

УДК 7.032(32)

DOI: 10.28995/2073-6401-2023-1-138-160

Философские и идеологические аспекты декоративной программы храма Бейт-эль-Вали

Юрий С. Реунов

*Центр египтологических исследований Российской академии наук,
Москва, Россия, yury.reunov@gmail.com*

Аннотация. Воздвигнутый при Рамсесе II нубийский храм Бейт-эль-Вали долгое время рассматривался специалистами как второстепенный по значимости памятник на южных рубежах Древнего Египта. Он значительно уступает по размеру другим культовым постройкам той эпохи. Однако его декоративная программа является важным источником информации о философских и идеологических концепциях, бытовавших в Египте в начальный период царствования Рамсеса II. Украшающие храм рельефы демонстрируют переход от канонической модели батальных сцен, свойственной эпохе Сети I, к новому этапу ее развития. В декоре Бейт-эль-Вали можно обнаружить признаки поиска новых художественных приемов, иконографических и композиционных решений, которые позднее были воплощены в крупнейших храмах Египта. Настоящая статья посвящена изучению декоративной программы храма Бейт-эль-Вали в ее связи с государственной идеологией и мировоззренческой парадигмой в эпоху Рамсеса II.

Ключевые слова: Древний Египет, Рамсес II, Бейт-эль-Вали, батальные сцены, идеология, мировоззрение

Для цитирования: Реунов Ю.С. Философские и идеологические аспекты декоративной программы храма Бейт-эль-Вали // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 1. С. 138–160. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-1-138-160

Philosophical and ideological aspects of the decorative program of the Beit el-Wali temple

Yurii S. Reunov

*Russian Academy of Sciences Centre for Egyptological Studies,
Moscow, Russia, yury.reunov@gmail.com*

Abstract. The Nubian temple of Beit el-Wali, erected under Ramesses II, has long been considered by experts as a monument of secondary importance

© Реунов Ю.С., 2023

on the southern borders of Ancient Egypt. It is significantly smaller than other religious buildings of that era. However its decorative program is an important source of knowledge about philosophical and ideological concepts that existed in Egypt in the early period of reign of Ramesses II. Reliefs decorating the temple demonstrate transition from a canonical model of battle scenes, characteristic of the Seti I era, to a new stage in its development. In the decor of Beit el-Wali, one can find signs of a search for new artistic techniques, iconographic and compositional solutions, which would later be embodied in the largest temples in Egypt. The article is about studying the decorative program of the Beit el-Wali temple in its connection with the state ideology and worldview paradigm in the era of Ramses II.

Keywords: Ancient Egypt, Ramesses II, Beit el-Wali, battle scenes, ideology, worldview

For citation: Reunov, Yu.S. (2023), "Philosophical and ideological aspects of the decorative program of the Beit el-Wali temple", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 1, pp. 138–160, DOI: 10.28995/2073-6401-2023-1-138-160

В начале правления Рамсеса II в 50 км южнее современного Асуана в Нижней Нубии был воздвигнут храм Бейт-эль-Вали. Этот памятник, сильно уступающий в размере другим культовым строениям того времени, интересен с точки зрения развития иконографии батальных сцен в начале XIX династии. Помимо этого, он представляет собой важный источник сведений для понимания картины мира древних египтян. Специфика изобразительного языка, композиционные принципы, художественные приемы, способы передачи иерархического положения персонажей составляли каноническую суть египетского искусства, были слабо подвержены изменению. Однако место Рамсеса II в истории, его военные походы, сложная дипломатия, вклад в экономическую и культурную жизнь страны оказались настолько значимы, что художественная традиция попросту не могла не отозваться на это. Что нового появилось в декоре храма Бейт-эль-Вали и что побудило мастеров к нахождению именно таких композиционных решений? Что в батальных сценах можно рассматривать как реально произошедшее историческое событие, а что представляет собой иносказание? Настоящая работа призвана посредством анализа декоративной программы храма Бейт-эль-Вали выявить традиционные и новые элементы украшения сакрального пространства в эпоху Рамсеса II, а также выделить те аспекты египетской картины мира, которые получили отражение в рельефах. Таким образом, речь пойдет не только

о проблемах исторического и искусствоведческого характера, но и о явлениях, расположенных в предметной области психологии искусства.

Храм Бейт-эль-Вали выступает наиболее ранним значимым культовым сооружением Рамсеса II в Нижней Нубии. По-видимому, этот памятник был построен, когда Рамсес еще являлся соправителем своего отца Сети I [Morkot 2010, p. 46]. Следует, однако, заметить, что внутри храма бесспорные тому свидетельства – тексты или изображения – отсутствуют [Brand 2000, p. 327]. Внутреннее пространство в соответствии с традицией декорировано сценами разных типов – подношения даров, предстояния царя богам, схваток с представителями других народов, триумфа правителя на поле боя и награждения чиновников [Ершова 2019, с. 20–28].

Планировка храма должна была учитывать возможность его использования для решения различных функциональных задач, среди которых были как непосредственно связанные с культом, так и сугубо хозяйственные и административные [Baines 2007, p. 299–302]. Храм Бейт-эль-Вали можно рассматривать как памятник, отражающий тенденции в развитии египетской культовой архитектуры в начале XIX династии [Wilkinson 2000, p. 217]. Он представляет собой компактный храм скального типа, входом в который служил пилон из глиняного кирпича. Стены двора украшены рельефными композициями религиозного и исторического толка [Manning 2013, p. 88]. Эти сцены, подробно описанные далее, составляют основную часть источниковой базы настоящего исследования. Из открытого двора можно попасть в небольшой зал с двумя протодорическими колоннами, также украшенными росписями. В стенах напротив входа расположены ниши для статуй. Наконец, последним помещением в храме, находящимся в противоположной относительно пилона части, было святилище. Оно представляло собой наиболее значимую в сакральном отношении зону. В святилище стояли статуи фараона и богов. Они существенно пострадали, по-видимому, от действий христианских фанатиков, как и многие другие языческие памятники [Hein 1991, s. 166]. В 1960-е гг. Бейт-эль-Вали и другие храмы в этом регионе рисковали оказаться под водой вследствие возведения Асуанской плотины и наполнения озера Насер. Для того чтобы спасти памятник от разрушения, в 1964 г. международная команда специалистов разобрала его на части, а затем, в 1969 г., собрала заново на острове Новая Калабша на более высоком месте.

Храм Бейт-эль-Вали издавна привлекал египтологов. В 1938 г. рельефы, высеченные на его стенах, опубликовал Г. Рёдер [Roeder 1938]. Отдавая должное высокому качеству фотографий, нужно

отметить, что этой работе не хватало прорисовок. Они были сделаны позднее по материалам Нубийской экспедиции Чикагского университета [Ricke et al. 1967]. Г. Рике, один из авторов новой публикации, усомнился в отдельных выводах Г. Рёдера, однако не сумел обоснованно их опровергнуть [Ricke et al. 1967, p. 1–5]. В частности, он не согласился с мнением, будто этот храм был святилищем, относящимся к храмовому комплексу Калабша.

План храма Бейт-эль-Вали прост (рис. 1). Несмотря на это, иконографическая программа его интересна и многообразна, она представлена сценами разных «жанров». Самое полное описание сохранившихся на стенах рельефов составил Г. Габалла [Gaballa 1976].

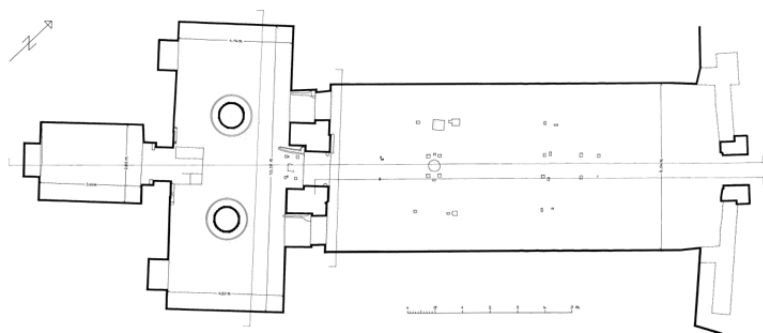


Рис. 1. План храма
(Источник: [Ricke et al. 1967, fig. 2])

Анализ батальных сцен в египетском искусстве требует обращения к историческим реалиям: они образовывали событийную канву, генеральную линию, в соответствии с которой развивалось повествование [Реунов 2013, с. 168–176]. Местность, в которой расположен Бейт-эль-Вали, административно вошла в состав Египта еще во время Среднего царства [Белова 1988]. Управление этими территориями позволяло беспрепятственно доставлять в страну эбеновое дерево, слоновую кость, шкуры и золото [Manning 2013, p. 77].

Восстановление египетского контроля над этими землями после Второго переходного периода помимо прочего было вызвано геополитическими соображениями. Главным театром военных действий для правителей XVIII–XIX династий был Ближний Восток. Во избежание войны на два фронта следовало обеспечить устой-

чивый мир на южной границе [O'Connor 1993, p. 60]. Возведение крепостей и освоение Нижней Нубии создавали плацдарм для возможного противостояния Керме [Ancient Nubia 2012, p. 21]. Кроме того, новые храмы служили целям государственной пропаганды и должны были обеспечить царя поддержкой богов. Согласно египетским верованиям, ритуалы позволяли нанести ущерб силам хаоса, противостоящим порядку, в широком смысле, а в равной мере и реальному историческому сопернику – в более узком. Фараон и жречество стояли на страже порядка, олицетворением которого была богиня Маат, тогда как в иноземцах видели проявление хаоса [Pinch 1994, p. 86]. Таким образом, можно отметить, что в батальных сценах находят отражение ключевые аспекты мировоззрения древних египтян.

Как соотносятся между собой понятия «образ (картина) мира» и «мировоззрение»? Этот вопрос важен, поскольку оттенки смысла будут влиять на результат исследования ключевых культурно-исторических процессов и явлений в Древнем Египте. Д.А. Леонтьев справедливо указал на то, что в европейской научной литературе фактически отсутствует разница между понятиями «картина мира» и «мировоззрение» [Леонтьев 2004, с. 11]. Первое англоязычными авторами обыкновенно передается словосочетанием *world view*, второе – немецким словом *Weltanschauung*, предполагающим широкий диапазон коннотаций. В русском языке понятие мировоззрения, в силу влияния историко-культурных факторов на жизнь общества в XX в., часто рассматривают как идеологически окрашенное [Львов 2020, с. 13–14]. Справедливо ли утверждать, что так же было и в долине Нила, что то, что мы подразумеваем под «мировоззрением египтян», тоже несло на себе отпечаток идеологии? Анализ рельефов из храма Бейт-эль-Вали поможет ответить на этот вопрос. Не вызывает сомнений, однако, что мировоззрение выступает ядром образа мира [Леонтьев 2003, с. 152], определяя структуру и содержание последнего.

В храме Бейт-эль-Вали батальные сцены размещены на южной и северной стенах внешнего (переднего) двора. Также в колонном зале сохранились две сцены триумфа. В сюжетном плане названные композиции во многом повторяют те, что сохранились в больших храмах в Фивах [Gaballa 1976, p. 112].

На южной стене двора сохранились две живописные сцены. Ближе ко входу в храм, в восточной его части, царь показан в большом размере на колеснице, прорывающей строй вражеской пехоты (рис. 2). Царь одет в плиссированную юбку, а его голову украшает голубая корона с уреем. Интересно, что фараон показан без доспехов. Эта деталь может носить исторический характер:

на южных границах страны, в условиях жаркого климата, броня могла вызвать у носящего ее перегрев, что было едва ли не опаснее, чем само сражение с противником. В руках Рамсес держит лук – оружие надежное и эффективное, когда речь идет о ведении боя на средней и дальней дистанциях. Управление колесницей осуществляется не вполне обычным образом: поводья привязаны к талии царя. Такой способ требовал немалой сноровки и хорошей координации движений. Можно допустить, что создававший этот рельеф мастер стремился подчеркнуть удаль и отвагу молодого правителя, вступающего в силу и еще не лишнего юношеского максимализма. Управлял ли царь в действительности колесницей на поле боя именно так, можно только предполагать.



Рис. 2. Рамсес II на колеснице преследует убегающих нубийцев. Восточная половина южной стены внешнего двора (фрагмент, прорисовка по [Ricke et al. 1967, pl. 8])

Для стрельбы из лука нужны стрелы, но в прикрепленных к корпусу колесницы колчанах их нет. Как это можно объяснить? Безусловно, мастер мог передать действительное положение дел, когда боезапас иссяк в результате интенсивной стрельбы. Но не менее важной причиной могло послужить и соображение эстетического характера. Если бы колчаны были изображены полными, то линейное решение композиции оказалось бы существенно изменено: множество снарядов утяжеляло бы ее восприятие зрителем и оттягивало к себе внимание от фигуры царя. Именно этим объясняется и то, что фигуры коней, запряженных в колесницу, всегда передавались одинаково: их туловища объединялись одной контурной линией, тогда как копыта и хвосты изображались во множестве. Не менее интересно, как в батальных сценах с участием колесниц сочетались статические и динамические элементы композиции. Силуэты коней переданы посредством диагоналей,

что создает впечатление динамизма, интенсивного движения, решительного натиска. Их головы покрывает роскошный плюмаж из перьев, на спинах богатая сбруя – такие детали подчеркивали положение возницы, выделяли его среди рядовых воинов. За царем следуют две колесницы, это его сыновья. Строго говоря, сама по себе эта деталь не доказывает, что правителя в походе сопровождали его дети: египетское официальное искусство всегда решало задачи пропаганды, а значит, передавало событие в выгодном для заказчика свете. Однако возможность объективного исторического повествования исключать нельзя. Интересно, что на колесницах сыновей изображены также возницы с палками-стимулами в руках.

Египетские колесницы сильно отличаются от тех, что использовали народы древнего Ближнего Востока. Там колесницы были более тяжелыми, их экипаж обыкновенно составляли трое воинов. Предпочтение более увесистой конструкции могло быть обусловлено наличием древесины, доступной в нужном объеме. В долине Нила ситуация была иной, поэтому и колесницы изготовляли более легкими и компактными, способными уместить в себе лишь двоих. В этом случае первый член экипажа управлял движением коней, тогда как другой атаковал противника и при необходимости защищал товарища. Интересно, что в появившемся позднее описанных на стенах Бейт-эль-Вали событий литературном памятнике, известном как «Поэма Пентаура», упоминается щитоносец и возничий Рамсеса по имени Менна. Вместе они принимали участие в последнем крупном сражении бронзового века – битве при Кадеше. Однако же неизвестно ни одного рельефа, на котором Рамсес на колеснице был бы изображен вместе с возничим. Это вызывает закономерный вопрос: почему? Ответ, по-видимому, связан с египетскими мировоззренческими представлениями. В эпоху Нового царства правитель воспринимался прежде всего как отважный воин, защищающий страну от внешних врагов [Manning 2013, p. 77–78]. Он всегда рассматривался в качестве триумфатора, даже если объективно дела на войне шли неважно. Более того, в рамках египетской картины мира царь был живым богом. Поэтому не было никакой возможности изобразить рядом с ним равновеликую фигуру простого смертного.

Над колесницами сыновей Рамсеса сохранился иероглифический текст. Он был переведен Э. Вентом в результате работы Нубийской экспедиции Чикагского университета [Ricke et al. 1967, p. 10–33]. Обыкновенно в таких случаях текст представляет собой исторический нарратив – подробное изложение военных событий, сопровождаемое красочными восхвалениями царя. На рассматриваемом же рельефе помещены исключительно славословия в адрес

молодого правителя-триумфатора. Это указывает на то, что в ряде случаев египтяне придавали большее значение утверждению божественной силы правителя, нежели его действительным военным успехам.

В левой части сцены изображены отступающие в ужас нубийцы. Множественность их фигур, хаотично перемешавшихся в бегстве от Рамсеса, олицетворяет переданную художественным языком философско-мировоззренческую антитезу египетскому видению миропорядка Маат. Фараон в этой системе представлений воплощает собой весь Египет, порядок и цивилизацию, тогда как его враги, многочисленные и разнородные, – противостоящий им хаос. Следует помнить о том, что эти сцены расположены в пространстве храма – сакральной территории, связанной с магией и инобытием. Это означает, что батальные сцены воспринимались самими египтянами не только как инструмент государственной пропаганды, но и как средство, позволяющее «упорядочить хаос» [Baines 2007, p. 335]. В этом синтезе декоративных, исторических, религиозно-магических и социальных элементов раскрывает себя уникальность батального «жанра» в искусстве Древнего Египта.

Пафос и торжественность, свойственные многим египетским памятникам, в сценах битв дополняются интересными реалистичными деталями. Так, на рассматриваемом рельефе фигуры нубийских воинов переданы в «живой» манере: они воздевают руки в жесте мольбы, обращенной к Рамсесу, в панике убегают, наступая на своих упавших товарищей, пытаются всеми силами покинуть поле боя. Такие подробности были призваны вызвать сильный эмоциональный отклик у зрителя, для которого события военной истории в эпоху XIX династии были не сухими фактами о давних временах, а неотъемлемой частью его жизни.

Рядом с разобранной сценой сохранилась другая, изображающая нубийское селение (рис. 3). В ней можно наблюдать быт и хозяйственную деятельность местных жителей. Так, женщина сидит на земле и готовит пищу на огне. Эти подробности могут показаться малозначимыми для неспециалиста, однако в действительности важны для изучения материальной культуры отдельных народов. Из сцены можно сделать вывод о том, как и в каких условиях происходило приготовление пищи коренными племенами нубийцев в эпоху Рамсеса II. Керамисты могут сравнить нарисованные сосуды с находками, сделанными в ходе археологических раскопок, а исследователи, реконструирующие кулинарную культуру различных народов, – получить информацию о процессе приготовления еды. Когда речь идет о культурах, представители которых жили в дописьменное время или не оставили письменных источников

в необходимом количестве, такие сцены – ценный источник сведений, который нельзя игнорировать. Изображение обезьяны, сидящей на дереве, можно рассматривать как элемент пейзажного фона. Однако в равной мере можно предположить и то, что перед нами животное, выдрессированное на срывание плодов, которые хозяин затем собирал на земле: такие случаи известны во многих регионах мира. Таким образом, батальные сцены в Бейт-эль-Вали могут содержать сведения, о которых зачастую не говорится в письменных источниках и которые способны дополнить и уточнить выводы археологов.

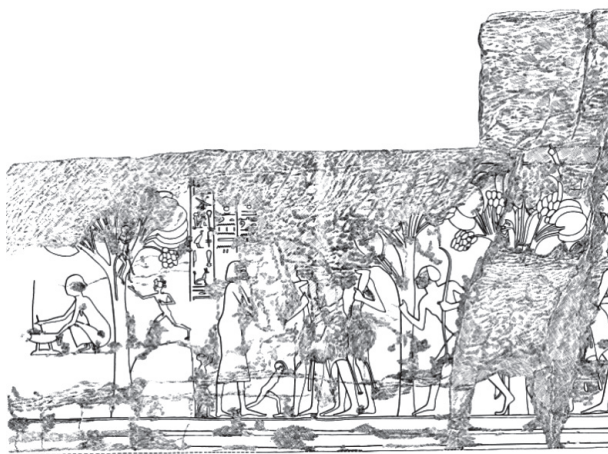


Рис. 3. Нубийская деревня.

Восточная половина южной стены внешнего двора
(фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 9])

Художественный язык рассмотренных рельефов, их композиция и иконография позволяют сделать выводы о специфике развития египетского искусства на начальном этапе правления Рамсеса II. Великий немецкий историк и теоретик искусства Г. Вёльфлин справедливо указывал на то, что один из путей развития искусства представлен экспериментами с соотношением частей и целого:

... в одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом – соотносением элементов к одному мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему [Вёльфлин 2002, с. 18].

Батальные сцены, очевидно, развивались преимущественно по второму пути, когда все элементы композиции подчинялись фигуре царя. И все же протяженность рельефа и разделение его на регистры создавали возможность для совмещения обоих путей, когда объединенным общим сюжетом сцены повествовали о произошедших в разное время событиях, воспринимаемых как части одной истории [Реунов 2013]. Самый ранний случай, иллюстрирующий этот подход к созданию рельефов, обнаруживает себя в Дейр-эль-Бахри, в храме царицы Хатшепсут. Обращение к нему в эпоху Рамсеса II свидетельствует о том, что он позволял эффективно решить стоящие перед мастерами художественные проблемы.

Как говорилось выше, обращение к батальным сценам предполагает соотнесение изображенных на них сюжетов с историческими событиями. В связи с этим возникает закономерный вопрос: что в действительности представляли собой походы египтян в Нубию? Египтологи до сих пор не выработали общепринятого подхода к оценке масштаба военных действий на южных границах страны в эпоху Рамсеса II. Скорее всего, изображения битв в храме Бейт-эль-Вали повествуют не о полноценной войне, а об эпизодически случавшихся пограничных столкновениях, а также об усмирении восстаний, которые не оказывали существенного воздействия на жизнь в стране [Brand 2000, p. 327]. Если военные кампании на восточном направлении подробно описаны в многочисленных хрониках, то о походах в Нубию известно совсем не много. К примеру, неясна роль Рамсеса II в этих предприятиях: являлся ли он соправителем Сети I или был единовластным царем [Gaballa 1976, p. 107]. Наиболее вероятно, что он начинал бороться с нубийцами в качестве соправителя, а затем продолжил, уже заняв трон.

Если содержание композиций на южной стене связано с событиями в Нубии, то какие сюжеты сохранились на противоположной, северной, стене?

Ее украшают батальные сцены, сообщающие о сражениях с другими традиционными соперниками египтян – ливийцами и азиатами (рис. 4). В восточной части стены сохранилась сцена триумфа. Рамсес стоит на платформе, под которой лежат связанные азиаты. Этот символический жест составляет важный элемент египетской картины мира: царь не просто одерживает верх над противниками, но доминирует над ними, не оставляя шанса на сопротивление. Рукой, в которой зажат лук, правитель удерживает за волосы колена преклоненных азиатов. В другой руке Рамсеса топор – простое и эффективное оружие, которое египтяне использовали в бою с глубокой древности (об этом типе топора см.: [Реунов 2019, с. 25–26]). Эта сцена связана с магическими представлениями египтян: ее

размещение в храме должно было на незримом уровне способствовать утверждению преобладания фараона над врагами [Pinch 1994, p. 85]. Таким образом, помимо пропаганды батальные сцены были призваны оказывать воздействие на мир в отдельных его частях.



Рис. 4. Сцена триумфа Рамсеса II.
Восточная половина северной стены внешнего двора
(фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 11])

Правее изображен царевич с локоном юности, сын Рамсеса II. Он ведет за собой связанных веревкой пленников. Эту сцену можно рассматривать двояко. С одной стороны, сыновья фараона действительно могли привести к отцу живую добычу. С другой – здесь снова может идти речь о государственной пропаганде: сыновья правителя должны быть отважными воинами, побеждающими врагов. И в этом случае реальное положение дел не играет роли: казаться важнее, чем быть. К сожалению, тексты, которые должны были сопровождать сцену и пояснять то, что на ней изображено, не сохранились, и можно только предполагать, кто из детей правителя представлен на этом рельефе.

Куда более динамичная сцена, расположенная левее, повествует о взятии сирийской твердыни (рис. 5). Пространство рельефа разделено на две равновеликие части. Рамсес изображен широко шагающим, что свойственно памятникам додинастического и раннединастического времени. Одной рукой, держащей оружие, он замахнулся, тогда как другой удерживает за волосы азиата. Последний, в свою очередь, как бы прячется в крепости. Очевидно, фигура сирийца представляет собой аллегорию вражеского бастиона. Сама крепость передана достаточно подробно: за зубчатыми стенами кипит жизнь. Кто-то из защитников пытается втащить назад падающего ребенка, кто-то со свитком в руках обращается к фараону, будто зачитывая некий текст, а ближе всего к Рамсесу стоит жрец

с воздетыми в молитвенном жесте перстами. Фигура, олицетворяющая крепость, держит сломленный лук – символ поражения. В ногах Рамсеса в меньшем размере изображены молодые воины, возможно его дети, которые идут на штурм твердыни. Пустое пространство занимают столбцы текста, который, к сожалению, сохранился лишь частично. Иконография этой сцены отсылает зрителя к древнейшим временам – золотому веку, когда жили легендарные предки. Те же художественные приемы, что можно наблюдать здесь, использованы на палетках Нармера, Дена и других. Это свидетельствует о том, что мастера, украшавшие храм, знали стилистические особенности искусства первых правителей Египта и стремились передать образ Рамсеса как наследника древних традиций.

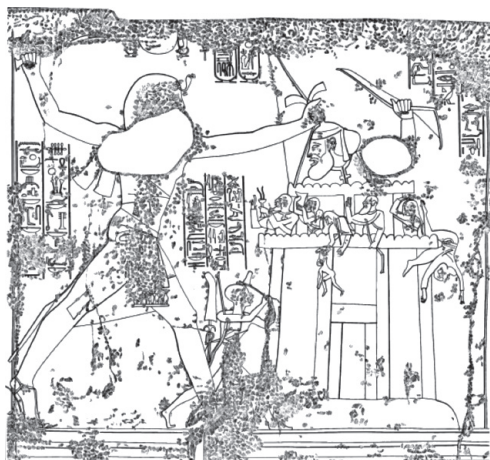


Рис. 5. Сцена штурма сирийской твердыни Рамсесом II. Вторая от входа сцена на северной стене внешнего двора (фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 12])

В этой сцене прослеживаются два способа осмысления фигуры царя. С одной стороны, фараон обеспечивал естественный миропорядок, победу над хаосом в рамках циклического восприятия времени, т. е. выступал фигурой мифологической (по Я. Ассману [Assmann 2002, p. 247–250]). Для передачи этого мастера должны были воссоздать каноническую модель батальной сцены, уходящую корнями в древность. С другой стороны, правитель выступает здесь как реальное лицо, чей вклад стал решающим в ходе взятия крепости. Это означает, что необходимо было передать его образ с привязкой к историческому событию. Именно поэтому мастер

подробно изобразил крепость и идущих на ее штурм воинов, за которыми стоит Рамсес. Таким образом, можно заключить, что в этой сцене сочетаются два способа восприятия мира – мифологический (магический) и объективный (реальный).

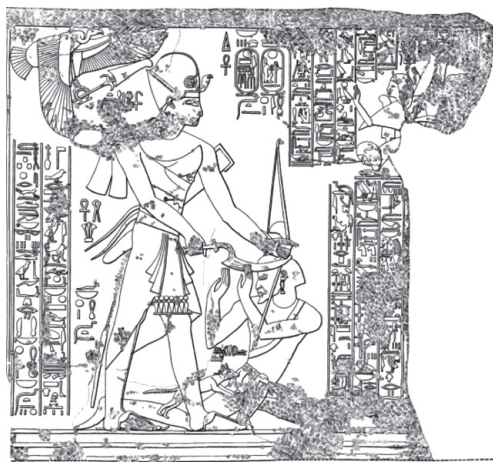
Далее, на третьей от входа сцене изображен фараон на колеснице, врезающейся в массу вражеской пехоты (рис. 6). В целом этот рельеф повторяет каноническую модель батальной сцены, однако на нем присутствуют интересные детали. Во-первых, мастер очень точно изобразил этнические черты противостоящих Рамсесу врагов: по способу передачи черт лица, бородам, головным уборам можно с уверенностью заключить, что это бедуины. Во-вторых, подробно изображено их оружие. Так, бедуины держат в руках дротики, простое и достаточно эффективное оружие на близкой дистанции, а также изогнутую палку. Против защищенной щитами и броней пехоты с таким вооружением едва ли можно было что-то сделать, тогда как для грабежа караванов и одиноких путников его вполне должно было хватить.



Рис. 6. Рамсес II на колеснице преследует бедуинов. Третья от входа сцена на северной стене внешнего двора (фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 13])

Весьма необычна иконография фараона. Он стоит на колеснице, сильно наклонившись при этом вперед. Одной рукой царь удерживает за волосы сразу нескольких противников, другую занес для нанесения удара. Очевидно, что такое положение тела не отли-

чается устойчивостью, что было важно во время боя. Но – что куда более значимо – оно не вполне соответствует каноническим требованиям к передаче образа фараона: всегда с царственной осанкой, удобно стоящего или делающего шаг. На этой сцене царь – больше человек, принимающий участие в битве, чем живой бог, мифологический персонаж. Это свидетельствует о том, что, хотя мастера были в известной степени ограничены традиционными требованиями к передаче образа правителя, они все же экспериментировали и находили новые иконографические решения, пусть и в рамках устойчивой модели батальных сцен. Это означает, что египетское искусство вовсе не было застывшим и неизменным, как об этом часто пишут в работах по истории искусства, оно развивалось во времени и менялось по линии стиля. Кроме того, анализ этой сцены позволяет заключить, что художественный язык на раннем этапе правления Рамсеса II отличался большой гибкостью, а мастера, работавшие над украшением небольших храмов, могли позволить себе поиск новых иконографических и композиционных решений.



*Рис. 7. Триумф Рамсеса II над ливийским вождем.
Четвертая от входа сцена на северной стене внешнего двора
(фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 14])*

Наконец, четвертая от входа сцена на северной стене внешнего двора представляет собой классический вариант сцены триумфа эпохи Нового царства (рис. 7). Она включает в себя две фигуры – стоящего слева фараона и его коленопреклоненного врага-ливийца.

Этот рельеф интересен в том числе для специалистов, изучающих древнее вооружение. На нем достоверно передан составной лук треугольной формы – дорогое и эффективное стрелковое оружие, прекрасно подходящее для поражения противника из колесницы. Также изображен секач-хопеш, который позволял наносить рубящие, а при определенной конфигурации клинка и колющие удары, что делало его универсальным оружием ближнего боя. Кроме того, тело фараона защищено кирасой корсетного типа (об этом типе доспеха см.: [Горелик, 1993, с. 84–85]), а на его спине висит колчан. Эти подробности, переданные на рельефе, имеют большое значение для понимания того, какие виды и типы оружия, какое защитное снаряжение использовали в то время в бою.

Необычна иконография этой сцены. Во-первых, рука царя, держащая оружие, опущена, и хопеш приставлен к голове врага. Это крайне редкий вариант иконографии. В таком жесте прослеживается отход от канонических требований в сторону экспрессивности и эмоциональности: царь как будто устрашает противника, заставляя его воздеть руки в мольбе о пощаде. Во-вторых, в нижней части композиции помещена собака. Разумеется, египтяне изображали собак, несколько выразительных примеров тому сохранилось в гробницах Первого переходного периода на некрополе Бени-Хасан. Однако собака, запечатленная рядом с царем, – явление более чем редкое и неординарное. Пёс изображен нападающим на ливийца и кусающим того за ягодицу, что также едва ли соответствует строгим требованиям египетского официального искусства. Эти необычные детали иконографии подтверждают выдвинутый выше тезис о том, что египетские мастера вовсе не были намертво связаны каноническими правилами. Более того, канон выступал более подспорьем, нежели помехой: он позволял дополнить устойчивые модели сцен живыми подробностями, сделать их более реалистичными и эмоциональными.

Сравнение батальных композиций на стенах открытого двора, их сюжетов и содержания позволяет сделать важный вывод: военные действия на севере страны развивались куда интенсивнее, чем на юге, в Нубии. Об этом же свидетельствуют и письменные источники [Bianchi 2004, p. 140].

Еще две батальные сцены сохранились в следующем за открытым двором зале с колоннами (рис. 8–9). Они передают не сражение как развивающееся во времени действие, а его закономерный финал – триумф.

Победа над одним из традиционных противников Египта – ливийцами – изображена на северной оконечности восточной стены (см. рис. 8). Сцена отличается строгостью и каноничностью, она



Рис. 8. Триумф Рамсеса II над ливийским вождем.
Сцена на северной оконечности восточной стены колонного зала
(фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 24])



Рис. 9. Триумф Рамсеса II над нубийским вождем.
Сцена на южной оконечности восточной стены колонного зала
(фрагмент, прорисовка по: [Ricke et al. 1967, pl. 27])

практически полностью повторяет аналогичные сцены на памятниках додинастического и раннединастического времени. Фигура Рамсеса образует собой активную, динамичную диагональ, которая противопоставляется статичному, сидящему перед фараоном ливийцу.

На южной оконечности восточной стены сохранилась сцена триумфа, практически идентичная только что описанной (см. рис. 9). Они различаются этническими чертами противника (в данном случае это нубиец), а также тем, что здесь он отвернул голову от Рамсеса. Обе сцены иконографически восходят к традициям глубокой древности. И только одна деталь отличает их от композиций эпохи первых правителей Египта: на рельефе в святилище Бейт-эль-Вали царь удерживает одной рукой одновременно и коленопреклоненного врага, и лук.

Рассмотренные выше рельефы позволяют сделать ряд выводов. Во-первых, создававшие этот храм мастера были хорошо знакомы с другими небольшими культовыми сооружениями скального типа. Архитектурно-пластическим решением Бейт-эль-Вали в значительной мере повторяет храмы Хоремхеба в Гебель-эс-Сильсиле и Сети I в Вади-Миа [Török 2009, p. 246]. Во-вторых, композиция и иконография сохранившихся здесь батальных сцен свидетельствуют о том, что работавшие здесь мастера использовали канонические принципы в качестве каркасной основы всей системы декора [Porter, Moss 1952, fig. 23–32]. При этом они обладали большей свободой в поиске новых решений, были меньше скованы традицией по сравнению с теми, кто украшал крупные храмы, такие как Луксор и Карнак [Gaballa 1976, p. 118].

Декоративная программа Бейт-эль-Вали отличается продуманностью и следованием четкому плану. Так, в открытом дворе храма размещены сцены, представляющие собой исторический рельеф – повествование, которое развивается во времени. Здесь можно обнаружить наибольшее количество оригинальных и даже уникальных художественных решений, часть из которых были затем преданы забвению (избыточный наклон корпуса царя в сцене преследования бедуинов), тогда как другие оказались востребованы и получили развитие (например, в сценах, иллюстрирующих битву при Кадеше, присутствует лев Рамсеса II, прообразом которого могла послужить кусающая ливийского вождя за ягодицу собака). Батальные сцены, расположенные за открытым двором, в колонном зале, изображают триумф. Чем ближе рельеф к святилищу, тем в большей степени он отличается строгостью и консервативностью, отсылающей к времени возникновения Египетского государства. Из этого следует, что вблизи алтаря Рамсес представлен как фи-

гура скорее мифическая, нежели реальная, тогда как в батальных сценах в открытом дворе фараон – это исторический персонаж, полководец, действия которого развивались во времени.

В декоре храма Бейт-эль-Вали преобладают три темы – батальная, подношения даров (царя богам и подданных царю), а также награждения. Чем объясняется такой выбор? Вероятно, изображение царя, совершающего подношение богам, взаимодействующего с ними, сражающегося с врагами Египта и побеждающего их, а также награждающего чиновников за успехи, иллюстрировало сложную систему, связывающую воедино социальные, политические, экономические, военные и религиозные процессы и явления. Фактически в этих сценах художественными средствами передаётся картина мира древних египтян [Brewer 2012, p. 63], центральным элементом которой был фараон, выступавший посредником между богами и людьми [Fairman 1958, p. 76]. Притом ясно, что не только он оказывал влияние на идеологию государства, но и наоборот: устоявшиеся представления о правителе делали обязательным его участие в военных походах [Manning 2013, p. 85]. Наконец, служившее в храмах жречество получало часть захваченной в походах добычи, а потому брало на себя некоторую часть функций государственной пропаганды [Manning 2013, p. 88].

По мнению Г.А. Габаллы, появление в батальных композициях царя не просто в качестве триумфатора, но и как реально действующего лица – наследие художественных традиций эпохи Амарны [Gaballa 1976, p. 99]. С этим можно согласиться, однако такое объяснение не является исчерпывающим. Вероятно, здесь также обнаруживает себя изменение мировоззрения египтян, на которое оказали влияние рост внешних угроз государству и интенсификация событий военной истории. Неизбежное вовлечение Египта в противостояние с ведущими державами Ближнего Востока постепенно смещало акцент в восприятии царя: из вершителя ритуалов он превратился в военного лидера, что требовало соответствующего отражения в искусстве. Акцентированная передача силы и отваги правителя в этих сценах была важна еще и потому, что, согласно египетским представлениям, эти качества переносились на весь народ и создавали условия для процветания страны [Fairman 1958, p. 85]. Изображения сражающегося и побеждающего царя, равно как и образы царя-триумфатора, доминирующего над поверженными иноземцами, должны были по принципу магического подобия воплотиться в действительности. В такой деятельной вовлеченности правителя в социальные, религиозные и политические процессы, которая была передана художественными средствами, отражались основные способы существования человека в мире – через

деятельность и рефлексию [Рубинштейн 1997; Сайко 2017, с. 7]. Таким образом, батальные композиции могут представлять собой, с одной стороны, исторический рельеф, передающий произошедшее событие, хроник; в этом случае они выступают инструментом государственной пропаганды. А с другой стороны, носители мифологического сознания видели в этих сценах способ оказать влияние на действительность. Батальные сцены в этом контексте выступают отражением образа мира древних египтян, т. е. элементом универсальной системы организации знаний [Леонтьев 1983, с. 253], которая, разумеется, включала в себя идеологическую составляющую. Фактически в батальных сценах отражались некоторые связи, соединяющие человека и окружающую его действительность (по М. Хайдеггеру: [Хайдеггер 1997, с. 51]).

Наконец, если говорить непосредственно об иконографии царя на рельефах храма Бейт-эль-Вали, то становится очевидным, что работавшие здесь мастера экспериментировали с различными художественными приемами и композиционными построениями. Этот опыт позднее пригодился при создании величественных батальных сцен в крупнейших храмах Египта.

Литература

- Белова 1988 – Белова Г.А. Египтяне в Нубии (III–II тысячелетия до н. э.). М.: Наука, 1988. 368 с.
- Вёльфлин 2002 – Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Изд-во В. Шевчук, 2002. 344 с.
- Горелик 1993 – Горелик М.В. Оружие древнего Востока (IV тысячелетие – IV в. до н. э.). М.: Восточная литература, 1993. 347 с.
- Ершова 2019 – Ершова Е.С. Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали // Артикульт. 2019. № 36 (4). С. 20–28. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-4-20-28. EDN AAPYJU.
- Леонтьев 1983 – Леонтьев А.Н. Образ мира // Леонтьев А.Н. Избр. психол. произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Педагогика, 1983. С. 251–256.
- Леонтьев 2003 – Леонтьев Д.А. Мировоззрение // Сибирский психологический журнал. 2003. № 18.
- Леонтьев 2004 – Леонтьев Д.А. Мировоззрение как миф и мировоззрение как деятельность // Менталитет и коммуникативная среда в транзитивном обществе / Под ред. В.И. Кабрина, О.И. Муравьевой. Томск: Томск. гос. ун-т, 2004. С. 11–29.
- Львов 2020 – Львов А.А. Современные концепции феномена мировоззрения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. № 2. С. 11–23. DOI: 10.25991/VRHGA.2020.21.2.001.

- Реунов 2013 – *Реунов Ю.С.* Батальные композиции в искусстве Древнего Египта эпохи Рамессидов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 1–1 (27). С. 168–176.
- Реунов 2019 – *Реунов Ю.С.* Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 1 // Артикульт. 2019. № 34 (2). С. 18–31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31.
- Рубинштейн 1997 – *Рубинштейн С.Л.* Человек и мир. М.: Наука, 1997. 192 с.
- Сайко 2017 – *Сайко Э.В.* Картина мира как условие организации жизнедеятельности человека и как познавательный конструкт // Мир психологии. 2017. № 2 (90). С. 3–11.
- Хайдеггер 1997 – *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
- Ancient Nubia 2012 – *Ancient Nubia: African Kingdoms on the Nile* / Ed. by M. Fisher, P. Lacovara, S. Ikram, S. D'Auria. Cairo: The American University in Cairo Press, 2012. 452 p.
- Assmann 2002 – *Assmann J.* The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs. New York: Metropolitan books, Henry Holt and Company, 2002. 513 p.
- Baines 2007 – *Baines J.* Visual and Written Culture in Ancient Egypt. Oxford: Oxford University Press, 2007. 440 p.
- Bianchi 2004 – *Bianchi R.* Daily Life of the Nubians. London: Greenwood Press, 2004. 284 p.
- Brand 2000 – *Brand P. J.* The monuments of Seti I: Epigraphic, Historical and Art Historical Analysis. Leiden: Brill, 2000. 446 p.
- Brewer 2012 – *Brewer D.J.* The Archaeology of Ancient Egypt. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 200 p.
- Fairman 1958 – *Fairman H. W.* The Kingship Rituals of Egypt // Myth, Ritual and Kingship: Essays on the Theory and Practice of Kingship in the Ancient Near East and in Israel / Ed. by S.H. Hooke. Oxford: Clarendon Press, 1958. P. 74–105.
- Gaballa 1976 – *Gaballa G.A.* Narrative in Egyptian Art. Mainz am Rhein: von Zabern, 1976. 167 p.
- Hein 1991 – *Hein I.* Die ramessidische Bautätigkeit in Nubien. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1991. 200 p.
- Manning 1991 – *Manning J.G.* Egypt // The Oxford Handbook of the State in the Ancient Near East and Mediterranean / Ed. by P.F. Bang, W. Scheidel. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 61–93.
- Morkot 2010 – *Morkot R.* The A to Z of Ancient Egyptian Warfare. Lanham, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield, 2010. 404 p.
- O'Connor 1993 – *O'Connor D.* Ancient Nubia: Egypt's Rival in Africa. Philadelphia: The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, 1993. 178 p.
- Pinch 1952 – *Pinch G.* Magic in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 1994. 189 p.

- Porter, Moss 1952 – *Porter B., Moss R.* Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings VII. Nubia. The Deserts and Outside Egypt. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1952. 453 p.
- Ricke et al. 1967 – *Ricke H., Hughes G.R., Wente E.F.* The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition: Beit el-Wali temple of Ramesses II. Chicago: University of Chicago Press, 1967. 49 plates.
- Roeder 1938 – *Roeder G.* Der Felsentempel von Bet el-Wali. Kairo: Imprimerie de l'Institut Français d'archéologie orientale, 1938. 180 p.
- Török 2009 – *Török L.* Between Two Worlds: The Frontier Region between Ancient Nubia and Egypt 3700 BC – 500 AD. Leiden: Brill, 2009. 651 p.
- Wilkinson 2000 – *Wilkinson R.* The Complete Temples of Ancient Egypt. New York: Thames & Hudson, 2000. 256 p.

References

- Assmann, J. (2002), *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*, Metropolitan books, Henry Holt and Company, New York, USA.
- Baines, J. (2007), *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Belova, G.A. (1988), *Egiptyane v Nubii* (III–II tysyacheletiya do n. e.) [Egyptians in Nubia (3d–2nd millennium BC)], Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva “Nauka”, Moscow, USSR.
- Bianchi, R. (2004), *Daily Life of the Nubians*, Greenwood Press, London, UK.
- Brand, P.J. (2000), *The monuments of Seti I: Epigraphic, Historical and Art Historical Analysis*, Brill, Leiden, Netherlands.
- Brewer, D.J. (2012), *The Archaeology of Ancient Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Ershova, E.S. (2019), “Iconography of the scene of awarding Imenmipet from the temple in Beit el-Wali”, *Articult*, no. 36 (4), pp. 20–28.
- Fairman, H.W. (1958), “The Kingship Rituals of Egypt”, Hooke, S.H. (ed.), *Myth, Ritual and Kingship. Essays on the Theory and Practice of Kingship in the Ancient Near East and in Israel*, Clarendon Press, Oxford, UK, pp. 74–105.
- Fisher, M., Lacovara, P., Ikram, S. and D'Auria, S. (eds.) (2012), *Ancient Nubia: African Kingdoms on the Nile*, The American University in Cairo Press, Cairo, Egypt.
- Gaballa, G.A. (1976), *Narrative in Egyptian Art*, von Zabern, Mainz am Rhein, Germany.
- Gorelik, M.V. (1993), *Oruzhie drevnego Vostoka (IV tysyacheletie – IV v. do n. e.)* [Warfare of Ancient Orient (4th millennium – 4th c. BC)], Vostochnaya Literatura, Moscow, Russia.
- Heidegger, M. (1997), *Vremya i bytie* [Sein und Zeit], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Hein, I. (1991), *Die ramessidische Bautätigkeit in Nubien*, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Germany.

- L'vov, A.A. (2020), "The current conception of the worldview phenomenon", *Herald of the Russian Christian Academy for humanities*, vol. 21, no. 2, pp. 11–23.
- Leont'ev, A.N. (1983), "Image of the world", *Izbr. psihol. proizvedeniya: v 2-h t.* [Selected psychol. works: in 2 vols.], vol. 2, Pedagogika, Moscow, Russia, pp. 251–256.
- Leont'ev, D.A. (2003), "Worldview", *Siberian Journal of Psychology*, no. 18, p. 152.
- Leont'ev, D.A. (2004), "Worldview as a myth and worldview as an activity", Kabrin, V. Murav'eva, O. (eds.), *Mentalitet i kommunikativnaya sreda v tranzitivnom obshchestve* [Mentality and communication environment in a transitive society], Tomskii gos. universitet, Tomsk, Russia pp. 11–29.
- Manning, J.G. (2013), "Egypt", Bang, P.F. and Scheidel, W. (eds.), *The Oxford Handbook of the State in the Ancient Near East and Mediterranean*, Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 61–93,
- Morkot, R. (2010), *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*, Rowman & Littlefield, Toronto, Canada.
- O'Connor, D. (1993), *Ancient Nubia: Egypt's Rival in Africa*, The University Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, USA.
- Pinch, G. (1994), *Magic in Ancient Egypt*, British Museum Press, London, UK.
- Porter, B. and Moss, R. (1952), *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings VII. Nubia. The Deserts and Outside Egypt*, Griffith Institute, Oxford, UK.
- Reunov, Yu.S. (2019), "Weapons of Ancient Egypt. The Military and the Sacred. Part 1", *Articult*, no. 34 (2), pp. 18–31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31.
- Reunov, Yu.S. (2013), "Battle Compositions in the Art of Ancient Egypt in the Ramesside Epoch", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], Gramota, no. 1-1 (27), pp. 168–176, Tambov, Russia.
- Ricke, H., Hughes, G.R. and Wente, E.F. (1967), *The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition: Beit el-Wali temple of Ramesses II*, University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Roeder, G. (1938), *Der Felsentempel von Bet el-Wali*, Imprimerie de l'Institut Français d'archéologie orientale, Cairo, Egypt.
- Rubinshtein, S.L. (1997), *Chelovek i mir* [Man and the world], Nauka, Moscow, Russia.
- Saiko, E.V. (2017), "The picture of the world as a condition for the organization of human life and as a cognitive construct", *World of psychology*, no. 2 (90), p. 3–11.
- Török, L. (2009), *Between Two Worlds: The Frontier Region between Ancient Nubia and Egypt 3700 BC – 500 AD*, Brill, Leiden, Netherlands.
- Wilkinson, R. (2000), *The Complete Temples of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, New York, USA.
- Wölfflin, H. (2002), *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [Basic concepts of art history], Izdatel'stvo V. Shevchuk, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юрий С. Реунов, кандидат искусствоведения, Центр египтологических исследований Российской академии наук, Москва, Россия; 119071, Россия, Москва, Ленинский пр., д. 29, стр. 8; yury.reunov@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Information about the author

Yurii S. Reunov, Cand. of Sci. (Art Studies), Russian Academy of Sciences Centre for Egyptological Studies, Moscow, Russia; bld. 29-8, Leninskii Avenue, Moscow, Russia, 119071; yury.reunov@gmail.com