

## СОЗДАТЕЛЬ КАНОНА ЕГИПЕТСКОГО ХРАМА

Одной из основных проблем архитектуры древнего Египта является установление классического типа египетского храма, типа, обладающего всеми признаками эстетической категории канона<sup>1</sup>. Этот классический тип храма, как известно, определяется следующим образом:

1) Над берегом Нила подымается маленький мол, к которому могли приставать барки, участвующие в праздничной церемонии и везущие статую божества с сопровождающими жрецами. 2) Со стороны порта к храму ведет аллея сфинксов, оканчивающаяся у 3) пилонов (египетское *bhnt* — термин, появившийся со времени XVIII династии), перед которыми обычно находились высокие мачты для флагов и громадные статуи фараона. 4) Позади пилонов помещался большой двор, обычно окруженный с трех сторон портиками с колоннами. 5) За двором находился большой ипостильный зал (египетское *wsh't*), в котором два средних ряда более высоких колонн составляли нечто вроде главного нефа (Карнак). 6) В задней части ипостильного зала находился проход, который — иногда через меньший ипостиль — вел в зал для помещения барки; по обеим сторонам последнего могли находиться два обхода. 7) Структуру храма завершала капелла, находившаяся за залом для помещения барки. Иногда перед капеллой мог находиться небольшой вестибюль для статуи божества. Собственно говоря, это были три капеллы (две по обеим сторонам главной капеллы), согласно египетскому культу триады.

Позади этого основного комплекса, располагавшегося вдоль одной оси, находились различные помещения с казной, архивами, складами и т. д.; количество их колебалось в зависимости от размеров храма и роли, которую он играл в официальном государственном культе. Кроме того, с храмовым комплексом обычно был связан парк и прежде всего священное озеро.

Канон расположения храмовых построек не представлял, само собой разумеется, какую-то жесткую схему, которая бы не допускала дополнений и отклонений в рамках принципиальной последовательности отдельных частей здания. Независимо от сохранившихся памятников мы имеем достаточно точное описание плана египетского

<sup>1</sup> E. S a c h a u, Die Chronik von Arbela, Abhandlungen der preussischen Akad. der Wiss. (Berlin, 1915), 56.

<sup>2</sup> Ср. K. M i c h a ł o w s k i, Kanon w architekturze egipskiej, Warszawa, 1956.

храма у Страбона (XVII, 1, 28). В своих трех основных комплексах — двор, ипостиль, святилище (т. е. зал для барки с капеллой) — храм может считаться отражением дома-дворца владыки или вельможи. Содержание структуры — переход от социальных функций (двор) к помещениям, рассчитанным на домашнюю жизнь (к ипостиль-столовой и приемному покою), вплоть до интимной спальни (барка и капелла)<sup>1</sup> — несомненно было в тесной связи со структурой домов представителей придворных сфер и вельмож. Эта связь не менее тесна, чем засвидетельствованная точными сообщениями связь

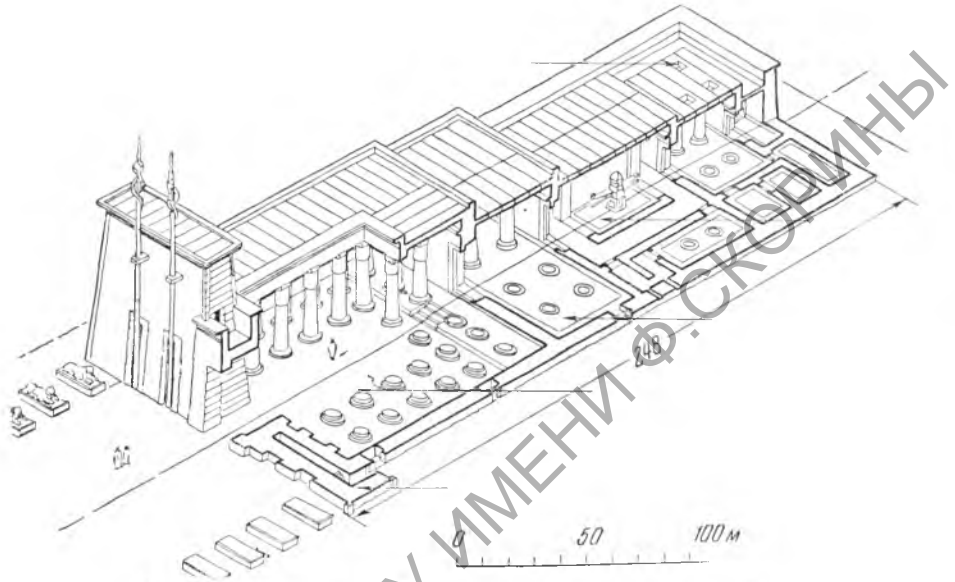


Рис. 1. Исометрический разрез храма классического типа

с храмовым ритуалом. Ведь теперь божество входит как бы в публичную компетенцию земного владыки, следовательно, храм в полном объеме символизирует эту власть. Здесь мы имеем как будто частичную смену ролей: в Древнем царстве фараон, живой Гор, представлял бога на земле, в Новом царстве бог, а фактически его верховный жрец представляют в глазах широких масс общества земную власть фараона.

Значительно более важна, как мне кажется, связь между этим аспектом канона храма и соотношением социальных сил в древнем Египте. Архитектурная структура храма Нового царства, а следовательно и священный ритуал, выражением которого является план храма, в полном объеме подчеркивают фактически имевшее место классовое расслоение египетского общества. Трудовой народ<sup>2</sup> допускался во двор храма, где на солнцепеке — за исключением портиков у стен — он принимал участие в церемониале внутри здания. Более ревностные верующие через высокие и широкие двери в ипостильный зал могли иногда взглянуть на статую божества, которую вносили туда жрецы во время церемониала. Доступом в ипостильный зал, так же как в приемный покой дворца, пользовались уже только избранные: должностные лица, следовательно писцы, военачальники. При наличии больше чем одного ипостиля, судя по стро-

<sup>1</sup> Это излюбленный тезис Морэ, см. A. M o r e t, *Le Nil...*, стр. 485.

<sup>2</sup> Происходившие из числа военнопленных рабы обычно высылались на работу в рудниках в пустыне или использовались при наиболее трудоемких общественных работах, как, например, прокладка каналов, строительство и ремонт речных плотин и т. д. Ср. Пэчирус Гаррис 500 3 10—13. Их участие в культе в главных храмах, если не считать храмовых рабов, кажется мало вероятным.

гой иерархии в обществе, должен был существовать четкий отбор лиц, допускавшихся в дальнейшие помещения. Порог зала для барки могли переступать, кроме жрецов, только высшие государственные чиновники. Вблизи статуи божества, кроме фараона, который отдавал низкий поклон божеству, падая на колени, могли находиться, пожалуй, только верховные жрецы, вероятно визирь и жрецы, обслуживавшие так называемый «ежедневный культ»<sup>1</sup>.

Так, в общих чертах, выглядел бы общественный облик канона египетского храма. Однако сделанные выше замечания не исчерпывают даже частично всю проблему. Со структурой помещений тесно связан вопрос о солнечном свете в храме. Следовательно: а) двор, залитый солнечными лучами; б) утопающий в полумраке ипостиль; кроме дверного отверстия свет проникает внутрь только через решетки окон, находящихся в верхней части среднего нефа с приподнятой колоннадой; в) еще более сильный полумрак в зале для барки и, наконец, г) глубочайший мрак в капелле со статуей божества, на которую иногда, как, например, в храме Птаха в Карнаке, мог падать луч света через отверстие в крыше прямо над статуей.

Такое впечатление, — как будто дозировалась сила солнечного света в храме, — достигалось также путем понижения потолка храма по мере продвижения в глубь здания. Ритму снижающихся перекрытий соответствовало повышение уровня залов, отделенных низкими ступенями, начиная со двора при пилонках; последний мог уже обладать легкой кривизной, подымающейся по направлению к ипостилю. Принимая во внимание, что, кроме главного ипостиля, простирающегося на всю ширину двора или святилища в рамках прямоугольника внешних стен здания, каждое последующее помещение было более узким, так как его окружали обходы или небольшие целлы, весь уклад композиционных осей храма по своему виду приближался к растянутым мехам фотоаппарата, в котором место матового стекла занимали пилоны, а место линзы — статуя божества.

Такой композиционный уклад был результатом догматических предпосылок веры и культа. Он был тесно связан с так называемой ориентировкой храма. Этот вопрос принадлежит к числу наиболее сложных в науке<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср. C. Desroches - Noblecourt, *Les religions égyptiennes* в *d'histoire générale des religions*, 1948, стр. 296 сл.

<sup>2</sup> Трудно принять без оговорок тезис Морэ (ук. соч., стр. 488) о том, что ритуальная ориентировка фасада была направлена всегда на точку восхода солнца. В действительности это случается очень редко, например в Абу Симбеле. Громадное большинство, и притом наиболее важных, храмов Нового царства имеет ось, ориентированную либо на юг, как, например, в Карнаке на северо-запад, или на юг, как храм Хонсу, или на север, как храм Мут и храм в Луксоре. Как же в таком случае можно полагать, что ориентировка храма была обусловлена тем, чтобы первый луч восходящего солнца мог упасть на скрытую в глубине капеллы статую божества? Не говоря уже о том, что восход солнца в зависимости от времени года приходится на различные точки восточной стороны горизонта, интерпретация храмовых текстов, касающихся якобы такого уклада, на мой взгляд, является очень односторонней (Морэ ссылается на Dümicshen, *Tempelinschriften*, I, табл. 2, 1, 9). Разве можно отнести к числу текстов о «солнечной» ориентировке храмов такой, например, текст, какой мы встречаем в храме в Эдфу, где говорится: «Хватаю деревянный колышек и рукоятку палки (скипетр), держу шнур с Шешет; мой взор следит за бегом звезд; око мое почит на Mshtyw (Большая Медведица); бог, указывающий время, стоял около моей клесидры (merchet); я установил четыре угла храма!» (Rochemonteix - Chassinat, *Le Temple d'Edfou*, II, 31 и в последнее время Žábá, *L'orientation astronomique dans l'ancienne Égypte*, 1953, стр. 58; там же литература вопроса. Аналогично в надписях из Дендеры; ср. Dümicshen, *Baugeschichte des Denderatempels*, табл. XLIV; Žábá, ук. соч., стр. 59 сл.). По моему мнению, следовало бы обратить внимание на надписи в храме Тутмоса III в Мединет Абу и в храме Аменофиса III в Луксоре, касающиеся ритуала жнования храмов; ср. P. Barquet, *Le rituel archaïque de fondation des temples de*

В каноне египетского храма, как я полагаю, отражается не только уклад общественных отношений и догмы господствующего культа, собственно говоря культов. В декорировании и форме внутреннего устройства храма вполне отчетливо проявляется тенденция к реалистическому отображению природы. Египетский храм является отражением земной природы Египта, а не фантастических небесных территорий<sup>1</sup>. Храмовая почва — это почва плодородной земли этой страны. Нижние части стен обычно украшены растительным орнаментом. Однако некоторые храмы имеют внизу, вдоль внешней стороны наружных стен, характерный выгнутый наружу низкий профиль, декорированный стилизованным растительным орнаментом; указанный профиль несет одновременно и функцию охраны от змей. В ипостильях колонны в форме пальм или связанных стеблей лотоса или папируса украшены капителями в виде цветов с закрытыми чашечками, которые, как известно, закрываются ночью. Обычно только в главных нефах или же в колоннадах, соединяющих два комплекса, например в Луксоре, выступают капители с открытыми чашечками<sup>2</sup>. Потолок храма украшен на фоне глубокой голубизны неба золотыми звездами, так называемым деканальными созвездиями — патронами 36 частей неба, а также зодиакальными и звездными божествами в продвигающихся по небу барках. По сторонам видны большие кобчики с распростертыми крыльями. Многократно повторяются окрыленные диски<sup>3</sup>. Следовательно, внутренняя часть храма представляет собой ночной пейзаж в пальмовой роще или в зарослях папирусов над Нилом. Таково было художественное обрамление небосклона всегда погожей и темной, в случае, если не было лунного диска, египетской ночью. Со времен поселения в долине Нила в этом мог убедиться любой житель этой страны.

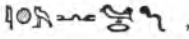

Включив в свой репертуар декоративных форм типичные для страны элементы, египетское искусство создало в своей архитектуре наиболее своеобразные формы местного творчества.

Подводя итог, мы можем констатировать:

1. Канон египетского храма возник в определенных исторических условиях как выражение роста влияния и власти кхира — главным образом фиванского Амона — в период Нового царства.

2. В структуре плана, согласно со священным ритуалом, канон отражает классовое расслоение египетского общества.

3. Он обладает разработанной композиционной структурой, подчеркивающей основной догмат данного культа.

Medinet-Nabou et de Louxor, «Revue d'Égyptologie», 9, 1952, стр. 16, определение «*ḥrw m pt*» = выносимые или неутомимые (*infatigables*) , которые, возможно, означают планеты, в отличие от , незаходящих циркумполярных звезд.

<sup>1</sup> Как известно, Борхардт («Die ägyptische Pflanzensäule», 1897, стр. 58; он же, ZAS, 1902, стр. 39 сл.) высказывал мнение, что египетский храм является образом неба. Эту концепцию опровергли уже Н. Schäfer, Die Leistung der ägyptischen Kunst, стр. 32 и V. Bissing, Ägyptische Kunstgeschichte, 1934, вып. 1-2, «Erläuterungen», стр. 53; там же вся дискуссия с тезисом Борхардта. Аналогично Егман-Ранке, Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum, 1923, стр. 509 и Могет, ук. соч., стр. 488.

<sup>2</sup> В более поздний период, особенно во времена Птолемеев, наряду с капителью с головой Хатор преобладают составные капители.

<sup>3</sup> Почему в этом случае всегда говорится о солнечном диске, коль скоро наличие его на фоне ночного неба является абсурдом, и никто не осмеливается высказать мнение, что здесь мы можем иметь дело с лунным диском? В текстах нигде нет речи о солнце, а только о так называемых солнечных божествах, например Ра.

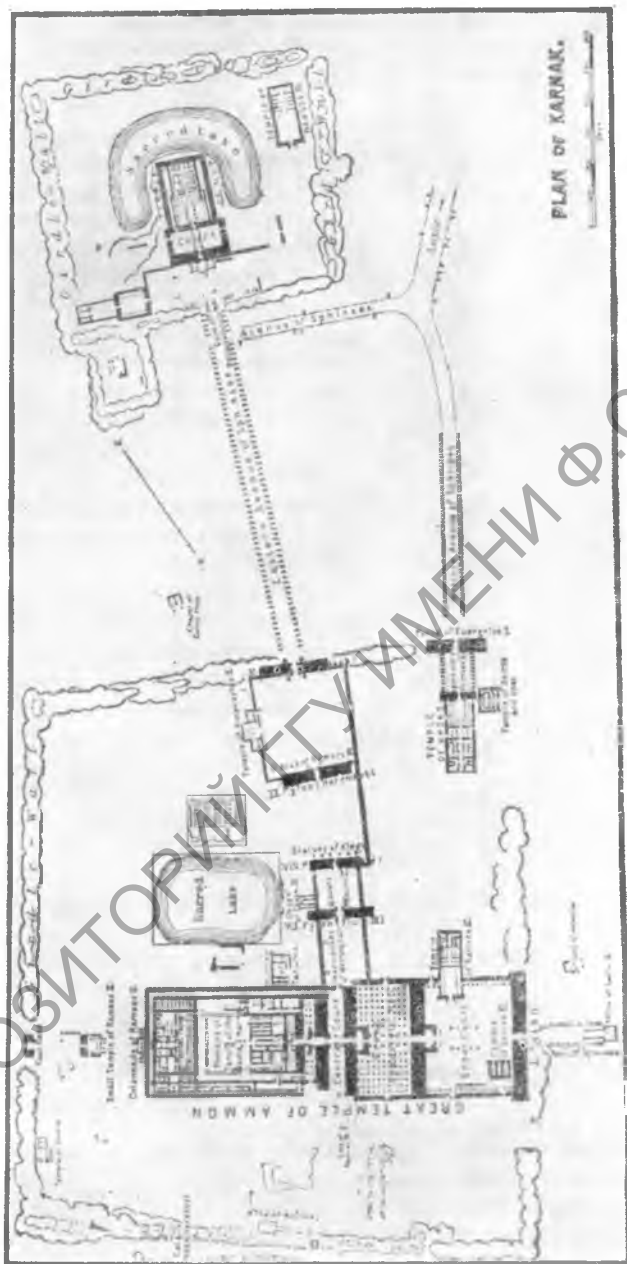


Рис. 2. План комплекса храмов в Карнаке

4. В оформлении и в декорировке канон отражает ярко реалистические элементы, представляющие местные ценности египетского искусства, длительность которых была обусловлена точно определенными историческими условиями<sup>1</sup>.

Нам остается еще осмыслить и уточнить обстоятельства и время, когда канон египетского храма приобрел свою окончательно выработанную форму. В этом отношении в общем и целом господствуют далеко не четкие взгляды. Чаще всего указы-

вают на храм Рамсеса III в Карнаке<sup>2</sup> или Хонсу в Карнаке<sup>3</sup> как на наиболее типичные примеры схемы храмов Нового царства. Шарфф<sup>4</sup> допускает, что четкие примеры установленного типа храма известны лишь со времени XX династии.

В последнее время весьма вдумчивую работу посвятила храмовой архитектуре Нового царства М. Э. Матье<sup>5</sup>. Подробно анализируя творчество отдельных архитекторов XVIII династии, имена которых, запечатленные в надписях, сохранились до нашего времени, как, например, Инени, Хапу-сенеб, Сенмут, Мен-хепер-Ра-сенеб, Пуимра, Вевермерит, Хори, Юти и др., М. Э. Матье посвятила особенно ценные страницы, имеющие характер подлинных открытий, определению сферы деятельности двух наиболее выдающихся строителей времени долгого царствования Аменхотепа III, которые к тому же имели идентичное с фараоном имя Аменхотеп, вследствие чего их часто путали друг с другом<sup>6</sup>. Один из них, старший, которого звали Аменхотепом сыном Хапу, а позже — Хоуи, как известно, удостоился исключительной почести и царской милости — построения собственного заупокойного храма. Посмертный культ архитектора в этом храме был установлен специальным декретом Аменофиса III в 31-м году его царствования<sup>7</sup>. Второй, по-видимому несколько моложе, которого называли просто Аменхотепом, аналогично Аменхотепу, сыну Хапу, имел титул «Начальника всех строительных работ царя». Что является наиболее интересным и

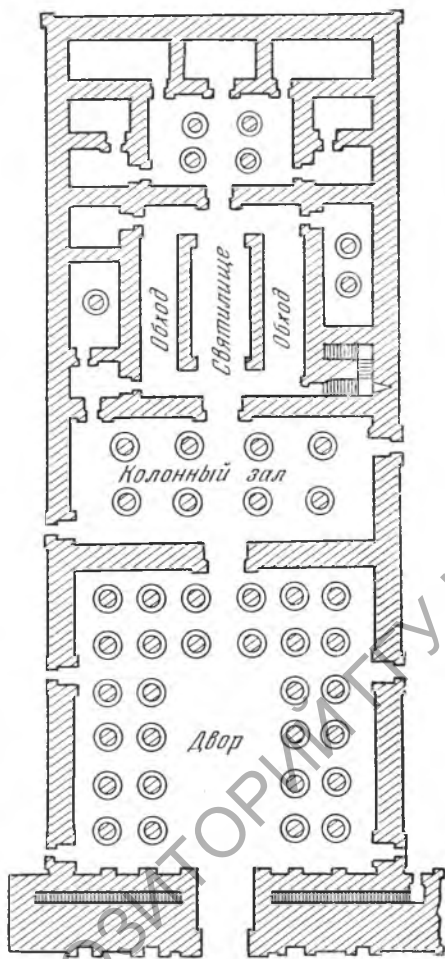


Рис. 3. План храма Хонсу в Карнаке

<sup>1</sup> Сделанные выше замечания представляют собой пересказ основных тезисов моего труда, указанного в примечании 2 к стр. 119.

<sup>2</sup> Ерман-Ранке, ук. соч., стр. 321 сл.

<sup>3</sup> А. Moret, ук. соч., стр. 487.

<sup>4</sup> W. Otto, Handbuch der Archäologie, Agypten (A. Scharff), 1939, стр. 592.

<sup>5</sup> М. Э. Матье, Искусство древнего Египта, Новое царство, 1947, стр. 24 сл.

<sup>6</sup> Ср. C. Robichon — A. Varille, Le temple du scribe royal Amenhotep, fils de Harou, 1936, стр. 16.

<sup>7</sup> Речь идет об известной стеле № 138 Британского музея, являющейся копией декрета, сделанной при XXI династии. Ср. Robichon — Varille, ук. соч., стр. 2 сл., табл. I. Там же указана вся литература вопроса.

на что М. Э. Матье не обратила внимания, — именно он был тем визирем, в присутствии которого 6-го дня, 4-го месяца, поры наводнения в 31-м году царствования Аменофиса III был читан царский декрет, освящающий заупокойный храм и посмертный культ Аменхотеса, сына Хапу<sup>1</sup>. Эта подробность, свидетельствующая о близком контакте обоих одноименных архитекторов

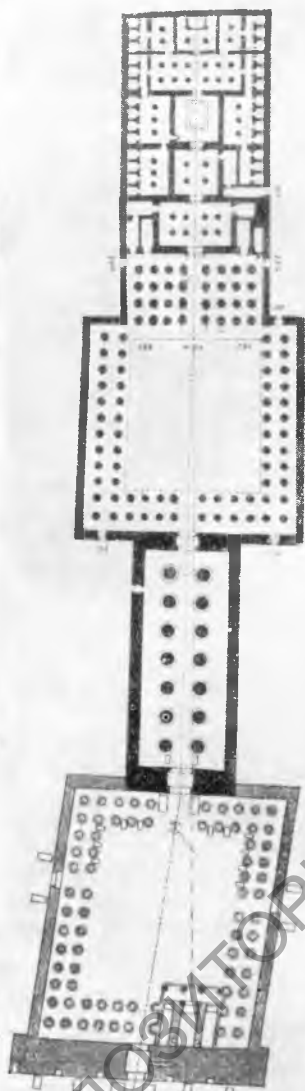


Рис. 4. План храма в Луксоре

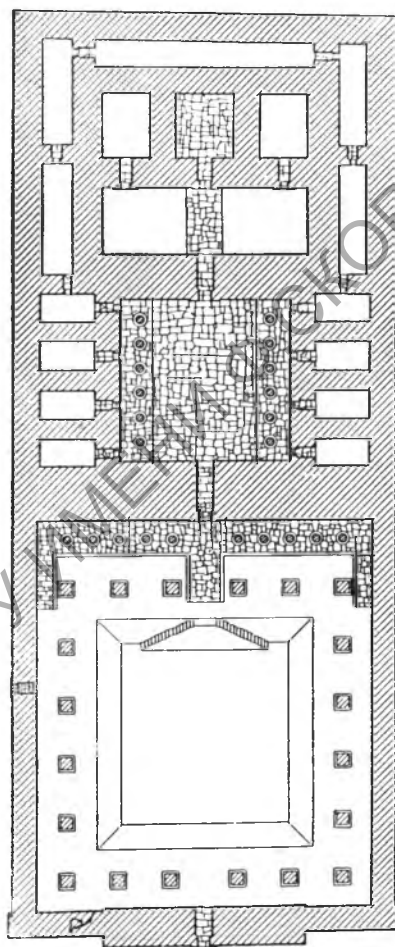


Рис. 5. Заупокойный храм Аменхотеса, сына Хапу. Реконструкция плана (A. Varille—C. Robichon, табл XI)

и фараона того же имени, имеет, на мой взгляд громадное значение для интересующего нас в данной связи вопроса.

О чем же здесь идет речь?

Если мы глубже проанализируем планы храмов XVIII династии, начиная с построенного Инени для Тутмоса I храма Амона в Карнаке<sup>2</sup>, перестроенного Хапусе-

<sup>1</sup> См. там же, стр. 75 сл.

<sup>2</sup> См. очень удачные планы у М. Э. М а т ь е, ук. соч., стр. 31, 32, 36 сл.

небом во время Хатшепсут и затем Мен-хпер-Ра-сенебом в царствование Тутмоса III, или с каких-либо иных храмов этого периода, мы убедимся в их полном отличии в структуре отдельных помещений от «классического» типа храмов Нового царства.

Однако положение меняется в период царствования Аменофиса III. Например, храм Мут в южной части Карнака, а прежде всего большой храм в Луксоре уже отличаются четко выделенными в структуре классического ритма наиболее существенными элементами, из которых слагается канон храма Нового царства: двор, ипостиль

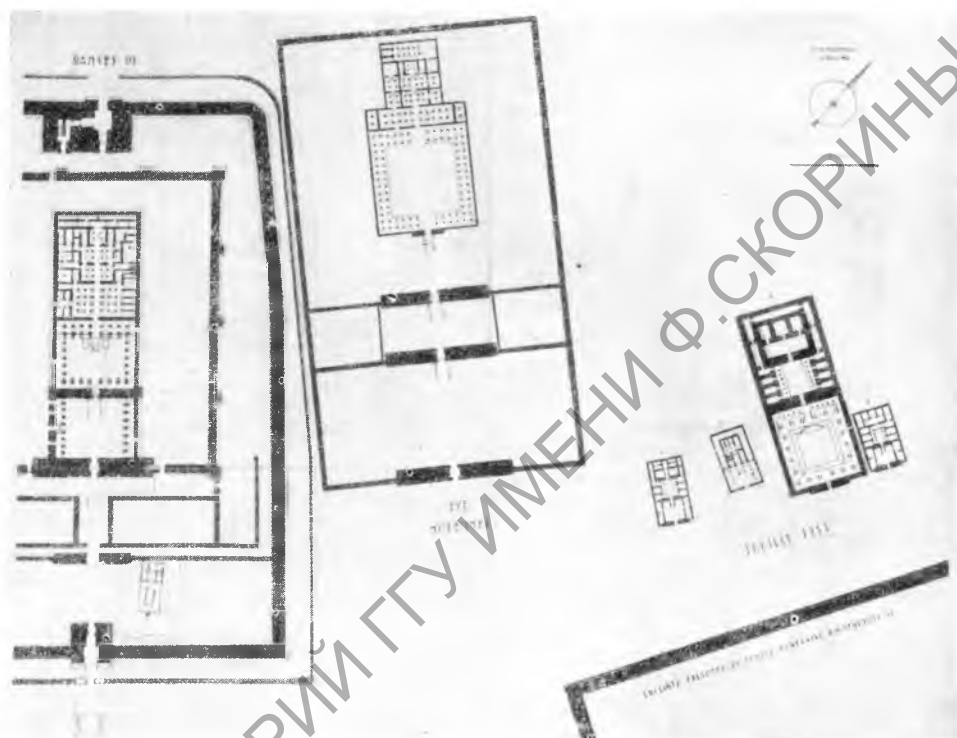


Рис. 6. Общий план раскопок Варийя — Робишона; Храм Аменхотепа, сына Хапу; Храм Тутмоса III; Северный анонимный храм; Южный анонимный храм (A. Varille — C. Robichon, табл. IV)

(в Луксоре их было два), зал для барки, капелла. Оба эти храма, как правильно доказывает М. Э. Матье<sup>1</sup>, являются творением архитектора Аменохотепа, который построил также храмы в Селебе и Седейг. Следует, однако, констатировать, что ни храм Мут, ни храм в Луксоре не могут считаться типичными примерами канона храма Нового царства. Тем не менее оба эти храма свидетельствуют об определенной основной тенденции в композиции, которая явно приближается к структуре, признанной нами каноном храмовой архитектуры Нового царства.

С другой стороны, план заупокойного храма вышеупомянутого Аменхотепа, сына Хапу, если рассмотреть его в интересующем нас аспекте, окажется для нас полным откровением. Здесь<sup>2</sup> совершенно неожиданно появляется классический и типичный уклад помещений в соответствии с каноном храмовой архитектуры: пилоны, двор с портиком с задней стороны, с предшествующим вторым пилоном, как в храме Рамсеса II в Карнаке, ипостиль, который здесь, правда, сводится лишь к двори-

<sup>1</sup> М. Э. Матье, ук. соч., стр. 54.

<sup>2</sup> С. Robichon — A. Varille, ук. соч., табл. XI.



ку, окруженному с двух сторон портиками, дальше продолговатый зал, соответствующий классическому залу для барки, и, наконец, за ним, согласно принципу триады, три капеллы, из которых наибольшей является средняя. Само собой разумеется, что специфика культа в этом храме, культа человека, а не божества, вызывает определенные специальные преобразования в архитектурном решении отдельных помещений.

Центральную часть главного двора занимает здесь обширный четырехугольный бассейн, окруженный с четырех сторон как бы портиком из шеренги искусственно

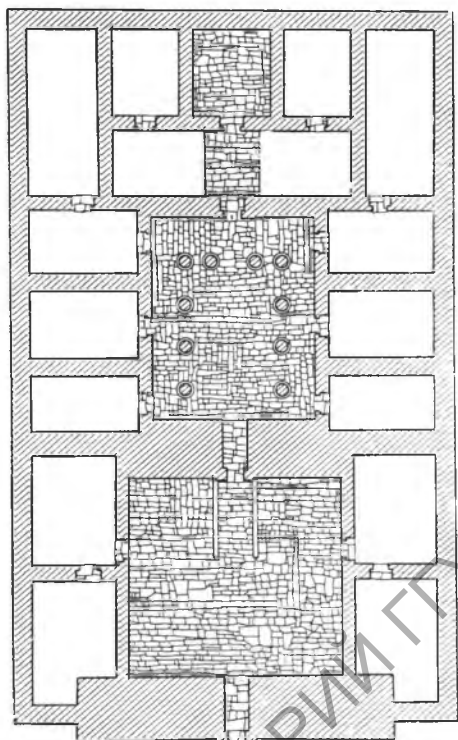


Рис. 7. Северный анонимный храм.  
План (A. Varille — С. Robichon,  
табл. XIII)

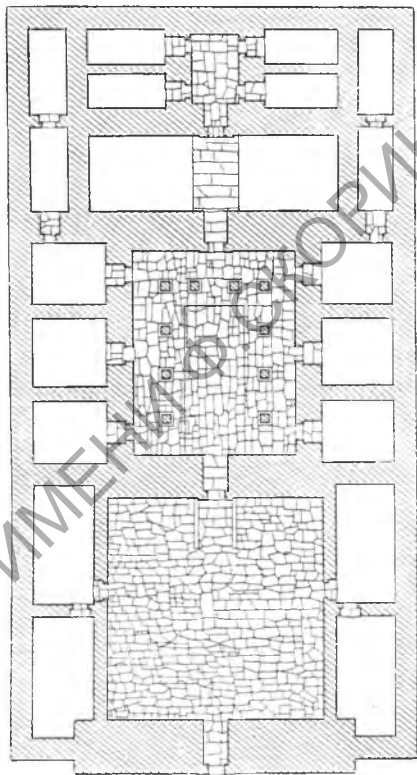


Рис. 8. Южный анонимный храм.  
План (A. Varille — С. Robichon,  
табл. XVII)

насаженных деревьев, которые в нормальном храме были бы здесь абсолютно неуместны. Но именно включение такого бассейна в пределы этого небольшого храма, вероятно, свидетельствует о желании внести в рамки этого строения все классические элементы, в том числе и «священное сзоро» с садом, которые в заупокойном храме являются совершенно излишними. Отсутствие собственно ипостиля вполне понятно, если учесть своеобразный характер заупокойного культа, лишённого элемента эпифании. Однако структура меньшего дворика, в котором боковые колоннады создают гид, близкий к главному нефу ипостиля, а две шеренги находящихся за ними маленьких капелл-складов как бы усиливают сумрак боковых частей колонного зала, — все это явно свидетельствует об определенной тенденции сохранить распределение светотени, присущее главному ипостилю.

Зал для помещения барки сводится здесь к удлиненному вестибюлю, из которого ведут три входа в капеллы. Вновь, однако, необходимо напомнить о том, что в заупокойном храме зал для барки не является необходимостью. Поэтому замена зала удлиненным вестибюлем может расцениваться как желание подчеркнуть классическую

структуру храма. Если наша интерпретация правильна, она не может быть абсолютным исключительным явлением для этого исторического периода. Если действительно существует связь между заупокойным храмом Аменхотепа, сына Хапу, и классическим типом храма Нового царства, она должна найти подтверждение в других памятниках египетской архитектуры.

Попытаемся бросить взгляд на участок раскопок Робишона и Варийя между Дейр эль Мединэ и Медивет Абу. Рядом с храмом Аменхотепа, сына Хапу, на расстоянии около 12 м от его южной стены, находится небольшой заупокойный храмик Тутмоса II с аналогичной ориентировкой. Но как же отличен он в смысле структуры помещений от канона Нового царства! Зато с северной стороны к храму Аменхотепа, сына Хапу,



Рис. 9. Заупокойный храм Аменхотепа, сына Хапу. Разрез. Реконструкция (A. Varille — С. Robichon, табл. XI)

примыкает анонимный храмик, не многим отличающийся по своим размерам от заупокойной капеллы Тутмоса. Раскопки Робишона и Варийя<sup>1</sup> датируют его периодом, близким ко времени царствования Аменофиса III. Этот храмик по своей структуре является почти точной копией храма Аменхотепа, сына Хапу. Южнее, на расстоянии около 30 м от храма Тутмоса II, находятся развалины другого небольшого анонимного храма, план которого весьма отличается от структуры этого храма, но зато почти идентичен плану храма Аменхотепа, сына Хапу, и анонимного северного храма, что также позволяет датировать его временем, близким к периоду Аменофиса III<sup>2</sup>. Итак, на трех примерах почти современных небольших заупокойных фиванских храмов этого периода прослеживается становление определенного общего типа структуры помещений, которую в развернутой форме мы легко находим в двух близлежащих заупокойных храмах более поздних владык — в заупокойных храмах Харемхеба и Рамсеса III.

Какие выводы можно было бы сделать из этих фактов? В небольших заупокойных храмах периода Аменофиса III мы находим впервые в Новом царстве четко намеченную классическую пространственную структуру, составляющую основу священной архитектуры древнего Египта. В реконструированном вертикальном разрезе храма Аменхотепа, сына Хапу, Робишон, на основании наблюдений во время раскопок, учел явление, которое, как нам кажется, характерно для канона египетской священной архитектуры: постепенный подъем уровня помещений при одновременном понижении стропил и соответствующих им перекрытий<sup>3</sup>. Концентрацию горизонтальных осей в центральной капелле в глубине храма можно легко проверить по нашему плану.

Можно ли на этом основании попытать выдвинуть тезис, что, вопреки общепринятым в науке взглядам, классический тип египетского храма не является творением периода XX династии<sup>4</sup>, но был разработан уже во время царствования Аменофиса III? Думаю, что в некоторой степени основанием для такой гипотезы могут быть сделанные выше наблюдения, исходящие из анализа заупокойных храмов между Дейр

<sup>1</sup> Ук. соч., стр. 42.

<sup>2</sup> См. там же, Приложение, стр. 47 сл. Вся пространственную структуру участка раскопок см. там же, табл. IV. Северный анонимный храм см. на табл. XIII, южный анонимный храм — на табл. XVII.

<sup>3</sup> Там же, табл. XI, верх.

<sup>4</sup> Ш а р ф ф, ук. соч., см. выше прим. 4 к стр. 124.

эль Мединэ и Мединет Абу, в частности храма Аменхотепа, сына Хапу. Эти наблюдения восполняются сравнительным анализом вышеупомянутого храма в Луксоре и храма Мут в Карнаке — творений Аменхотепа, архитектора и визиря своего великого тезки фараона Аменофиса III.

Но исследовательские открытия М. Э. Матье<sup>1</sup> восполняют нашу гипотезу еще одним, притом решающим, аргументом. Автор правильно доказывает, что уже сам факт постройки во время Аменофиса III аллеи сфинксов, ведущей из Луксора к храму Мут в Карнаке с ответвлением к храму Хонсу, очевидно предопределяет существование последнего на этом месте во времена Аменофиса III. Храм Хонсу был лишь перестроен позже во времена Рамсеса III, а его декорировка продолжалась вплоть до времени Рамсеса XI. Автор правильно обращает далее внимание на не замеченный до сих пор факт находки в храме Хонсу портретной статуи архитектора Аменхотепа<sup>2</sup>. Но ведь общеизвестно, что портретные статуи архитекторов обнаруживаются на территории Карнака только в воздвигнутых ими строениях<sup>3</sup>. Итак, если, как я полагаю, Аменхотеп был создателем храма Хонсу при Аменофисе III, то перестройка этого храма во времена Рамсеса III не могла полностью изменить структуру помещений и пространственную композицию здания. В таком случае трудно было бы найти обоснование для того, чтобы оставить *in situ* статую первого создателя этой архитектуры. Постройка Аменхотепа не могла быть маленькой капеллой, так как к таковой не провели бы специальное ответвление аллеи сфинксов. В крайнем случае можно предположить, что храм не был доведен до конца в первый период строительства и что его перестройка при Рамсесе III была равноценна окончанию постройки. Однако мне кажется почти несомненным, что композиция структуры внутренней части храма, его оси и распределения света была создана уже во времена Аменофиса III, следовательно Аменхотепом. Ведь основные элементы такого канонического уклада, наиболее типичным примером которого является именно храм Хонсу, мы находим в храме Мут и в храме в Луксоре, обеих постройках Аменхотепа во времена Аменофиса III; даже больше того, оба эти храма были тогда соединены с храмом Хонсу специальными аллеями сфинксов.

Вывод: наиболее типичная классическая пространственная структура храма Нового царства, а именно храма Хонсу, не представляет собой творения XX династии, но создана архитекторами XVIII династии, во время царствования которой искусство Нового царства достигает классического этапа своего развития. В исторической перспективе, особенно в пластическом творчестве, это был типичный период классицизма в истории египетского искусства.

Постройки, дающие первые в истории священной архитектуры Египта примеры установленного канона, тесно связаны с творчеством двух самых выдающихся придворных архитекторов Аменофиса III — Аменхотепа, сына Хапу, и его продолжателя, называемого просто Аменхотепом. Первый из них был удостоен исключительной в истории египетского художественного творчества почести: ему был воздвигнут заупокойный храм, в плане которого, по нашему мнению, впервые нашла свое выражение классическая структура сакральной архитектуры Нового царства. Следовательно, он должен был иметь исключительные заслуги. В этом отношении не могли считаться достаточными построенные им сооружения, как пилон в храме в Карнаке и даже заупокойный храм Аменофиса III, от которого сохранились до наших дней знаменитые колоссы Мемнона. Это был человек, которого наряду с Имхотепом, великим зодчим Джосера при III династии, в последующие периоды почитали как прорицателя. По-

<sup>1</sup> М. Э. М а т ь е, ук. соч., стр. 48 и 54.

<sup>2</sup> Ныне в Музее в Каире, № 551; М. Э. М а т ь е, ук. соч., табл. IX, 1.

<sup>3</sup> Матье предполагает, что они ставились, например при пилонах, вместе со статуями их начальников — фараонов, но она не делает очевидного вывода, что Аменхотеп должен был поэтому быть создателем первого храма Хонсу, аналогично тому, как он был создателем храма Мут, где также была найдена его статуя. См. L e g r a i n, Rapport, № 253 и P o r t e r - M o s s, Topographical Bibliography, II, 93.

видимому, как Имхотеп был творцом первой ступенчатой пирамиды и, следовательно, предтечей, если не подлинным создателем канона строительного комплекса пирамиды, так и Аменхотеп, сын Хапу, должен был обладать особыми заслугами в области разработки установленного типа наиболее в то время представительной архитектуры, каким является храм<sup>1</sup>. Он скончался между 31-м и 34-м годами царствования Аменофиса III<sup>2</sup>. Аменхотеп должен был пребывать с ним в самых близких отношениях, так как они совместно были главными архитекторами фараона, а второй из них в качестве визирия осыпал в 31-м году царствования фараона заукокойный храм своего коллеги.

Почетная заслуга воплощения установленного канона сакральной архитектуры в монументальном произведении искусства явилась уделом, пожалуй, визирия Аменхотепа, зодчего храма Мут, храма в Луксоре и прежде всего самого классического египетского храма, каковым является храм Хонсу в Карнаке.

Ясно, что дело Аменхотепов не было исключительно результатом их новаторских предприятий в египетском зодчестве. Элементы канона этой архитектуры медленно вызревали по мере формирования своеобразного соотношения общественных сил, которое в период Аменофиса III приобрело достаточно стабильное выражение для того, чтобы отразить свои характерные и типичные формы в искусстве. Политические поводы ереси Аменофиса IV являются убедительным доказательством того, что конфликт между жречеством и светской властью, борьба за власть, окончившаяся тогда победой жречества, наконец превозношение божества, которое лежало в основе канона храма Нового царства, — все эти моменты созрели уже в этот период для своего монументального воплощения. Возможность установления теорца или творцов этого канона лишь подчеркивает сблиз исторической правды. Уточнению этой правды посвящены наши замечания в недостаточной до сих пор разработанной в науке области проблематики теоретических принципов и правил художественного творчества на отдельных этапах исторического развития обществ рабовладельческой формации.

*К. Михаловский*  
действительный член Польской  
Академии наук