

ЕГИПЕТСКИЙ ФАЯНСОВЫЙ СОСУД № 3612 ИЗ ГМИИ им. А. С. ПУШКИНА

Публикация этого первоклассного памятника, как часто бывает, косвенно освещает важную историческую проблему. Наш сосуд лишний раз убеждает в органической связи художественной культуры Телль-Амарны с египетской культурой предшествующего периода, тем самым опровергая длинный ряд теорий, выдвигавшихся раньше и сейчас еще процветающих в западноевропейской буржуазной науке. Многие из египтологов начала нашего века, как Шпигельберг, Дихтенберг и др., положили начало тем миграционным теориям, которые в искусстве Амарны видели как бы особое искусство (Sonderkunst), следовательно, во многом выпадающее из общего процесса развития египетского искусства и созданное будто бы лишь под влиянием импортных образцов. Советская наука о древней истории опровергла теории миграционистов. Опровергают ее на каждом шагу не только наши большие исследования, открытие новых культур на территории СССР, но и изучение, казалось бы, скромных, отдельных памятников, хранящихся в наших музеях и в очень большом числе неизданных и неизученных. Таким интересным памятником, в конечном счете помогающим осветить очень широкий историко-культурный вопрос, является и публикуемый сосуд.

Туалетный сосуд № 3612 (выс. 14,5 см.) имеет остродонную, амфорообразную форму. Именно к этой группе принадлежат вазы №№ 3623 и 3693 эпохи Нового царства в Каирском музее; последний из названных сосудов ближе по форме к нашему памятнику. Сосуд ГМИИ отлично сохранился, если не считать незначительной выбоины в одном месте горла сосуда и стертости поливы на правой ручке (со стороны изображения утки) и на яйцеобразном конце сосуда, где из-за утраты глазури выступило пористое и несколько шероховатое тесто фаянса.

Сосуд с достаточно узким и низким горлышком имеет совершенно прямые, исклю-

чительно крутые плечи (под прямым углом к горлу) и почти конусообразное, яйцеобразно закругляющееся книзу тулово. Две еле заметные маленькие ручки приходятся у самых плеч сосуда, как и в сосуде № 3693 Каирского музея, в противоположность амфорной вазочке № 3623, где ручки приходятся ниже, — на самом тулове сосуда. Наш памятник дает образец полихромного, расписного фаянса на белому фону. Мотивы декора в общем единообразны. На плечах сосуда идет целая полоса опрокинутых книзу лепестков лотоса. При этом наблюдается строгая перемежаемость цвета. В четком ритме идут, перемежаясь, светлоголубые и коричневые лепестки. Совершенно такой же фриз идет под самыми плечами по тулову сосуда. На боковых сторонах, служа как бы продолжением ручек, даны также обращенные вниз два цветка лотоса и его разновидности *Nymphaea Caerulea*¹. Цветы эти написаны довольно небрежно, о чем более подробно будет сказано дальше.

Цвет лепестков не совсем одинаков, что, в частности, связано и с характером объекта. Так, со стороны правой ручки цветы даны достаточно интенсивным тоном, в то время как с левой стороны они сходят книзу более светлыми размытыми красками. Низ сосуда закалчивается расцвевшим цветком лотоса, близко напоминающим наши плавающие, чашеобразные «кувшинки» с их торчащими остро вверх лепестками. Расцветка лепестков та же, что и в верхних фризах: из-за больших светлоголубых лепестков, перемежающихся с коричневыми, выглядывают меньшие белого цвета. С двух сторон середина тулова сосуда занята еще двумя изображениями: пучком цветущих папирусов, как бы вырастающих из полосы земли, отделенной полосой от нижнего цветка, и с обратной стороны — вылетающей из зарослей уткой. Пучок цветов того же густокоричневого тона; у утки голова и крылья голубые, хвост коричневый. В силуэте птицы бросается в глаза очень широкая, жирная линия и особенно хвост, трактованный пятном, как бы посаженной кляксой.

Со всех точек зрения наш сосуд не вызывает сомнения в датировке. В каталоге фаянсовых сосудов Каирского музея мотив падающих листьев в орнаментике фризов



Рис. 1. Сосуд № 3612, собр. ГМИИ им. А. С. Пушкина

¹ Указание на эту разновидность лотоса мы встречаем прежде всего в каталоге фаянсовых сосудов Каирского музея. Мотив *Nymphaea Caerulea* нашего сосуда совершенно идентичен с рисунком на сосуде № 3683. Стилизация же этого цветка в целой форме сосуда-кубка, обычно темно-голубого цвета, встречается в сосудах № 3692, 3698, 3705, 3707 и др. того же музея.

отмечается как типичный для периода XVIII династии. Таков, например, фриз на голубом с черным рисунком сосуде № 3620 или же на крошечном амфорообразном сосудике № 3640 с именем царицы Ти. Близость нашего памятника с точно датированным сосудиком не исчерпывается лишь мотивом опрокинутых лепестков или целых цветков, поскольку в обоих случаях мы имеем дело прежде всего с амфорообразной формой туалетного сосудика. Цвет нашей вазочки не может служить уточняющей датировкой, поскольку белый цвет фаянса, хоть и много реже, чем обычный густоголубой, но все же встречается на всем протяжении эпохи Нового царства. Достаточно для этого вспомнить хотя бы хранящиеся частично и в нашем музее инкрустированные розетки времени Рамсеса III, украшавшие сооружения Тель-эль-Иехудей, с их преобладанием белого цвета.

Все же следует привлечь во внимание грубоватый характер теста, типичного для фаянсовых инкрустаций двора в Амарне. Выше указывалось на грубовато-пористый состав желтовато-белого теста, выступающего на одной из ручек и кончике нашего сосуда. Приведем еще один пример: замечательный шарообразный расписной сосуд белого цвета № 3965 из музея в Каире. И в данном случае датировка уточняется, поскольку надписи приводят ко времени Аменхотеп III.

Близость и зачастую совпадение элементов искусства периода Аменхотеп IV с искусством времени его отца — факт установленный. Датировку издаваемого сосуда можно уточнить еще более, безусловно отнеся его к Амарнскому периоду. В этом убеждает и ри-



Рис. 2. Сосуд № 3612, собр. ГМИИ им. А. С. Пушкина

сунук вылетающей утки и растущий пучок папирусов. В контексте с другими отмеченными признаками, ведущими к царствованию Эхнатона, получает подтверждение и чисто амарнский мотив уток, вылетающих из болотных зарослей, столь знакомый из дворцовых росписей полов Тель-Амарны. Специальное издание этих росписей позволяет сравнить мотив утки и пучка папирусов на нашем сосуде с амарнскими фресками¹. Факт переноса композиции монументальной росписи на памятники прикладного искусства столь очевиден, что не требует особого анализа. В этой связи интересен и перстень в Гос. Эрмитаже № 1358 из розовато-коричневого агата. На щитке тот же мотив вылетающей из пучка папирусов утки. Мы хорошо узнаем расходящийся веерообразно куст папируса и на соответствующих фресках амарнского пола. Веерообразное расположение массивных колоколообразных цветов папируса дается в росписях лишь с тем различием, что кусты здесь пышнее и цветов больше.

¹ Воспроизведены в книге F. Bissing, *Der Fussboden aus dem Palaste pes Königs Amenophis IV zu El Hawata im Museum zu Kairo*, 1941.

Но полукруглое расположение куста и формы самих цветов совершенно тождественны в обоих случаях. Это особенно касается пучков папирусов на таблицах I, IV, VI, VII, IX, X и XII названного издания. Не оставляет никакого сомнения и полное совпадение мотива вылетающей утки, особенно при сличении рисунка на нашем сосуде с росписями на таблицах III—VIII.

Любопытно отметить еще одну деталь, также говорящую в пользу датировки сосуда. Внимательно всматриваясь в расположение крыльев вылетающей утки, мы видим не совсем обычную для подобных изображений посадку крыла. Как правило, силуэт птицы дан сбоку, в профиль, и к нему как бы прикреплены крылья со стороны спины и живота. Иначе говоря, мы и в данном случае имеем обычное для египетского искусства совмещение разноплановых частей в одной композиции, сведенной к чисто планиметрическому решению. Положение же правого крыла утки на нашем сосуде уже иное. Это крыло ставится не механически на передний верхний силуэт фигуры, но вырастает из корпуса птицы, создавая впечатление точки зрения на летящую птицу как бы снизу. Правое крыло тем самым кажется верхним, а изображение достигает более высокого этапа своего развития. Этот этап в полной мере отвечает более реалистическим устремлениям амарнского искусства с его желанием более правдоподобно изобразить видимый объект в пространстве.

Следующий момент, подтверждающий датировку,— это цвет. Колорит росписей Телль-Амарны давно уже привлекал внимание исследователей. Справедливо указывалось при этом на различие с красками до-амарнской эпохи. Так, в противоположность фрескам Древнего и Среднего царств в амарнских росписях полов отмечалась утеря силы цвета с приобретением, однако, большей нежности. Ту же нежную гамму цветов, некоторую блеклость, как бы размытость, отмечали и мы в описании нашего сосуда. Нами уже говорилось о нежно-голубом, местами (как, например, на крыльях утки и ручках сосуда) почти неувидимом оттенке цвета. Переходы от цвета к цвету здесь, так же, как в росписях, даны сглаженно, погашенно-размытой росписью. Все же здесь уместно отметить и различия. Сравнение живописи полов с их изысканной игрой пепельных, синеватых и розоватых тонов и живописи нашего сосуда сразу указывает на высокий художественный уровень в первом случае и некоторую ремесленность работы во втором. В росписи полов всюду видно мастерское владение кистью, в нашем сосуде имеется много погрешностей. Рисунок цветов папируса на боковых стенках сосуда выполнен небрежно. Так, коричневые мазки даются густой краской, местами жидкой. Пучок чашек цветов папируса, так же, как и хвост у утки, кажутся просто пятнами, кляксами. Голубой цвет головы утки не вмещен в отведенный ему контур, а расплывается далеко за коричневый силуэт. Такие же расплывы голубого цвета наблюдаются и на свободном белом поле между кустом цветов и уткой, свидетельствуя о некоторой ремесленности технического выполнения сосуда, в частности обжига. Однако, несмотря на некоторые погрешности, наш памятник все же свидетельствует о высокой культуре эпохи Телль-Амарны, к которой с абсолютной бесспорностью и относится сосуд.

Завершая характеристику нашего памятника, мы бы хотели осветить и вопрос о главнейших основных двух мотивах его содержания: куста папирусов и вылетающей утки. Первый из этих мотивов — пучок цветов папируса — изучен в недавней работе М. Э. Матье¹. Автор этого исследования показал эволюцию композиции куста папирусов, установив при этом, что данный мотив сводится в искусстве раннего периода Нового царства лишь к вертикально-параллельной постановке стеблей, со времени же Аменхотепа II — к веерообразной. Притом, если в росписях царского дворцового Суэнмута и царского писца Усерхета мы встречаемся с переходным типом изображений от прямолинейной композиции к веерообразной, то в живописи времени Тутмоса IV и, в особенности, Аменхотепа III мотив изогнутых по дуге папирусов становится уже господствующим. Таким образом, веерообразное расположение папирусов с пятью цветками на нашем сосуде, и притом написанных в свободно живописной манере, типич-

¹ М. Э. М а т ь е, История искусства древнего Востока, т. I, Древний Египет, вып. III, Искусство Нового царства, стр. 121—122.

ной для Амарны, также не оставляет сомнения в чисто местном египетском происхождении этого мотива. В еще большей мере убеждает нас в этом и мотив летящей утки, получивший отражение и в поэзии — солярном гимне Атона. Пробразамы этого изображения, конечно, являются вылетающие из густых тростников птицы эпохи Среднего царства в стенописи гробницы Хнумхотепа из Бени-Хассана. Дело, однако, не только в самих мотивах изображения, но и в том, как они трактовались на протяжении XVIII династии. Трактовка утки находит полные хронологические параллели с изменяемостью мотива куста папирусов. Выше уже обращалось внимание на способ изображения летящей птицы в старом искусстве Египта по сравнению с трактовкой крыльев на амарнских росписях. Оказывается, что типичная для конца XV и начала XIV вв. трактовка крыльев появилась уже в искусстве времени Тутмоса IV и Аменхотепа III. Так, трысогузка из росписи гробницы Хнумхотепа показана здесь в старой схеме¹: т. е. оба крыла давались распластанными и как бы прикрепленными к четко прочерченному контуру корпуса птицы. Ту же схему Среднего царства показывает и летящая цапля в росписях Аменхотепа времени Тутмоса III².

В период Тутмоса IV этот способ изображения летящей птицы претерпевает изменение. Так, если утка в композиции гробницы Себекхотепа дается еще в старой схеме, то, с другой стороны, одно из крыльев баклана в росписях из гробницы Нахт кажется уже вросшим в тело птицы, а отнюдь не приставленным лишь к четко прорисованной контурной линии³. В этом новом модусе, приближающемся к реальному восприятию, даны и вылетающие из камышей утки в одновременной гробнице Менна⁴. Во фрагменте № 37977 Британского музея утка в левом верхнем углу композиции дается не только в этой новой схеме, но и в той уверенной и вполне созревшей манере, которая в полной мере позволяет сблизить это изображение с упоминавшимися здесь изображениями на полах Амарнского дворца и далее с изображением на нашей вазе⁵. Фрагмент росписи из Британского музея всеми без исключения исследователями с полным основанием датируется временем Аменхотепа III. Тем же временем датируется и плоская бронзовая чаша № 3553 в Каирском каталоге металлических сосудов, на которой тонко выгравирована такая же вылетающая из зарослей папируса утка⁶. Композиция сделалась, видимо, настолько обычной, что стала переноситься и на памятники прикладного искусства уже во времена правления Аменхотепа III. Факт этот для нас очень существенен, особенно в связи с названным фрагментом росписи, ибо он лишней раз подтверждает не только близкую связь искусства периода Телль-Амарны с искусством времени Аменхотепа III, но и наличие в этом искусстве многих черт, считавшихся привнесенными в Амарну извне.

Несостоятельность теории влияния, в корне опровергнутой нашей советской наукой, вскрывается на примере нашего памятника еще одним любопытным фактом. Материалы египетских находок на Крите и критских памятников в Египте показывают, что связь эта ослабевает ко времени Амарны. Как известно, большинство изображений критян и критских ваз на египетских фресках относится к первой половине XVIII династии, что явствует из росписей гробниц Усера, Сенмута и Рехмира.

В данном случае мнимое влияние критского искусства на египетское в том прямом смысле, чисто механически, в каком решался этот вопрос миграционистскими теориями западной науки, устраняется сам собой. Ведь максимальная зависимость египетского искусства от критского показывалась сторонниками этих теорий именно

¹ См. N. Davies, *Ancient Egyptian Paintings*, Chicago, I, 1936, табл. IX.

² Там же, I, табл. XIX.

³ Там же, I, табл. XLIII и XLVII.

⁴ Там же, II, табл. LIV.

⁵ Там же, II, табл. LXV, воспроизведено и у М. Э. Матъе, там же, цветная таблица.

⁶ *Catalogue général des antiquités égyptiennes de Musée de Caïre, Metallgefäße*, № 3553.



Рис. 3. Роспись пола в Толль-Амарие

на образцах амарнских росписей, т. е. в ту пору, когда по имеющимся источникам связь между обеими культурами уже ослабевала¹.

Материал до-амарнского периода позволил и в данном случае на примере сосуда № 3612 из ГМИИ без помощи посторонних влияний и с большой наглядностью установить корни этой культуры и искусства в художественном прошлом самого Египта.

В. В. Павлов