве Карнака было сооружение в конце 16 века при фараоне Тутмесе I большого храма, построенного знаменитым зодчим Инени. Фасад храма был обращен к Нилу и имел вид пилона (илл. 39—8). Перед ним стояли два обелиска в 23 м высотой. За пилоном находился неглубокий, но широкий колонный зал, далее — следующий

пилон (илл. 39—9), а затем — двор, обнесенный портиками, между колонн которых стояли колоссальные статуи Тутмеса I. В глубине двора было древнее святилище времени Среднего царства. Таким образом, храм Инени имел уже все основные черты храмовой архитектуры Нового царства. Это был гармоничный памятник. Искусная декорировка, не перегруженная излишними деталями, соответствовала четкости плана, и весь храм был выдержан в характерном для начала XVIII династии строгом стиле. Недаром Инени пишет в своей автобиографии: „Я искал то, что было полезно... Это были работы, подобных которым не производилось со времени предков. То, что было мне суждено сотворить, было велико!“¹⁶

Однако это стилистическое единство было нарушено добавлениями и перестройками. Многочисленные залы, молельни, обелиски заполнили двор; зал Инени

44. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри.
Реконструкция



былотяжелен добавлением колонн и статуй; с восточной стороны пристроили особый большой зал с четырьмя рядами колонн.

Вторым крупным этапом в истории строительства Карнака явились работы, произведенные здесь при Аменхотепе III, когда зодчим Аменхотепом, сыном Хапу, был построен перед храмом новый огромный пилон (илл. 39—7), от которого к Нилу вела аллея сфинксов. Все святилище было обнесено массивной стеной. В результате получился как бы новый храм небывалых еще в Фивах масштабов. Одновременно изменился облик и других святилищ Карнака, из которых особенно примечательно было новое здание храма богини Мут, расположенное к югу от храма Амона и окруженное с трех сторон подковообразным озером. В портиках, обрамлявших храм, стояли монументальные статуи богини Мут в виде женщины с головой львицы (одна из них, привезенная А. С. Норовым, находится ныне в Эрмитаже). Одинаковые заливы озера, которые, точно крылья, охватывали храм с боков, удачно сочетались с общей симметричностью его планировки. Строгость плана особо подчеркивалась тем, что центральная колоннада первого зала продолжалась вдоль всего двора до пилона. Такая колоннада была важным нововведением. Как бы определяя путь торжественных процессий, она сливалась с начинавшейся от ворот храма аллеей сфинксов и служила прекрасным воплощением столь характерной для египетского зодчества идеи бесконечной линии храмовой дороги, благодаря которой так выигрывало завершавшее ее здание храма. Сооружение подобной колоннады было тем более удачно, что она как бы продолжала линию дороги и внутрь храма, где пространство было теперь построено на постепенной смене этапов пути через залы вглубь, к молельне со статуей божества.

Второе по размерам и значению фиванское святилище Амона — Луксорский храм, построенный при фараоне Аменхотепе III на месте древнего святилища, считается по праву одним из основных египетских архитектурных памятников. Планировка храма отличается исключительной четкостью, помещения расположены почти симметрично. Перед храмом был выстроен двор с портиками (илл. 40), перед которым был запроектирован еще больший двор с гигантской центральной колоннадой по главной оси. Однако этот двор не был достроен, и при Аменхотепе III успели только возвести центральную колоннаду из четырнадцати колонн по 20 м высотой с капителями в виде раскрытых папирусов (илл. 41).

Значение Луксора для дальнейшего развития храмовой архитектуры Нового царства было очень велико, так как именно в нем нашел свое завершение и приобрел законченную форму новый тип храма Нового царства. Центральная колоннада его двора в виде гигантских каменных цветов папируса, несомненно, оказала влияние на позднейшее оформление средних нефов гипостилей, так же как и использование большого числа колонн (всего в Луксоре их было 151). После Луксора все чаще стали применять в открытых дворах храмов портики с двойными рядами колонн.

Строителем Луксора и храма Мут был зодчий Аменхотеп, младший современник своего тезки — Аменхотепа, сына Хапу. Именно он ввел центральную колоннаду, которая имеется в других построенных им храмах и роль которой была столь плодотворна для последующего развития египетской архитектуры.

Постройка Луксора явилась важным звеном в общем плане строительства Аменхотепа III в Фивах. Сооружение в южной части города новых святилищ — Луксора на восточном берегу Нила и заупокойного





46. Статуя фараона Тутмеса III.
Деталь

храма Аменхотепа III напротив, на западном берегу, как бы уравновесило соответствовавшие им здания храмов северной части Фив — Карнака на востоке и храма Хатшепсут на западе, а соединившие все храмы с Нилом аллеи сфинксов еще более способствовали созданию единого архитектурного комплекса. Этот комплекс был редкостно декоративен: бесконечные аллеи сфинксов, острые иглы обелисков с блестящими на солнце позолоченными верхушками, монументальные силуэты колоссов, видневшихся на фоне массивных башен огромных пилонов, с развевавшимися



47—48. Головы статуй царицы Хатшепсут из храма
в Дейр-эль-Бахри

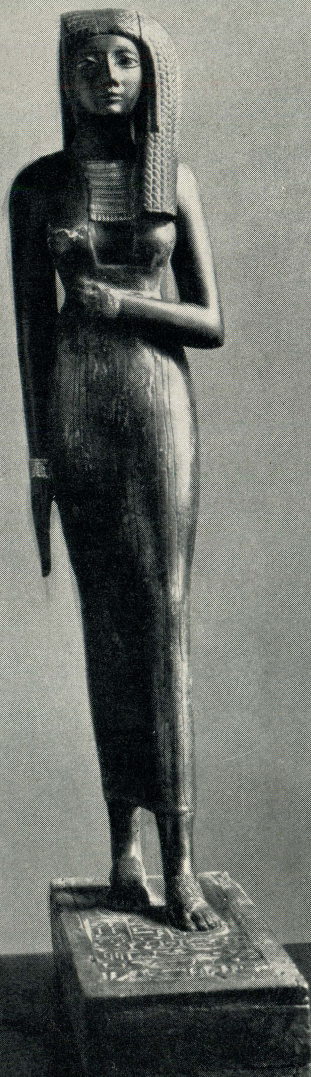
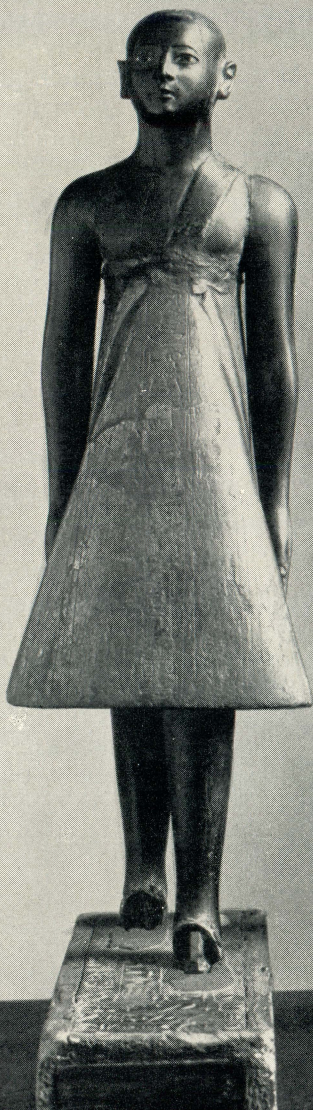
над ними пестрыми флагами, бесчисленные колоннады храмов — все это создавало неповторимый облик Фив, этого „прекраснейшего из городов Египта“, знаменитой столицы могущественного государства.

В архитектуре XVIII династии большое место занимали заупокойные царские храмы. Западный фиванский берег Нила издревле был занят кладбищами. Здесь-то теперь и расположились усыпальницы царей Египта. Отличительной чертой их устройства явился отрыв гробницы от заупокойного храма. Храмы возводились внизу, на равнине, а гробницы для большей

сохранности от разграбления высекались в отдаленных ущельях скал. Идея такого нового оформления царской усыпальницы принадлежала уже упомянутому зодчему Инени. Работы по сооружению царской гробницы велись в глубокой тайне, как об этом говорит сам Инени: „Я один наблюдал за тем, как высекали скальную гробницу его величества, и никто не видел и никто не слышал“¹⁷.

Заупокойные царские храмы принадлежали к типу храма, выработанному еще в начале династии. Это были монументальные здания с пилонами и аллеями сфинксов. Особенно велик был заупокойный храм Аменхотепа III, от которого сохранились лишь гигантские статуи фараона в 21 м высотой, стоявшие перед пилоном (илл. 42). Эти статуи были названы впоследствии греками колоссами Мемнона, греческого героя, сына богини Зари. Из аллеи сфинксов, которая некогда соединяла этот храм Аменхотепа III с Нилом, происходят два сфинкса, стоящие теперь на набережной Невы в Ленинграде (илл. 43).

Особое место среди царских заупокойных храмов занимает храм царицы Хатшепсут, знаменитой женщины-фараона. Она построила свой храм у скал Дейр-эль-Бахри (илл. 45), рядом с храмом царя XI династии Ментухотепа, родоначальника фараонов-фиванцев, желая этим подчеркнуть свою принадлежность к их роду и тем самым как бы оправдать правомерность своего столь необычного для женщины обладания престолом. Этими же побуждениями объясняется и стремление уподобить ее храм храму Ментухотепа. Однако храм Хатшепсут явно превосходил последний как размерами, так и богатством декорировки. Грандиозный по масштабам, отделанный множеством колоннад и скульптур, храм Хатшепсут явился гармоничным сочетанием трех поставленных друг на друга кубов,



оформление фасадов которых было построено на чередовании горизонталей террас с вертикалями колоннад. Наклонные плоскости лестниц связывали эти линии в одно целое и являлись продолжением линий дороги, которая шла из долины. Храм прекрасно сочетался с окружающей его местностью, сверкая своими белыми колоннами на коричневатом фоне огромных скал. Богатству оформления храма соответствовала и внутренняя отделка — золотыми и серебряными плитами полов, инкрустированной бронзой дверей из эбенового дерева. Строителем этого замечательного храма был Сенмут, один из талантливейших зодчих Египта и близкий к царице человек.

Гробницы знати также вырубались в скалах и состояли из двух помещений и ниши со статуей умершего. В некоторых гробницах имеются колонны.

В скульптуре, как и в зодчестве, фиванская школа заняла ведущее место. Именно в Фивах — столице Египта — строились теперь главные храмы, для убранства которых применялось все большее количество статуй, равно как много статуй посвящали в эти храмы и ставили в гробницы столичных некрополей.

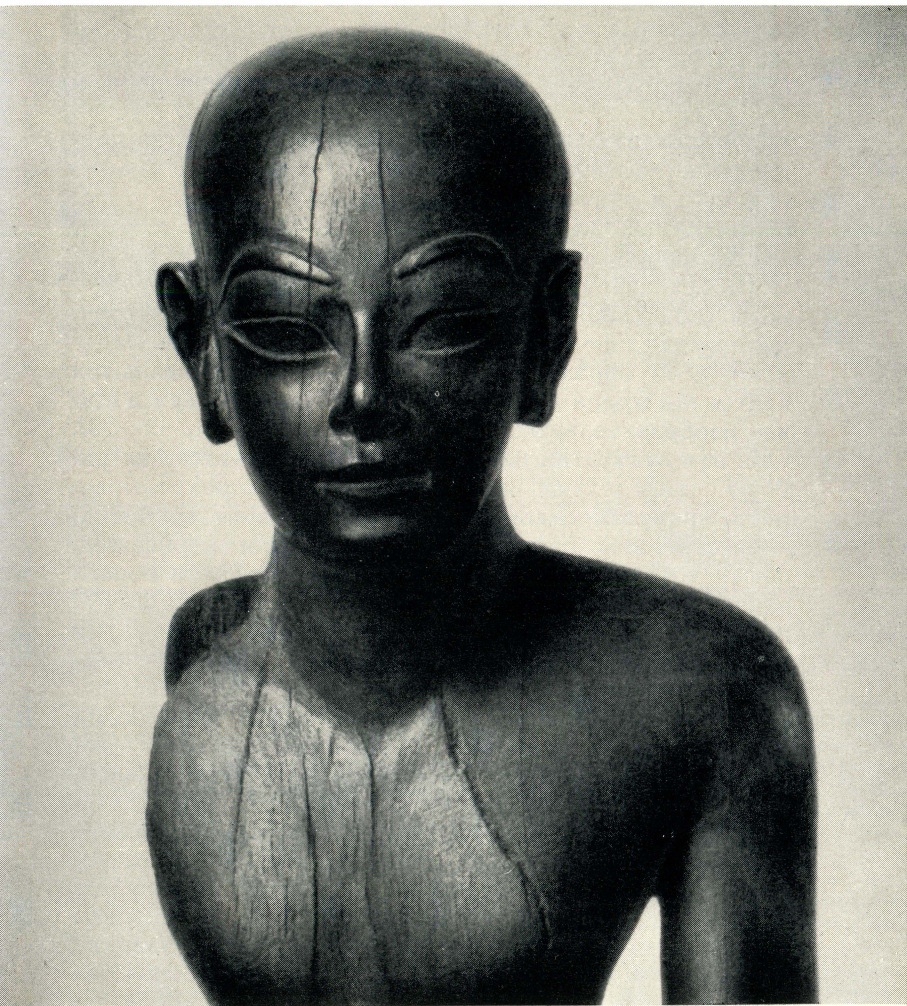
Характерные особенности скульптуры, как и архитектуры XVIII династии, ярко проявились в храме Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Одно то, что для этого храма было сделано свыше двухсот статуй, показывает, каким событием в художественной жизни Фив было его сооружение и каким стимулом оно должно было послужить для развития фиванской скульптуры. Лучшие мастера работали над осуществлением гигантского замысла Сенмута, и естественно, что именно здесь, как в фокусе, отразилось все то новое, что созревало в предшествующие годы.

Статуи царицы Хатшепсут, стоявшие в разных местах храма, позволяют отметить их различия и выде-



лить общие для всех этих разнообразных скульптур портретные черты. Овал лица, суживающегося книзу, очень широко расставленные миндалевидные глаза с крутыми дугами бровей, нос с горбинкой, маленький рот и круглый подбородок — все это неизменно воспроизводится в каждой статуе.

В то же время отдельные группы скульптур значительно отличаются друг от друга в зависимости от их назначения. Скульптуры, составляющие часть внешнего оформления храма, — колоссы, стоявшие перед колоннадами, сфинксы и т. п. — наименее индивидуальны, они передают лишь наиболее характерные черты лица царицы. Самые масштабы этих скульптур (в 8 и 5 м высотой) требовали скупого отбора только тех основных линий и плоскостей, которые могли бы производить нужное впечатление с большого расстояния. Статуи же, стоявшие в главной молельне храма и имевшие культовый характер, должны были согласно египетским верованиям возможно ближе воспроизводить конкретный образ данного фараона. Естественно, что изготовление таких статуй поручалось лучшим мастерам. Не случайно статуи Хатшепсут из главной молельни храма (илл. 47—48) столь явно выделяются среди остальных не только высоким качеством работы, материала и техники (центральная статуя царицы была сделана из необычного, близкого к мрамору известняка, а лица и руки четырех остальных окрашены в розовый цвет и покрыты лаком), но и иным характером. Особая мягкость трактовки, умение передать индивидуальность в пределах явной идеализации позволили, несмотря на убор фараона, воспроизвести облик Хатшепсут во всем его женственном обаянии. Сделанные первоклассным мастером, именно эти статуи явились первым законченным выражением официального стиля в портрете Нового царства. Идеализированный, но



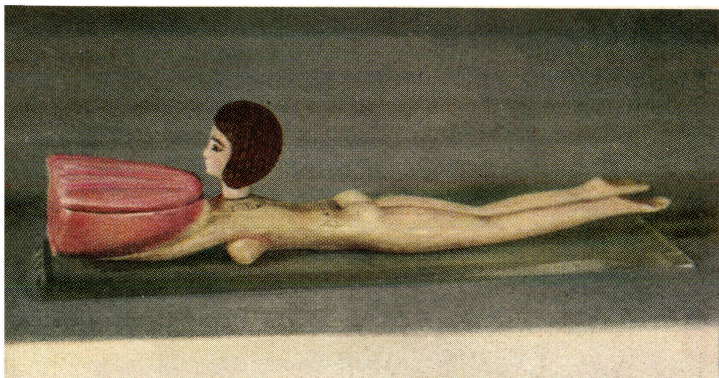
51. Статуэтка юноши. Деталь

при этом индивидуальный образ определенного царя, образ сознательно возвеличенный, лишенный всего случайного и несущественного, с четко отобранными и тщательно отделанными основными чертами,— такой образ отныне лег в основу царского портрета на протяжении десятилетий, как это видно по таким памятникам, как статуи Тутмеса III (илл. 46) и скульптуры его преемников.

Подобно официальной скульптуре самого начала XVIII династии, и статуи знати этого времени еще во многом связаны с памятниками Среднего царства, хотя в них уже ощущаются и черты нового стиля. Великолепными образцами подобных скульптур являются статуэтка жреца Аменхотепа и его жены Раннаи в Музее изобразительных искусств в Москве (илл. 49—50). Обе эти статуэткі исключительны по качеству их работы: они сделаны из дерева, глаза, ожерелья, браслеты инкрустированы золотом, одежда посеребрена.

С середины периода XVIII династии в развитии фиванского искусства намечается наступление нового этапа, который, начинаясь в годы правления Тутмеса IV, достигает высшего расцвета при Аменхотепе III и подготавливает искусство Амарны.

Ко времени царствования Тутмеса IV и особенно Аменхотепа III Египет давно уже широко пользовался плодами своих завоеваний. Возросла роскошь быта знати, появились пышные одеяния из тонких тканей, сложные парики, массивные ожерелья, богаче и декоративнее становились формы предметов домашнего обихода. Все это отразилось и на стиле искусства. На смену четкости форм начала династии приходит теперь изысканная декоративность, перерастающая иногда в чрезмерную нарядность. Некогда гладкие плоскости поверхностей статуи покрываются мелкими струящимися линиями складок одежд и локонов па-



52. Туалетная ложечка

риков, вся статуя полна игрой светотени. В результате исканий новых способов передачи окружающего мира пробуждается явный интерес к движению, объему, живописности. Тела статуй приобретают мягкость, линии становятся закругленнее, как это можно видеть, например, у прекрасной деревянной статуэтки юноши (Эрмитаж, илл. 51).

На женских статуях прекрасно передается просвечивающее сквозь прозрачную легкую ткань тело. Впервые в истории мирового искусства египетские скульпторы ставят и успешно решают эти задачи. Как обычно, скульптор свободнее пробовал разрешить интересовавшие его задачи более совершенной передачи натуры именно на статуэтках танцовщиц и служанок. Такие фигурки служили ручками сосудов для притираний, подставками для флаконов и т. п. К ним относятся чудесные туалетные ложечки, хранящиеся в Музее изобразительных искусств в Москве (илл. 52—53).

Прелестны и ручки зеркал в виде ажурных рельефных фигурок девушек, играющих на различных музыкальных инструментах или плывущих в легких лодочках на фоне зарослей папирусов и держащих в руках то охапки лотосов, то пойманных птиц. Они так и кажутся иллюстрациями к столь распространенным в литературе XVIII династии любовным стихотворениям-песням, в которых частым местом встреч возлюбленных бывали сады или нильские заросли:

„Доносится голос дикого гуся,
Попавшегося на приманку.
Но любовь к тебе удерживает меня,
И я не могу освободиться.
(Когда) я сниму мои силки,—
Что скажу я моей матери,
К которой прихожу каждый вечер,
Нагруженная птицей?
„Разве ты не ставила сегодня силков?“
Твоя любовь завладела мною!
Дикий гусь летит и спускается,
Множество птиц порхает вокруг,
А я не думаю о них —
Со мной моя любовь, только моя!
Сердце мое равно твоему,
Я не удалюсь от твоей красоты!“

К любой из этих фигурок могут быть отнесены слова юноши, так воспевающего красоту своей возлюбленной:

„... (тело) сестры — это поле лотосов...
Руки ее — это сети,
И лоб ее — это силки из дерева „меру“,
А я — гусь, пойманный на приманку!“¹⁸

Аналогичными путями шло развитие стиля и в фиванской стенной росписи и рельефе. Фиванские храмы



и гробницы XVIII династии сохранили большое количество рельефов и росписей, позволяющих достаточно полно проследить путь их развития. Наиболее важны в этом отношении изображения в гробницах знати, так как царские гробницы содержат лишь религиозные сюжеты, а храмовые рельефы ограничиваются воспроизведением сцен царских побед или совершения фараонами различных обрядов в храмах. Исключение составляют лишь рельефы храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри, который и в этом отношении является очень важным памятником, так как сохранившиеся на его стенах рельефы дают ряд уникальных композиций, вроде знаменитой экспедиции за благовониями в страну Пунт.

Основные темы гробничных росписей и рельефов остаются прежними — мы видим здесь и сцены из жизни умершего и различные ритуальные изображения. Однако появляются и новые сцены, в частности военные, равно как значительно изменяются и прежние. Росписи отражают особенности деятельности умершего: в гробницах везирей мы видим прием пришедших с дарами иноземцев, сбор податей, заседания суда, в гробницах военачальников — военные сцены, рекрутские наборы, парады войск; в жреческих гробницах показаны работы в храмовых мастерских, прием золота и части военной добычи, поступающей в храм; писец царских полей оставил нам изображение обмера земли, воспитатель царевича — сцену обучения последнего стрельбе из лука, придворный врач — посещение заболевшего сирийского князя.

Для росписей и рельефов, как и для круглой скульптуры этого времени, характерно усиление реалистических исканий и в то же время нарастающее стремление к изысканности и декоративности. Художников интересуют передача движения, объемности, в поисках



54. Воины. Роспись гробницы Джануни в Фивах

нового они пробуют показать фигуры в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль; иначе строят групповые сцены. Даже в традиционных сценах охоты в пустыне появляется ряд важнейших нововведений. Мы видим охотника, уже мчащегося в колеснице за несущимися в настоящем галопе по пустыне животными, обращенные в фас головы животных.

Меняются и другие композиции, появляются новые. Большое значение получают сцены пира, где обилие фигур музыкантш, танцовщиц и служанок, при изображении которых можно было легче отступать от канонов, позволило художникам свободнее проявлять свою

творческую индивидуальность. Достаточно сравнить разнообразные позы служанок с утомительно одинаковыми фигурами знатных женщин в сцене пира из гробницы везира Рехмира, чтобы в этом убедиться. Не менее интересны фигуры музыкантш и танцовщиц из других гробниц (илл. 56), равно как изображения воинов (илл. 54), рыбаков и т. д. Встречаются живые жанровые сценки. Вот слуги пытаются разбудить своего товарища, уснувшего в погребке от избытка выпитого вина и утверждающего тем не менее, что ни на миг не засыпал. Вот новобранцы ждут своей очереди к парикмахеру, причем двое уже успели уснуть под тенью сикомора. Художник внимательно наблюдает действительность, отмечая даже отдельные мелочи: на чаше с медом в сотах изображены две пчелы, поедающие мед.

Одновременно с изменениями в положении фигур и общим оживлением сцен идет явное стремление к передаче объемности тел, появляются мягкие, округлые очертания. Внимание художника привлекает проблема изображения тела сквозь прозрачные ткани, румянца и теней (правда, еще редкое), изменения в цветовых канонах. На смену традиционной раскраске желтых женских и кирпично-красных мужских тел появляются попытки передать различные оттенки загорелой смуглой кожи. Характерным примером может служить роспись из гробницы Менены с изображением девушек, несущих цветы (илл. 55). Отдельные детали росписей все чаще даются без обычной линии контура; так, в прекрасной, полной движения сцене охоты на Ниле (илл. 57) нет контуров у цветов лотоса, у зонтиков мягко гнувшихся папирусов, у крыльев порхающих в разных положениях птиц и бабочек. Нарастание живописности было одним из проявлений поисков новой передачи действительности.



55. Девушка, несущая букет.
Роспись гробницы Менены в Фивах



56. Девушка с лютней. Роспись гробницы Кенамона в Фивах

Те же стремления к большей правдивости в живописи обусловили замену прежних схематических религиозных текстов типичной для всего искусства данного периода более свободной трактовкой. Возникшая в результате этого египетская графика — рисунки на папирусах с текстами заупокойного ритуала — „Книги мертвых“ сыграла роль в дальнейшем развитии живописи.

Период XVIII династии был временем расцвета художественного ремесла; для него характерны то



57. Охота на Ниле. Роспись гробницы в Фивах

же усложнение форм, тот же рост декоративности, которым отмечен стиль всего искусства этого периода. Развиваются многоцветные инкрустации из разных материалов, усиливается красочность полив, сложнее становятся комбинации орнаментов. Применение вертикального ткацкого станка позволило изготавливать нарядные ткани с цветными узорами гобеленовской техники. Характерно увлечение разнообразными растительными мотивами. Оно возникло в связи с общей

популярностью „садовой“ тематики, которая вслед за развитием садов при дворцах и виллах широко распространилась в искусстве (росписи полов в виде цветов, зарослей и т. п.) и отклики которой мы видим и в литературе. Усиливается применение растительных мотивов в орнаменте. Среди изделий художественного ремесла в большом количестве появляются теперь туалетные коробочки в виде букетов цветов, фаянсовые чаши в форме лотоса, золотые и фаянсовые блюда с изображением лотосов и плавающих среди них рыб.

ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ЭХНАТОНА И ЕГО ПРЕЕМНИКОВ (АМАРНСКОЕ ИСКУССТВО)

(первая половина 14 века до н. э.)

Последние десятилетия правления XVIII династии были полны бурных событий. Грабительские войны непомерно обогатили высшую знать и жречество, особенно жрецов главного святилища Египта — храма Амона в Фивах. Это укрепило положение владетельной рабовладельческой верхушки и жречества и противопоставило их царской власти. Обострение отношений привело к открытому конфликту при Аменхотепе IV, который, опираясь на средние слои рядовых свободных, попытался провести крупные социально-экономические реформы под видом реформы религиозной.

Стремясь подорвать авторитет жречества, опиравшийся на культы древних богов, фараон выдвинул новое учение, объявив единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Храмы старых богов были закрыты, их изображения уничтожены, храмовое имущество конфисковано. Фараон построил себе новую столицу в Среднем Египте, на

равнине, окруженной полукруглой горной цепью, в горах которой были вырублены гробницы для царя, его семьи и придворных.

В настоящее время здесь находятся три деревни; от названия одной из них часто весь период правления Аменхотепа IV называется в египтологии „амарнским“.

Раскопки новой столицы пролили яркий свет на всю историю периода и, что особенно важно, дали нам непревзойденные шедевры египетского искусства.

Новый город был назван Ахетатон, что означает „Небосклон Атона“. Фараон также принял новое имя — Эхнатон — „Дух Атона“. Царь всячески старался подчеркнуть свой разрыв с традициями прошлого, соблюдение которых всегда являлось в руках господствующей верхушки мощным средством воздействия на народные массы. Так, Эхнатон приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать разговорным языком, а не устаревшим книжным, которым пользовались до этого времени.

Решительный перелом произошел и в искусстве, столь тесно связанном в Египте с религией. Уже памятники, созданные в начале правления Эхнатона, резко отличаются от всего предшествующего сознательным отказом от ряда канонических форм и традиционного идеализированного образа царя. Таковы рельефы и скульптуры фиванского храма Атона, построенного еще до перенесения столицы в Ахетатон, равно как датированные шестым годом правления Эхнатона рельефы на пограничных плитах новой столицы и ранние рельефы ее храмов (илл. 58). Фараон изображен здесь с некрасивыми чертами лица и формами болезненного тела. Необычны и сами позы царя и царицы на рельефах: они изображены в полном



профиле, без необходимого по канону условного фасного разворота плеч.

Своеобразие памятников времени Эхнатона явилось закономерным следствием его реформы и было тесно связано с новым, более реалистическим по своему существу мировоззрением, в частности с запрещением культа Амона, которое сопровождало разрыву фараона со знатью и жречеством. Как известно, в Египте изображения богов всегда совпадали с образом правящего фараона, что должно было наглядно показать божественное происхождение последнего. Поэтому, если бы и теперь царя продолжали изображать согласно традиции, то его образ совпал бы тем самым с образами тех богов, культы которых он преследовал. Этого нельзя было допустить. С этого времени фигуры царя, царицы и их детей и в скульптуре и на рельефах должны были иметь новый облик, лишенный иконографического сходства с изображениями древних богов.

Поиски новых образов в соответствии с общим характером учения Эхнатона, в котором много места отводилось вопросам познания „истины“, пошли по линии создания возможно более правдивых образов. Однако такое развитие реалистических стремлений не могло возникнуть только по требованию Эхнатона. Как сами реформы были подготовлены соответствующими историческими причинами, так и почва для амарнского искусства была подготовлена общим ходом развития фиванского искусства с нараставшим в нем интересом к познанию и передаче окружающего мира. В то же время новые тенденции в искусстве Амарны, как и во всей ее идеологии, стояли в тесной связи с изменением придворной среды, в которую влились теперь выходцы из рядовых свободных. А ведь именно для масс рядовых свободных, недовольство которых

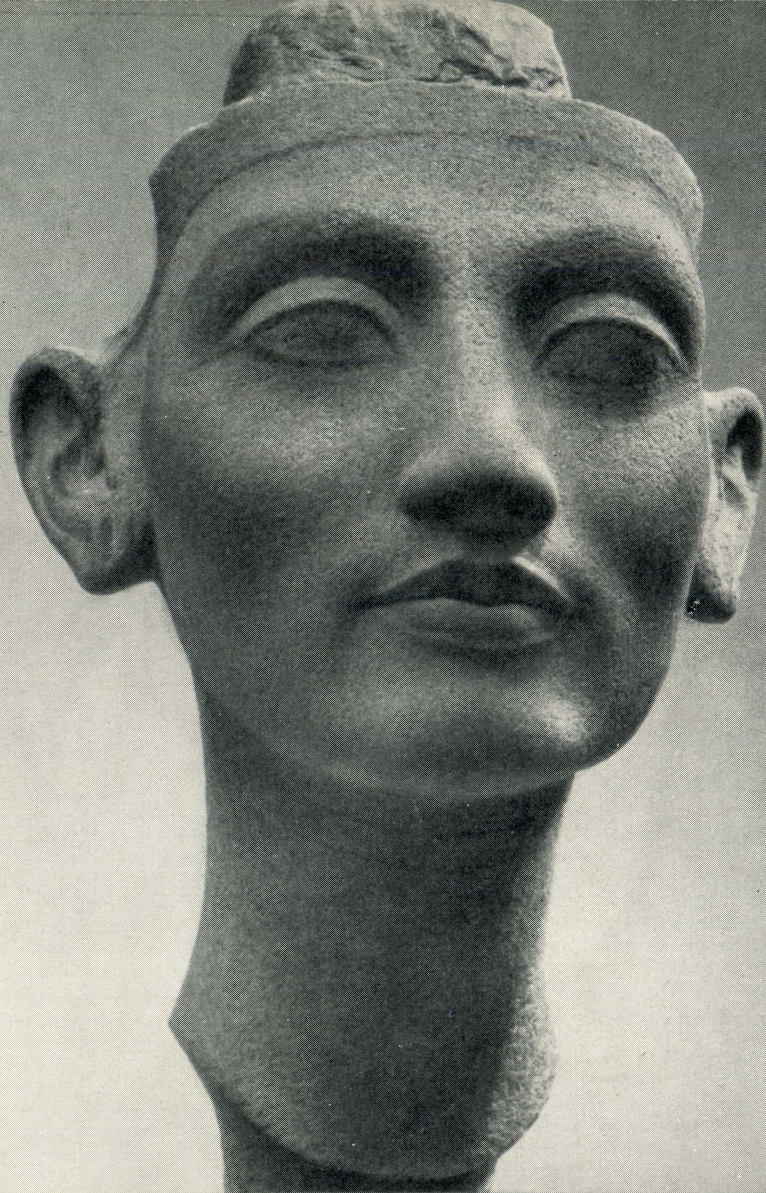
своим положением все возрастало в течение XVIII династии, как раз и был характерен засвидетельствованный рядом источников рост интереса к вопросам морали, истины. Таким образом, новые стремления, отразившиеся в амарнском искусстве, были обусловлены конкретной исторической обстановкой и ее прогрессивными общественными силами.

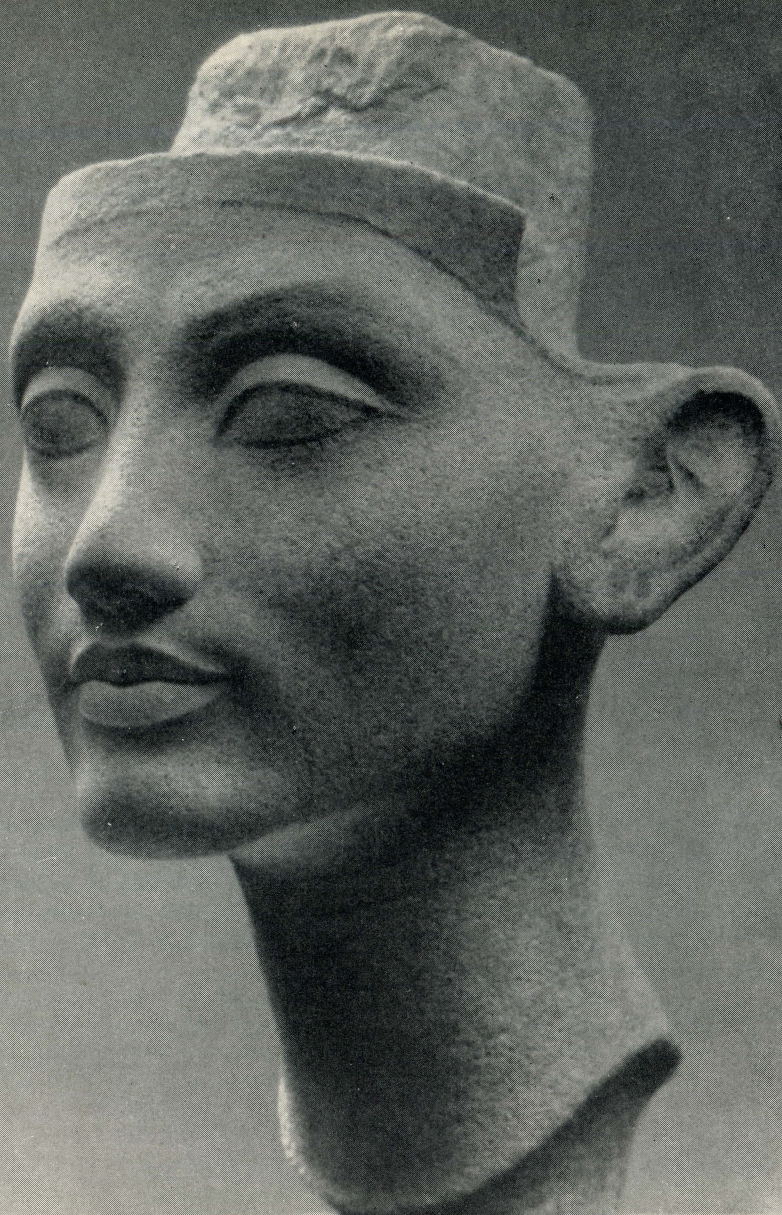
Естественно, что изменилась не только форма памятников, но и их содержание. Так, впервые появились изображения египетского царя в быту. Рельефы на стенах амарнских гробниц придворных показывают царя и его семью на улицах города — в носилках или на колесницах, во дворе — то за обедом, то в узком семейном кругу. Впервые всюду, даже в сценах награждения вельмож и получения дани от покоренных народов, вместе с фараоном изображена его семья, причем явно подчеркивается нежная любовь, связывающая членов этой семьи. Характерно и стремление передать конкретную обстановку, в которой происходят изображаемые события: никогда еще до Амарны египетское искусство не знало такого количества разнообразных изображений садов, домов, двorcов, храмов.

В итоге почти все композиции художникам Ахетатона пришлось создавать заново, в том числе даже и ритуальные сцены, так как новая религия потребовала и новых обрядов и новых типов святилищ, где культ солнца совершался под открытым небом.

Все это удалось не сразу. Создателями новых памятников были те же художники, которые до этого работали в Фивах и воспитывались в мастерских, где от поколения к поколению передавались не только навыки, но и идеи, обусловившие содержание памятников. Теперь перед этими людьми встали новые задачи, крутой переход к осуществлению которых требовал







немедленного овладения новыми формами. Не удивительно поэтому, если на первых этапах появления нового стиля памятники отличались не только новизной содержания и формы, но и несоразмерностью отдельных частей фигур, резкостью линий, угловатостью одних контуров и чрезмерной закругленностью других. Внимание художников в первую очередь направлялось на обязательную для них передачу тех черт, которые были определены в качестве канона для портрета каждого из членов царской семьи — длинного лица, узких глаз, выступающего подбородка, худой выгнутой шеи, одутловатого живота, жирных бедер, узких щиколоток — для Эхнатона, аналогичного строения тела, худощавого лица и длинной шеи — для его жены Нефертити, и т. д. Такое изображение царя и его близких было чуждо прежнему, привычному канону, и понятно, почему при стремлении передать в первую очередь без прикрас подлинные портретные черты именно эти черты и оказывались порой настолько подчеркнутыми, что вначале некоторые историки, забывая о бесспорно официальном назначении и местоположении данных памятников, объявили их „карикатурами“.

Однако постепенно обостренность новых черт в произведениях мастеров Ахетатона стала исчезать, уступая место яркому расцвету их творчества. Впервые египетские художники были внезапно освобождены от веками сдерживавшего их искания канона и смогли создать подлинно прекрасные памятники, доныне производящие незабываемое впечатление и вызывающие заслуженное восхищение.

Лучшими образцами из дошедших до нас скульптур Ахетатона являются портретные головы Эхнатона и членов его семьи. И прославленная раскрашенная голова царицы Нефертити из известняка (илл. 59), и не



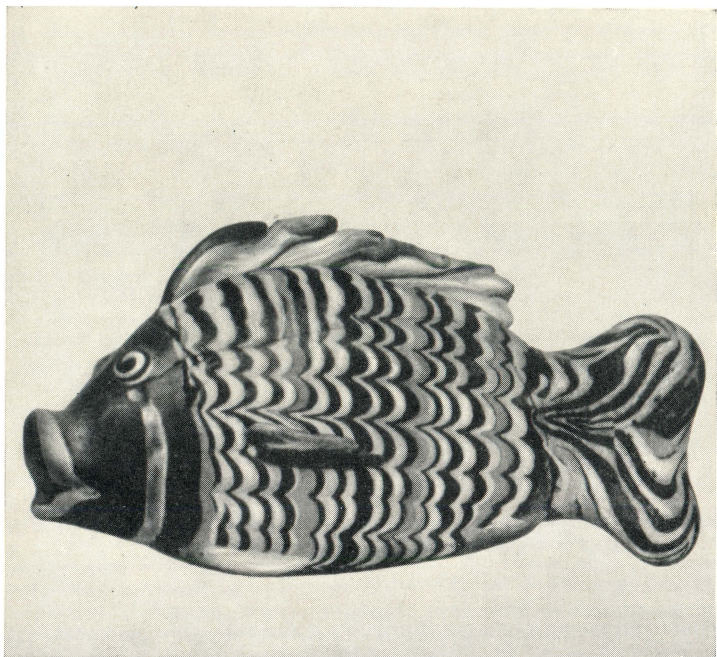
62. Голова Эхнатона из мастерской скульптора в Ахетатоне

менее замечательные, не вполне законченные ее же портретные головы из песчаника (илл. 60—61) являются поразительными произведениями большого реалистического искусства, созданного за тысячу лет до расцвета искусства Греции. Весь характер стиля этих памятников определяется тем дыханием жизни, которым они полны. Именно это исключительное умение мастера при явном очень строгом отборе черт создать



63. Стекланный сосуд

дышащие жизнью лица и ставит амарнские портреты на неповторившуюся после них в египетском искусстве высоту. С какой-то исключительной легкостью и тонкостью передала рука гениального скульптора эти изумительные губы, складки около рта, почти неосязаемую моделировку щек, висков, шеи, дав полное впечатление естественной мягкости тела. Все три портрета Нефертити полны чудесного обаяния подлинной



64. Сосуд из Амарны в виде рыбки

женственности, которая составляет особую прелесть ее образа.

Найденные при раскопках Ахетатона мастерские скульпторов дали ценный материал для выяснения методов их работы. Здесь были обнаружены незаконченные скульптуры и гипсовые маски, снятые не только с умерших, но и с живых людей. На таких масках мастер удалял ненужные ему детали и путем ряда



65. Роспись пола во дворце в Ахетатоне

последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал наконец того совершенства в отборе черт, которое поражает в искусстве Ахетатона. Прекрасными образцами различных этапов работы скульпторов являются незаконченные портреты Эхнатона (илл. 62) из мастерской начальника скульпторов Тутмоса. Мы уже не видим здесь обостренного преувеличения основных черт лица фараона; при бесспорном сохранении портретности образ Эхнатона в этих скульптурах передан так же правдиво, с такой же жизненностью, которой отмечены головы Нефертити. Перед нами лицо человека несомненно болезненного, но полного фанатического упорства в достижении задуманного.

В том же стиле выполнены и прекрасные портретные головки царевен и преемника Эхнатона Сменхкара. Овал лица старшей царевны Меритатон, ее выступающий подбородок, неуловимая болезненность явно унаследованы ею от Эхнатона, тогда как рот повторяет очертания губ Нефертити. Другое лицо мы видим у третьей дочери царя — нежное, мягкое, без остроты черт. Портреты Сменхкара особенно поражают своей жизненностью. Скульптор прекрасно передал образ хотя и красивого, но тоже болезненного юноши, изнеженного и капризного, с тяжелыми веками и опущенными углами губ.

Находки в мастерских показали также, что освобожденные от канона скульпторы новой столицы достигли небывалых успехов не только в области портрета. Не менее замечательны по своему реализму и тела амарнских статуй, примером чему является знаменитый торс статуэтки нагой девушки (царевны?), в котором скульптор с поразительным мастерством передал мягкие, полные грации формы юного тела. Стремясь создать возможно более близкие к действительности памятники, мастера Ахетатона стали впервые широко применять сочетание в одной статуе различных материалов. Лица и руки статуй высекались чаще всего из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет смуглого тела; покрытые же белыми одеждами туловища делались из известняка. По-прежнему широко применялась раскраска скульптур, равно как и инкрустация глаз.

Отмеченные на скульптурах Ахетатона изменения стиля одновременно наблюдаются и на рельефах более поздних амарнских гробниц, которые отличаются тем же отсутствием утрировки новых черт, той же мягкостью выполнения, такой же естественностью, которые мы отмечали в круглой скульптуре. Таково

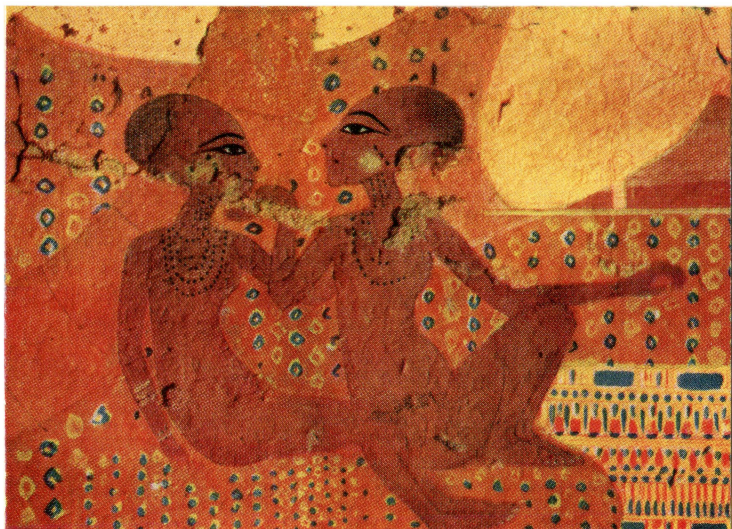
изображение смерти одной из царевен, где мы видим потрясенных горем родителей, рыдающих над телом дочери, плачущих сестер, рвущуюся к умершей ее кормилицу. Живыми кажутся выполненные в натуральную величину группы плакальщиц, в горе ломающих руки и бьющих себя по голове.

Значительно расширяется роль пейзажа. Стремление прославить нового бога, солнце-Атона как творца вселенной выразилось в своеобразных сценах почитания Атона не только людьми, но всей природой: навстречу лучам солнца по склонам гор бегут молодые газели и зайцы, спешат страусы, взмахивая крыльями. Перед нами отражение тех же идей, которыми полны гимны Атону:

„Прекрасен твой восход на небосклоне,
О Атон, живущий изначала жизни!..
Ты посылаешь свои лучи,
И Египет ликует...
Птицы летят из своих гнезд,
И их крылья восхваляют твой дух!
Всякий скот прыгает на своих ногах,
Все, что летает, и все, что порхает, живет,
 когда ты озаряешь их...
Рыбы в Ниле прыгают пред твоим лицом,
И лучи твои — внутри моря“¹⁹.

Таким образом, благодаря утверждению и расцвету новых взглядов на мир и последовавшему в итоге реформ Эхнатона разрыву с традициями художники Ахетатона, освобожденные от прежних канонов, сумели создать замечательные по своей жизненности памятники.

По аналогичному пути развивалось и художественное ремесло, где с небывалым разнообразием использовались реалистически переданные растительные мотивы и особенное внимание уделялось богатству рас-



66. Дочери Эхнатона. Роспись из дворца в Ахетатоне

цветки изделия, в частности предметов из фаянса и стекла (илл. 63—64).

Очень важно, что раскопки Ахетатона дополнили наши в общем скудные сведения о гражданской архитектуре Египта, так как здесь были найдены остатки и дворцов и жилищ различных слоев населения.

Дома богатых людей обычно стояли посреди большого участка, обнесенного стеной, в которой было два входа — главный и особый для слуг. От главного входа к дверям дома вела мощеная дорожка. Дома строились из кирпича, из камня же делались лишь базы колонн и обрамления дверей. Парадная часть дома состояла из центральной, приемной комнаты и двух-трех



такого же назначения меньших помещений. Жилую часть составляли спальня хозяина с умывальной, женские помещения и кладовые. Все комнаты имели окна под потолком; центральная комната всегда строилась выше других. Стены и полы покрывались росписями. Вокруг дома располагались дворы, колодец, службы,



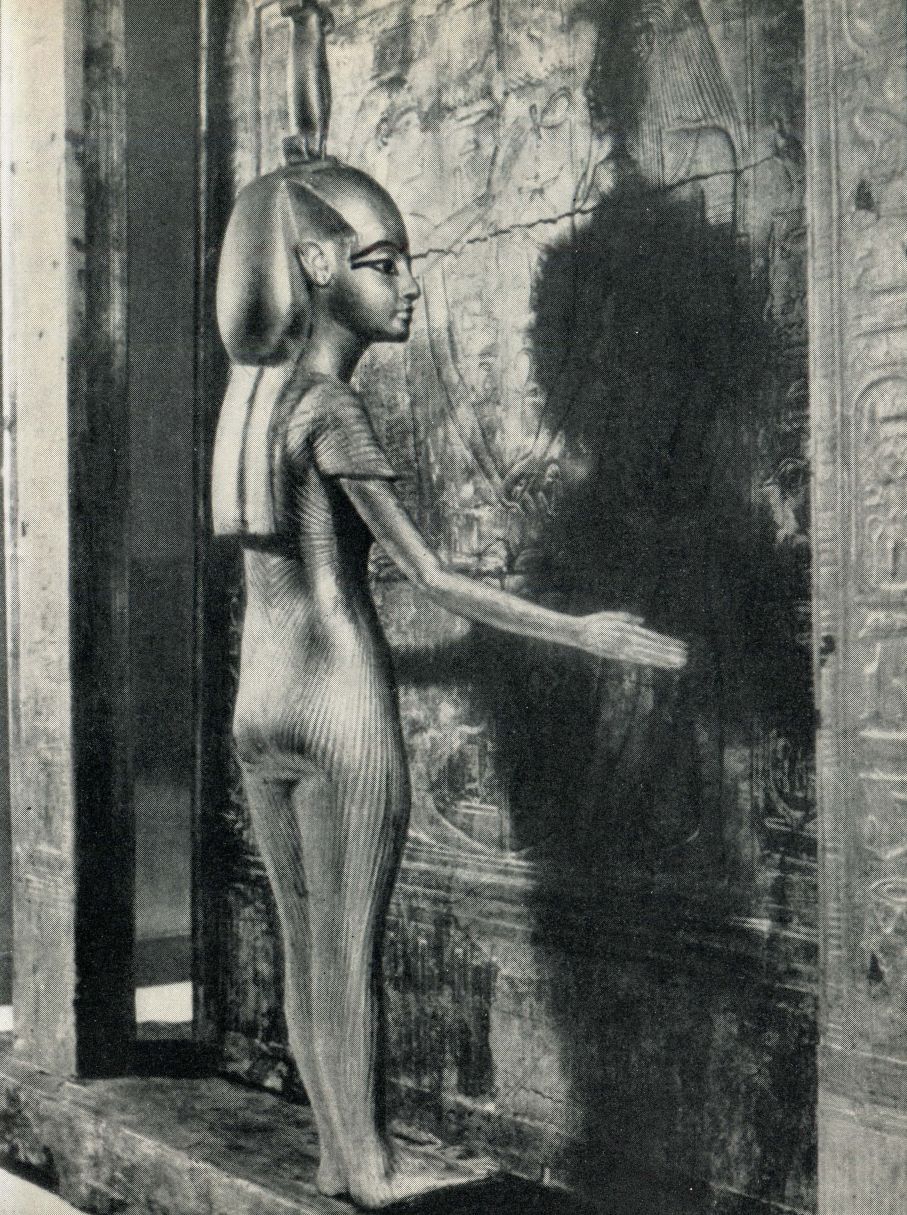
67. Охота на львов. Роспись на ларце из гробницы Тутанхамона

сад с плодовыми деревьями, цветами, прудом и беседками. Дома низшего городского населения отличались от богатых усадеб и размерами и полным отсутствием служб и садов. Так же малы были и дома строителей гробниц фараона и знати, составлявшие особый поселок за городом по дороге к гробницам.

Дворцы также строились из кирпича, и только колонны и обрамления дверей были из камня. Главный дворец состоял из двух частей — частной, где находились жилые комнаты, и официальной, предназначенной для больших приемов и иных церемоний. Обе части соединялись крытым переходом, перекинутым через разделявшую их дорогу. Колонны дворца отличались большим разнообразием. Здесь были и колонны со стволами в виде связок папирусов с изображениями висящих вниз головами уток под капителями в форме цветов папируса, и колонны с необычными сочетаниями листьев пальм и фиников, и, наконец, колонны, пальмовидные капители которых были сплошь покрыты инкрустацией из блестящих цветных фаянсов с позолоченными перегородками. Несколько комнат в официальной части дворца были отведены для отдыха фараона. Эти помещения, так же как комнаты частной половины и комнаты загородных дворцов, обычно группировались вокруг внутренних садов с водоемами и были украшены чудесными росписями, содержащими изображение растений и сцены из дворцового быта. Росписи полов воспроизводили нильские заросли с цветущими лотосами, порхающими птицами и резвящимися среди тростников животными (илл. 65). У некоторых помещений дворца стены были покрыты фаянсовыми изразцами также с изображениями растений. Из частной половины дворца происходит известная роспись с изображением двух дочерей Эхнатона (илл. 66). Выполненная в золотисто-розовых тонах, эта роспись поражает как колоритом, так и естественными позами девочек.

При загородных дворцах находились большие сады с прудами и даже особыми помещениями для зверинца.

Храмы, как и раньше, были ориентированы с востока на запад, их территории обнесены стенами, вход оформ-





69. Золотая маска фараона Тутанхамона из его гробницы

лен в виде невысокого пилона с мачтами. Однако храмы имели и ряд новых черт. Так, поскольку новые культы совершались под открытым небом, храмы Атона не имели характерных для Египта колонных зал, и колонны были здесь только в павильонах перед пилонами. Чередование же небольших пилонов с огромными открытыми дворами, лишенными портиков и наполненными рядами бесчисленных жертвенников, придало

храмам известную сухость и однообразие. Далее, вследствие того что храмы строились наспех, как и весь город, в основном из кирпича, они не отличались ни монументальностью, ни качеством материала. Внешне, однако, храмы имели достаточно нарядный вид благодаря широкому применению для их декорировки цветных рельефов с позолотой.

Расцвету искусства Ахетатона был положен внезапный конец. Реформы Эхнатона не имели успеха, так как рядовые свободные не получили никаких существенных преимуществ, и вскоре после смерти фараона его второй преемник и зять юный Тутанхамон был вынужден пойти на примирение со знатью и жречеством. Последние восстановили прежний порядок, воспользовавшись недовольством внутри страны и неудачами внешней политики, приведшей к потере азиатских владений, что объяснялось жрецами как результат гнева старых богов во главе с Амоном. Однако разрыв с традициями при Эхнатоне вызвал столь решительные сдвиги в различных областях культуры, что полный возврат к старому был уже невозможен. Подобно тому как разговорный язык прочно удержался и в художественной литературе и в деловых документах, так и в изобразительном искусстве нельзя было вычеркнуть все то новое, что было осознано и освоено мастерами Ахетатона.

Следует учесть, что те же мастера были творцами и произведений, созданных при ближайших преемниках Эхнатона. Эти памятники полны традициями Амарны и явно близки к ней и в скульптуре, и в росписи, и в художественном ремесле, как это видно хотя бы по образцам, найденным в гробнице фараона Тутанхамона. Она не была разграблена и сохранила замечательные памятники из ценнейших материалов. Среди них — великолепная золотая портретная маска фараона

со вставками из лазурита на головном платке и из различных самоцветов, фаянса и стекла на ожерелье (илл. 69), литой золотой гроб царя, также с портретным лицом и с инкрустациями из камней и паст, замечательные сосуды из алебаstra. В одном из них, изображающем лежащую козочку, хранились благовония, другой, сделанный в виде пучка лотосов, служил светильником: в чашечки цветов наливалось масло, и огоньки светильен позволяли оценить и тонкость резьбы сосуда и великолепие сквозящего камня.

Другой светильник состоял из двух плотно вставленных один в другой кубков из полупрозрачного алебаstra; когда зажигалась плававшая в масле светильня, на стенках начинали просвечивать цветные изображения, выполненные на наружной поверхности внутреннего кубка — фигуры царя и царицы, гирлянды цветов. На одном из сосудов крышка, сделанная в виде гнезда, в котором среди яиц сидит только что вылупившийся утенок с открытым клювом и поднятыми маленькими крылышками, напоминает слова гимна Атому:

„Птенец в гнезде говорит еще в скорлупе,
Ты даешь ему воздух внутри ее, чтобы ожить...“ 20

Поражают своей отделкой и найденные в гробнице различные ларцы, в том числе ларец, покрытый росписями со сценами битвы и царской охоты, полными бурного движения несущихся галопом колесниц, мечущихся в поисках спасения львов (илл. 67). Эти росписи, впервые давшие нам образцы древнеегипетской миниатюрной живописи, очень интересны по колориту, построенному на сочетании разнообразных желтых тонов: на светло-желтом фоне чередуются ярко-кирпично-коричневые лошади, золотистые львы, розоватая собака; гривы львов даны без контуров,

70. Тутанхамон и царица.



красными линиями, гривы и хвосты лошадей — черными штрихами.

Трудно перечислить все шедевры художественного ремесла, обнаруженные в гробнице Тутанхамона: здесь и кожаные сандалии, украшенные золотым лотосом с вставками из лазурита, сердолика и амазонита и ромашками из желтого и красноватого золота, четко выделявшимися на фоне голубого фаянса; и золотые кинжалы с великолепно отделанными рукоятками и ножнами, и различные золотые ожерелья со множеством вставок из самоцветов и стекла; количество их в одном только ожерелье доходило до 166 штук.

По-прежнему „по-амарнски“ непринужденны позы царя и царицы на рельефах на спинке деревянного, обитого золотом кресла или на пластинке из слоновой кости, служившей крышкой ларца (илл. 70), представляющей Тутанхамона, принимающего цветы от его юной жены среди пышных букетов и гирлянд.

Детали рельефа инкрустированы черным деревом, фаянсом и стеклом. Совершенно прелестны по свободе, изяществу и мягкости форм маленькие фигурки богинь (илл. 68).

Несмотря на то, что после восстановления старых культов художники были вынуждены вернуться к прежним образцам, они сумели вдохнуть в них столько разнообразия и смелого новаторства, что превратили их, в сущности, в новые композиции, как это можно видеть хотя бы по росписям на упомянутом ларце Тутанхамона с изображениями битвы и охоты.

Но значение искусства Амарны не ограничилось только временем ближайших преемников Эхнатона, оно сыграло существенную роль и в сложении замечательного искусства периода XIX династии, а тем самым и всего искусства второй половины Нового царства в Египте.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ НОВОГО ЦАРСТВА (14—11 века до н. э.)

Возобновление грабительских войн при царях следующей, XIX династии вернуло Египту часть прежних азиатских владений; одновременно продолжался дальнейший захват нубийских территорий. Вновь усилился приток в Египет богатств и рабской силы, что позволяло снова начать широкую строительную деятельность. Внутреннее положение страны продолжало оставаться сложным, так как борьба царской власти с высшей знатью и жречеством, хотя и приглушенная, все же возобновилась, приняв иные формы. Так, фараон Рамсес II, не порывая явно с вновь усилившимся фиванским жречеством, все же принимает меры для его ослабления. Продолжая внешне сохранять за Фивами положение столицы Египта, расширяя храмы Амона и оставляя гробницы своей династии в Фивах, Рамсес II делает фактической столицей родной город своих предков Танис, названный им Пер-Рамсес (Дом Рамсеса). Выдвижению этого города способствовало и его выгодное военно-стратегическое положение — близость к Сирии.

Для официального искусства начала XIX династии характерно реакционное стремление вернуться к традициям доамарнских лет. Однако это стремление не могло осуществиться полностью, так как значение амарнского искусства было слишком велико и к тому же перед художниками рассматриваемого периода встали новые задачи.

Изменения в социальной и политической обстановке, выдвижение роли северных центров, борьба идеологических течений в итоге усложнения классовой и политической борьбы — все это находило свое отражение в искусстве.

Цари XIX династии ставили своей целью укрепление твердой центральной власти внутри страны и ее международного престижа. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное улучшение экономики Египта и его военной мощи, придать возможно больший блеск и пышность столице, своему двору, храмам своих богов, что и наложило своеобразный отпечаток в первую очередь на архитектуру периода. Главным объектом строительства был храм Амона в Карнаке, расширение которого имело двойное политическое значение: оно должно было показать торжество Амона и тем удовлетворить жречество, а в то же время и прославить мощь новой династии. В строительстве Карнака были заинтересованы и фараоны и жрецы.

Новые постройки Карнака отличаются стремлением к грандиозным масштабам, которое стало определяющей чертой храмовой архитектуры XIX династии и было продиктовано желанием новых царей затмить все построенное ранее. Никогда еще пилоны, колонны и монолитные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью. Так, воздвигнутый теперь новый пилон превзошел все прежние: длина его равнялась 156 м, а стоявшие перед ним мачты достигали 40 м в высоту (илл. 39—5).

Особенно значителен был новый зал Карнака (илл. 71, 73). Он имеет 103 м в ширину и 52 м в глубину и сто сорок четыре колонны. Замечательны двенадцать колонн среднего прохода (илл. 73) высотой в 19,26 м (без абак), с капителями в виде раскрытых цветов папируса, поднимающихся на стволах, каждый из которых не могут обхватить пять человек. Сохранившиеся частично донныне колонны и перекрытия зала поражают

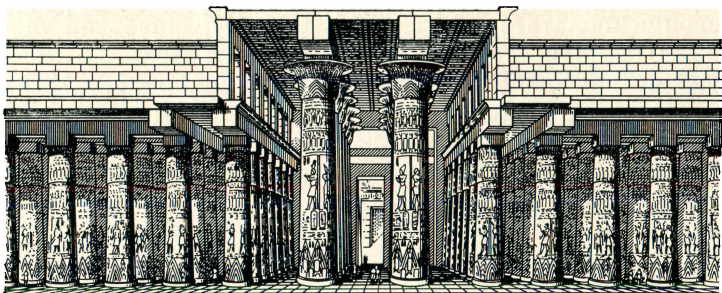
своими масштабами. Увидев Карнак, французский ученый Шамполион, которому принадлежит заслуга открытия чтения иероглифов, писал своему брату: „Я не буду ничего описывать, потому что или мои выражения не стоили бы и тысячной доли того, что следует сказать, говоря о таких вещах, или же, если бы я набросал слабый эскиз, даже весьма бесцветный, меня приняли бы за энтузиаста, может быть даже за безумца“²¹.

А. С. Норов также восхищался этим залом с его „необъятным множеством столпов, которых создание превышает силы народа, самого могущественного... Все виденные вами досель здания, хотя б вы обтекли весь земной шар, игрушки перед этим столпотворением! Этот лес колонн, величины невообразимой и где же? внутри здания, повергает вас в глубокую задумчивость о зодчих“²². Имена этих зодчих теперь нам известны — это были архитекторы Иупа и Хатиаи.

Строительство в Фивах не ограничивалось, разумеется, Карнаком. Перед вторым святилищем Амона, Луксорским храмом Аменхотепа III, теперь был выстроен зодчим Бекенхонсу новый пилон с большим двором, окруженным колоннадами. Перед пилоном были поставлены шесть колоссов Рамсеса II, удачно декорировавших фасад: четыре средние статуи (по две от входа) были из розового гранита и изображали Рамсеса стоящим, а у каждого края пилона, как бы обрамляя ряд скульптур, находилась сидящая статуя царя из черного гранита.

Монументальностью отличались и заупокойные царские храмы на западном берегу, и вырубленные в скалах гробницы фараонов, превосходившие по размерам и декорировке все, что было здесь создано раньше.

Из заупокойных царских храмов следует особо упомянуть храм Рамсеса II, так называемый Рамессеум (зодчий Пенра), в первом дворе которого стояла



77. Главный колонный зал Карнака. Реконструкция

колоссальная статуя царя — величайшая монолитная скульптура, весившая 1000 тонн и имевшая около 20 м в высоту.

Основные принципы оформления храмов были восприняты зодчими XIX династии от их предшественников; однако было внесено много нового. Так, продолжая развивать роль колонн, они ввели в употребление ставшее впоследствии образцом обрамление средних, более высоких проходов залов колоннами в виде раскрытых цветов папирусов, сохранив для боковых проходов колонны в виде связок не распустившихся стеблей. Залы как бы воспроизводили нильские заросли, где расцветшие стволы папирусов возвышаются над рядами еще не успевших распуститься стеблей. Такая трактовка зала хорошо сочеталась с общей древней символикой храма как дома божества, в данном случае — бога солнца, которое, по египетскому преданию, рождается из цветка лотоса. Отныне крылатый солнечный диск, обычно рельефно изображавшийся над дверью пилона, как бы вылетал из нильских зарослей.

Однако если выбор общей идеи оформления залов был удачным, то стремление придать возможно большую пышность зданиям привело к их перегруженности: тяжесть огромных перекрытий обусловила увеличение объема колонн и слишком частое их расположение, желание всячески украсить здание побудило покрывать рельефами и текстами не только стены, но и стволы колонн.

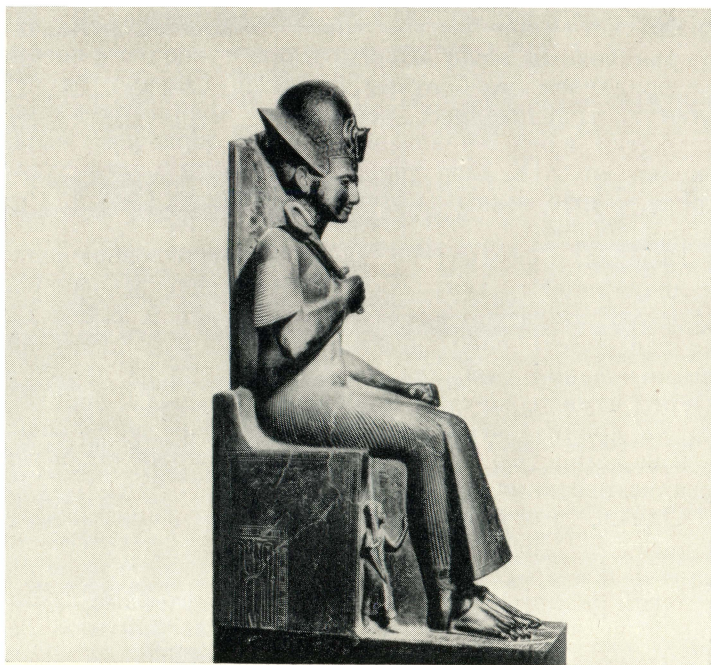
Роль скульптур в архитектурном убранстве храмов остается в общем прежней: перед пилонами и колоннами, равно как и между колоннами, ставятся колоссальные царские статуи. Таким образом, здесь мы не видим чего-либо нового, кроме того же стремления к грандиозным масштабам, которое приводит к погоне за созданием монолитных гигантов. Однако не эти статуи, трактованные, как всегда, крайне суммарно, являются наиболее показательными образцами стиля скульптур XIX династии. Особенности этого стиля гораздо ярче видны на статуях, стоявших внутри храмов и гробниц.

Вначале в скульптуре также заметно возвращение к доамарнским памятникам. Восторжествовавшие над „ересью“ Эхнатона представители знати и жречества хотели видеть свои изображения такими же изысканными и нарядными, какими были статуи их предков. Перед нами те же струящиеся линии одежд и париков, та же дробная игра светотени. Это увлечение внешней нарядностью статуй растет, явно преобладая над реалистическими исканиями.

Однако в скульптуре наблюдаются и интересные новшества. Так, наряду с прежними типами царских статуй появляются теперь новые, светские образы фараона и царицы. Лучшим примером такого рода памятников является туринская статуя Рамсеса II (илл. 72). Скульптор, создавая образ могучего правителя, сумел

разрешить свою задачу новыми средствами. Мы не видим здесь ни канонических чрезмерно выдающихся мускулов, ни прямой, кажущейся негибкой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз. Необычен уже самый факт изображения фараона в бытовом придворном одеянии, в сандалиях. Тело царя, прикрытое складками одежды, передано как нормально развитое тело обладающего большой физической силой воина, каким

72. Статуя фараона Рамсеса II



и был Рамсес II. Лицо прекрасно передает портретные черты царя: его крупный орлиный нос и густые брови. Глаза правильно поставлены в орбитах, верхние веки отчетливо проработаны. Скульптор мастерски выразил властный, энергичный характер одного из крупнейших египетских царей — завоевателей соседних стран. Несмотря на известную приподнятость всего облика Рамсеса II, основное впечатление исходящей от него силы и мощи достигается созданием не обобщенного образа „сына Ра“, а образа реального, земного владыки Египта. Этому способствуют и поза статуи, ее слегка наклоненная голова и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес в тронном зале во время приема своих высших чиновников или иноземных посольств, на приближение которых он смотрел с высоты поставленного на возвышение трона. Подобный светский образ царя не мог появиться без всего того нового, что было внесено Амарной. Отражение амарнских принципов именно в скульптуре царей XIX династии вполне понятно в свете указанной выше политической обстановки. Фараоны новой династии не могли ограничиться только возвратом к прежним типам своих статуй: изображения царя как сына Амона, хотя и утверждавшие его власть в глазах народа, для победившей Эхнатона знати и жречества могли, скорее, показать покорность царей Амону, то есть его жрецам и рабовладельческой верхушке. В условиях возобновившейся, хотя и менее явной, борьбы с последней фараонам важно было закрепить свое положение мощных владык в новых образах, если и имевших какие-то традиции, то именно такие, которые могли быть противопоставлены притязаниям знати.

В области рельефа и росписи возврат к традициям XVIII династии сильнее ощущается в храмовых рельефах культового содержания, всегда консервативных

и каноничных. Тем показательнее, что даже подобные памятники отличаются новыми чертами. Лучшими образцами являются рельефы Сети I в Карнаке и особенно выполненные фиванскими мастерами рельефы в его храме в Абидосе (илл. 74). Несмотря на всю каноничность композиции и идеализацию образа, фигуры Сети благодаря точной портретности лица и тщательной моделировке тела не кажутся безжизненными; линии подлинно прекрасны, равно как и тончайшая скульптурная отделка деталей. Особенно хороши эти рельефы, когда на них падает луч солнца и фигуры, точно оживая, выступают на фоне стены.

Храмовые же рельефы светского содержания, наоборот, дают ряд существенных новшеств, что объясняется теми же причинами, которые обусловили и появление светского образа царя в скульптуре. Сети I и Рамсес II развертывают на наружных стенах и пилонах храмов огромные рельефные композиции, своеобразные наглядные летописи своих походов. Мы видим здесь лагерные стоянки, взятие крепостей, крупные сражения, торжественные встречи фараона, возвращающегося в Египет с богатой добычей. Поражает разнообразие композиций и обилие сюжетов, многое найдено удачно и оригинально. Характерно постоянное внимание к пейзажу, что является бесспорным наследием Амарны. Перед нами нубийские селения, хвойные леса Сирии. Художников интересуют и индивидуальные характеристики отдельных воинов и этнические типы. Батальные композиции полны движения, разнообразия поз, сложных массовых сцен, среди которых вкраплено множество отдельных интересных эпизодов. Так, в грандиозной сцене бегства хеттов через реку Оронт показано, как откачивают захлебнувшегося хеттского полководца: его держат вниз головой, и струя воды вытекает из его рта.

Гробничные росписи и рельефы также неоднородны. В начале династии в них при возврате к доамарнским традициям начинает расти декоративность. Однако наряду с этим продолжается и развитие реалистических исканий. Здесь гораздо сильнее чувствуется наследие Амарны. Оно проявляется и в сохранении ряда созданных в Ахетатоне композиций (например, сцены награждения, семейные группы и т. д.) и особенно в широком применении таких приемов, которые только намечались в процессе поисков более правдивой передачи действительности в конце XVIII династии и были затем развиты Амарной. Так, сохраняется естественная, а не условная расцветка кожи, постоянно отмечаются тени и румянец, что встречается даже в росписях царских гробниц и в рисунках „Книги мертвых“, изображаются пальцы ног, реалистически даются растения. В тематике гробниц начала XIX династии много жанровых сцен с оригинальной трактовкой фигур и лиц. Однако постепенно реалистическая струя в росписях фиванских гробниц слабеет. Этому способствует тот факт, что после переезда двора на север, в Пер-Рамсес, в фиванском некрополе начинается явное преобладание жреческих гробниц, росписи которых, даже в части изображений из жизни умершего, ограничиваются, естественно, культовыми сценами. Сокращению бытовых сюжетов и преобладанию религиозных соответствует и нарастающая стилизация росписей. Жречество, упорно охраняя каноны, ведет такую же борьбу с отклонениями от них в искусстве, какую оно вело в догматах. Жрецы стремятся заглушить всякие элементы сомнений в правильности религиозного мировоззрения. Ярким свидетельством этого служит текст, написанный на стене гробницы одного из верховных жрецов Амона и содержащий полемику со скептицизмом „Песни арфиста“: „Слышал я эти песни, которые

находятся в гробницах древних. Что же это говорят они, когда они (жизнь) на земле хвалят, а некрополь мало чтут?.. Ведь это — земля, в которой нет врага, все наши предки покоятся в ней с древнейших времен. Те, кто в ней, — пребудут миллионы лет... А время, которое проводится на земле, — это сон!"²³

Среди фиванских гробничных росписей XIX династии особняком стоят интереснейшие росписи гробниц мастеров, соорудивших царские гробницы и живших в изолированном поселении в горах фиванского некрополя. Это были люди хотя и различного социального положения (от начальников отрядов ремесленников, руководящих живописцев и скульпторов до рядовых ремесленников), но составлявшие особый замкнутый коллектив. Эта замкнутость была обусловлена самим характером их работы, которая должна была храниться в тайне, что исключало широкое общение членов коллектива с другими людьми. Наследственность передачи должностей от отца к сыну, родство многих семей, связанность всего коллектива особыми религиозными обрядами (в том числе участием в культе умерших царей) и запретами, в итоге чего все его члены составляли как бы религиозное братство и одинаково назывались „слушающими зов“, — все это создало особенности условий жизни мастеров некрополя. Несомненно, что их творчество имело существенное значение в развитии искусства Нового царства. Уведенные Эхнатоном в его новую столицу, они создали там замечательные рельефы амарнских гробниц. Не удивительно, что, возвратясь в Фивы, эти люди принесли с собой все то новое, что они освоили в иных условиях творчества и от чего не могли и не хотели полностью отказываться. Понятно поэтому, что именно в их творчестве, то есть в гробничных росписях, мы и отмечаем следы влияния Амарны. Понятно и то, что ярче и





74. Молитва под пальмой.
Роспись гробницы Амоннахта в Фивах



75. Ящик для заупокойных статуэток
Хабехента из Фив

дольше всего эти следы сохраняются в гробницах работников некрополя, где они имели больше возможностей для проявления индивидуального творчества. Значение искусства Амарны сказалось здесь не только в воспроизведении типично амарнских композиций, но и в общем интересе к передаче реальной обстановки, живых людей, в смелых поисках новых тем и новых приемов. Росписи этих гробниц полны разнообразными жанровыми эпизодами, необычными типами лиц, подлинным юмором. Именно из гробниц мастеров некрополя происходят такие известные сцены, как „Поливка сада шадуфами“ и „Молитва под пальмой“ (илл. 75). Очень интересны яркостью расцветки и четкостью рисунка и росписи, покрывавшие предметы погребального культа, найденные в гробницах мастеров некрополя. Таков, например, ящик для заупокойных статуэток, принадлежавший Хабехенту и хранящийся ныне в Музее изобразительных искусств в Москве (илл. 75).

Особенно свободно проявилось индивидуальное творчество художников в черновых зарисовках, которые они делали для себя на обломках камней. Здесь отчетливо видно, как внимательно подмечали художники все то, что выходило за рамки канонов, — особые типы и позы людей, те или иные характерные движения животных.

Таким образом, внутри фиванского искусства первой половины XIX династии существовали различные направления; естественно, что памятники, созданные в других местах страны, тем более не могли быть стилистически однородны.

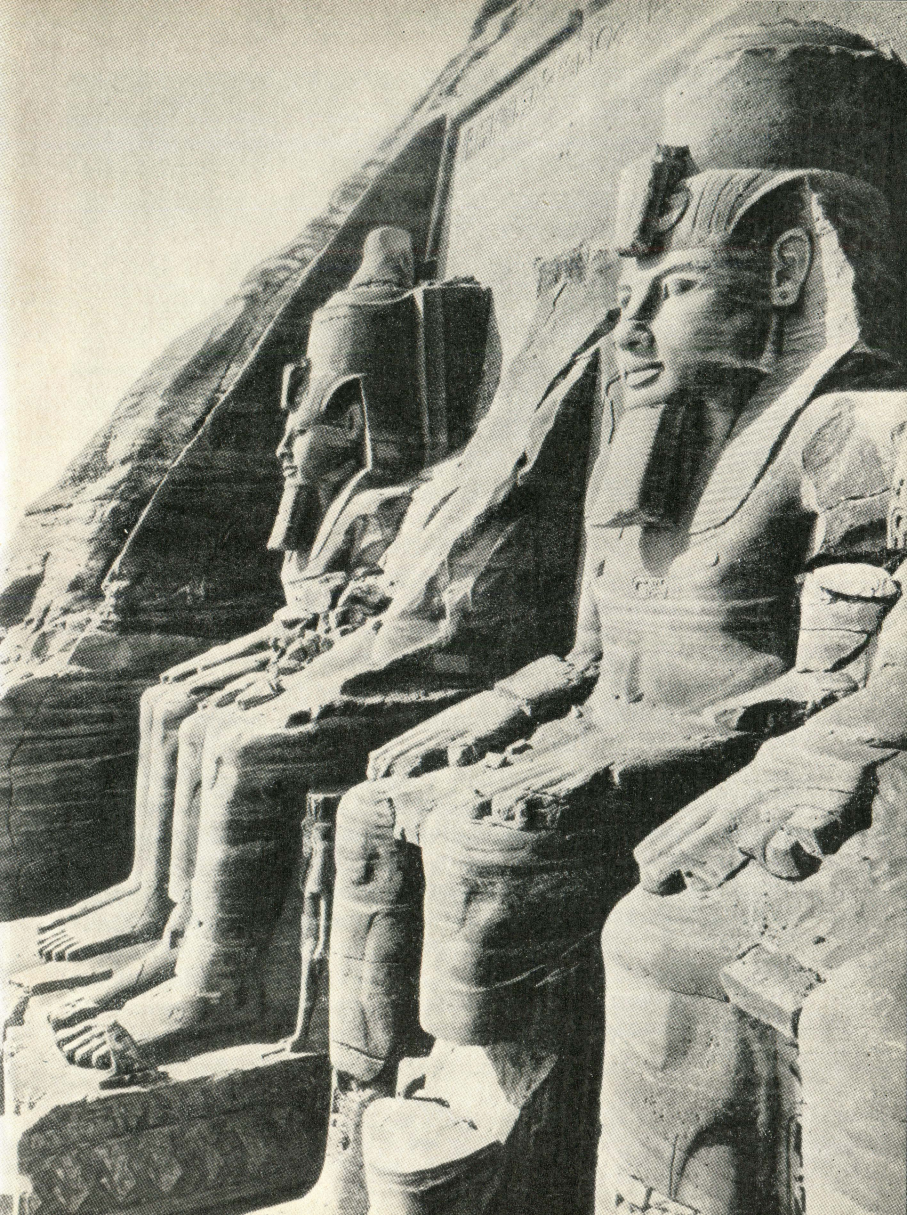
Следы строительной деятельности Рамсеса II имеются по всему Египту. Среди его храмов в первую очередь необходимо назвать храм, целиком вырубленный в скалах Абу-Симбела (Нижняя Нубия) и являющийся вообще одним из виднейших произведений

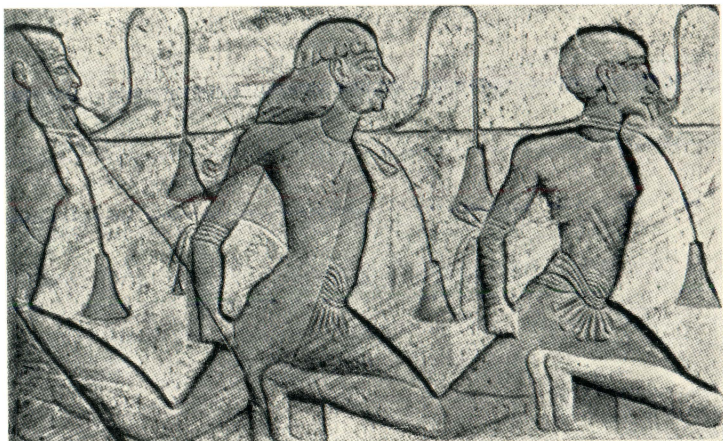


египетского искусства. Следуя примеру своих предков, стремившихся закрепить покорение Нубии сооружением там не только крепостей, но и храмов, Рамсес II также построил в Нубии ряд святилищ, однако храм в Абу-Симбеле превзошел все когда-либо созданное здесь фараонами.

Все оформление храма было обусловлено одной идеей — всеми возможными средствами превознести могущество Рамсеса II. Начиная от масштабов святилища и кончая тематикой его декорировки, все было пронизано этой идеей, лучшим воплощением которой явился фасад храма. Он представляет собой как бы переднюю стену огромного пилона, перед которым возвышаются статуи Рамсеса II. Высеченные из скалы и достигающие 20 м в высоту, эти исполины издалика видны всем плывущим по Нилу. Поразительно сохранение портретных черт в колоссах такого масштаба (илл. 77). В выборе места для храма сказалось столь свойственное египетским зодчим умение поставить памятник с учетом окружающей местности: храм, расположенный высоко на западном берегу Нила, освещается первыми лучами солнца, от которых гигантские скульптуры внезапно окрашиваются темно-красным цветом и кажутся особенно рельефными на фоне отбрасываемых ими иссиня-черных теней.

Колоссы производили незабываемое впечатление всеподавляющей мщи фараона. Образ Рамсеса вообще господствует в храме: над входом высечено скульптурное изображение его имени, в первом помещении святилища потолок поддерживают пилястры со стоящими перед ними гигантскими статуями царя, стены залов покрыты изображениями его побед, и, наконец, в последнем помещении храма, его культовой молельне, среди четырех статуй богов, которым был посвящен храм, наравне со статуями Амона, Птаха и Ра-Характе





78. Пленные иноземцы. Рельеф храма в Абу-Симбеле

имеется и статуя самого Рамсеса. Внутри стены храма покрыты великолепными рельефами, также прославляющими Рамсеса II: перед нами проходят сцены его военных побед, битвы, выразительные фигуры плененных иноземцев (илл. 78).

Скульптуры и рельефы Абу-Симбела — работа фиванских мастеров. Это видно и по подписям некоторых из них под рельефами и по стилистической близости Абу-Симбела с фиванскими памятниками.

Фиванские мастера вообще широко привлекались Рамсесом II, как и его отцом, для работ по всей стране. Фиванский зодчий Май строил храм в Гелиополе, другой фиванец Аменеминт — храм Птаха в Мемфисе. Таким образом, роль Фив в сложении искусства второй половины Нового царства в целом была весьма существенна.

Но и деятельность северных художественных школ, особенно Мемфиса и Таниса, увеличилась по сравнению с периодом XVIII династии. Этот факт стоит в тесной связи с тем особым положением, в которое Рамсес II поставил Танис, превратив его в свою фактическую столицу.

Новая роль города требовала и соответствующего оформления, и в „Доме Рамсеса“, как переименовал его фараон, начинается бурная строительная деятельность. Для перестройки старых храмов Таниса и сооружения новых требовалось огромное количество каменных плит, колонн, статуй, обелисков, и при этом так срочно, что изготовить все это заново было невозможно. По приказу царя наряду с расширением работ в каменоломнях были использованы и части древних зданий, снесенных в ряде городов и некрополей Северного Египта. В итоге облик „Дома Рамсеса“ вскоре настолько изменился, что о его красоте и богатстве стали слагать стихи: „Это прекрасная область, нет похожей на нее, и, подобно Фивам, сам Ра основал ее“.

Танисские храмы в основном принадлежали к обычному типу храма Нового царства, главной чертой их стиля было то же стремление к гигантским масштабам и пышной монументальности.

Зато скульптуры „Дома Рамсеса“ резко отличаются от известных фиванских памятников. Для них характерны тяжелые пропорции массивных, безжизненных тел с толстыми руками и ногами, огромными плоскими кистями и ступнями; мускулы отмечаются совершенно условно. Лица статуй, широкие и плоские, не проработаны и также безжизненны, глаза лежат на плоскости лица. Грубости работы соответствует общее неумение создать гармоничный памятник. Огромные солнечные диски на головах статуй давят их своей тяжестью, построение групп крайне архаично.

Однако отличие всех этих скульптур несомненно одного происхождения, объединенных общим замыслом и манерой выполнения, отнюдь не ограничивается отсутствием в них высокого мастерства, присущего фиванским памятникам. Различие их глубже, ибо мы видим иначе задуманные образы, полностью отвлеченные и лишенные поэтому каких-либо индивидуальных черт.

Подобный подход можно проследить еще во время XVIII династии на памятниках, происходящих из Мемфиса, сравнение с которыми позволяет найти объяснение стиля скульптур Пер-Рамсеса. Реалистические искания художников Мемфиса и Таниса давно уже отошли в прошлое. Господство гиксосов отозвалось на севере гораздо тяжелее. Танис, бывший столицей завоевателей, при их изгнании подвергся разгрому, и для его расширения долгое время не было поводов. При ведущей роли Фив ни экономическое, ни политическое положение Мемфиса также долго не могло усиливаться, и за ним оставался главным образом авторитет древнего религиозного центра: „Слышат голос бога в Гелиополе, записывают его приказ в Мемфисе, а для исполнения посылают в Фивы“ — пели в своих гимнах фиванские жрецы, подчеркивая различие политического значения трех главных городов Египта. В то время как в религии Фив сложился культ покровителя завоеваний, вооруженного боевым мечом „царя богов“ Амона, а для литературы и искусства было столь характерно стремление ближе отразить жизнь, в мемфисском религиозно-философском учении особенно развилась его отвлеченно-созерцательная сторона, а в мемфисском искусстве — идеализирующее направление. Даже то новое, что создавалось в Фивах, здесь воспринималось позже, причем мемфисские памятники, воспроизводя новые черты, продолжали сохранять налет неподвижности и плоскостности. Некоторое оживление было вне



79. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса

сено Амарной. Такие произведения, как рельефы гробницы Харемхеба в Саккара, которые были созданы амарнскими мастерами, оставили известный след в мемфисском искусстве и вызвали интерес к реалистическим образцам, созданным в Фивах и Амарне, как это видно по известной группе рельефов с изображениями плакальщиков в Музее изобразительных искусств в Москве (илл. 79).

Все же основные принципы мемфисского искусства не были затронуты, и, когда перед ним встала задача оформления храмов Таниса, на памятниках последнего и проявилось характерное для Мемфиса отсутствие интереса к конкретной передаче образа. Мастера, создавшие скульптуры Пер-Рамсеса, пытались передать



80. Храм Хонсу в Карнаке

образ могучего правителя страны неподвижностью преувеличенно массивного тела, бесстрашием лишенного индивидуальности лица. В поисках лучшего воплощения идеи несокрушимости власти Рамсеса II они обратились к памятникам строителей великих пирамид, но восприняли от них лишь некоторые внешние черты, что придало скульптурам Пер-Рамсеса известный на-

лет архаизации, но не сообщило им подлинно впечатляющей силы.

На дальнейшем развитии египетского искусства конца Нового царства (вторая половина 13 в. — 11 в. до н. э.) тяжело сказались изменения в общем положении страны. Длительные войны, обогатившие рабовладельческую знать, привели к обеднению народных масс и к ослаблению экономики Египта. В то же время усложнилась внешняя обстановка, на историческом горизонте появились новые объединения племен, разгромивших Хеттское государство, захвативших азиатские владения Египта и подступивших к границам последнего. Усилились и нападения ливийцев. Уже сыну Рамсеса II пришлось отбивать натиск и „народов моря“ и крупных сил ливийцев. Последовавшие в конце династии междоусобицы знати и восстание рабов привели к распаду страны и смене династии. Однако и вновь объединившим Египет фараонам новой, XX династии после кратковременных успехов не удалось полностью подчинить себе прежних иноземных владений. В итоге утраты как азиатских земель, так затем и Нубии прекратилось массовое поступление рабов, что привело к резкому усилению эксплуатации народных масс внутри страны. Фараоны в возросшей борьбе со стремившейся к самостоятельности номовой знатью пытались опереться на жречество, жертвуя в храмы землю, рабов и иные дары. Однако близость интересов номовой знати и храмов привела к подчинению последних номархам, в Фивах же власть оказалась в руках верховного жреца Амона. Около 1050 года произошло разделение Египта на две части — северную под управлением правителей Таниса и южную со столицей в Фивах.

Создававшаяся историческая обстановка пагубно отразилась на развитии искусства. Крупное строительство прекращается после смерти второго фараона XX

династии Рамсеса III, при котором все же был еще построен храм Хонсу в Карнаке (илл. 80) и монументальный заупокойный храм с дворцом на западе Фив.

Среди рельефов этого храма особо следует отметить знаменитую сцену охоты на диких быков. В дальнейшем в течение долгих лет не производилось крупных построек. Господство жречества приводит к усилению идеализации и в фиванском искусстве. Росписи гробниц становятся все более стандартными, господствует религиозная тематика. Ослабление экономики привело к ухудшению положения художников; известен ряд протестов строителей некрополя, не получавших положенного им снабжения из опустевшей казны. В дневнике фиванского некрополя имеются яркие сведения об этих волнениях: „В этот день отрядами ремесленников преодолены пять стен царского некрополя, чтобы сказать: „Мы голодны!“ ... Они сели на окраине храма... День провели в этом месте“. Строители некрополя жалуются: „Мы делаем это... от голода и от жажды. Отсутствуют одежды, отсутствуют притирания, отсутствует рыба, отсутствуют овощи!“²⁴

Постепенно уменьшается персонал художественных мастерских, снижается качество памятников. Все чаще встречаются теперь статуи грубой работы, небрежно сделанные росписи.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО ВРЕМЕНИ

(11 век — 332 год до н. э.)

К концу второго тысячелетия до н. э. Египет вступает в период упадка. Частые войны истощали страну и задерживали развитие ее производительных сил. В течение первого тысячелетия до н. э. шла непрерывная борьба различных групп внутри господствующего класса рабовладельцев наряду с восстаниями эксплуатируемого населения. Попытки фараонов опереться в борьбе со знатью на жрецов не имели успеха, так как жречество было тесно связано с номовой знатью. Начиная с 11 века до н. э. египетское государство распалось на ряд отдельных царств, временами объединявшихся в единое недолговечное государство. Так, в течение 11 и половины 10 века до н. э. на севере Египта образовалось самостоятельное царство, столицей которого был Танис. Здесь правили фараоны XXI династии, находившиеся в родстве с фиванскими жрецами Амона, самостоятельно управлявшими югом страны. В середине 10 века до н. э. происходит объединение Египта под властью XXII, ливийской династии. Ливийцы приобрели в Египте известное значение еще с конца Нового царства; постепенно росла их роль в войске. Знатные роды ливийцев стали крупными землевладельцами. Потомок одного из таких родов Шешонк I женился на наследнице последнего танисского фараона и, объединив весь Египет, поставил

сына верховным жрецом в Фивах. Шешонк пытался вернуть Египту его значение в Азии и даже захватил Иерусалим, однако внутренняя слабость Египта, раздравшегося социально-экономическими противоречиями (борьба ливийцев со жречеством, объединение земле-владельцев, рост ростовщичества и долгового рабства), привела к новому распаду государства, а затем к покорению его в конце 8 века до н. э. нубийским царем Пианхи. Отделившаяся от власти Египта еще в конце Нового царства, Нубия постепенно крепла и образовала сильное государство, культура которого сложилась под воздействием египетской культуры. Однако владычество эфиопов в Египте было непродолжительным: в 671 году до н. э. Египет был покорен ассирийцами. Борьбу против Ассирии возглавили правители западной Дельты, которые в союзе с греческими городами, Малой Азией и Лидией изгнали ассирийцев и вновь объединили под своей властью весь Египет, образовав XXVI династию со столицей в Саисе.

Египетское искусство позднего времени представляет сложную картину, еще в должной мере не изученную вследствие недостаточного количества дошедших памятников. Во времена длительных распадов государства не велось никакого крупного строительства. Последнее возобновлялось лишь в недолгие периоды укрепления страны при ее объединениях. Именно в такие периоды при ливийском фараоне Шешонке и при эфиопском фараоне Тахарке были произведены последние крупные дополнения Карнака: здесь был выстроен еще один огромный двор с портиками и гигантским пилоном, имевшим в высоту 43,5 м, в ширину 113 м и в толщину 15 м (илл. 39, III). Как когда-то в Луксоре, проход посередине нового двора был оформлен в виде монументальной колоннады, с капителями в форме открытых цветов папируса. Превосходя



81. Саркофаг торговца Рама



по масштабам предшествующие аналогичные сооружения Карнака, эти памятники не внесли, однако, чего-либо нового в египетскую архитектуру, так же как и царские гробницы рассматриваемого периода. Правившие в Танисе фараоны XXI династии и цари-либийцы были погребены в Танисе. Найденные там недавно их гробницы представляют собой небольшие склепы, устроенные рядом с храмом прямо в песке и сложенные из каменных плит. Материалом для изготовления этих плит и каменных саркофагов египетских царей послужили даже части зданий и отдельных скульптур, воздвигнутых ранее в Танисе, что явно свидетельствует об отсутствии возможности сооружения дорогостоящих усыпальниц.

Гробницы фараонов эфиопов находились в столице Нубии, Напате, и имели форму небольших построенных из кирпича пирамид, отличавшихся от египетских более крутым профилем.

В течение 10—8 веков основными художественными центрами оставались Фивы и Танис. Официальное фиванское искусство продолжало традиции конца Нового царства. Храмовые рельефы не дают чего-либо нового. Более своеобразны росписи на саркофагах жрецов Амона и рисунки на их заупокойных папирусах. Хотя по ограниченности своего содержания эти росписи и рисунки тоже не смогли стать новым этапом в истории египетского искусства, все же они позволяют установить то направление, по которому шло развитие фиванского искусства, с характерным для него увлечением внешней нарядностью. Рисунки на папирусах отличаются общим изяществом, росписи — небывалой еще для саркофага яркостью красок и обилием сцен, повторяющих тематику гробничных росписей. Яркость красок была свойственна в то время и саркофагам менее знатных лиц, как это можно видеть на примере

деревянного расписного гроба торговца Рама (илл. 81, Эрмитаж). Теми же чертами отличаются и произведения художественного ремесла (ювелирные изделия, известный заупокойный кожаный катафалк царицы Истемхеб с цветными кожными аппликациями, резьба по кости). Художественное ремесло продолжало процветать и в Танисе. Золотые и серебряные царские гробы и великолепные портретные маски, ожерелья, перстни, браслеты с инкрустациями, нагрудные украшения с подвесками в виде цветов лотоса являются свидетельством неослабевавшего мастерства и тонкости вкуса ювелиров.

Для скульптуры 10—8 веков также характерно стремление создать внешне нарядный памятник. Особенно отличаются в этом отношении бронзовые статуэтки, начинающие широко распространяться взамен дорогостоящих каменных статуй. Покрытые чеканными узорами и инкрустациями из золота, такие статуэтки достигают иногда высокого качества выполнения, как это видно по статуэтке ливийской царицы Каромамы (илл. 82).

Во время правления эфиопской династии (712—663 гг. до н. э.) в художественной жизни Фив вновь наблюдается некоторое оживление. Временное укрепление хозяйства страны позволило новым фараонам, стремившимся показать себя законными владыками Египта, возобновить строительство в Карнаке, чему способствовало и то, что культ Амона давно уже был государственным культом Нубии. Положение столицы, вновь приобретенное Фивами, увеличило деятельность художественных мастерских. До нас дошли статуи фараона Тахарки и эфиопских царевен. Эти скульптуры явно отличаются от предшествующих им памятников живой передачей портретных черт, хорошо схваченными этническими особенностями. Прекрасными образцами



83. Статуя Монтуэмхета. Деталь

подобных скульптур являются статуэтки эфиопской царицы в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (илл. 84) и фараона Тахарки в Эрмитаже (илл. 85).

Реалистический портрет приобретает еще большую глубину на статуях частных лиц, как это видно по статуе Монтуэмхета, градоначальника города Фив



при Тахарке (илл. 83), с характерной углубленной проработкой всего лица, передающей и морщины щек и тяжелые припухшие веки пожилого человека.

Монтуэмхет жил в тяжелое для Египта время. При нем произошло завоевание страны Ассирией и, в частности, разгром Фив, когда из великолепной столицы Египта в Ассирию были увезены не только драгоценности, богатые одежды и мебель, но и скульптуры и даже обелиски и множество египтян было уведено в рабство. Монтуэмхету пришлось производить посильное восстановление основных храмов, откуда, по его словам, исчезли даже украшенные золотом двери. Не удивительно, что именно в эти годы Египет, и так уже давно управляющийся иноземными царями, подвергся разорению от еще более сильного врага. Такие люди, как Монтуэмхет, вспоминая бывшее величие своей страны, обращались к временам, казавшимся им верхом этого величия, — к правлению строителей пирамид. В этом свете понятно, почему рельефы гробницы Монтуэмхета в Фивах воспроизводят рельефы мастаба Древнего царства.

Стремление идеализировать далекое прошлое своей родины еще усилилось в последующие годы, когда Египет, объединенный под властью победителя Ассирии, саисского фараона Псамтика I, вновь стал независимым государством.

Саисский период в истории Египта (663—525 гг. до н. э.) был временем нового относительного расцвета. Благодаря объединению страны явилась возможность упорядочить оросительную систему. Саисские фараоны уделяли большое внимание увеличению торговых связей и развитию ремесел. Большое количество египетских изделий вывозилось за пределы страны и создало Египту ту славу, о которой говорит К. Маркс, указывающий, что „Египет и для других писателей,

современников Платона, напр. Исократ, был образцом промышленной страны, он сохраняет это свое значение даже в глазах греков времен Римской империи“²⁵.

Развернувшееся строительство было сосредоточено отныне преимущественно в новой столице, Саисе, где был, по-видимому, заново сооружен большой храм главной богини Саиса — Нейт, в котором устраивались теперь и царские погребения. К сожалению, эти постройки не сохранились, и мы знаем о них лишь по рассказам Геродота. Он сообщает об „обширном и замечательном дворце“²⁶ в Саисе, о гробницах фараонов в саисском храме, в том числе о гробнице Априя, которая представляла собой „обширную каменную залу, обставленную колоннами в виде пальм“²⁷, о том, как фараон Яхмес построил в Саисе „достойный удивления портик, далеко превзошедший портики всех строителей высотой и обширностью, величиною и достоинством камней. Потом поставил он колоссы и длинейших мужских сфинксов“²⁸. О грандиозных масштабах и высоком качестве убранства саисского храма богини Нейт свидетельствует уцелевший гигантский наос из цельного куска гранита, высотой около 25 м и весом 300 тонн с великолепно отполированной поверхностью.

Гробницы знати саисского времени сохранились в разных частях Египта, причем и форма их соответственно различна. Гробницы крупнейших фиванских вельмож состояли из ряда вырубленных в скале помещений, в числе которых были и колонные залы. Снаружи перед подобной усыпальницей пристраивались обнесенные кирпичными расписанными стенами дворики с пилонами, причем иногда эти стены были украшены таким же способом, как и стены зданий Древнего царства. Это было одним из проявлений того общего





87. Статуэтка быка Аписа

стремления к воспроизведению образцов древнего искусства, которое становится отличительной чертой памятников саисского времени. Эта архаизация не ограничивалась рамками искусства, она прослеживается и в литературе и в религии этого периода и была вызвана причинами политического характера. Саисские фараоны, пытаясь возродить древние традиции, тем



88. Статуэтка кошки

самым подчеркивали свое намерение создать столь же независимое и могущественное государство, каким был Египет при строителях пирамид. Этому в известной степени способствовало и то, что центр политической жизни оказался на севере. Внимание к прошлому проявлялось самыми различными способами. В администрации вновь создаются давно исчезнувшие должности.

Восстанавливаются культы древних царей, реставрируются древние храмы. Особенно отчетливо заметны эти тенденции в искусстве. Гробницы знати на севере, в Саккара, воспроизводят форму мастаба с глубокими шахтами, на дне которых из каменных плит выкладывались камеры в форме саркофагов Древнего царства, со сводчатым потолком, иногда очень разработанной конструкции.

В скульптуре и рельефе тоже наблюдаются архаизирующие черты. Известны случаи точного копирования рельефов целых мастаба. Статуи воспроизводят ряд иконографических элементов древних египетских скульптур.

Однако саисское искусство не было простой копией прошлого. Достаточно сравнить, например, женские статуи Древнего царства и саисского времени, чтобы в этом наглядно убедиться. У статуи саисского мастера, несмотря на общую идеализацию и холодную изысканность образа, тело мягко, линии плавно переходят одна в другую, мускулы в ряде случаев прекрасно проработаны, обработка поверхности доведена до совершенства; чувствуется, что за скульптором стоят поколения мастеров, продумавших и освоивших передачу человеческого тела в камне. Наоборот, статуя Древнего царства, с ее тугими мускулами и резкими линиями, является произведением, стоящим в начале сложного пути египетского скульптора, в ней ощущается победа мастера над камнем, скульптор удовлетворен воспроизведением того основного и главного, что им только что осознано и выполнено, и еще не задумывается над возможностью углубления художественного образа.

К сожалению, отсутствие достаточного количества документированных памятников не позволяет восстановить развитие саисского искусства во всем его

оригинальном и сложном разнообразии. Тем не менее мы можем выделить группу произведений официального искусства — статуи царей и ряд статуй знати и жречества, идеализирующие и холодные, с условной улыбкой на невыразительных лицах и стандартной трактовкой тел. К этой группе памятников примыкают и многочисленные бронзовые статуэтки божеств (илл. 86—88) таким же, как и у каменных скульптур, высоким качеством отделки, украшенные инкрустациями из золота или электра. В то же время имеются памятники совершенно иного плана, с явным интересом к передаче конкретной действительности, с острой реалистической характеристикой образа.

Продолжало развиваться художественное ремесло, причем необходимо отметить появление нового типа фаянса — очень твердого и насквозь окрашенного.

Саисское искусство имело существенное значение для последующего развития египетского искусства, которое еще далеко не исчерпало своих возможностей. Несмотря на тяжелые последствия персидского завоевания (525 г. до н. э.), в недолгий период борьбы Египта за независимость (5 в. до н. э.) египетские художники создали еще ряд прекрасных памятников, продолжавших оба направления саисского искусства. Лучшим образцом реалистического портрета этого времени является известная голова жреца из зеленого камня (илл. 89).

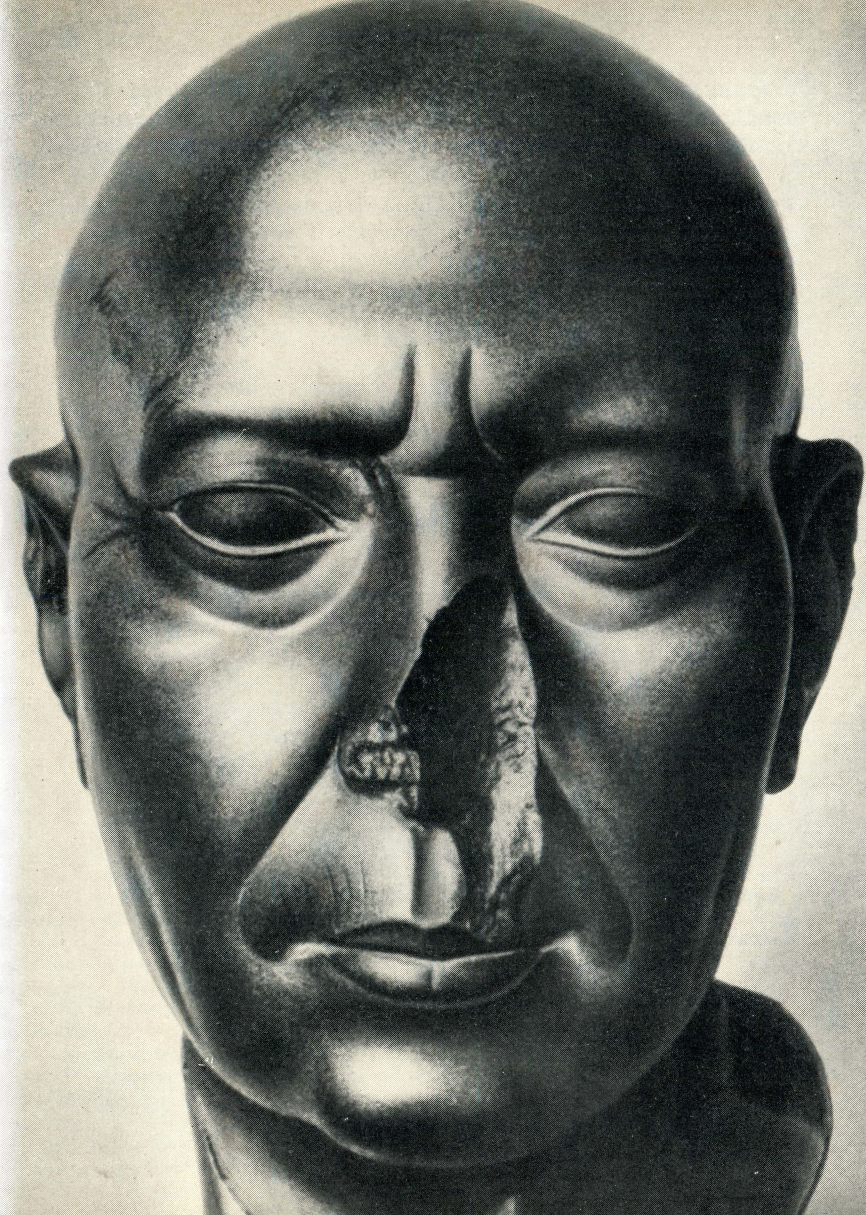
После вторичного завоевания персами, а затем греко-македонцами в 332 году до н. э. Египет, сохранив политическую самостоятельность под управлением македонской династии Птолемеев, находит силы для нового расцвета искусств и создает такие памятники, как храмы в Эдфу, Эсне, Дендера, Филах.

Однако рассмотрение искусства этого периода уже выходит за рамки данного очерка.

Мы проследили, таким образом, ход развития искусства Древнего Египта на протяжении его длительного существования. Его значение для истории искусства других народов очень велико, как вообще велико значение всего культурного наследия, оставленного египетским народом.

Нам хорошо известно, что он создал богатейшую литературу, впервые в истории давшую сказку, повесть, любовную лирику и оказавшую бесспорное воздействие на литературу греко-римскую, древнееврейскую и арабскую; что египетская наука с ее достижениями в области астрономии (календарь, знаки зодиака), математики (начатки геометрии, теорема Пифагора, измерение объема полушария), медицины (установление роли кровеносной системы и даже мозга в организме человека), географии, истории заслуженно пользовалась высоким авторитетом в античном мире и имела существенное значение как для развития античной философии, так и античной науки, а через посредство арабов и для средневековой науки; что египетская религия сыграла определенную роль в развитии христианской обрядности и иконографии.

Не удивительно, что и искусство Египта явилось богатым вкладом в сокровищницу искусства древнего мира, а следовательно, и мирового искусства. Приезжая в Египет, творцы молодого еще греческого искусства видели великолепные храмы тысячелетней давности с выработанными типами колонн, портиками, базиликальным построением зал, с давно сложившимся гармоничным сочетанием архитектуры, скульптуры, цветного рельефа; видели стенную живопись, замечательные скульптуры, разнообразные произведения художественного ремесла, отличавшиеся изумительным чувством формы и высоким мастерством обработки материала. Греческие архаические памятники 6 века до н. э.



отразили известное воздействие египетского искусства. Знакомство с художественными сокровищами Египта особенно развилось позднее, когда через основанную в 4 веке до н. э. Александром Македонским новую столицу Египта, Александрию, ставшую в короткий срок одним из виднейших центров Средиземноморья, началось длительное плодотворное взаимодействие искусства Египта с искусством других народов Запада и Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXI, стр. 501.
- ² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 203.
- ³ Текст на стене гробницы Инени в Фивах.— K. Sethe, *Urkunden der 18 Dynastie*, Leipzig, 1909, S. 57—58.
- ⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 10, стр. 65.
- ⁵ А. С. Норов, Путешествие по Египту и Нубии, ч. 1, Спб., 1883, стр. 200—201, 205.
- ⁶ G. Lagier, *L'Egypte monumentale et pittoresque*, Paris, 1914, p. 22.
- ⁷ Там же, стр. 22.
- ⁸ „Поучение Птаххотепа“.— Z. Z á b a, *Les maximes de Ptahhotep*, Praha, 1956.
- ⁹ Стела в Лувре, № С-14.— H. S o t t a s, *Étude sur la stèle c 14 du Louvre. Recueil de travaux relatifs à l'étude de la philologie et de l'archéologie égyptiennes*, vol. 36, Paris, 1914, p. 153.
- ¹⁰ „Поучение Аменемхета I“. Папирус Милинген, 1, 3—5.— A. V o l t e n, *Zwei altägyptische politische Schriften*, Kobenhaven, 1945.
- ¹¹ „Песнь арфиста“. Папирус Харрис, 500.— W. M a x M ü l l e r, *Die Liebespoesie der alten Aegypter*, Leipzig, 1899.
- ¹² А. С. Норов, указ. соч., ч. 2, стр. 17.
- ¹³ „Гимн Нилу“.— G. M a s p e r o, *Hymne au Nil. Bibliothèque d'études*, vol. 5, Le Caire, 1912.
- ¹⁴ „Илиада“, IX, 381—4. Перевод Н. И. Гнедича, Спб., 1902.
- ¹⁵ „Победный гимн Тутмеса III“. Стела из Карнака в Каирском музее, № 34010.— K. S e t h e, указ. соч., S. 610—619.
- ¹⁶ Текст на стене гробницы Инени в Фивах.— K. S e t h e, указ. соч., S. 57.
- ¹⁷ Там же, S. 57.
- ¹⁸ Папирус Харрис, 500.— W. M a x M ü l l e r, указ. соч.
- ¹⁹ „Гимн Атому“. Текст на стене гробницы Эйе в Ахетатоне.— M. S a n d m a n, *Texts from the time of Akhenaten. Bibliotheca Aegyptiaca*, VIII, Bruxelles, 1938, стр. 93, сл.

- ²⁰ Там же, стр. 94.
- ²¹ J. Fr. Champollion, *Lettres de Champollion le jeune, recueillies et annotées par H. Hartleben*, vol. 1—2, Paris, 1909.
- ²² А. С. Норов, указ. соч., ч. 2, стр. 126—127.
- ²³ Первая песнь арфиста из гробницы жреца Неферхотепа в Фивах.— G. Bénédict, *Tombeau de Neferhotrou. Mémoires publiées par les membres de la Mission archéologique française au Caire*, vol. V, Le Caire, 1894, p.505, tabl. II.
- ²⁴ И. М. Лурье, *Дневник фиванского некрополя от 29 года Рамсеса III.* — „Вестник Древней истории“, М., 1950, № 4, стр. 84—85.
- ²⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. XVII, стр. 405.
- ²⁶ Геродот, *История*, II, 163. Перевод Ф. Г. Мищенко, М., 1885.
- ²⁷ Геродот, *История*, II, 169.
- ²⁸ Геродот, *История*, II, 175.

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Общие работы

- „Всеобщая история искусств“, т. 1, М., 1956.
В. В. Струве, История Древнего Востока, М., 1941.
В. И. Авдиев, История Древнего Востока, изд. 2, М., 1953.
Б. А. Тураев, Египетская литература, М., 1920.
М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956.
И. Лурье, К. Ляпунова, М. Матье, Б. Пиотровский, Н. Флиттнер, Очерки по истории техники Древнего Востока, М.—Л., 1940.

Работы по истории древнеегипетского искусства

- В. В. Павлов, Очерки по искусству Древнего Египта, М., 1936.
В. В. Павлов, Скульптурный портрет в Древнем Египте, М., 1937.
М. Э. Матье, История искусства Древнего Востока. Древний Египет. Среднее царство, Л., 1941.
М. Э. Матье, История искусства Древнего Востока. Древний Египет. Новое царство. XVI—XV века, Л., 1947.
М. Э. Матье, Роль личности художника в искусстве Древнего Египта.—„Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа“, т. IV, Л., 1947, стр. 5—99.
В. В. Павлов, Египетская скульптура в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Малая пластика, М., 1949.
В. В. Павлов и С. М. Ходжаш, Художественное ремесло Древнего Египта, М., 1959.
М. Э. Матье, Искусство Древнего Египта, Л.—М., 1961.
М. Э. Матье, Во времена Нефертити, Л.—М., 1965.
C. Aldred, Old Kingdom Art in Ancient Egypt, London, 1949.
C. Aldred, Middle Kingdom Art in Ancient Egypt, London, 1950.

- C. Aldred, *New Kingdom Art in Ancien Egypt*, London, 1951.
 E. B. Smith, *Egyptian Architecture as cultural expression*, New York, 1948.
 W. S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford, 1946.
 H. G. Evers, *Staat aus dem Stein*, München, 1929.

Публикация памятников

- F. Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, München, 1911—1914.
 J. Capart, *L'art égyptien*, 1—4, Paris, 1909—1947.
 J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, 1—2, Paris, 1927—1931.
 H. Carter, A. Mace, *The Tomb of Tut-ankh-amen*, 1—3, London, 1923—1933.
 Nina de G. Davies — Al. Gardiner, *Ancien Egyptian Painting*, Chicago, 1937.
 „Encyclopédie photographique de l'art“. Musée du Caire. Antiquités égyptiennes, Le Caire, 1949.
 H. Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin, 1914.
 H. Fechheimer, *Die Kleinplastik der Ägypter*, Berlin, 1922.
 G. Jéquier, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte*, Paris, 1920—1924.
 G. Jéquier, *Décoration égyptienne*, Paris, 1911.
 H. Schäfer, W. Andrae, *Die Kunst des Alten Orients*, Berlin, 1925.
 W. Wresziski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig.

Справочные работы

- B. Porter, R. Moss, *Topographical bibliography of ancient egyptian hieroglyphic texts, reliefs and painting*, vol. 1—7, Oxford, 1927—1951.
 I. Pratt, *Ancien Egypt*, vol. 1—2, New York, 1925—1942.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Карта Древнего Египта.
2. Глиняный сосуд с росписью. Додинастический период. 4 тыс. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
3. Стенная роспись из гробницы в Иераконполе. Додинастический период. 4 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.
- 4—5. Плита фараона Нармера. Шифер. I династия. Конец 4 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.
6. Пирамида фараона Хуфу в Гизе. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.
7. Пирамида фараона Джосера в Саккара. Древнее царство. III династия. 28 век до н. э.
8. Пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура в Гизе. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.
9. Пирамиды в Гизе. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Реконструкция.
10. Зал первого заупокойного храма фараона Хафра. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.
11. Заупокойный храм фараона Хафра. Фасад. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Реконструкция.
12. Типы колонн Древнего царства. Слева: пилястра в виде белого лотоса; справа: колонны в виде связок папирусов.
13. Заупокойный храм фараона Сахура. Древнее царство. V династия. 3 тыс. до н. э.
14. Солнечный храм фараона Ниусерра в Абусире. Древнее царство. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Реконструкция.
15. Статуи царского сына Рахотепа и его жены Нюфрет. Древнее царство. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Раскрашенный известняк с инкрустацией. Каир, Египетский музей.
16. Статуя Ранофера. Известняк. Древнее царство. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.

17. Статуя зодчего Хемиуна. Известняк. Древнее царство. IV династия. 3 тыс. до н. э. Хильдесхайм, Музей Пелицёйса.
- 18—19. Статуя писца Каи. Раскрашенный известняк с инкрустацией. Древнее царство. Начало V династии. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр.
20. Статуя царского сына Каапера. Дерево. Древнее царство. Начало V династии. Каир, Египетский музей.
21. Голова из мастаба в Гизе. Известняк. Древнее царство. IV династия. Вена, Художественно-исторический музей.
22. Статуя фараона Хафра. Диорит. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.
23. Большой сфинкс фараона Хафра в Гизе. Известняк. Древнее царство. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.
24. Зодчий Хесира. Рельеф из его гробницы в Саккара. Древнее царство. Дерево. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.
25. Охота на Ниле. Рельеф из гробницы Ти в Саккара. Древнее царство. V династия. Около 2500 г. до н. э.
26. Ладья с матросами. Рельеф мастаба в Саккара. Древнее царство. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр.
27. Гуси. Роспись из гробницы в Медуме. Древнее царство. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей.
28. Женщина, готовящая пиво. Раскрашенная статуэтка из Саккара. Известняк. Древнее царство. VI династия. Вторая половина 3 тыс. до н. э. Флоренция, Археологический музей.
29. Усыпальница Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри. Среднее царство. XI династия. 21 в. до н. э. Реконструкция.
30. Сбор папируса. Рельеф из гробницы в Меире. Известняк. Среднее царство. XII династия. 20 в. до н. э. Париж, Лувр.
31. Дикая кошка. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане. Среднее царство. XII династия. 20 в. до н. э.
32. Удод. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане. Среднее царство. XII династия. 20 в. до н. э.
33. Кормление антилопы. Роспись гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане. Среднее царство. XII династия. Начало 20 в. до н. э.
34. Девушка, несущая жертвенные дары. Статуэтка. Дерево. Среднее царство. XI — начало XII династии. 21 в. до н. э. Париж, Лувр.
35. Голова статуи фараона Сенусерта III. Обсидиан. Среднее царство. XII династия. 19 в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
36. Статуя фараона Аменемхета III. Гранит. Среднее царство. XII династия. 19 в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж.

37. Статуя фараона Аменемхета III в виде сфинкса. Гранит. Среднее царство. XII династия. 19 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
38. Нагрудное украшение фараона Аменемхета III. Золото. Среднее царство. XII династия. 19 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
39. Храмовый ансамбль в Карнаке. Фивы. 20—8 вв. до н. э. План.
40. Храм в Луксоре. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
41. Центральная колоннада двора в Луксоре. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
42. Колоссы фараона Аменхотепа III в Фивах. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
43. Сфинкс фараона Аменхотепа III в Фивах. Деталь. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Ленинград.
44. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Новое царство. XVIII династия. Около 1500 г. до н. э. Реконструкция.
45. Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Новое царство. XVIII династия. Около 1500 г. до н. э.
46. Статуя фараона Тутмеса III. Деталь. Базальт. Новое царство. XVIII династия. Конец 16 — начало 15 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
- 47—48. Головы статуй царицы Хатшепсут из храма в Дейр-эль-Бахри. Раскрашенный известняк. Новое царство. XVIII династия. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.
- 49—50. Статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Раннаи. Черное дерево, серебро, золото. Новое царство. XVIII династия. Вторая половина 16 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
51. Статуэтка юноши. Деталь. Дерево. Новое царство. XVIII династия. Ленинград, Эрмитаж.
52. Туалетная ложечка. Слоновая кость, дерево. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
53. Туалетная ложечка. Дерево. Новое царство. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
54. Воины. Роспись гробницы Джануни в Фивах. Новое царство. XVIII династия. 15 в. до н. э.
55. Девушка, несущая букет. Роспись из гробницы Менены в Фивах. Новое царство. XVIII династия. 15 в. до н. э.
56. Девушка с лютней. Роспись гробницы Кенамона в Фивах. Новое царство. XVIII династия. 15 в. до н. э.
57. Охота на Ниле. Роспись гробницы в Фивах. Новое царство. XVIII династия. 15 в. до н. э.

58. Поклонение фараона Эхнатона солнцу. Рельеф из храма в Ахетатоне. Новое царство. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
59. Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора в Ахетатоне. Раскрашенный известняк. Новое царство. XVIII династия. Первая половина 14 в. до н. э. Берлин-Далем, Музей.
- 60—61. Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора в Ахетатоне. Песчаник. Новое царство. XVIII династия. Первая половина 14 в. до н. э. Берлин, Музей.
62. Голова Эхнатона из мастерской скульптора в Ахетатоне. Новое царство. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин, Музей.
63. Стекланный сосуд. Новое царство. XVIII династия. Первая половина 14 в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж.
64. Сосуд из Амарны в виде рыбки. Цветное стекло. Новое царство. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Лондон, Британский музей.
65. Роспись пола во дворце в Ахетатоне. Новое царство. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин, Музей.
66. Дочери Эхнатона. Роспись из дворца в Ахетатоне. Новое царство. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Оксфорд, Музей.
67. Охота на львов. Роспись на ларце из гробницы Тутанхамона. Дерево. Новое царство. XVIII династия. Первая половина 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
68. Богиня, охраняющая саркофаг Тутанхамона. Деревянная позолоченная статуэтка. Новое царство. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
69. Золотая маска фараона Тутанхамона из его гробницы. Новое царство. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
70. Тутанхамон и царица. Рельеф на крышке ларца из гробницы Тутанхамона. Новое царство. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей.
71. Главный колонный зал Карнака. Новое царство. XIX династия. Конец 14 — начало 13 в. до н. э. Реконструкция.
72. Статуя фараона Рамсеса II. Черный гранит. Новое царство. XIX династия. 13 в. до н. э. Турин, Музей.
73. Колонны главного зала Карнака. Новое царство. XIX династия. Конец 14 — начало 13 в. до н. э.
74. Молитва под пальмой. Роспись гробницы Амоннахта в Фивах. Новое царство. XIX династия. 14—13 вв. до н. э.
75. Ящик для заупокойных статуэток Хабехента из Фив. Дерево. Новое царство. XIX династия. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

76. Фараон Сети I. Рельеф из его заупокойного храма в Абидосе. Новое царство. XIX династия. 14 в. до н. э.
77. Колоссы Рамсеса II в Абу-Симбеле. Новое царство. XIX династия. 14 в. до н. э.
78. Пленные иноземцы. Рельеф храма в Абу-Симбеле. Песчаник. Новое царство. XIX династия. Конец 14—начало 13 в. до н. э.
79. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. Известняк. Новое царство. XIX династия. 14 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
80. Храм Хонсу в Карнаке. Новое царство. XX династия. 12 в. до н. э.
81. Саркофаг торговца Рама. Раскрашенное дерево. XXI династия. Первая половина 10 в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж.
82. Статуэтка царицы Каромамы. Бронзовая статуэтка с золотыми и медными вставками. XXII династия. Около 860 г. до н. э. Париж, Лувр.
83. Статуя Монтуэмхета. Деталь. Гранит. XXV династия. Около 670 г. до н. э. Каир, Египетский музей.
84. Статуэтка эфиопской царицы. Камень. XXV династия. 7 в. до н. э. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
85. Статуэтка фараона Тахарки. Бронза. XXV династия. 7 в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж.
86. Статуэтка бога Осириса. Бронза, инкрустированная золотом. XXV династия. Ленинград, Эрмитаж.
87. Статуэтка быка Аписа. Бронза. Саисский период. XXVI династия. Ленинград, Эрмитаж.
88. Статуэтка кошки. Бронза. Саисский период. XXVI династия. Ленинград, Эрмитаж.
89. Голова жреца. Зеленый шифер. Саисский период. XXVI династия. 5 в. до н. э. Берлин-Далем, Музей.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Сложение древнеегипетского искусства	11
Искусство времени Древнего царства	23
Искусство времени Среднего царства	67
Искусство времени Нового царства	
Искусство времени XVIII династии	92
Искусство времени Эхнатона и его преемников (Амарнское искусство)	122
Искусство второй половины Нового царства	147
Искусство позднего времени	171
Примечания	189
Основная библиография	191
Список иллюстраций	193

Матье Милица Эдвиновна
ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Редактор *Ю. А. Молок*

Мл. редактор *Е. А. Скиба*

Художник *В. В. Лазурский*

Художественные редакторы *Н. И. Калинин,*
А. А. Сидорова

Технический редактор *Т. Б. Любина*

Корректоры *Л. Я. Трофименко,*
С. И. Хайкина

А02669. Сдано в набор 7/VII 1967 г. Подписано
к печати 12/XII 1969 г. Формат бумаги 70×108¹/₃₂.
Бумага мелованная. Усл.-печ. л. 8,8. Уч.-изд.
л. 9,5. Тираж 50 000 экз. Изд. № 20363. Изда-
тельство „Искусство“, Москва, К-51, Цветной
бульвар, 25. Заказ № 1252.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленин-
градская типография № 3 имени Ивана Федо-
рова Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР, Звенигород-
ская, 11. Цена 1 р. 18 к.

