



РЕЛИГИОЗНОЕ ОПРАВДАНИЕ ВОЙНЫ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

(Сцены триумфа)

Проф. В. И. Авдиев

Древнейшие известные нам завоевательные войны¹ египетских фараонов относятся к архаической эпохе. Эти войны велись, главным образом, в целях захвата западных и северо-западных областей Дельты, заселенных в ту древнюю эпоху ливийцами, а также южных областей Египта, занятых еще в те времена нубийскими племенами¹.

Одновременно с надписями, повествующими об этих войнах и победах египетских фараонов архаической эпохи, появляются и древнейшие художественные изображения, символически изображающие подвиги обоготворенного царя. Эти древнейшие известные нам египетские сцены триумфа рисуют фараона в священном облике обожествленного быка, льва или гигантского героя—сверхчеловека. На фрагменте шиферной таблички Луврского музея мы видим фараона, который в образе быка топчет и бодает поверженного врага². Очень близкое к этому изображение сохранилось в нижнем регистре известной шиферной таблицы Нармера, где фараон-победитель изображен также в виде быка, который топчет поверженного врага и своими рогами разламывает стены вражеской крепости. Этот древний тотемный облик обоготворенного фараона впоследствии уже не встречается в изобразительном искусстве древнего Египта. Однако религия, всегда консервативная, сохранила этот древний звероподобный образ фараона. В религиозно-магических текстах пирамид 5—6-й династии фараон-победитель называется быком.

Унис сильнее их (своих врагов.—В. А.), когда он встает на своем берегу.

Попадают сердца их в пальцы его.

Внутренности их (достаются) находящимся на небе,
а красная кровь их—находящимся на земле.

Их наследники впадают в бедность.

Дома их достаются ворами (?).

Ворота их—великому Нилу.

Радует сердце Униса (дважды).

Унис этот—единственный бык неба.

Он прогнал делавших это против него.

Он уничтожил оставшихся позади³.

¹ См. ВДИ № 1(2), стр. 48 сл.

² J. S a r t, Les débuts de l'art en Égypte. Bruxelles, 1904, стр. 234—235, рис. 165—166; H. S c h ä f e r, Von ägyptischer Kunst. Leipzig, 1912, табл. 2, 1.

³ K. S e t h e, Pyramidentexte, S. 157—158, Sprich 254.

На обломке шиферной таблички Британского музея¹ фараон изображен в виде льва, терзающего поверженного врага. Очевидно, более поздние изображения царя в виде победоносного сфинкса восходят к этому более древнему типу сцены триумфа, в которой образ обоготворенного царя-победителя отождествляется с тотемным образом священного льва, бога-покровителя царского рода. Во всех этих древнейших сценах триумфа царь-бык и царь-лев изображены в монументально-застывшей позе, полной торжественного величия и силы. Одинаковый наклон головы быка говорит о постепенной выработке религиозной схемы. В фигурах поверженных врагов уже чувствуются те реалистические тенденции, которые здесь сказываются в свободных и непринужденных позах и особенно в изгибе торса². Наконец, на известной шиферной табличке Нармера мы уже находим классический тип сцены триумфа: фараон заносит свою булаву над головой поверженного и коленопреклоненного врага. Сакральный характер сцены подчеркнут священными изображениями головы богини Хатхор, помещенными в верхнем регистре, рядом со священным именем царя³. В эпоху Древнего царства вырабатывается твердый канон этой торжественно-официальной сцены победы и триумфа царя над врагом. Некоторый схематизм этой сцены освящается религиозной традицией, заставляющей видеть в царе сверхъестественного, богоподобного героя, больше того—божество, воплощенное в образе человека. Поэтому фигура царя всегда окружена религиозной эмблематикой и изображена в твердых, неизменных, строго-канонических формах. На костяной табличке фараона Дена-Усефая мы видим царя, заносящего булаву над головой коленопреклоненного врага. Над именем царя возвышается священный сокол Горы, несколько вправо от него помещен высокий штандарт с фигурой бога Упуата⁴. Последующие изображения этой же самой сцены царского триумфа—как, например, рельеф Семерхета на скале в Вади-Магхара на Синайском полуострове⁵, изображение фараона 3-й династии Снофру, поражающего пленника, Хуфу, повергающего пленного врага⁶, фараона Неусерра, заносящего свою булаву над головой коленопреклоненного пленника⁷, и аналогичные изображения сцен триумфа Сахура⁸ и Пепи I Мерира⁹—дают всегда один и тот же строго канонизованный образ обоготворенного царя, торжественно побеждающего поверженного врага. Этот же утвержденный религиозной традицией канон требовал и соответствующего строго установленного текста надписи, сопровождающей священное изображение и повторяющей в ряде незначительных вариантов основную мысль о победе царя над врагами и о сокрушении им иноземных стран. Тут же появляются наряду с этим и первые священные титулы царя, рели-

¹ J. S a p a r t, Les débuts de l'art en Égypte. Bruxelles, 1904, рис. 163; H. S c h ä f e r, Von ägyptischer Kunst. Leipzig, 1922, табл. 2, 2.

² Ibid., loc. cit.

³ B i s s i n g-B r u c k m a n n, Denkmäler ägyptischer Sculptur, табл. 2; H. S c h ä f e r, Von ägyptischer Kunst. Leipzig, 1922, табл. 4.

⁴ L. B o r c h a r d t, Das Grabdenkmal des Königs Ne-userre. 1907, стр. 39, рис. 20, no AZ, 1897, стр. 7; B i s s i n g-B r u c k m a n n, Denkmäler ägyptischer Sculptur, Text 33; H. S c h ä f e r, Von ägyptischer Kunst. Leipzig, 1922, табл. 6; Д. Г. Б р э с т е д, История Египта, т. 1, рис. 26.

⁵ G a r d i n e r-P e e t, Sinai..., табл. 1; E r m a n-R a n k e, Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen, 1923, стр. 63, рис. 14; Д. Г. Б р э с т е д, История Египта, т. 1, стр. 51, рис. 28.

⁶ L e p s i u s, Denkmäler..., II, лист 2; B i s s i n g-B r u c k m a n n, Denkmäler ägyptischer Sculptur, Text 39, рис. 26.

⁷ Lepsius ibid., II, л. 152.

⁸ Ibid., II, л. 39.

⁹ Ibid., II, л. 116; A. M o r e t, Du caractère religieux de la royauté pharaonique, стр. 264, рис. 88.

гиозные эмблемы в виде крылатого солнечного диска и краткое, но выразительное указание на религиозно-магическую санкцию царской власти, выраженное в трех иероглифах «магическая защита жизни позади (него)»¹.

Фигура пленника, связанная общей схемой с торжественной фигурой царя, с точки зрения египетского художника не являлась сакральным изображением, которое могло иметь культовое значение. Поэтому фигура побежденного человека была уже в некотором отношении свободна от религиозной традиции и в меньшей степени скована рамками древнего канона. Художник находит возможным варьировать позы коленопреклоненного пленника, чтобы, не выходя из рамок общей схемы, все же дать

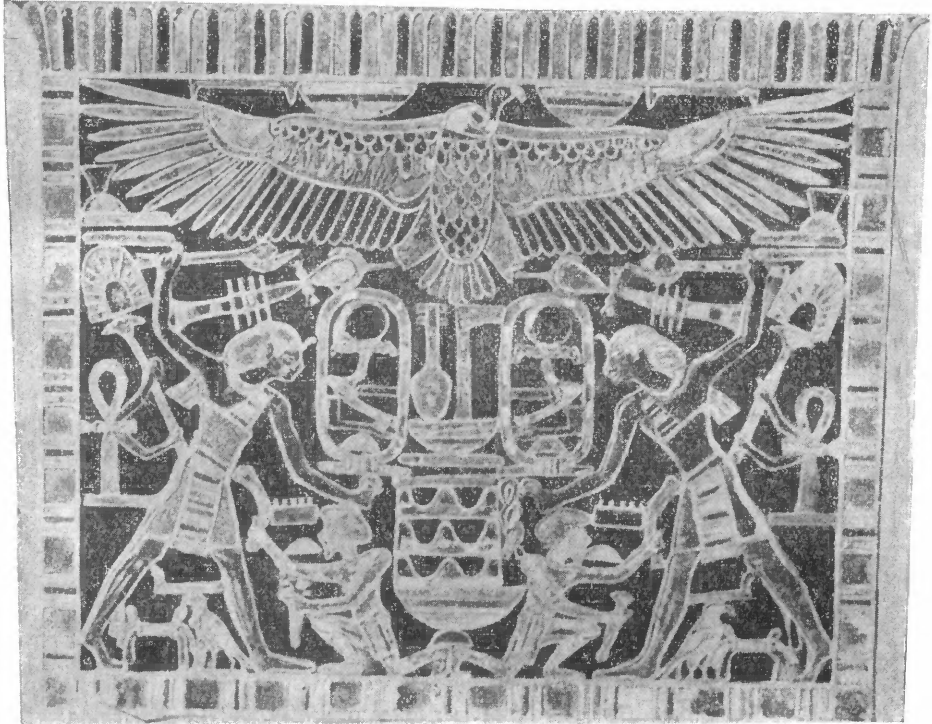


Рис. 1. Пектораль Аменемхета III. Среднее царство. XII-я династия. Каирский музей.

некоторую попытку более или менее естественно изобразить поникшего и молящего о пощаде пленника.

Если религиозный характер сцены триумфа в эпоху Древнего царства находил свое выражение в торжественно-монументальной и сухо-лаконичной форме памятного рельефа, в крупном масштабе высеченного на камне, то этот же религиозный характер той же сцены триумфа в эпоху Среднего царства выражался в орнаментальной форме произведений тончайшего ювелирного искусства. Самый тип священного нагрудного знака, так называемой «пекторали», может быть, имевшего значение амулета или талисмана, вроде древнееврейского урим и тумим, принуждал художника к максимальному использованию древней канонической эмблематики, которая теперь господствует над сценой триумфа, иногда целиком подавляет ее, облекая все изображение в форму строго орнаментальной, доведенной до

¹ См. Lepsius, Denkmäler..., II, л. 2.

степени иероглифической композиции, совершенно застывшей схемы. В этом отношении очень характерны изображения на трех царских пекторалах эпохи 12-й династии, найденных в Дахшуре и хранящихся в Каирском музее. На пекторали Аменемхета III (рис. 1) мы видим фараона, заносящего обычным жестом булаву над головой поверженного и коленопреклоненного врага. Религиозная охрана царской власти и религиозное оправдание войны подчеркнуты здесь традиционным изображением священного коршуна, который распростирает свои парящие крылья над всей сценой, выдержанной в традиционном типе древних сцен триумфа. В своих лапах коршун держит священные знаки жизни и устойчивости. Позади

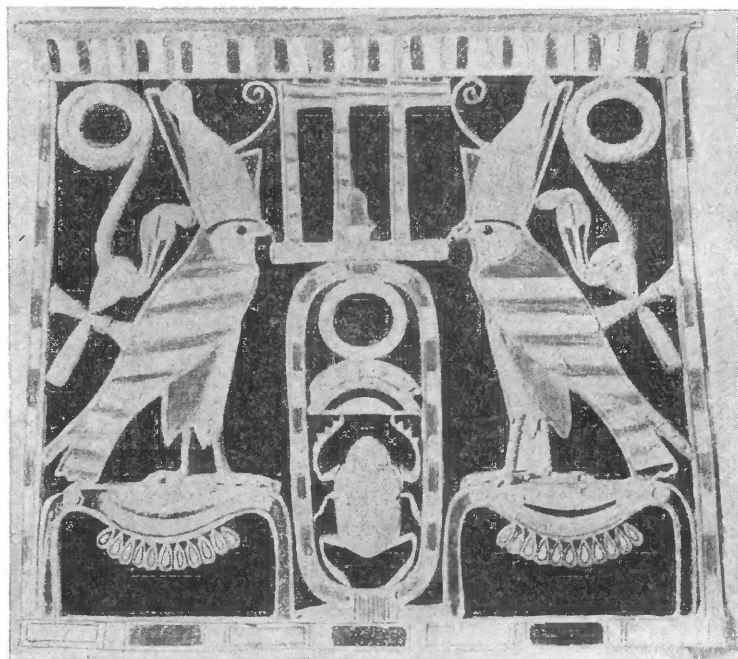






Рис. 2. Пектораль Сенусерта II. Среднее царство. XII-я династия. Каирский музей. Золото.

фараона священным и иероглифическим знаком жизни «анх», своего рода иероглифическая абстракция божества жизни, держит в своих руках опахало. В центре помещены картуши с именем фараона «Маат-ен-Ра» и его титулом «Благой бог, владыка двух стран (Египта) и всех иноземных стран». Симметричное удвоение сцены триумфа и картушей с именем царя еще больше подчеркивает резко стилизованную орнаментальность всего изображения¹. Композиция сцены триумфа на пекторали Сенусерта III выдержана в еще более эмблематических формах. Царь изображен здесь в виде льва с головой сокола, увенчанной бараньими рогами и двумя перьями бога Амона. Этот своего рода царский сфинкс топчет задней лапой лежащего пленника и повергает наземь передними лапами коленопреклоненного врага. Религиозный характер всей этой полусимволической сцены триумфа подчеркнут изображением священного коршуна, который держит в

¹ Каирский музей, № 1349 (3971); Bezold, Die Kulturwelt des alten/Orients, стр. 74.

лапах знак печати и магической защиты  и распространяет крылья над всей сценой. Здесь мы видим опять ту же самую строго орнаментальную, геральдическую симметрию удвоенного сюжета, доведенного до последней степени иероглифического эмблематизма¹. Наконец, на пекторали Сенусерта II (рис. 2) древний традиционный сюжет сцены триумфа доведен до полной иероглифической схематизации, где уже стирается грань между смысловым иероглифом и священной эмблемой—почти религиозным символом. Царь изображен здесь в виде сокола с пшентом

на голове. Сокол стоит на иероглифе , означающем город,  

«золотой город», 5-го верхнеегипетского нома, столицу верхнеегипетского государства, *Ombos*—*τὰ Τοῦρώνια*—(Страбон, 17, 815), где почитался Сет. Положение царского сокола, стоящего над знаком Омбоса, т. е. Омбита или Сета, как бы указывает на торжество, победу, триумф Гора над Сетом и должно означать «Гор, торжествующий над Сетом из Омбоса». Религиозная санкция царской власти подчеркнута здесь изображением солнца, с которого свисает урей с привешенным к нему знаком жизни. Как и на двух предыдущих пекторалах, так и здесь композиция построена по принципу симметрического удвоения основного сюжета, что соответствует обычной дихотомии поэтической речи².

В эпоху Нового царства композиция сцены триумфа претерпевает очень большие изменения. Консерватизм египетского искусства, египетской религии и всей культуры в целом требовал сохранения древней традиционной схемы и ее основного смысла. Поэтому совершенно в духе прежнего религиозно-официального искусства царь изображался в виде обоготворенного правителя, побеждающего своих врагов. Но по мере того как все более стирались границы, отделявшие Египет от соседних стран и народов, по мере того как египетская культура все более выходила из своего прежнего состояния изоляции, в Египет начинали проникать иноземные обычаи, в египетский язык стали проникать иноземные слова и формы, египетская религия стала воспринимать элементы иноземных религий. Египетские художники, всегда наблюдавшие то, что их окружало, и часто стремившиеся к точной передаче природы, стали заботиться о реалистическом изображении иноземцев, все в большем количестве проникавших в Египет. Соответственно с этим и в сценах триумфа этой эпохи мы видим новые, более сильные реалистические тенденции, сказавшиеся здесь в реалистическом изображении иноземных пленников, что выгодно контрастировало с традиционно-схематизованным изображением победоносного и обоготворенного царя.

Наиболее близки к древним типам сцены триумфа те изображения времени 18-й династии, которые в скупом лаконизме содержания и формы воспроизводят основной скелет традиционной схемы. Таковы изображения на двух стелах времени Аменхотепа III, помещенных на скалах между

¹ J. S a p a r t, *L'art égyptien*, vol. 1. Paris, 1909, табл. 50; G. S t e i n d o r f f, *Kunst der Aegypter*, 1928, стр. 292; E r m a n-R a n k e, *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*. Tübingen, 1923, табл. 37, 2; W. M. F l i n d e r s P e t r i e, *Les arts et métiers de l'ancienne Égypte*. Paris, 1912, табл. 97—98; G. M a s p e r o, *Histoire ancienne des peuples de l'orient classique*. Paris, 1895, vol. 1, стр. 518.

² E r m a n-R a n k e, *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*. Tübingen, 1923, табл. 37, 2; W. M. F l i n d e r s P e t r i e, *Arts et métiers de l'ancienne Égypte*. Paris, 1912, табл. 97; G. S t e i n d o r f f, *Kunst der Aegypter*, 1928, стр. 292; K. S e t h e, *Urgeschichte und älteste Religion der Aegypter*. Leipzig, 1930, стр. 72 сл.; Б. А. Т у р а е в, *Древний Египет*. Москва, 1922, стр. 35.

Ассуаном и Филэ¹. На одной стеле изображен царь, заносающий булаву над двумя коленопреклоненными врагами. Перед царем стоит бог Амон, вооруженный серповидным мечом, и бог творческой силы—Хнум. Позади царя изображен бог Пта. На второй стеле мы видим аналогичное изображение царя, заносающего свою булаву над двумя коленопреклоненными врагами. Перед царем стоит бог Амон, а позади него—богиня Нейт. На обеих стелах над всей сценой парит крылатый солнечный диск бога Гора из Эдфу. В обоих случаях мы видим некоторое усложнение древнего типа сцены триумфа. Вместо одного поверженного пленника изображены два пленника. Наряду с этим значительно усилен элемент религиозной эмблематики. Фигуры богов, из которых некоторые вооружены серповидным мечом, как бы указывают на религиозную санкцию царской власти. Религия и жречество тем самым не только охраняли авторитет царской власти, но и оправдывали военную политику государства. Фараоны 18-й династии, проводя широкую завоевательную политику в Сирии и Нубии, в значительной степени опирались на жречество и на религию, что должно было вызвать более планомерное и глубокое внедрение в широкие слои населения идеологии обоготворения царя и царской власти².

Широкий размах завоевательной политики Египта в эпоху Нового царства нашел свое отражение и в искусстве. Все в большем количестве и все чаще на стенах храмов и дворцов появляются монументальные сцены триумфа, битвы и победы, все в более монументальные формы облекает художник фигуру гигантского, величественного и обоготворенного царя. Наряду с качественной монументальностью, создающей стиль официального и торжественного величия, все ярче выступает на первый план чисто количественная монументальность, выражающаяся в грандиозных размерах царских статуй и рельефов, изображающих победоносного царя. Колоссы Мемнона и не менее грандиозные абу-симбельские колоссы Рамзеса II дают яркое представление о том, как египетские художники того времени пытались передать мысль о величии царя не только чеканной фронтальностью застывшей позы, но и подавляющими человека размерами статуи. Теперь уже считается недостаточным изобразить победу царя над одним или над двумя врагами. Постепенно создается новый стандарт усиленной сцены триумфа, во время которой царь поражает десять пленных, заноса над ними свой боевой топор, как то мы видим на рельефе Аменхотепа II на третьем южном пилоне фиванского храма в Карнаке. Древняя традиция, освященная религией, сохранила неизменной позу царя и священную эмблематику в виде богини-коршуна, простирающей свои крылья над головой царя³. Еще более показательна сцена триумфа знаменитого завоевателя Тутмоса III, сохранившаяся на южном фасаде 7-го карнакского пилона. Мы видим здесь, как царь, изображенный в виде юного победоносного бога, избивает громадную грудку связанных сирийских пленников. Мысль о том, что религия, возвеличивая царя, в то же время оправдывает завоевательную политику государства, выражена здесь с предельной четкостью наглядно-символической схемы. Перед царем стоят бог Амон и богиня Запада, которые как бы подводят к царю покоренные города, изображенные в виде пленников, тела которых образуют картуш с именем завоеванного города или страны⁴. Несколько измененная композиция этой схемы сохраняется и в эпоху 19-й династии. На внешней стене большого колонного зала фиванского храма Амона в Карнаке изображен

¹ Lepsius, Denkmäler..., Abt. III, B. V, л. 81.

² В. И. Авдиев, Идеология обоготворения царя и царской власти в древнем Египте. «Историк-марксист» № 8—9, 1935.

³ Lepsius, Denkmäler..., Abt. III, B. III, л. 61.

⁴ G. Steindorff, Kunst der Aegypter. 1928, стр. 231.

Сети I в тот момент, когда он поражает булавой грудь пленных врагов перед фигурой Амона, протягивающего царю серповидный меч. В традиционной позе царя-триумфатора чувствуется ритм движения, наполненного внутренней силой и большим напряжением. В позе стоящего рядом Амона прекрасно передан ритм абстрактного покоя. Амон, как и на предыдущем рельефе, держит веревку, к которой прикреплены головы пленников, а их тела образуют картуши покоренных местностей. Вся эта сцена выдержана в условно-схематическом стиле торжественных и официальных изображений, становясь отныне трафаретным и традиционным канонem новой сцены триумфа¹. Не менее характерно и изображение Рамзеса III, избивающего грудь связанных пленников. Старая традиционная сцена доведена здесь до полной условности, при помощи которой художник пытается изобразить апогей победы и триумфа царя над врагами страны. Как и раньше, реалистические тенденции, столь характерные для египетского искусства Нового царства, ощущаются здесь лишь в изображениях пленников².

В египетском искусстве эпохи Нового царства образ победоносного царя дается не только в традиционной сцене царского триумфа, но и в ряде вариантов этой сцены, всегда выражающей одну и ту же мысль о победе богохрамного царя над его врагами. В некоторых вариантах этой сцены особенно усиливается религиозно-эмблематическое оформление всего сюжета. Так, на деревянном рельефе Тутмоса IV царь изображен в виде идущего сфинкса, который топчет своими лапами поверженных врагов, а одной передней лапой поражает коленопреклоненного врага. Поза и человеческое лицо царя-сфинкса дышат спокойным величием и сознанием собственной силы. Над сфинксом парит крылатое божество. Правая, лучше сохранившаяся часть надписи гласит: «Прекрасный бог Нефер-хеперу-Ра, дарующий жизнь, любимый Уаджит, богиней севера, поражает пленников всякой иноземной страны». Вся сцена выдержана в стиле строго условной, почти орнаментальной символики³. Некоторая свобода движений чувствуется только в позах пленников, особенно в позе коленопреклоненного пленника, откинувшего назад голову. Однако сравнение этой фигуры с фигурой ливийца на абусирском рельефе ясно указывает на то, что здесь перед нами почти канонизованный стандарт, сохранившийся с эпохи Древнего царства⁴.

Этот орнаментальный схематизм еще сильнее выражен в сцене царского триумфа, сохранившейся на внутренней стороне первой парадной колесницы Тутанхамона. Царь здесь опять изображен в позе торжественно шагающего сфинкса, попирающего своими лапами пленного азиата, лежащего на земле и умоляющего о пощаде. Перед царем стоят на коленях почти символические фигуры четырех коленопреклоненных пленников: симметрично чередующихся негров, азиатов и ливийца. Религиозная эмблематика всей сцены подчеркнута строго традиционным изображением священного коршуна Нехбет и картушем царя, окаймленным с двух сторон уреями⁵. Реалистические тенденции чувствуются лишь в передаче характерных черт лица иноплеменников и в тщательном изображении их своеобразных одежд и головных уборов. Художник стремится почти протокольно точно зафиксировать в своем изображении все наиболее существенные этнографические детали, перенося таким образом религиозно-традиционную схему на почву вполне реальной жизни. Этот вариант сцены триумфа достигает

¹ B i s s i n g - B r u c k m a n n, Denkmäler ägyptischer Sculptur. Т. 5, табл. 87.

² M a r i e t t e, Voyage dans la haute Égypte, II, табл. 48; C u r t i u s, Die antike Kunst, стр. 176, рис. 134.

³ «Handbook of the Museum of Fine Arts». Boston, 1920, стр. 46.

⁴ J. C a p a r t, L'art égyptien, т. II, табл. 120.

⁵ C a r t e r, Tut-ench-Amun. В. 2, 1927, табл. 19—20.

предельно схематической орнаментальности в рисунке боковой стенки ларца Тутанхамона (рис. 3). Царский сфинкс, украшенный короной атеф, топчет лапами поверженных врагов. Его осеняет своими крыльями богиня Нехбет. Вся сцена симметрично повторена дважды и как бы обрамляет несоразмерно большие картуши с именами Тутанхамона. Картуши стоят на знаках золота (Омбоса) и украшены сверху солнечным диском и двумя священными перьями. Орнаментальный схематизм всей сцены подчеркнут рядами ярко орнаментальных бордюров¹. Вся композиция сцены по своему

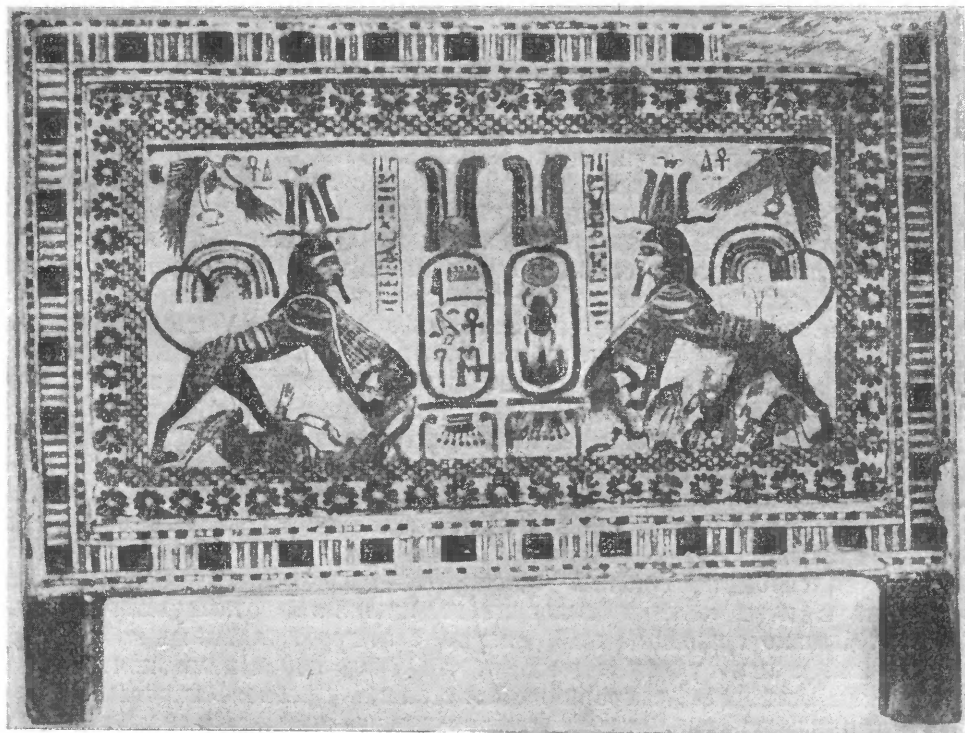


Рис. 3. Рисунок на ларце Тутанхамона. XVIII-я династия.


орнаментальному, почти иероглифическому схематизму живо напоминает разобранные выше пекторали времени Среднего царства.

Другим вариантом этой сцены, характерной для эпохи Нового царства, является сцена, сохранившаяся на нижней части стелы Аменхотепа III из Гурна, хранящейся ныне в Каирском музее² (рис. 4). Царь стоит на колеснице и держит в руках поводья, лук и плетку. На лошадях, впряженных в царскую колесницу, сидят связанные пленники и негры. Под ногами царских коней и под колесами колесницы извиваются тела поверженных врагов. Религиозная эмблематика выражена с особенной силой и четкостью. Над головой царя парит священный коршун, держащий в лапах иероглифические символы магической защиты, процветания, устойчивого пребывания и жизни, которые цепочкой протягиваются к фараону так, что знак жизни касается его носа. Между двумя симметрично расположен-

¹ Carter und Mace, Tut-ench-Amun. B. 1, 1924, табл. 44.

² J. Capart, L'art égyptien, Vol. 2, 1909, табл. 176; Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Sculptur. B. 4, табл. 79.

ными фигурами царя находится солнечный диск Гора из Эдфу, окаймленный свисающими уреями. От солнца спускается магическая надпись, гласящая: «Он дарует жизнь—жизнь, устойчивое пребывание и процветание». Эта надпись показывает, как орнаментальность сочетается в этом изображении

с символикой. Знак спинного хребта Озириса  джед, означающий устойчивое пребывание, приходится как раз на линии позвоночника фараона. Строгий орнаментальный схематизм, рождающий традиционный

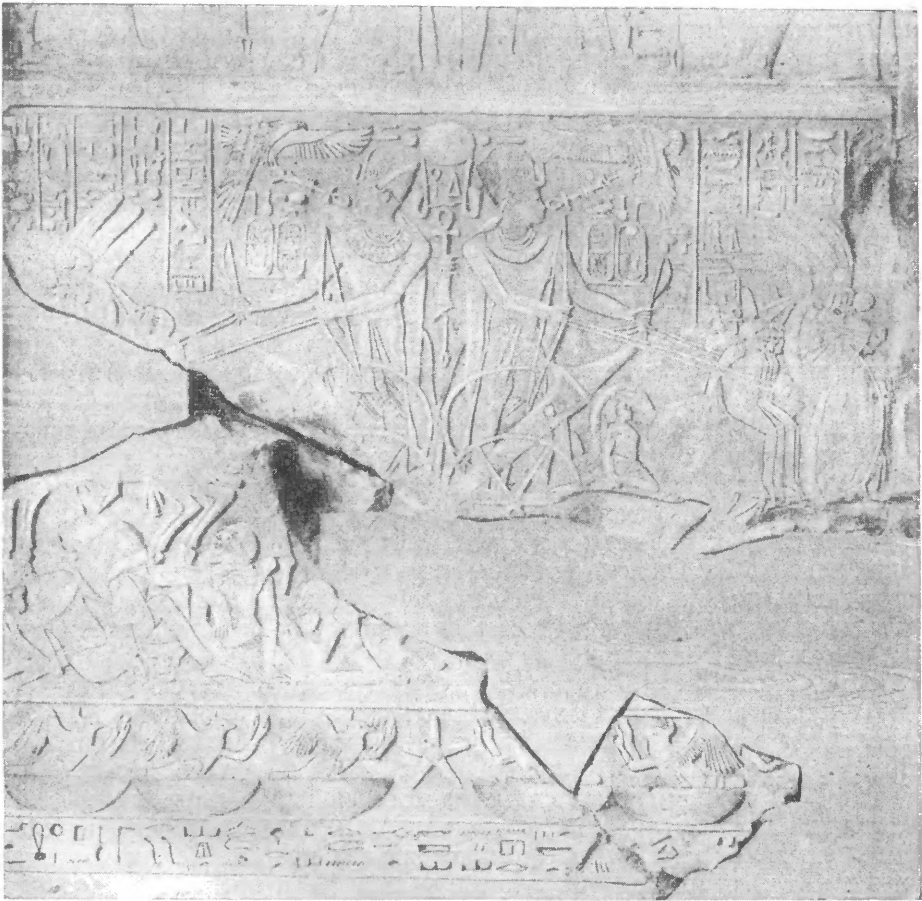


Рис. 4. Стела Аменхотеп III. Новое царство. XVIII-я династия. Каирский музей.

канон, заковывает всю сцену в формы условно-эмблематической схемы. И опять реалистические тенденции пробиваются наружу лишь в изображениях поверженных врагов, лица которых иногда удивительным образом изображены *en face*. Художник доводит этот своего рода реализм до гротеска, изображая корчащиеся, ползущие, свисающие, поднимающие ноги и руки фигуры поверженных врагов. Особенно забавным кажется одно лицо лежащего врага, торчащее между ногами другого. Так художник низводит на землю до степени бытовой юмористики почти религиозный сюжет торжественной победы царя, создавая таким образом резкий кон-

траст между двумя частями всей сцены, что лишь подчеркивает идеализованный образ обоготворенного царя.

К этому варианту сцены триумфа близко примыкает и другой, сохранившийся в одном рельефе, высеченном на левой боковой стене колонного зала большого храма в Абу-симбеле¹ времени Рамзеса II. Фараон изображен стоящим в обычной позе на своей боевой колеснице. В левой руке он держит поводья и лук, а в правой—серповидный меч, характерный для этой эпохи. Рядом с конями бежит царский лев, а перед колесницей царя египетский воин гонит два ряда связанных и захваченных в плен нубийцев. В этой сцене триумфа, претендующей на некоторое упрощение и приближение к реальной жизни, религиозная эмблематика доведена до минимума. Она сохранена лишь в надписи, помещенной около царя и содержащей титулы и имени обоготворенного царя: «царь Верхнего и Нижнего Египта Усер-Ра-сетеп-ен-Ра, сын солнца Рамзес Мери-Амон, дарующий жизнь, подобно солнцу». В эту эпоху, когда культ фараона достиг высшей точки своего развития, уже не было необходимости в изображении каких-либо богов, охраняющих особу царя, ибо сам царь мыслился в качестве земного бога. Художник, стремясь изобразить царя в идеализованном облике юного и прекрасного победоносного бога, противопоставляет его фигуру, насыщенную ритмом силы, покоя, власти и торжествующей победы, разбитым линиям пленников, лица и свободные фигуры которых переданы с большой реалистической экспрессией и в движении которых ясно чувствуется аритмия слабости и подчинения. Помещенная тут же надпись образно выражает основную мысль, вложенную художником в эту сцену триумфа:

«Да живет благой бог, украшенный двумя рогами (быка), поражающий юг и поражающий север, победоносный царь, сражающийся своим мечом, берущий (в плен) самого далекого из тех, которые переходят через его (границы). Когда его величество вступает в чужеземные страны, то он побеждает множество (врагов) и схватывает их, царь Рамзес II, дарующий жизнь, подобно Ра. Он покорил Палестину и убил ее вождей. Он заставляет негров говорить: «уа, он подобен огню, когда он выступает, и нет там воды, чтобы его затушить. Он принуждает мятежников прекратить свое хвастовство, он вынимает (насмешку) из их рта»².

Постепенное усиление реалистических тенденций, столь характерное для египетского искусства эпохи Нового царства, с особенной яркостью проявляется в сцене царского триумфа времени Рамзеса II, сохранившейся на левой боковой стене колонной залы большого храма в Абу-Симбеле³. В традиционный схематизованный канон царского триумфа, восходящий к эпохе архаики, художник вложил здесь новое, реалистическое понимание картины царской победы над врагом. Не имея возможности целиком оторваться от старой, узаконенной временем и религией, схемы, художник толкует ее как эпизод, выхваченный из общей картины боя. Мы видим здесь, как царь топчет ногами одного врага и, схватив левой рукой другого, заносит над ним небольшое копье. В фигуре царя художник с большой выразительностью передает гармоничный ритм силы, движения и натиска, который особенно резко подчеркивается бессильно никнущей фигурой ливийца. Но, несмотря на попытку художника дать реалистический эпизод боя, ему не удается целиком освободиться от традиционного трафарета сцены триумфа, который ясно чувствуется в фигуре царя, в фигурах ливийцев и, наконец, в изображении солнечного диска

¹ W. W r e s z i n s k i, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. B. 2, табл. 181.

² Ibidem.

³ Ibid., т. 2, табл. 182.

бога Гора, как бы охраняющего голову царя. Традиционные образы, эпитеты и фразы встречаются и в надписи, указывая тем самым на прочное сохранение традиций также и в поэтической речи:

«Благой бог, убивающий (племена) девяти луков, растаптывающий иноземные страны... сильный... в иноземных странах, умеющий пользоваться мечом, сильный, как Монту, переносящий страну негров в северную страну, а азиатов (аму) в Нубию, пересадивший Иудею в западную страну и поселивший Ливию в горах. Крепости, которые он построил, полны добычей его крепкой руки, разгромлена страна Хару (хуритов) его мечом, повержена страна Ретену (Палестина) его ударом».

Такой же боевой эпизод положен в основу сцены триумфа, изображенной на внешней южной стене большого колонного зала в Карнаке¹. На этом небрежно исполненном рельефе, не отличающемся особенной художественностью, мы видим Рамзеса II, который ведет за собой трех связанных пленников и связывает двух коленапреклоненных взятых в плен врагов. Хотя художник заимствовал свой сюжет из обычной картины боя, однако не смог его облечь в художественно-реалистическую форму. Находясь под влиянием старых схем, он подчинил им свое изображение царского триумфа, особенно резко подчеркнув религиозную санкцию царской власти и религиозное оправдание войны традиционной эмблемой священного солнечного диска бога Гора из Эдфу и двух симметрично расположенных слева и справа от него коршунов, охраняющих царя своими крыльями.


К этим сценам триумфа, в которых изображается непосредственная победа царя над врагами, тесно примыкают сцены, изображающие царя-триумфатора уже после одержанной им победы, в тот момент, когда он в триумфальном шествии приводит пленных врагов к своим богам. Так, на левой, задней стене колонного зала в большом абусимбельском храме мы видим, как Рамзес II приводит связанных эфиопских пленников к часовне, в которой находятся статуи сидящих богов: Амона, Мут и самого обоготворенного Рамзеса². Первоначально в этой часовне были изображены лишь статуи Амона и Мут, но впоследствии изображение богини Мут было стерто, на этом месте было высечено изображение обоготворенного царя Рамзеса и новое изображение богини Мут было сделано несколько правее, так что фигура обоготворенного царя оказалась помещенной между фигурами Амона и Мут. Эта наглядная картина обоготворения царствующего фараона наряду с верховными богами Египта ясно указывает на систематическое проведение идеологии обоготворения царя и царской власти. Это подтверждается находкой в Хорбете, в восточной части Дельты, где в то время находилась одна из экономических и военных баз египетского государства, целой коллекции памятных плит с изображением статуи обоготворенного Рамзеса II. Владельцы этих плит, по большей части представители средних имущих слоев населения, военные и царские писцы, а иногда ремесленники и представители трудовых слоев общества—например, корабельщики, привратники и прачечники—в своих надписях называли царя «богом», «великим богом», «благим богом», «солнцем правителей», «владыкой сияния», давая ему в то же время и ряд других характерных эпитетов, подчеркивающих ясно выраженный культ царя³. Очевидно, изображение обоготворенного Рамзеса II на стенах абусимбельского храма также должно было способствовать проведению в массы населения на этот раз подвластной Египту Нубии той же самой идеологии обоготворения царя. Соответственно с этим Рамзес изображен в традиционной и условной


¹ Ibid., Т. 2, табл. 158 б.

² Ibid., Т. 2, табл. 180.

³ G. R ö d e r, Ramses II als Gott, AZ, 61.

позе торжественного величия. Реалистические тенденции, как и во всех сценах триумфа, чувствуются только в движениях, позах и лицах пленников, изображая которых художник, очевидно, чувствовал себя свободным от старых пут религиозной традиции.

Аналогичная сцена привода царем пленных к богам сохранилась на правой боковой стене первого двора в Мединет-Абу¹. Мы видим здесь, как царь Рамзес III, идя пешком, приводит ряды связанных пленников—азиатов, хеттов, ливийцев и эгейцев—к часовне, в которой стоят статуи богов фиванской триады: Амона, Мут и Хонсу. Фигура царя, как во всех аналогичных изображениях, дана в условно-схематической и традиционной форме. Религиозная санкция царской власти и религиозное оправдание войны наглядно выражены тем, что над головой царя парит священный сокол бога Гора, который держит в когтях магическую печать 

и символические знаки , повторенные трижды. Эти же мысли выра-

жены и в помещенной тут же надписи:

«Говорит царь, владыка двух стран Рамзес III, своему отцу Амону-Ра, владыке неба, правителю девятирицы богов. Я шествую по твоему пути. Я пришел по твоему приказу. Все твои указания исполняются. Ты делаешь так, что вся земля повержена из страха передо мною, побежденная у своих жилищ моим мечом, их (вожди) убиты благодаря моему превосходству. Я увел их народ и забрал все их достояние, состоящее из всяких благородных камней из их гор. Это доставлено к тебе, о владыка богов. Даруй из этого, кому захочешь. Дай твоей девятирице достояние, (полученное) силой твоей руки. Я увёл людей их, чтобы заполнить твои хозяйственные предприятия, и их женщин, чтобы сделать их рабынями твоего храма. Ты даешь мне возможность расширить мои границы, как я хочу, так что моя рука не останавливается ни перед одной страной. Страны молятся моему могуществу, так как я подобен Ра. Превосходство моей руки ясно для них вследствие силы твоей руки, о мой святой отец. Твоя сила... ниспровергает их всех».

Иногда встречаются интересные комбинации этих двух сцен: сцены триумфа царя над врагами и сцены привода пленников. Так, на одном рельефе мы видим Рамзеса III, попирающего ногами поверженного врага и в то же время принимающего пленных, которых ему представляет «царский писец, великий начальник воинов, сын царя» (может быть, будущий фараон Рамзес IV)². Религиозная санкция царской власти и религиозное оправдание войны отмечены здесь традиционным изображением священного коршуна богини Нехбет, который простирает свои крылья над головой царя и держит в лапах символические знаки жизни и процветания. Реалистические тенденции, как и во всех аналогичных сценах, пробиваются здесь лишь в изображении пленников, среди которых один изображен с лицом, повернутым en face, что, как известно, резко контрастирует с обычным типом изображения человеческого лица в древнеегипетском искусстве. Очевидно, в данном случае художник, изображая пленных и стараясь как можно точнее изобразить характерные черты их поз, движений, костюмов и лиц, чувствовал себя совершенно свободным от древней традиции.

Сцены царского триумфа встречаются на стенах храмов, на стелах, на стенках ларцов и колесниц, наконец, даже в миниатюрном виде на резных камнях. Таков, например, резной камень Гос. музея изобразительных

¹ W. Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. T. 2, табл. 150 b.

² Ibid. T. 2. табл. 142.

искусств № I, 1. а. 2462 с изображением фараона, заносящего свой серповидный меч над головой коленопреклоненного врага, перед которым стоит бог Амон с серповидным мечом в вытянутой руке (рис. 5). Судя по типу изображения и по надписи, этот резной камень относится ко времени 19—20-й дин. Очевидно, в эту эпоху напряженных войн Египта с соседними народами мысль о религиозном оправдании войны планомерно проводилась в жизни, причем для этой цели использовались все виды искусства, начиная с монументального рельефа и кончая миниатюрной глиптикой¹. И эта сцена триумфа настолько глубоко внедрилась в египетское искусство, что сохранилась даже в позднюю эпоху иноземного владычества. Так, на восточной стене в Мединет-Абу сохранилось изображение Августа в виде египетского фараона, который избивает кучу связанных вместе пленников, что ясно указывает на сохранение традиционной сцены царского триумфа вплоть до римской эпохи, причем, как и в аналогичных сценах классической эпохи, здесь резко бросается в глаза религиозная эмблематика. Царь изображен здесь в виде бога, находящегося под охраной богов. На голове его тройная корона атеф, а над его головой парит священный сокол бога Гора из Эдфу. Перед царем стоят великие боги Египта—Изида, Гор и Хатхор². Эту же сцену триумфа мы видим и в мероитском искусстве I в. н. э., куда проникли сюжеты и формы египетского искусства. На одном рельефе Эдинбургского музея³ изображен мероитский царь Арикахарер, избивающий традиционным жестом египетских фараонов грудь связанных пленников, что, несомненно, является отголоском сцен триумфа классической эпохи. Интересно отметить, что, наряду с традиционной и условной фигурой царя-триумфатора, мы видим реалистическую тенденцию, ярко сказавшуюся в изображении на этот раз... собаки, сопровождающей царя. Об очень широком распространении этих сцен триумфа в египетском искусстве говорит то обстоятельство, что мы встречаем их до очень позднего времени в различных видах искусства: в терракотах, тканях и архитектурных деталях. Так, одна терракота ГМИИ № I. 1. а. 2741 II в. н. э. (м. б., эпохи Адриана) изображает стоящего воина с уреем и локоном Гора на голове, одетого в римский панцырь, который попирает ногами лежащего врага и держит его левой рукой за волосы⁴. Сцену триумфа видим мы и на коптской ткани ГМИИ № 4289, где изображен воин в римском панцыре с развевающимся плащом и мечом в правой руке (рис. 6).левой рукой воин держит за волосы упавшего врага-варвара в длинной одежде. Ткань, очевидно, относится к IV в. н. э.⁵ Наконец, на одной архитектурной детали, на плоском бесфонном рельефе из коптского монастыря Бауит в среднем Египте, мы опять видим ту же сцену триумфа, сохранившуюся, таким образом, вплоть до IV—VI вв. н. э. Здесь изображен Гор в виде римского воина в одежде легионера с головой сокола. Гор, сидя верхом на лошади, поражает копьем крокодила⁶. Сохранилось до очень



Рис. 5. Резной камень эпохи Нового царства. Гос. Музей изобразит. искусств № I, 1, а—2462.

¹ М. М. К о б ы л и н а, Изображение триумфа в позднеегипетском искусстве. «Жизнь музея», Москва, 1930, стр. 58, рис. 1.

² L e p s i u s, Denkmäler...

³ JEA, IV, 1917, табл. V.

⁴ М. М. К о б ы л и н а, Изображение триумфа в позднеегипетском искусстве. «Жизнь музея», Москва, 1930, стр. 58—61, рис. 2.

⁵ Там же, стр. 61, рис. 3.

⁶ B o g e u x, Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre. Paris, 1932, стр. 276, табл. XXXIX.

позднего времени также и изображение царского сфинкса, который в позднюю эллинистическую эпоху приобрел облик фантастического существа, получившего название «божества Туту, великого силой»¹ (рис. 7). Любопытно отметить, что около этого божества Туту, как около фараона в обычной сцене триумфа, часто изображался крылатый сокол—символ бога Гора из Эдфу, держащий в когтях магическую печать². Это изображение царя-триумфатора в образе сфинкса сохранилось вплоть до недавнего вре-



Рис. 6. Коптская ткань IV в. Гос. Музей изобразит. искусств. № 4289.

мени в абиссинском искусстве. На одном лубке XIX в. мы видим изображение негуса в виде идущего льва. Крылатый солнечный сокол здесь заменен летящей птичкой, окруженной солнечным нимбом и держащей в клюве цветок³.

Так в течение тысячелетий мы видим в древнеегипетском искусстве сцену царского триумфа, которая, несмотря на ряд вариантов, чрезвычайно устойчиво сохраняла древнюю традиционную форму. Это объясняется тем, что этой сцене придавалось религиозное, почти сакральное значение. Сцена царского триумфа должна была наглядно указывать на то,

¹ Б. А. Тураев, Барельеф с изображением божества Туту. «Памятники Музея изящных искусств», вып. 4, Москва, 1913.

² Там же, табл. XIX.

³ Фотография московского Музея антропологии.

что царь одерживает победы над своими врагами и над врагами страны лишь благодаря той божественной силе, которой он извека в качестве царя наделен самими богами. На это указывают религиозная эмблематика и надписи, часто сопровождающие эту сцену. При помощи изображения этой сцены триумфа жречество стремилось дать религиозное оправдание захватническим войнам и в то же время наглядно выразить в художественном изображении идеологию божественного значения и происхождения царя и царской власти. Поэтому композиция сцены триумфа во все эпохи египетской истории облечена в такие условно-схематические, канониче-



Рис. 7. Рельеф с изображением божества Туту. Гос. Музей изобразит. искусств.

ские и традиционные формы, и реалистические тенденции могли здесь пробиться лишь в изображениях иноземных пленников.

Мы остановились на вопросах отражения войны в египетском искусстве постольку, поскольку в марксистской исторической литературе эти вопросы еще не получили соответствующей разработки.

Древняя история дает нам немало материала относительно того, как война «организовалась», как мобилизовалось вокруг войны народное сознание, как для ведения грабительских походов еще в глубокой древности использовались самые различные рычаги идейного воздействия на массы. Сцены триумфа в египетском искусстве показывают нам, каким агитационным приемом пользовались фараоны и знать, дабы оправдать войну, грабительские походы перед массой народа, несшей на себе всю тяжесть этих войн во славу обогащения эксплуататоров.

