

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Н. А. ПОМЕРАНЦЕВА. Эстетические основы искусства древнего Египта. М.: Искусство, 1985. 225 с., 16 л. илл.

Тема книги Н. А. Померанцевой в высшей степени интересна и актуальна. Египетское искусство, развивавшееся на протяжении тысячелетий, представляет собой феномен огромных масштабов. Не удивительно, что ему посвящена масса работ, где оно рассматривается в разных аспектах и с самых различных позиций. Тем не менее книг, специально посвященных его теоретическим основам, немного и они далеки от совершенства. Таким образом программа, сформулированная Н. А. Померанцевой в названии ее работы, не может не привлечь к себе внимания.

Будучи продуктом и отражением во многом очень чуждого нам сознания, египетское искусство ставит перед исследователем массу проблем, выходящих далеко за пределы «обычного» искусствоведения. Изучение чисто художественных проблем само по себе здесь невозможно или в лучшем случае бесполезно — ему должно быть предпослано исследование соответствующих областей египетского мировоззрения, для создания общей картины искусства необходимо понять мировоззрение как единую систему. В наши дни с этим никто, пожалуй, не спорит, хотя, кажется, ни в одном из широкомасштабных трудов по искусству Египта на практике этот принцип последовательно не проводится.

Н. А. Померанцева начинает свою книгу с утверждения о необходимости базировать исследование египетского искусства на изучении египетского мировоззрения и практически всю ее первую часть «Мифопоэтическое творчество как предыстория эстетической мысли» (с. 12—98) посвящает, по существу, рассмотрению взаимодействия и взаимосвязи этих двух частей древней духовной культуры. Тем самым обосновывается методическая основа конкретного материала, который будет предпринят в дальнейшем.

Такой подход можно только приветствовать и безоговорочно принимать, но лишь при одном условии — высоком профессионализме исследователя, без которого при вынешнем все еще недостаточном уровне изученности египетского мировоззрения подобную задачу перед собой лучше не ставить. Посмотрим, как же справляется с ней автор.

В I главе первой части «Древнеегипетское искусство и его сущность. Исторические вехи» предпринимается попытка установить, как сами египтяне относились к своему искусству, и проследить, как изменялось это отношение со временем. Попытка эта, на наш взгляд, явно неудачна, поскольку беглый обзор нескольких терминов, имеющих отношение к искусству, дать ничего сам по себе не может. Положение исправить никак не могут ссылки на «Мемфисский теологический трактат» (с. 14—15) или на любой другой единичный текст. По существу, единственный достигнутый вывод — это то, что египтяне описывали различные проявления прекрасного, которое очень хорошо ощущали, словом *nfr* (с. 15), но это и без того хорошо известно каждому (как, кстати, хорошо известно многим читателям и то, что имя знаменитой красавицы-царицы Нефертити означает «Прекрасная пришла»).

Не удачнее и обзор развития египетского искусства. На 10 страницах (с. 16—26) рассказать о нем сколько-нибудь подробно все равно невозможно, поэтому было бы разумнее всего проследить ту линию развития, которой в основном посвящена книга, но этого как раз и не происходит. Весь обзор распадается на не связанные между собой замечания, в которых к тому же немало ошибок. Например, утверждается, что Новое царство — самый длинный период в египетской истории (с. 21), однако Старое царство было длиннее; что в саисскую эпоху утрачивается портретность (с. 24) — ошибочность этого ясна каждому, кто видел шедевры скульптуры этого времени; что в эллинистическую эпоху происходит «возрождение египетского заупокойного культа» (с. 24) — но разве до того он находился в упадке? Встречаются и просто лишенные смысла фразы. Например: «...в начале IV тыс. до н. э. культ мертвых вылился в сложную систему верований в вечную жизнь в загробном мире» (с. 16) — однако ясно, что культ не может порождать представления, ибо сам порождается ими. Что же касается высказывания о том, что «египетская культура исторически не дожила до этапа своего „средневековья“, завершившись на стадии эллинизма» (с. 24), то это отчетливо характеризует представления Н. А. Померанцевой о логике исторического развития.

II глава «Понятие образа в древнеегипетском искусстве» начинается утверждением, что «искусство древнего Египта — это искусство образа» (с. 27), что само по себе предполагает существование где-либо в древности искусства безобразного. К сожалению, из главы так и нельзя понять, в чем же заключается специфика образа в египетском искусстве и как сам автор понимает образ. Н. А. Померанцева пытается установить египетский термин для понятия «образ» и приходит к выводу, что «для выражения понятия „образ“ у египтян существовало по меньшей мере два десятка словесных эквивалентов» (с. 31). Из этого факта может следовать только один вывод: каждый из этих терминов обозначал лишь частные проявления образа и не был эквивалентен нашему в высшей степени абстрактному понятию, но автором, однако, вывод делается прямо противоположный: по ее мнению, «слово „образ“ имело различный оттенок в зависимости от того, кого или что оно обозначает» (с. 31—32). В этой главе также имеются и фактические ошибки, например Н. А. Померанцева считает, что змей в «Сказке о потерпевшем кораблекрушение» «именуется богом» (с. 38) — он так в тексте ни разу не назван, хотя божественная природа его совершенно очевидна. Ошибочно и предельно упрощенное объяснение египетской концепции сущности человека, которая якобы «мыслилась неделимой, состоящей из трех субстанций...: *ка* — физическая способность защиты» (с. 33). Встречаются фразы, смысл которых совершенно неясен, вроде: «Записанный текст — это древнеегипетский свиток, а не книга» (с. 39) — вряд ли кто-либо всерьез предполагает существование у египтян настоящих сброшюрованных книг!

В высшей степени неудачна III глава «Основные архетипы египетского искусства как эстетическая категория», где Н. А. Померанцева пытается связать воедино египетскую мифологию и египетское искусство. Эта попытка заранее обречена на неуспех, так как уже в предыдущих главах автор достаточно ясно обнаружила ошибочность своих представлений о мифологии. Мы с очевидностью понимаем это, читая, например, о мифе «с его системой религиозных представлений, приятие которых было обязательным, ибо в миф полагалось верить» (с. 37) (разрядка наша. — А. Б.).

Содержание III главы заключается в выявлении неких архетипов искусства. «Каждый из ... образов несет присущее ему символическое осмысление, восходящее к своим изначальным функциям и распространяющееся на всю типовую категорию. При этом изначальный образ выступает в качестве своеобразной модели — архетипа» (с. 40). Так что же все-таки такое архетип? Понять это довольно трудно, тем более что автор представляет его себе достаточно своеобразно: «Уже из самого термина яв-

ствует, что архетипы обращены к началу „архе“ как к первообразу» (с. 41). Однако в представлениях египтян ничего подобного греческому ἀρχή, категории уже весьма отвлечённой, не было. Но, может быть, мы неверно понимаем автора? Нет, через страницу Н. А. Померанцева, говоря об одной из египетских версий возникновения мира, совершенно недвусмысленно заявляет: «Поднявшийся из хаоса священный холм... — это еще не земля, не камень и не материя, это своеобразная овеществленная, предметно представленная первоматерия, обладающая потенцией для светоносного начала Атума» (с. 42). Из этого набора слов яствует, что автор полагает, будто египтяне могли мыслить о материи и даже о некой отличной от нее первоматерии.

Отсутствие какой-либо последовательности у Н. А. Померанцевой делает совершенно невозможным последовательное изложение содержания этой главы. Однако кое-что об архетипах выяснить все-таки удается. Говоря об изображениях птиц, автор утверждает, что «не все эти птицы причастны к архетипам, хотя отдельные виды (ибисы, аисты, гуси) восходят к своему прообразу». И далее: «Не все птицы, представленные в росписях Бени-Хасана, причастны к освященным, однако сама ритуальная композиция приобщает их изображения к культовым» (с. 86). Из этого следует, что архетип — это всего-навсего мифологический, «освященный» «прообраз». Тогда, разумеется, архетипы есть далеко не у всего, что изображается, но какое значение они могут иметь для исследования искусства, остается непонятным.

Первый раздел III главы носит название «Древнеегипетский космос, его структура и осмысление». К сожалению, ни о каком осмыслиении говорить не приходится. Посмотрим, как Н. А. Померанцева описывает египетские представления о небе. Представление о небе воплощалось у египтян в двух субстанциях — тверди и потока... Две небесные субстанции олицетворялись двумя богинями, символизировавшими небо», — Нут и Хатхор (с. 46). Уже в этих двух фразах имеется несколько ошибок. Во-первых, совершенно невозможно говорить о разных субстанциях неба, ибо речь идет лишь о разных символах для описания одного и того же явления, и «всякий, кто стал бы искать в этих изображениях передачу действительной формы неба, мог бы лишь совершенно запутаться»¹. Именно это и делает автор. Во-вторых, мифологических картин неба было не две, а больше: это и корова-Хатхор, и богиня Нут, и крыша на подпорках, и небесный Нил. В-третьих, эти представления автор немилосердно смешивает, и оказывается, что, с одной стороны, небесная твердь — это корова, но, с другой стороны, «твёрдь ассоциировалась с подпорками» (т. е., надо понимать, с крышей), и в то же время это «одна субстанция». Представления египтян сложны, но такой путаницы у них не было. Примерно такое же непонимание проявляется и во фразе «Старение Ра указывает на несовершенство земного бытия» (с. 51, речь идет о «Книге Коровы»). Но, во-первых, Ра в любом случае, даже будучи правителем Египта, оставался богом, так что дело не в земном бытии, и, во-вторых, «несовершенство земного бытия» — представление, совершенно чуждое египтянам.

Второй раздел главы «Древнеегипетский храм как модель космоса» не содержит ничего оригинального: доказывать, что компоновка храма символизирует устройство мира — это общее место. К сожалению, и этот раздел содержит очень много ошибочных заявлений автора. Например, на трех страницах, посвященных пирамидам Гизы (с. 58—60), можно обнаружить следующее. 1. Пирамиды строго ориентированы по странам света, потому что их юго-восточные углы лежат на одной прямой. Однако ясно, что расположение предмета на плоскости отношения к его ориентации не имеет. 2. В погребальные камеры пирамид «проникал световой луч, направленный на альфу созвездия Дракона». Однако коридоры в пирамидах не прямые, а ломанные, а у Хеопса к тому же в погребальную камеру ведет поднимающаяся галерея, так что из нее звезду увидеть никак нельзя. 3. Гиза была выбрана для некрополя, так как она распола-

¹ Антес Р. Мифология в древнем Египте // Мифологии древнего мира. М., 1977. С. 59.

гается на 30 параллели. «Если бы место некрополя было выбрано ближе к дельте (почему-то со строчной буквы? — А. Б.), топкий грунт не смог бы выдержать всей нагрузки, пришлось бы увеличить площадь основания, и тогда форма пирамиды получилась бы расплывчатой! Однако у египтян было достаточно здравого смысла, чтобы не заниматься бессмысленной работой и не строить пирамид в болотах. 4. Гиза называна «самым северным из всех древнеегипетских пирамидных ансамблей», но Абу-Роаш находится на 8 км севернее. 5. Только одна из трех пирамид Снофру имеет «ломанные» грани, а не все, как считает автор. 6. Размеры блоков пирамид якобы «не выпадают из общей соразмерности», хотя известно, что они различны не только в разных пирамидах (и вне зависимости от размеров последних), но и в каждой из пирамид уменьшаются с высотой. 7. Пирамиды Хефрена и Микерина якобы «повторяют» конструкцию Великой пирамиды, хотя каждому, хоть раз видевшему их планы и разрезы, известно, что это не так.

Третий раздел главы «Архетипы растительного и животного мира» увеличивает общее число неточностей и порождает много различных вопросов. Вот некоторые из них. 1. Появление различных ипостасей богов имело якобы «философское истолкование» (с. 43). Но о какой философии может идти речь в Египте? 2. «По мере развития философских воззрений религиозные представления египтян облекались в наиболее емкую форму выражения» (с. 44—45). Но почему тогда тексты поздних храмов основываются на идеях еще Старого царства и при этом оказываются наименее лаконичными за всю историю страны? 3. В гробницах Старого царства автор находит «цикл композиций загробного мира» (с. 79), которых там не было. 4. В гробнице Ти¹ якобы «на стene перед входом в погребальную камеру» изображена корова-Хатхор (с. 79). Однако, во-первых, в гробницах Старого царства нет вообще ни одного изображения божества, а, во-вторых, у Ти¹ в погребальную камеру ведет наклонный ход, начинающийся в полу колонного зала², так что никакой стены рядом с ним вообще не было. 5. Н. А. Померанцева считает, что «заклание жертвенных животных символизировало победу над смертью, представлявшейся поверженной» (с. 85). Здесь комментарии излишни. 6. Хорово имя царя понимается не как имя царя, а как «имя Хора — покровителя фараонов» (с. 83). 7. На стеле царя Джета «змея... содержит имя фараона» (с. 83). 8. Автор полагает, что «изображение кобры венчает царский уреи» (с. 84), — что же в таком случае является уреем? И здесь встречаются лишенные смысла фразы и выражения, например: «формы ипостасей» богов (с. 44), «ритуал загробного мира» (с. 78), «процесс претворения вида (биологического.— А. Б.) в образ» (с. 81) или, например, следующая фраза: «Круг наибольшего радиуса R вмещает в себя четыре концентрические окружности, причем величина радиусов от г к R постепенно нарастает» (с. 63) — как будто бывают концентрические окружности одного радиуса!

Заключительная IV глава первой части «Эстетический смысл древнеегипетского орнамента» также вызывает немало вопросов. Орнамент, несомненно, чрезвычайно интересен как одна из ранних форм художественного творчества, но его нужно исследовать, а не говорить по его поводу красивые слова, — здесь даже цитаты из О. Мандельштама, которыми уснащен текст, помочь не могут. Что же касается красотостей, приведу как образец лишь одну из них: «Египтяне видели в лотосе идеограмму одного из главных принципов своей веры» (с. 93) — понимай, как знаешь!

Историк египетского искусства должен быть в равной мере искусствоведом и египтологом (филологом и историком культуры), египтологом-профессионалом, в совершенстве владеющим искусствоведческим анализом, в противном случае весь разработанный аппарат искусствоведческой науки становится совершенно бессильным и бесполезным. Профессионализм же египтолога определяется в первую очередь знанием языка.

Книга же Н. А. Померанцевой, не затрагивая каких-либо филологических или

¹ Steindorff G. Das Grab des Ti. Lpz, 1913. Bl. 1.

лингвистических проблем, обнаруживает тем не менее полное непонимание автором самой языковой системы древних египтян. Уже одно заявление о существовании в египетском письме «букв» (с. 30, 86 — имеются в виду односогласные знаки) говорит само за себя. Однако это еще не все, поскольку наряду с «буквами» у автора существуют еще и «знаки» (видимо, многосогласные знаки), так что «для некоторых слов употреблялось и знаковое, и буквенное написание; так, например, иероглиф nḥ (жизнь) иногда мог сопровождаться и буквенным дополнением nḥ» (с. 30). Таким образом, не будет преувеличением сказать, что последние сто лет развития египетской филологии оказываются зачеркнутыми начисто.

Книга Померанцевой обнаруживает, что автору осталось совершенно непонятно и соотношение изображения, иероглифа и слова. Оказывается, существуют «иероглифы, в которые входило изображение гуся» (с. 85, курсив мой. — А. Б.) — имеются в виде слова, в состав которых входил знак гуся. Изредка в книге приводятся иероглифические написания некоторых слов, и практически всегда автор называет эти слова иероглифами, даже если они пишутся многими знаками (с. 15, 73, 221). Впрочем, дважды встречается и прямо противоположное: знак *г* назван словом *г'*, знак *t* — словом *t'* (с. 30).

В свете этого неудивительно, что в иероглифических передачах слов появляются несуществующие знаки (с. 12, 13), в слове *zšn* — «лотос» вместо *š* постоянно пишется знак папирусного свитка (с. 73, 75), знак *'*, изображающий стервятника (*Neophron percnopterus*), описывается как гриф (с. 86), вместо знака ласточки стоит воробей (с. 86), выражение *nfr wbn.f* — «прекрасен восход его» — транслитерируется как совершенно бессмысленное *nfrw b'-nr'.f* (с. 67), а слово *nḥb* — «лотос» смешивается с *nḥd.t* — «бутон лотоса», так что в результате получается *нечто среднее — nḥb* (с. 73). К тому же текст плохо вычитан, что, не говоря о неправильностях в транслизациях, приводит к совершенно удивительным ошибкам. Так, еврейское *šošan* — «лотос» превратилось в слово на загадочном «европейском» языке (с. 73).

Впрочем, сами по себе эти ошибки в книге ничего не меняют, так как ссылки на египетскую систему письма или словоупотребление в ней не работают, и выводов из них не делается, однако они свидетельствуют об уровне представлений автора об египетском языке. Это с неизбежностью свидетельствует, что ни с одним египетским памятником Н. А. Померанцева самостоятельно работать не может, — ведь даже датировать статью нельзя, не прочитав надписей на ней. Что же говорить тогда о сложнейших письменных мировоззренческих памятниках, оценивать которые по переводам так же бесполезно, как изучать живопись по музейным каталогам, не видя самих картин.

Можно возразить, что искусствовед имеет право на свое собственное видение. Разумеется, но только в том случае, если этим «видением» не прикрывается полнейшая беспомощность в египтологии. Не служит оправданием и то, что книга предназначена не только для специалистов, — широкий читатель должен получать достоверную информацию, ибо ему разобраться в хитросплетениях чужой науки невероятно трудно.

Таковы печальные итоги работы, предпринятой в первой части книги. Вторая часть «Творческий метод древнеегипетского мастера как выражение эстетического начала» на ее фоне выглядит несравненно лучше, хотя и здесь встречаются совершенно бессмысленные выражения вроде «ритуальной литургии» (с. 129) или — «изображение можно рассматривать как своеобразный детерминатив условно трактуемой сцены» (с. 107). Сокращение количества ошибок вполне естественно: здесь предпринимается анализ конкретного материала, а количество отвлеченных рассуждений сокращается. К тому же вторая часть практически независима от первой, и поэтому все предшествующие несуразности на ней не сказываются — редчайший случай, когда то, что последующее не вытекает из предыдущего, оказывается несомненным достоинством. Впрочем, это не означает, что вторая часть удачна в абсолютном выражении — она лишь лучше первой.

Задача I главы ясна из ее названия «Эстетические основы древнеегипетского канона» — в ней должны рассматриваться особенности канона в египетском искусстве. Однако проблема канона очень непроста, и прежде всего необходимо четко представить себе, какие именно признаки позволяют говорить о каноничности. Н. А. Померанцева следует здесь за французским архитектором А. Фурнье де Кора, который сводил канон к системе пропорций, основывающихся на правиле золотого сечения (с. 100). Это она называет «математической логикой в построении композиций» (с. 100) — весьма своеобразный термин, свидетельствующий о том, что о математической логике автор не имеет ни малейшего представления. Однако перейдем к сути дела.

То, что египетские художники пользовались при своей работе справочниками, образцами, моделями, совершенно несомненно. Н. А. Померанцева правильно утверждает, что сводить канон лишь к этим пособиям невозможно (с. 103), но кроме нескольких фраз вроде того, что «канон лежал в сфере сакральных таинств» (с. 103), она к проблеме ничего не добавляет. Зато чрезмерное внимание автор уделяет встречающейся иногда на памятниках разбивки изображений на квадраты, по которым якобы строилась фигура человека (с. 104—106). Это означает неверие в силы египетского художника, который получал столь хорошую профессиональную подготовку, чтобы ему не нужно было рабски переносить изображение с образца по квадратам. И действительно, ряд памятников показывает, что сетка могла наноситься поверх готового изображения, т. е. предназначалась она для обучения начинающих художников на копировании признанных эталонов.

Разумеется, предварительная разметка была необходима для древнего художника точно так же, как для современного, но обходился он без квадратов. Такая разметка сохранилась на *незавершенном* изображении мужчин с приношениями в саккарской часовне Старого царства, принадлежавшей $M^{\circ}(j)-nfr.(W)$ ³. Она представляет собой вертикальную черту, проходящую по оси тела, на которую нанесены точки, находящиеся на уровне колен, паха, талии, подмышек, плеч и макушки; размеры по горизонтали не размечались. Это и понятно — всякий мало-мальски грамотный художник, имея вертикальную разметку, легко построит пропорциональную фигуру. Чтобы подтвердить, что горизонтальная разметка не играла значительной роли, рецензент проделал промеры полусотни случайно взятых изображений стоящего мужчины из гробниц Старого царства. Результаты получились весьма красноречивыми. Если принять высоту изображения за 100%, то разница в вертикальных пропорциях различных фигур (по схеме $M^{\circ}(j)-nfr.(w)$) составляет 3—4%, тогда как горизонтальные пропорции различаются на 5—8%. Это означает, что художник точно размечал лишь вертикаль, а горизонтальные размеры определял на глаз — ведь при стандартной разбивке, когда высота фигуры делится на 18 квадратов, сторона квадрата составляет 5,5% от высоты, т. е. ошибки в горизонтальных пропорциях могли превышать размер квадрата в полтора раза. Зачем же была нужна сетка, если на нее до такой степени не обращали внимания?

Перейдем теперь к системе пропорций Фурнье де Кора. Разработанная им шкала RDH основывается на «восьми пропорциональных соотношениях, являющихся функциями золотого сечения» (с. 100). В этом нет ничего удивительного, ведь многие пропорции человеческой фигуры действительно определяются золотым числом, важно лишь выяснить, насколько эти реальные пропорции унифицируются в изображениях. Н. А. Померанцева считает, что унификация стопроцентна, и отсюда вытекает ее определение египетского канона: «Канон — это шкала пропорциональных соотношений, которые присутствуют во всех без исключения памятниках древнеегипетского искусства, размещены в строго установленной системе для каждого типа изображений и обеспечивают соразмерность между всеми частями композиций» (с. 128—129, курсив).

³ Lepsius R. Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. 2. Abt. B., circa 1850. Bl. 65.

мой. — А. Б.). Столь категоричное утверждение требует доказательства, и единственным доказательством здесь могут быть промеры многих тысяч памятников, выполненные по одной схеме. Это утомительная работа; чтение таблиц, в которые должны быть сведены результаты, увлекательным тоже не назовешь, но без этого все декларации останутся голословными. К сожалению, Н. А. Померанцева этим не занимается, а лишь приводит несколько иллюстраций своего положения.

Разумеется, иллюстрация — не доказательство, но хорошие иллюстрации могут дать очень много. Для этого, однако, они должны отвечать ряду требований. Прежде всего, в качестве примеров следует выбирать наиболее характерные памятники, во-вторых, примеров одного и того же положения должно быть несколько и, в-третьих, примеры и выводы из них должны быть сопоставимыми. Без этого их ценность близка к нулю. Ни одного из этих требований Н. А. Померанцева не выполняет. Для иллюстрации она выбирает статуи писцов, которые хотя и не единичны в Старом царстве, но и не «принадлежат к числу наиболее распространенных статуарных изображений Древнего Египта» (с. 125) — первое требование нарушено. Далее автор говорит, что было проведено сравнение целого ряда таких статуй, но в книге приводятся результаты измерений одной лишь статуи «Луврского писца» К³ (с. 124—125), которые сопоставлять не с чем, — нарушаются второе и третье требования. Получившиеся схемы пропорций (рис. 31—32) любопытны, но сами по себе они ничего не доказывают.

О том, насколько Н. А. Померанцева пренебрегает принципом сопоставимости, свидетельствует ее анализ двух стел амарнской эпохи (с. 134—136, рис. 33—34). На них в соответствии со шкалой RDH выделяется масса соотношений, но значительная часть их не совпадает — на каирской стеле фигуры вписываются в одни прямоугольники, а на берлинской в другие. Таким образом, пропорции этих памятников друг с другом соотносятся совсем не так полно, как полагает автор. Более того, композиция берлинской стелы разбивается также на круги с радиусами, восходящими к RDH, а каирская стела обходится без кругов. Должно ли это означать, что композиции построены по-разному? К тому же непонятно, что вписывается в эти окружности. Одна из них охватывает фигуры царя и царицы, другая — голову царя и дочь, которую он держит на руках, остальные же три проведены совершенно произвольно. Пользуясь таким методом, на любом изображении можно найти неограниченное число размеров, чemu-то соответствующих. Кстати, и сама Н. А. Померанцева проговаривается об этом: «Если бы мы попытались нанести все окружности на чертеж, то они буквально испещрили бы всю композицию стелы» (с. 137), — но о том, что все это возможно лишь благодаря ее произволу, она не задумывается.

Аналогично рассматривается и система пропорций при изображении лица. Здесь анализируются две статуи — «Луврский писец» К³ и «Каирский писец» (с. 144—145, рис. 36—37), но результаты оказываются несопоставимыми. Разумеется, в лицах обеих статуй встречаются пропорции, восходящие к RDH, но только друг с другом они не соотносятся. Если принять за 1 расстояние между наружными уголками глаз⁴, то получатся следующие соотношения.

| | «Луврский писец» | «Каирский писец» |
|--|---|---|
| $\sqrt{3}$ | Радиус окружности, в которую вписывается голова (центр на переносице) | Радиус окружности, в которую вписывается голова (центр на переносице) |
| $\frac{1}{2}$ | Расстояние от центра этой окружности до границы волос ⁵ | Расстояние от центра этой окружности до верхней губы |
| Меньшая часть золотого сечения отрезка 1 | Расстояние от основания носа до верхней губы | Расстояние от основания носа до нижней губы |

⁴ В тексте ошибочно сказано «между внутренними уголками» (с. 144).

⁵ В тексте ошибочно сказано «до границы парика» (с. 144), но К³ изображен без парика.

Таким образом, пропорции, восходящие к RDH, относятся к различным частям лица, и, пользуясь столь произвольным методом, их можно найти еще немало, но это ничего не будет значить. Автор, однако, видит в этом проявление каноничности и делает вывод, что «пропорциональная каноническая структура древнеегипетских памятников не нивелирует индивидуальности их внешнего облика» (с. 145). Конечно, индивидуальность не нивелируется, но происходит это потому, что те самые пропорциональные отношения, которые автор хочет видеть «во всех без исключения памятниках» (с. 128), на самом деле далеко не столь универсальны.

Разумеется, всего двух изображений недостаточно для того, чтобы судить об общих закономерностях, но, может быть, необходимый анализ будет приведен во второй главе, которая называется «Иконография древнеегипетского портрета, коптских и раннехристианских памятников Нубии? К сожалению, этого не происходит и здесь. Лишь мельком упоминается все та же статуя K^j и заодно K^(j)-pr.(w) («Шейх эль-белед») и Hm(w)-jwn(w) (с. 159), да еще триады Микерина (с. 151). Даже если присовокупить сюда упомянутые в первой главе статуи «Кайрского писца», R^(w)-htp.(w), Nfr.t, карлика ——w(j)-snb.(w)⁶ (с. 145), выбор памятников получится все равно ничтожным⁷. Невозможно себе представить, как в работе о портрете можно не сказать ни слова о бюсте 'nḥ.(w)-ḥ'.f⁸, лучшей статуе Старого царства, о статуе M^{tjj}⁹, которая если и не превосходит «Шейх эль-беледа»¹⁰, то и не уступает ему, о статуях R^(w)-nfr.(w)¹¹, ḥ.t(j)-htp.(w)¹², Hm(w)-htp.(w)¹³ и многих других. Да и об упомянутых сказано мало и не всегда правильно. Например, если сравнить изображения Микерина с его не менее знаменитой сидячей статуей из Бостона¹⁴, у которой чрезвычайно широкие плечи и маленькая голова, все построения автора, посвященные пропорциям, должны рассыпаться — а ведь это царская статуя, изготовленная лучшими мастерами, и ссылок на низкое качество работы здесь быть не может. Точно так же человек, хоть раз видевший все эти портреты, не сможет сказать, что египетский портрет «не предполагает раскрытия психологической характеристики» (с. 157), — он сразу же вспоминает энергичное, несмотря на полноту, лицо Hm(w)-jwn(w), огромную внутреннюю силу 'nḥ.(w)-ḥ'.f, смягченную усталостью, власть K^(j)-pr.(w), ум K^j, тихую печаль глаз M^{tjj}, болезненную детскость и почти идиотизм лица карлика H^{tp}(w)-htp.(w). Отрицать психологичность староегипетских портретов — совершеннейший нонсенс.

Вместе с тем Н. А. Померанцева не хочет замечать ключевого для понимания проблемы староегипетского портрета момента — того, что существуют предельно-правдивые и совершенно условные изображения одного и того же человека. Лишь о K^j говорится, что наряду со статуей его в виде писца имеется также изображение его сидящим в традиционной позе (с. 159)¹⁵. Но и здесь все отличия сводятся к тому, что статуи принадлежат разным мастерам, «отличающимся по темпераменту и способности внутреннего видения образа» (с. 159). Между тем, если мы сравним какую-либо пару из портретной и условной статуй, например «Шейх эль-беледа» и другую статую-

⁶ Эта статуя датируется не V дин., как думает Н. А. Померанцева, а концом VI дин.; см. Junker H. Giza V. Wien und Leipzig, 1941. S. 3—6.

⁷ Н. А. Померанцева рассматривает как староегипетскую также голову статуи из бывшей коллекции Солт (с. 160), находящуюся ныне в Лувре. Хотя такая традиция действительно существует, это все-таки амарнский памятник; см. Vandersleyen C. Objectivité des portraits égyptiens // BSFE. 1975. № 73. Р. 24.

⁸ Бостон, MFA 27.442, библиография ТВ. Р. 196.

⁹ Нью-Йорк, BrM 51.1, библиография ТВ. Р. 647.

¹⁰ См. Kaplony P. Studien zum Grab des Methethi. Bern, 1976. S. 62.

¹¹ Каир, CG 18, библиография ТВ. Р. 462.

¹² Каир, без номера по CG, библиография ТВ. Р. 638.

¹³ Каир, CG 144, библиография ТВ. Р. 722—723.

¹⁴ Бостон, MFA 09.204, библиография ТВ. Р. 32—33.

¹⁵ Кстати, последняя статуя находится не в Каире, как полагает автор, а в Лувре: инв. № A106.

К'(.j)-гр.(w)¹⁶, то увидим, что качество работы в обоих случаях высочайшее и отсутствие портретности в условной статуе объясняется не низким мастерством скульптора. Причина существования парных статуй, по-разному изображающих человека, связана с представлением о Двойнике и отражает глубочайшие слои египетского мировоззрения, без понимания которых ничего нельзя понять в египетском искусстве¹⁷. То, что говорит в связи со скульптурой о Ка и Ба Н. А. Померанцева (например, что человек через посредство Ка приобщался к вечности и в результате его «образ уподоблялся божественной ипостаси» с. 153), не имеет ничего общего с действительностью.

О портретах Среднего и Нового царства говорится и того меньше, всего две страницы (с. 160—162), о портретах Позднего времени — вообще ничего.

Теперь для того, чтобы выявить специфику интерпретации образа в портрете, автор обращается к погребальным маскам (с. 166—175). Если подходить к этой теме серьезно, она может дать очень многое, но Н. А. Померанцева ограничивается лишь несколькими бесодержательными фразами об «устремленной динамике всевидящего Ка» (с. 166), о «выражении мудрости», которое придает этим мастерам причастность божественному первообразу» (с. 169), о том, что «маска несет в себе потенцию духовного совершенства» (с. 168), и т. д.

Для того, чтобы доказать, что реальные черты лица при изображении искалились соответственно с каноном, Н. А. Померанцева пытается сопоставить статую человека его посмертной маской. Делается это довольно странно. Маску неизвестного, хранящуюся в Лейпциге, она без тени сомнения и без каких бы то ни было оснований приписывает Джосеру и сравнивает ее со статуей из сердаба этого царя. Разумеется, при таком подходе не обойтись без подтасовок — для того, чтобы вписать маску в кружность радиусом $\sqrt{5}$ расстояния между наружными уголками глаз, приходитсятверждать, что окружающая маску закраина, образовавшаяся при отливке, была хранена мастером для придания лицу большей пропорциональности. О других масках говорится мало и столь неконкретно, что по существу не сказано ничего.

Таким образом, следует признать, что предлагаемое Н. А. Померанцевой понимание канона очень упрощенно, а делаемые на его основе выводы зачастую просто неверны. Во всем здесь виден тот же самый непрофессионализм, о котором уже немало былоказано. Он проявляется и в нежелании заниматься анализом массового материала (есколько этот термин применим к произведениям искусства), и в произвольном выборе памятников, так что многие наиболее показательные остаются вообще неупомянутыми, и в незнании многих самых элементарных фактов. Имеется и большое количество ошибок помимо уже отмеченных. Вот некоторые из них. 1. Утверждается, что портретные головы из Гизы не имели раскраски (с. 140), тогда как на некоторых из них следы краски сохранились¹⁸. 2. Говорится о различии «гизехской» и «мемфиской» художественных школ (с. 146), хотя за отдельными исключениями памятники в Гизе и Саккаре очень сходны и практически неотличимы друг от друга. 3. Огромная роль зрения в египетском мировоззрении сводится к «духовному прозрению оконного и обретению им жизненной силы» (с. 154), т. е. к совершенно бессмыслищим словам. 4. Представление о боде M-ḥnt(j)-jr.tj/M-ḥnt(j)-n-jr.tj изложено сбивчиво, так что огромное значение его остается непонятным (с. 153—154).

На этом анализ классических памятников заканчивается, и автор переходит к поздним эпохам египетского искусства. Здесь, к сожалению, сделано еще меньше.

¹⁶ Каир, CG 32, библиография ТВ. Р. 724.

¹⁷ Свое понимание проблемы рецензент изложил в статье «Староегипетский портрет и староегипетское мировоззрение», которая выйдет в сборнике «Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XX годичная сессия ЛО В АН СССР».

¹⁸ Junker H. Giza I. Wien und Leipzig, 1929. S. 210.

Преемственность классического и коптского искусства рассматривается лишь по одной связующей линии — линии развития погребальной маски и вырастающего из нее фаяомского портрета. Ни храмовые и гробничные рельефы, ни монументальная скульптура, ни бронзы вообще не упомянуты. Разумеется, без рассмотрения других линий преемственности анализ коптского искусства оказывается очень односторонним. Рассматриваются все те же пропорции, что и раньше, и устанавливается их сходство с древними образцами и объясняется их отличие. При этом коптское искусство берется как всецело вырастающее из древности и не испытывающее никаких внешних воздействий. О том, что Египет в это время входит в состав Византии и коптское искусство является одной из ветвей искусства византийского, хотя ветвью и очень специфичной, не говорится ни слова. Автор ограничивается лишь несколькими ничего не значащими словами о влиянии идей христианства. В результате остается совершенно непонятным, как коптское искусство трансформируется и включается в византийский мир. А ведь учет византийской составляющей в коптском искусстве мог бы изменить многие выводы автора.

Несколько слов сказано и о мероитском искусстве, однако сказано так мало и неудачно, что без этого можно было бы обойтись. По существу все сводится к тому, что «в мероитском рельфе выработался ряд стилистических приемов исполнения, не сложившихся еще в систему» (с. 201). Первая половина этой фразы не открыывает ничего нового, ибо любое самостоятельное искусство пользуется своими приемами, что же касается второй, то совершенно непонятно, почему эти приемы не образовывали системы, — думается, что система существовала. Не лучше рассматривается и христианское искусство Нубии (фрески Фараса). О них говорится, что по сравнению с коптскими памятниками у них более глубокое содержание, «ибо христианская тематика обусловила образный строй, философские и художественные принципы изображения» (с. 202). К этому практически сводятся все обобщения, а далее следуют все те же попытки проследить в рамках правила золотого сечения закономерности построения ликов фараоновских святых.

На этом заканчивается рассмотрение материала и начинается третья часть книги «Прекрасное в его земных измерениях», задуманная как «попытка реконструирования жизни обитателей долины Нила с позиций ее эстетического выражения» (с. 212). В соответствующих разделах говорится об оформлении жилищ, поэзии, музыке и одежде египтян — выбор достаточно произвольный, но дело даже не в этом. Если в предыдущих главах есть хоть какая-то направленность и попытки решения каких-то проблем, то здесь дается лишь очень краткий пересказ и без того всем известных фактов. К тому же сведения черпаются в значительной степени из книги «Культура древнего Египта» (М., 1976), добросовестной, но популярной и поэтому непригодной для роли источника информации. В результате единственный вывод, который можно сделать из всей третьей части, — это то, что присущее египтянам чувство прекрасного пронизывало все стороны их жизни, а не проявлялось только в оформлении храмов и гробниц. Едва ли для доказательства столь самоочевидной истины требовалось тратить 24 страницы.

Закончим на этом наш безотрадный анализ, из которого становится совершенно ясно, что представляет собой книга Н. А. Померанцевой — это работа непрофессиональная и претенциозная. Исходя из чисто профессиональных критериев, о ней вообще не стоило бы говорить — египтологии она никакого ущерба нанести не может и в истории науки останется лишь как курьез. Но, как сказано в аннотации, она рассчитана на «специалистов-эстетиков, а также читателей, интересующихся историей культуры», т. е. на людей, имеющих, как правило, весьма поверхностное представление о Египте. Поэтому мы не вправе сказать, что ценность ее равна нулю, — она измеряется величиной отрицательной, так как книга оказывается для неспециалистов источником недоброкачественной информации, которая подается как нечто совершенно достоверное, как открытие в науке, а этим может принести большой вред.

Рецензент сам видел, как бойко распродавалась книга, так что, наверное, скоро мы сможем встретить в массовых изданиях ссылки на нее как на источник информации. Этому будет способствовать и тираж в 20 000 экземпляров, значительно превышающий тираж книг, профессионально трактующих примерно те же проблемы, — например «Искусство древнего Египта» М. Э. Матье (Л. — М.: Искусство, 1961), лучшее из написанного у нас на эту тему, вышло тиражом всего в 9000 экземпляров, не говоря уже о постоянном и жестком ограничении тиража и листажа специальных исследований.

Однако, может быть, книга Н. А. Померанцевой — плохая египтология, но хорошее искусствоведение, может быть, в ней рассматриваются какие-то проблемы теории искусства? К сожалению, нет в ней и этого. Следующая фраза является собой яркий образец предпринимаемого в книге «искусствоведческого анализа»: «Тугой, тягнущийся передник... пластически не был связан с фигурой и внешне сковывал движения, усиливая тем самым духовную потенцию образа» (с. 229). Духовность оказывается в прямой зависимости от статичности — и такие «открытия» встречаются постоянно.

Столь обширная рецензия понадобилась для того, чтобы хоть как-то нейтрализовать приносимый книгой вред, хотя рецензент и сознает всю тщетность попыток исправить ущерб, нанесенный представлениям широкого читателя, отзывом на страницах специального журнала. Но, кроме того, всякая рецензия адресуется и автору рассматриваемой работы с тем, чтобы он учел мнения специалистов. В 1977 г. вышел в свет том «Малой истории искусства», выпускавшейся совместно с издательством EEB Verlag der Kunst, посвященный искусству древнего Востока, где Н. А. Померанцевой был написан египетский раздел. Поражал его непрофессионализм, особенно на фоне разделов, ярко написанных В. К. Афанасьевой и В. Г. Лукониным, и особенно издания, вышедшем в свет в ГДР — стране традиционно сильной египтологии. Явление рецензируемой книги показывает, что за десять прошедших с тех пор лет Н. А. Померанцева, к сожалению, не сделала для себя никаких выводов.

А. О. Большаков

П. О. КАРЫШКОВСКИЙ, И. Б. КЛЕЙМАН. *Древний город Тира. Историко-археологический очерк*. Киев: Наукова думка, 1985. 159 с.

Монография двух известных специалистов по истории и археологии Тиры представляет собой результат многолетней кропотливой работы. На основе тщательного изучения всей совокупности имеющихся источников здесь излагается многовековая история одного из крупных античных центров Северного Причерноморья. Судьба Тиры показана на широком историческом фоне. Это дает возможность полнее и правильнее понять основные этапы исторического развития города, его место и роль в общей истории Северо-Западного Причерноморья.

Книга построена по хорошо продуманному плану. Обширный историко-археологический материал всесторонне проанализирован, хорошо систематизирован и изложен очень четко, ясно и компактно. Главы разбиты на параграфы, которые в свою очередь делятся на небольшие разделы. Такая структура значительно облегчает дальнейшую работу над этими материалами. В небольшом введении кратко изложены новые особенности и трудности изучения Тиры. Рецензируемая монография рассматривается как «первый шаг по пути комплексного изучения истории города на фоне имеющихся сведений о синхронных явлениях в Северо-Западном Причерноморье» (с. 4)..