

Хань Лянь-ци выразил согласие с докладчиком в том, что в V—III вв. до н. э. рабовладение не только не разложилось, но укрепилось. Он считает, однако, что развитие рабовладения, в особенности же появление больших масс долговых рабов, еще не является достаточным основанием для утверждения, что в это время был достигнут этап классического рабовладения. Для того чтобы подтвердить такую точку зрения, следовало бы, по его мнению, определить роль, которую рабы играли в производстве, учитывая при этом наличие огромного слоя крестьянства. До тех пор, пока такое исследование не проделано, Хань Лянь-ци резервирует свою точку зрения на схему периодизации докладчика.

Хань Лянь-ци отмечает как недостаток доклада и то, что Тун Шу-е слишком схематически определил способ производства до V в. до н. э. Не говоря уже о том, что докладчик не коснулся вопроса об уровне рабовладения в эпоху Инь, он не дал анализа значения терминов «чэнь», «чжун», «ли» и «шужэнь», встречающихся в надписях на бронзовых сосудах, и терминов «шужэнь», «шунфу», «чжун» и «минь», встречающихся в Шу-цзине, Шп-цзине и Чжоу-ли. Без такого анализа невозможно серьезное исследование общественного строя той эпохи.

В основном присоединяется к точке зрения докладчика и Ван Чжун-ло. Однако так же, как Хань Лянь-ци, он считает неоправданной характеристику рабовладения V в. до н. э. — III в. н. э. как классического. Он говорит, что при наличии долгового рабства рабовладельческий строй в древнем Китае не мог достигнуть ступени классического античного рабовладения.

В рамках настоящего обзора не представляется возможным более подробное изложение дискуссии, показывающей, насколько интенсивно разрабатывают китайские историки проблемы развития древнекитайского общества. В заключение отметим лишь, что из девяти участников дискуссии, взгляды которых на проблемы истории древнего Китая нашли отражение на страницах журнала, трое (Ван Чжун-ло, Ван Яо-жу, Чжан Вэй-хуа) в основном согласились с общей схемой периодизации, предложенной докладчиком. У двух человек (Лу Нань-цзяо, Ян Сян-куй) эта схема вызвала принципиальные возражения. Остальные четверо (Ван Чжи-фан, Хань Лянь-ци, Хуан Юнь-мэй, Чжэн Хао-шэн) заявили, что вопрос до сих пор остается для них открытым.

В. А. Рубин

ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЕГИПТА И РАС-ШАМРЫ В СЕРЕДИНЕ II ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э. ПО ПАМЯТНИКАМ ИСКУССТВА

Вопрос о взаимосвязях Египта с Сирией в середине второго тысячелетия до н. э. на материале изобразительного искусства ставился в нашей науке лишь в сводных работах. Между тем он заслуживает глубокого и пристального изучения, ибо сфера воздействия Египта на всю художественную культуру Сирии и наоборот была очень значительна и далеко еще не оценена в должной мере. Связь эта показывается мной на ряде образцов искусства Рас-Шамры, с одной стороны, и на ряде египетских памятников, с другой, в особенности же на примере впервые публикуемого здесь деревянного сосуда № 3626 из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина.

Факты взаимосвязей ряда древневосточных культур вызвали уже с конца XIX в. и вызывают и по сию пору в европейской буржуазной науке ряд теорий (преимущественно теорию влияния), затемняющих истинное истолкование па-



Рис. 1. Туалетный сосуд-коробочка. Дерево. Гос. музей изобразительных искусств им. Пушкина



мятников искусства и искажающих объективную картину сложения художественной культуры, в частности Египта, в период Нового царства. Так, например, Дж. Пендлбери в работе, посвященной археологии Крита, пишет, объясняя особенности искусства и, в частности, глистики раннего среднебронзового периода: «Орнамент поражает богатством и разнообразием, особенно если принять во внимание, что здесь перед нами новое искусство. Для объяснения этого обстоятельства необходимо допустить наличие какого-то влияния извне»¹. Следовательно, Пендлбери даже не допускает идеи внутреннего развития исторического процесса. Влияние как определяющий фактор выступает здесь с исключительной выпуклостью.

В таком же плане Пендлбери решает вопрос и о создании египетской художественной культуры тель-амарнского периода в своей итоговой работе о раскопках Амарны². Характер египетского искусства этого времени объясняется и здесь процессом массовой эмиграции критских мастеров в Египет после постигшей Крит завоевательной катастрофы во времена царствования Аменхотепа III. Не последнюю роль, по мнению автора, в формировании художественного вкуса Эхнатона сыграла и близость к нему его воспитателя, губернатора, возможно мийнца. Едва ли стоит останавливаться на столь курьезном объяснении формирования сложной и многообразной художественной культуры Тель-эль-Амарны. Отмечу, что подобное стремление к конкретизации механики влияния встретим мы почти во всех современных работах. Здесь можно было бы ограничиться лишь упоминанием работы Шеффера, поскольку тематика его исследования непосредственно интересует нас в данной работе. Я имею в виду изданный им второй том материалов по культуре Рас-Шамры, где ряд подзаголовков говорит сам за себя³. Так, § 17 именуется: «Эгейско-микенское влияние», § 18 — «Египетское влияние», § 19 — «Месопотамское влияние», § 26 озаглавлен: «Влияние азиатского искусства, в особенности сирийского, на египетское».

Отрицать наличие взаимного влияния искусства Египта эпохи Нового царства и Рас-Шамры безусловно не приходится. Больше того, регистрация мотивов Средиземноморья на памятниках художественного ремесла Египта середины II тысячелетия с каждым днем все больше углубляет наше знание этих искусств; она конкретизирует ту историческую среду, в которой слагалась художественная культура Египта XV — XIV вв., и в то же время наилучшим образом опровергает концепции, рассматривающие иноземное влияние как фактор исторического развития. При такой постановке вопроса задача искусствоведов в этой области сводится к установлению и раскрытию специфики данного искусства как надстроечного явления над определенным социально-экономическим базисом.

Находки египетских вещей, на которых в той или иной мере отложились черты сиро-финикийской культуры, увеличиваются с каждым днем со времени раскопок Библа и Рас-Шамры. Роль, которую приписывали раньше Криту в проникновении элементов культуры Средиземноморья в Египет, ныне в значительной доле должна быть передана Рас-Шамре. «Цветущие города Финикии, — пишет В. И. Авдиев, анализируя военную и экономическую политику Египта в эпоху Нового царства, — были постоянной приманкой для египетских фараонов, которые стремились стать прочной ногой на Финикийско-Сирийское побережье, чтобы господствовать одновременно и над восточной частью Средиземноморья, и над прилегающими областями Передней Азии»⁴. Именно Угарит (Рас-Шамра) был тем пунктом, который наилучшим образом удовлетворял экономические запросы египетской военной знати. Именно через не-

¹ Дж. Пендлбери, Археология Крита, М., Изд-во иностр. лит-ры, 1950, стр. 105.

² J. P e n d l e b e r g u. Les fouilles de Tell el Amarna et l'époque amarnienne, P., 1936. В вопросе об эгейском влиянии на амарнское искусство Пендлбери, по существу, идет вслед за Михаэлисом, Лихтенбергом и др.

³ Cl. S c h a e f f e r, Ugaritica, II, P., 1949.

⁴ В. И. Авдиев, Военная история древнего Египта, т. I, М., 1948, стр. 244.

го познакомился Египет с широким кругом эгейской художественной культуры и, что следует особо подчеркнуть, с искусством Кипра в его оригинальных памятниках, и притом в особой, так сказать, угаритской транскрипции. Искусство со своих позиций наилучшим образом дополнило ту картину взаимосвязи Египта с Передней Азией, с одной стороны, и с Восточным Средиземноморьем, с другой, которую показывают нам письменные источники и в первую очередь анналы Тутмоса III и амарнские письма.

Здесь следует подчеркнуть особенно важную роль художественного ремесла в процессе взаимосвязи культур Египта с Сиро-Финикией. Вывозимые из Египта вещи художественного ремесла были далеко не равноценны. В далекие от Египта страны, как правило, вывозилась лишь массовая продукция, чаще же всего фаянсовые бусы, ушебти, реже статуэтки божеств из фаянса и бронзы. Экспорт же в Сирию и Финикию, испытавший подъем в эпоху Среднего царства (в период XII династии) и

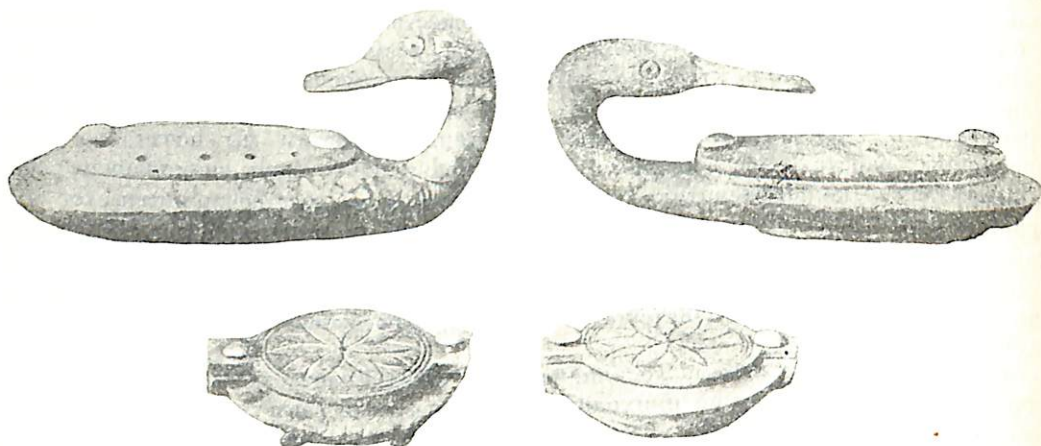


Рис. 2. Туалетные сосуды-коробочки из Рас-Шамры. Кость

в эпоху Нового царства (в период XVIII династии), характеризовался вещами высоко-го качества. Уже Монтэ отметил, что вазы и ювелирные изделия, привозившиеся на всем протяжении эпохи Нового царства из Сирии в Египет, а также изображавшиеся в стенописях храмов и гробниц, почти всегда являлись произведениями большого искусства¹. С другой стороны, достаточно напомнить о сосуде из обсидиана, украшенном золотом и содержавшем имя Аменемхета III, из раскопок в Библе, чтобы убедиться, какие высококачественные произведения прикладного искусства доставлял в свою очередь Египет в страны Восточного Средиземноморья уже задолго до интересующей нас эпохи. Больше того: изысканнейшая техника соединения обсидиана с золотом была почти уникальна в египетском художественном ремесле. Ведь обсидиановый бальзамарий из Библе имеет аналогии лишь с несколькими подобными сосудами времени царствования фараонов Сенусерта II, Сенусерта III и Аменемхета III из раскопок в Дашуре и Иллахуне и не без основания, как думали некоторые ученые, может считаться драгоценным подарком одной из царевен, отданной замуж за одного из союзников и вассалов египетского царя².

Высококачественным является и впервые здесь публикуемый деревянный туалетный сосуд-коробочка № 3626 из собрания ГМИИ им. Пушкина (рис. 1), имеющий овальную форму, несколько суживающуюся к одному концу, где находится своей овалобразная, приподнятая кверху ручка. Понятие сосуда может быть приложено к данной вещи с такой же оговоркой, как и к бесчисленной серии подобных же дру-

¹ P. Montet, *Byblos et l'Égypte*, P., стр. 291—294.

² «Syria», III (1922), вып. IV, стр. 273—297.

гих вещей, выполненных чаще всего в дереве, но также в камне и кости. Подобные очень плоские вещи, являющиеся одновременно и своеобразной коробочкой, напоминают скорее всего по своей форме ложку.

Этот казался бы частный пример покажет, сколь глубокой была связь Египта с сирийской художественной культурой и сколь оригинально самобытными остались эти два взаимопереплетавшихся искусства, главным образом в эпоху XVIII египетской династии.

Тип этой коробочки-сосуда был заимствован из Сирии, что явствует из раскопок Рас-Шамры. В числе других вещей художественного ремесла в раскопках 1931 г. была обнаружена здесь целая серия мелких сосудов из алебастра, а также костяные

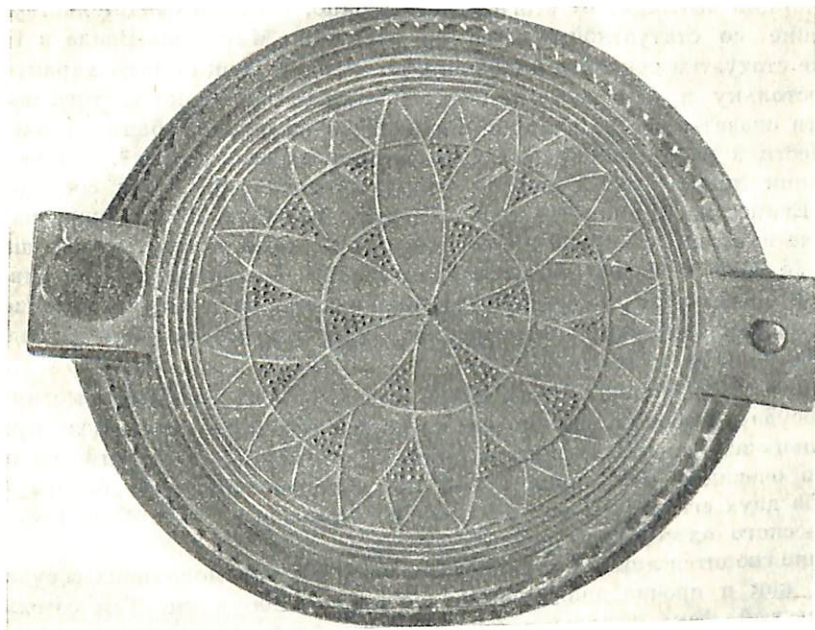


Рис. 3. Туалетный сосуд-коробочка. Дерево. Гос. Эрмитаж

коробочки с отогнутыми назад головами уток и круглые с отодвигающейся на шпелке крышечкой и выгравированным на крышке рисунком розетки (рис. 2)¹. Близость и, больше того, полное тождество всех этих вещей с рядом египетских эпохи Нового царства не оставляют никакого сомнения. Так, например, алебастровый бокальчик из Рас-Шамры совпадает по форме с хорошо известными такими же египетскими из фаянса и алебастра, дискообразные алебастровые двухъярусные сосудики на тонкой ножке из Сирии легко сопоставляются с аналогичными алебастровыми же египетскими сосудами и т. д.

Однако непосредственный интерес для данной работы имеют все же сирийские круглые костяные сосудики с отодвигающейся крышечкой. Совершенно тождественны им два египетских сосуда-коробочки эпохи Нового царства из Государственного Эрмитажа (№ 2361) и из Государственного историко-археологического одесского музея (№ 52953) (рис. 3). Взаимосвязь культур Рас-Шамры с Египтом эпохи Нового царства периода XVIII династии на примере приведенных образцов художественного ремесла самоочевидна. Не противоречит этому и установленная Шеффером дата изготовления сирийской продукции: «Угарит 2», т. е. конец XV и первая половина

¹ «Syria», XIII (1932), табл. VIII.

XIV в. до н. э.¹ Остается только неясным, где была изготовлена вся группа названных алебастровых сосудиков — в Египте или же на месте, в Сирии. В первом случае мы должны допустить наличие вывоза, во втором — вариант сирийской работы, исходя из египетских образцов, или же напротив, египетскую переработку сирийских прототипов, но, так или иначе, при всех вариантах взаимосвязь обеих синхронных культур бесспорна. В костяных же коробочках-сосудах, как круглых, так и с головками уток, напротив, явно видна сирийская работа, что явствует из совершенно различного подхода к модели в искусстве Рас-Шамры и Египта этого времени. Там, где египетский художник в некоторой мере в ущерб реальной трактовке формы больше увлекается ее контуром, красивым изгибом линии силуэта, там сирийский мастер, напротив, стремится к правдивой ее передаче, даже в том случае, если ее контур и пропорции выглядят от этого менее изящно. Об этом свидетельствует бронзовое навершие со статуэткой сокола из раскопок Минет-эль-Бейда в 1929 г. Поскольку же статуэтка сокола и коробочки с головками уток выдают характер местной работы, постольку и остальные круглые костяные коробочки из того же комплекса и, кстати сказать, всегда воспроизводившиеся на одной таблице, с очевидностью можно отнести к работе сирийских художественных мастерских². Более того: есть все основания думать, что подобная форма круглого плоского сосуда-коробочки пришла в Египет из Сирии, ибо ведь в Египте до эпохи Нового царства подобных вещей мы не находим; с другой же стороны, как на это укажет дальнейший анализ коробочки № 3626 из ГМИИ, — мы найдем в ней и гравировку тех мотивов, происхождение которых из Рас-Шамры и, в широком смысле, из искусства Средиземноморья также не вызовет сомнения. Следовательно, факт этот может быть засвидетельствован по совокупности признаков.

Найденные в раскопках Рас-Шамры весной 1931 г. три костяные круглые туалетные сосуда-коробочки имеют на крышке выгравированную розетку. Крышка на двух шпильках, заканчивающихся круглой «пуговицей», отодвигается в сторону. Совершенно очевидно, что вариант той же «чечевицеобразной» формы сосуда видим мы и на двух египетских сосудах: из Гос. Эрмитажа (№ 2361) и Гос. историко-археологического одесского музея (№ 52953).

Различие сводится лишь к технике изготовления. Оба последних сосуда вырезаны из дерева, как и прочие аналогичные египетские сосудики. Тем самым подтверждается частый факт точного переноса одной формы на другую при изменении лишь техники и материала. Вместе с тем это лишний раз показывает и своеобразие употребления материалов в двух интересующих нас культурах.

Едва ли можно сомневаться, что вариант той же формы представлен и публикуемым здесь сосудом № 3626. Его грушеобразная, а не круглая форма есть дальнейшая вариация египетского художественного ремесла. Сирийским мотивом, но по-египетски понятым, является и гравировка на его крышке пальметки и силуэта горного козла. Происхождение формы пальметки имеет в науке не меньшую историю, чем мотив спирали³. Конечно, и в самом искусстве Египта можно найти более ранние изображения этой пальметки и во всяком случае ее прообразы, однако в данном случае мотив этот по совокупности данных надо считать заимствованным из той же Рас-Шамры, где он являлся неотъемлемой частью всей сирийской изобразительной символики. Поэтому можно было бы условно назвать данную разновидность пальметки сирийской, что, кстати сказать, и было уже сделано в самом начале нашего века в каталоге Каирского музея, посвященном фаянсовым сосудам.

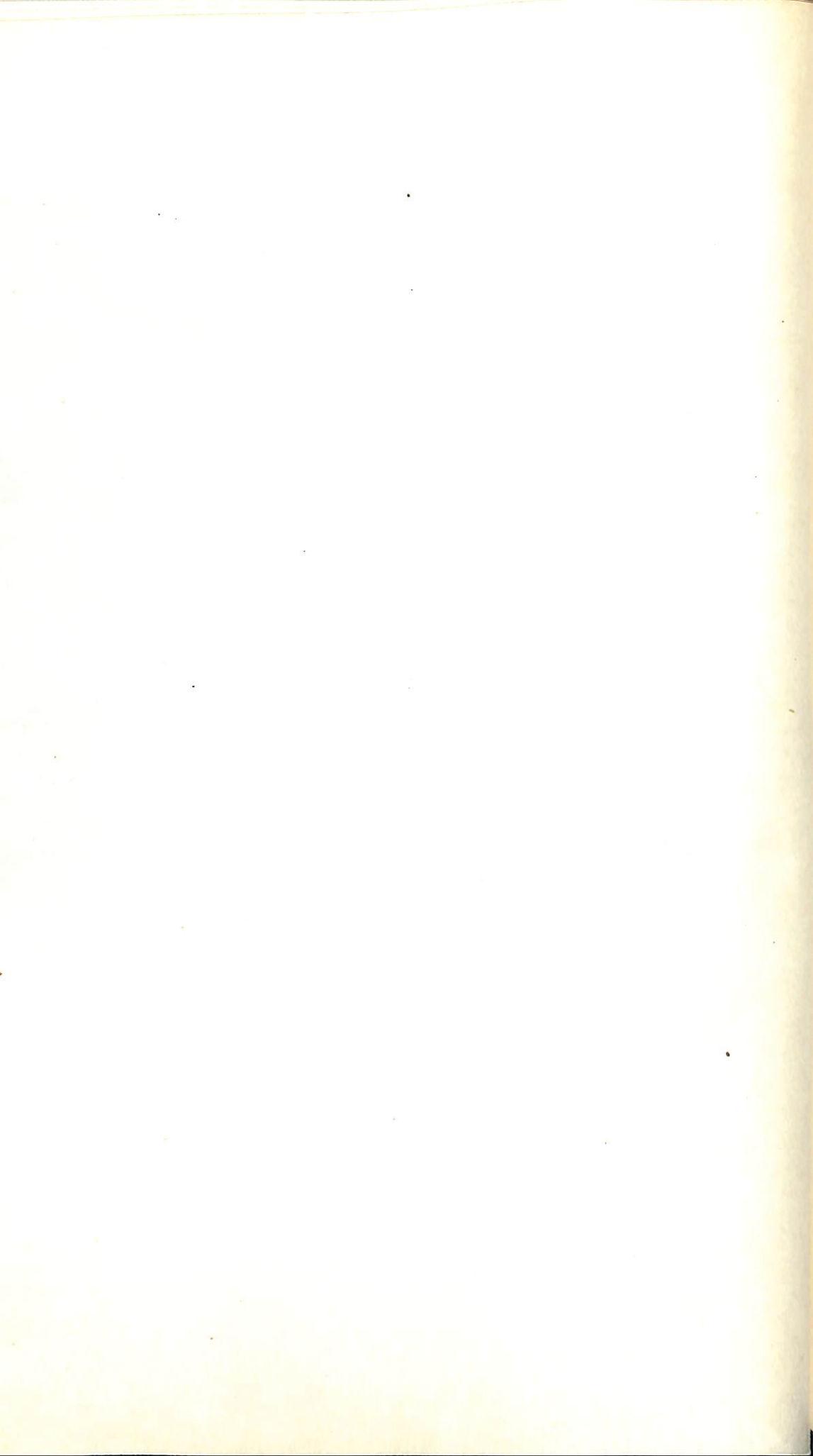
В полемике по вопросу о прародине мотива пальметки некоторые исследователи

¹ Ugaritica, I (1939), стр. 33; Ugaritica, II (1949), § 26.

² «Syria», XIII, (1932), табл. VIII.

³ Все эти разноречивые точки зрения приведены в двух работах: Н. Д. Флентнер. Стекольно-керамические мастерские Тель-Амарны, «Ежегодник Российского института истории искусств», I, 1922, стр. 161—163 и P. Montet, Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel empire, P., 1937, гл. III.





отмечали, что и само египетское искусство знало этот мотив в его зачаточной или же развитой форме до начала XIV в., и указывали при этом на единичные памятники периода XII династии, например, на скарабей из зеленой яшмы, опубликованный Фл. Петри, или же рельеф на троне статуи Сенусерта I. Со своей стороны, мы могли бы указать еще на ряд примеров: на рисунок развитой пальметки на медном чехле колчана времени Тутмоса III, на деревянную плакетку из гробницы Аменхотепа II, на орнаментальную роспись из гробницы Кенамона того же царствования и многие другие примеры. Но все эти и другие примеры все же не могли бы опровергнуть очевидного переднеазиатского и восточномедитерранейского происхождения интересующего нас мотива пальметки. Во-первых, ведь тесные сношения Сирии и Финикии с Египтом, особенно в период XII и с начала XVIII династии, засвидетельствованы многочисленными примерами из области изобразительного искусства. Эту точку зрения разделяет и Н. Д. Флитнер, когда она пишет: «таким образом, процветание этой формы (т. е. волутообразной пальметки — В. П.) падает на эпоху усиленных сношений с Азией, в частности с Сирией, почему мы получаем еще одно подтверждение правильности определения этой формы как „сирийской“, вернее, может быть, как „переднеазиатской“, потому что многочисленные примеры показывают, насколько этот мотив был характерен не только для Египта, но и для всей Передней Азии»¹.

Мотив пальметки в форме стержня-ствола с расходящимися от него волутами (спиральями, закручивающимися вправо и влево и попеременно обращенными вниз и вверх) является для всей переднеазиатской изобразительной символики образом священного дерева². Теме «священного дерева» в религии и искусстве Передней Азии и Элама посвящены многочисленные исследования³. Священное дерево в широком смысле, как жизнеутверждающее начало, как символ плодородия, вне всякого сомнения, зародилось в древнейших культурах Месопотамии и Передней Азии. Специально изучавший этот вопрос Ж. Контено связывал образ священного дерева с древнейшими периодами эламо-шумерской культуры, откуда он, естественно, проник и на почву сирийского мифотворчества⁴. Такие же соображения высказывались в по-следующих специальных работах. Ограничимся по данному вопросу лишь несколькими примерами. Одно из древнейших изображений священного дерева мы видим на одной эламской чаше из Муссиана⁵. То же изображение совмещается с рисунком горного козла⁶. Те же животные, фланкирующие священное дерево, фигурируют на других рисунках из Суз и Ура древнейшего периода⁷. На цилиндре из Телло в Лувре такой же козел, великолепно вырезанный, стоит на задних ногах около дерева⁸.

¹ Н. Д. Флитнер, ук. соч., стр. 161.

² Мотив этот в подавляющем числе случаев связан и с одновременным изображением горных козлов, фланкирующих это «священное дерево», в силу чего мы будем рассматривать это изображение вместе и скажем наперед, что одновременное использование обоих мотивов на публикуемом египетском памятнике только лишний раз подтверждает правильность нашей точки зрения на декоративное использование египетским мастером целостных и неразрывных элементов образного переднеазиатского представления.

³ N. Perrot, *Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam*, P., 1937. В этой работе приведена большая библиография по данному вопросу.

⁴ G. Contenau, *La glyptique Syro-Hittite*, P., 1922; он же, *Babyloniaca*, IX, стр. 26.

⁵ «Mémoires de la Délégation en Perse», VIII, рис. 214, стр. 121.

⁶ N. Perrot, ук. соч., табл. 3, 10.

⁷ Воспроизведено в «Délégation...», XVI, табл. VIII и Legrain, *Ur excavations*, III, рис. 37.

⁸ Воспроизведено у N. Perrot, ук. соч., табл. 5, 18.

Наконец, особенно интересна многофигурная композиция на резном камне шумеро-аккадского периода, где у двух фигур за спиной торчат пучки колосьев и тут же один из козлов подскакивает, чтобы их достать¹. Связь этой композиции с земледельческими культами очевидна, в равной мере как и связь горного козла во всех вышеприведенных изображениях с образом священного дерева, с символом плодородия.

Весь круг этих образов, выросших на почве религиозной символики Месопотамии и Средиземноморья, естественно, получает свое дальнейшее развитие на новом этапе сирийско-финикийского и сирийско-хеттского искусства. Здесь следовало бы, кроме Рас-Шамры, привлечь в особенности и глиптику из Кер-Кука, давшую наименование особому керкукскому стилю и объясняющую широкую синхронную группу резных цилиндров конца XV — начала XIV в. из Сирии, Палестины, Кипра и других мест Эгеики. Выполненные бутеролью эти цилиндры почти все содержат изображение священного дерева в форме интересующей нас пальметки с закручивающимися вверх и вниз волнами спиралей и одновременно содержат изображение тех же горных козлов, фланкирующих дерево.

Что же касается Рас-Шамры, то оба изображения, священного дерева и горного козла, оказались и здесь слитыми неразрывно и отражающими два аспекта одного и того же смыслового обозначения. Самой яркой тому иллюстрацией является блестящая по исполнению и насыщенная древней символикой композиция на золотой чаше (рис. 4)². Центральный круг композиции занят здесь разделенной на секторы розеткой, символизирующей, как полагают, солнце, дающее жизнь всему растительному и животному царству, расположенному во втором круге. Мы видим здесь горных козлов в позе адорации, в обычной композиции антитезы по бокам от символа плодородия — священного дерева в форме пальметки. Все ту же пальметку видим мы и в последующих двух кругах. Важно отметить, что не только в изобразительной символике, но и в текстах Рас-Шамры священное дерево как символ плодородия встречается в связи с культом богини Анат и бога Ваала, ежегодно обновляющего природу, дарующего жизнь растениям и питающимся ими животным³. Еще интереснее упоминание в одном из фрагментов Рас-Шамры горных козлов в числе других животных, приносимых в жертву богиней Анат при оплакивании ею Ваала⁴. Как священное животное, горный козел встречается всегда в контексте со священным деревом или же с богиней-матерью, с подчеркнутой идеей жизнеутверждающего начала, плодородия. Хорошо знакомую пальметку с антитетичной композицией козлов видим мы и на превосходной работы цилиндры⁵. Наконец, в двух случаях встречаем мы изображения богини, держащей в обеих руках фигурки козлов: в одном — на рельефной костяной пластинке, возможно, крышке пиксиды, — богиня Рас-Шамры явно находится в кругу эгейских богинь⁶; здесь она, фланкируемая козлами, держит колосья в руках, в другом же случае, на золотой подвеске, богиня изображена обнаженной и стоящей на льве⁷. Связь этого изображения с египетской иконографией не подлежит сомнению, поскольку аналогичная композиция нам хорошо известна по египетским стелам, посвященным богине Кадеш, и поскольку богиня на сирийской подвеске носит гаторический парик. Последнее обстоятельство также вполне закономерно, ибо наличие гаторического культа здесь вполне уместно.

¹ Воспроизведено у N. Perrot, ук. соч. табл. 8, 33.

² Ugaritica, II, 1949, табл. VIII; «Syria», 1934, стр. 124.

³ Ш. В р о л л о, Рас-Шамра, или вновь найденная финикийская литература, ВДИ, 1937, № 1, стр. 78—86.

⁴ «Syria», 1934, вып. III.

⁵ Воспроизведено в «The Illustrated London News» от 11 февраля 1933 г.

⁶ Ugaritica, I (фронтиспис).

⁷ Ugaritica, II, 1949, рис. 40, стр. 36; «Syria», XIII (1932), табл. IX.

Как показало специальное изучение, во всех известных нам случаях на вещах прикладного искусства Передней Азии и в особенности Рас-Шамры фигурирует изображение дикого козла — *Capra hircus aegagrus*.

Изображение этой разновидности горного козла встречалось в Египте задолго до середины II тысячелетия. Но факт этот все же ни в какой мере не снимает вопроса о заимствовании изображения горного козла египетским искусством эпохи Нового царства, главным образом потому, что это изображение встречается здесь в комплексе с другими изображениями, характерными для Месопотамии и дотоле не известными Египту. Кроме того, эти изображения становятся слишком частыми. Достаточно для этого указать на подобное изображение на кинжале царицы Аах-Хотеп, на частые изображения фигурирующих в качестве иноземных подношений египетским царям и вельможам сирийских ваз с крышками, заканчивающимися головами горных козлов, на изображения в росписях гробниц Рехмира, Амисеба, Себекхотепа и др.¹; наконец, следует привлечь гравированные изображения тех же животных на деревянных египетских сосудах и, в частности, на нашей коробочке № 3626 из ГМИИ. В последнем случае, как уже указывалось, изображение козла *Capra hircus aegagrus* соединяется с изображением священного дерева (пальметки).

Однако установленный нами факт заимствования Египтом мотивов горного козла и пальметки на сосуде № 3626, в равной мере как и самой формы этой коробочки с отодвигающейся крышкой на шпильке, ни в какой мере не позволяет еще говорить о простом копировании, подражании, механическом переносе мотива. Сторонники теории влияния неизменно и всегда делали одну и ту же ошибку, отбрасывая понятие стиля, специфики художественного языка и ограничиваясь тем самым областью иконографии, т. е. сюжетики, мотива, характера тематики. В этом случае влияющая сторона, т. е. искусство Сирии, как бы стирало искусство Египта, лишая его самостоятельности и тем самым своеобразия историко-художественного развития. На самом деле факт установленного заимствования еще больше подчеркивает самобытность египетского искусства.

Коренное различие искусства Египта и Сирии заключалось прежде всего в самом показе этих двух мотивов — пальметки и животного. Если для всего искусства Передней Азии эти два мотива истолковывались в религиозно-магическом плане и потому были неразрывно связаны, то на почве египетского искусства они утратили религиозную символику. В Египте, как известно, также имело место самое обожествление деревьев и растений. Так, например, сикомора, чаще всего фигурирующая в изобразительном искусстве и литературе, в основном была связана с культом мертвых. Она рассматривалась как посмертное убежище души человека, чему имеются многочисленные подтверждения в стенописях и рельефах. Так, мы видим, например, преклоненного египтянина, приносящего жертву перед сикоморой на одной фиванской стеле рамесидского времени². Сикомора, как и в прочих случаях, изображена в виде дерева с довольно пышной кроной и раскидистыми ветвями. У ее подножия и в зелени ветвей прячутся птицы с человеческими головами. Совершенно ясно, что переднеазиатский культ священного дерева развивается по другой линии магических представлений.

В силу различия образной символики в искусстве Египта и Рас-Шамры изменяется и композиция рисунка. В Рас-Шамре, в равной мере как и во всей предшествующей глиптике, вплоть до древнейших эпох Элама и Джемдет-Насра, расстановка рассмотренных мотивов сводилась к композиции иератического порядка, к композиции антитезы, к фланкированию пальметки горными козлами. Пальметка здесь изображала священное дерево, принявшее сирийскую форму, и заключала в себе идею оплодотворения, плодородия, жизни, даруемой растительному и животному царству.

¹ Воспроизведено у N. Davies, *Ancient Egyptian paintings*, I, табл. XLII—XLIII.

² Воспроизведено у H. Kees, *Der Götterglaube im alten Aegypten*, 1941, табл. III.

Обусловленный мотив, продиктовавший фронтальную композицию адорации, оказался непонятным египетскому художнику. Он соединил и расставил на нашем сосуде все выденные им на сирийских вещах мотивы вполне произвольно. Священное древо превратилось в букет красиво круглящихся волот, завершенных наверху также изящно отогнутыми в стороны головами уток и тремя яркими пятнами цветов лотоса. Самый же верхний сегмент овала крышки оказался заполненным красиво свернутой лежащей фигурой горного козла. Совершенно очевидно, что и эту фигуру художник употребил в декоративных целях, для заполнения пространства и для стилистической увязки ее с подобным же орнаментальным мотивом пальметки. Символ священного древа превратился в пальметку и только. Потому-то стало возможным и отбросить одно животное, лишая тем самым композицию ее ператической направленности и переведа ее в иной художественный строй.

К концу XV и первой половине XIV в. относится и частое использование интересующей нас пальметки в орнаментах настенных росписей, где этот мотив растворяется в непрерывной игре узора и, следовательно, уходит еще дальше от первоначального характера своего прототипа. Достаточно для этого указать на настенный орнамент в гробницах Кенамона времени Аменхотепа II и Неферхотепа времени Хоремхеба¹.

В различной манере дается и изображение животного в искусстве Рас-Шамры и Египта. Для этого достаточно сравнить фигуру горного козла на публикуемом памятнике с изображением тех же животных или львов на золотой чаше из Рас-Шамры или же с бронзовой статуэткой сокола из тех же раскопок. Характерное местносирийское обличье этой статуэтки отмечалось уже раньше, говорилось о египетском прототипе птицы и в то же время о неегипетском мотиве урея, зажатого птицей в ногах. Однако не столько этот мотив, сколько приземистые пропорции птицы, значительно более плотная передача формы, более верно схваченная поза по сравнению с отвлеченной силуэтностью, хорошо нам знакомой по бесчисленным бронзовым статуэткам Гора, — выдают сирийское происхождение памятника. К этим наблюдениям можно прибавить и неизвестное египетской пластике строение бугристой головы у птицы, доказывающее (число примеров можно было бы увеличить) две различные трактовки природы. Сравните далее, как отличаются утиные головы на костяных коробочках из Рас-Шамры от выгравированных голов уток на нашем деревянном сосуде. Некрасивыми, приземистыми и в то же время более живыми кажутся утки в сирийском искусстве по сравнению с значительно более условной, но зато красивой и интеллигентной линией силуэта в птичьих головах на египетском памятнике.

Едва ли после всего сказанного можно сомневаться в сирийском происхождении всех тонко вырезанных мотивов на коробочке-сосуде № 3626 из ГМИИ, ибо ведь речь идет не о каком-либо одном мотиве, но целом комплексе предметов, многочисленных в сюжете Сирии и скомбинированных воедино на египетском памятнике.

Суммируя в итоге стилистические различия двух взаимовлиявших искусств, можно сказать, во-первых, что египетское искусство использовало полученные из Рас-Шамры мотивы и, шире, новую иконографию без учета их первоначальной символики и, во-вторых, что это использование направилось по другой линии стилистически-художественного развития, целиком и полностью связанного со всеми особенностями старых художественных традиций, с прошедшим классическим наследием всей египетской художественной культуры.

Остается уточнить время появления нашего памятника. Деревянными сосудами-коробочками интересовались уже давно. Так, Г. Масперо посвятил им специальную статью уже в 1881 г.², Ж. Капар — в 1902 г.³; в 1898 г. вышла статья Э. На-

¹ Воспроизведено у N. Davies, *Ancient Egyptian paintings*, I, табл. XXXIII; II, табл. XXXIII, LXXXII.

² G. Maspero, *Cuillers de toilette en bois*, XVIII dynastie (Musée du Louvre), *Monuments de l'art antique*, P., 1881, II.

³ J. Capart, *Recueil de monuments égyptiens*, I Série, 1902, Bruxelles.

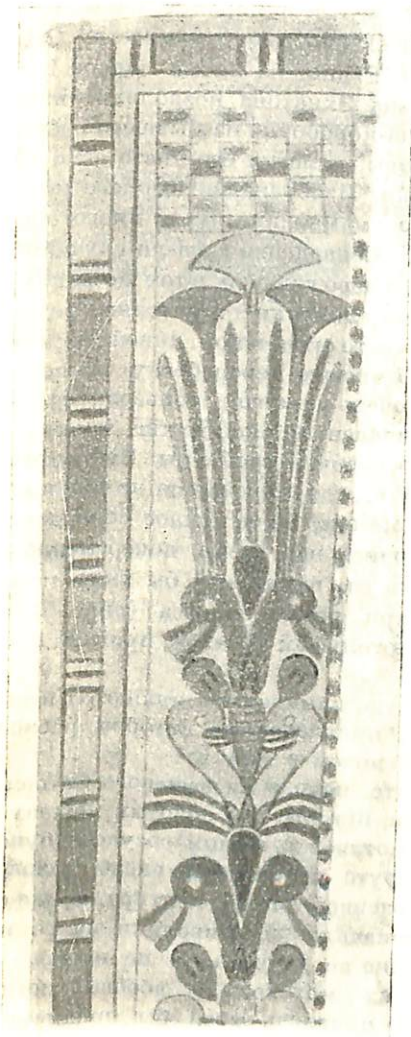


Рис. 5. Фрагмент египетского сосуда. Дерево



Рис. 6. Ножны от меча Тутанхамона. Золото

вилля, посвященная публикации аналогичной коробочки из бывшего собрания М. Грегора¹. Все названные авторы относили деревянные сосуды-коробочки ко времени XVIII династии, отмечая на них влияние не только крипто-микенского, но и сирийского искусства. Любопытно отметить, что, исходя из условий находки в 1842 г. известного резного круглого деревянного сосуда из музея в Берлине, считавшегося микенским, Навилль отнес его с абсолютной убежденностью к искусству Сирии, поскольку гробница содержала имя приехавшего в Египет из Сирии жреца Ваала. Нахождение же в этом погребении золотого кольца Эхнатона позволило автору и уточнить датировку. Что же касается другого сосуда-коробочки из бывшего собрания М. Грегора, то автор, несмотря на сирийские мотивы, отметил его чисто египетское обличье и, судя по всему, отнес к тому же времени. Изображение горного козла с напавшей на него львицей на названном деревянном памятнике имеет много общего с фигурой того же животного на нашей коробочке. Совпадение едва ли случайно: в обоих случаях мы видим козла с резко повернутой влево головой, в том же ракурсе. Несмотря на явно иноземный мотив, характерный для глиптики и торевтики Средиземноморья, изображение обоих животных дается в чисто египетском, линейном, стиле.

В данном случае мы встречаем необыкновенно чистую переработку египетским искусством сирийских мотивов. Укажем и на факт очень частого использования в период Амарны мотива сирийской пальметки в бесчисленном количестве мелких фаянсовых подвесков². Наконец, упомяну еще раз о росписи гробницы Неферхотепа, относящейся к тем же годам третьей четверти XIV в., где встречается не только бесконечное плетение орнамента из «сирийских пальметок», но и полное совпадение с узором на сосуде-коробочке № 3626. Так, в стенописи над тремя попеременно закручивающимися вниз и вверх волотами пальметки мы видим как бы вырастающие из стебля или завершающие весь этот букет три цветка лотоса (рис. 5). На сосуде из ГМИИ эти три цветка, выложенные яркоголубым фаянсом, придают основную декоративную прелесть памятнику.

Столь же решающим для датировки нашего сосуда памятником являются и золотые ножны из гробницы Тутанхамона (рис. 6)³, привлеченные автором раскопок Рас-Шамры для доказательства связей Сирии с Египтом в XIV в.⁴

Уже указывалось и об отнесении к той же дате, исходя из вещевого материала комплекса, самих сирийских памятников и из Рас-Шамры. На золотых ножнах мы также видим не только совпадение отдельных мотивов с нашим сосудом (букета-пальметки с цветами наверху и горного козла с круто повернутой влево головой), но и близость стиля. Мы видим то же увлечение красивой линией контура, ту же свободную разбросанность фигур, лишённую первоначальной символики на ее родине и использованную в ином стиле. Далеко еще не доучтено и не изучено использование искусством Тутанхамона сирийских мотивов и вообще мотивов искусства Средиземноморья. Достаточно для этого привлечь хотя бы орнамент из тех же пальметок и спиралей на наружной спинке колесницы или тождественную с отмеченными выше деревянными сосудами композицию с животными на дивном алебастровом сосуде⁵.

Из всех приведенных здесь аналогий золотые ножны от меча времени Тутанхамона представляются мне стилистически самым близким памятником к деревянной

¹ Ed. Naville, Une boîte de style Mycénien trouvée en Égypte, «Revue arch.», P., т. XXXIII (1898), стр. 1—11.

² См. иллюстрацию в указанной статье Н. Д. Флитнер, табл. XII, 9; подобный подвесок имеется в ГМИИ за № 4541 и в Гос. Эрмитаже за №№ 2138, 2139, 2140, 2141, 2142.

³ Н. Karter, Tout-ench-Amun, II, 1927, табл. 88.

⁴ Ugaritica, II, 1949, табл. XI и § 26, стр. 30—35.

⁵ Н. Karter, Tout-ench-Amun, II, табл. 17, 37, 50, 51.

коробочке № 3626 из ГМИИ, в силу чего я и датировую ее расширенно эпохой Тельель-Амарны и с большей долей вероятия временем царствования Тутанхамона.

Изучение конкретного материала подтверждает, таким образом, факт заимствования египетским искусством отдельных мотивов в искусстве Рас-Шамры, но вместе с тем опровергает наилучшим образом ложную трактовку влияния как определяющего фактора развития. Совершенно очевидно, что во всех областях культуры Египет эпохи Нового царства шел собственными путями, и если нам удалось установить заимствование отдельных мотивов из искусства Рас-Шамры, то это только прибавило лишний штрих во взаимосвязях этих двух культур и позволило глубже поставить вопрос о степени их исторической связанности.

Взаимовлияние и взаимопроникновение культурных ценностей между Египтом и Сирией в XV—XIV вв., разумеется, имели место, и задача историка искусства заключается лишь в изучении степени глубины этих связей, а тем самым и в изучении специфических особенностей каждого из этих искусств.

В. Павлов