**Искусство второй половины Нового царства (14 - 2 вв. до н.э.)**

М.Матье

Время правления XIX династии было для Египта годами нового политического» и экономического подъема. Походы Сети I и Рамсеса II вернули часть азиатских владений, был заключен союз с хеттами, упрочено господство в Нубии. В итоге войн усилился приток рабской силы и различных богатств, что позволило возобновить широкую строительную деятельность. Но внутри страны при кажущемся спокойствии шла приглушенная борьба фараонов со знатью и жречеством, хотя и принявшая теперь иные формы. Так, Рамсес II, не порывая явно с вновь усилившимся фиванским жречеством, все же принимает меры для его ослабления. Продолжая внешне сохранять за Фивами положение столицы Египта, расширяя храмы Амона и оставляя гробницы своей династии в Фивах, Рамсес II делает фактической столицей родной город своих предков Танис, названный им Пер-Рамсес («Дом Рамсеса»). Выдвижение этого города было обусловлено его выгодным военно-стратегическим положением — близостью к Сирии.

Ведущее положение в искусстве XIX династии вначале остается за Фивами, чему способствовало и значение Фив как столицы и то, что здесь имелась издавна первенствовавшая в стране художественная школа. Здесь же, естественно, развернулось и большое строительство.

Для фиванского искусства начала XIX династии характерно реакционное стремление вернуться к традиции искусства Фив доамарнских лет. Цари XIX династии ставили своей целью восстановление как твердой центральной власти внутри страны, так и ее международного престижа. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное укрепление экономики Египта и его военной мощи, придать и возможно большой блеск и пышность своей столице, своему двору, храмам своих богов, что и наложило своеобразный отпечаток на искусство этого периода.

В основу храмов времени XIX династии был положен тип храма, выработанный еще в период XVIII династии, причем наиболее близким их прототипом следует считать Луксорский храм Аменхотепа III. Однако в архитектуру новых храмов было внесено и много нового.

Главным объектом строительства в Фивах был, естественно, храм Амона в Карнаке, расширение которого имело двойное политическое значение: оно должно было показать торжество Амона и тем удовлетворить жречество, а в то же время и прославить мощь новой династии. Таким образом, в строительстве Карнака были Заинтересованы и фараоны и жрецы. Отсюда понятны те размеры, которые приняли работы в Карнаке, начавшиеся сразу же в двух направлениях от главного храма: к югу, где по дороге к храму Мут были выстроены два новых пилона, и к западу, где перед пилоном Аменхотепа III начали возводить новый гигантский гипостиль.

Уже на примере Карнака видно то стремление к грандиозным масштабам, которое стало определяющей чертой храмовой архитектуры XIX династии и было продиктовано стремлением новых царей затмить все построенное до них. Никогда еще пилоны, колонны и монолитные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью. Так, новый гипостиль Карнака, являющийся величайшим колонным залом мира, имеет 103 м в ширину и 52 м в длину (илл. 94). В нем сто сорок четыре колонны, из которых двенадцать колонн среднего прохода, высотой в 19,25 м (без абак), имеют капители в виде раскрытых цветов папируса, подымающихся на стволах, каждый из которых не могут обхватить пять человек. Воздвигнутый перед гипостилем новый пилон превзошел все прежние: длина его равнялась 156 м, а стоявшие перед ним мачты достигали 40 м в высоту. Строителями этого гипостиля были зодчие Иупа и Хатиаи.

Достаточно велик был и новый пилон с двором, окруженным семьюдесятью четырьмя колоннами, который был выстроен при Рамсесе II зодчим Бекенхонсу перед Луксором, вторым святилищем Амона в Фивах.

Той же монументальностью отличались и заупокойные царские храмы на западном берегу. Из них следует особо упомянуть храм Рамсеса II, так называемый Рамессеум (зодчий Пенра), в первом дворе которого стояла колоссальная статуя царя — величайшая монолитная скульптура, весившая 1000 тонн и имевшая около 20 м в высоту.

Основные принципы оформления храмов были также восприняты зодчими XIX династии от их предшественников, но это наследие было ими переработано. Продолжая развивать роль колонн, они создали ставшее впоследствии образцом обрамление средних, более высоких проходов гипостилей колоннами в виде раскрытых цветов папируса, сохранив для боковых проходов колонны в виде связок нераспустившихся стеблей. Эти гипостили словно воспроизводили нильские заросли, где расцветшие стебли папирусов возвышаются над еще не успевшими распуститься. Такая трактовка гипостиля хорошо сочеталась с общей древней символикой храма как дома божества, в данном случае — бога солнца, которое по египетскому преданию рождается из цветка лотоса, растущего в речных зарослях. Крылатый солнечный диск обычно и изображался над дверью пилона.

Стремление придать зданию возможно большую пышность привело к перегруженности: тяжесть огромных перекрытий вызвала увеличение объема колонн и слишком частое их расположение, рельефы и тексты начали покрывать не только стены, но и стволы колонн.

Роль скульптуры в архитектурном убранстве храмов осталась, в общем, прежней. Как и раньше, перед пилонами и колоннами и между колоннами ставились колоссальные царские статуи. Однако не эти статуи, решенные, как всегда, крайне суммарно, определили стиль скульптуры XIX династии. Его особенности гораздо яснее выступают в статуях, стоявших внутри храмов и гробниц.

Вначале в них также заметно прямое возвращение к доамарнским памятникам. Восторжествовавшие над «ересью» Эхнатона представители знати и жречества хотели видеть свои изображения такими же изысканными и нарядными, какими были статуи их предков. Снова появились струящиеся линии одежд и париков и дробная игра светотени. Увлечение внешней нарядностью все более росло, подавляя реалистические искания, которые были в скульптуре конца XVIII династии и высоко расцвели в искусстве Амарны. Рост идеализации в статуях знати и жречества XIX династии, явившейся своеобразным выражением осуждения амарнского искусства, был основной чертой стиля фиванской скульптуры этого времени. И притом эта черта была гораздо более важной, чем чисто внешние изменения, вызванные новыми модами или сменой типов лиц и фигур в изображениях вельмож после воцарения нового фараона, портретные черты которого обычно повторялись на статуях его придворных.

Но в царских статуях наряду с прежними типами появляются теперь новые, светские изображения фараона и царицы. В статуе Рамсеса II Туринского музея (илл. 95) скульптор, выполняя постоянную задачу египетского придворного искусства — создать образ могучего правителя, — сумел выполнить ее новыми средствами. Здесь нет ни чрезмерно выдающихся мускулов, ни прямой, кажущейся несгибаемой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз. Необычен уже самый факт изображения фараона в бытовом придворном одеянии, с сандалиями на ногах. Тело царя под складками одежды передано как нормально развитое тело обладающего большой физической силой воина, каким и был Рамсес II; лицо с характерным крупным орлиным носом, невидимому, прекрасно передает черты царя. Несмотря на приподнятость всего облика Рамсеса II, впечатление исходящей от него силы и мощи достигнуто не обобщенным изображением «сына Амона-Ра», а созданием образа реального, земного владыки Египта. Этому способствует и вся поза статуи, слегка наклоненная голова и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес в тронном зале во время приема своих высших чиновников или иноземных посольств, на приближение которых он смотрел с высоты поставленного на особое возвышение трона. Подобный светский образ царя не мог появиться без того нового, что было внесено Амарной, и влияние искусства Ахетатона бесспорно ощущается как в идее создания подобной статуи, так и в ее выполнении.

Отражение амарнских принципов именно в царской скульптуре XIX династии вполне понятно в свете указанной выше политической обстановки. Фараоны новой династии не могли ограничиться только возвратом к прежним каноническим типам статуй: изображение царя как сына Амона утверждало его власть в глазах народа, но для победившей Эхнатона знати и жречества, могло служить скорее свидетельством покорности царя Амону, то есть его жрецам и рабовладельческой верхушке.

В условиях возобновившейся, хотя и менее явной борьбы с жрецами и знатью фараонам важно было закрепить свое положение мощных владык в новых образах, «ели и имевших какие-то традиции, то именно такие, которые могли быть противопоставлены притязаниям знати.

К традициям XVIII династии упорнее всего возвращались храмовые рельефы культового содержания, всегда консервативные и каноничные. Но даже подобные памятники отличались некоторыми новыми чертами — портретной точностью лица фараона, тщательной моделировкой тела. Таковы при всей традиционности их композиции и идеализации образов рельефы Сети I в Карнаке и особенно выполненные фиванскими мастерами рельефы в его храме в Абидосе. В храмовых рельефах светского содержания новшеств было гораздо больше, по тем же причинам, что и в царской скульптуре. Сети I и Рамсес II разместили на наружных стенах и пилонах храмов огромные рельефные композиции — наглядные летописи своих походов. Эти изображения военных советов, лагерных стоянок, взятия крепостей, сражений, торжественных встреч фараона, возвращающегося в Египет с богатой добычей, поразительны обилием сюжетов и разнообразием композиций. Явным наследием Амарны было здесь постоянное внимание к пейзажу, будь то храмы и дворцы Египта, нубийские селения или хвойные леса Сирии, а также к индивидуальным характеристикам отдельных воинов и этническим типам. Все эти новые черты, правда, не нарушали основных традиционных условностей, которые продолжали сохраняться. Главное место в композиции всегда занимала фигура царя с летящим около него божественным коршуном, охраняющим царя в бою и приносящим ему победу.

В гробничных росписях и рельефах XIX династии, несмотря на возвращение к доамарнским традициям, сохранялось довольно много разрозненных реалистических черт амарнского искусства (например, изображение теней или естественного цвета кожи и т. п.).

Среди росписей гробниц начала XIX династии часто еще встречаются жанровые сцены с живой и оригинальной трактовкой отдельных фигур. Однако постепенно реалистическая струя в росписях фиванских гробниц ослабела и установилось господство застывших и безжизненных шаблонов. После переезда двора фараона на север, в Пер-Рамсес, в Фивах началось полное преобладание жреческих гробниц, росписи которых, даже в изображении жизни умершего, ограничивались естественно, культовыми сценами. Резкому сокращению бытовых сюжетов и увеличению количества религиозных соответствовала и нараставшая стилизация росписей, далекая от каких-либо поисков нового. Жречество, упорно охраняя древние каноны, вело такую же борьбу с отклонениями от них в искусстве, какую оно вело и в догматах. Жрецы стремились заглушить самую возможность сомнений в правильности религиозного мировоззрения. В тексте, написанном на стене гробницы одного из верховных жрецов Амона, заключена несомненная полемика со скептицизмом «Песни арфиста» ( См. выше): «Слышал я эти песни, которые находятся в гробницах древних. Что же это говорят они, когда они [жизнь] на земле хвалят, а некрополь мало чтут?.. Ведь это - земля, в которой нет врага, все наши предки покоятся в ней с древнейших времен. Те, кто в ней, пребудут миллионы лет... А время, которое проводится на земле, — это сон!»

Среди фиванских росписей XIX династии особняком стоят интереснейшие росписи гробниц мастеров, сооружавших царские гробницы и живших в изолированном поселении в горах Фиванского некрополя. Эти мастера были людьми хотя и различного социального положения (от начальников отрядов ремесленников, руководящих живописцев и скульпторов до рядовых ремесленников), но составлявшими особый замкнутый коллектив. Замкнутость эта была обусловлена характером их работы, которая должна была храниться в тайне. Наследственная передача должностей от отца к сыну, родство многих семей, несомненная связанность всего коллектива особыми религиозными обрядами (в том числе участием в культе умерших царей) и запретами, в результате чего все его члены составляли своего рода религиозное братство и одинаково назывались «слушающими зов», - все это создало особенные условия жизни мастеров некрополя. Несомненно, что их творчество имело существенное значение в развитии искусства Нового царства. Уведенные Эхнатоном в его новую столицу, они создали замечательные рельефы амарнских гробниц.

Не удивительно, что, воэвратясь в Фивы, эти люди принесли с собой и все то новое, что они открыли и разработали в новых условиях творчества и от чего они не смогли и не хотели полностью отказываться. Именно в их творчестве, то есть в росписях гробниц, сохранялись следы влияния Амарны, а ярче и дольше всего в гробницах самих мастеров некрополя, где было больше возможностей для проявлений их индивидуального творчества.

Значение искусства Амарны сказалось здесь не только в воспроизведении типично амарнских композиций, но и в общем интересе к передаче реальной обстановки и живых людей, в смелых поисках новых тем и новых приемов. Росписи этих гробниц полны разнообразными жанровыми эпизодами, необычными типами лиц. Именно из гробниц мастеров некрополя происходят такие известные, единственные в своем роде сцены, как «поливка сада шадуфами» или «молитва под пальмой».

Таким образом, внутри фиванского искусства первой половины XIX династии существовали различные направления. Памятники, созданные в других областях страны, тем более не могли быть стилистически однородными.

Следы строительной деятельности Рамсеса II сохранились по всему Египту. Среди его храмов за пределами Фив в первую очередь нужно назвать знаменитый храм, целиком вырубленный в скалах Абу-Симбела (нижняя Нубия) и являющийся вообще одним из наиболее выдающихся произведений египетского искусства (илл. 92 а, 93). Следуя примеру своих предков, которые стремились закрепить покорение Нубии сооружением там не только крепостей, но и храмов, Рамсес II также построил в Нубии ряд святилищ. Однако храм в Абу-Симбеле превзошел все, когда-либо построенное здесь фараонами.

Все оформление храма было обусловлено одной идеей — всеми возможными средствами превознести могущество Рамсеса П. Начиная от масштабов святилища и кончая тематикой его декорировки, все было пронизано этой идеей, лучшим воплощением которой явился фасад храма. Он представляет собой как бы переднюю стену огромного пилона, шириной около 40 м и высотой около 30 м, перед которым возвышаются четыре гигантские сидящие фигуры Рамсеса II. Высеченные из скалы и достигающие свыше 20 м в высоту, эти исполины, превосходившие даже колоссы Мемнона, были издалека видны всем плывшим по Нилу и производили незабываемое впечатление всеподавляющей мощи фараона. Образ Рамсеса вообще господствует в храме: над входом высечено скульптурное изображение иероглифов, составлявших его имя, в первом помещении святилища потолок поддерживают колонны с гигантскими статуями царя высотой около 10 м, стены залов покрыты изображениями его побед, и, наконец, в последнем помещении храма, его культовой молельне, среди четырех статуй богов, которым был посвящен храм, наравне со статуями Амона, Птаха и Ра-Горахте имеется и статуя самого Рамсеса.

Скульптуры и рельефы Абу-Симбела — дело рук фиванских мастеров. Это видно и по подписям некоторых из них под рельефами и по стилистической близости храма в Абу-Симбеле фиванским памятникам. Фивы вообще издавна посылали своих художников для сооружения и украшения нубийских храмов, и поэтому естественно, что именно фиванским скульпторам было поручено и оформление Абу-Симбела.

Фиванские мастера вообще широко привлекались Рамсесом II, как и его отцом, для работ по всей стране. Фиванский зодчий Маи строил храм в Гелиополе, другой фиванец - Аменеминт - храм Птаха в Мемфисе. Фиванские же скульпторы были создателями и рельефов в храме Сети I в Абидосе. Но и деятельность северных художественных школ, особенно Мемфиса и Таниса, расширилась по сравнению с периодом XVIII династии.

Рамсес II превратил Танис в свою фактическую столицу; новая роль города — «Дома Рамсеса» — породила бурную строительную деятельность. Для перестройки старых храмов Таниса и сооружения новых требовалось огромное количество каменных плит, колонн, статуй, обелисков, и при этом так срочно, что изготовить все это заново было невозможно. По приказу царя наряду со спешными работами в каменоломнях были широко использованы и части древних зданий, снесенных как в самом Танисе, так и в ряде городов и некрополей северного Египта. Облик «Дома Рамсеса» вскоре настолько изменился, что о его красоте и богатстве стали слагать стихи: «Это прекрасная область, нет похожей на нее, и, подобно Фивам, сам Ра основал ее. Столица, приятная для жизни, поля ее полны всяким изобилием, и [она снабжается] пищей ежедневно. Ее пруды [полны рыб, а ее озера — птиц]. Ее поля зеленеют травами, и растительность — в полтора локтя. Плоды в садах подобны вкусу меда, закрома полны ячменем и полбой, и они поднимаются до неба...». Полностью воссоздать архитектуру Таниса времен Рамсеса II невозможно, так как здания, построенные им здесь, постигла та же участь, которой сам Рамсес подверг здания своих предшественников. Однако все же можно установить, что главной чертой стиля танисских храмов было стремление к гигантским масштабам и пышной монументальности.

Главный храм занимал территорию в 250 м длиной и в 80 м шириной. Перед первым пилоном стояли два обелиска высотой в 13,5 м. перед вторым - также два обелиска, но уже в 18 и высотой. Двор за вторым пилоном был вымощен плитами черного базальта; здесь стояли четыре обелиска, из которых два были высотой 14,5 м и два почти 17 м, и ряд крупных скульптур, в том числе четыре статуи Рамсеса II из красного песчаника высотой в 8 м. В гипостиле средний неф был выше других, но колонны во всех проходах имели пальмовидные капители и различались только величиной (11 м и 7 м).

Скульптуры «Дома Рамсеса» резко отличаются от фиванских памятников. Для них характерны тяжелые пропорции массивных безжизненных тел с толстыми руками и ногами, огромными плоскими кистями и ступнями; мускулы отмечаются совершенно условно; лица статуй, широкие и плоские, никак не проработаны и так же безжизненны. Грубости работы соответствует общее неумение создать гармоничный памятник. Огромные солнечные диски на головах статуй давят их своей тяжестью, построение групп крайне архаично. Однако отличие всех этих скульптур, имевших, несомненно, одно происхождение, объединенных общим замыслом и манерой выполнения, отнюдь не ограничивается отсутствием в них высокого мастерства, присущего фиванским памятникам. Различие их глубже, потому что здесь иначе задуманы образы, полностью отвлеченные и лишенные каких-либо индивидуальных черт.

Подобный подход можно проследить еще во времена XVIII династии на памятниках, происходящих из Мемфиса, сравнение с которыми позволяет найти объяснение стиля скульптур Пер-Рамсеса. Реалистические искания художников Мемфиса и Таниса давно уже отошли в прошлое. Господство гиксосов отозвалось на севере гораздо тяжелее. Танис, бывший столицей этих завоевателей, при их изгнании подвергся разгрому, и для его возрождения долгое время не было поводов. При ведущей роли Фив ни экономическое, ни политическое положение Мемфиса также не могло усилиться, и за ним оставался главным образом авторитет древнего религиозного центра. «Слышат голос бога в Гелиополе, записывают его приказ в Мемфисе, а для исполнения посылают в Фивы», пели в своих гимнах фиванские жрецы, подчеркивая различие политического значения трех главных городов Египта. В то время как в религии Фив сложился культ покровителя завоеваний, вооруженного боевым мечом «царя богов» Амона, а для литературы и искусства были столь характерны стремления ближе отразить жизнь, — в мемфисском религиозно-философском учении особенно развилась его отвлеченно-созерцательная сторона, а в мемфисском искусстве — идеализирующее направление. Даже то новое, что создавалось в Фивах, здесь воспринималось позже, причем мемфисские памятники, воспроизводя новые черты, продолжали сохранять налет неподвижности и плоскостности. Некоторое оживление было внесено Амарной. Такие произведения, как рельефы гробницы Харемхеба и Саккара (в том числе рельеф с пленными неграми; илл. 91 6), которые были созданы амарнскими мастерами, оставили свой след в мемфисском исскусстве и вызвали интерес к реалистическим образцам, созданным в Фивах и Амарне, как это видно по известной группе рельефов с изображением плакальщиков (илл. 97).

Однако основные принципы мемфисского искусства не были затронуты этим реалистическим влиянием, и, когда перед ним встала задача оформления храмов Таниса, на памятниках последнего и проявилось характерное для Мемфиса отсутствие какого-либо стремления к конкретности образа. Мастера, создавшие скульптуры Пер-Рамсеса, пытались передать образ могучего правителя страны неподвижностью преувеличенно массивного тела, бесстрастием лишенного индивидуальных, характерных черт лица. В поисках лучшего воплощения идеи несокрушимости власти Рамсеса II они обратились к памятникам строителей великих пирамид, но восприняли от них лишь некоторые внешние черты, что придало скульптурам Пер-Рамсеса налет архаизации, но не сообщило им подлинно впечатляющей силы.

На дальнейшем развитии египетского искусства конца Нового царства (вторая половина 13 в. - начало 11 в. до н.э.) тяжело сказались изменения в общем положении страны. Длительные войны, обогатившие рабовладельческую знать, привели к обеднению народных масс и к ослаблению экономики Египта. В то же время усложнилась внешняя обстановка — на историческом горизонте появились объединения племен, разгромивших Хеттское государство, захвативших азиатские владения Египта и подступивших к границам последнего. Усилились и нападения ливийцев. Уже сыну Рамсеса II пришлось отбивать натиск и «народов моря» и крупных сил ливийцев. Последовавшие в конце династии междоусобицы знати и восстание рабов привели к распаду государства и смене династии. Однако и вновь объединившим Египет фараонам новой XX династии после кратковременных успехов не удалось полностью подчинить себе прежние иноземные владения. Египет не мог уже так упрочить свое внутреннее положение, чтобы противостоять внешним угрозам. В результате утраты азиатских земель, а затем и Нубии прекратилось массовое поступление рабов, что привело к резкому усилению эксплуатации народных масс внутри страны. Фараоны в возросшей борьбе со стремившейся к самостоятельности номовой знатью пытались опереться на жречество, жертвуя в храмы земли, рабов и иные дары. Однако близость интересов номовой знати и храмов привела к подчинению последних номархам, в Фивах же власть оказалась в руках верховного жреца Амона, звание которого стало наследственным. Около 1050 г. произошло разделение Египта на две части — северную, под управлением номархов Таниса, и южную со столицей в Фивах.

Создавшаяся историческая обстановка пагубно отразилась на развитии искусства. Крупное строительство прекратилось после смерти второго фараона XX династии, Рамсеса III, при котором все же был еще построен храм Хонсу в Карнаке и монументальный заупокойный храм с дворцом в Мединет-Абу, на западе Фив. Среди рельефов этого храма особо следует отметить знаменитую, полную стремительного движения сцену охоты на диких быков (илл. 96), отмеченную еще явным наследием амарнского реализма. В дальнейшем же в течение долгих лет не было никаких крупных построек. Даже гробницы царей резко уменьшились в размерах. Господство жречества привело к еще большему усилению идеализации в фиванском искусстве. Росписи гробниц стали совершенно стандартными, господствующее место окончательно заняла религиозная тематика. Ослабление экономики привело к ухудшению положения художников; известен ряд забастовок мастеров некрополя, не получавших положенного им снабжения из опустевшей казны. Часть работников некрополя была вынуждена добывать себе средства для существования участием в грабежах царских гробниц. Постепенно уменьшается персонал художественных мастерских, снижается профессиональный уровень памятников. Все чаще встречаются теперь статуи грубой работы, небрежно сделанные росписи.