

*Lettonijas bibliotēkai
sekretoji*

Ф. В. БАЛЛОДЪ.

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ВРЕМЕНИ

АМЕНОФИСА IV.



5081.

Р.к. 1.-



Изъ Записокъ Императорскаго Московскаго Археологическаго
Института имени Императора Николая II.

„Здѣсь односторонность впечатлѣнія окупается его опредѣленностью и силою, его искренностью. Эти качества, которыя всегда отличаютъ всякій истинно творческій актъ, придають искусству Аменофиса IV необычайный интересъ и эстетическую цѣнность“...

I.

Еще недавно профессоръ Страсбургскаго университета Адольфъ Михаэлисъ въ исторіи искусства Шпрингера „Handbuch der Kunstgeschichte, Altertum, Leipzig 1907“ утверждалъ, что тель-эль-амарнское искусство Аменофиса IV, безъ допущенія эгейско-микенскаго вліянія, является чуждымъ и непонятнымъ въ Египтѣ. На египетскихъ скарабеехъ онъ видитъ „эгейско-микенскія“ спирали; знаменитый тель-эль-амарнскій

поль во дворцѣ реформатора-царя кажется ему разрисованнымъ слишкомъ живыми для Египта изображеніями летающихъ утокъ и рѣвющихся въ степи молодыхъ бычковъ. Онъ сравниваетъ клинокъ царя Ахмосе I съ микенскими и предпочитаетъ послѣдніе, кстати сказать, изобилующіе египетскими сюжетами, хотя — какъ справедливо выразился Вэрманъ — общее въ этихъ клинкахъ только то, что тотъ и другіе именно клинки.



Рис. 1. Живопись поля тель-эль-амарнскаго дворца.

Профессоръ Берлинскаго университета баронъ Рейнгольдъ Лихтенбергъ написалъ даже цѣлую книгу „Einflüsse der ägäischen Kultur auf Aegypten und Palästina, Berlin 1911“, — диѳирамбъ эгейскому вліянію; всѣ его гипотезы основываются почти исключительно на томъ предположеніи, что спираль — орнаментъ арійско-европейскій и что спираль



Рис. 2. Живопись изъ могилы Хнумхотепа въ Бени-Хассанѣ (XII дин.).

заимствована Египтомъ изъ Эгеи не раньше времени Сесостриса II, а именно для украшенія лишь мелкихъ предметовъ вродѣ скарабеевъ, а потомъ и керамики. Изображенія „kftiu“ на стѣнахъ могилъ XVIII династіи, по мнѣнію Лихтенберга, являются первыми предвозвѣстниками или даже причиной обильнаго использованія спирали въ орнаментахъ послѣдующаго времени, особенно же при украшеніи потолка.

Не знаю, почему египтяне, всегда любовно изучавшіе природу и привыкшіе съ древнѣйшаго времени использовать ея мотивы для украшенія любимой посуды и обстановки, должны были не замѣтить спираль, такъ часто встрѣчающуюся именно въ природѣ; не знаю также, почему профессоръ Лихтенбергъ не счелъ нужнымъ обратить свое вниманіе на прелестныя спирали на абидосскихъ пластинкахъ изъ слоновой кости, относящихся къ I династіи (изданныхъ Флиндерсомъ Петри на III и XL табли-

цахъ II тома его „The Royal Tombs of the earliest Dynasties, London 1901“), на скарабей Дадкаре, царя V династии (Petrie, History of Egypt, I, 79) и Пепи II, царя VI династии (Petrie, History, I, 103), на спираль—гieroглицъ (изданный Griffith'омъ на IV таблицѣ III тома его „Beni-Hasan, London 1896“), на золотой урей (Petrie, Arts et Métiers de l'ancienne Égypte, Bruxelles 1912) и золотыя изображенія божествъ изъ XII династии (Ayrton, Currelly, Weigall, Abydos III, табл. 12) и, наконецъ, на красивыя спирали потолковъ въ Ассиутѣ, изданныя уже Вилькинсономъ (на VIII табл. I тома его „The manners and customs of the ancient Egyptians, London 1878“). Лихтенбергъ въ пылу спора приписываетъ египтянамъ даже заимствованіе розетки, забывая при этомъ, что въ могилѣ царя Авооиса изъ I династии были откопаны роскошныя золотыя розетки (Petrie, Royal Tombs of the earliest Dynasties, I, 2 and 5), а знаменитая статуя принцессы Нофретъ, найденная въ Медумѣ, украшена прелестной діадемой, убранной разноцвѣтными розетками (Сравн. также раннединастическій іераконполискій рельефъ: *Breasted, Geschichte Aegyptens, Рис. 18*).



Рис. 3. Іераконполисская пластинка (I дин.).

Работа Лихтенберга пестритъ тенденціозно подобраннѣмъ или непровѣреннѣмъ матеріаломъ. поэтому съ нею считается не приходится. Отпадаетъ также—въ виду всего выше сказаннаго—мнѣніе Михаэлиса о заимствованіи спирали. Да и вообще послѣ изслѣдованій Kummel'a (*Aegyptische und mykenische Pflanzenornamentik, Freiburg in B. 1901*), Reisinger'a (*Kretische Vasenmalerei, München 1910*) и, главнымъ образомъ, послѣ превосходной статьи Биссинга (*Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, München 1912*) едва ли кто-либо будетъ еще утверждать, что растительные орнаменты заимствованы Египтомъ изъ критско-микенскаго искусства. И какъ послѣ находки въ Микенахъ „протодорійской“ колонны египетскаго типа съ базой, вопросъ, поднятый еще Шамполлиономъ, слѣдуетъ считать рѣшеннымъ

въ благопріятномъ для Египта смыслѣ, такъ и послѣ изслѣдованій архитектора Fyfe (Painted plaster decoration at Knossos, Royal Inst. Brit. Architects, 1902) нельзя больше отрицать, что обычай расписывать стѣны заимствованъ изъ Египта.

И поэтому я не могу согласиться также съ нашимъ историкомъ проф. Вишперомъ, утверждающимъ въ напечатанной имъ въ 1913 году интересной и важной для насъ

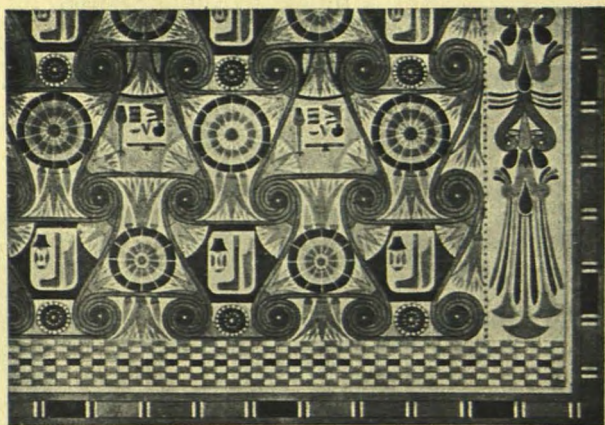


Рис. 4. Часть потолка въ могилѣ жреца Неферхотепа (XVIII дин.).

работѣ: „Древній Востокъ и эгейская культура“ (лучшемъ краткомъ очеркѣ исторіи Древняго Востока на русскомъ языкѣ), „что заимствованія и приобрѣтенія Крита изъ Египта уравниваются фактами явнаго подражанія египетскихъ мастеровъ критскимъ образцамъ“ и что „египетскіе мастера начинаютъ работать по образцамъ эгейской культуры подъ вліяніемъ ея мотивовъ“. Правда, нельзя отрицать того факта, что въ египетскихъ могилахъ XVIII и XIX династій найдены сосуды микенскаго типа, но и на нихъ, если они исполнены въ Египтѣ, мы нерѣдко замѣчаемъ стремленіе художниковъ хотя бы египетскимъ орнаментомъ доказать, что они не нуждались въ чужихъ мотивахъ, что было достаточно своихъ, болѣе близкихъ всегда консервативному египтянину.

Итакъ, мнѣ остается отвѣтить лишь на заявленіе Михаэлиса, что живопись Новаго Царства, а въ частности

особенно живопись Аменофиса IV, отличается необычайными для Египта живыми изображеніями животныхъ и что вообще все тель-эль-амарнское искусство обязано своимъ существованіемъ исключительно чужому вліянію.

Изъ предисловія къ 8-ому изданію переработаннаго Михаэлисомъ труда явствуетъ, что изложенные въ книгѣ взгляды на египетское искусство создались не безъ участія другого Страсбургскаго ученаго, а именно профессора Шпигельберга. А Шпигельбергъ въ своей книгѣ: „Geschichte der ägyptischen Kunst, Leipzig 1903“, признавая въ Новомъ Царствѣ критско-микенское вліяніе, дѣйствительно называетъ искусство Аменофиса IV—„Sonderkunst“, т. е. искусствомъ отличнымъ отъ обще-египетскаго. По Шпигельбергу, Аменофисъ IV—революціонеръ-реформаторъ, какъ въ религіи, такъ и въ искусствѣ: „онъ стремится указать своимъ художникамъ совершенно новые пути, далекіе отъ идеаловъ его предковъ“. Онъ создаетъ какой-то новый „народный стиль“.

Только что приведенныя мнѣнія Шпигельберга и Михаэлиса, хотя и выраженыя разно, все же покрываются другъ другомъ, ибо о необходимости иноземнаго вліянія могла зайти рѣчь лишь послѣ того, какъ тель-эль-амарнское искусство было объявлено какою-то „Sonderkunst“.

Но что скажутъ сторонники такого мнѣнія, если удастся доказать, что искусство Аменофиса IV не есть продуктъ чужого вліянія, что оно создано изъ чисто египетскихъ элементовъ, являясь въ первомъ періодѣ своего существованія—очереднымъ звеномъ въ общей цѣпи развитія египетскаго искусства, въ дальнѣйшемъ—лишь своеобразнымъ возрожденіемъ древняго искусства, навязаннымъ египетскимъ художникамъ силою извѣстныхъ обстоятельствъ. Такое рѣшеніе этого вопроса, столь жгучаго для историка египетскаго искусства, естественно, должно было бы прекратить всѣ гипотезы, случайно удачно сплетенныя сторонниками эгейскаго вліянія, недостаточно освѣдомленными о характерѣ древняго Египта и его искусства.

Моя статья, разумѣется, не претендуетъ дать что-нибудь новое, она не претендуетъ также совершить переворотъ во взглядахъ на тель-эль-амарнское искусство; цѣль ея обратить лишь вниманіе интересующихся Египтомъ на нѣкоторые моменты въ исторіи развитія его искусства, которые могли бы, мнѣ кажется, заставить насъ по крайней мѣрѣ задуматься надъ мнѣніями Михаэлиса и Шпигельберга о взаимоотношеніяхъ двухъ древнихъ культуръ, т.-е. египетской и критско-микенской.

II.

Но прежде, чѣмъ приступить къ необходимому анализу твореній художниковъ времени „царя-еретика“, будетъ не лишнимъ бросить хоть бѣглый взглядъ на религиозную реформу его; можетъ быть, именно въ ней мы найдемъ первыя указанія о томъ, откуда и какъ создано тель-эль-амарнское искусство.

Ученіе молодого царя-философа о богѣ Атонѣ было начертано въ видѣ двухъ гимновъ на стѣнахъ могилъ его вельможъ; вотъ отрывки (въ свободномъ переводѣ):

„Красивъ твой восходъ на небосклонѣ, солнце живое и вѣчное! Ты восходишь на восточномъ горизонтѣ и землю наполняешь твоей красотой. Ты прекрасно, велико и блестяще и высоко стоишь надъ землей. Твои лучи обнимаютъ всѣ страны, которыя ты сотворило. Ты Ре, ты землю побѣждаешь любовью; ты далеко, но лучи твои на землѣ.

„Когда же заходишь ты на западномъ небосклонѣ, то мрачна земля, какъ будто мертва. Люди спятъ въ своихъ домахъ, окутавши головы свои. Они какъ-будто не дышатъ; и глазъ не видитъ глаза. Украдено можетъ быть добро, которое лежитъ подъ ихъ головою: они не слышатъ. Львы оставляютъ свои пещеры, всякіе гады жалятъ... Земля молчитъ: вѣдь тотъ, кто создалъ ее, отдыхаетъ въ своемъ горизонтѣ.

„Рано утромъ ты восходишь и какъ солнце свѣтишь

днемъ. Тьма убѣгаетъ, когда лучи свои ты посылаешь. Населеніе Египта весело: люди просыпаются и встаютъ, ибо ты ихъ разбудило. Они моютъ свое тѣло и берутъ свои одежды. Они поднимаютъ руки свои и хвалятъ тебя. Вся страна исполняетъ свою работу.

„Стада довольны на своихъ пастбищахъ. Деревья и травы зеленѣютъ; птицы порхаютъ вокругъ своихъ гнѣздъ и, поднимая крылья свои, хвалятъ тебя. Всѣ животныя рѣзвятся; что летаетъ и порхаетъ—оживаетъ, лишь только ты взошло для нихъ... Рыбы въ рѣкѣ рѣзвятся передъ твоимъ лицомъ, лучи твои проникаютъ вглубь самаго моря.

„Ты зарождаешь сына въ утробѣ женщины, ты создаешь сѣмя въ мужчинѣ; ты сохраняешь жизнь дѣтямъ, пока они еще не рождены; ты успокаиваешь ихъ, чтобы не было слезъ; ты первая ихъ няня. Ты даруешь воздухъ, чтобы всякая тварь была живою, когда будетъ рождена... Ты даруешь ей рѣчь... Птенецъ питить уже въ яйцѣ: ты даруешь ему воздухъ, охраняешь его жизнь. Птенецъ оставляетъ яйцо... и уходитъ на своихъ лапкахъ...

„Какъ много того, что ты сотворило... И чужія страны, Сирію и Эѳіопію, и страну Египетъ... ты сотворило... Ты создало рѣку Ниль... чтобы кормить людей...

„Ты создало времена года...

„Ты небо создало далекое, чтобы сіять на немъ, чтобы видѣть все, что ты сотворило; ты одно на немъ и восходишь, какъ животворящее солнце, возсіяя, блистаешь, потомъ удаляешься, и опять возвращаешься“...

Гимнъ этотъ, кстати, сильно напоминающій 104 псаломъ Давида, по содержанію своему вовсе не является новымъ сочиненіемъ царя-поэта. „Новое ученіе ахетъ-атонскаго еретика“, которое излагаетъ гимнъ, по мнѣнію проф. Биссинга, высказанному имъ въ его: „Geschichte Aegyptens im Umriss, Berlin 1904“,—древнѣйшаго происхожденія. Профессоръ Биссингъ, являющійся наряду съ Л. Борхардтомъ лучшимъ знатокомъ храмовъ солнцу V династии и вмѣстѣ съ Dr. Kees готовящій къ печати подробное опи-

саніе рельефовъ и другихъ памятниковъ искусства храма богу Ре царя Не-Восеръ-Ре,—указываетъ даже на то характерное обстоятельство, что жрецы Атона пользовались титулами илїополисскихъ жрецовъ и что храмъ Атону напоминаетъ святилища Ре-Атума илїополискаго въ V династїи. „Прекрасные гимны Атону, рисующіе пробужденіе природы и жизнь въ природѣ“,—говоритъ онъ: „это какъ



Рис. 5. Придворный скульпторъ Юти.

бы копїи съ текстовъ, сопровождающихъ рельефы святилища богу солнца въ Абусирѣ“. Нельзя не порадоваться, что работы по систематизаціи матеріала къ предполагаемому изданію уже закончены, что осталось лишь сдѣлать незначительныя дополненія въ пояснительномъ текстѣ; въ ближайшемъ будущемъ мы будемъ имѣть возможность подробно ознакомиться также съ рельефами, нынѣ хранящимися въ Берлинскомъ музеѣ и поражающими непривычнымъ содержаніемъ по сравненію съ рельефами въ храмахъ другихъ божествъ, но являющимися прекрасными иллюстраціями къ гимну тель-эль-амарнскаго философа; тутъ видимъ времена года, произрастаніе растений, размноженіе животныхъ, работы людей—однимъ словомъ все то, что „живетъ и происходитъ на землѣ благодаря живительнымъ силамъ всемогущаго солнца“.

И если гимнъ Аменофиса IV, по вполне справедливому замѣчанію одного изъ лучшихъ знатоковъ египетской религіи берлинскаго профессора Адольфа Эрмана (въ его

„Aegyptische Religion, Berlin 1909“), и отличенъ отъ остальныхъ гимновъ солнцу, такъ какъ въ немъ не перечисляются имена, скипетры, короны и священные города бога, а также не упоминается борьба его съ дракономъ Апофисомъ, то все же и всѣ эти гимны славятъ солнце, какъ начало всякой жизни на землѣ, какъ творца и вседержителя.

„Солнце сотворило землю, солнце блистало на небѣ многимъ раньше, чѣмъ были созданы поля и пустыня; солнце сотворило все“, говорится въ молитвѣ солнцу, относимой проф. Биссингомъ къ началу Новаго Царства (въ его „Kultur des alten Aegyptens, Leipzig 1913“). „Хвала тебѣ, восходящему на небесномъ океанѣ и свѣтящему родному Египту“, читаемъ въ другомъ гимнѣ: „боги хвалятъ тебя, прекрасное, милое дитя! Когда ты восходишь, опять все оживаетъ и люди радуются тебѣ“...

Даже въ гимнѣ Амону, правда, отождествляющемъ его съ богомъ Ре, мы встрѣчаемъ тѣ-же мысли: „Ты единый, со многими руками... Ты людей сотворилъ и создалъ звѣрей... Ты сотворилъ травы для животныхъ и фруктовья деревья для людей...—Онъ (т.-е. Амонъ, „быкъ илюполискій“, „вѣчное свѣтило, восходящее на небесномъ океанѣ“) создаетъ то, благодаря чему рыбы живутъ въ рѣкѣ и птицы подъ облаками; онъ яйцу даетъ дыханіе и питаетъ ничтожнаго червяка; мухъ, червяковъ и даже блохъ онъ кормитъ; мыши въ норахъ своихъ и птицы на деревьяхъ, и тѣ живутъ исключительно благодаря ему! Ниль, даже тотъ оставляетъ нѣдра земли по его волѣ...—Любовь къ тебѣ отнимаетъ руки и ноги; сердце забывается, если смотрѣть на тебя!“... Интересны слова: „ты единый, со многими руками“; вѣдь и дискъ Атона окруженъ лучами, заканчивающимися руками со символами жизни въ нихъ...

Однимъ словомъ, какъ бы то ни было, „ученіе“ Аменофиса IV отражаетъ въ себѣ мысли и мировоззрѣнія египетскихъ богослововъ начиная съ древнѣйшаго времени; и единственное „новое“ въ его гимнѣ—это упоминаніе Сирии и Нубіи, какъ впервые равноправныхъ съ Египтомъ.

Но это вполне понятно: Аменофисъ IV, воспитанный подъ влияніемъ иліополитскихъ и мемфисскихъ жрецовъ, возстановляя культъ бога солнца, не только исполнилъ ихъ завѣтное желаніе, но, какъ мудрый монархъ, руководствовался также политическими соображеніями. Ему необходимо было создать одинъ общій культъ для своего громаднаго государства, для всѣхъ народовъ Египта, Азіи и Нубіи. Вотъ почему упомянуты всѣ эти страны въ гимнѣ царя; и нельзя отрицать, что только богъ солнца, а



Рис. 6. Аменофисъ IV съ супругою и дочерьми передъ Атопомъ. Рельефъ въ Каирскомъ музеѣ.

именно изображеніе его въ видѣ диска съ исходящими лучами, могъ скорѣе какого нибудь другого египетскаго божества объединить на себѣ молитвы многотысячнаго и разноплеменнаго государства фараоновъ Новаго Царства.

Поэтому я не могу отрицать, чтобы Аменофисъ IV, или, какъ онъ самъ называетъ себя, Эхенатонъ („радуется солнечный дискъ“), не вложилъ въ „свое ученіе“ долю собственнаго міровоззрѣнія, вполне соответствующаго новому времени и новому положенію Египта, какъ міровой державы. Но основа его ученія зиждется въ Иліополісѣ, гдѣ издревле почитался богъ солнца и гдѣ учеными богословами, съ верховнымъ жрецомъ „великимъ въ созерцаніи“ во главѣ, создавалось или подвергалось систематизаціи не одно ученіе о божествахъ.

И не слѣдуетъ считать также „новое ученіе“ неегипетскимъ на томъ основаніи, что будто Аменофисъ IV потомками былъ названъ „ахетъ-атонскимъ еретикомъ“ и что

память о немъ въ видѣ его изображеній или картушей повсюду была уничтожена: это была лишь месть жрецовъ Амона, опасавшихся потерять богатые доходы и только поэтому затѣявшихъ борьбу не на животъ, а на смерть, погубившихъ новую столицу и „новое учение“, и всячески старавшихся опозорить ненавистнаго имъ царя.

III.

Итакъ, учение царя-философа привело насъ въ Иліюполисъ и до нѣкоторой степени также въ древнюю столицу Мемфисъ, гдѣ, по преданію, богъ Пта, „отецъ и мать Атума“, на гончарномъ станкѣ сработалъ яйцо, изъ котораго создалось божество солнца, и гдѣ послѣднему Амению

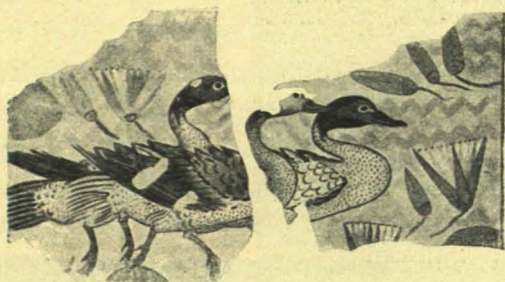


Рис. 7. Живопись пола дворца Аменофиса III въ Мединэ-Хабу.

фисомъ IV былъ построенъ роскошный храмъ. И туда же ведетъ насъ также содержаніе многихъ памятниковъ „искусства его величества“, равно какъ и содержаніе нѣкоторыхъ твореній художниковъ Аменофиса III (я имѣю въ виду хотя бы прелестную живопись его дворца къ западу отъ Фивъ, около Мединэ-Хабу, — Robb de Pyster Tytus. A reexcavation of the palace of Amenophis III, а также — Breasted, History of Egypt, II), уже въ царствованіе котораго — согласно нѣсколькимъ скарабеймъ — было выкопано озеро „блескъ (лучи?) Атона“ для царицы Тиі, матери Аменофиса IV.

Развѣ изображенія молодыхъ бычковъ, рѣзвящихся

въ зеленой степи, и изображенія утокъ, привѣтствующихъ поднятыми крыльями восходящее солнце, на тель-эль-амарнскомъ полу, нынѣ злодѣйски разрушенномъ бедуинами, — не являются иллюстраціями къ гимну царя, подобными иліополискимъ? Развѣ рисунокъ этой степи, бычковъ и утокъ не говоритъ о Нижнемъ Египтѣ, гдѣ, по изслѣдованіямъ Масперо (*Histoire générale de l'Art, Maspero, Égypte, Paris 1912*), создалась манера украшать стѣны изображениями флоры и фауны береговъ Нила?

IV.

Но не все искусство времени Аменофиса IV^о отличается однимъ общимъ характеромъ; поэтому будетъ не лишнимъ уяснить себѣ, какіе именно періоды возможно установить, прежде чѣмъ говорить о тѣхъ вліяніяхъ, не безъ участія которыхъ оно достигло сперва расцвѣта, а потомъ, въ послѣднемъ періодѣ, дошло до упадка.

Въ первые годы, по восшествіи на престолъ молодого мечтателя, художники въ своихъ твореніяхъ слѣдуютъ



Рис. 8. Аменофисъ IV^о и богъ солнца. Рельефъ въ Берлинскомъ музеѣ.

образцамъ ѳиванскихъ мастеровъ, т. е. мастеровъ времени предшественниковъ Эхенатона въ XVIII династіи. Это явствуетъ хотя бы изъ берлинскаго рельефа, изображающаго Аменофиса IV^о рядомъ съ богомъ солнца и изданнаго Штейндорфомъ въ его книгѣ: „Die Blütezeit des Pharaonenreichs,

Leipzig 1900“ (стр. 145, рис. 122). Аменофисъ IV на этомъ рельефѣ, гдѣ, между прочимъ, богъ солнца еще изображенъ съ соколиной головою и съ дискомъ надъ нею, исполненъ въ стилѣ времени его отца; это хорошій образецъ „классическаго искусства“ Новаго Царства, не отличающійся ничѣмъ, на примѣръ, отъ рельефовъ могилы Усерхета, начальника гарема Аменофиса III. Небольшая часть одного изъ рельефовъ этой могилы, а именно часть съ головою царицы Ти, была отпилена и нынѣ хранится въ Брюссельскомъ музеѣ. Она прекрасно издана Борхардтомъ (Porträtkopf der Königin Teje,

Leipzig 1911, табл. V); исполнявшій ее художникъ прекрасно владѣлъ рѣзцомъ, но, соблюдая придворный этикетъ и подчиняясь придворнымъ вкусамъ, ограничился лишь официальнымъ изображеніемъ царицы. Короны и головной повязки съ урями казалось достаточно, чтобы изображенію было гарантировано должное



Рис. 9. Царица Ти. Рельефъ въ Брюссельскомъ музеѣ.

впечатлѣніе. Стремленіе передать индивидуальныя черты царицы играетъ лишь второстепенную роль, хотя этихъ чертъ передано достаточно, чтобы въ только что упомянутомъ берлинскомъ рельефѣ сразу узнать сына царицы, т. е. Аменофиса IV.

Къ концу этого перваго періода относится также берлинская статуэтка № 15081 изъ бѣлаго известняка (Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur, текстъ къ таблицѣ 45), изображающая царя еще съ искусственною царскою бородою и, при общемъ впечатлѣніи условности, все же отличающаяся превосходнымъ исполненіемъ ключицы и до нѣкоторой степени живота. Къ сожалѣнію, ста-

туэтка лишена головы; но по поверхности излома шеи и остаткамъ бороды мы можемъ заключить, что—какъ на берлинскомъ рельефѣ, такъ и въ этомъ случаѣ,—царь не былъ еще изображенъ съ характернымъ для послѣдующаго времени висячимъ подбородкомъ. На берлинскомъ рельефѣ также не видимъ еще характернаго покатаго лба, а статуэтка не отличается безсильными руками и по женски развитыми бедрами.



Рис. 10. Аменофисъ IV. Статуэтка въ Берлинскомъ музеѣ (№ 15081).

Хронологически этотъ первый періодъ искусства Аменофиса IV совпадаетъ съ первыми пятью-шестью годами его царствованія (т. е. 1383—1377 г. до Р. X.), когда между Карнакомъ и Луксоромъ былъ выстроенъ новый пригородъ съ храмомъ „Гемъ-Атонъ“, когда резиденціей молодого фараона еще служили древнія Фивы и когда (по крайней мѣрѣ въ первое время) не возбранялось еще почитать кромѣ Атона другія божества, т. е. когда ученіе объ Атонѣ лишь создава-

лось или правильнѣе возстановлялось при усиленномъ участіи царя, что разумѣется вызывало жгучую зависть со стороны жрецовъ ѳиванскаго Амона, раньше получавшихъ львиную долю отъ военной добычи и другихъ доходовъ казны и неоднократно оказывавшихъ вліяніе также на политическую жизнь страны.

Но къ концу этихъ первыхъ шести лѣтъ все усиливается вліяніе илліополисскихъ и мемфисскихъ жрецовъ и все больше озлобляются жрецы Амона; начинается открытая борьба между царемъ и ими. Жрецы Амона и другихъ боговъ, кромѣ Атона, изгоняются изъ своихъ владѣній. Официальное почитаніе другихъ боговъ, особенно же

всемогущаго раньше Амона, во всей странѣ прекращается. Изображенія ихъ повсюду уничтожаются. Самъ царь мѣняетъ свое имя, бросаетъ *Фивы* и основываетъ новую резиденцію *Ахетъ-Атонъ* (нынѣшнюю *Тель-эль-Амарну*) въ Среднемъ Египтѣ, въ 240 километрахъ къ югу отъ Дельты и въ 450 километрахъ къ сѣверу отъ *Фивъ*. Бекъ, архитекторъ царя, добываетъ гранитныя глыбы въ каменоломняхъ около перваго катаракта для трехъ храмовъ *Атону* въ новой резиденціи; строятся дворцы для царя и вельможъ (*Breasted, Geschichte Aegyptens, II*). И вмѣстѣ съ переселеніемъ *Аменофиса IV*, теперь *Эхенатона*, въ *Тель-эль-Амарну*, — начинается также новый періодъ для его искусства.



Рис. 11. Аменофисъ IV и его супруга. Рельефъ въ Берлинскомъ музеѣ.

Такъ, на рельефахъ могилы *Рамосе* и на берлинскомъ проектѣ рельефа, такъ превосходно изданномъ въ „*Denkmäler der ägyptischen Skulptur*“ *Биссинга* и въ цѣломъ рядѣ другихъ трудовъ, уже чувствуются попытки художниковъ изобразить царя и его приближенныхъ болѣе натуралистически. Художники царя-философа, порвавшаго съ *Фивами* и *фиванскими жрецами*, не считаютъ себя больше обязанными придерживаться старыхъ *фиванскихъ традицій*. Они не видятъ больше въ своемъ повелителѣ исключительно родного сына всесильнаго божества, отличнаго отъ смертныхъ своимъ умомъ, видомъ и привычками; для нихъ *Эхенатонъ* также любящій супругъ и отецъ, человѣкъ съ человѣческимъ здоровьемъ и человѣческими слабостями. Характерный лобъ и подбородокъ царя, вытянутую впередъ

голову, узкую грудь, толстый животъ и толстыя бедра: все это художники стремятся передать какъ нельзя болѣе правдоподобно. Вѣдь самъ царь не разъ повторяетъ въ своемъ гимнѣ, что онъ „любитъ правду и живетъ правдой“.



Рис. 12. Рельефъ времени Аменофиса IV изъ коллекціи профессора Биссинга.

И не только царя, но всѣхъ и все необходимо было изображать правдиво. Въ коллекціи профессора Биссинга хранится плита известняка, найденная въ Тель-эль-Амарнѣ и по стилю своему относящаяся къ этому же періоду искусства Аменофиса IV (Bissing, Denkmäler, табл. 124, а. и б.). На ней—модели головы принцессы и головы лошади. Прекрасна принцесса, но еще превосходнѣе голова лошади: ея заостренныя уши, открытый ротъ, глазъ, ноздря, а особенно вздувшіеся кровеносные сосуды около глаза, волосы около рта и високъ—все это схвачено такъ правильно и исполнено столь хорошо, что можно только поражаться умѣнію мастера и любовному изученію природы, а въ данномъ случаѣ головы лошади.

И ничуть не хуже написаны молодые быки и летающія утки на полу тель-эль-амарнскаго дворца, о которыхъ была рѣчь уже выше. Та же любовь къ природѣ и правдивому изображенію ея чувствуется также въ нихъ; та же умѣлая рука управляла кистью, когда не безъ предварительныхъ этюдовъ съ натуры взялась написать „жизнь въ

нильской степи, вызванную живительными лучами всемогущаго солнца“.

Нельзя не отмѣтить, что моделей, относящихся ко времени Аменофиса IV, найдено весьма много и именно онѣ указываютъ намъ тотъ путь, идя по которому, художники невольно все больше удалялись отъ условныхъ твореній классическаго искусства, нѣкогда процвѣтавшаго



Рис. 13. Дочери Аменофиса IV. Живопись въ Оксфордскомъ музеѣ.

въ Оивахъ. Срисовываніе живого существа непосредственно съ натуры и исполненіе крупныхъ статуй, рельефовъ и живописи по заранѣ изготовленнымъ моделямъ и проектамъ — это одна изъ безусловно характерныхъ чертъ „искусства его величества“, какъ художники называютъ искусство Аменофиса IV въ тель-эль-амарнское время.

Знаменитая луврская статуя, изданная въ двухъ снимкахъ въ „Denkmäler der ägyptischen Skulptur“ Bissing'a (табл. 45), является лучшимъ твореніемъ этого втораго періода искусства Аменофиса IV, къ которому я отношу также головку царицы Ти, матери царя, исполненную изъ чернаго дерева и въ 4 снимкахъ опубликованную Borchardt'омъ (Portraitkopf der Königin Teje). Въ этихъ двухъ скульптурахъ египетское искусство достигло высшаго расцвѣта, въ нихъ достигли кристалльной чистоты натуралистическія стремленія егип-

тянь, ярко проявившіяся впервые въ абидосской статуэткѣ изъ слоновой кости, изображающей незнакомаго намъ царя (изданной Petrie на 13 таблицѣ II тома его труда „Abydos. London 1913“) и кстати характернымъ профилемъ напоминающей статуи Аменофиса IV. Висячій подбородокъ луврской статуэткы, окаймленный глубокими складками ротъ, мясистыя губы, прямой носъ съ характерными ноздрями, уши съ ямочкой (наиболѣе характерный признакъ статуй



Рис. 14. Аменофисъ IV. Статуэтка въ Луврѣ.



Рис. 15. Царица Тія. Головка изъ чернаго дерева въ коллекціи Симона въ Берлинѣ.

времени Аменофиса IV) въ ушныхъ мочкахъ, немного косые, узкіе, усталые глаза, красиво изогнутыя брови и покатыя лобъ, по выраженію профессора Биссинга, производять индивидуальное впечатлѣніе. „Голова, шея и вообще все его обвислое тѣло съ узкой грудью“, говоритъ онъ: „дышать натурализмомъ, который чувствуется также въ красивой подушкѣ трона“.

Но подавленіемъ древнихъ религіозныхъ возрѣній, а главнымъ образомъ вѣрованій и обрядовъ въ честь Осириса, Эхенатонъ вызвалъ вполне понятное возмущеніе народа. Подстрекаемый жрецами противъ всѣхъ, безъ исклю-

ченія, начинаній ненавистнаго имъ царя-реформатора, народъ явно и тайно сопротивлялся его повелѣніямъ. Царь, живо интересующійся проведеніемъ своей религіозной реформы и больше склонный къ философствованію, чѣмъ къ управленію большимъ государствомъ и войнамъ,—благодаря сопротивленію народа и жрецовъ, главнымъ образомъ жрецовъ Амона, сталъ фанатикомъ.



Рис. 16. Неизвѣстный царь первой династіи. Статуэтка изъ слоновой кости въ Британскомъ музеѣ.



Рис. 17. Аменофисъ IV. Лувръ.

Даже память его отца, Аменофиса III, одного изъ величайшихъ государей Египта, безусловно любимаго народомъ, стала подвергаться поруганію; ибо только поруганіемъ отцовскаго имени и отцовской памяти могло казаться народу приказаніе Эхенатона выскоблить на памятникахъ искусства картуши Аменофиса III, имя котораго означаетъ „Амонъ доволенъ“, и такимъ образомъ могло каждому постоянно говорить, что когда-то въ Египтѣ почитался ненавистный царю Амонъ.

Увлеченный своимъ фанатизмомъ и окруженный льстецами, Аменофисъ IV, вѣроятно, не былъ достаточно освѣдомленъ о томъ, что творилось въ азіатскихъ провинціяхъ Египта; во всякомъ случаѣ безучастное отношеніе царя къ предостереженіямъ и просьбамъ вѣрныхъ ему азіатскихъ вассаловъ и къ отпаденію другихъ могло вызвать только возмущеніе въ рядахъ египетскаго войска, жаждущаго возобновленія побѣдоносныхъ походовъ дѣда царя, Тутмосиса III. И не иначе, какъ усиленіемъ власти своего полководца Харемхеба, ставленника жрецовъ Амона, можно объяснить рѣшеніе царя, не имѣвшаго сына, объявить своего зятя Сакере, мужа принцессы Мерить-Атонъ („любимая Атономъ“), соправителемъ и наслѣдникомъ. О послѣднихъ годахъ его царствованія мы мало освѣдомлены; не исключена возможность, что царю пришлось провести ихъ въ насильственномъ уединеніи, пока смерть въ 1358 году не унесла мечтателя - философа въ далекія поля Эару.

И естественно, что все сильнѣе проникаясь новымъ ученіемъ, „ахетъ-атонскій еретикъ“ въ этомъ послѣднемъ періодѣ своей жизни требовалъ также все большей и больш-



Рис. 18. Аменофисъ IV съ супругой и дочерьми. Рельефъ въ Берлинскомъ музеѣ.

шей „правды“ въ твореніяхъ своихъ „вѣрныхъ художниковъ“, покровительство которымъ, быть можетъ, было однимъ изъ немногихъ дозволенныхъ благородныхъ порывовъ въ послѣдніе годы его жизни; и естественно также, что художники, проникнутые любовью къ царю-худож-

нику и поэту, и стремясь доказать ему свою вѣрность и преданность, легко могли попасть на тотъ ложный путь,

который характеренъ для третьяго періода „искусства его величества“, т. е. Аменофиса IV.

Луврскій бюстъ Эхенатона, относящійся къ этому періоду, ярко говоритъ намъ о тяжкихъ заботахъ царя, лицо котораго—всегда болѣзненное—теперь напоминаетъ чрезмѣрно исхудалаго аскета. Въ цѣломъ рядѣ рельефовъ этого времени, изданныхъ Davies'омъ (Tell-el-Amarna I—VI), а также Штейндорфомъ (Blütezeit des Pharaonenreichs), а особенно у карнакского сфинкса Аменофиса IV, изданнаго Биссингомъ въ текстѣ къ „памятникамъ“ (Denkmäler ägyp-



Рис. 19. Сфинксъ Аменофиса IV. Рельефъ, изданный Prisse d'Avennes (Monuments Egyptiens, X).

tischer Skulptur), нельзя не отмѣтить почти карикатурнаго преувеличенія некрасивыхъ чертъ царя. „Красота, умѣряющая крайности характернаго, теперь кажется условною цѣпью“. Царь и вмѣстѣ съ нимъ также царица изображаются дряхлыми стариками; чрезмѣрно подчеркиваются патологическіе элементы въ фигурѣ царя: черепъ его, по опредѣленію извѣстнаго анатома Эліота Смитъ, имѣющій нѣкоторые характерные признаки головной водянки, изображается почти коническимъ; лицо получаетъ почти убогое выраженіе; тощая шея удлиняется, уши принимаютъ уродливую форму; ноги и руки слишкомъ тонки; грудь, животъ и бедра, наоборотъ, обезображены толстымъ слоемъ жира. Фигура царя становится до того отвратительной, что многіе ученые—несмотря на шесть или семь дочерей царя—считали себя въ правѣ утверждать, что Аменофисъ IV былъ евнухомъ.

Но, что печальнѣе всего, эти характерныя для царя черты становятся идеаломъ для всей его семьи, для всѣхъ вѣроподданныхъ льстецовъ и типичными для большинства изображеній вельможъ Ахетъ-Атона. Чрезмѣрное и неудачное подчеркиваніе некрасивыхъ, уродливыхъ чертъ царя, благодаря лести и подобострастію вельможъ и художниковъ, начинаетъ создавать особый стиль: индивидуальныя черты одного лица, а именно царя, становятся типичными для его времени, какъ подобное не-



Рис. 20а. Тутъ-анхъ-Амонъ. Статуя въ Каирскомъ музеѣ.

Рис. 20б. Аменофисъ IV. Статуэтка въ Луврѣ.

однократно повторяется въ исторіи египетскаго искусства. Натуралистическое направленіе неудачной стилизаціей характерныхъ чертъ царя само губить себя; появляется какъ бы особый „тель-эль-амарнскій стиль“, обязательный для всѣхъ, кто вѣренъ царю, обязательный также для ближайшаго преемника царя, но позже благоразумно очищенный отъ ложной шелухи другимъ зятемъ царя, Тутъ-анхъ-Амономъ, возвратившимся въ Фивы и возстановившимъ культъ Амона. Каирская статуя Тутъ-анхъ-Амона, а также знаменитая туринская статуя Рамсеса II, являются послѣдними отголосками тель-эль-амарнскаго искусства, представителями какъ бы четвертаго и послѣдняго періода „искусства его величества“, періода, подверженнаго опять еиванскому вліянію.

V.

Итакъ, мы ознакомились съ исторіей развитія искусства времени Аменофиса IV; мы видѣли, что первый періодъ его тѣсно связанъ съ искусствомъ времени Аменофиса III, и отмѣчали, что третій періодъ, памятники ко-



Рис. 21. Рамсесъ II. Статуя въ Туринскомъ музеѣ.



Рис. 22. Паха и Мутнофретъ. Группа времени Аменофиса III въ Мюнхенской глиптотекѣ.

торого преимущественно создали теорію о „Sonderkunst“, является лишь своеобразнымъ вырожденіемъ второго въ силу неблагоприятно сложившихся обстоятельствъ. Поэтому намъ остается отвѣтить на два вопроса: во-первыхъ, является ли искусство начала Новаго Царства и XVІІІ дин. и вмѣстѣ съ тѣмъ начала царствованія Аменофиса IV чисто египетскимъ, и во-вторыхъ, объяснимъ ли второй періодъ искусства времени Аменофиса IV безъ иноземнаго вліянія?

Мнѣ кажется, что нѣкоторыя данныя объ искусствѣ Аменофиса III и Аменофиса IV (на первой ступени его развитія) даетъ намъ біографія одного изъ художниковъ этого времени, а именно Юти.

Въ Тель-эль-Амарнѣ была откопана могила гофмаршала царицы Тіи, Хеви-Птамосе, на одномъ изъ рельефовъ которой видимъ Юти, имѣвшаго громкій титулъ „главнаго скульптора царицы Тіи“, въ своей мастерской: онъ вмѣстѣ съ учениками (Davies, Tell el Amarna, III, London 1905) высѣкаетъ и раскрашиваетъ статую принцессы Бактъ-Атонъ, любимой младшей дочери или внучки царицы Тіи. И, при преемственности въ Египтѣ именъ, мы вмѣстѣ съ Биссингомъ имѣемъ полное право считать Юти внукомъ жившаго въ царствованіе Аменофиса III другого Юти, камергера двора фараона и отца Аменотеса, тоже камергера и вмѣстѣ съ тѣмъ „главы всѣхъ ремесленниковъ Амона“. У этого Аменотеса была сестра Тія; и нельзя не высказать предположенія, что Юти старшій далъ своимъ двумъ дѣтямъ имена царя и царицы, Аменофиса—Аменотеса и Тіи, въ знакъ преданности и благодарности, особенно царицѣ Тіи, благосклонно относившейся къ его роду. Послѣднее, т.-е. благосклонное отношеніе царицы, видно хотя бы изъ назначенія ею Юти младшаго, сына Аменотеса и внука Юти старшаго, придворнымъ скульпторомъ, которому поручаетъ исполнить статую любимой принцессы Бактъ-Атонъ.

Вторая половина имени владѣльца могилы съ изображеніемъ мастерской Юти, а именно Птамосе, указываетъ на связь его съ Мемфисомъ, гдѣ между прочимъ по Lieblein'у была найдена стела съ именемъ Юти. Сама царица Тія была также родомъ изъ Нижняго Египта, откуда, выходя замужъ за царя, она, такимъ образомъ, по всей вѣроятности взяла съ собой ремесленника Юти старшаго и гофмаршала Хеви-Птамосе.

Итакъ, нѣтъ основанія сомнѣваться, что художники Аменофиса III и Аменофиса IV (по крайней мѣрѣ въ еванскій періодъ его царствованія) могли находиться подъ вліяніемъ Мемфиса, наиболѣе крупнаго центра египетскаго искусства въ Древнемъ Царствѣ и центра культа бога Пта, творца вселенной и покровителя египетскихъ художни-

ковъ и ремесленниковъ. И если мы, имѣя въ виду со-
сѣдство съ Мемфисомъ Иліополиса, припомнимъ, что о
почитаніи Атона впервые упоминается на знаменитой



Рис. 23. Живопись Новаго Царства. Фрагментъ въ Британскомъ музеѣ.

томбосской стелѣ, изданной Сете, въ официальной титула-
турѣ Тутмосиса I,—то мы будемъ принуждены допустить
вліяніе сѣвера, съ наиболѣе крупнымъ
центромъ Мемфисомъ, на Фивы и ѳи-
ванскій дворъ начиная именно съ этого
времени. И дѣйствительно, въ египет-
скомъ искусствѣ начиная съ начала Но-
ваго Царства, т.-е. послѣ продолжитель-
ныхъ войнъ на сѣверѣ и изгнанія гик-
совъ, можно отмѣтить достаточно ярко
выраженное и все усиливающееся стрем-
леніе къ натурализму, достигающее выс-
шей ступени развитія именно въ цар-
ствованіе двухъ послѣднихъ Аменофи-
совъ. Но въ то же самое время статуи
и рельефы XVІІІ династіи (за исключеніемъ
2-го и 3-го періодовъ царствованія Аме-
нофиса IV) отличаются нѣкоторымъ отѣн-
комъ спокойной красоты; ихъ реализмъ смягченъ своеобразной
идеальной дымкой, которая объяснима лишь стремленіемъ
художниковъ сгладить изъяны несовершенной природы и



Рис. 24. Тутмосиъ III.
Статуя въ Каирскомъ
музеѣ.

ея несовершенныхъ созданий, и которой отличаются также все безъ исключенія статуи и рельефы мемфисскаго периода египетскаго искусства,



Рис. 25. Микеринъ и его супруга. Группа IV династии въ Нью-Йоркскомъ музеѣ.

т.е. второй, большей, половины Древняго Царства. Но это стремленіе художниковъ еще не сообщаетъ ихъ твореніямъ отпечатка идеализма, отвергающаго жизненную передачу характерныхъ чертъ; и если въ данномъ случаѣ все же, можетъ быть, и можно было бы говорить о нѣкоторомъ идеализмѣ, то лишь о такомъ,

который основывается на усердномъ и тщательномъ изученіи природы. Изъ твореній Древняго Царства я напомнимъ



Рис. 26. Сакарскій писецъ. Статуя V династии въ Каирскомъ музеѣ.



Рис. 27. Ка-аперъ. Деревянная статуя IV династии въ Каирскомъ музеѣ.

хотя бы рельефы изъ могилы Хеси, рельефъ Берлинскаго музея съ изображеніемъ ливійскаго князя, убитаго Сахуре, а особенно статуи писцовъ, Ка-апера, Ранефера (въ Каир-

скомъ музеѣ), Микерина и его супруги (въ Нью-Йоркскомъ музеѣ) и триады боговъ изъ храма Микерина (нынѣ въ Каирскомъ музеѣ).



Рис. 28. Сесострисъ I. Статуя въ Каирскомъ музеѣ.



Рис. 29. Сфинксъ Аменемхета III въ Каирскомъ музеѣ.

Наоборотъ, нельзя не отмѣтить, что египетское искусство Средняго Царства, какъ въ своемъ идеалистическомъ направленіи (въ лицѣ статуй Сесостриса I, найденныхъ



Рис. 30. Сфинксъ Средняго Царства въ Луврѣ.

въ Липтѣ), такъ равно и въ реалистическомъ (въ лицѣ карнакской головы Сесостриса III и статуй-сфинксовъ Аменемхета III), не знаетъ того тепла, того настроенія, которое характерно для мемфисскаго искусства Древняго

Царства и ѳиванскаго Новаго Царства, и которое объяснимо лишь искренною любовью художника къ природѣ и восхищеніямъ ея красотой. Можетъ быть въ твореніяхъ



Рис. 31. Живопись Новаго Царства. Фрагментъ въ Британскомъ музеѣ.

Новаго Царства больше реализма, чѣмъ въ твореніяхъ Древняго Царства; но это вполне понятно. Художники мо-



Рис. 32. Дочь Аменофиса IV. Берлинскій музей.

гущественныхъ царей-завоевателей неоднократно сталкивались съ необходимостью срисовывать съ природы типы народовъ, животныхъ и растенія, которыхъ не зналъ древній Египетъ и для которыхъ такимъ образомъ не было готовыхъ образцовъ. Благодаря этому обстоятельству искусство Новаго Царства, естественно, освѣжилось, и только поэтому заимствованныя изъ Древняго Царства образцы и манера исполненія деталей достигли

раньше невиданнаго совершенства.

Искусство второго періода царствованія Аменофиса IV вполне справедливо связываютъ съ именемъ Бека, котораго (говоря словами надписи) „учило его величество

само“ и который занималъ должность „главнаго скульптора самого царя въ храмѣ Атона и въ городѣ Ахетъ-Атонъ“. Бекъ былъ сыномъ Мена, „начальника скульпто-

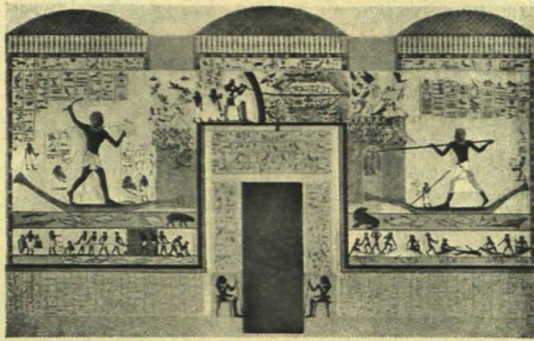


Рис. 33. Живопись въ могилѣ Хнумхотепа (XII династіи). Бени-Хассанъ.

ровъ“, принадлежавшаго къ старинному роду ѳиванскихъ художниковъ, и его супруги Реенетъ, родомъ изъ Иліополиса въ Нижнемъ Египтѣ. Поэтому, безъ сомнѣнія, Бекъ



Рис. 34. Живопись въ могилѣ Хнумхотепа (XII династіи). Бени-Хассанъ.

не былъ чуждъ мемфисскому вліянію и нельзя отрицать этого вліянія, напримѣръ, на луврской статуэткѣ Аменофиса IV и меланхолической берлинской головкѣ его дочери.

Но все же мы отмѣтили нѣкоторое различіе между творе-

ніями I и II періода искусства Аменофиса IV и намъ будетъ не трудно объяснить также причину этого явления, если



Рис. 35. Ермополисская живопись Древняго Царства. Могила въ Меирѣ.



Рис. 36. Ермополисская живопись Древняго Царства. Меирѣ.

вспомнимъ, что Тель-эль-Амарна расположена въ Среднемъ Египтѣ, въ области древняго Ермополиса, въ которой



Рис. 37. Живопись въ могилѣ Хнумхотепа (XII династіи). Бени-Хассанъ.

(въ Бени - Хассанѣ, Сіутѣ, Эль-Берше и Меирѣ) художники Древняго и Средняго Царства (въ XII и XIII династіяхъ) создали лучшую въ Египтѣ живопись. И, разумѣется, Эхенатонъ не могъ не воспользоваться услугами также мѣстныхъ провинціальныхъ художниковъ, равно какъ Бекъ и его товарищи, столь чуткіе къ „правдѣ“, не могли не подпасть подъ вліяніе шедевровъ чистѣйшаго натуралистическаго направленія въ

египетскомъ искусствѣ.

Вотъ почему рельефы Аменофиса IV, второго, а также и третьяго періода его искусства, невольно напоминаютъ

„толстых“ и „худых“ обитателей древняго Меира, относящихся къ Древнему Царству; вотъ почему рельефы и живопись тель-эль-амарнскаго дворца и тель-эль-амарнскихъ могилъ, напоминающіе намъ своимъ содержаніемъ Иліополисъ и Мемфисъ (могила Ти!), характеромъ исполненія головы, крыльевъ и вообще оперенія птицъ воскрешаютъ въ нашей памяти творенія ермополисскаго искусства Средняго Царства и такъ сходны не только живостью и жизненностью рисунка, но и техникой съ превосходнѣйшими изображеніями изъ жизни животныхъ въ Бени-Хассанѣ (Newberry, Beni Hasan, томъ I, табл. X, XII, XXV, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV^{II}, XXXV^{III}; томъ II, табл. IV, V; томъ IV и особенно томъ III, табл. II.)!

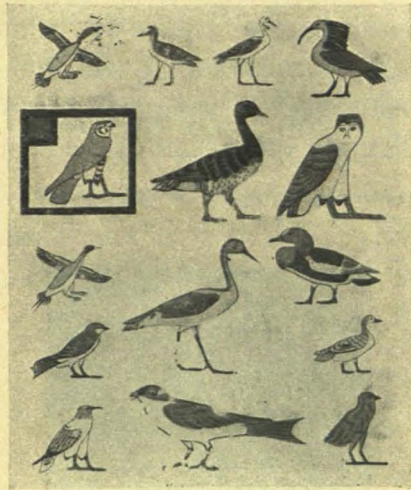


Рис. 38. Птицы-гieroглифы XII династіи въ Бени-Хассанѣ.

VI.

Такъ, по справедливому замѣчанію Масперо и Биссинга, нѣтъ рѣшительно никакого основанія именно для искусства Аменофиса IV допустить сильное или даже преобладающее критско-микенское или даже сирійское и месопотамское вліяніе; всему характерному для его времени

мы находимъ первообразы въ самомъ Египтѣ. Современныя Аменофису IV культуры не имѣютъ вовсе, по крайней мѣрѣ, въ скульптурѣ, параллельныхъ твореній, которыя отличались бы равнымъ совершенствомъ. Аменофисъ IV и его искусство лишь гениальныя дѣти родного Египта, сознательно непонятыя жрецами Амона и бессознательно современными намъ учеными, введенными въ заблужденіе коварной кличкой „ахетъ-атонскій еретикъ!“

Искусство всего Новаго Царства, увѣнчанное шедеврами Тель-эль-Амарны,—это третья великая волна (послѣ расцвѣта въ Древнемъ Царствѣ и твореній Средняго), могучій показатель народныхъ силъ и народнаго генія, мощно проявляющихся въ послѣдній четвертый разъ въ XXVI династію, въ эпоху царей-сайтовъ. Новое Царство—это эпоха чистаго возрожденія идеаловъ сперва Мемфиса и Иліополиса, потомъ также Ермополиса, подобно тому какъ саисское искусство является ученымъ возрожденіемъ идеаловъ Мемфиса, Таниса и Фивъ.



Рис. 39. Хефренъ. Статуя IV династии. Каирскій музей.



Оглавление.

	<i>Стран.</i>
I. Иноземныя вліянія въ Новомъ Царствѣ	1— 6
II. Религіозная реформа Аменофиса IV.	6—11
III. Значеніе Мемфиса для египетской живописи	11—12
IV. Періоды искусства времени Аменофиса IV.	12—22
V. Юти и Бекъ; вліяніе на ихъ творенія Мемфисской и Ермополисской школъ	23—31
VI. Общая характеристика искусства Нового Царства	31—32
