

М. Э. МАТЬЕ, *Искусство Нового царства XVI—XV века. „История искусства древнего Востока“, т. I „Древний Египет“*. Вып. III. Гос. Эрмитаж. Ленинград, 1947 г., 170 стр. 57 таблиц, 2 цветные таблицы, 62 рис.

В широко задуманной Гос. Эрмитажем истории искусства древнего Востока рецензируемый том является уже второй вышедшей книгой (см. мою рецензию на историю искусства эпохи Среднего царства того же автора в журнале «Архитектура СССР», № 3)

По сравнению с последним трудом настоящее исследование кажется еще удачнее. Мысли, доказательства и концепция автора в целом получили здесь еще большую глубину и отточенность. В обоих случаях перед нами ни в какой мере не общий обзор египетского искусства, но в полном смысле слова исследование, содержащее ряд очень важных и актуальных для нашей советской науки проблем. Один, как мне кажется, вопрос является, однако, наиболее существенным в данной книге. Это вопрос установления авторства тех или иных частей из больших архитектурных комплексов, главным образом, Карнакского и Луксорского храмов, а далее и попытка нахождения индивидуальных мастеров и преемственности их манеры и стиля в истории развития изобразительного искусства.

Исследование Матье рассеивает мнимую безымянность египетского искусства, подчеркивая его каноничность, консервативность и объясняя тем самым мысль Маркса о развитии древневосточной культуры, об истинно исторической ее обусловленности и ограниченности. Вспомним, что Маркс говорил о невозможности в условиях древневосточного общества «полного развития индивида», что ни в какой, разумеется, мере не снимало необходимости индивидуальных исканий в любом из видов искусств, в «рамках определенного круга»¹.

Глава первая предваряет основное исследование. В ней разбирается искусство XVII династии и дается «очерк культуры Египта времени XVIII династии». Особенно интересен и важен первый из этих вопросов, поскольку об искусстве периода XVII династии мы до сих пор располагаем очень скудными источниками. Между тем даже те немногие памятники, которые мы имеем, убеждают нас в преемственности с искусством Среднего царства и, с другой стороны, заполняют во многом очень неясную картину — переход к культуре XVIII династии. Эта лакуна во многом сужается после анализа даже тех немногих памятников, которые приводятся автором. Хорошо показан процесс изживания традиций скульптурного портрета Среднего царства и зарождения новых тенденций в таких скульптурах, как статуэтки Яхмеса и царицы Тетишери, верно отмечено индивидуальное своеобразие лиц в деревянных саркофагах XVII династии.

Убедительно дано и определение гранитной статуи вельможи Камеса из Гос. Эрмитажа. Сильной стороной здесь является филологический и галеографический анализ надписи на памятнике. Автор приходит к выводу, что «Имя Камеса, столь характерное для периода XVII династии, хорошо подтверждает стилистические данные статуэтки, несомненно относящейся именно к рассматриваемому периоду» (стр. 13). Если аргументы, вытекающие из толкования надписи, не оставляют сомнения в правильности датировки, то стилистические данные, достаточно еще общие, оставляют пока много нерешенного для определения искусства XVII династии. Не преждевременны ли поэтому хотя бы даже гипотезы о разных школах и направлениях, к одной из которых автор относит статуэтки Тетишери и Яхмеса, а к другой — скульптуры Камеса? Ведь эти единичные памятники могли быть выполнены и разного качества мастерами.

Очень существенно указание автора на связь искусства XVIII династии с Критом и Сирией (звери на кинжале Яхмеса I и грифон на его боевом топоре). Ведь эта связь, установленная уже для Среднего царства из ряда памятников, далеко не может еще считаться изученной должным образом.

¹ К. Маркс, *Формы, предшествующие капиталистическому производству*, ВДИ, 1940, № 1, стр. 18.

Следующая, II глава посвящена «архитектуре Фив XVII династии». Самая большая по объему (58 страниц), эта глава является в то же время наиболее интересной и самой важной во всем исследовании.

По существу эта глава — несколько монографий выдающихся мастеров египетской архитектуры XVI—XV вв. до н. э. Автор так и пишет: «перед нами прошли образы знаменитых строителей времени XVIII династии—Инени и Сенмута, Хапусенеба и Пуимра, Менхелеррасенеба и Минмеса, Аменхотепа, сына Хапу, и Аменхотепа, строителя Луксора, братьев Гора и Сути, образы создателей фиванской архитектуры, а следовательно, создателей самих Фив и их славы прекраснейшего города долины Нила,— людей, благодаря творениям которых, действительно, говоря словами египетского текста, «имена их пребывают вовеки, хотя они отошли и закончили свои жизни» (стр. 76).

Метод показа Карнака (как самого сложного архитектурного ансамбля с его многовековыми напластованиями и перестройками) нов и плодотворен в современном изучении египетского искусства. Как рассматривали Карнакский храм раньше? Обычно брали за образец какой-либо законченный комплекс: чаще всего храм Хонсу или большой гипостиль XIX династии и на их основании делали в большей или меньшей мере обобщающие выводы об архитектуре Нового царства, а то даже и всего египетского искусства. В работах буржуазных египтологов о том же памятнике дело сводилось лишь к описанию его, к регистрации последовательно возведенных частей. У М. Э. Матье это характеристика стиля каждого из мастеров, попытка художественного осмысления развития зодчества, но развития не анонимного, а творимого живыми людьми. При этом личное дарование таких ярких индивидуальностей, как, скажем, Сенмут, нигде в то же время не загорается в трактовке Матье силы канона, традиции, господствующей в исторически сложившихся условиях древневосточного общества. Ярче всех показан безусловно гениальный мастер эпохи Тутмоса I Инени. Новаторство его проявляется, во-первых, в отрыве гробницы от поминального храма и в создании нового вида оформления царских усыпальниц (стр. 58—59). Но в еще большей мере Инени оказывается создателем колонного зала. Его стиль характеризуется в то же время благородной сдержанностью и умелым использованием пластики в архитектуре. Очень наглядно реконструируются М. Э. Матье части Карнака, выполнившиеся Инени. С немалой убедительностью прослеживается стиль зодчего в последующей истории строительства, вплоть до Луксорского храма сего 151 колоннами. «То решающее значение колонны в оформлении пространства, которое начал выдвигать в своих храмах еще Инени,— пишет автор,— и которое сделалось отличительной чертой архитектуры XVIII династии, развито в Луксоре чрезвычайно смело и удачно и придает всему зданию характер монументальной выразительности» (стр. 47). Больше того: далекие отклики стиля гениального мастера начала XVIII династии мы узнаем, по справедливому утверждению М. Э. Матье, и в папирусообразных колоннадах гипостилей времени XIX—XX династий (стр. 47). Таким образом, можно проследить одну стилистическую линию и притом инспирированную определенной и очень значительной и самобытной индивидуальностью. Эти доказательства принципиально новы, ибо уже в доантичный период начинают вырисовываться индивидуальности, однако с всеми оговорками, касающимися исторической ограниченности древнеегипетской культуры, а в частности, и искусства. Метод принципиально нов, ибо и в данном случае в основе его лежит объяснение зарождения и развития канона с учетом индивидуальных проявлений. Всюду в труде М. Э. Матье выступают живые люди, не только не размельчающие своей инициативой монолитную картину создания стиля, но, наоборот, единственно оживляющие ее. И Инени, подобно многим другим крупнейшим дарованиям, сознавал свое значение, что и было им запечатлено в автобиографической надписи, приведенной автором в соответствующем месте. «Я искал то, что было полезно,— читаем мы в этой надписи,— голова моя бодрствовала, ища полезного... это были работы, подобных которым не производилось со времени предков. То, что было мне суждено сотворить, было велико...» (стр. 30). Полны творческого достоинства и величия слова другого прославленного зодчего — Аменхотепа, сына Хапу. Не менее убедительно доказывается на основании истолкования текста авторства Аменхотепа, сына Хапу, в Карнаке. Исходя из автобиографической надписи упомянутого зодчего, где говорится, что он: «не повторял того, что было сде-

лано до меня» и, с другой стороны, что он: «сделал для него [т. е. для фараона Аменхотепа III] гору из песчаника», автор приписывает ему третий пилон храма Амона-Ра. И действительно, именно этот пилон отличался «неповторимостью», ибо превышал размером все остальное. В данном контексте становится понятным и толкование «горы из песчаника» как пилона, а вместе с тем проясняется и манера Аменхотепа, сына Хапу, как монументалиста, подчеркивавшего значительность масс в противоположность увлечению колоннадой Инени. Очень ясно проведена автором грань между творчеством отмеченного только что архитектора и другого одноименного зодчего — Аменхотепа, строителя Луксора. Много интересных догадок, неожиданных наблюдений автора, всегда подкрепленных вескими данными, найдет читатель данной главы. Особенно важно наблюдение относительно обычной захоронения статуи архитектора на местах или поблизости их построек, сделанное автором на основании разносторонних источников.

Несколько статуй прославленного зодчего царицы Хатшепсут Сенмута вместе со статуей царевны Нефрура были найдены в южных районах Карнакского храма, по стилистическим данным приписанных автором именно архитектору Сенмуту (стр. 35). Самым разительным примером является одна из статуй Аменхотепа, сына Хапу (№ 583 Каирского музея), содержащая автобиографическую надпись и обнаруженная около пилона царя Аменхотепа III (стр. 51). То же нужно сказать о зодчих Майа, Менхеперрасенебе, Бекенхонсу и целой веренице других.

Кое-что следовало бы добавить и уточнить в общем рисунке стиля анализируемой архитектуры. Так, прежде всего не получил всесторонней характеристики храм царицы Хатшепсут в Дейр-Эль-Бахри. Исчерпывающе описанный автором храм Хатшепсут, тем не менее, остается вне общей характеристики стиля, без констатирования ряда его художественных закономерностей. Между тем именно от проведенного автором стилистического сопоставления с заупокойным храмом Менхутотепа III должна была бы выступить вся специфичность храма Хатшепсут. Автор многое говорит о декорировке, о колоннах, упуская в то же время новое освоение пространства в общей протяженности композиции. Ведь эта идея пространственной протяженности, еще сильнее зазвучавшая позже в Карнакском и Луксорском комплексах, была неразрывно связана с исканием объема в скульптуре. С моей точки зрения необходимо было (выпуклее всего на примере храма Хатшепсут) заострить проблему соотношения пейзажа с самим памятником, в данном случае громады скал с ритмом чудесных колоннад. Выпал и вопрос о художественной специфике — принципах распластания огромных рельефных композиций на пилонах храмов эпохи Нового царства. Далее: автор многое говорит о мотивах декорировки, в частности о фаянсовых изразцах, одни из которых воспроизводятся на рис. 24, но не ставит более широкого вопроса о стиле облицовок, о соотношении монументального и декоративного решений, о своеобразном слиянии этих принципов, столь характерном для египетской храмовой архитектуры. Быть может, следовало бы больше отвести места обзору светской архитектуры, ее взаимоотношений с культовой, наконец, градостроительству, только мимоходом затронутому автором.

Главы III и IV, посвященные фиванской круглой скульптуре, рельефу и стенным росписям до-амарнского периода, построены в значительной мере по тому же методу дифференцированного анализа, устанавливающего, где это возможно, школы и художественные направления отдельных мастеров. Отметим в этом разрезе очень важный и интересный разбор целой серии портретов царицы Хатшепсут, ныне достаточно уже изученных и позволивших, наконец, автору дать свою убедительную классификацию. В своих прежних работах я разделял точку зрения той группы ученых, которые в спорной для датировки базальтовой голове из Британского музея видели Тутмоса III. Тонко сопоставив портретные скульптуры царицы Хатшепсут, автор убедил меня в принадлежности и базальтовой головы той же царице.

Наибольший интерес в монографическом разрезе египетского искусства имеет IV глава — о стенных росписях. Нельзя не согласиться с автором, прослеживающим иногда даже отдельный мотив, введенный в гробнице определенным автором и далее находимый в последующих росписях. Так, например, показано влияние мастера гробницы Рехмира, ясно обнаруживаемое в фигурах из гробниц Мери и Тхути, в мандолинистке в сцене

пира из гробницы Кенамона. Таким образом, в исследовании М. Э. Матье и египетская живопись перестает носить приписываемый ей ранее анонимный характер. Характерно, что на такой же стадии изучения находится сейчас, например, и древнерусская живопись, с каждым днем снимающая покрывало с доголе неизвестных мастеров. Факт показательный и интересный в истории современной советской науки!

Не вдаваясь в детали, я ограничусь лишь несколькими замечаниями о недостатках работы. Говоря о скульптуре времени Аменхотепа III, автор отмечает ее «беспокойную сложность» в противоположность «сдержанной зрелости» пластики предшествующего периода. Эта скульптура конца XV в. кажется М. Э. Матье «вызывающей порою ощущение неуловимого оттенка надвигающегося упадка» (стр. 96). Мне кажется, подобная характеристика скульптуры и живописи времени Аменхотепа III несколько преувеличивает бесспорную декоративность, которой отмечено все искусство этого времени. Такие определения, как «чрезмерная пышность» и «утратившая меру нарядность» (стр. 96), приложимы скорее к искусству Рамессидов, нежели к периоду, где искусство действительно достигло предельной пышности и орнаментальности, но лишь в результате своего развития за первую половину XVIII династии и не перешагнув при этом за грань классической зрелости. Именно эта сдержанная в своей пышной декоративности красота лежит в основе таких скульптур, как, например, портретная голова вельможи № 6124 из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. На том же уровне зрелой красоты находятся во многом неповторимые прославленные рельефы из гробницы Хаемхета, лишь со времени Амарны заключавшие в себе черты излишней утонченности — особой условности.

Следуя своему методу при разборе стенописей, автор более дифференцировано мог бы подойти и к характеристике их чисто живописной стороны. Так, анализируя отдельные мотивы, освоенные последующими мастерами настенной живописи у предыдущих, М. Э. Матье больше касается вопросов линейной композиции, нарастания объема в трактовке фигур, роста реалистических тенденций, графической стороны искусства и т. д. При этом полностью не учитывается специфичность чисто живописного начала.

Центральным вопросом главы V является локализация искусства Мемфиса, по мнению М. Э. Матье, отличающегося в пластике вытянутостью пропорций, сухостью и схематичностью по сравнению с более реалистическим, полнокровным и пластическим искусством Фив. Затрагиваемая проблема искусства до-амарнской эпохи является почти не изученной, а потому и представляющей собой особый интерес. Мне кажется, однако, что эта проблема не может быть все же решена в полной мере без той группы известных рельефов конца XVIII — начала XIX династии из гробниц мемфисских жрецов, где стиль мемфисского искусства эпохи Нового царства достиг своей максимальной специфической заостренности.

Мы не вправе ждать ответа автора на вопрос о Мемфисской школе в целом из-за строго ограниченных им рамок рецензируемого исследования. Но мы не сомневаемся, что дальнейшие исследования в области не только искусства Мемфиса, но и его религии, приведут М. Э. Матье и в данном вопросе к новым решениям.

Убедительно и удачно подобран и расположен автором иллюстративный материал. Но техническое исполнение иллюстраций, особенно приложенных в конце книги таблиц и двух цветных вкладок, оставляет желать много лучшего.

Книга М. Э. Матье является ценным вкладом в советскую науку об египетском искусстве.

Проф. В. В. Павлов