



ЕГИПЕТ И СОПРЕДЕЛЬНЫЕ СТРАНЫ

EGYPT AND NEIGHBOURING COUNTRIES

Электронный журнал / Online Journal

Выпуск 2, 2020

Issue 2, 2020

DOI: 10.24412/2686-9276-2020-2-7794

Иконография батальных сцен в храме Бейт-эль-Вали

Ю. С. Реунов

Научный сотрудник Центра египтологических исследований РАН
yury.reunov@gmail.com

Недалеко от современного Асуана в годы правления Рамсеса II был воздвигнут храм Бейт-эль-Вали. Ключевым элементом иконографической программы этого памятника стали батальные сцены, иллюстрирующие сражения царя с врагами и победы над ними. Статья посвящена изучению батальных композиций в Бейт-эль-Вали, выявлению их роли в развитии батального «жанра» в искусстве Древнего Египта в эпоху Рамсеса II.

Ключевые слова: Бейт-эль-Вали, батальные сцены, Рамсес II, Нубия, храм, рельеф.

В 50 км к югу от современного Асуана во время правления Рамсеса II был воздвигнут храм Бейт-эль-Вали. Он стал первым значимым культовым сооружением в Нижней Нубии, появившимся при этом царе. Храм был, очевидно, воздвигнут, когда Рамсес II только пришел к власти и выступал в качестве соправителя своего отца Сети I¹. Впрочем, в декоративном убранстве памятника и в сохранившихся надписях этому нет прямых и бесспорных свидетельств². Стены храма согласно традиции были украшены рельефными композициями, в том числе сценами борьбы с иноземцами и триумфа. Изучение иконографии батальных сцен на примере этого расположенного на дальних южных рубежах страны памятника может расширить современные представления о развитии батального «жанра» в искусстве Древнего Египта в эпоху XIX династии.

Планировка и украшение храма мотивировали мастеров на поиск такого архитектурно-пространственного решения, которое бы обеспечивало баланс между

¹ Morkot 2010: 46.

² Brand 2000: 327.

декоративностью и функциональностью, создавало условия для совершения ритуалов, ведения административной и хозяйственной деятельности³. Бейт-эль-Вали интересен тем, что дает представление о тенденциях развития египетской храмовой архитектуры в начале эпохи XIX династии⁴. Это небольшой храм скального типа, который изначально был вырезан в песчаниковой скале. Он имеет довольно простое архитектурно-пластическое решение (рис. 1). Входом в сооружение служил выстроенный из глиняного кирпича пилон. За ним следовал открытый двор, стены которого декорированы рельефными композициями исторического и религиозного содержания⁵. Далее находился колонный зал с парой протодорических колонн. В конце располагалось святилище со статуями божеств и самого фараона, которые серьезно пострадали, по-видимому, в раннехристианскую эпоху⁶. Как и другим, более известным памятникам Нижней Нубии, Бейт-эль-Вали грозило затопление в связи со строительством Асуанской плотины. Для того чтобы избежать этого, храм был демонтирован в 1964 г. и собран снова на более высоком месте на острове Новая Калабша в 1969 г.

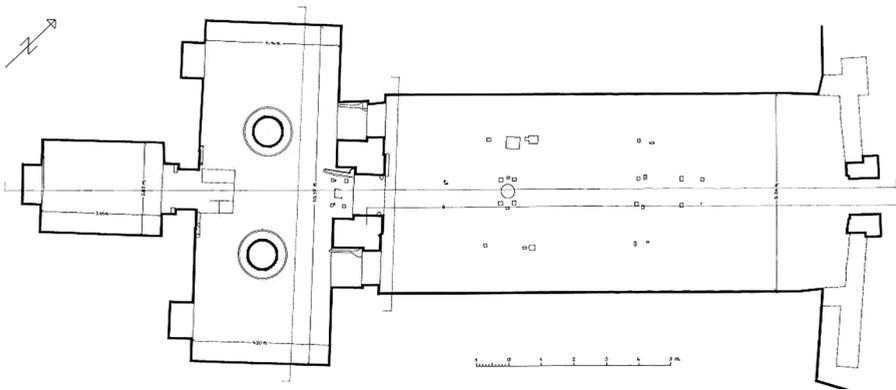


Рис. 1. План храма (Ricke et al. 1967: fig. 2)

Бейт-эль-Вали неоднократно привлекал внимание специалистов. В 1938 г. сохранившиеся здесь изображения и надписи были опубликованы Г. Рёдером⁷. Признавая прекрасное качество фотографий, следует всё же заметить, что работе явственно не хватает прорисовок рельефов. Упомянутый недостаток был учтен при подготовке публикации этого храма, выполненной по материалам Нубийской экспедиции Чикагского

³ Baines 2007: 299–302.

⁴ Wilkinson 2000: 217.

⁵ Manning 2013: 88.

⁶ Hein 1991: 166.

⁷ Roeder 1938.

⁸ Ricke et al. 1967.

университета, проводившейся в 1960-е гг.⁸ В ней уже содержатся прорисовки рельефов. Уместно заметить, что Г. Рике, один из авторов этой работы, поставил под сомнение ряд выводов Г. Рёдера, хотя и не смог обоснованно их опровергнуть⁹. Например, он не согласился с утверждением, что храм Бейт-эль-Вали представлял собой святилище, относящееся к храмовому комплексу Калабша. Несмотря на это и некоторые другие разногласия оба специалиста внесли большой вклад в изучение памятника. Наиболее полное описание сохранившихся рельефов предложил Г. Габалла¹⁰.

Иконографическая программа храма Бейт-эль-Вали включает в себя разные типы сцен — предстояние царя перед богами, подношение даров, награждение чиновников¹¹, борьба с иноземцами и триумф. Декор памятника свидетельствует о развитии существовавших прежде художественных традиций по линии стиля.

Что может дать изучение иконографии батальных сцен в храме Бейт-эль-Вали? Во-первых, батальные сцены как таковые образуют еще сравнительно малоизученную область египетского искусства, а потому заслуживают внимания специалистов разных направлений — археологов, историков искусства, реставраторов, религиоведов, культурологов, художников и архитекторов. Во-вторых, в этих сценах находят выражение представления жителей Древнего Египта о его месте на мировой арене, богах, царе. В-третьих, декор Бейт-эль-Вали имеет ряд особенностей, обусловленных, по-видимому, манерой работы мастеров местных артелей. Поэтому сохранившиеся здесь рельефы дополняют научные представления о развитии региональных художественных традиций в Египте. Не будет преувеличением утверждение, что батальные сцены в Бейт-эль-Вали иллюстрируют один из этапов творческого поиска, отработки технических приемов и принципов сложения композиции, результатом чего стало формирование иконографической программы таких крупных памятников, как Абу-Симбел и Рамессеум, а также храмов Луксора и Карнака, расширенных при Рамсесе II. Именно по этой причине батальные сцены в Бейт-эль-Вали важны для понимания динамики развития батального «жанра» в эпоху XIX династии. Наконец, следует помнить, что батальные сцены могут служить ценным источником сведений по военной истории, поскольку египтяне увековечивали память о походах и сражениях как при помощи письменности, так и посредством изобразительного языка. В батальных сценах нередко содержатся такие детали, которые в текстах не упоминаются вовсе либо освещены поверхностно. К примеру, росписи храмов и в значительно меньшей степени гробниц дают важную информацию о типах и особенностях вооружения противоборствующих сторон.

Анализ батальных сцен в искусстве Древнего Египта требует обращения к событийной канве, определявшей их содержание¹². Территория, где находится Бейт-эль-Вали, — Нижняя Нубия — формально вошла в состав Верхнего Египта еще в эпоху Среднего царства¹³. Контроль над этими землями должен был обеспечить приток в Египет золота, слоновой кости, шкур и эбенового дерева¹⁴.

⁸ Ricke et al. 1967: 1–5.

¹⁰ Gaballa 1976.

¹¹ Ершова 2019.

¹² Реунов 2013.

¹³ Подробнее об этом см. Белова 1988.

¹⁴ Manning 2013: 77.

В эпоху Нового царства утверждение египетского господства над этими территориями было обусловлено уже не только экономическими интересами, но и геополитическими соображениями¹⁵. Наиболее значимым театром военных действий правители XVIII–XIX династий считали Восточное Средиземноморье. Следовательно, во избежание войны на два фронта необходимо было сохранять устойчивый мир на южной границе¹⁶. Освоение Нижней Нубии и строительство на этих землях крепостей также создавали плацдарм для противостояния Керме¹⁷. Кроме того, возведение храмов служило целям государственной пропаганды и было призвано обеспечить царя поддержкой богов. По мнению древних египтян, посредством совершаемых в сакральном пространстве ритуалов можно нанести ущерб как силам хаоса в широком смысле, так и реальному историческому сопернику¹⁸.

Батальные сцены в Бейт-эль-Вали расположены на южной и северной стенах двора; еще две сцены триумфа уцелели в колонном зале. В сюжетном плане эти композиции в значительной мере повторяют те, что сохранились в фиванских храмах¹⁹. Сцены на северной стене изображают царя сражающимся с ливийцами и сирийцами. На южной стене сохранились сцены, передающие его противоборство с нубийцами. По мнению Э. Спэллинджера, эти рельефы иллюстрируют победы, которые Рамсес одержал еще в качестве соправителя Сети I²⁰.

На южной стене сохранилось несколько живописных сцен. В восточной ее части, ближе ко входу в храм, царь изображен в большом размере врывающимся на колеснице в строй вражеской пехоты (рис. 2). В руках Рамсес держит лук, готовясь выпустить стрелу. Правитель одет в плиссированную юбку, а на его голове украшенная уреем голубая корона. Способ управления колесницей необычен: поводья обвязаны вокруг талии царя. По-видимому, это было допустимо в некоторых ситуациях. К корпусу колесницы прикреплены пара пустых колчанов для стрел. Отсутствие в них снарядов можно объяснить тем, что художник руководствовался соображениями исторической достоверности: Рамсес расстрелял боезапас, после чего вступил в ближний бой. Однако мастером могли двигаться и устремления эстетического характера: стрелы бы «загрязняли» линейное решение и оттягивали внимание зрителя от фигуры царя на себя. По этой же причине множественность коней передана условно, посредством ритмического дублирования контура ног, шеи и хвоста, но не туловища. Фигуры животных образуют диагональ, которая сообщает композиции дополнительную динамику. Их спины покрыты богатой попоной, а головы украшены плюмажем. За колесницей царя изображены две другие, меньшие по размеру. Они условно вписаны в верхний и нижний регистры. Это юные сыновья Рамсеса, причем в отличие от отца их сопровождают возницы²¹. Изображение царевичей подтверждает их активное участие в боевых действиях, что было характерно для эпохи Нового царства²².

¹⁵ Shaw 2019: 74.

¹⁶ O'Connor 1993: 60.

¹⁷ Fisher et al. 2012: 21.

¹⁸ Pinch 1994: 86.

¹⁹ Gaballa 1976: 112.

²⁰ Spalinger 1980: 92.

²¹ Fisher 1998: 311.

²² Trimm 2017: 294.

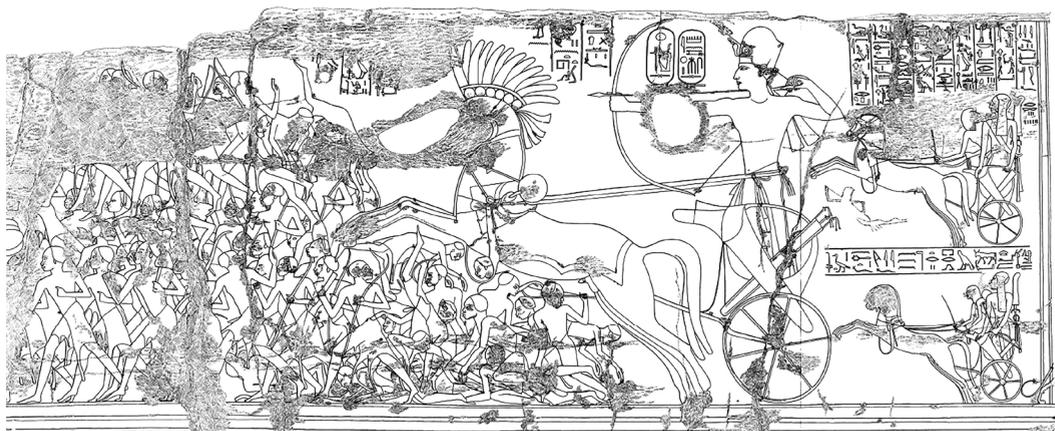


Рис. 2. Рамсес II на колеснице преследует убегающих нубийцев. Восточная половина южной стены двора (фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 8)

Следует сказать, что в отличие от тяжелых ближневосточных колесниц, экипаж которых традиционно состоял из трех человек, египетские были меньше, легче и перевозили двух воинов: первый управлял конями, а второй атаковал противника. Основным видом вооружения колесничих до правления Рамсеса II являлся лук, а в его царствование к этому добавились дротики²³. На короткой дистанции они были более эффективны, позволяли нанести неприятелю больший урон.

В поэме Пентаура говорится о том, что во время битвы при Кадеше Рамсеса сопровождал его возничий и щитоносец Менна. Возникает вопрос: почему на рельефе в Бейт-эль-Вали, как и в подобных сценах в других храмах, царь всегда изображен стоящим в одиночестве, без возницы²⁴? Ведь очевидно, что в бою второй член экипажа был необходим. Объяснить это можно следующим образом. В соответствии с египетскими принципами размещения фигур на плоскости стоящий рядом с Рамсесом возничий должен был передаваться в том же размере, что и царь, а значит, иерархически приравнивался бы к нему. Однако это вступало бы в противоречие с каноническими принципами египетского искусства, отражающими образ мира древних египтян. Как следует из многочисленных сохранившихся письменных и изобразительных источников, царь в эпоху Нового царства мыслился отважным воином и полководцем, расширявшим границы страны. Утверждение образа фараона-триумфатора стало важным элементом идеологии, обеспечивало легитимацию завоевательной политики Египта²⁵. Увеличенный масштаб фигуры царя, таким образом, воплощал идею его превосходства над остальными людьми, а потому изображение стоящего рядом с Рамсесом равновеликого ему возницы было недопустимо. Следует, однако, отметить, что традиция допускала размещение под

²³ Howard 2011: 58.

²⁴ Spalinger 2020: 164.

²⁵ Manning 2013: 77–78.

колесницей фараона персонажей, входящих в его свиту, — помощников, офицеров или сыновей, но в меньшем размере.

Верхнюю часть сцены, а также пространство между колесницами царских сыновей занимает неполностью сохранившийся текст. Эти надписи переведены Э. Вентом²⁶. Их содержание представляет собой не столько историческую хронику, как в более крупных храмах, сколько прославление царя.

Слева от колесницы Рамсеса изображены нубийские воины. Художник с тщанием передал их внешний вид — выразительные лица с крупными чертами, юбки из шкур, луки в руках у некоторых. Известно, что основной ударной силой нубийцев традиционно выступали лучники. На рельефе показано, как они беспорядочно разбегаются от фараона, а некоторые изображены попавшими под копыта коней. Часть нубийцев оказалась на земле, и их топчут соплеменники. Кто-то воздел кверху руки, то ли моля царя о пощаде, то ли пытаясь защититься. Здесь имеет место широко распространенный в эпоху Нового царства художественный прием, состоящий в том, что мастер делил батальную сцену на две части. В одной представлен царь, пешим или на колеснице, а в другой — многочисленные фигуры неприятеля. Фараон, олицетворявший собой весь Египет в его великой силе, изображался в устойчивой позе, а враги, наоборот, в подчеркнуто неудобных, иногда перевернутыми, чтобы усилить драматичность сцены. Так символическим языком не только передавалась победа Рамсеса над нубийцами как действительно случившееся событие, но и утверждался миропорядок Маат. Следовательно, искусство представлялось египтянам инструментом «упорядочивания космоса»²⁷.

Левее изображена нубийская деревня (рис. 3). Убегающие от Рамсеса вражеские воины устремились к ней. Ее жители показаны занимающимися обыденными делами: дети играют, женщины ведут хозяйство. Присутствуют даже элементы пейзажного фона в виде деревьев с плодами и обезьяной, сидящей на ветвях. Эта мирная и спокойная жизнь резко контрастирует с хаосом битвы и паникой убегающих от фараона врагов.

Анализ двух описанных сцен позволяет сделать вывод: мастера, работавшие над украшением храма Бейт-эль-Вали, стремились не просто сообщить о случившемся сражении, но и наполнить картину живыми деталями. Здесь уместно вспомнить выдающегося немецкого теоретика искусства Г. Вёльфлина, который указывал на то, что одна из линий развития искусства определяется движением от множественности к единству: «...В одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом — соотношением элементов к одному мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему»²⁸. Хотя Г. Вёльфлин рассуждал в первую очередь о европейском искусстве XVI–XVII вв., раскрываемые им принципы носят универсальный характер и вполне применимы к Египту²⁹. Развитие батального «жанра», разумеется, в большей степени шло по второму пути, при котором центральным элементом композиции выступает фигура царя. Однако разделение пространства стены на регистры делало возможным совмещение обоих путей, когда сцены, изображающие

²⁶ Ricke et al. 1967: 10–33.

²⁷ Baines 2007: 335.

²⁸ Вёльфлин 2002: 18.

²⁹ Вёльфлин 2002: 15.

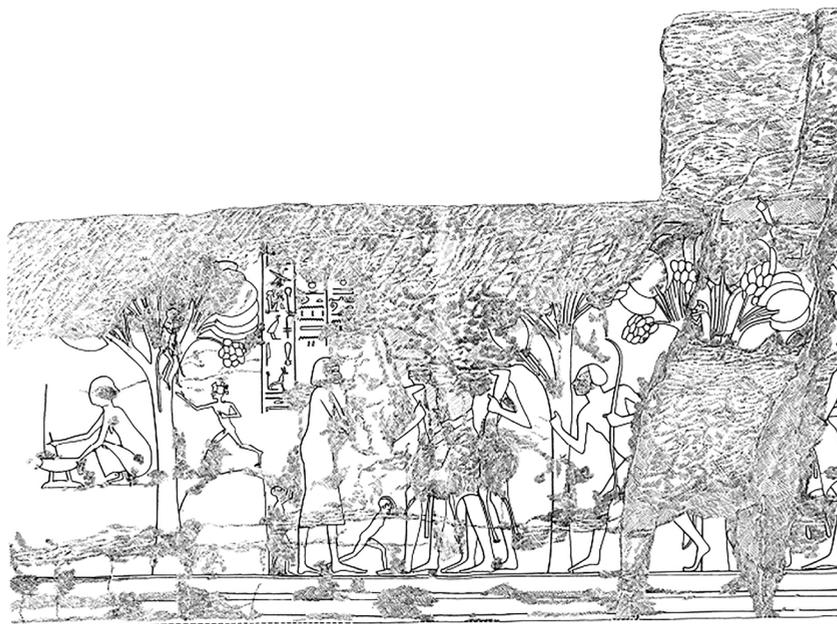


Рис. 3. Нубийская деревня. Восточная половина южной стены двора
(фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 9)

разновременные произошедшие события, оказывались связаны общей сюжетной канвой и воспринимались как части единой композиции³⁰. Впервые этот художественный прием был использован в декоре храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри при описании экспедиции в страну Пунт.

Среди специалистов нет согласия относительно масштабов военных столкновений в Нубии. По-видимому, батальные сцены в Бейт-эль-Вали иллюстрируют не столько полноценную войну, сколько череду стычек, не оказавших сколько-нибудь серьезного влияния на египетскую внешнюю политику³¹. В отличие от кампаний на востоке, хронология и география которых достаточно хорошо известны, о походах на юг сохранилось намного меньше сведений. Неясно, например, в каком качестве Рамсес II участвовал в этих событиях — как командующий войсками и соправитель Сети I на завершающем этапе царствования последнего или как самостоятельный правитель после смерти отца. Впрочем, верными могут быть оба варианта. По-видимому, стычки с нубийцами, в которых принимал участие Рамсес, имели место как при Сети I, так и в начале царствования его наследника³².

³⁰ Реунов 2013.

³¹ Brand 2000: 327.

³² Gaballa 1976: 107.

На противоположной, северной, стене двора сохранился ряд сцен, иллюстрирующих битвы с ливийцами и азиатскими соседями Египта. В восточной части стены помещена сцена триумфа (рис. 4). Слева изображен Рамсес II в позе широкого шага. Талию и бедра царя украшает юбка, на ногах у него сандалии, на груди — широкое ожерелье. В волосы вплетены ленты из ткани, эффектно развевающиеся на ветру. Правая рука правителя согнута в локте и удерживает топор, древко которого лежит на его плече³³. Левая рука держит лук и концы веревок, обвязанных вокруг коленопреклоненных азиатов. Рамсес стоит на платформе, опирающейся на лежащих ничком связанных врагов. Вариации этой сцены встречаются в памятниках разных видов, относящихся ко времени начиная с додинастического и заканчивая греко-римским. Такое композиционное решение подчеркивало воинскую доблесть и власть фараона над противниками. Изображение попиранья врагов ногами связано с представлениями о симпатической магии³⁴.



Рис. 4. Сцена триумфа Рамсеса II. Восточная половина северной стены двора (фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 11)

Находящаяся правее часть рельефа сильно пострадала, однако всё же имеется возможность различить составляющие ее фигуры. Ближе всего к правителю и коленопреклоненным азиатам стоит царевич с локоном юности. Фрагмент рельефа, на котором была изображена его правая рука, утрачен, но можно предположить, что она была поднята в приветственном жесте. В левой руке царевич держит лук и конец веревки, которая тянется к веренице идущих за ним противников. Таким образом, эта часть сцены триумфа повествует о покоренных иноземцах, которых сын Рамсеса II преподносит в дар отцу в качестве трофея.

³³ Об этом типе топора см. Реунов 2019: 25–26.

³⁴ Pinch 1994: 85.

Следующая сцена, расположенная левее, иллюстрирует штурм сирийской крепости (рис. 5). Композиция условно разделена на две части. Слева изображен Рамсес II в позе широкого шага. Его руки экспрессивно расставлены в стороны, что придает образу энергичность. Такая моделировка фигуры царя (вождя) восходит к додинастической эпохе и встречается на палетках (Нармера, Дена и др.). В правой руке Рамсес держит, готовясь к удару, булаву или секиру. В левой у него лук и схваченный за волосы сириец с преломленным луком, олицетворяющий гарнизон вражеской крепости.

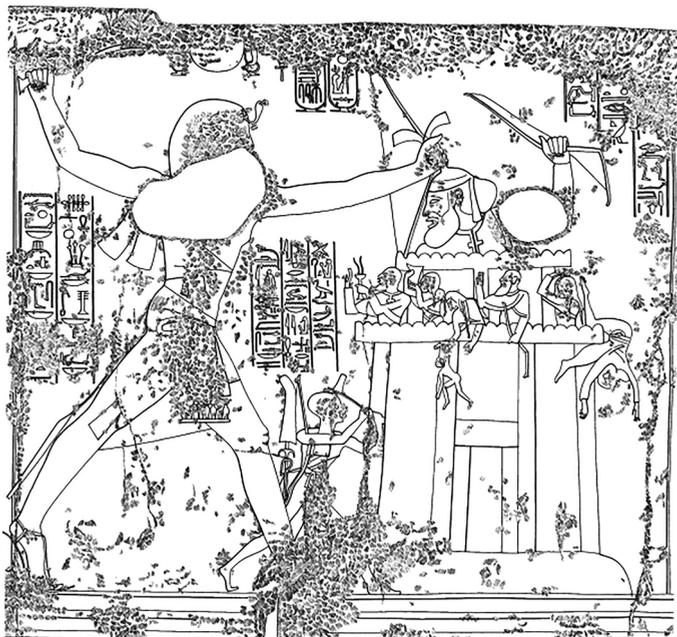


Рис. 5. Сцена штурма сирийской твердыни Рамсесом II. Вторая от входа сцена на северной стене двора (фрагмент, прорисовка по Rieke et al. 1967: pl. 12)

Правую часть композиции занимает твердыня противника с рельефно проработанным фасадом. Египетский мастер наполнил сцену штурма множеством живых деталей. За крепостной стеной изображены семь фигур. Крайняя слева, вероятно, местный жрец. Одну руку он воздел в молитвенном жесте, а в другой держит предмет, напоминающий ладанницу. Следующий за ним персонаж держит свиток и будто зачитывает с него текст, обращаясь к Рамсесу. Далее изображена женщина, пытающаяся поднять падающего со стены ребенка. Справа от нее стоит бородатый мужчина со сломанным луком и воздетой к царю рукой. За ним прячется еще одна женщина с поднятыми в молитвенном жесте руками. И наконец, крайний справа персонаж изображен срывающимся вниз со стены. Над крепостью художник поместил упомянутую выше фигуру сирийца, олицетворяющего защитников твердыни.

Между крепостью и фараоном изображен египетский царевич. По размеру его фигура уступает фигуре Рамсеса, однако превосходит фигуры противников. В руках у него топор, а за спиной — боевое знамя. Таким образом подчеркивается участие царских отпрысков в штурме. Свободное пространство композиции занимает текст.

Эта сцена иллюстрирует два уровня осмысления египтянами фигуры царя. Как отмечает Я. Ассманн, с одной стороны, в рамках циклического восприятия времени правитель обеспечивал естественный миропорядок. Отсюда — задача мастеров, передающих эту идею художественными средствами, повторять каноничную модель сражения, зачастую лишенную индивидуальных особенностей. С другой стороны, изображая фараона как исторического персонажа, принимавшего личное участие в конкретном эпизоде военной истории, следовало показать черты местности, о которой идет речь, и то, каким образом события сменяли друг друга³⁵.

Третья от входа сцена на северной стене двора изображает Рамсеса, который на колеснице врзается в пехоту неприятеля (рис. 6). Значительная часть рельефа пострадала, однако здесь всё же угадывается устойчивая композиционная модель. Две трети сцены занимает колесница Рамсеса, а оставшееся место отведено пехоте противника. Над фигурой царя распростер крылья, даруя покровительство, Ра в облике сокола³⁶. Художник передал этнические черты терпящих поражение персонажей, а также их костюм и вооружение. По характерным головным уборам и прорисовке лиц можно узнать в этих людях бедуинов. Их вооружение представлено дротиками, которые обычно использовали для метания, но могли применять и в рукопашной схватке, и изогнутыми дубинами.

Интересна и не вполне стандартна здесь иконография победоносного царя. Он изображен стоящим на колеснице, левой рукой удерживающим одновременно лук и нескольких пленников. За спиной царя висит наполненный стрелами колчан. Правой рукой правитель замахивается, чтобы нанести удар по противнику. К сожалению, плохая сохранность не позволяет установить, какое именно оружие использует Рамсес. Чаще всего в таких сценах изображалась булава, топор либо секач-хепеш. Учитывая изогнутую линию профиля оружия, а также то, что на соседних рельефах фараон запечатлен с хепешем, наиболее вероятным представляется, что Рамсес и здесь держит в руке именно его.

Эта сцена демонстрирует несколько интересных особенностей, выделяющих ее среди других. Так, обращает на себя внимание совмещение изображений разновременных произошедших событий в одной небольшого размера композиции. Мастер стремился показать как непосредственно боевой эпизод — стремительную атаку Рамсеса, обратившую врага в бегство, так и триумф царя над плененным противником. Строго говоря, композиционное построение, при котором совмещены изображения череды разновременных произошедших событий, вполне обычно для египетского искусства, особенно для возникшего в эпоху XVIII династии исторического рельефа. Однако этот художественный прием традиционно реализуется посредством сочетания нескольких сцен, дополняющих одна другую и воспринимаемых как части единой композиции, а не в рамках одной сцены, как здесь.

³⁵ Assmann 2002: 247–250.

³⁶ Spalinger 2020: 164.



Рис. 6. Рамсес II на колеснице преследует бедуинов. Третья от входа сцена на северной стене двора (фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 13)

Вторая особенность композиции состоит в натуралистичной, однако не каноничной передаче положения тела фараона. Небольшой наклон туловища правителя, замахивающегося на пленников, — это устойчивый элемент иконографии царя, уходящий корнями в додинастическую эпоху. В описываемой же сцене угол наклона туловища Рамсеса значительно превышает традиционный. Кроме того, в композиционном плане сцена триумфа над врагом предполагает, что царь, удерживающий рукой одного или нескольких пленных, стоит на земле, а не на колеснице.

Таким образом, в этой небольшой сцене можно увидеть сразу несколько элементов, нехарактерных для официального египетского искусства, в том числе для батальных композиций, лучше всего сохранившихся в крупных храмах. По-видимому, это связано с тем, что художественный язык на раннем этапе правления Рамсеса II отличался большой гибкостью, а мастера, работавшие над украшением маленьких храмов, могли позволить себе творческий поиск.

Следующая, четвертая от входа, сцена на северной стене двора представляет собой классический вариант изображения триумфа в эпоху XIX династии (рис. 7). Композиция включает в себя две равновеликие фигуры. Рамсес показан стоящим слева. Его талию и бедра украшает богато декорированная юбка, на ногах сандалии, туловище укрыто броней типа корсет-кираса³⁷, за спиной пустой колчан, а на голове голубая ко-

³⁷ Об этом типе доспеха см. Горелик 1993: 84–85.

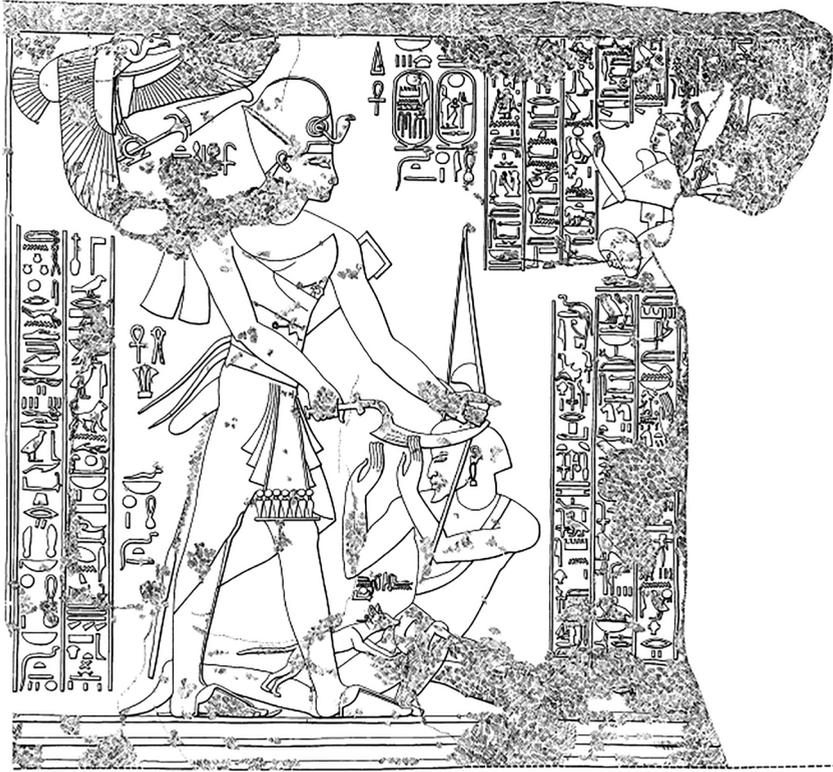


Рис. 7. Триумф Рамсеса II над ливийским вождем. Четвертая от входа сцена на северной стене двора (фрагмент, прорисовка по Rieke et al. 1967: pl. 14)

рона. В правой руке царя хепеш, в левой — треугольный композитный лук; этой же рукой он удерживает за волосы коленопреклоненного ливийца. Над головой фараона изображена благословляющая его богиня Нехбет с распростертыми крыльями. Оставшееся пространство сцены заполняют аккуратные столбцы текста, а в правом верхнем углу сохранились фрагменты фигур египетских офицеров, один из которых согнулся в поклоне, а второй воздел руку в приветственном жесте, и принца, тоже с поднятой рукой. Тексты содержат преимущественно славословия в адрес царя³⁸, упоминается необходимость усмирения (*shtp*) мятежников. Многократно утверждаются сила и могущество фараона, дарующие ему победу над разными врагами — «Девятью луками» и ливийцами (*Tjehnu*). Изображение фигур царя и его противника равновеликими дает основание увидеть в последнем ливийского вождя.

³⁸ Rieke et al. 1967: 14.

Эта сцена также представляется интересной за счет сохранившихся деталей. Первая ее особенность состоит в нестандартном и крайне редком для египетского батального «жанра» положении правой руки царя. Традиционно эта рука передается поднятой для нанесения по пленнику удара. Здесь же она опущена и оружие приставлено к голове ливийца. Вторая особенность состоит в проработке брони, надетой на Рамсеса. Такого рода подробности представляют большую ценность для реконструкции египетского вооружения, особенно если письменные и археологические свидетельства скупы или вовсе отсутствуют. Третья особенность заключается в очень живой манере передачи второстепенных элементов композиции. Речь идет о собаке, которая изображена кусающей ливийца за ягодицы. Разумеется, фигуры животных встречаются в батальных сценах; чаще всего это запряженные в колесницу кони либо рогатый скот, выступающий элементом пейзажного фона. Кроме того, как в письменных источниках, так и на многочисленных рельефах, повествующих о битве при Кадеше, фигурирует прирученный лев, сопровождавший Рамсеса II в походах. Как правило, лев или собаки изображаются бегущими рядом с правителем, тогда как в этой сцене собака выступает активным участником событий. Это подтверждает заявленный выше тезис о большей свободе, которой обладал египетский мастер, работавший над компактным находящимся на периферии храмом. Интересно также, что над фигурой собаки сохранилась подпись с кличкой животного «Анат — защитница».

Сравнение композиций на южной и северной стенах двора свидетельствует о большей интенсивности и значении военных столкновений на севере, нежели на юге, в Нубии³⁹.

Закончив с описанием батальных сцен, изображенных во дворе, необходимо обратиться к тем, что сохранились в колонном зале, в южной и северной частях восточной стены. Обе сцены передают триумф царя как наиболее значимое событие, результат противостояния (рис. 8–9). В северной части стены запечатлена победа Рамсеса II над ливийцами (рис. 8). Эта сцена выполнена в канонической манере и стилистически близка изображениям додинастической эпохи. Царь передан в позе широкого шага, пятка отставленной назад ноги высоко поднята. Его фигура образует диагональ, что сообщает композиции динамизм, и контрастирует с фигурой ливийца, изображенного смиренно сидящим перед фараоном. За счет такого художественного приема мастер представил Рамсеса в качестве активного действующего начала, противопоставляя ему статику и безынициативность врага.

Практически повторяет эту сцену та, что расположена в южной части восточной стены (рис. 9). Отличаются только этнические черты противников Рамсеса и направление, в котором обращены их тела: ливиец повернут к царю лицом, тогда как нубиец — спиной. Здесь также прослеживается следование традициям глубокой древности; оно проявляется как в особенностях объемно-пластической моделировки фигур, так и в общей простоте и ясности композиционного решения. Единственное новшество в обеих сценах заключается в том, что в одной руке царь держит противника и лук, а в другой — секиру вместо топора или булавы.

³⁹ Bianchi 2004: 140.

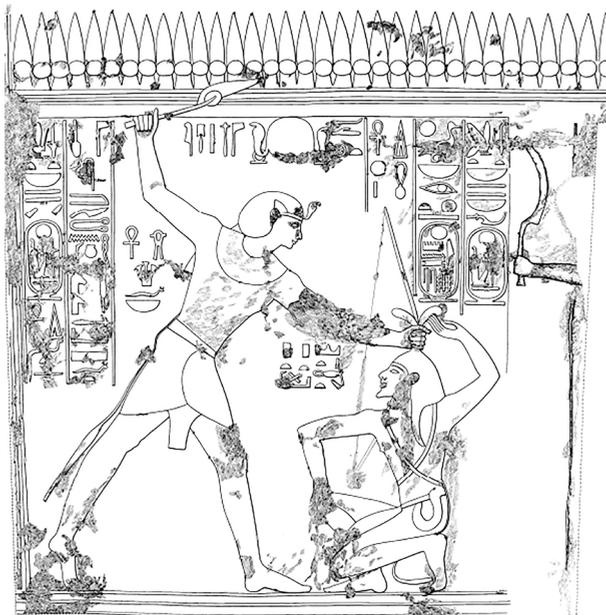


Рис. 8. Триумф Рамсеса II над ливийским вождем. Сцена в северной части восточной стены колонного зала (фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 24)

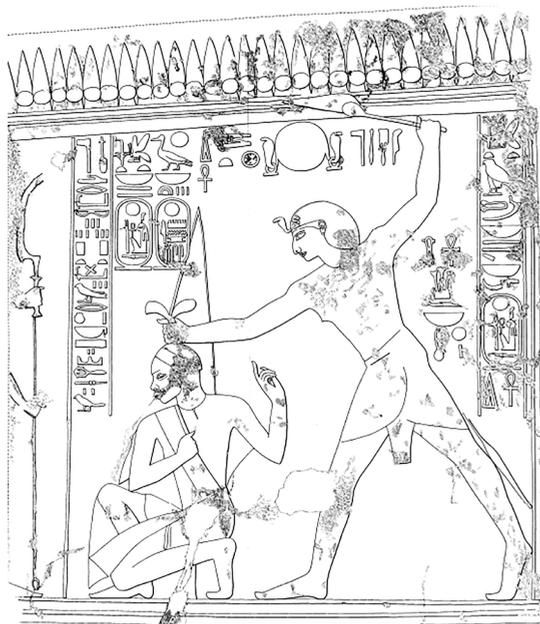


Рис. 9. Триумф Рамсеса II над нубийским вождем. Сцена в южной части восточной стены колонного зала (фрагмент, прорисовка по Ricke et al. 1967: pl. 27)

Анализ батальных сцен в храме Бейт-эль-Вали позволяет сделать ряд выводов. Планировка и иконографическая программа этого памятника свидетельствуют о влиянии на нубийскую храмовую архитектуру египетских храмов скального типа⁴⁰. В храме Хоремхеба в Гебель-эс-Сильсиле, например, встречаются сцены триумфального шествия с участием связанных пленников — царей Куша⁴¹. Моделировка их фигур выполнена под влиянием традиций искусства эпохи Амарны, что заметно также в рельефах Бейт-эль-Вали. Однако наиболее сильное влияние на сохранившиеся в последнем росписи всё же оказал храм Сети I в Вади-Миа. При сличении сюжетов и месторасположения сцен это становится очевидно⁴².

Композиционное решение сцен, составляющих декор Бейт-эль-Вали, демонстрирует как устойчивость канонических принципов передачи сражения и последующего триумфа, так и возможность конкретизации отдельных деталей, например использовавшихся предметов вооружения. Убранство этого памятника очевидно указывает на то, что мастера, украшавшие храмы в эпоху Рамсеса II, в полной мере опирались на достижения предшественников и действовали внутри устоявшейся традиции⁴³. Так, практически во всех храмах, где сохранились батальные сцены, они размещены преимущественно на входе (пилон) либо на внешних стенах. Таким образом осуществлялось прославление царя, поскольку эти рельефы могли видеть обычные люди. Сцены, иллюстрирующие разные связанные между собой эпизоды военных действий, следовали одна за другой и воспринимались как части единой композиции, что создавало эффект развивающихся во времени и вместе с этим законченных событий.

Батальные сцены в Бейт-эль-Вали расположены таким образом, что во дворе они представляют собой исторический рельеф с развивающимся сюжетом, содержащий разнообразные подробности передаваемых событий, а ближе к святилищу помещены только сцены триумфа, строгие, лаконичные, близкие в стилистическом плане к тем, что создавались на заре египетской истории. Из этого следует, что в алтарной зоне было важно утвердить образ царя как держателя мироздания и наследника великих правителей прошлого, тогда как на рельефах в части храма, примыкающей к пилонам, фараон выступал скорее как реальное историческое лицо, управляющее войском.

По мнению Г. Габаллы, присутствие в батальных композициях царя не просто в качестве триумфатора, но и как реально действующего лица — наследие художественных традиций эпохи Амарны⁴⁴. Соглашаясь с данным утверждением, автор настоящей работы связывает это явление также с изменением мировоззрения египтян, обусловленным ростом внешних угроз государству и более интенсивным развитием событий военной истории. Неизбежное вовлечение Египта в противостояние с ведущими державами Ближнего Востока постепенно изменяло восприятие царя: если прежде его основной задачей считалось совершение ритуалов, то теперь от него ожидали успехов на поле боя и побед над противником, что нашло отражение в искусстве. Акцентированная передача силы и отваги правителя в батальных сценах была важна еще и потому, что согласно

⁴⁰ Török 2009: 246.

⁴¹ Schulmann 1968: 34.

⁴² PM VII 1952: fig. 23–32.

⁴³ Gaballa 1976: 118.

⁴⁴ Gaballa 1976: 99.

египетским представлениям эти качества переносились на весь народ и создавали условия для процветания страны⁴⁵. Изображения сражающегося и побеждающего царя, равно как и царя-триумфатора, доминирующего над поверженными иноземцами, должны были по принципу магического подобия воплотиться в действительности. Таким образом, батальные композиции могут представлять собой, с одной стороны, исторический рельеф, отражающий произошедшее событие, — военную хронику; в этом случае они выступают инструментом государственной пропаганды. С другой стороны, носители мифологического сознания видели в этих сценах способ оказать влияние на действительность.

Стремление мастеров указать на выполнение царем религиозно-магических, военных и социальных функций, что следует из выбора тем рельефных композиций — борьба Рамсеса с врагами Египта и победа над ними, подношение даров и награждение чиновников, имело причину. Вероятно, изображения правителя, совершающего все эти действия, иллюстрировали сложную систему, связывающую воедино социальные, политические, экономические, военные и религиозные процессы и явления. Фактически в этих сценах художественными средствами передается картина мира древних египтян⁴⁶, центральным элементом которой был фараон, выступавший посредником между богами и людьми⁴⁷. Притом ясно, что не только он оказывал влияние на идеологию государства, но и наоборот — устоявшиеся представления о правителе делали обязательным его участие, к примеру, в военных походах⁴⁸.

Таким образом, несмотря на относительно скромный размер, храм Бейт-эль-Вали представляет большой интерес с точки зрения изучения развития батального «жанра» в искусстве Древнего Египта, религиозных представлений и картины мира египтян в эпоху XIX династии. Опыт, полученный мастерами при его декорировании, был в дальнейшем использован при украшении более поздних монументальных памятников, созданных в царствование Рамсеса II.

Библиография

- | | |
|----------------------|--|
| Белова 2002 | Белова Г. А., Египтяне в Нубии (III–II тысячелетия до н. э.) (Москва, 1988). |
| Вёльфлин 2002 | Вёльфлин Г., Основные понятия истории искусств (Москва, 2002). |
| Горелик 1993 | Горелик М. В., Оружие древнего Востока (IV тысячелетие — IV в. до н. э.) (Москва, 1993). |
| Ершова 2019 | Ершова Е. С., Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт-эль-Вали // <i>Артикульт</i> 36(4) (2019): 20–28. |
| Реунов 2013 | Реунов Ю. С., Батальные композиции в искусстве Древнего Египта эпохи Рамсесидов // <i>Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики</i> 1-1 (27) (2013): 168–176. |
| Реунов 2019 | Реунов Ю. С., Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 1 // <i>Артикульт</i> 34(2) (2019): 18–31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31. |
| Assmann 2002 | Assmann J., <i>The mind of Egypt: history and meaning in the time of the pharaohs</i> (New York, 2002). |

⁴⁵ Fairman 1958: 85.

⁴⁶ Brewer 2012: 63.

⁴⁷ Fairman 1958: 76.

⁴⁸ Manning 2013: 85.

- Baines 2007** Baines J., Visual and written culture in Ancient Egypt (Oxford, 2007).
- Bianchi 2004** Bianchi R., Daily life of the Nubians (London, 2004).
- Brand 2000** Brand P. J., The monuments of Seti I: epigraphic, historical and art historical analysis (Leiden, 2000).
- Brewer 2012** Brewer D. J., The archaeology of Ancient Egypt (Cambridge, 2012).
- Fairman 1958** Fairman H. W., The kingship rituals of Egypt // Hooke S. H. (ed.), Myth, ritual and kingship. Essays on the theory and practice of kingship in the Ancient Near East and in Israel (Oxford, 1958): 74–105.
- Fisher et al. 2012** Fisher M., Lacovara P., Ikram S., D’Auria S., Ancient Nubia: African kingdoms on the Nile (Cairo, 2012).
- Fisher 1998** Fisher M., The sons of Ramesses II: an analysis of documented material with catalogue (Michigan, 1998).
- Gaballa 1976** Gaballa G. A., Narrative in Egyptian art (Mainz, 1976).
- Hein 1991** Hein I., Die ramessidische Bautätigkeit in Nubien (Wiesbaden, 1991).
- Howard 2011** Howard D., Bronze Age military equipment (Barnsley, 2011).
- Manning 2013** Manning J. G., Egypt // Bang P. F., Scheidel W. (ed.), The Oxford handbook of the state in the Ancient Near East and Mediterranean (Oxford, 2013): 61–93.
- Morkot 2010** Morkot R., The A to Z of Ancient Egyptian warfare (Lanham — Toronto — Plymouth, 2010).
- O’Connor 1993** O’Connor D., Ancient Nubia: Egypt’s rival in Africa (Philadelphia, 1993).
- Pinch 1994** Pinch G., Magic in Ancient Egypt (London, 1994).
- PM VII 1952** Porter B., Moss R., Topographical bibliography of Ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings, VII: Nubia. The deserts and outside Egypt (Oxford, 1952).
- Ricke et al. 1967** Ricke H., Hughes G. R., Wente E. F., The University of Chicago Oriental Institute Nubian expedition: Beit el-Wali temple of Ramesses II (Chicago, 1967).
- Roeder 1938** Roeder G., Der Felsentempel von Bet el-Wali (Kairo, 1938).
- Schulmann 1968** Schulmann A., A private triumph in Brooklyn, Hildesheim and Berlin // Journal of the American Research Center in Egypt 7 (1968): 27–35.
- Shaw 2019** Shaw I., Ancient Egyptian warfare: tactics, weaponry and ideology of the pharaohs (Oxford, 2019).
- Spalinger 1980** Spalinger A., Historical observations on the military reliefs of Abu Simbel and other Ramesside temples in Nubia // Journal of Egyptian archaeology 66 (1980): 83–99.
- Spalinger 2020** Spalinger A., Leadership under fire: the pressures of warfare in Ancient Egypt (Paris, 2020).
- Török 2009** Török L., Between two worlds: the frontier region between Ancient Nubia and Egypt, 3700 BC — AD 500 (Leiden, 2009).
- Trimm 2017** Trimm C., Fighting for the king and the gods: a survey of warfare in the Ancient Near East (Atlanta, 2017).
- Wilkinson 2000** Wilkinson R., The complete temples of Ancient Egypt (New York, 2000).

Iconography of battle scenes in the Beit el-Wali temple

Yu. S. Reunov

The temple of Beit El-Wali was erected near modern Aswan in the reign of Ramesses II. A key element of the iconographic program of this monument was battle scenes illustrating the king's battles and victories over his enemies. The article is devoted to studying battle compositions in Beit El-Wali, identifying their role and significance for development of the battle 'genre' in the art of Ancient Egypt during the reign of Ramesses II.

Keywords: Beit El-Wali, battle scenes, Ramesses II, Nubia, temple, relief.

Ссылка для цитирования:

Реунов Ю. С. Иконография батальных сцен в храме Бейт-эль-Вали // Египет и сопредельные страны 2 (2020): 77–94. DOI: 10.24412/2686-9276-2020-2-7794.