

куманской бедноты. Наличие двух вариантов сказания свидетельствует о том, что в фольклоре его имя (а может быть, прозвище) было связано с трафаретными мотивами «перевернутых» общественных отношений. У Плутарха они послужили основой для занимательного анекдота. В тексте Дионисия они приобрели политическую мотивировку, и новелла об Аристодеме по форме и содержанию приблизилась к памфлету, острем своим направленному против демократического движения, причем и обстановке, и народному вождю приданы были характерные черты политической борьбы, типичные для условий четвертого века. Эту своеобразную «модернизацию» новеллы можно отнести именно за счет Тимея. Вполне в духе сицилийского историка типизировать: он легко мог наделять героя кумской легенды теми качествами, какие были присущи его собственным современникам и были ему особенно ненавистны.

Если правильно наше предположение, что источником Дионисия, враждебным Аристодему, действительно был Тимей, то получает объяснение ряд сюжетных совпадений в истории молодого Агафокла у Диодора и Аристодема-тирана у Дионисия. Надо подчеркнуть, что в обоих рассказах совпадают те мотивы, которые восходят у Диодора к Тимею, а у Дионисия к враждебному Аристодему источнику, т. е. опять-таки, вероятно, к Тимею.

Моральный приговор, который выносит Дионисий — Тимей легендарному «стратегу-автократору» древних Кум, «ужасному» (φόβερός) тирану, получившему в конце концов «возмездие от богов и людей» за свои злодеяния, должен был звучать как приговор другому стратегу-автократору, сицилийскому тирану Агафоклу.

Из всего сказанного следует, что в тексте Дионисия Галикарнасского об Аристодеме сохранилось очень мало следов от подлинной исторической традиции. Достоверным остается только факт существования в древних Кумах враждебного знати и популярного у народа тирана со странным прозвищем «Малакос» (Нежный). Все детали повествования надо признать результатом поздней литературной переработки предания. Любопытно, что и рассказ о падении Аристодема имеет характерные черты новеллы и что его детали поразительно близко напоминают историю низвержения фиванских олигархов в 379 г., которая уже у современников стала достоянием фольклора. Но если новелла о тиране Аристодеме у Дионисия может лишь в незначительной степени послужить источником для истории древних Кум, то она, несомненно, представляет интерес в другом отношении — как памятник политической литературы четвертого века до н. э.

Е. А. Миллиор

О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ АМАРНСКОГО ИСКУССТВА

В изучении истории древнеегипетского искусства «амарнское» искусство занимает особое место. Историческая обстановка этого периода и памятники искусства, созданные в это время и выделяющиеся особым стилем из всего иного, дошедшего до нас материала, вызывают усиленное внимание исследователей.

Однако буржуазные ученые вследствие неправильного методологического подхода к изучению данного вопроса не смогли понять ни общественно-исторических причин, обусловивших возникновение самой реформы Аменхотепа IV, ни сущности его религиозного учения, ни характерных особенностей искусства этого времени. Игнорирование всей совокупности конкретных исторических фактов, произвольное толкование отдельных, произвольно же выхваченных из общей неразрывной цепи событий, неумение правильно связать явления идеологического порядка с закономерно породившими их социально экономическими причинами, наконец, чисто внешний анализ памятников искусства, воспринимаемых в отрыве от создавших их общественных

условий,— таковы причины отсутствия до настоящего времени удовлетворительного очерка развития искусства Амарны.

Общая методологическая порочность подхода к изучению амарнского искусства неоднократно проявлялась в пренебрежительном отношении к хронологии периода в целом, в некритическом и неполном привлечении источников, в результате чего неизбежно появлялись натяжки и неправильные выводы о «причинах» специфики амарнского искусства, в недопустимо беспечном отношении ряда авторов к датировке памятников Амарны. Хотя многие памятники, созданные в самой Амарне, не могут быть сразу безоговорочно датированы определенным временем правления Эхнатона, тем не менее имеется достаточное количество произведений, относительно дат которых сомнений нет и которые могут служить твердыми опорными пунктами для периодизации амарнского искусства. Таковы произведения, созданные еще до переселения двора в новую столицу, т. е. до 6-го года правления Эхнатона (сюда относятся сохранившиеся части скульптур и рельефов храма Атона в Фивах¹ и рельефы в фиванских гробницах вельмож Эхнатона², а также рельефы и скульптуры пограничных стел, сооруженных при основании новой столицы в 6-м году)³. Кроме того, некоторые основания для периодизации памятников Амарны дают последовательные изменения имени и эпитетов нового бога Атона, установленные Брестедом и Девизом и уточненные Зете, и Генном⁴. Однако, несмотря на давно известные данные, далеко не все авторы использовали их при своих попытках построить тот или иной вариант истории искусства Амарны, предпочитая определять время создания разбиравшихся ими памятников произвольно, в зависимости от того, к какой схеме их надо было подогнать, и не задумываясь о том, что отнесение царских статуй из Ахетатона к тому или иному фараону оказывалось в непримиримом противоречии с фактами. Наконец, правильному пониманию амарнского искусства немало мешала и неверная оценка его творцов.

Естественно, что подобный подход к изучению памятников Амарны не мог привести и не привел к созданию подлинной истории искусства этого периода, поэтому ряд отдельных правильных наблюдений, сделанных некоторыми буржуазными учеными, так и остался только отдельными наблюдениями. Так, например, Вольф, правильно отметив, что религия Атона целиком сложилась на египетской почве, тут же сводит всю реформу Эхнатона к одним лишь религиозным мотивам⁵. Шефер, правильно определяя чисто египетский характер религии Атона и указывая, что амарнское искусство является дальнейшим этапом развития искусства XVIII династии, тут же «объясняет» быстроту и глубину расцвета искусства Амарны, как результат деятельности неизвестного гениального художника, которого якобы нашел Эхнатон и поставил во главе новой школы⁶. Даже такой знаток Амарны, как Пендлбэри, проводивший там раскопки в продолжении многих лет, и тот не может объяснить развитие амарнского искусства без предположения о некоем решающем толчке извне. Понимая всю несостоятельность прежних попыток объяснить специфику амарнского искусства малоазиатским происхождением жены, матери и бабки Эхнатона, поскольку уже твердо

¹ Chevrier, Ann. du Serv., XXVI (1926), табл. II; XXVII (1927), стр. 143—147; XXXI (1931), табл. IV; XXXVIII (1938) табл. IX.

² N. Davies, Akhenaten at Thebes, JEA, т. IX (1923), стр. 132—152; N. Davies, The tomb of the vizier Ramose, London, 1941.

³ N. Davies, Amarna, V (1907), табл. XXXVI, XXXIX.

⁴ Советский египтолог Ю. Я. Перепелкин в итоге тщательных исследований пришел к выводу о возможности еще более точного датирования памятников Амарны, так как ему удалось установить закономерность еще иных вариантов эпитетов Атона. К сожалению, выводы Ю. Я. Перепелкина до сих пор им не опубликованы, и воспользоваться ими пока нет возможности.

⁵ W. Wolf, Vorläufer der Reformation Echnatons, ÄZ, т. 59 (1924), стр. 116 сл.

⁶ Schaefer, Amarna, стр. 51.

установлено, что Нефертити, Тия и Мутемвия были египтянками (а Мутемвия и Нефертити к тому же царевнами-наследницами), Пендлбэри прибегает к неожиданной и ничем не обоснованной гипотезе: высказывает предположение о том, что у Эхнатона мог существовать воспитатель критянин, под влиянием которого Эхнатон воспринял особенности критского искусства, что и повлекло за собой возникновение в Египте совершенно нового по своему характеру и принципам искусства Амарны¹.

Примерами подобных несерьезных и неглубоких попыток объяснить специфику амарнского искусства изобилуют и другие работы.

Представляется необходимым при изучении искусства Амарны исходить из его обусловленности существом реформ и учения Эхнатона и рассматривать его в свете всей совокупности исторических условий, в которых эти реформы и это учение возникли. Это значит, что перед исследователем амарнского искусства стоит задача полного охвата всего дошедшего фактического материала, как бы подчас незначителен он ни казался. При изучении собранного материала необходимо уделить особое внимание выяснению путей развития идеологии времени XVIII династии вообще и, в частности, фиванского искусства конца этой династии и его роли в сложении искусства Амарны. При анализе памятников амарнского искусства необходимо предварительно проделать работу как по датировке произведений (взяв в качестве твердых вех точно датированные вещи), так и по их определению, а также разрешить вопрос о художниках Амарны. Только такой подход к искусству Амарны поможет нам правильно его понять. В рамках данной статьи нельзя дать полного и исчерпывающего обзора всего вопроса о ходе развития амарнского искусства², остановимся лишь на основных моментах этого развития.

Конец XV в. до н. э. был в истории Египта одним из периодов, отличавшихся большой сложностью политической обстановки. Как показали советские историки³, сложность эта была обусловлена не только конфликтом между царской властью и жречеством, к чему сводят все дело буржуазные египтологи, но обострением отношений между царской властью и рабовладельческой знатью номов, с которой жречество было тесно связано. Эти отношения, бывшие вообще одним из характерных противоречий внутри рабовладельческой верхушки египетского общества, проявлялись в разные периоды истории Египта в различных формах, то затухая, то разгораясь в зависимости от конкретных исторических условий. Знать номов продолжала оставаться для царской власти достаточно сильным противником и в Новом царстве, несмотря на ряд мероприятий, проводившихся фараонами в предшествовавшие периоды. Завоевательные войны царей начала XVIII династии привели к резкому обогащению верхушки знати и жречества. При этом особенно выделилось фиванское жречество бога Амона-Ра. Благодаря тому, что в итоге победоносных войн в храм Амона — главное государственное святилище страны — поступали огромные богатства, жречество бога Амона постепенно сделалось грозной силой, желавшей диктовать свои требования царской власти. Уже с середины XVIII династии пмеются отдельные, но достаточно показательные свидетельства о надвигающемся столкновении внутри рабовладельческой верхушки египетского общества.

Ко времени Аменхотеп IV конфликт назрел уже настолько, что фараон рискнул пойти на открытую борьбу и попытаться решительно ограничить влияние номовой знати и жречества. В этой борьбе Аменхотеп IV опирался на недовольных господством знати рядовых свободных, немху, представители которых и вошли, как известно, в новое придворное окружение. Однако вступая в борьбу с таким сильным противником,

¹ J. D. S. Pendlebury, *Tell el-Amarna*, London, 1935, стр. 126.

² Такой обзор будет изложен в подготавливаемом автором следующем выпуске «Истории искусства древнего Египта».

³ В. В. Струве, *История древнего Востока*, М — Л., 1941, стр. 188 сл.; В. И. Авдиев, *История древнего Востока*, М., 1948, стр. 219 сл.; 2-ое изд. — М., 1953, стр. 253 сл.

как знать и жречество, и в первую очередь жречество Амона, фараон в условиях древневосточного рабовладельческого общества неизбежно должен был облечь свою политическую программу в форму нового религиозного учения и противопоставить официальному культу Амона, а впоследствии и других богов, новый особый культ, выдвигнув в качестве единого истинного божества бога Атона — солнечный диск. Атон был объявлен царем Египта, а фараон — его возлюбленным сыном и единственным человеком, которому божественное откровение дало возможность познать истинную веру. Введение нового культа было для Аменхотепа IV важным оружием в деле осуществления задуманной им реформы. В борьбе с экономическим и политическим могуществом жречества надо было разрушить веками создававшийся авторитет жрецов, для чего нужно было опорочить тех богов, которым служили жрецы. Именно эту цель и было призвано осуществить новое учение, согласно которому только царю была известна настоящая истина, открытая ему единственно истинным богом — Атоном. Фараон открыто порывал с прежним государственным культом Амона-Ра, который отныне объявлялся ложным.

Этот разрыв царя с официальным культом неизбежно должен был сопровождаться и столь же резким разрывом с привычными формами египетского храмового ритуала, ибо если оказывались ложными боги, то не менее ложными были их образы, обряды и храмы. Новое учение получило новое, необычное оформление, которое резко отличалось от всей привычной для современников Аменхотепа IV религиозной обрядности. Новый бог не имел статуй, чтили само солнце; культ Атона происходил в храмах нового типа — под открытым небом. На сохранившихся стенах с изображением новых обрядов, совершавшихся в этих храмах, Атон показан в виде парящего в небе диска со священной змеей уреем, на шее которой висит знак жизни — анх; такие же знаки жизни держат и руки, которыми оканчиваются многочисленные лучи, идущие от диска и осеяющие фигуры царя и его жены. Такой многорукий диск всюду сопутствует изображениям последних на памятниках, наглядно свидетельствуя перед всеми египтянами, что Атон особо покровительствует именно царю. Внешнее оформление нового культа вполне соответствовало его основной идее — апологии царской власти.

Идеологические корни реформ Эхнатона так же, как ее социально-экономические предпосылки, были очень глубоки, и хотя его религиозно-философское учение и было, повидимому, окончательно сформулировано им самим, тем не менее оно подготовлялось всем предшествующим ходом развития египетской культуры времени XVIII династии. Это отчетливо видно по целому ряду фактов, на первый взгляд, быть может, и не столь значительных, но в действительности крайне важных, ибо они являются свидетельством того, что учение Эхнатона, как и вся его реформа, закономерно выросло на египетской почве.

Памятники предшествующих царствований показывают нам существование образа крылатого солнечного диска с руками и культа Атона задолго до Аменхотепа IV, причем и образ солнечного божества и культ Атона уже тогда были тесно связаны с идеей покровительства царской власти¹. Выдвижение этого культа, видимо, следует рассматривать как одну из попыток фараонов второй половины XVIII династии опереться на такой культ, который можно было бы противопоставить другим культам (такими же мероприятиями были стремления царей выдвинуть то культ Большого Сфинкса, древнейшего символа обожествленного царя, то культ Монту).

При рассмотрении религии и литературы предшествующих Амарне десятилетий можно уже проследить усиленный интерес к вопросам морали и познанию истины, которое получило затем столь видное место в учении Эхнатона. Именно в течение XVIII династии окончательно складывается самая существенная часть

¹ Selim bey Nassan, A representation of the Solar disk with human hands and arms and the form of Horus of Behdet, as seen on the stela of Amenhotep II-nd in the mud brick temple at Giza, Ann. du Serv., XXXVIII (1938), стр. 53—61; M. et J. Doresee, Le culte d'Aton avant le schisme amarnien, «Journal asiatique», т. CCCXXXIII (1941—942), стр. 181—199.

«Книги Мертвых» — знаменитая 125-я глава с перечнем грехов, в совершении которых умерший объявляет себя невиновным на загробном суде Осириса. Следовательно, в этот период происходит и отбор понятий грехов. Приобретает особое значение идея загробного суда, возникшая еще в Древнем царстве. Рост подобных тенденций в религиозно-философских текстах XVIII династии явился своеобразным ответом на все усиливавшееся недовольство масс рядовых свободных, тяготившихся своим придавленным положением по сравнению с все возрастающим богатством знати. Жречество, тесно связанное со знатью, пытаясь парализовать требования рядовых свободных, начало развивать учение о социальной справедливости в загробном мире.

Весьма характерно, что религиозно-философские поиски «истинны» немедленно используются фараонами в целях укрепления своей власти в нарастающей борьбе со знатью и жречеством. Они объявляют обладателями истины себя и тем самым пытаются поднять свой авторитет. Неслучайно, например, что Аменхотеп III вводит «истину» в свою титулатуру, назвав себя «Ха-эм-маат» — «воссиявший в истине»; на ряде памятников царь объявляется «живущим в истине». Таким образом, эта основная идея учения Эхнатона, столь выдвигаемая текстами Амарны, несомненно, возникла и до некоторой степени уже оформилась еще в предшествующие десятилетия.

Сопоставление гимнов Атона с гимном Осирису¹ на стеле начальника стад Амона Амонмеса и так называемым «Большим каирским гимном Амону-Ра»², несомненно относящимися к доамарнскому времени, показывает наличие не только идентичных мыслей, но и иногда и почти полное совпадение в выборе образов.

Приведенный ряд фактов, который можно было бы еще увеличить, достаточно ясно показывает, что учение Эхнатона никоим образом не должно считаться ни внезапно возникшим, ни заимствованным извне. Как вся политика Аменхотепа IV, так и его религиозно-философские взгляды появились в итоге определенных исторических условий, в которых протекало развитие самого египетского общества. Установление этого положения очень важно для правильного понимания характера искусства рассматриваемого периода.

Новое учение, провозглашенное царем, должно было послужить обоснованием и оправданием действий фараона. Как известно, объявление единым истинным божеством Атона повлекло за собой закрытие древних храмов, уничтожение изображений прежних богов, конфискацию храмового имущества. Фараон покинул Фивы и построил себе новую столицу в среднем Египте, назвав ее Ахетатон, т. е. «Горизонт Атона». Сам он также принял новое имя — Эхнатон. Царь вообще всячески стремился подчеркнуть свой разрыв с традициями прошлого, строгое соблюдение которых всегда являлось в руках господствующей верхушки сильным средством идеологического воздействия на массы. Так, Эхнатон приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать разговорным языком, а не устаревшим книжным, которым писали до него. Естественно, что не менее решительный перелом должен был произойти и в искусстве, столь тесно связанном в Египте с религией.

Новый стиль возник в самом начале реформ Эхнатона, возник сразу, и при этом сознательно, как одно из важных и наглядных средств борьбы с прежними порядками. Уже памятники, созданные в начале правления Эхнатона, резко отличаются от всего предшествующего сознательным отказом от канонических форм. Таковы рельефы и

¹ Стела С-286 Лувра, Е. L e d r a i n, Les monuments égyptiens de la Bibliothèque nationale. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, 1879, табл. XXI—XXVII. На стеле уничтожены имена Амона, что указывает на ее доамарнскую дату, см. Ch. B o r g e s, Antiquités égyptiennes, Paris, 1932, т. I, стр. 156 сл.

² A. M a r i e t t e, Les papyrus de Boulaq, т. 2, Paris, 1873, табл. 11—13. О датировке гимна временем Аменхотепа II см. G. M ö l l e r, Zur Datierung der literarischen Handschriften aus der ersten Hälfte des Neuen Reichs, ÄZ, т. 56 (1920), стр. 34 слл. Думаю, что сопоставление этого гимна с гимном Аменхотепа II на стеле из Гизэ (Ann. du Serv., XXXVIII, 1938, стр. 53 слл.) явится еще одним убедительным аргументом в пользу датировки «Большого гимна Амону» временем Аменхотепа II.

скульптуры фиванского храма Атона, рельефы пограничных плит новой столицы и высеченные рядом с ними статуи. Все эти памятники сделаны совершенно «по-новому». Вместо привычных традиционных образов царей, изображенных одинаково с богами, что подтверждало равную божественную сущность и тех и других, теперь появились памятники, неожиданно и резко поправившие все веками освященные образцы. Вместо крепкихмогучих тел царей со сверхъестественно развитой мощной мускулатурой статуи нового фараона показывали слабое тело с большим одутловатым животом, непропорционально широкими бедрами и узкими шиколотками хилых ног. Необычны были и лица этих скульптур, лишенные привычной идеализации и не скрывающие той болезненной слабости, которой было отмечено и тело фараона. В противоположность прежним памятникам впервые в истории египетского искусства образ всепильного владыки Египта не производил теперь впечатления той непоколебимой мощи, которую были всегда так насыщены скульптуры фараонов и которая была неотъемлемой чертой подобных памятников всех периодов и самых различных стилистических направлений. Это своеобразие скульптур Эхнатона явилось закономерным следствием его мероприятий. В памятниках его предшественников образы богов внешне всегда совпадали с образом правящего фараона, ибо, поскольку последний считался сыном по плоти верховного бога, было естественно, чтобы и их внешние облики были схожи и тем самым наглядно подтверждали их родство, а следовательно, и божественное происхождение царя. И вот именно вследствие наличия подобных представлений Эхнатон и не мог допустить какого-либо сходства между собственными изображениями и привычными образами царей, т. е. тем самым и прежних богов. Отсюда вытекала необходимость создания новых образов фараона и его семьи. Попытки найти новые образы в соответствии с общим характером учения Эхнатона, в котором, как известно, много внимания уделялось поискам «истины», были направлены в сторону создания возможно более правдивых, близких к оригиналам образов. На рельефах также были нарушены каноны: фигуры царя и членов его семьи стали изображать в полном профиле, без требуемого традицией условного фасного разворота плеч.

Памятники Амарны показывают, что не менее резко изменилось и их содержание, ибо мы впервые видим теперь изображения египетского царя в быту, впервые с ним вместе показывается его семья, причем явно подчеркивается нежная любовь, связывающая членов семьи. Характерно стремление передать конкретную обстановку, в которой происходят все события: никогда еще до Амарны египетское искусство не знало такого количества и разнообразия изображений садов, домов, дворцов, храмов. Появление подобной тематики в гробницах придворных Эхнатона понятно. Раньше на стенах гробниц изображались или сцены погребального ритуала, или наиболее значительные эпизоды из жизни владельца гробницы. Первый раздел изображений в Амарне не мог иметь широкого распространения вследствие религиозных новшеств. Взамен этого стены гробниц Ахетатона заполнены гимнами новому божеству и занимающими основную часть стен изображениями из жизни владельцев гробниц. Стремление подчеркнуть тот факт, что их деятельность проходила в новой столице, послужило поводом показа ее дворцов и храмов. Таким образом, художникам Ахетатона пришлось создавать заново целый ряд композиций.

Все это удалось не сразу. Создателями новых памятников были те же художники, которые до этого работали в Фивах и воспитывались в мастерских, где из поколения в поколение передавались не только навыки, но и идеи, обуславливавшие содержание памятников. Теперь же перед этими людьми были поставлены новые требования, резко нарушавшие и усвоенные ими представления, и рамки, в которых протекало их творчество. Требования эти были обязательны, ибо они исходили от самого царя, как это ясно видно, например, из слов Беки, начальника скульпторов храма Атона в новой столице и руководителя всех работ в каменоломнях Ассуана, который пишет о себе, что он лишь «подручный, которого научил сам царь»¹.

¹ F. W. B i s s i n g, Denkmäler zur Geschichte der Kunst Amenophis IV, SBAW, 3(1914), табл. I, 1.

Переход от прежних форм к новым был настолько крут, что всем мастерам равно приходилось заново овладевать новыми формами. От привычных композиций, обликов, линий, которые передавались от поколения к поколению, надо было сразу перейти к другим, только что принятым и абсолютно обязательным. Неудивительно поэтому, что на первом этапе появления нового стиля памятники отличались необычной для произведений египетских мастеров несоразмерностью отдельных частей фигур, резкостью линий, угловатостью одних контуров и чрезмерной закругленностью других. Вследствие этого многие буржуазные египтологи, забывая о бесспорно официальном значении и местоположении данных памятников, объявили их в свое время «карикатурами».

Однако постепенно эта первоначальная обостренность новых черт в произведениях мастеров Ахетатона стала исчезать, уступая место яркому расцвету их творчества. Впервые египетский художник был внезапно освобожден от веками сдерживавшего его искания канона и в итоге он создал подлинно прекрасные памятники, донные производящие незабываемое впечатление и вызывающие заслуженное восхищение. Лучшими образцами этого периода творчества мастеров Ахетатона из дошедших до нас остатков их произведений являются портретные головы Нефертити¹. Исключительное умение мастера при явном, очень строгом отборе черт создать дышащие жизнью лица ставит амарнские портреты на неповторившуюся после них в египетском искусстве высоту.

Найденные при раскопках Ахетатона мастерские скульптуров дали ценный материал для выяснения методов их работы. Незаконченные скульптуры и особенно гипсовые маски, снятые не только с умерших, но и с живых людей, показали, как упорно работали такие мастера, как знаменитый начальник скульптуров Тутмес, в мастерской которого были найдены замечательные головы Нефертити, ее дочерей, ее статуэтка и другие памятники, или неизвестный скульптор, создавший чудесный портрет царицы, найденный в раскопках 1932—1933 гг. Именно на таких масках художник и удалял нецелесообразные ему детали и путем ряда последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал, наконец, того совершенства в отборе черт, которое так поражает нас в скульптурах Ахетатона.

Находки в мастерских показали также, что мастера новой столицы, стремясь создать возможно более близкие к действительности памятники, стали широко применять сочетание в одной статуе различных материалов. Лица и руки статуй высекались теперь чаще всего из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет смуглого, загорелого тела, покрытые же белыми одеждами туловища делались из известняка. Попрежнему применялась раскраска скульптур, равно как и изготовление вставных глаз.

Отмеченное на скульптурах изменение стиля одновременно наблюдается и на рельефах позднейших гробниц Ахетатона: эти рельефы также отличаются отсутствием утрировки новых черт, мягкостью выполнения и естественностью. В полном соответствии с изменением формы и в содержании рельефов наблюдается то же растущее стремление возможно ближе и правдивее передать окружающую действительность (изображения природы, единственная в египетском искусстве сцена оплакивания царем и его семьей смерти второй дочери фараона царевны Макетатон, и т. п.).

По аналогичным путям шло и развитие художественного ремесла, где с небывалым разнообразием использовались реалистически переданные растительные мотивы и особенное внимание уделялось богатству расцветки изделий, в частности предметов и архитектурных деталей из фаянса и стеклянных паст.

Такое широкое и яркое развитие в искусстве Ахетатона реалистических стремлений, разумеется, не могло возникнуть только в результате требований учения Эхна-

¹ Голова Нефертити из песчаника, из мастерской Тутмеса, Schaefer, Амарна, табл. 34; бюст Нефертити из известняка, из мастерской Тутмеса, ук. соч., табл. 20; голова Нефертити из песчаника из дома 0,46. 16а и 20 в Амарне (раскопки 1932—1933 гг.), JEA, т. 19 (1933), табл. XII и J. Sarrat, L'art égyptien. Choix de monuments. II. La statuaire, Bruxelles, 1948, табл. 349.

тона. Амарнское искусство было подготовлено фиванским искусством XVIII династии, для которого был характерен именно этот, нараставший в течение всего периода интерес к познанию и передаче окружающего мира¹.

Художниками Ахетатона были те же фиванские мастера, некоторые из них работали раньше в Фивах при дворе Аменхотепа III (Юти, скульптор царицы Ти, скульптор Мена, отец упомянутого выше амарнского скульптора Беки). Раскопки показали, что скульпторы, которые работали из поколения в поколение по изготовлению царских гробниц в фиванском некрополе и жили там в особом поселении, были затем переселены вместе с двором в Ахетатон, где для них было построено такое же особое поселение и где они снова работали в скалах на востоке от города, сооружая гробницы². Да и анализ фиванских памятников, созданных на рубеже царствований Аменхотепа III и Эхнатона, ярко показывает не только отмеченный выше резкий перелом в искусстве, но и несомненную принадлежность ранних памятников нового направления резцу именно фиванских мастеров.

Однако как бы ни было подготовлено искусство Ахетатона всем предыдущим ходом событий, вряд ли только одно личное желание Эхнатона и освобождение художников от рамок прежнего канона в итоге требований нового учения могло бы дать столь разительные результаты, какие дало (и притом в такой короткий срок!) искусство Амарны. Думается, что для расцвета нового течения в искусстве была необходима соответствующая питающая его идеи среда.

Как указывалось, Эхнатон в проведении своих мероприятий опирался на рядовых свободных «немху». Именно из них, как показывают надписи в приготовленных ими для себя гробницах в Амарне, и состояло в известной мере теперь окружение Эхнатона. Эти новые при дворе люди принесли с собой и новую идеологию. Вспомним, что именно с возраставшим в течение XVIII династии недовольством масс рядовых свободных и был связан рост тех религиозно-философских взглядов, для которых был столь характерен интерес к вопросам истины. Это обстоятельство необходимо учитывать при попытках определить ту среду, которая могла питать новые стремления, отразившиеся в искусстве Ахетатона, и тем самым способствовать осуществлению открывшихся для его мастеров творческих возможностей.

Мы проследили, таким образом, основные этапы развития искусства времени правления Эхнатона и выяснили закономерность подобной последовательности этих этапов. Правильность такой периодизации подтверждается анализом дошедших памятников, который показывает, что все ранние скульптуры и рельефы аналогичны по стилю пограничным стелам и отличаются характерной резкостью чрезмерно подчеркнутых новых форм, отсутствующей на всех позднейших произведениях, отмеченных совершенством зрелого мастерства.

Этой периодизации не противоречат, а наоборот, полностью ее подтверждают и такие памятники, которые часто пытались отнести к началу правления Эхнатона и которые тем не менее явно выполнены в позднем стиле — имеются в виду найденные в Ахетатоне скульптуры, изображающие молодого фараона. Стремление ряда исследователей приписать этим скульптурам раннюю дату объясняется тем, что авторы подобных попыток хотят видеть здесь непременно портреты самого Эхнатона. При этом они либо вообще не задумываются над общей хронологией периода, либо извращают ее, опираясь на неправильно истолкованные источники, главным образом на данные так называемой «гробницы Ти»³. Однако внимательный анализ всех найденных в указанной гробнице памятников, равно как и обстоятельств погребения, показал, что здесь была найдена мумия Сменхкара, уложенная в саркофаг неизвестной молодой

¹ См. М. Э. М а т ь е, Искусство древнего Египта. Новое царство, Л., 1947, стр. 21, 22, 96 слл., 113 слл.

² См. материал и литературу у И. М. Л у р ь е, Забастовки ремесленников фиванского некрополя во времена Рамсеса III, ВДИ, 1951, № 1, стр. 221 сл.

³ Th. M. Davis, The tomb of Queen Tiyi, London, 1910.



Таблица I. Портретные скульптуры фараона Тутанхамона
(рис. 1—4)

женщины, принадлежавшей ко двору Эхнатона¹. Тем самым было опровергнуто предположение некоторых авторов (Картер, Вейголл и др.) относительно юного возраста Эхнатона при его вступлении на престол и основании новой столицы. Следовательно,

¹ R. Engelbach, The so-called coffin of Akhenaten, *Ann. du Serv.*, т. XXXI (1931), стр. 98—114; D. S. Derry, Note on the skeleton hitherto believed to be that of the King Akhenaten, *Ann. du Serv.*, т. XXXI (1931), стр. 115—119; R. Engelbach, Materials for a revision of the history of the heresy period of the XVIII-th dynasty, *Ann. du Serv.*, т. XL (1940), стр. 133 сл.

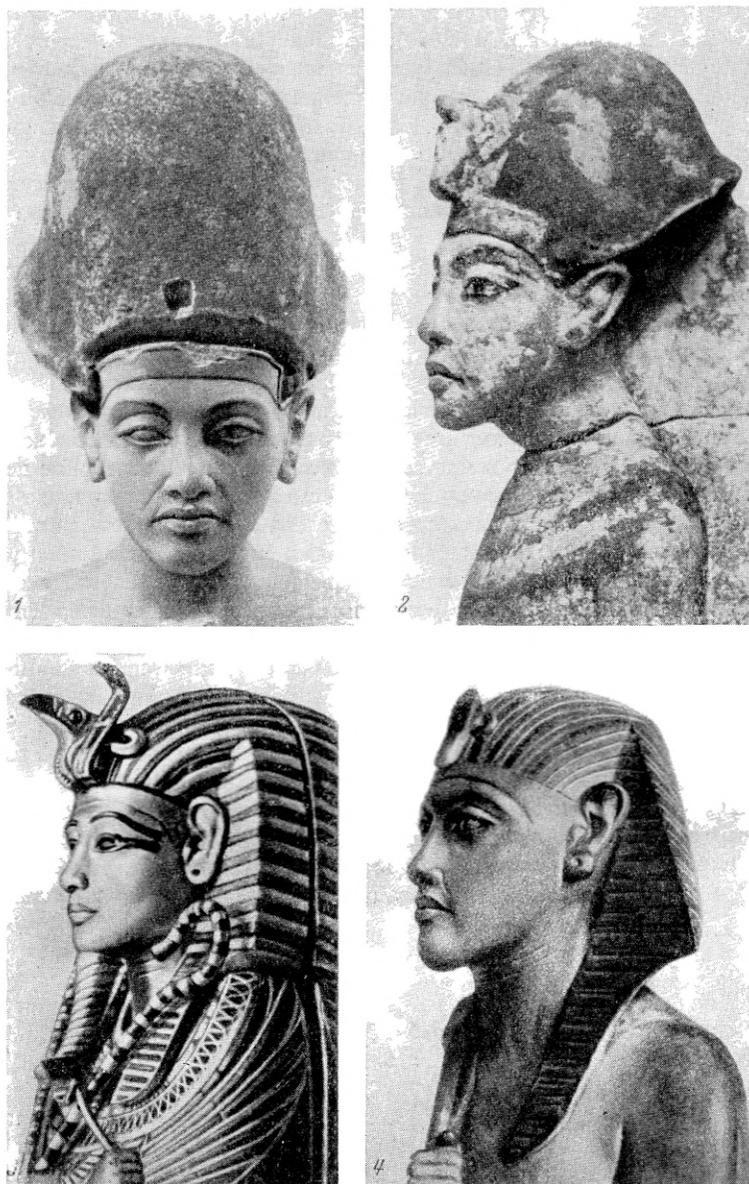


Таблица II. Портретные скульптуры фараона Сменхкара (рис. 1—4)

изготовление в этой столице таких портретов Эхнатона, которые изображали бы его в виде юноши, почти подростка, было невозможно.

Вместе с тем сравнение амарнских скульптурных портретов, изображающих молодого царя, с несомненными портретами Эхнатона явно показывает, что здесь изображены разные люди. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить такие бесспорные портреты Эхнатона, какими являются берлинская гипсовая маска № 21348¹, гипсовая голова № 21351² из мастерской скульптора Тутмеса и алебастровая статуэтка с жерт-

¹ Schaefer, Amarna, табл. 13.

² Там же, табл. 24.

веником (Берлин, № 21835)¹ со статуэткой совсем еще юного царя с жертвенником из дома Q. 49.14 в Амарне (Каир, № 43580)² (см. табл. II, 1), статуэткой такого же юного фараона из дома Q. 44.4³ (табл. II, 2), или берлинской головой молодого царя № 20496 из мастерской скульптора P. 49.6⁴. Сравнение же этих скульптур с золотой маской Тутанхамона⁵ (табл. I, 2), его ушебти⁶ (табл. I, 4), его статуями, найденными в Мединет-Абу⁷ (табл. I, 3), и статуэткой из Метрополитэнского Музея⁸ (табл. I, 1) убедительно говорит о том, что эти скульптуры не могут являться портретами Тутанхамона, равно как они не изображают и Эхнатона. По всей вероятности, это портреты Сменхкара⁹.

Скульптурные портреты Сменхкара, несомненно, должны были существовать в Ахетатоне. Это подтверждается наличием его изображений на амарнских рельефах; так, мы видим Сменхкара вместе с его женой Меритатон на рельефе в гробнице Мерпра II¹⁰ и вместе с Эхнатонем на двух незаконченных небольших стелах¹¹. Как известно, ряд исследователей считают, что Сменхкара и Меритатон изображены на берлинском рельефе № 15000¹², что представляется безусловно правильным. Помимо рельефов, в Амарне найдены и предметы художественного ремесла, отмеченные именем Сменхкара. Естественно поэтому, что в Ахетатоне имелись и его скульптурные портреты, и что поэтому мы имеем полное право связывать с именем Сменхкара такие амарнские скульптуры, которые изображают молодого фараона и в то же время отличаются от портретов Эхнатона и Тутанхамона. Для подобных скульптур характерен ряд общих черт, а именно: лицо не столь длинное и худощавое, как лицо Эхнатона, но более удлиненное, чем лицо Тутанхамона; глаза с тяжелыми веками, не отличающиеся таким узким разрезом, как глаза Эхнатона, но все же несколько менее раскрытые по сравнению с Тутанхамоном; опущенные углы рта, со слегка выступающей нижней (а не верхней, как у Эхнатона) губой и складками по сторонам рта. По своему стилю эти портреты резко отличны от ранних памятников Амарны и близки к портретам Нефертити и царевн и являются как бы связующим звеном между ними и памятниками Тутанхамона.

Скульптуры, которые можно связать с именем Сменхкара, очень близки к той группе памятников, которые документально с ним связаны и воспроизводят его лицо: имеются в виду четыре золотых футляра для внутренностей мумии, которые были найдены в гробнице Тутанхамона. Анализ надписей на этих футлярах показал, что под картушами Тутанхамона явно прослеживаются картуши Сменхкара и что, следовательно, футляры

¹ Schaefer, Amarna табл. 18.

² Mitteilungen der Deutsch. Orient-Gesellschaft, № 50, табл. 2—4, стр. 25—27; Ann. du Serv., т. XXXVIII (1938), табл. XIV, 2.

³ JEA, т. 10 (1924), табл. XXIV, стр. 289.

⁴ Mitteilungen d. Deutsch. Orient-Gesellschaft, № 50, табл. 5.

⁵ H. Carter, Tut-ench-Amun, Leipzig, т. II, 1927, Фронтиспис и табл. 73.

⁶ E. D. Ross, The art of Egypt through the ages, N.-Y., 1931, табл. 20.

⁷ U. Hölscher, The temples of the Eighteenth Dynasty. The excavations of Medinet Habu, Chicago, т. II, 1939, табл. I, 44—47 и рис. 84.

⁸ A. Lansing, A head of Tut'ankhamūn, JEA, т. 37 (1951), фронтиспис, стр. 3 сл.

⁹ Во время печатания данной статьи автору стала известна работа C. Aldred, New Kingdom Art in Ancient Egypt, L., 1951, где на стр. 84 статуэтка царя из дома Q. 44.4 в Амарне определена как портрет «Сменхкара или, что менее вероятно, Тутанхамона».

¹⁰ Davies, Amarna, т. II, табл. XII.

¹¹ P. E. Newberry, Akhenaten's eldest son-in-law'Ankhkherprure', JEA, т. 14, стр. 3—9; Schaefer, Amarna, табл. 30—31.

¹² Издавался неоднократно, см. Schaefer, ук. соч., табл. 33, и A. Herman, Der Spaziergang im Garten, «Berichte aus d. preuss. Kunstsammlungen», Jahrgang LXIV (1943), Heft 1—2, стр. 2—4.

были сделаны для последнего¹. Как известно, в погребении Тутанхамона был использован по непонятным для нас причинам ряд предметов из погребального инвентаря Сменхкара, мумия которого, как я уже говорила, была найдена в столь неожиданной обстановке. Однако Энгельбах, указавший на принадлежность футляров Сменхкара, не сделал отсюда вывода, который, по-моему, бесспорен, а именно, что эти футляры передают черты лица Сменхкара и тем самым являются для нас ценным источником при определении других его портретов.

Внимательный пересмотр скульптур амарнского времени на основе вышеуказанных соображений позволяет ряд памятников, считавшихся портретами Эхнатона и Тутанхамона, отнести к изображениям Сменхкара. Таковыми, как кажется, являются: небольшая группа молодых царя и царицы в Лувре², голова молодого царя из коллекции Стоклет³, луврская статуя, приписываемая Эхнатону и составлявшая часть группы⁴, а также колоссы из Карнака с картушами Тутанхамона⁵ (наличие этих картушей не может служить препятствием для предлагаемой атрибуции, так как факт узурпации фараонами статуй своих предшественников широко известен). Равным образом можно считать портретами Сменхкара и рельеф с профильным изображением головы царя из дома 0.47.9 и 13 в Амарне⁶. Сопоставленные вместе, все эти памятники оказываются очень близки между собою и с рассмотренными выше портретами Сменхкара, и каждый из них значительно отличается от несомненных портретов Эхнатона или Тутанхамона.

Определение портретов Сменхкара важно не само по себе, — оно необходимо для того, чтобы объяснить наличие в Ахетатоне портретов молодого фараона, выполненных в стиле, свойственном позднему этапу амарнского искусства, и снять таким образом то кажущееся противоречие в развитии этого искусства, которое могло бы помешать построению полной и убедительной в своей закономерности картины его истории. Тем самым мы получаем и необходимое звено для перехода к заключительному этапу искусства Амарны — времени правления Тутанхамона. В этот период начинается постепенный отход от достижений Амарны, ранее всего ощущаемый на официальных памятниках Тутанхамона (рельефы Луксора, группа Тутанхамона и Амона, группы Тутанхамона, Амона и Мут, колоссы Тутанхамона из Мединет-Абу), где наследие замечательного амарнского искусства хотя еще и живо, но уже зажимается возрождаемыми рамками канонов.

Таковы в общих чертах пути развития амарнского искусства, одного из наиболее интересных и важных периодов в истории искусства древнего Египта. Мы смогли убедиться, что это искусство не было каким-то непонятным или необъяснимым явлением, а, наоборот, было подготовлено всем ходом развития истории египетского общества, и особенности его, обусловленные этим развитием, возникли совершенно закономерно.

М. Матье

¹ R. Engelbach, Material for a revision of the history of the heresy period of the XVIII-th dynasty, Ann. du Serv., т. XL (1940), стр. 137; самый футляр см. у Carter, ук. соч., т. III, табл. 52.

² Chr. Desroches, L'art égyptien au Musée du Louvre, Paris, 1941, стр. 18.

³ J. Capart, Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien, Bruxelles, т. 1, 1927, табл. 32.

⁴ L. Vorchardt, Der Porträtkopf der Königin Teje, Lpz, 1911, рис. 9 и 10.

⁵ Schaefer, Amarna, табл. 17.

⁶ Там же.