

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава I	
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ЕГИПЕТСКОГО КАНОНА. К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО КАНОНА.....	13
Этапы сложения египетского канона. Памятники додинастического и раннединастического искусства	21
Глава II	
МАТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП РАСЧЕТА В ПРОПОРЦИЯХ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЕГИПТЯН О ЧИСЛЕ.....	39
Глава III	
КАНОН В ПАМЯТНИКАХ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. ХРАМ КАК МОДЕЛЬ НЕБА.....	55
Глава IV	
ОСНОВНЫЕ КАНОНИЧЕСКИЕ ТИПЫ КОМПОЗИЦИЙ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ, ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТА И НЕПОРТРЕТА. СТРУКТУРА РАСПОЛОЖЕНИЯ ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ ВЕЛИЧИН В ОСНОВНЫХ КАНОНИЧЕСКИХ ТИПАХ ПЛАСТИКИ	93
Изображение фигуры на плоскости.....	96
Принципы пропорционирования канонических композиций	124
Роль скульптурных моделей в освоении правил канона	132
Структура пропорциональных соотношений в моделях иероглифических знаков.....	136
Механизм сетки квадратов как выражение пропорциональной соразмерности в произведениях древнеегипетского искусства	137
Проблема портрета и непортрета – выражение сходства в сфере сакрально-религиозных представлений.....	146
Иконография портрета в ее художественном и стилистическом осмыслении	152

Каноническая структура пропорций лица в памятниках круглой скульптуры и рельефа	157
Канон в эпоху Амарны	159
Изображение лица на плоскости. Трансформация трехмерного пространства в двумерное.....	173
Соотношение интуитивного и осознанного в художественном процессе. Логика мышления и практическая сторона работы мастеров.....	179
Глава V	
РИСУНКИ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ МАСТЕРОВ НА ОСТРАКОНАХ. К ВОПРОСУ О КАНОНИЧЕСКОМ И НЕКАНОНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ.....	183
Канон как отвлеченная система правил. Каноническая заданность и художественный образ. Проблема самовыражения.....	196
Глава VI	
ОТЗВУК ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ МУЗЫКИ.....	201
Глава VII	
ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЙ ОРНАМЕНТ – ЕГО ЗНАКОВАЯ И ФИГУРАТИВНАЯ СУЩНОСТЬ: УСЛОВНОСТЬ, САКРАЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ. ОРНАМЕНТ И ЕГО РОЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ И ПРЕДМЕТАХ МАЛЫХ ФОРМ.....	217
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	237
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	
Несколько слов о себе.....	239
Фотографии из архива Н.А. Померанцевой.....	241
Библиография	312
Список сокращений.....	316
Summary	317

ВВЕДЕНИЕ

Не было другого, кто творил бы вместе со мною.
Я задумал в сердце своем – и воссуществовали
многочисленные творения творений
в виде порождений [их] и в виде порождений
их порождений.

«Книга познания творений Ра
и низвержения Апопа»

Когда речь заходит об искусстве Древнего Египта, ни у кого не возникает сомнения в том, что оно канонично. То, что канон является краеугольным камнем этого искусства, принимается всеми как аксиома. Но прежде чем начать рассуждать об этом, нужно попытаться определить, что же такое канон и какова его сущность. То, что канон пронизывает все сферы древнеегипетского искусства, начиная с самого раннего этапа его становления и до последней страницы его истории, заметно даже на глаз. Это находит свое воплощение в устойчивой повторяемости приемов изображения произведений круглой скульптуры, рельефов, росписей, предметов и вещей в их ритуальном назначении. Мифологические сюжеты с их таинственной символикой, содержащей в себе сакральный смысл, передавались иносказательным языком. Для этого нужна была специфическая *метаречь*.

В памятниках каждой страны, особенно древней, существуют характерные признаки, выявляющие их локальную принадлежность именно данной культуре. И этому способствует канон. Приемы исполнения, удачно найденные в практике работы мастеров, отбирались, становились традиционными и закреплялись каноном. Процесс выкристаллизовывания специфически египетских черт из общих для первобытных культур приемов изображения проходил долгий и сложный путь. Начало его восходит к тому этапу, когда Египта как государственного образования еще не существовало. Египет, будучи одной из древнейших цивилизаций земного шара, не имел предшественников. Медленно, весомой поступью шел он через века и тысячелетия, пока не достиг зенита своего величия, став воплощением мудрости и совершенства творений своих мастеров.

Сакрально-религиозный характер египетской культуры овеян тайной. Чем менее она проявлена, тем более таинственно то, что является... Завесой тайны во многом окутан и египетский канон. Его многогранная сущность приоткрывается лишь отдельными гранями. Канон столь же древен, как и сама страна. Он возник намного раньше, чем появились первые попытки обобщения и осмысления его правил, сложившихся в практике работы мастеров, которым предстояло найти адекватные формы выражения его сакральной сущности, остававшейся сокрытой от непосвященных. Сами же создатели этой культуры обычно совмещали творческую деятельность со жреческим саном, ибо древнеегипетский канон религиозен в своей основе. Есть два пути проникновения в его тайны: с позиций самих создателей искусства и с позиций научно-исследовательского подхода к данной проблеме. Попытаемся проложить незримые тропы, чтобы сделать шаги в сторону рассмотрения проблемы



Глава I ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ЕГИПЕТСКОГО КАНОНА. К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО КАНОНА

Ars longa, vita brevis.

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

О. Мандельштам

Исследованием проблемы канона занимались не только отдельные крупные специалисты, но и целые школы египтологов разных стран. Многие эпохи в той или иной мере внесли свой вклад в осмысление этой проблемы с теоретических позиций. Но главная роль принадлежит здесь самим памятникам изобразительного искусства Древнего Египта, ибо в них без слов высказана вся сокровенная мудрость веков. Пожалуй, ни один вопрос не вызывал столь различных толкований, как канон. В подходе к его решению ясно выявилась эволюция художественной мысли и теоретических воззрений. Библиография по канону довольно обширна, нет ни одного обобщающего труда по искусству Древнего Египта, где не говорилось бы о каноне.

На первых порах (вторая половина XIX в.) о каноне говорилось в самых общих чертах, поскольку еще не были поставлены теоретические вопросы – традиций, канона, художественного стиля и творческого метода работы мастера, а само искусствознание практически мало чем отличалось от археологии и целиком стояло на позициях описания памятников. Но уже на этой ранней стадии было замечено, что произведения древнеегипетского искусства несут в себе целый ряд общих принципов, имеющих устойчивый характер. Так из непосредственных наблюдений появились первые попытки осмысления закономерности, приводящей к определенной повторяемости поз, жестов, типов изображений. Постепенно упоминания о наличии канона в древнеегипетском искусстве становятся более частыми и переходят во все общие работы, касающиеся данного предмета. Таким образом, уже ранние поиски были направлены на выявление его сущности; с этой целью привлекался обширный материал памятников не только из числа шедевров, но и незаконченные работы, позволяющие проникнуть в творческий процесс древнеегипетского мастера. С этой целью начинают рассматриваться и изучаться скульптурные модели. С 80-х годов XIX века практически не встретишь ни одной книги не только по искусству Древнего Египта, но и по истории мировой культуры (куда Египет включался в число древнейших цивилизаций земного шара), где бы не упоминалось о наличии канона в искусстве этой страны.



Илл. 59. Царица Нефертари за столом для игры в сenet.
Роспись гробницы из Долины цариц в Фивах. Новое царство

сохранялась, а позы и жесты фигур не были единообразными. Каковы бы ни были отдельные варианты, пропорциональные соотношения уравнивали все детали композиции в едином ритме. На основе такой системы пропорциональных величин и возник канон, приводящий в соответствие фризообразно располагавшиеся сцены и разномасштабные фигуры. На той же основе осуществлялось и единство между частями композиции, включавшей в себя несколько сцен. Все элементы, составляющие понятие канона, впервые присутствуют во всей совокупности на палетке фараона Нармера (ок. 3000 до н.э.). Сюжетные пояски в этом памятнике разворачиваются в масштабе, соизмеримом с размером всей палетки. Фигура Нармера в традиционной позе, ставшей канонической (см. глава I, илл. 12, 13).

Система пропорциональных соотношений выстраивала в пределах единой сцены разноплановые элементы, сводя их к единому плоскостному решению. Изображения первого и второго планов при этом не смешивались в беспорядочную массу,



Илл. 72. «Око Хора» Уджат.
Золото, сердолик, лазурит, белый фаянс.
Каир, Египетский музей



Илл. 73. Царица Нефертити в голубой тиаре.
Скульптор Тутмос.
Известняк, гипс, горный хрусталь.
Эпоха Амарны. Новое царство, XVIII династия.
Берлин, Египетский музей

божественной ипостаси. Глаза представлялись сферой космического бытия. Ритуал обретения умершим «ока Хора» мыслился как воссоединение с жизненной силой *ба*, которая вместе с солнцем находилась в его ладье и тем самым как бы пребывала в небесном оке.

Поскольку умерший в представлении древних египтян приобщался к богам, мистерии нахождения «ока Хора» составляли важную часть заупокойного обряда. Возможно это нашло отражение и в иконографии ритуальных изображений, где встречается условная синяя обводка глаз по контуру век и бровей (илл. 72). Синий цвет – знак причастности к богам и к небу. Примером могут служить деревянные статуэтки-ушебти Тутанхамона. Поскольку символика духовного прозрения покойного и обретения им силы связана с глазом, египтяне в статуях и рельефах всегда изображали человека зрячим.

Отсутствие левого глаза у знаменитого полихромного портрета Нефертити вызвало различные толкования, из которых ни одно не является убедительным (илл. 73). Станным кажется тот факт, что при полной завершенности портретного бюста царицы вместо левого глаза осталась пустая глазница, заполненная белой краской без всяких следов дальнейшей проработки. Высказывалось предположение, будто отсутствие глаза объяснялось предназначением портрета для магического «оживления» царицы. И поскольку данный бюст, по всей видимости, был исполнен при жизни Нефертити, глазница могла быть оставлена пустой. Это предположение кажется малоубедительным, ибо ни одного другого аналогичного памятника обнаружено не было и никаких иных подтверждений данной гипотезе не найдено. В книге Ф. Фанденберга «Нефертити», которая

К числу стилизованных растительных форм принадлежит лотосовидный орнамент, применявшийся в сочетании цветка и бутона. Оба эти элемента использовались вместе и раздельно в качестве инкрустации обычно во фризообразных композициях памятников архитектуры или художественного ремесла. Среди орнаментальных мотивов часто встречается лотос в виде раскрытой чаши лепестков, проецируемых сверху на плоскость, образуя подобие пальметты. Данный мотив также использовался в архитектурных фризах и применялся в инкрустации. В этом случае брался цветок с округлым завершением лепестков, хотя в произведениях малых форм встречался и остроконечный вид. Появление скругленных концов связано с перемычкой в виде дуги, охватывавшей лепестки цветка в профильном изображении. Отсюда эта деталь перешла на пальметту, а затем – к папирусу с его обобщенно изображенной метелкой.

Встречаются и более сложные орнаментальные мотивы, представляющие собой многоярусную композицию, которая напоминает пышные капители, состоящие из нескольких элементов – основное зерно обычно составляет цветок лотоса в виде чаши. От него подобно волютам ионической капители отходят два боковых листа с закрученными концами, с которых стекают капли – намек на причастность лотоса к водной стихии. Композицию венчает цветок лотоса в проекции сверху. Совмещение нескольких точек зрения в одном изображении – характерный прием древнеегипетского искусства. Для заполнения пространства и осуществления связи от «волют» в ряде случаев исходили связующие лигатуры в виде непрерывного волнистого усика.



Илл. 14. Колонны со стилизованными растительными капителями в виде распустившегося папируса. Гипостильный зал в храме Амона в Карнаке. Новое царство, XVIII династия