Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет

Кафедра історії стародавнього світу та середніх віків.

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

бакалавра

на тему: «Скульптура Стародавнього Єгипту»

Виконала: студентка IV курсу
денної форми навчання
напрям підготовки (спеціальності)
032 «історія та археологія»
Сергєєва Єлизавета Володимирівна

Науковий керівник: д.і.н., проф.,
Сергєєв Іван Павлович

Рецензент: к.і.н., доц.,
Ручинська Оксана Анатоліївна

Харків — 2023

Зміст

Вступ.....3

Розділ 1. Статуї раннього та давнього періоду Єгипту.....12

1.1. Скульптура Раннього та Стародавнього царства Стародавнього Єгипту.....12

1.2. Найдавніша монументальна скульптура. 19

1.3. Гізейські голови.....24

1.4. Скульптура Сенеби та його сім'ї.....32

Розділ 2. Скульптура Середнього, Нового та Старого царства.....40

2.1. Саркофаг, як один із найвизначніших видів скульптури.....40

2.2. Статуї Амарнського періоду 57

2.3. Пізній період.....66

Висновки 75

Список використаних джерел та літератури 78

Додатки.....85

ВСТУП

Скульптура Стародавнього Єгипту є однією з найбільш вражаючих та інтригуючих форм мистецтва світу. Від рельєфних зображень на храмах до статуй фараонів та богів, скульптури єгипетських майстрів відображають багатство та різноманіття цієї стародавньої цивілізації. У даній дипломній роботі буде проведено детальний аналіз та порівняльний огляд найвідоміших зразків скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох, розкрито їхню історію та роль у культурі того часу. Також будуть проаналізовані техніки та матеріали, використані майстрами для створення цих шедеврів. Результати дослідження дадуть можливість краще зрозуміти та оцінити цінність та значення скульптури Стародавнього Єгипту в контексті світової культурної спадщини.

У роботі буде досліджено іконографію та символіку елементів скульптури, їхні зв'язки з релігією та міфологією Стародавнього Єгипту. Також буде проаналізовано роль скульптури у пантеоні божеств та владарів, її функції у соціальному та політичному житті того часу.

Окрему увагу буде приділено естетичним та технічним аспектам скульптури. Дослідження технік обробки каменю, металу та інших матеріалів, використаних для створення скульптур, дозволить з'ясувати найбільш характерні техніки та стилі, що використовувалися майстрами того часу.

Результати цієї роботи мають важливе значення для культурології, історії мистецтва та археології. Дослідження скульптури Стародавнього Єгипту може збагатити та поглибити наше розуміння історії та культурної спадщини Стародавнього Єгипту, а також стати важливим внеском у світову культурну спадщину.

Предметом дослідження є скульптура Стародавнього Єгипту, яка є однією з найвидатніших та найхарактерніших форм мистецтва цієї стародавньої цивілізації.

Об’єктом роботи є детальний аналіз та порівняльний огляд найвідоміших зразків скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох, їхньої історії та ролі у культурі того часу. Також в роботі будуть проаналізовані техніки та матеріали, використані майстрами для створення цих шедеврів, а також їхня символіка та іконографія. Результати дослідження дозволять краще зрозуміти та оцінити цінність та значення скульптури Стародавнього Єгипту в контексті світової культурної спадщини.

Хронологічні рамки: охоплюють період Раннього царства близько 3000 тисяч років до н.е., коли розпочинається розвиток давньоєгипетської культури і починає розвиватися скульптура. Саме приблизно з 3000 року до н.е. помічаються перше використання живопису та скульптурної роботи майстрів. Розвиток давньоєгипетської культури починається через об'єднання одного народу в одне ціле і формування єдиної держави під однією царською персоною. Об'єднання Верхнього та Нижнього Єгипту потягли за собою зміни та водночас розвиток у багатьох сферах життя єгиптян, зокрема торкнулася живопису.

Живопис і скульптура мали на собі вплив релігії, чинників людського сприйняття та світогляду. Це створило великий вплив на все мистецтво надалі, і єгиптяни почали відображати у своїх скульптурах та живописі навколишнє життя та свої уявлення про світоустрій.

Закінчується рамки, що й охоплює дана дипломна робота, періодом Пізнього царства близько 332 року до н.е. Також, на той час мистецтво Єгипту не раз зазнавало перетворень, інновацій та досягало своєї кульмінації.

Дана дипломна робота охоплює періоди з Раннього царства (розвитком єгипетської спадщини) і закінчуючи Пізнім царством (у єгипетській культурі починає проявлятися грецький вплив).

Територіальні межі дослідження: скульптура Давнього Єгипту має досить великий ореол розташування, оскільки статуї розміщувалися в усипальницях, різні статуетки піднесення і гізейські голови також були знайдені в різних гробницях. Найпоширеніші місця поховань на територіях, які були розташовані в некрополях Мемфіса: Саккара, Ізбет ель-Вальда (Хелуан), Гіза та Тархан.

Предмети мистецтва Стародавнього Єгипту привертали увагу науковців, істориків та археологів ще з давніх часів. Багато вчених з різних країн досліджували Стародавній Єгипет та писали про це книги та наукові монографії. Проте, якщо проаналізувати всю історіографію на дану тему, можна зробити висновок, що матеріалів на цю тему є багато, але більшість з них досліджена за останні століття, і ті не надають достатньо повного обсягу інформації у порівнянні з вивченням інших культур та періодів.

Багато ранніх джерел зберігаються в закритих архівах, а серед зарубіжних дослідників є праці, які не збереглися до нашого часу. Навіть історіографія минулого століття не є повністю доступною для вивчення.

Отже, хоча дослідження мистецтва Стародавнього Єгипту проводилися протягом багатьох століть, значна частина інформації залишається невідомою і потребує подальшого дослідження.

У XX столітті дуже багато уваги почали приділяли скульптурам та живопису династичного періоду Єгипту. З цього питання написано доволі багато літератури і наукових робіт. Тому, переходячи до розгляду історіографії, можна її класифікувати таким чином:

- історіографія з кінця 70 рр. XX ст. до кінця 90 рр. XX ст;

- історіографія сучасного часу.

Ця класифікація історіографії містить у собі літературу, на якій побудована ця робота. Розберемо більш детально.

1. Історіографія кінця 70 — кінця 90 рр. XX ст. залишила нам велику кількість праць. Зокрема, значну кількість книг і монографій, які містять у собі основну потрібну інформацію, що стосується обраної теми. Вітчизняні єгиптологи спиралися на своїх співвітчизників або на зарубіжних колег. До переліку літератури можна віднести книгу під редакцією Б. В. Веймарна, Ю. Д. Колпинского, котрі писали про загальні факти про Єгипет. Інші автори на цю тему не беруться за такий великий матеріал; до переліку літератури, що стосується розвитку єгипетського мистецтва, можна віднести: В. Афанасьєву. [1] Вона зробила своєю роботою неабиякий вклад до вивчення розвитку єгипетської скульптури. Дана робота привнесла і важлива точності, що містяться в ній, і хронологічною таблицею. Книга Дж. Бурріо [2] свого роду, цікава робота, адже тут автор, використовує багато інформації про розвиток мистецтва у період деяких династій. М. Бахманн[3] вклав у книжку власні спостереження і знання, чим вона і важлива.

2. Історіографія сучасного світу теж не відставала і була на дуже високому науковому рівні та включала в себе вражаючу інформаційну базу, що містила безліч праць щодо живопису та скульптури Стародавнього Єгипту. До такої літератури можна віднести літературу Б. Брайана, [4] також важливо згадати книги автора

[1] Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. История Древнего Востока. Москва: Искусство, 1996.
[2] Bourriau J. Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom. Cambridge, 1988.
[3] Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. Freiburg (Schweiz) and Göttingen. 1996.
[4] Brandl H. Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik, 2 vols. Berlin, 2008.

Е.Р. Руссманна,[1] у яких він розповідає зокрема про розвиток мистецтва Єгипту у період Стародавнього та Пізнього Царства.

Історіографія сучасного часу містить у собі багато авторів, наприклад, Г. Сурузян,[2] котра розглядає питання про стародавнє мистецтво і культуру, зокрема не тільки Єгипту. Сучасні дослідники написали на дану тему чимало нової літератури, але всі докази і теорії були висунуті і доведені ще в минулому столітті або на початку цього. Нажаль, на малий внесок у темі впливає брак нових досліджень і через це — повернення до вже більш вивчених областей; лише іноді з'являються насправді нові глобальні роботи.

Якщо підбивати підсумки всього перерахованого вище, то можна дійти висновку, що історіографічна база повна різноманітної літератури на тему скульптури Стародавнього Єгипту, в різні часи була наповнена яскравими та достойними працями, які дають змогу ознайомитися з інформацією і заглибитися у вивчення теми. На даний момент, якщо спиратися на сучасників, то можна дійти висновку, що сучасна історіографія багата на матеріал для вивчення теми скульптури у Стародавньому Єгипті.

Якщо ж звертатися до інтернет-ресурсів, то можна сказати, що їх доволі мало, бо дана тема більше розглянута в книжках і наукових дослідженнях, а в інтернеті більше ресурсів, які або дублюють ті самі матеріали або відносяться до демонстраційного матеріалу та сайтів музеїв або видавництв, у яких публікувалися друковані джерела.

Проте, варто відзначити, саме у плані графічного матеріалу в інтернеті на поточний момент дуже багато всілякої інформації, яка дає змогу ближче й

[1] Russmann E.R. A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom / Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 51. 1995.
[2] Sourouzian H. Old Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient. 2010.

детальніше ознайомитися практично з усіма об'єктами, скульптурами й живописом які вивчають і розглядають у наукових дослідженнях відносно скромним чином.

Підбиваючи підсумки, інформаційна база джерел та історіографії дає змогу вивчити й зрозуміти цю тему, осмислити її суть і зробити висновки з історії скульптур Стародавнього Єгипту.

Огляд джерел: стародавні автори зробили великий внесок у кількість робіт на тему культури Стародавнього Єгипту, але найбільші відомості можна прочитати в роботах Геродота та Страбона. Саме ці автори першими описують єгипетську культуру, дуже значущою частиною котрої було мистецтво, у тому числі скульптура та живопис. З їх робіт ми багато дізналися про те, яким був Єгипет у той час, чим єгипетське мистецтво відрізнялось від інших країн і які чинники сприяли на це більше інших. Античні вчені описують Єгипет у всіх його барвах і розповідають зокрема про скульптуру та живопис. Наприклад, у однієї із своїх книг, «Історія», [1] Геродот береться за опис єгипетського мистецтва та культури. Аристотель у свою чергу хоча в своїх працях і не надавав безпосередніх деталей про мистецтво у Стародавньому Єгипті, однак згадував Єгипет у контексті своїх досліджень про музику, поезію та драматургію.

Страбон тим часом у своїх працях згадує про скульптуру. Основним джерелом, в якому він розповідає про це, є його твір «Geographica».[2] У цій праці він описує географічні, культурні та історичні аспекти різних регіонів світу, включаючи Єгипет. У розділі, присвяченому Єгипту, Страбон згадує про скульптуру, храми, статуї та пам'ятники. Він звертає увагу на релігійне значення скульптури в єгипетському культурному контексті та розповідає про величезні колосальні статуї фараонів, богів і богинь, які прикрашали храми та палаци. "Географія" Страбона є важливим джерелом для вивчення культурного та

[1] Геродот. Історії в дев'яти книгах / переклад з давньогрецької А. О. Білецького. Київ: Наукова думка, 1993
[2] Страбон. География / Пер. з др.-греч. Г. А. Стратановского. Москва: Ладомир, 1994

мистецького спадку Стародавнього Єгипту, включаючи скульптуру. Примітно, що Страбон особисто не відвідував Єгипет, тому його описи базуються на розповідях та джерелах, доступних у той час. Його твір надав важливі відомості про мистецтво та архітектуру цієї великої давньоєгипетської цивілізації. Також, крім Геродота, про мистецтво Стародавнього Єгипту писали і інші стародавні письменники, які споруджували свої теорії і навіть заходили в сакральні споруди. Так з часів вивчення пірамід, було безліч робіт найдавніших авторів і дослідників, які так чи інакше відкривали давньоєгипетську культуру з нових сторін.

Археологічні знахідки зробили великий внесок у вивчення стародавніх гробниць. Саме з них і пішов відлік розкопкам і дослідженням.

Літературні твори, наприклад, «Книга мертвих»[1] та «Книга воріт»[2] також містять описи релігійних зображень та скульптур, що дозволяють зрозуміти їхню роль в єгипетській релігії.

Вивчення скульптури Стародавнього Єгипту є міжнародною науковою проблемою, до вирішення якої докладають зусиль вчені з усього світу. Вчені різних країн здійснювали розкопки, збирали археологічні та історичні джерела, аналізували та інтерпретували дані для виявлення закономірностей та розуміння культури та життя єгипетського народу в минулому.

В цілому, дослідження скульптури Стародавнього Єгипту представляють широкий спектр підходів та методів, які дозволяють краще розуміти культурний, релігійний та історичний контекст того періоду, а також допомагають відновити та зберегти ці важливі елементи світової культурної спадщини для майбутніх поколінь.

---

[1] «Книга мертвих» — це збірка релігійних текстів, яку поміщали з померлим, щоб допомогти йому подолати перешкоди в потойбічному світі.

[2] «Книга Воріт» — це давньоєгипетський похоронний текст, датований Новим Царством. Він оповідає про перехід нещодавно померлої душі в наступний світ.

Загалом, вчені з усього світу здійснюють великий внесок у вивчення скульптури Стародавнього Єгипту, використовуючи різноманітні джерела та новітні технології. Результати їхньої роботи дозволяють більш глибоко зрозуміти культуру та життя стародавнього єгипетського народу, розкривають нові аспекти техніки та стилю виконання скульптури, її функції та значення у стародавньому єгипетському суспільстві.

Також вчені активно співпрацюють між собою та з представниками різних наукових. Це дозволяє використовувати комплексний підхід до дослідження скульптури Стародавнього Єгипту та отримувати більш повне та точне уявлення про її роль та значення у стародавньому єгипетському суспільстві.

Таким чином, вивчення скульптури Стародавнього Єгипту є складним міжнародним науковим напрямком, до розв'язання якого докладають зусиль вчені з усього світу. Результати їхньої роботи дозволяють більш глибоко зрозуміти культуру та життя стародавнього єгипетського народу, а також розкривають нові аспекти техніки та стилю виконання скульптури, її функції та значення у стародавньому єгипетському суспільстві.

Метою дипломної роботи є дослідження скульптури Стародавнього Єгипту як важливої складової культурної спадщини цієї стародавньої цивілізації.

Завдання роботи полягають у:

- з'ясуванні історії та розвитку скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох;
- вивченні основних технік та матеріалів, використаних для створення скульптури;
- аналізі іконографії та символіки елементів скульптури та їхніх зв'язків з релігією та міфологією Стародавнього Єгипту;
- дослідженні ролі та функцій скульптури у соціальному та політичному житті того часу;

- порівняльному аналізі найвідоміших зразків скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох та їхньої взаємодії з іншими видами мистецтва того часу;
- оцінці впливу скульптури Стародавнього Єгипту на світову культурну спадщину.

Отже, мета та завдання дипломної роботи передбачають комплексне дослідження скульптури Стародавнього Єгипту з метою збагачення нашого розуміння історії та культурної спадщини цієї стародавньої цивілізації.

РОЗДІЛ 1. СТАТУЇ РАННЬОГО ТА ДАВНЬОГО ЦАРСТВА ЄГИПТУ.

1.1 Скульптура Раннього та Стародавнього царства Стародавнього Єгипту

Єгипет розташований у північно-східній частині африканського континенту. Він складається з двох дуже різних регіонів — Верхнього Єгипту та Нижнього Єгипту.[1] Нижній Єгипет — Чорна земля, як її також називали стародавні єгиптяни — з її родючою смугою ґрунту вздовж річки Ніл становить північну частину країни. Червона Земля — Верхній Єгипет — пустельна південна частина з червоною, випаленою сонцем землею.[2] Історія стародавнього Єгипту починається близько 3000 року до нашої ери, коли, згідно з традицією, Менес Нармер об'єднав дві землі і заснував першу династію.[3]

Період додинастичного і раннього періоду Стародавнього Єгипту (близько 3000-2686 роки до н.е.)[4] характеризується початком розвитку живопису, і зокрема і скульптури в Єгипті. У цей період скульптура починала тільки свій шлях у глибину розвитку, і використовувалася для загальних композицій у темі культових і релігійних цілей. Також з часом, скульптури почали робити за високопоставленими особами в Стародавньому Єгипті.

Одна з найвідоміших скульптур цього періоду — "Сидяча людина"[5] — була створена під час правління фараона Скорпіона I наприкінці IV тисячоліття до нашої ери.[6] Ця скульптура зображує сидячого чоловіка, який тримає руки на колінах. Вона була вирізана зі слонової кістки і є одним із найбільш ранніх прикладів реалістичної скульптури в Стародавньому Єгипті.

---

[1] Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. История Древнего Востока. Москва: Искусство, 1976. С. 145.
[2] Там же.
[3] The British Museum online. URL: www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (ccessed May 7, 2014).
[4] Там же.
[5] Бунин А.В. История градостроительного искусства. Том 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. Москва: Стройиздат, 1979. С. 40.
[6] Там же.

Також у ранньому періоді Єгипті часто створювали скульптури з глини або каменю. Наприклад, під час правління фараона Нармера (близько 3100 року до н.е.)[1] було створено скульптуру з кам'яної слюди, що зображає фараона, який утримує дві жертовні жертви. Ця скульптура також є одним із ранніх прикладів скульптури в Ранньому царстві Єгипту.

Крім того, часто створювалися скульптури у формі тварин, таких як леви, бики і крокодили.[2] Єгиптяни малювали і створювали, все що бачили, вони створювали свій світ, який бачать навколо. Скульптури тварин були створені для використання в культових обрядах і часто вирізалися з каменю або дерева.

Таким чином, скульптура в ранньому Стародавньому Єгипті була пов'язана здебільшого з релігійними та культовими цілями, а також із зображенням правителів і високопоставлених чиновників. Вона часто створювалася зі слонової кістки, глини, каменю або дерева і була виконана в реалістичному стилі. Усі ці чинники зробили ранню скульптуру Стародавнього Єгипту важливою спадщиною мистецтва, що вплинула на наступні формації та результати кропіткої роботи єгиптян. Робота кипіла постійно і все перейшло до зовсім іншого живець Єгипетської історії, коли почалося Стародавнє царство.

Це був початок Стародавнього царства — періоду стабільності держави, який тривав приблизно до 2200 р. до н. е. і включав династії III -VI.[3] Старе царство відоме як Золотий вік єгипетського мистецтва: у цей період були побудовані знамениті піраміди Гізи та легендарний Сфінкс і встановлено канон, який тривав два тисячоліття. Вплив Хоча єгиптяни були першими, хто побудував цивілізацію, вони не були першими митцями. Очевидно, першими художниками на Землі були печерні люди, які створили чудові наскальні малюнки, знайдені по всьому світу.

---

[1] Aldred C. Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt. Metropolitan Museum Journal, 1970. P. 32.
[2] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York, 1999. P. 44.
[3] Там же.

Однак твори мистецтва, які датуються десятками тисяч років тому, мали незначний вплив — або принаймні незначний прямий вплив — на єгипетське мистецтво. Характерні риси мистецтва Стародавнього царства почерпнуті майже виключно з творів бронзового віку (приблизно 4500-3000 рр. до н. е.).[1] Виготовлені в той період були скульптури тварин, які були попередниками статуй єгипетських богів і богинь у формі тварин. Там були теракотові фігури жінок, ймовірно, рабинь з африканських племен, які, ймовірно, мали представляти богинь-матерів.

Проте мистецтво Стародавнього Царства могло запозичити з того доісторичного періоду набагато більше, ніж просто уривки та шматочки ідей тут і там. Мабуть, найголовніше, про що слід відзначити бронзовий вік у цьому контексті, — це розвиток канону єгипетської скульптури. Ось досить довге, але дуже повне і точне визначення слова «канон», яке дав польський єгиптолог Казімєж Міхаловський[2] у своїй книзі «Велика скульптура Стародавнього Єгипту»:

1) Канон є історично зумовленим елементом корінного характеру. Це результат маси спостережень і досвіду, які призводять до фіксації в мистецтві найбільш типових форм, що зустрічаються в природі, але зведені до конкретних і постійних пропорцій.[3]

3) Його мета — зобразити найбільш «розбірливою та зрозумілою» ідіомою та відобразити реальність не лише як видимий, але й соціальний досвід.[4]

---

[1] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York, 1999. P. 47.
[2] Казімєж Міхаловський (1925-1991) — видатний польський єгіптолог, археолог, мистецтвознавець і письменник, відомий своїми дослідженнями та публікаціями про стародавній Єгипет
URL: https://www.cmjw.pl/losy-indywidualne-i-zbiorowe2/losy-indywidualne/kazimierz-michalowski-19011981,11.html
[3] Michałowski K. Great sculpture of ancient Egypt. New York, 1978. P. 15
[4] Там же. P. 16.

4) Він виконує активну функцію в ідеологічній надбудові, яка служить правлячому класу, зміцнюючи переконання, що соціальний порядок є стабільним і справедливим через прославлення богів і царя.[1]

Це одна з важливих умов створення командної роботи в цехах, підтримки високого рівня виробництва та якості. Скульптури додинастичного періоду та Стародавнього царства були багато в чому схожі. Загальна скутість, неприродні положення та незначна увага до деталей і мускулатури відзначають скульптури обох періодів часу.[2] Проте в епоху Стародавнього царства відбулося опрацювання людської фігури, що додало більшої реалістичності скульптурним роботам. Загальний аналіз скульптури Давнього царства — різні канони.

Для мене це дуже логічний підхід до аналізу давньоєгипетської скульптури за допомогою «канонічних» критеріїв і аналізу жорстких наборів правил мистецтва, які визначали зовнішній вигляд статуй. Очевидно, що всі скульптури Стародавнього царства можна визнати такими через загальні риси[3] (ледь виражена мускулатура, відсутність деталей і загальна прямокутність) і використовувані матеріали (пофарбований вапняк, дерево, теракота).[4] Однак для людей різних соціальних верств існували різні канони. Найбільш канонічними були скульптури фараонів (тобто царів) і вищих осіб.

Статуї володіють дуже ієрархічними установками і зображуються лише в двох позах — сидячій і крокуючій.[5] Вони мають молоді тіла ідеальної форми, і єдині дефекти,[6] які можна знайти на скульптурах, пов'язані з віком каменю, який, очевидно, зношувався протягом більш ніж чотирьох тисячоліть. Такий підхід цілком логічний, оскільки фараони вважалися дітьми найбільшого єгипетського

[1] Michałowski K. Great sculpture of ancient Egypt. New York, 1978. P. 16.
[2] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York, 1999. P. 54.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Aldred C. Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt. Metropolitan Museum Journal, 1970. P. 35.
[6] Там же.

бога Гора.[1] Піддані фараона могли лише бачити, як він сидить або йде, і, мабуть, навіть не наважувалися уявити, що він робить щось на зразок позіхання, стрибків, повзання тощо.

Метою скульптури було відобразити славу божественного царя землі,[2] тому скульптури були виконані максимально досконало та канонічно. Повертаючись до визначення канону Міхаловським, це допомагає художнику зобразити соціальний, а не лише видимий, досвід. У випадку з фараоном і членами царської родини соціальна складова була набагато важливішою за візуальну. Фактично, сьогодні ми могли б назвати скульптури портретами, але єгипетські портрети царів не обов'язково намагалися зобразити справжню схожість.[3]

Для художника, який створював скульптуру фараона, досконаліть і відображення божественної сили були набагато важливішими, ніж зробити ніс скульптури схожим на ніс власника. У багатьох випадках схожість була небажаною, оскільки не всі фараони виглядали красивими. Деякі знавці мистецтва Стародавнього Єгипту стверджують, що вони можуть розпізнати скульптури певних царів, навіть якщо на них немає жодного імені. Однак багато інших сумніваються, що статуя одного фараона мала достатню кількість подібності, щоб унікально відрізнятися від усіх інших.

Як писала дуже відомий єгиптолог Барбара Мерц[4] у своїй книзі «Червона земля, чорна земля»,[5] статуї, в яких єгиптологи «впевнені», повинні мати знак питання біля імені фараона, який, як вважають, зображений, а ті, які мають, що знак питання в дужках взагалі не повинен містити жодної назви в цьому тегу.[6] Фактично,

[1] Aldred C. Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt. Metropolitan Museum Journal, 1970. P. 35.
[2] Там же. P. 37
[3] Там же.
[4] Mertz B. Red Land, Black Land: Daily Life in Ancient Egypt: 2nd ed. New York: William Morrow Paperbacks, 2009. P. 73.
[5] Там же.
[6] Там же.

іноді фараон замість того, щоб наказати зробити нову статую самого себе,[1] просто надписував своє ім'я поверх назви чужої статуї і — вуаля! — тепер це його статуя! Сходами нижче на соціальних сходах, одразу після фараона та його родини, були урядовці.[2]

Чиновники займали дуже високі позиції в суспільстві, але не вважалися божественними. Тому їхні скульптури являють собою суміш суворого канонічного зображення царів і більш реалістичного підходу, який зазвичай застосовують до зображення людей нижчого класу.[3] Позиції статуй все ще дуже ієрархічні, а позиції жорсткі та належні для знаті високого класу, але немає підходу «вічної молодості»,[4] і скульптури більше схожі на людей, яких вони представляють. Класичним прикладом є Шейх ель-Белед (араб. «голова села») — дуже відомий дерев'яний шедевр IV династії.[5]

Ієрархічна позиція вказує на шляхетність особи, яку представляє скульптура, але у нього товсті щоки та круглий живіт,[6] що демонструє більше індивідуальності та реалізму. Ще одна цікава категорія — писарі.[7] Як відомо, стародавні єгиптяни розробили систему ієрогліфічного письма. Переписувачі були дуже важливі для єгипетського суспільства і, як освічені люди, користувалися певною повагою. Однак робота, яку вони виконували, вважалася фізичною, що робило їх дуже близькими до третього класу звичайних робітників.[8]

---

[1] Mertz B. Red Land, Black Land: Daily Life in Ancient Egypt: 2nd ed. New York: William Morrow Paperbacks, 2009. P. 76.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Assmann J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture, in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson: 2 vols., vol. I. Boston, 1996. S. 56.
[5] Schulz, R., Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus: eine Untersuchung zu den sogenannten "Würfelhockern". Hildesheimer Ägyptologische Beiträge, 1992. S. 33.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. Vandenhoeck & Ruprecht Gmbh & Co, 1996. S. 148.

Важливість і особливе становище писаря призвело до в основному окремого канону, що веде до кубічної форми з лише головою.[1] Канон почав розвиватися наприкінці Старого царства, під час V династії,[2] і продовжував використовуватися в Середньому та Новому царствах. Скульптури робітників досі можна легко визначити як давньоєгипетські через загальні риси, загальні для всіх давньоєгипетських статуй. Однак вони відрізняються від статуй богів, фараонів, чиновників і писарів, оскільки є найменш канонічними з усіх.[3]

Це сталося тому, що, зображуючи працівника фізичної праці, художник намагався відобразити фактично діяльність, якою займався робітник, а його особистість абсолютно не мала значення. Природно, художнику слід було позбутися жорстких канонів, щоб діяльність виглядала впізнаваною і більш-менш реалістичною. Найменш канонічними є також скульптури дітей і тварин. Аналіз композиції — Писар, V[4] династія Статуя, яку я обрала для композиційного аналізу, — відома скульптура Писаря V династії, яка зараз зберігається в Парижі, Луврі.

На землі сидить чоловік,[5] який тримає в руках папірус, на якому писали єгиптяни. Можна сказати, що це портрет, навіть маючи на увазі, що єгипетські портрети не обов'язково мають на меті зобразити схожість. Фон і передній план навряд чи можна ідентифікувати, оскільки все, що ми бачимо, — це передня частина сидить людини. Насправді єгипетські скульптури часто робили так, щоб на них дивилися лише з одного боку, і це також стосується Писаря. Деякі вчені схильні називати єгипетське мистецтво абстрактним, оскільки скульптури недостатньо реалістично нагадують людей.

[1] Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. Vandenhoeck & Ruprecht Gmbh & Co, 1996. S. 148.
[2] Michałowski K., Kanon w architekturze egipskiej. Panstwowy Instytut Sztuki, 1956. P. 143.
[3] Allen, J. "The Role of Amun," in Roehrig, Dreyfus, and Keller, eds., 2005. P. 83.
[4] Матье М. / Ред. Р.Б.Климов. Всеобщая история искусств в 6 томах. Том 1. Москва: "Искусство", 1956. С. 164.
[5] Там же.

1.2. Найдавніша монументальна скульптура.

Статуя Сфінкса,[1] яка знаходиться на плато Гіза в Єгипті,[2] була побудована приблизно в 2500 році до нашої ери в епоху Давнього Єгипту. Однак, точні дати побудови Сфінкса залишаються предметом дискусії серед істориків та археологів, і існують різні теорії про те, коли саме була зведена ця історична споруда.[3] Деякі вчені вважають, що Сфінкс був побудований на початку Давнього царства, тоді як інші вірять, що він був створений в період Середнього царства. Остаточної відповіді на це питання досі немає.

Статуя сфінкса — це символічний образ, який складається з тіла лева з головою людини. Сфінкси зазвичай зображалися з високим вигнутим лобом, великими вухами, довгим носом та великим ротом з прямими вусами.[4] Особливості статуї сфінкса залежать від того, які культури створювали їх, але взагалі є кілька спільних рис:

1. Розмір:[5] Сфінкси зазвичай досить великі, з розмірами від декількох метрів до кількох десятків метрів.
2. Матеріал: Сфінкси зазвичай виготовлялися з каменю або інших міцних матеріалів, таких як граніт, пісковик або вапняк.
3. Поза: Сфінкси зазвичай зображалися в стоячій позі зі злегка піднятими передніми лапами.
4. Голова: Голова сфінкса зазвичай зображує людину з високим вигнутим лобом, довгим носом та великим ротом з прямими вусами.

[1] Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines: 2 vols. Paris: KHEOPS, 2007. p. 254.
[2] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York, 1999. P. 43.
[3] Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines: 2 vols. Paris: KHEOPS, 2007. p. 256.
[4] Там же.
[5] Там же.

5. Хвіст: Сфінкси зазвичай мають довгий хвіст, який виходить з-під зігнутого вигнутого левиного тулуба.

6. Розташування: Сфінкси зазвичай розміщуються на в'їздах до міст або пам'ятних місць, щоб вітати гостей і направляти їх на місця святкових подій.[1]

Усі ці особливості роблять статую сфінкса дуже визначною і легко впізнаваною.

Статуя Сфінксу була зведена з величезного блоку вапняку, витягнутого з кар'єру на плато Гіза.[2] Для створення такого величезного скульптурного шедевра була використана технологія кам'яно-різьблення,[3] яка була досить поширеною в Давньому Єгипті. Спочатку майстри відрізали великий блок вапняку від основи, а потім почали обробляти його ззаду, щоб сформувати силует Сфінкса.[4] Після того, як форма була вирізана, скульптори звернули увагу на деталі та зробили додаткові вирізки, щоб надати образу життєвої сили та глибини.

Для створення обличчя Сфінкса було використано техніку виточування.[5] Скульптори обробляли обличчя уздовж лінії, відзначеної по середині, та потім деталізували окремі риси обличчя, використовуючи точні інструменти.[6] Відомо, що для прикрашення тіла Сфінкса було використано багато різних орнаментів, таких як хустинки, гірлянди та віночки, що зробило образ ще більш ефектним.[7]

Остаточний вигляд Сфінксу було досягнуто шляхом виточування та полірування каменю, що створило гладкий та блискучий ефект на поверхні. В цілому, зведення статуї Сфінкса було складним технічним завданням, яке вимагало від майстрів високої кваліфікації та величезного трудового зусилля.

---

[1] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York, 1999. P. 43.
[2] Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines: 2 vols. Paris: KHEOPS, 2007. p. 258.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. p. 259.
[6] Там же.
[7] Там же.

Сфінкс, міфологічна істота з тілом лева та людською головою, важливий образ у єгипетському та грецькому мистецтві та легендах. Слово сфінкс було виведено грецькими граматиками від дієслова sphingein [1] («зв'язувати» або «стискати»), але етимологія не пов'язана з легендою і є сумнівною. Гесіод,[2] перший грецький автор, який згадує цю істоту, назвав її Фікс.

Крилатий сфінкс із Беотійських Фів,[3] найвідоміший у легендах, тероризував людей, вимагаючи розгадати загадку, яку її навчили музи: «Що це таке, що має один голос, але стає чотириногим і двоногим». і триногий? [4] — і пожирає людину кожного разу, коли на загадку було дано неправильну відповідь. Зрештою Едіп дав правильну відповідь: людина, яка в дитинстві повзає на четвереньках, у дорослому віці ходить на двох, а в старості спирається на палицю. Після цього сфінкс вбив себе. З цієї казки, очевидно, виросла легенда про те, що сфінкс був всезнаючим, і навіть сьогодні мудрість сфінкса є загальновідомою.[5]

Найпершим і найвідомішим прикладом мистецтва є колосальний лежачий Великий Сфінкс у Гізі[6] датується правлінням царя Хефрена (4-й цар IV династії, бл. 2575–бл. 2465 р. до н. е.).[7] Відомо, що це портретна статуя царя, і сфінкс залишався типом царського портрета протягом більшої частини єгипетської історії. Однак араби знають Великого Сфінкса в Гізі під іменем Абу аль-Хавл, або «Батько терору».[8]

---

[1] Гесиод. Перечень женщин, фр. 127 // Полное собрание текстов / вступ. ст. В. Н. Ярхо; комм. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо. Москва: Лабиринт, 2001. С. 147.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 147.
[5] Там же.
[6] Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines: 2 vols. Paris: KHEOPS, 2007. p. 261.
[7] Там же.
[8] Дьяконов И. М. История Древнего Востока. Часть 2. Передняя Азия. Египет. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 71.

Через єгипетський вплив сфінкс став відомий в Азії, але його значення там невизначене. Сфінкс не з'являвся в Месопотамії приблизно до 1500 року до нашої ери[1] коли його явно привезли з Леванту. За зовнішнім виглядом азіатський сфінкс відрізнявся від свого єгипетського зразка найпомітніше додаванням крил до тулуба[2] лева, риса, яка збереглася протягом його подальшої історії в Азії та грецькому світі. Іншим нововведенням стала жінка-сфінкс, яка вперше з'явилася в XV столітті до нашої ери.[3] На печатках, слоновій кістці та металевих виробах сфінкс зображувався сидячи навпочіпки, часто з піднятою однією лапою, і часто був у парі з левом, грифоном (частково орлом, частково левом) або іншим сфінксом.[4]

Приблизно в 1600 році до нашої ери[5] сфінкс вперше з'явився в грецькому світі. Об'єкти з Криту в кінці середнього мінойського періоду та з шахтних могил у Мікенах протягом пізньої елладської епохи показували сфінкса з характерними крилами.[6] Хоча грецькі екземпляри походять від азіатського сфінкса, вони не були ідентичними; вони зазвичай носили плоску шапку з полум'яним виступом нагорі.[7] Ніщо в їхньому контексті не пов'язувало їх із пізнішою легендою, і їх значення залишається невідомим.

Після 1200 р. до н. е.[8] зображення сфінксів зникло з грецького мистецтва приблизно на 400 років, хоча вони продовжували зберігатися в Азії у формах і позах, подібних до тих, що були в бронзовому віці.[9] До кінця VIII століття сфінкс знову з'явився в грецькому мистецтві і був поширеним аж до кінця VI століття.[10]

---

[1] Дьяконов И. М. История Древнего Востока: Часть 2. Передняя Азия. Египет. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 73.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Bourriau, J. Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom. Cambridge, 1988. P. 265.
[5] Egyptologists, Cairo, 3 vols: vol. 1. Cairo, 2000. P. 464.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Alexanian, N. "Tomb and Social Status: The Textual Evidence," in M. Bárta, ed., The Old Kingdom Art and Archaeology: Proceedings of the Conference Held in Prague, May 31 — June 4, 2004. P. 3.
[9] Там же.
[10] Там же.

Його часто асоціюють зі східними мотивами, він очевидно походить зі східного джерела, і, судячи з його зовнішнього вигляду, він не міг бути прямим нащадком грецького сфінкса бронзового віку.[1] Пізніший грецький сфінкс, є натяки на те, що був жінкою і зазвичай носив довгоярусну перуку, відому на сучасних скульптурах дедалічного стилю;[2] тіло стало витонченим, а крила розвинули красиву вигнуту форму, невідому в Азії. Сфінкси прикрашали вази, слонову кістку та вироби з металу, а в пізній архаїчний період використовувалися як прикраси на храмах. Хоча їхнього контексту зазвичай недостатньо, щоб можна було судити про їх значення, їх поява на скронях свідчить про захисну функцію.

У V столітті[3] чіткі ілюстрації зустрічі між Едіпом і сфінксом з’явилися на картинах на вазах, зазвичай зі сфінксом, що сидить на колоні (як це можна побачити на червонофігурній амфорі Нолана художника Ахілла[4] в Музеї образотворчих мистецтв у Бостон або на аттичній чашці Ватиканського музею[5]). Інші пам'ятники класичної епохи показують Едіпа у збройному бою зі сфінксом і припускають більш ранню стадію легенди, в якій змагання було фізичним, а не розумовим.[6] Про такий етап література не давала жодного натяку, але битви людей і чудовиськ були поширеними в азіатському мистецтві від доісторичних часів до персів Ахеменідів, і грецьке мистецтво, можливо, перейняло з Близького Сходу образотворчу тему, яку грецька література не поділяла.

---

[1] Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. История Древнего Востока. Москва: Искусство, 1996. С. 145.
[2] Там же.
[3] Бунин А.В. История градостроительного искусства. Том 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. Москва: Стройиздат, 1979. С. 78.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 79.

1.3 Гізейські голови

Запасні голови (також відомі як «Чарівні голови» або «Запасні голови», останній термін походить від оригінального німецького терміну «Ersatzköpfe») [1] — це характерні скульптури, виготовлені переважно з тонкого вапняку, які були знайдені в ряді нецарських могил, IV династії Єгипту.[2] Такі голови були переважно знайдені у фараонів-будівників, тобто від Хуфу до Хафри, приблизно 2551–2496 рр. до н.е.[3] Хоча кожна з голов має спільні характеристики (і деякі приклади можуть бути карикатурними, а не відображати реальний вигляд), вражаюча індивідуальність, робить їх одними з найдавніших зразків портретної скульптури.[4] Їхнє призначення не зовсім зрозуміле; назва походить від широко поширеної теорії, вперше висунутої в 1903 році німецьким єгиптологом Людвігом Борхардтом,[5] згідно з якою голова мала служити альтернативним домом для духу померлого власника, якщо щось трапиться з його тілом.

Під час розкопок у Дахшурі в 1894 році Жак де Морган [6] виявив першу заповідну голову,[7] яку коли-небудь зустрічали. Вона походить із гробниці, датовано IV династією, десь між пізніми роками правління Снефру та серединою правління його сина Хуфу. [8] Ця голова має близьку спорідненість із двома іншими, знайденими пізніше на західному кладовищі в Гізі,[9] і, ймовірно, найперша серед усієї серії. Це також одне з чотирьох, знайдених за межами некрополя Гізи, яке дало

[1] Ернштедт П. В. Вводная статья А. С.Четверухина и А. Л. Хосроева / ред. М. А. Коростовцев. Исследования по грамматике коптского языка. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. С. 5.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 6.
[5] Ludwig Borchardt — немецкий египтолог, известный как «человек, открывший Нефертити». URL: https://arthistorians.info/borchardtl
[6] Jacques J. Marie de Morgan — французский историк, инженер, геолог, нумизмат, археолог, который вёл раскопки в Иране, Закавказье, Египте, Индии и других странах. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG53400
[7] Мюррей М. Величие Древнего египта. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2009. С. 186.
[8] Там же.
[9] Там же.

двадцять сім прикладів,[1] більшість з яких належать до правління Хуфу та Хефрена, який був сином Хуфу та другим наступником у IV династії.[2]

Резервні голови є унікальними в єгипетському мистецтві, тому що кожна з них створювалася як цілісна сама по собі, а не як частина статуї. Кожна голова зрізана рівно біля основи шиї, що дозволяє їй стояти вертикально. Усі представлені з коротко підстриженим волоссям або, можливо, з поголеними головами.[3] Значна частина також має ознаки навмисного пошкодження вух і потилиці. Багато резервних голів були висічені з тонкого білого вапняку з добре сформованими рисами та ретельно згладженою поверхнею. Деякі, однак, були досить грубо вирізьблені та, здається, були оброблені значною кількістю штукатурки,[4] а два були виготовлені з дрібно подрібненого нільського мулу.

Хоча між головами є багато спорідненості, кожна з них має особливі характеристики, які відрізняють її від інших, як можна побачити на фотографії групи з Гіз.[5] Ця індивідуальність спонукала багатьох вчених описувати резервні голови як портрети. Джордж Рейснер,[6] який виявив більше половини знайдених зразків, пішов далі, встановивши родинні стосунки серед голів,[7] які він виявив. Наприклад, на основі подібності між головами з масштаб він ідентифікував власників гробниці як братів. Приблизно 30 сантиметрів у висоту, ці голови є двома найбільшим.[8] Головною рисою, яку вони спільними, є довге, вузьке обличчя, яке помітно, якщо дивитися спереду; однак, дивлячись під будь-яким іншим кутом, подібність розсіюється. [9] Рейснер також вірив, що може визначити етнічне

[1] Мюррей М. Величие Древнего Египта. М.: ЗАО Центрполиграф, 2009. С. 187.
[2] Там же.
[3] Aldred C. “Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt”. Metropolitan Museum Journal, 1970. P. 28.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] George Andrew Reisner — американский археолог-египтолог.
URL: https://www.britannica.com/biography/George-Andrew-Reisner
[7] Bickel, S. Aspects et fonctions de la déification d’Amenhotep III. Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale, 2002. p. 63.
[8] Там же.
[9] Там же.

походження осіб, представлених головами. Наприклад, він ідентифікував як західноазіатські,[1] хоча обидва мають спільні характеристики з іншими, які, на його думку, представляли корінних єгиптян. Хоча окремі резервні голови могли бути зроблені так, щоб нагадувати людей, у гробницях яких вони були покладені, однаково можливо, що подібність між цими роботами є результатом умовностей, використовуваних окремим художником або групою художників.[2]

Будь-яке дослідження резервних голів повинно включати їх групування за типом, дуже суб'єктивне завдання, у якому кожен глядач знайде різні спорідненості. Головною перешкодою для будь-якого остаточного порівняння чи аналізу голів є відсутність хороших, вичерпних фотографій.[3] Немає фотографій певних прикладів, а для інших опубліковано лише один вид. У багатьох випадках фотографії були зроблені з різних ракурсів: деякі зверху, деякі знизу, деякі з трохи повернутою головою праворуч або ліворуч, але майже ніколи не повернутою в однаковій мірі.[4] І види потилиць здебільшого недоступні. Однак є чудові масштабовані фотографії більшості зразків, розкопаних Рейснером, і Роланд Тефнін надав кілька видів багатьох частин[5] Використовуючи ці ресурси, можна помітити численні стилістичні паралелі між скульптурами.[6]

Більшість резервних голів, знайдених у Гізі, ймовірно, були створені одним або двома поколіннями скульпторів, чия кар'єра охопила правління Хуфу, Джедефрі[7] та Хефрена,[8] і не дивно, що ці приклади можна розділити на інші

[1] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 2002. p. 64.
[2] Там же.
[3] Там же. p. 66.
[4] Там же.
[5] Tefnin R. Private Sculpture / in D. Redford, ed. The Oxford Encyclopedia of Ancient, 2001. P. 52.
[6] Там же.
[7] Brandl H. Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik: 2 vols. Berlin, 2008. S. 184.
[8] Там же.

стилістичні групи.[1] Більш несподівані це спорідненість, яка, здається, пов'язує голову, знайдену Морганом у Дашшурі , з двома знайденими в Гізі, Берклі.[2]

Пропорції трьох обличь з їхніми повними щоками й м'якими підборіддями дуже подібні, а роти, очі та вирізані брови також мають багато спільного.[3] Ці паралелі, здається, дуже тісно пов'язують дві голови Гізи за датою та, можливо, навіть за місцем виготовлення, з головою з Дашшуру, царського некрополя приблизно в чотирнадцяти милях на південь, значення якого зменшувалося, поки Гіза ставала визначним царським похованням. Подальші спроби стилістично пов'язати голови за допомогою безпосереднього огляду та сучасних всебічних фотографій можуть дати дуже цікаві результати.

Археологічний контекст тридцяти однієї розкопаної заповідної голови є дещо неоднозначним. Більшість з них були знайдені в підструктурах відповідних гробниць, або в шахті, або в поховальній камері[4] і жодна не була пов'язана з надземною каплицею для жертвоприношень. Це відрізняє їх від інших типів похоронних статуй Стародавнього царства, які відігравали певну роль у культі жертвоприношень і зазвичай були або розташовані на виду десь у каплиці для жертвоприношень, або заховані в камері для статуї, чи сердабі.[5]

За одним винятком, масштаби, в яких були виявлені резервні голови, були розграбовані злодіями в стародавні часи. Деякі з них також могли бути внесені пізніше стародавніми єгиптянами, які шукали багаторазові будівельні матеріали. Єдина голова[6], виявлена в контексті, що нагадує її початкове розташування, була

[1] Brandl H. Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik: 2 vols. Berlin, 2008. S. 186.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Bryan B. New Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt: 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World, vol. 2. Chichester and Malden, MA, 2010. P. 915.
[5] Там же.
[6] Там же.

розкопана Селімом Хасаном[1] у Гізі в гробниці, яка була пронизана водою та брудом, але не пограбована злодіями. Цю голову було знайдено в поховальній камері перед саркофагом[2], лежачи на боці біля рівня підлоги в бруді, який заповнив кімнату. Хоча вона вже не була у своєму початковому положенні, здається найбільш імовірним, що голова була призначена стояти прямо на підлозі. Ця знахідка свідчить про те, що резервні голови спочатку були розміщені в похоронній камері гробниці, а не в перегородці вхідного коридору або в шахті, де більшість було знайдено, імовірно, їх було кинуто туди під час пограбування гробниці.

Оскільки голови явно не відігравали ролі в культі жертвоприношень, який здійснювався на землі, вчені довго намагалися сформулювати інше пояснення їх існування. Найдавніша теорія щодо їхнього призначення була висунута Людвігом Борхардтом,[3] який у 1903 році виявив голову в Абусірі[4], що була лише другою знайденою. Він припустив, що вони мали на меті захистити або замінити голову померлого та ідея, з якою Райзнер і Герман Юнкер[5] загалом погодилися. Далі Юнкер припустив, що ці голови служили подібній меті, як і гіпсові маски для обличчя , знайдені в ряді гробниць Стародавнього царства[6]. Вільям Стівенсон Сміт[7] пішов далі з цією думкою, висунувши гіпотезу про те, що голови та маски були попередниками мумійних масок з картону, які почали з'являтися в I проміжному періоді.[8]

Теорії, які пов'язують резервні голови з еволюцією масок мумій і, можливо, навіть з антропоїдними трунами, підтверджуються тим фактом, що голови,

[1] Bryan B. New Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt: 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World, vol. 2. Chichester and Malden, MA, 2010. P. 917.
[2] Там же.
[3] Smith W. S. The Art and Architecture of Ancient Egypt, revised with additions by W.K.Simpson. Yale University Press; Revised edition, 1998. P. 126.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же. P. 127.
[7] Там же.
[8] Там же.

здається, не відповідають жодному іншому типу похоронного обладнання, задокументованого для більш пізніх періодів.[1] Хоча немає жодних доказів того, що вони використовувалися за межами району Мемфіта під час Стародавнього царства, одна можлива віддалена паралель, задокументована у Фівах, з'явилася приблизно через дванадцять століть у гробниці Тутанхамона.[2] Це дерев'яна скульптура голови в натуральну величину, що постає з квітки лотоса.[3]

Твір Тутанхамона складався з кількох частин, окремим елементом була голова. Незважаючи на те, що голова Тутанхамона повністю відрізняється за стилем і засобами від заповідних голів Стародавнього царства, вона має багато спільних рис з ними: вона не була зроблена як частина статуї; шийка зрізана рівно внизу, що дозволило б їй стояти самостійно; а волосся, представлене маленькими крапками, які покривають верхню частину черепа, гладко поголене.[4] Ця скульптура, чиє точне місце знахідки, на жаль, під питанням, зазвичай вважається символом народження немовляти бога сонця — потужного символу передбачуваного переродження фараона.[5] Його зв'язок із головами заповідників Стародавнього Царства, хоч і надзвичайно слабкий, свідчить про магічну функцію ранніх робіт, що узгоджується із загальноприйнятими теоріями, які пов'язують їх із розвитком маски мумії та труни людини. Цілком можливо, що резервні голови служили символами бога сонця або бога Атума, що з'являються в момент творіння на первісному кургані, який сам міг навіть імітувати насип землі або піску на підлозі поховальної камери.[6]

[1] Smith W. S. The Art and Architecture of Ancient Egypt, revised with additions by W.K.Simpson. Yale University Press; Revised edition, 1998. P. 128.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. P. 129.
[5] Там же.
[6] Там же.

Хоча існуючі теорії щодо функції резервних голів пояснюють, чому вони були розміщені в підструктурі гробниці, жодна з них не пояснює широко поширене каліцтво голів.[1]

Оскільки всі заповідні голови були виявлені в порушеному археологічному контексті, не дивно, що навіть найкраще збережені зразки зазнали потертостей і відколів на поверхні, а іноді навіть втратили частину носа. Однак два типи пошкоджень, [2] які зазвичай зустрічаються серед резервних головок, помітні, оскільки вони рідко зустрічаються в інших типах єгипетської скульптури. З цієї причини вважається, що вони представляють навмисне каліцтво, а не випадкове пошкодження. Лише двадцять шість із тридцяти однієї розкопаної резервної голови збереглися достатньо добре, щоб використовувати їх для обговорення навмисного каліцтва та випадкового пошкодження.[3]

Найбільш універсальним видом каліцтва є видалення вух. Серед п'ятнадцяти голів, які, ймовірно, мали скульптурні вуха, лише декілька має вуха цілі. Видалення вух має кілька форм[4]. На деяких головах: вуза були виточені близько до поверхні відносно обережним і рівномірним способом. На інших, наприклад Berkeley 6-19767 (кат. № 46),[5] видатні частини були відколені, залишаючи чіткий контур, або зрізані більш хаотично, як на знахідках з Бостона.

Більшість членів невеликої групи голів, чиї вуха були виготовлені як окремі елементи та прикріплені гіпсом або шипами, були знайдені без одного або обох вух. Можна було б припустити, що ці вуха зламалися через грубе поводження з грабіжниками гробниць, якби це не було у чотирнадцять зразків, де відсутні скульптурні вуха. Третя група, до якої входить дахшурська голова, була створена

[1] Spanel D. Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture. An Exhibition Organized for the Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 1988. P. 136.
[2] Там же. P. 137.
[3] Там же
[4] Там же
[5] Reisner G. A. A History of the Giza Necropolis. Vol I. Cambridge: Harvard University Press, 1942. P. 89.

без вух. Це упущення може означати стилістичну перевагу певного художника чи мецената або може бути певним чином пов’язане з навмисним видаленням вух принаймні з чотирнадцяти голів.[1]

Інший тип каліцтва, якого зазнала значна кількість резервних голів, — це одинарна або подвійна лінія, яка була подряпана або частіше врізана в готову поверхню від маківки до потилиці.[2] Оскільки письмові описи голів не завжди повні, а спини часто не фотографувалися, ця форма пошкодження не так добре задокументована, як видалення вух. Однак відомо, що 15 из 26 каліцтва немає.[3]

Юнкер і Рейснер згадували, що вуха зазвичай відсутні на головах, але, здається, жоден не вважав це особливо важливим. Обидва вчених також описали канавки, які з'являються на багатьох прикладах.[4] Хоча Юнкер не намагався пояснити це явище, Рейснер припустив, що поглиблення, можливо, зробили злодії, намагаючись визначити, чи голови були порожніми. Це пояснення є досить незадовільним, оскільки таку інформацію можна було отримати лише за допомогою просто розбиваючи предмети

В останні роки вчені висунули низку інших теорій щодо каліцтва заповідників. Ніколас Міллет[5] припустив, що вони слугували моделями для скульпторів).[6] Крім того, він припускає, що форми були взяті з голів для виготовлення гіпсових масок мумій, і припускає, що поглиблення на спинах деяких

[1] Reisner G. A. A History of the Giza Necropolis. Vol I. Cambridge: Harvard University Press, 1942. P. 89.
[2] Stadelmann R. Der strenge Stil der frühen vierten Dynastie / in Anonymous, ed., Kunst, 1995. S. 163.
[3] Там же.
[4] Hermann Junker — немецкий египтолог.
URL: http://giza.fas.harvard.edu/modernpeople/461/full/ (дата звернення: 15.04.2023)
[5] Nicholas Millet — был египтологом, связанным с Королевским музеем Онтарио и Университетом Торонто. Археолог, историк искусства, лингвист, музейный хранитель, администратор.
[6] Миллет Н. Б. Заповедники Старого Царства. Исследования Древнего Египта, Эгейского моря и Судана: Очерки в честь Доуса Данхэма по случаю его 90-летия, 1 июня 1980 года. Бостон: Отдел египетского и древнего искусства Ближнего Востока, Музей изящных искусств, 1981. С. 31.

були зроблені, коли форми розрізали. і видалено, процес, який також спричинив пошкодження вух.[1]

Ця цікава теорія не знаходить підтвердження в збережених записах. Жодної сучасної статуї не було знайдено в гробницях, які містять резервні голови, і, фактично, єдиним типом скульптури, який можна міцно пов'язати з ними, є плитна стела з єдиним зображенням померлого, що сидить перед столом для жертвоприношень. [2] Таким чином, здавалося б, не було потреби в моделях скульпторів, а тим більше не витесаних із тонкого вапняку. Крім того, всі наявні гіпсові маски, схоже, були створені за зразком самої мумії, а не відлиті.

Інше, набагато більш докладне пояснення каліцтва було викладено Тефніном. У своєму докладному дослідженні [3] Тефнін каталогізує те, що, на його думку, є ритуальним каліцтвом, що виконується, коли голови кладуть у гробниці. Він порівнює цю практику з каліченням фігурок тварин та ієрогліфів небезпечних тварин на предметах, збережених у гробницях Першого проміжного періоду та Середнього царства. Відповідно до цієї теорії, голови повинні були бути ритуально «вбиті», щоб зробити їх нешкідливими для померлого, оскільки вони знаходилися в підконструкції гробниці, в безпосередній близькості від тіла.

1.4. Скульптура Сенеби та його сім'ї

Сенеб [4] був карликом, який служив високопоставленим придворним чиновником у Старому царстві Стародавнього Єгипту, приблизно в 2520 році до нашої ери[5]. Незважаючи на свій невеликий розмір, Сенеб був людиною значного

[1] Миллет Н. Б. Заповедники Старого Царства. Исследования Древнего Египта, Эгейского моря и Судана: Очерки в честь Доуса Данхэма по случаю его 90-летия, 1 июня 1980 года. Бостон: Отдел египетского и древнего искусства Ближнего Востока, Музей изящных искусств, 1981. С. 32.
[2] Там же.
[3] Tefnin R. Les yeux et les oreilles du Roi / in M. Broze and Ph. Talon, eds., L'atelier de l'orfèvre: mélanges offerts à Ph. Derchain. Leuven, 1992. p. 149.
[4] Assmann J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture, in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vols., vol. I. Boston, 1996. P. 64.
[5] Там же.

значення та багатства, який володів тисячами великої рогатої худоби, мав двадцять палацових і релігійних титулів і був одружений на високопоставленій жриці середнього зросту, з якою мав трьох дітей.[1] Він сидить на прямокутному сидінні разом зі своєю дружиною Сенет і перед ним стоять його діти. Сенеб має коротке чорне волосся та носить короткий білий кілт. Його дружина кладе праву руку на плече чоловіка, а ліву — на його ліву руку в ніжній позі[2].

Сенеби, які носили титули жриць Хатхор і Нейт, носять чорну перуку, що доходить до плечей, і довгу білу туніку.[3] Художник передав її обличчя з усмішкою, щоб показати задоволення жінки від того, що вона зображена з чоловіком і дітьми.

Син і дочка зображені стоячи перед батьком на тому місці, де повинні бути ноги. Тут єгипетському художнику вдалося створити збалансовану композицію для фігур родини.[4]

Його успішна кар'єра та розкіш його поховання свідчать про визнання карликів у стародавньому єгипетському суспільстві, тексти якого виступали за прийняття та інтеграцію людей з фізичними та розумовими вадами. Сенеб зображений із дружиною та дітьми на розмальованій скульптурі з його гробниці, повторно знайденій у 1926 році, яка є відомим прикладом мистецтва Стародавнього царства. (додаток Б)

На ньому зображено, як він сидить поперек карниза, одягаючи кам'яну брилу, а його дружина обіймає його, а діти стоять під ним там, де зазвичай були б ноги людини в повний зріст. Таким чином композиція сцени досягає гармонійної симетрії. На ньому реалістично зображено Сенеба з рисами обличчя та вкороченими кінцівками людини з ахондроплазією, поширеною формою карликовості.[5] Картини та різьблення в гробниці дають його титули та зображують

[1] Assmann J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture, in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vols., vol. I. Boston, 1996. P. 65.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

різні сцени з його життя, такі як проведення інспекції його маєтку та тримання символів його посади.

Сенеб був похований у мастабі — цегляній гробниці з плоским дахом — розташованій на Західному полі некрополя Гізи поблизу сучасного Каїра, де був побудований великий комплекс давньоєгипетських царських гробниць і поховальних споруд, включаючи Велику піраміду.[1] Вона була повторно відкрита німецьким археологом Германом Юнкером у 1926 році. Гробниця розташована поруч із гробницею іншого карлика, Перніанху, високопоставленого царського придворного, який, можливо, був батьком Сенеба. Довгий час його дата була невизначеною, але тепер вона пов’язана з правлінням Джедефре (2528–2520 рр. до н. е.).[2] Ім’я його дружини також з’являється в сусідній могилі чиновника Анкх-іба, що свідчить про те, що родини Сенеба, Перніанху та Анкх-іба могли бути пов’язаними.[3] Очевидно, Сенеб був похований разом зі своєю дружиною, але від тіл не залишилося жодних слідів, а могила була давно розграбована, як і більшість інших у Гізі. Це була одна з перших відомих спроб побудувати стельовий купол над квадратною камерою, причому купол спирався на виступаючу цеглу в кутах кімнати.[4]

Прямокутний інтер’єр мастаби Сенеба містив дві культові ніші з фальшивими дверима та порожнини з кам’яними скринями.[5] У скринях було знайдено три статуї — розмальовану вапнякову скульптуру Сенеба та його родини та дві інші статуї з дерева та граніту.[6] Дерев'яна розпалася, коли її виявили, але Юнкер записав, що вона був приблизно 30 см у висоту і зображувала Сенеба, що стоїть з посохом в одній руці та скіпетром в іншій. Залишки дерев'яної статуї зараз знаходяться в музеї

[1] C.B. Champion, A. Erskine, Huebner S.R. The Encyclopedia of Ancient History. Wiley, 2013. P. 241.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Stadelmann R. Die ägyptischen pyramiden: Vom Ziegelbau zum Weltwunder. Darmstadt: Mainz am Rhein, von Zabern, 1997. S. 228.
[5] Там же.
[6] Там же.

Ремер-унд-Пелізеус у Гільдесгаймі в Німеччині у дуже фрагментарному стані; все ще можна розрізнити контури закрученої перуки, так само як і позу лівої руки, витягнутої вперед у лікті. 1,5-тонний саркофаг Сенеба є частиною колекції Єгипетського музею Лейпцизького університету.[1]

Вапнякова скульптура Сенеба та його родини є частиною колекції Єгипетського музею в Каїрі.[2] На ній зображено Сенеба та його дружину, які сидять поруч із дітьми в нижньому регістрі. Сенеб зображений сидячим, схрестивши ноги на кам'яній брилі, зі схрещеними руками в позі, характерній для писаря.[3] Його дружина Сенет сидить поруч із ним у довгому халаті з довгими рукавами та перукою, що прикриває її натуральне волосся, яке можна побачити на її лобі. Вона обіймає його руками в знак прихильності та підтримки. Вона зображена з легкою усмішкою на обличчі, що означає її задоволення та щастя.

Двоє дітей пари, один хлопчик і одна дівчинка, стоять під Сенебом, де були б ноги звичайної людини. Вони зображені оголеними з вказівними пальцями, покладеними в рот, і з відсутністю волосся, що спадає на одну сторону голови,[4] що вказує на те, що вони були молодшими за віком статевого дозрівання, коли єгипетським дітям стригли «дорослих» волосся. Сенеб і його син зображені з більш темним кольором шкіри, ніж його дружина і дочка. Це була стандартна мистецька умовність, яка використовувалася для позначення статі та статусу, відображаючи той факт, що високопоставлені жінки залишалися вдома та зберігали світлий колір шкіри, тоді як чоловіки отримували темнішу шкіру від гарячого єгипетського сонця.[5] Записано імена трьох дітей, вважалося, що третя дитина не зображена на скульптурі — ймовірно, з міркувань симетрії. Вони були названі на честь царських

[1] The Georg Steindorff Egyptian Museum.URL: https://www.uni-leipzig.de/en/university/structure/museums-and-collections/egyptian-museum (дата звернення: 17.04.2023)
[2] Sourouzian H. Old Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed. A Companion to Ancient, 2010. P. 112.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

господарів Сенеба; його сина звали Раджедеф-Анх, його старшу дочку — Авіб-Хуфу, а молодшу — Смерет-Раджедеф. [1] Вони зображені зі звичайними пропорціями, що свідчить про те, що вони не успадкували стан свого батька.

Приблизно кубічна композиція скульптури спритно гарантує, що загальна композиція зберігає гармонійну рівновагу. Його освітлює художник, який відмовляється від задньої плити та включає негативний простір у твір.[2] Поставивши дітей на місце ніг Сенеба, художник додає відчуття симетрії. Він справляє таке ж враження, яке б справляла звичайна сидяча фігура, [3] зберігаючи видимість нормальності, не приховуючи незвичайної статури Сенеба. Імена та назви сімей подано в написах, розміщених з обох боків від дітей і на горизонтальній стороні основи.

Карликовість Сенеба відображена в скульптурі реалістично. На ній він зображений з великою головою, але маленькими руками й ногами. Можливо, це вказує на те, що у нього була ахондроплазія,[4] поширена форма карликовості, яка найсильніше вражає частини тіла, що найшвидше ростуть, зокрема стегнову та плечову кістки, які стають короткими та приземкуватими, а також гальмує передпліччя та гомілки. Це також впливає на голову, створюючи відносно великий череп з опуклим чолом і часто вдавленою переніссям. Альтернативним діагнозом є дисмелія — стан, який викликає короткі руки та ноги[5]. Сеніта, дружина Сенеба, зображена набагато менш реалістично; її зображення є частиною інших сучасних портретів високопоставлених єгипетських жінок.

[1] Sourouzian H. L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties. Darmstadt: Mainz am Rhein, von Zabern, 1995. p. 138.
[2] Taylor, J.H. Death and the Afterlife in Ancient Egypt. London, 2001. P. 97.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.

Ім’я Сенеб означає «здоровий»[1] — можливо, дане його матір’ю як бажання вижити, коли він був немовлям. Багато єгиптян носили подібні імена не для того, щоб означати відсутність хвороб, а для того, щоб передати позитивне повідомлення про здоров’я та бадьорість.

Карликовість не вважалася вадою в стародавньому Єгипті, на відміну від багатьох інших культур. Єгипетські тексти радять приймати людей з фізичними або розумовими вадами, і було навіть два карликових боги, Бес і Птах.[2] Кілька карликів отримали престижні ролі та були влаштовані пишні поховання поблизу своїх царських господарів. Кар'єра Сенеба задокументована на його фальшивих дверях і постаментах його статуй, на яких записані двадцять титулів,[3] у тому числі «коханий лорда (царя)», «наглядач ткацтва в палаці», «наглядач гномів» — імовірно вказуючи на те, що існували інші в палаці, «наглядач екіпажу стосується церемоніального чи культового човна, можливо, стосується тварин, і «хранитель Божої печатки» — стосується кори папірусу, яка використовується на певних святах.[4] Його титули свідчать про те, що він міг розпочати свою кар’єру як чиновник, відповідальний за царську білизну та, можливо, також домашніх тварин, роль, яку, як відомо, виконували інші гноми, а згодом отримав вищі посади, відповідальні за царські або культові човни.[5] Крім того, він міг народитися в сім’ї високого рангу і отримати ролі, відповідні його рангу народження. Сенеб також виконував релігійні обряди у своїй подвійній ролі священика. Його титулували «жрець Ваджет», священик «великого бика, який стоїть на чолі.[6] Він брав участь у похоронах фараонів Хуфу, будівельника Великої піраміди, і його наступника Джедефре [Раджедефа]. Його

[1] Stadelmann R. The Great Sphinx of Giza / in Z. Hawass and L.P. Brock, eds., Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century: Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, v. 1. Cairo, 2003. P. 451.
[2] Corbelli J., Boatright D., Malleson C. ed. The Temple of Amenhotep III at Thebes: Excavations and Conservation at Kom el-Hettan, in Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung, vol. 63, Kairo. Oxford: Oxbow Books, 2011. S. 135.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. P. 137.
[6] Tefnin R. Private Sculpture / in D. Redford, ed., The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, 3 Vol. 2001. P. 561.

дружина Сенетіс, жінка нормального зросту, також була жрицею, яка служила богиням Хатор і Нейт.[1]

Рельєфи гробниці Сенеба та фальшиві двері його гробниці вказують на його багатство та владу. Сенеба описують як власника кількох тисяч великої рогатої худоби, і його показують у різних сценах домашнього життя — його носять у носилках, пливуть у човні дельтою Нілу чи приймають своїх дітей.[2] Фальшиві двері показують Сенеба, який виконує стандартні дії високопоставленого придворного, такі як перевірка його білизни та худоби, отримання рахунків і нагляд за своїми слугами.[3] На ньому зображено кілти та священицьку мантію зі шкіри пантери, а також символи його посади, такі як скіпетр і посох. На одному рельєфі зображено його в супроводі двох домашніх собак, кожна з яких має ім'я. Його зображено з меблями, очевидно виготовленими на замовлення, такими як низькі табурети та спеціально пристосована підстилка з низькою спинкою та великими бічними панелями, щоб приховати його ноги.[4]

Як і у випадку зі скульптурою, розмір Сенеба вимагав від творця рельєфів зробити деякі незвичайні художні рішення.[5] Стандартна умовність зображення вищого статусу через фізичний розмір була збережена шляхом зображення Сенеба більшим за своїх вассалів, хоча це була явно протилежна ситуації, яка існувала насправді. З іншого боку, його все ще показують із фізичними характеристиками карлика. Незвично для такого рельєфу, його дружина не зображена поруч із ним, а з'являється окремо.[6] Можливо, це було зроблено, щоб уникнути ускладнень, які виникли б у зв'язку з необхідністю реалістично зобразити відносні розміри подружжя, водночас зображуючи Сенеба як більшу партію, як того вимагали б

[1] Tefnin R. Private Sculpture / in D. Redford, ed., The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, 3 Vol. 2001. P. 561.
[2] The British Museum online. URL: www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (accessed May 7, 2014)
[3] Там же.
[4] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu. Oriental Institute Publications 133. Chicago, 2010. P. 144.
[5] Там же.
[6] Там же. P. 145.

звичаї. Сенеб також не зображений у виконанні типових чоловічих занять, таких як полювання, яке, імовірно, було непрактичним для людини його зросту, хоча на одному рельєфі показано, як він тягне за папірусовий очерет, щоб вести свій човен через болота дельти Нілу.[1]

Таким чином, статуї раннього (приблизно 3000-2650 рр. до н.е.)[2] та давнього періоду єгипетської скульптури є дорогоцінним джерелом інформації про культуру, релігію та соціальне життя того часу.

Однією з головних особливостей ранньої єгипетської скульптури є її статичність та ієрархічність. Статуї зображували фараонів, богів та богинь, а також простих людей. Скульптури виконувалися з пісковика, граніту та ливарної бронзи.

Скульптури давнього періоду характеризуються більшою реалістичністю та індивідуалізацією порівняно з раннім періодом. Статуї давнього періоду також зображували фараонів, богів та богинь, але вони були більш витонченими та елегантними. Використовувалися такі матеріали, як граніт, карарський мармур та ливарна бронза.

Ранньоєгипетські та давньоєгипетські статуї мають значення не тільки як художні твори, але й як історичні та культурні джерела. Їхня іконографія та символіка дозволяє зрозуміти значення релігійних та соціальних обрядів, а їхні риси обличчя та одягу свідчать про моду та стиль того часу.

Загалом, статуї раннього та давнього періоду єгипетської скульптури відображають високий рівень розвитку мистецтва та цінності, які були важливими для єгипетської культури.

[1] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu. Oriental Institute Publications 133. Chicago, 2010. P. 145.
[2] Tefnin R. Les yeux et les oreilles du Roi / in M. Broze and Ph. Talon, eds., L'atelier de l'orfèvre: mélanges offerts à Ph. Derchain. Leuven, 1992. p. 153.

Розділ 2. СКУЛЬПТУРА СЕРЕДНЬОГО, НОВОГО ТА СТАРОГО ЦАРСТВА

2.1 Саркофаг, як один із найвизначніших видів скульптури

Єгипетські саркофаги. Предмет історії мистецтва в основному зосереджувався на образотворчому мистецтві, яке включає малюнки, картини, скульптуру, архітектуру, кераміку, вироби з металу, фотографію, гравюри та багато іншого.[1] Мистецтво в основному базуватиметься на використанні навичок, уяви, практиці та спостереженні речей або елементів, які є у світі. Відомо, що візуальне мистецтво представляє найцінніші аспекти та вірування групи людей або культури. Коли мистецтво дає естетичну відповідь на гармонію і порядок, воно стає привабливим для людей, які створили образ, і для тих, хто його бачив. У цьому дослідженні візуальний аналіз проводитиметься на творі мистецтва, відомому як кришка саркофага Псамтика,[2] який був вперше створений у 595 році до нашої ери в Єгипті. Дослідження розглядатиме предмет скульптури з точки зору об’єктів, дій або фігур і чи вони імітують реальний світ. Йтиметься про символічне значення зображення та його призначення. Нарешті, дослідження стосуватиметься візуального аналізу, який передбачає композицію, текстуру поверхні, стан, колір і простір.

Єгипетські саркофаги — це великі кам'яні або дерев'яні ящики, які використовувалися в Давньому Єгипті для зберігання мумій. Саркофаги мали різні форми та відтінки в залежності від часу, коли вони були створені, та статусу особи, для якої вони призначалися.

Найдавніші єгипетські саркофаги були створені близько 2600 року до нашої ери.[3] Вони були зроблені з каменю та мали форму простого ящика з кришкою, на

---

[1] Ancient Egyptian Literature (World Literature in Translation) 1st Ed. / by Miriam Lichtheim. University of California Press, 2019, P. 532.
[2] Там же.
[3] Smith W. S. The Art and Architecture of Ancient Egypt / revised with additions by W.K.Simpson Sonderschrift Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo 28, Mainz, 1998. P. 156.

якій зображалися обличчя та імена померлих. З часом саркофаги стали більш складними та розкішними. Дерев'яні саркофаги були розписані різнокольоровими малюнками та ієрогліфами, які зображували богів та історії з життя померлого.

В епоху Древнього Єгипту, саркофаги були призначені для важливих та впливових осіб, таких як фараони, високопоставлені чиновники та священники. Їх було створено для захисту мумій від розкладу та інших небезпек. Часто вони були розміщені в пірамідах або в могилах.

Саркофаги були важливим елементом єгипетської релігії та культури, і вони зберігались тисячоліття. Сьогодні, багато з них зберігаються в музеях та приватних колекціях у всьому світі, де вони служать джерелом вивчення та розуміння життя та культури Давнього Єгипту.

Для створення єгипетських саркофагів використовувалися різні матеріали, залежно від періоду та соціального статусу померлого. Найдорожчим матеріалом був граніт, [1] який використовувався для створення саркофагів фараонів та високопоставлених чиновників. Дерево також було широко використовуване, особливо в більш пізній епохі.

Саркофаги мали важливу релігійну функцію в єгипетській культурі. Віриться, що після смерті душа померлого потребує тіла, щоб продовжити свою подорож у загробне життя. Тому мумії покладали в саркофаги, які відображали життя померлого та його підготовку до загробного життя. Саркофаги також мали захисну функцію, захищаючи мумії від розкладу та інших небезпек.[2]

Єгипетські саркофаги мали складну конструкцію та були прикрашені різноманітними зображеннями та символами. На кришках саркофагів зображувалися обличчя та імена померлих, а також символи, які мали захистити їх

[1] Sourouzian H. Old Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed. A Companion to Ancient, 2010. P. 125.
[2] Там же. P. 126.

у загробному житті. На боках саркофагів часто зображувалися різні боги та богині, які пов'язані з загробним життям та захистом померлих.[1]

Єгипетські саркофаги є одними з найвизначніших артефактів єгипетської культури та мистецтва. Вони є джерелом вивчення та розуміння релігії, культури, технологій та інших аспектів життя Давнього Єгипту. Багато з них зберігається у музеях та приватних колекціях у всьому світі, і продовжують залишатися об'єктами досліджень та захоплення для науковців, істориків та любителів мистецтва.

Одним з найвідоміших єгипетських саркофагів є саркофаг Тутанхамона який був виявлений у його гробниці в 1922 році. Цей саркофаг, складається з трьох внутрішніх саркофагів, зроблений зі золота та прикрашений дорогоцінними каменями. Він зображує фараона, який лежить на божественному ложі, оточений символами його влади та божественної захисту.[2]

Іншим вражаючим прикладом єгипетського мистецтва є саркофаг Нефериті дружини фараона Аменхотепа IV. Цей саркофаг зроблений з каменю та прикрашений детальними зображеннями Нефертіті та її дітей, а також символами божественного захисту та загробного життя.[3]

Усі єгипетські саркофаги мають унікальні особливості та деталі, які роблять їх важливими джерелами інформації для науковців та дослідників. Вони є частинами культурної спадщини Давнього Єгипту та нагадують нам про величність та складність цієї цивілізації.

Саркофаг Святої Тріади,[4] приблизно 1370-1320 рр. до н.е., — це розписаний вапняковий саркофаг, виявлений Р. Парібені[5] 23 червня 1903 року на кладовищі на

---

[1] Sourouzian H. Old Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed. A Companion to Ancient, 2010. P. 127.
[2] Bryan B. New Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World, vol. 2. Chichester and Malden, MA, 2010. P. 924.
[3] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 102. 2002. p. 65.
[4] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 273.
[5] Там же.

вершині пагорба поблизу місця Святої Тріади, мінойсько-мікенського релігійного та бюрократичного центру, розташованого на рівнині Месара на півдні центрального Криту.[1] Серед відомих мінойських і мікенських контейнерів для поховання померлих цей саркофаг є унікальним з точки зору матеріалу, поліхромії, іконографії, сюжетних і декоративних елементів, загальної композиції, техніка та стиль.[2] Розмальований вапняковий ларнакс був виявлений на початку XX століття на кладовищі пізньої бронзової доби в мінойському палацовому центрі, відомому як Свята Тріада,[3] розташованому в південно-центральній частині Криту. Ларнакс — це невелика труна у формі ванни або скрині з двосхилою кришкою, зазвичай виготовлена з теракоти, яка з'явилася як популярна форма похоронного контейнера в період LM III (1430-1200 до н. е.)[4] на мінойському Криті та в основні мікенські стоянки на материковій Греції. Серед цього типу саркофаг Святої Тріади є аномалією. Це єдиний знайдений на сьогоднішній день ларнакс, який був виготовлений з вапняку, і єдиний, який містить декоративну програму послідовних оповідних сцен похоронних ритуалів, виконаних у техніці живопису темперою на основі тонкої гладкої штукатурки, яка зазвичай зустрічається в настінному живописі.[5]

Саркофаг має висоту 0,895 метра, довжину 1,375-1,385 метра та ширину 0,45 метра.[6] Він є однією з найбільших відомих змій, знайдених на Криті чи материковій частині Греції. Декоративна програма саркофага Святої Тріади охоплює всі чотири сторони та чотири ніжки,[7] на яких лежить предмет. Основні наративні сцени відбуваються на довгих сторонах саркофага, які в цій дипломній роботі

[1] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 102. 2002. p. 67.
[2] Там же.
[3] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 277.
[4] Там же.
[5] Egyptologists, Cairo, 3 vols: vol. 1. Cairo, 2000. P. 467.
[6] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 102, 2002. p. 68.
[7] Там же.

називатимуться сторонами А та сторонами Б. Сторона А містить сцену, яка є найбільш повною і показує похоронну процесію носіїв жертвоприношень і церемонія виливу. У цій сцені сім фігур, які складаються з двох жінок і п'яти чоловіків.[1] У лівій частині наративу в сцені зображено жіночу фігуру в повний профіль обличчям наліво. Вона одягнена в білу спідницю до литок із червоним S-подібним візерунком на полі,[2] який більшість вчених читає як символ шкіри, і білий ліф, прикрашений синьою облямівкою, яка тягнеться вздовж її плеча, руки та тулуба та червоного кольору. стрічки, які ніби падають з її правого рукава. Її чорне волосся коротке зверху, але кучеряві вусики каскадом спадають уздовж потилиці до верхівки плечей. Вона зображена злегка зігнутою в талії, тримаючи маленьку посудину в обох руках, виливаючи вміст цієї посудини у більшу, яка стоїть на кам’яній платформі між двома стовпами на кам’яних платформах, на кожній з яких зображено символ подвійної сокири. відпочиває птах.[3] Позаду першої жінки, також обличчям ліворуч, стоїть інша жінка, за якою йде чоловік у процесійній лінії. Ця жінка в повному профілі несе на своїх плечах жердину, яка підтримує дві посудини, ідентичні тій, яку використовує жінка в шкіряній спідниці.[4] Вона одягнена в блакитний халат довжиною до щиколотки з горизонтальними та вертикальними декоративними смугами чорного, червоного та білого кольорів; як і у першої самки, з рукава її правої руки спадають червоні смуги. Ця жінка також носить червону шапку з плоскою короною, з якої за головою на плечі спадають червоні стрічки. Її чорне волосся за стилем і довжиною схоже на фігуру перед нею. Позаду неї стоїть чоловік-лірник у повний профіль також обличчям ліворуч.[5] Він одягнений у мантію, ідентичну жіночій перед ним, але його мантія оранжево-червоного кольору з чорно-білими горизонтальними та вертикальними

[1] Sonderschrift Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo 28. Mainz, 1991. S. 156.
[2] Там же.
[3] Там же. S. 157.
[4] Там же. S. 160.
[5] Там же. S. 162.

декоративними смугами та червоними стрічками, які ніби спадають з правого рукава.[1] Його чорне волосся кучеряве та підстрижене до голови. Ці три фігури розташовані на білому фоні.[2]

Позаду чоловіка-музиканта, але обличчям праворуч, розташована група з трьох чоловіків-носіїв приношень на блакитному тлі. Кожна з трьох одягнена в шкіряну спідницю, ідентичну жіночій спідниці для виливу. Усі вони оголені до поясу, але носять намиста та браслети, а ззаду у них спадають червоні стрічки, хоча незрозуміло, як вони прикріплені до тіл.[3] Їхнє чорне кучеряве волосся коротко підстрижене, як у лірника. Ці фігури зображено у складеному профілі з їхніми стопами, ногами, стегнами, руками та головою в профілі, а їхні тулуб і плечі показані спереду.[4] Перші дві фігури зліва тримають в руках фігурки великої рогатої худоби, прийняті як статуетки, а наступна фігура тримає модель човна без щогли, весел і вітрил. Ці фігури стоять у прецесійній лінії обличчям до п'ятої чоловічої фігури, яка, як погоджується, є зображенням померлого на білому тлі.[5]

У цьому розділі оповідання померлий чоловік повертається праворуч до тих, хто несе жертву. Він стоїть перед ступінчастим архітектурним об'єктом, зробленим ніби з блоків червоного каменю, і, можливо, є ступінчастим вівтарем.[6] Цей об'єкт може бути угорі або обведений сусіднім деревом[7] (у цьому розділі є велика прогалина, через яку важко визначити фактичне розташування дерева). Позаду померлого чоловіка є більший архітектурний мотив, також виконаний ніби з кам'яних блоків.[8] Розписана червоними, білими та жовтими декоративними S-спіралями, діагональними смугами та бордюрами зубців. Цей мотив має

[1] Sonderschrift Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo 28. Mainz, 1991. S. 162.
[2] Там же.
[3] Sourouzian H. L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties. Darmstadt: Mainz am Rhein, von Zabern, 1995. p. 127.
[4] Там же.
[5] Там же. p. 128.
[6] Russmann E.R. A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom. Mitteilungen des C, 1995. S. 61.
[7] Там же.
[8] Там же.

символізувати гробницю, де буде спочивати померлий чоловік. Померлий чоловік є найменшою фігурою в сцені, і він зображений у повний профіль у шкіряній пов'язці, яка, ймовірно, спадає до щиколоток (знову велика прогалина в цьому розділі унеможливлює точне визначення) і прикрашена чорно-жовтою смугою що тягнеться вздовж плечей і вниз по передній частині одягу. Фігура має те саме чорне кучеряве волосся в стилі, ідентичному іншим чоловікам у цій сцені. Найбільш незвичайною рисою цієї чоловічої фігури є відсутність рук, через що він виглядає так, ніби він загорнутий у муміформу.[1]

Усі фігури розташовані на одній лінії землі, і вся сцена обрамлена зверху та знизу складною рамкою, яка складається з суцільних червоних або білих смуг, за якими йдуть дві зубчасті смуги синього, жовтого та червоного кольорів на угорі та внизу та ряд синіх, червоних та білих розеток, що заповнюють центр.[2] З боків сцену обрамляють декоративні панелі, що йдуть від верхньої частини саркофага до нижньої частини кожної з його чотирьох ніжок. [3] Ця панель складається з вертикальних смуг синього та жовтого кольорів, які обрамляють з обох боків біжучу синьо-білу S-спіраль із білими та червоними розетками, що заповнюють центр.[4]

На протилежній довгій стороні, стороні B, сцена містить сім фігур, з яких шість жіночих і одна чоловіча.[5] Велика прогалина, де розташовані чотири фігури, не дозволяє описувати окрім типу одягу, який вони носять. Те, що вони жіночої статі, можна визначити за кольором ніг.[6] Використання білого кольору для кольору шкіри жінок і червоного для шкіри чоловіків було умовністю мінойського художнього

[1] Russmann E.R. Art in Transition: The Rise of the Eighteenth Dynasty and the Emergence of the Thutmoside Style in Sculpture and Relief / in Roehrig, Dreyfus, and Keller, eds. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press 2005. P. 24.
[2] Там же.
[3] Там же. P. 25.
[4] Там же.
[5] Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. London, 2001. P. 81.
[6] Там же.

канону.[1] Ноги цих фігур білі, що вказує на те, що вони жінки. Починаючи зліва, усі фігури повернуті праворуч і розташовані в прецесійній лінії. Сцена обрамлена тими самими декоративними елементами, що описані для сторони А.[2]

У лівій частині оповідання чотири жінки, що стоять по дві, здається, йдуть вперед у процесії позаду п'ятої жінки на жовтому фоні.[3] Їхній одяг довжиною до щиколотки подібний до одягу, який носять судноносець і лірник на стороні А,[4] за винятком того, що два з одягу містять діагональні смуги в області спідниць на додаток до горизонтальних і вертикальних смуг, деякі з яких заповнені. з вертикальною або діагональною штриховкою.[5] Основний колір двох мантій — синій, тоді як один білий із жовтими діагональними смугами, а інший — поєднання синіх, червоних і білих діагональних смуг, що надає їм більш вишуканого вигляду порівняно з одягом на стороні А.[6] Жінка, яка очолює цю групу, єдина повністю ціла. Вона стоїть у повний профіль, розкинувши руки під кутом, спрямованими до землі перед собою. Рукава її халата спускаються до ліктя, а на кожному зап'ясті вона носить браслет.[7] Її волосся коротко підстрижене зверху і довше ззаду, що спадає на верхню частину плечей. Колір волосся жовтий, але він обмежений густим чорним контуром і може являти собою покрив, який утримує волосся на місці.[8] Ця фігура носить шапку, схожу на ту, яку носить носій судна на стороні А, яка також містить шлейф червоних стримерів, що виходять із центру плоскої корони. Перед цією фігурою на білому фоні зображений чоловік-музикант, який грає на подвійній флейті[9]. Він зображений у повний профіль у синій мантії до литок із червоними та білими горизонтальними смугами навколо краю.[10] Його чорне волосся коротко

[1] Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. London, 2001. P. 81.
[2] Там же. P. 82.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. P. 91.
[6] Там же. P. 92.
[7] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 281.
[8] Там же.
[9] Там же.
[10] Там же.

підстрижене на маківці та з боків, але довгими хвилястими вусиками спадає до талії ззаду. Ця фігура частково прихована столом приношень, за яким він йде.[1]

На цьому жовтому столі лежить на боці зв'язаний бик[2], голова якого спрямована фронтально до глядача. Бик білий з чорно-рудими плямами[3]. Дві великі червоні смуги, що утворюють Х на тілі[4], і червоні лінії на передніх і задніх лапах, зображені разом у групі, означають обмеження, накладені на бика, щоб утримувати його на місці. Слабкі червоні смужки, які символізують кров, ведуть від шиї бика до посудини, яка стоїть поруч із правою ніжкою столу, і повідомляють глядачеві, що це сцена жертвоприношення тварин. Під столом у повний профіль лежать два маленьких критських козла, один пофарбований у світло-червоний колір, а інший — у синій, очевидно, чекає тієї ж долі, що й бика на столі над їхніми головами[5]. За столом, далі праворуч від оповідання, на блакитному тлі стоїть жінка перед низьким вівтарем. Вона носить той самий костюм і зачіску, що й жінка, яка виконує церемонію виливу на стороні А, і може представляти ту саму особу. Її руки розкинуті в той самий жест, що й головна жінка в процесії позаду неї. Вівтар прикрашений з боків червоними, жовтими та білими горизонтальними та вертикальними смугами та білою S-спіраллю, що йде по центру; на ньому стоїть неглибока сіра миска[6]. Перед жінкою і над вівтарем у повітрі ніби ширяють дзьобатий кавер і миска з фруктами на двох ручках. Розміщення цих предметів у композиції таким неприродним чином може вказувати на важливість інформування глядача про тип підношення, представленого під час цієї ритуальної дії. Перед цим низьким вівтарем стоїть інший стовп із кам'яною основою, виконаною у червоно-білу клітку, увінчану подвійною сокирою, на якій сидить чорний птах. Стовп розташовують між низьким вівтарем, який використовує жінка, і вищою спорудою,

[1] The British Museum online, www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx [accessed May 7, 2014].
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 288.
[6] Там же.

яка виглядає як святиня. Цю прямокутну структуру увінчують мінойські роги освячення, а з центру виходить дерево.[1] Конструкція дуже схожа на деревні святині, знайдені на мінойських печатках і перснях. Він містить жовті та білі смуги, які обрамляють верх і боки. У центрі верхньої частини є ряд кіл червоного, білого та синього кольорів, які, ймовірно, символізують кінці дерев'яних балок, які складали б конструкцію даху справжньої будівлі. Вертикальний S-подібний спіральний мотив, пофарбований у білий колір, заповнює центр конструкції подібно до того, що на низькому вівтарі.[2]

На коротких сторонах розташовані окремі сцени, обрамлені зверху та знизу декоративними горизонтальними рамками, подібними до тих, що знаходяться на довгих сторонах саркофага.[3] На ніжках ряд діагональних полів жовтого, червоного, синього та білого кольорів, кожне з яких окреслено тонкими хвилястими діагональними лініями контрастного кольору, позначає камінь із прожилками, наприклад мармур. На короткій стороні, яку я буду називати стороною C, композиція поділена на два регістри[4]. Сцена у верхньому регістрі майже повністю втрачена, але того, що залишилося, достатньо, щоб описати це як процесію чоловіків, одягнених у короткі загострені кілти з тканини з багатим візерунком. Ця сцена розміщена на жовтому фоні. Регістри розділені горизонтальною складовою рамкою з суцільних синьо-білих смуг, що обрамляють серію синіх розеток[5]. У нижньому регістрі сторони C на білому фоні зображено колісницю, запряжену козлом, на товстій жовтій лінії землі. Колісниця містить дві жіночі фігури в одязі та шапках, подібних до одягнених жінок на сторонах A та B. Усі фігури на цій стороні саркофага повернуті обличчям ліворуч.[6]

---

[1] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 289.
[2] Smith W. S. The Art and Architecture of Ancient Egypt, revised with additions by W.K.Simpson. Yale University Press; Revised edition, 1998. P. 145.
[3] Там же.
[4] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 290.
[5] Там же.
[6] Там же.

На протилежній короткій стороні, стороні D, є одна сцена колісниці на червоному тлі.[1] Декоративні рамки, що обрамляють цю сцену, відрізняються від тих, що знаходяться на протилежній стороні. Три з чотирьох горизонтальних рядів зубних смуг, що обрамляють блакитні розетки з цього боку, жовто-червоні, а інший жовто-білий. Кожна зі смужок зубів увінчана серією синьо-білих горизонтальних смуг, заповнених тонкими 8 горизонтальними лініями контрастного кольору, завдяки чому ці смуги виглядають смугастими[2]. Колісниця з цього боку запряжена грифоном і містить двох жінок у подібному одязі, ніж ті, що знаходяться на протилежному боці. Грифон намальований жирними ділянками синього, білого та жовтого кольорів, що може бути грубою спробою моделювання та затінення для досягнення відчуття об'єму.[3] Тим не менш, це найбільш абстрактна фігура на саркофазі. Він містить деякі характерні елементи грифона в мінойському стилі з його пташиною головою, левиним тілом і вирізаними крилами, але йому не вистачає рухомих спіралей на шиї та крилах, як у грифонів, знайдених у Ксесте на кікладському острові Тера або у тронному залі в Кноссі.[4] Над грифоном зображений у профіль птах, пофарбований у відтінки жовтого, синього та білого кольорів, у позі, яку можна прочитати як збирається приземлитися або просто летить. Цей птах стоїть обличчям до двох жінок у колісниці, які обидві обличчям ліворуч.[5]

У 1974 році сюжетні сцени на саркофазі Святої Тріади піддалися широкому іконографічному аналізу Шарлоттою Лонг[6], яка знаходить численні паралелі для них в окремих мотивах і предметах, знайдених у мінойських і мікенських археологічних записах.[7] Однак багато технічних і художніх елементів, включаючи

[1] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 292.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. S. 293.
[6] Там же.
[7] Там же.

як загальну організацію мотивів, так і деякі окремі елементи, майже не мають паралелей у мінойському чи мікенському мистецтві.[1] У той час як багато вчених натякали на схожість між сценами на саркофазі Святої Тріади та тими, що були знайдені в єгипетських гробницях, Лонг не рахувала художнього зв'язку між Егейським і Єгипетським світами. На її захист, саркофаг Святої Тріади не був надійно датований за стратиграфічними даними з археологічного контексту в 1974 році. У той час його дата саркофага була просто освіченим припущенням, заснованим виключно на стилістичних паралелях з іншими картинами, дати яких є сумнівними. Крім того, переважаючи думки того часу вважали, що мікенське панування на Криті відбулося приблизно в 1500 році до нашої ери, що призвело до культурних змін, які принесли з собою нову форму художнього вираження, що підкреслювало владу та правління через сцени ритуальних процесій у палацових контекстах.

З часу його відкриття на початку 1900-х років єгипетський вплив у художній програмі саркофага Святої Тріади спостерігали та коментували численні вчені.[2] Однак оскільки аспекти обрядів і ритуалів, зображених на саркофазі, можуть бути пов'язані до археологічного матеріалу з мінойських гробниць та інших частин мінойського мистецтва, таких як камені-печатки, деякі вчені, особливо Лонг, не рахували єгипетського зв'язку.[3] Лонг, яка використовувала мінойські іконографічні паралелі, виконав чудову роботу, і не можна сумніватися, що те, що зображено на саркофазі, частково пов'язане з традиційними мінойськими похоронними віруваннями. Тим не менш, незважаючи на значний внесок Лонга, її аналіз передбачає, що саркофаг був створений культурою, яка зазнала дуже мало зовнішнього впливу інших культурних груп, за єдиним винятком мікенців з

[1] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 294.
[2] Sourouzian H. L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties. Darmstadt: Mainz am Rhein, von Zabern. p. 465.
[3] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54, 1998. S. 295.

материкової Греції.[1] На захист цього підходу представляє школа думки, яка переважала під час її дослідження. Проте тепер виявляється, що багато мікенських мистецьких стратегій, як-от іконографічні подібності, виявлені в настінних розписах мікенських палацових комплексів, згадані раніше, вперше з'явилися на мінойському Криті.[2] Найбільша проблема з егейноцентричним підходом полягає в тому, що єгипетський вплив на цей незвичайний критський саркофаг штучно мінімізований через те, що вчені не змогли розмістити його в ширшому історичному та географічному контексті Середземномор'я доби пізньої бронзи. Отже, завдання полягає не в тому, щоб підтвердити те, що є мінойським у саркофазі, а в тому, щоб визначити те, що не є мінойським.[3]

Як згадувалося раніше, саркофаг виготовлений із суцільного шматка вапняку, який у великій кількості знайдений на Криті. На сьогоднішній день це єдиний саркофаг такого роду, знайдений на острові, і найдавніший саркофаг, створений із вапняку, знайдений будь-де в Егейському морі.[4] Мало того, що вставні панелі з боків були висічені, але Каллорі виявив під час реставрації саркофага, що декоративний бордюр-розетка вперше був виліплений барельєфом на голому камені. Різьблений рельєф, субтрактивний скульптурний процес, не зустрічається як частина Егейського настінного розпису.[5] Щоб досягти тривимірного ефекту в егейських настінних розписах, ремісники використовували низьку рельєфну ліпнину, додатковий скульптурний процес.[6] Переважна більшість рельєфних настінних розписів, де ліпнина використовувалася для моделювання фігур або декоративних елементів, знайдена в Кноссі. Техніка барельєфів часто зустрічається

[1] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu. Oriental Institute Publications. Chicago, 2010. P. 129.
[2] Там же.
[3] Там же. P. 130.
[4] Там же.
[5] Там же. P. 133.
[6] Там же.

в єгипетських храмах і гробницях, де вона сягає Стародавнього царства. Різьблений низький рельєф, знайдений Каллорі на голому камені Айї.[1]

«Саркофаг Тріади» не міг бути ідеєю, яка походить від мінойської чи мікенської техніки розпису стін, але це, безумовно, могла бути ідея, передана майстрами, знайомими з настінним розписом Єгипту.[2]

Техніка малювання та один із матеріалів, використаних для оздоблення саркофага Святої Тріади, також відрізняються від звичаїв егейського настінного живопису.[3] Як було зазначено раніше, егейські художники використовували виключно справжні фрески для виконання настінних розписів[4]. Єдиним винятком із цього правила, який можна знайти будь-де в Егейському морі, є саркофаг Святої Тріади, де використання темпери було остаточно визначено під час процесу реставрації, проведеного Каллорі. Темпера є засобом, який використовується виключно в Єгипті,[5] за винятком настінних розписів у мінойському стилі в Телль-ель-Даба, які є найдавнішими доказами присутності егейських ремісників на єгипетській землі. Використання єгипетського блакитного кольору було виявлено на всіх місцях з настінними розписами в Егейському морі,[6] але його немає на саркофазі Святої Тріади. Аналіз зразка синього пігменту з саркофага показав, що це не єгипетський блакитний пігмент і не пігмент, виготовлений з азуриту,[7] корінного джерела в Егейському морі. Блакитний пігмент на саркофазі Святої Тріади зроблено з подрібненого лазуриту, і наразі це єдиний випадок цього пігменту, знайденого в усьому Егейському морі. Джордж Басс[8] стверджує, що лазурит, яскраво-блакитний

[1] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu. Oriental Institute Publications. Chicago, 2010. P. 133.
[2] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 2002. p. 85.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. p. 87.
[6] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu Oriental Institute Publications. Chicago, 2010. P. 141.
[7] Там же.
[8] Там же.

напівкоштовний камінь, знайдений в Афганістані, Пакистан і Таджикистан було завезено в Егейське море з Близького Сходу на левантійських кораблях.[1]

Незвичайний вибір матеріалу для синього пігменту, знайденого на саркофазі Святої Тріади, не є єдиним доказом зовнішнього впливу на техніку живопису.[2] Традиційне використання червоного кольору для шкіри чоловіків було виявлено в егейських настінних розписах з моменту появи фігурних зображень у LM IA (1700-1580 рр. до н.е.), [3] періоду, одночасного з появою настінного живопису в мінойському стилі в Єгипті. Ця умовність використовується послідовно в усіх відомих фігурних настінних розписах, знайдених в Акротірі на Тері та в Кноссі, а також у фрагментах фігурної сцени, знайденої на звалищі фресок поблизу палацового комплексу, як і на Святій Тріаді. Саркофаг. Але на той час, коли ця конвенція з'явилася в Егейському морі, це вже була дуже давня традиція в Єгипті[4], і Іммервар вказав на Єгипет як на джерело художньої стратегії, яка пізніше була перенесена на Егейське море.[5]

Конвенції, які час від часу використовуються егейськими художниками для повного відображення людської фігури, є ще однією технікою, запозиченою з Єгипту.[6] У Єгипті основні людські фігури в живописі чи рельєфі зображені за допомогою складного профілю, що складається з профільних стоп, ніг і стегон, передня частина тулуба і рук, профільна голова з великим лобовим оком. Ця конвенція не завжди дотримується в егейському живописі. Наприклад, єгипетський стиль, використаний лише на одному зображенні рибалки на настінному розписі кімнати 5 у Західному будинку в Акротірі, і взагалі не використовується на чашниках, зображених на фресці Процесії в Кноссі.[7] На саркофазі Святої Тріади

[1] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu Oriental Institute Publications. Chicago, 2010. P. 142.
[2] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 2002. p. 91.
[3] Там же.
[4] Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu. Oriental Institute Publications. Chicago, 2010. P. 145.
[5] Saleh M. Sourouzian H. The Egyptian Museum Cairo Official Catalogue. Mainz, 1987. P. 152.
[6] C.B. Champion, A. Erskine, S.R. Huebner / eds., The Encyclopedia of Ancient History, 442–5444. Oxford. P. 224.
[7] Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. London, 2001. P. 95.

єгипетський композитний профіль зустрічається лише на підставках жертви на стороні А. [1] У єгипетських процесіях композиційний профіль завжди використовується для жертвоприношень. Схоже, що на саркофазі Святої Тріади художник прийняв свідоме рішення вибрати єгипетський стиль для жертвоприношувачів, тому що це був найкращий спосіб розмістити всі три фігури в невеликому просторі композиції та все ще забезпечити повну та безперешкодну картину зображення предметів, які вони тримають.[2]

Як показав Лонг,[3] більшість декоративних мотивів і фігурних зображень на саркофазі Святої Тріади мають паралелі та прототипи в більш ранніх формах мінойського мистецтва. Гліптичні печатки,[4] багате джерело мінойської іконографії, часто використовуються вченими для порівняльного аналізу та були досліджені автором для пошуку паралелей із зображеннями, знайденими на саркофазі Святої Тріади. Однак рекомендується бути обережним при використанні мінойських печаток для порівняння з двох основних причин:

1. Ідеограми, більшість з яких з'являються окремо або в невеликих групах, недостатньо зрозумілі, а тлумачення, запропоновані сучасними вченими, часто обговорюються;[5]
2. Багато у печаток бракує походження. Для цієї дисертації мінойські печатки досліджувалися з урахуванням цих двох важливих проблем.[6]

Що стосується мінойських печаток загалом, лише в середній фазі (1700-1550 рр. до н. е.)[7] печатки розгалужуються на дві різні форми іконографії. Починають з'являтися більш витончені версії попередніх геометричних форм і наративних

[1] Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. London, 2001. P. 95.
[2] Там же.
[3] Rzepka S. The Pseudo-groups of the Old Kingdom — A New Interpretation. Studien, 1996. P. 135.
[4] Там же.
[5] Saleh M., Sourouzian H. The Egyptian Museum Cairo Official Catalogue. Mainz, 1987. P. 243.
[6] Там же. P. 244.
[7] Там же.

зображень людей і тварин, хоча дуже мало з них містять відверто релігійні теми. Хоча самці на печатках найчастіше безбороді й носять коротко підстрижене волосся, як самці на саркофазі, чоловічі фігури на печатках середньої фази мають характерну мінойську осину талію та носять коротку пов'язку та пояс, або лише пояс (особливо у випадку акробатичних стрибків із биками), або, як у випадку чоловіків, визначених як жерці, вони носять довгі мантії з діагональними смугами.[1] Коли жінки зображені на цих печатках, вони носять спідницю з воланами з відкритим ліфом або спідницю А-силуету з подвійними горизонтальними смугами навколо подолу та або з перехресною штрихуванням, або з вертикальними смугами на спідниці, що означає візерунковий текстиль.[2] Чоловічі фігури, показані на стороні А саркофага Святої Тріади, схожі на фігури, знайдені на мінойських печатках, через зачіску та безбородість. Одяг жінки, що несе посудину, і чоловіка-музиканта на стороні А, жінок у процесії та чоловіка-музиканта на стороні Б, а також жінки й чоловіки в «схованих» спідницях довжиною до литок на саркофазі мають лише а незначна схожість з деякими одягами, які носили фігури на печатках середньої фази , але найближчі паралелі для одягу на саркофазі Святої Тріади знайдено на фресці Процесії з Кносса.[3] Щодо «шкірних» спідниць, то єдині паралелі можна знайти в нечітких зображеннях печаток, але не на настінних розписах. Інші мотиви печаток, знайдені на саркофазі Святої Тріади, включають жертвоприношення бика виливання і жінки в процесії,[4] але без керівництва елементами наративу, як ті, що знайдені на саркофазі, існують численні тлумачення значення зображень на печатках для широкої категорії культових[5] Хоча Лонг і Нанно Марінатос мають рацію в тому, що паралелі в більш ранніх мінойських

[1] The British Museum online, URL: www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (accessed May 7, 2014).
[2] Там же.
[3] Alexanian N. Tomb and Social Status: The Textual Evidence / in M. Bárta, ed., The Old Kingdom Art and Archaeology: Proceedings of the Conference Held in Prague. Prague, May 31 – June 4, 2004. p. 6.
[4] Sourouzian H. Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramesses II. 1988. P. 73.
[5] Assmann, J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture / in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vols., vol. I. Boston, 1996. P. 57.

гліптичних зображеннях можна знайти для багатьох окремих елементів на саркофазі Святої Тріади, організація цих елементів у дві оповідні панелі, які зображують похоронні процесії музикантів і жертвоприношень. носії, що несуть статуетки великої рогатої худоби та моделі човнів, зображення померлого, що стоїть перед архітектурним мотивом, церемонії ливіння, жертвоприношення бика та жінка, що стоїть перед столом, наповненим ferings, не мають більш ранніх паралелей у мінойському мистецтві.[1] Враховуючи наявні докази, аргументи, які неодноразово висували Еванс, Іммервар, Ватроус, Стефан Гіллер, та багато інших вчених, які припускають, що ідея організації окремих мінойських мотивів у послідовні похоронні оповіді походить від єгипетського мистецького канону, де процесії та церемоніальні обряди постійно зустрічаються на стінах гробниць, починаючи ще з часів Стародавнього царства, сформулювали найкращі можливі гіпотези щодо джерела мінойських процесійних картин, подібних до тих, що знайдені на саркофазі Святої Тріади.

2.2 Статуї Амарнського періоду

Серед усіх фараонів, які правили стародавнім Єгиптом, є один, який особливо виділяється з-поміж інших. Протягом свого 17-річного правління (1353-1336 рр. до н. е.)[2] Ехнатон очолював культурну, релігійну та мистецьку революцію,[3] яка сколихнула країну, викинувши з вікна тисячолітні традиції та встановивши новий світовий порядок. Після його смерті його ім'я було виключено зі списків царів, його зображення осквернені та знищені. З уцілілих фрагментів свідчень єгиптологи зібрали історію його життя та правління, період духовних потрясінь і експериментів, який не схожий на жодний інший в історії Єгипту. Під його керівництвом єгипетське мистецтво зазнало монументальної трансформації, коли

[1] Assmann, J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture / in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vols., vol. I. Boston, 1996. P. 63.
[2] Там же.
[3] The Temple of Amenhotep III at Thebes: Excavations and Conservation at Kom el-Hettan / in Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo, vol. 63. S. 148.

століттями були відмовлені від жорстких умовностей на користь нового, високостилізованого художнього підходу, пройнятого божественним змістом.

Другий син фараона Аменхотепа III, Ехнатон (спочатку Аменхотеп IV),[1] ніколи не мав бути царем. Його старший брат, принц Тутмос, був очевидним спадкоємцем, але після його передчасної смерті молодий Аменхотеп опинився в центрі політичної уваги. Після короткого періоду співправління Аменхотеп III помер у 1353 р. до н.е.,[2] і Аменхотеп IV зійшов на трон. Зі своєю Великою Дружиною Нефертіті поруч новий фараон розпочав те, що здавалося звичайним правлінням: він посвятив пам'ятники Амону, додав храмовий комплекс у Карнаку та навіть провів фестиваль Сед у 3 році правління. Однак Аменхотеп IV правління було зовсім не звичайним, і незабаром царь почав показувати своє справжнє обличчя. Фараон був фанатичним прихильником Атона, божества, яке представляло фізичну форму сонячного диска. На відміну від більшості інших єгипетських богів і богинь, Атон не мав людських рис і не приймав антропоморфної форми. Під керівництвом Аменхотепа цей маргінальний культ незабаром став найбільшою релігійною сектою в Єгипті.[3]

У 5-й рік правління фараон відмовився від будь-яких удашок і оголосив Атона офіційним державним божеством Єгипту, спрямувавши увагу та фінансування від священства Амона на культ сонячного диска. Він навіть змінив своє ім'я з Аменхотеп («Амон задоволений») на Ехнатон («Для Атона») і наказав побудувати нову столицю Ахетатон («Горизонт Атона») у пустелі. Розташований на сучасному місці Телль-ель-Амарна, Ахетатон був розташований між стародавніми єгипетськими містами Фівами та Мемфісом на східному березі Нілу.[4]

---

[1] Bickel, S. Aspects et fonctions de la déification d'Amenhotep III. Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 102, 2002. p. 74.
[2] Там же. p. 75.
[3] The Temple of Amenhotep III at Thebes: Excavations and Conservation at Kom el-Hettan / in Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo, vol. 63. 2002. S. 149.
[4] Там же.

Невдовзі після приходу до влади Ехнатон/Аменхотеп IV замовив будівництво нового храмового комплексу поруч із храмовим комплексом у Карнаку (сучасний Луксор).[1] Цей новий проект, однак, був абсолютно окремою сутністю від храму Амона, що було зрозуміло з того факту, що місце було розташоване поза периметром Карнака. Новий храмовий комплекс Аменхотепа під назвою «Гемпаатен» («Атон знайдено») був несхожий на будь-який попередній. Замість того, щоб складатися з приватних, закритих святинь, відкриті двори в Гемпаатені дозволяли сонячному світлу Атона потрапляти прямо в комплекс.[2]

Наслідуючи Гемпаатен, храм Великого Атона в Амарні був ще одним яскравим прикладом храму під відкритим небом. Оточений великою стіною, храмовий комплекс складався з двох основних структур: святилища, розташованого в східній частині комплексу, і Довгого храму, розташованого в західній частині.[3] Той факт, що цей храм був розташований по осі схід-захід, сам по собі показував шлях, яким Атон щодня проходив по небу. Святилище складалося з двох дворів, другий з яких був відкритий і містив вівтар, де Ехнатон і Нефертіті підносили свої особисті жертви сонячному диску. Довгий храм складався з двору з колонами та понад 900 маленьких вівтарів під відкритим небом, де жерці спалювали жертви Атону. [4] На північ від Великого храму Атона був другий, менший храм, розташований у центрі Амарни, ближче до палацу та царської резиденції. Цей другий храм також повторював макет Гемпаатену та храму Великого Атона, побудований таким чином, щоб на нього постійно потрапляло пряме сонячне світло.

Численні палаци Амарни були побудовані з глиняної цегли та розписані барвистими, надзвичайно декоративними сценами рослин, дикої природи та

[1] Russmann E.R. Egyptian Sculpture: Cairo and Luxor. Cairo, 1989. P. 331.
[2] Там же.
[3] Aldred C. Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt. Metropolitan Museum Journal, 1970. P. 36.
[4] Alexanian N. Tomb and Social Status: The Textual Evidence / in M. Bárta, ed., The Old Kingdom Art and Archaeology: Proceedings of the Conference Held in Prague. Prague. May 31 — June 4, 2004. p. 4.

царської родини.[1] Ці споруди включали багато відкритих дворів і портиків з колонами, а також великі двори, прикрашені колосальними кам'яними статуями Ехнатона та Нефертіті.

Артефакти часів правління Ехнатона миттєво впізнаються завдяки унікальному художньому стилю.[2] Серед найбільш вражаючих з цих творів є ті, що зображують самого царя, багато з яких спонукали єгиптологів поставити під сумнів стан здоров'я та зовнішній вигляд фараона. Яскравим прикладом є Гемпаатен: величезна статуя Ехнатона,[3] що складається з усього тіла, має деякі особливі характеристики. Обличчя царя довге й худе, з прорізними очима й великими повними губами. Його фігура така ж дивна й непропорційна, з тонкими руками, довгими пальцями, животом, жіночими стегнами й грудьми. Ця конкретна статуя є фрагментарною, фараону відрізані коліна, але з інших зображень Ехнатона, які збереглися, можна зробити висновок, що ноги фараона звужуються від великих стегон до тонких литок, що закінчуються подовженими стопами. На перший погляд, така статуя шокує, оскільки вона збивається з традиційного єгипетського мистецтва. Замість подання образу молодого, підтягнутого, мужнього царя, художні зображення Ехнатона передають зовсім інше повідомлення. З такими дивними пропорціями тіла та рисами обличчя фараон виглядає слабким, хворобливим і жіночим.[4]

Чому Ехнатон вирішив представити його підданим таким чином? Як фараон він мав повний контроль над виробництвом і розповсюдженням творів мистецтва і, отже, безсумнівно, був рушійною силою такого сміливого творчого вибору. Такі статуї, як колоси Гемпаатен, змусили багатьох істориків припустити про життя Ехнатона та ймовірність того, що фараон був уражений генетичним розладом.

[1] Allen, J. The Role of Amun. 2005 / in Roehrig, Dreyfus, and Keller, eds., 83–85. Altenmüller H. «Königsplastik», Lexikon der Ägyptologie, vol. III. 1980. P. 581.
[2] Andreu G., Rutschowscaya, M.-H., and Ziegler, C. L'Égypte ancienne au Louvre. Paris, 1997. p. 183.
[3] Там же.
[4] Там же. p. 184.

Покоління інбридингу та шлюбів між братами та сестрами під час XVIII-ї династії роблять цю теорію цілком реальною.[1] Проте більшість єгиптологів стверджують, що вражаючий образ Ехнатона пов’язаний більше з релігійною символікою, ніж із зображенням буквальної фізичної подоби царя.[2]

Як і багато його попередників, Ехнатон вважав себе живим богом. У той час як більшість єгипетських фараонів приєдналися до богів традиційного єгипетського пантеону, таких як Гор, Ехнатон справедливо вирішив асоціювати себе з Атоном; одним із численних епітетів царябув «Сліпучий Атон», і він вважав себе фізичним проявом сонячного диска на землі.[3] На відміну від інших єгипетських божеств, Атон був середнього роду; сонячний диск був фізичним об'єктом без помітної статі. Тому розумно вважати, що Ехнатон (форма самого божества) вирішив зобразити себе подібним андрогінним способом. Історичні та археологічні дані чітко довели, що Ехнатон був плідним чоловіком (у нього було принаймні шість дочок і один син), але включення таких вражаючих жіночих рис у художні зображення царя надіслало потужне повідомлення, пов’язуючи фараона з сутністю самого Атона.[4]

Протягом правління Ехнатона відомо, що принаймні два різних скульптора працювали на службі у царя. Першому, людині на ім’я Бак, в основному приписують найперші та найрадикальніші роботи в стилі Амарна (тобто колоси Гемпаатен). Було припущено, що період відразу після 5 року правління став своєрідним «періодом експериментів», під час якого Ехнатон намагався максимально розсунути межі єгипетської мистецької традиційності, створивши деякі з найбільш радикальних і стилізованих творів амарнського періоду. У пізніші роки правління Ехнатона Бака змінив інший скульптор, Тутмос, який більш

[1] Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst [Orbis Biblicus et Orientalis]. Freiburg (Schweiz) and Göttingen, 1996. S. 148.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

виважено підходив до своєї роботи.[1] Предмети, знайдені в майстерні Тутмоса, показують, що скульптор віддавав перевагу більш реалістичному, менш перебільшеному стилю, ніж його попередник, найкращим прикладом чого є його культовий бюст Нефертіті, виставлений у Берліні.[2]

Одним із найбільш зворушливих і захоплюючих аспектів мистецтва періоду Амарни є те, як себе представляли Ехнатон і його родина. У традиційному єгипетському мистецтві фігури, як правило, досить жорсткі та стримані, часто зображуються учасниками урочистих релігійних церемоній або політичних подій. Рідко царську родину показували у невимушеній обстановці, проводячи час разом у сценах із повсякденного життя.[3] Однак під час правління Ехнатона все змінилося. Фараона майже завжди супроводжували його дочки, а його велика дружина Нефертіті завжди була поруч. Сім'ю часто показували підношення Атону, але є також сцени, як царська сім'я разом їсть і відпочиває в палаці. Молодих принцес часто зображували, граючись біля тронів своїх батьків або колискаючи їх на колінах. Нефертіті (та її доньки) також були пофарбовані в такий самий колір шкіри червоної охри, як і її чоловік, колір, як правило, призначений для чоловіків, і, як і фараон, мала надзвичайно деталізовані руки та ноги (до цього моменту єгиптяни не робили намагання розрізнити правий і лівий придатки).[4]

Існує незліченна кількість стел і різьблених зображень Ехнатона і Нефертіті, які люблять одне одного і тримаються за руки: в одному випадку цариця навіть сидить на колінах у свого чоловіка. Подружжя також часто з’являється в рельєфах, де вони разом їздять на колісницях і дарують подарунки своєму суб’єкту

[1] Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines: 2 vols. Paris: KHEOPS, 2007. p. 68.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d’Amenhotep III. Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale 102, 2002. p. 71.

з «Вікна Явлень» у своєму палаці Амарна. Такого ніжного, реалістично-невимушеного зображення фараона було безпрецедентним в історії Єгипту.[1]

Подібним нечуваним було символічне перевагу цариці Нефертіті в мистецтві періоду Амарни. Замість того, щоб бути зображеною у вигляді зменшеної жіночої фігури, що стоїть позаду свого чоловіка, Нефертіті часто представляли в такому ж масштабі, як Ехнатон, сміливий художній вибір, який вказує на її велике значення та вплив у дворі.[2] І вона була важливою: протягом останніх кількох років правління Ехнатона він призначив Нефертіті своїм офіційним співправителем, по суті зробивши її другим царем Єгипту на абсолютно рівних із ним правах.[3]

Щоб ще більше підкреслити як її високе становище, так і близькі стосунки подружжя, ранні художні зображення Ехнатона та Нефертіті зображують царя та царицю майже ідентичними фігурами. Існувало лише кілька окремих маркерів, які відрізняли двох правителів, наприклад корони (Ехнатон віддавав перевагу головному убору кат, а Нефертіті віддавала перевагу блакитній короні з плоским верхом), стилі перук (варіації укорочених перук у «нубійському стилі» були популярні серед обох чоловіків і дружина), а також довжина та/або стиль їхнього одягу.[4] Цей сміливий вибір знову був спричинений релігійною символікою.

З’являючись як ідентичні фігури, Ехнатон і Нефертіті вирівнювали себе з божествами-близнюками Шу і Тефнут відповідно. Вищезгаданий головний убір Нефертіті з плоским верхом традиційно асоціювався з богинею Тефнут.[5] Ехнатон явно хотів асоціювати себе та свою царицю з цими первісними божествами творіння, які, доповнюючи Атона, представляли сили життя та відродження. Царь і

[1] Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst [Orbis Biblicus et Orientalis]. Freiburg (Schweiz) and Göttingen, 1996. S. 152.
[2] Bietak M. Hyksos / in R.S. Bagnall, K. Brodersen, C.B. Champion, A. Erskine, and S.R. Huebner, eds., The Encyclopedia of Ancient History, 3356–3362. Oxford, 2013. P. 423.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Brandl H. Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik, 2 vols. Berlin, 2008. S. 79.

цариця, по суті, стали «батьком» і «матір'ю» землі і небес, ставлячи їх в божественну тріаду з Атоном. Подібно до того, як зображення фараона стали більш пом’якшеними та реалістичними протягом останніх років його правління, тенденція царята з’являтися як ідентичні фігури зникла, хоча їхні божественні зв’язки з божествами-близнюками залишалися на місці.[1]

Коли мова заходить про приватні гробниці та пам’ятники нецарських жителів Амарни, зображення царської родини відіграють цікаву роль. Там, де колись на стінах елітних похоронних камер стояли зображення Гора, Амона, Ісіди та інших традиційних божеств, тепер стояли зображення Ехнатона, Нефертіті та їхніх дітей.[2] Звичайно, зображення Атона завжди були присутні, і сонячний диск завжди мав перевагу над будь-якими людськими персонажами, зображеними поруч із ним. Однак у період Амарни зображення царської родини повністю витіснили зображення богів, які століттями прикрашали єгипетські гробниці. Навіть на власному кам'яному саркофазі фараона зображення Нефертіті замінили зображення традиційних богинь. Ехнатон, асоціюючи себе з Шу та Атоном, а Нефертіті з Тефнут, фактично представляв себе та свою родину живими богами. Яка тоді була потреба в зображеннях інших божеств на стінах гробниць його підданих? Фараон, його цариця та їхні нащадки були священним продовженням Атона на землі, і тому очікувалося, що їм поклонятимуться самі по собі та будуть діяти як посередники між Атоном і простою людиною.[3]

Після 17 років правління фараон Ехнатон помер у 1336 році до нашої ери.[4] Його наступником став таємничий Сменхкаре (короткотривалий фараон, якого

[1] Bryan B. New Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World: vol. 2. Chichester and Malden, MA, 2010. P. 938.
[2] Там же. P. 939.
[3] Там же.
[4] Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, 1995. S. 114.

багато єгиптологів вважають Нефертіті),[1] якого, у свою чергу, змінив молодий син Ехнатона Тутанхатон. Після смерті Ехнатона єгипетський народ швидко висловився проти радикальних релігійних реформ «єретичного» царя. Віддаючи перевагу стабільності старого порядку, Тутанхатон переніс столицю назад до Мемфіса та відновив поклоніння політеїстичному пантеону Єгипту. За кілька років Амарна, славетний «Горизонт Атона» Ехнатона, була повністю покинута, її царь і його дружина поховані та забуті. У подальших спробах дистанціюватися від спадщини свого батька хлопчик-царь змінив своє ім'я з Тутанхатона («Живий образ Атона») на Тутанхамон («Живий образ Амона»). Його дружина та зведена сестра Анхесенпаатен також наслідували його приклад, перейменувавши себе в Анхесенамун («Її життя — Амон»).[2]

Під час свого правління фараон Тутанхамон досяг значних успіхів у відновленні Єгипту до його стану до Амарни, кампанії, яку підтримували наступні царі Ай і Хоремхеб.[3] У той час як мистецтво в стилі Амарна продовжувало створюватися протягом цього перехідного періоду (особливо помітно на фресках, що прикрашали похоронну камеру Тутанхамона), зрештою художня традиція переважала, і мистецтво Єгипту з XIX-ї династії та пізніше в основному дотримувалося історичних умовностей. Зі смертю фараона Хоремхеба в 1292 р. до н. е. настав кінець самої XVIII-ї династії: спадкоємець Хоремхеба Рамзес I заснував нову династичну лінію,[4] що ввело Єгипет у золоту добу військової могутності та економічного процвітання. Менш ніж за 50 років було стерто майже всі сліди Ехнатона, його суперечливого правління та мистецьких традицій, які його визначали.[5]

---

[1] A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. / by Alan B. Lloyd ed. [Blackwell Companions to the Ancient World], vol. 2. Chichester and Malden, MA, 2010. P. 862.
[2] Там же.
[3] Bietak M. Hyksos / in R.S. Bagnall, K. Brodersen, C.B. Champion, A. Erskine, and S.R. Huebner, eds., The Encyclopedia of Ancient History, 3356–3362. Oxford, 2013. P. 341.
[4] Там же.
[5] Там же.

2.3. Пізній період

Царська металева скульптура процвітала під час Третього проміжного періоду, тоді як кам'яна скульптура повернулася до попередніх облич, форм і костюмів Нового царства: династії XXI і XXIV копіюють типи Рамессада; Династія XXII віддає перевагу періоду Тутмосіда; і Династія XXIII сягає Амарни.[1] Цій практиці сприяло повсюдне повторне використання статуй цих ранніх періодів. Чи це було пов'язати себе з минулим або оновити старі моделі статуй — невідомо. Царські статуї повторюють теми, які можна побачити в храмовому рельєфі, наприклад, цар Осоркон III дарує священну кору.[2] Найпопулярнішою приватною формою була блокова статуя, яка зараз багато вписана текстами та ілюстраціями. У цей час також процвітають високоякісні інкрустовані бронзові статуї, такі як фігура Божественної дружини Каромами з використанням техніки лиття, розробленої під час Нового царства. Невеликі бронзові статуї продовжують існувати через династії XXI–XXIV,[3] представляючи приватних людей, чий одяг часто прикрашений рельєфами богів.

Династія XXV відкриває період нубійського правління Єгиптом.[4] Часто відомий як кушитський період, його правителі походили з території сучасного Північного Судану. Їхня скульптура є сумішшю стилів: сильні тіла, костюми та пози, отримані від Стародавнього Царства з характерними обличчями, які засвідчують їхню етнічну приналежність із широкими носами, великими мигдалеподібними очима, повними ротами та характерними «кушитовими складками».[5] У скульптурі кушіти носили коротко підстрижене волосся, пару кобр (ураей) на передній частині діадеми та намиста-амулети з головою барана. Пізніша статуя поступилася місцем більш місцевому стилю, який зображував суворіше,

[1] Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo 54, 1998. S. 283.
[2] Там же. P. 285.
[3] Bothmer B.V. Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 B.C. to A.D. 100. Brooklyn, 1960. P. 105.
[4] Там же.
[5] Там же.

повніше обличчя, і з'являється в скульптурах Тахарки з Куша.[1] Скульптура має надзвичайно високу якість, виготовлену з м'яко полірованого та дрібнозернистого твердого каменю. Тіла продовжують моделюватися за торсами Стародавнього царства і часто демонструють вертикальне поглиблення (двостороннє) або груди, грудну клітку та талію, розділені на три горизонталі (тричасткове). Саїсська царська скульптура відкидає характерні аксесуари та стиль кушитської скульптури. Лише дві голови Саїсів мають написи, і обидві демонструють високо посаджені скошені очі та довге обличчя, що ускладнює датування ненаписаних голов династії XXVI. Під час тривалих першої та другої перської окупації в традиції єгипетських царських портретів спостерігається перерва.[2] Останні корінні єгипетські правителі XXX-ї династії віддавали перевагу моделюванню своєї скульптури в стилі Саїс, у більш стилізований спосіб із тристороннім поділом тулуба скульптури. Так само стиль скульптури царів XXX-ї династії надихнув статуї Птолемеїв, можливо тому, що, як і єгиптяни до них, ця грецька династія прагнула візуально асоціювати себе з останньою місцевою єгипетською династією (див. Мендоса, цей том).

Під час династій XXV і XXVI жіноча скульптура процвітала під патронатом Божих Дружин Амона. Царські принцеси були призначені божественними дружинами бога Амона-Ре у Фівах.[3] Ці незаміжні жінки були дружинами бога на землі, але також служили політичною присутністю для царів, які правили на півночі. Їхні статуї нагадують довгі жіночі форми Середнього царства з округлими стегнами або лівійський ідеал жіночої краси третього проміжного періоду. Божественні подружжя або носили головний убір у вигляді грифа з подвійним сереасом у Династії , або коротку стрижену перуку.

[1] Russmann E.R. Late Period Sculpture / in A.B. Lloyd, ed. A Companion to Ancient, 2010. P. 312.
[2] Там же. P. 314.
[3] Simpson, W.K. Egyptian Sculpture and Two-dimensional Representation as Propaganda. Journal of Egyptian Archaeology 68, 1982. P. 268.

Приватна скульптура династій XXV і XXVI[1] демонструє той самий архаїзм царської скульптури; замість того, щоб використовувати позу чи рису одного періоду, інколи в одній статуї поєднуються три періоди. Такий випадок зі статуєю Ментуемхата майже в натуральну величину, яка зображує його зі зрілим обличчям, намальованим за рисами Кушитської династії,[2] подвійною перукою часів Нового царства та енергійним тілом Старого царства. Інші статуї Ментуемхат використовують риси часів династії Саїс XXVI, можливо скульптурна спроба продемонструвати лояльність до правителів, при яких служив Ментуемхат.[3] Приватна скульптура періоду Саїс відповідає царським стандартам із торсами, створеними за прототипами Стародавнього Царства з дрібнозернистого твердого каменю, відполірованого до високого блиску;[4] Офіційних осіб наступного перського періоду XXVII-ї династії часто зображували у важкому загорнутому одязі, який застібався на грудях, складка тканини виступала під ним, а інша була заправлена. Цю «перську обгортку» часто одягали поверх тонкої сорочки з V-подібним вирізом із довгими рукавами, як на бюсті статуї Анкх-Хора Якщо одну характеристику можна віднести до скульптури перського періоду, то це те, що сама її унікальність ускладнює групування статуй у хронологічному порядку.

До останньої XXX династії місцевих чиновників більше не намагалися копіювати риси царяу своїх скульптурах.[5] Однак цей період приймає ще одне відродження через використання «ознак віку» в таких фігурах, як бостонські та берлінські зелені голови.[6] Невеликі бронзові статуї приватних осіб, характерні для третього проміжного періоду, продовжують виготовляти. Лікувальна статуя, яку також називають «циппус», також з’являється в цей період.[7] Цей скульптурний тип

[1] Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 44. Zabern Verlag, 1989. S. 237.
[2] Там же.
[3] Там же. S. 238.
[4] Russmann E.R. Late Period Sculpture / in A.B. Lloyd, ed. A Companion to Ancient, 2010. P. 317.
[5] Там же.
[6] Музей образотворчих мистецтв, Бостон 04.1749 та Єгипетський музей і колекція папірусів, Берлін, інв. № ÄM 12500, відповідно; див. Фазіні, Джозефсон і О'Рурк (2005). S. 38b – 39a–b.
[7] Циппус Гора на крокодилах, Бруклінський музей мистецтва, 60.73; Фазіні та ін. (1989), № 88

зображує сидячого або стоячого чоловіка, який тримає стелу, на якій нанесені захисні заклинання із зображенням бога-дитини Гора, який тримає або наступає на небезпечних тварин.[1] Стелу встановлювали в громадському місці, і люди обливали стелу водою і набирали рідину в невеликі ємності, щоб потім використовувати, таким чином набуваючи магічної сили над злом.

На попередніх сторінках було коротко підсумовано розвиток форми та стилю протягом історії фараонів. Цій дискусії властива оцінка стилю. Як зазначено в розділі «Стиль» цього тому, стилістичний аналіз використовується переважно як інструмент архіву, за допомогою якого можна датувати та групувати скульптуру. Часто підводним каменем такого аналізу є суб'єктивність інтерпретацій: статуя демонструє «скорботне обличчя» або «натуралістичні тенденції». Такі слова, як реалізм, натуралізм, ідеалізм, часто відображають оцінку автора і мають дуже мало спільного з тим, що, можливо, задумували стародавні єгиптяни.[2] Натомість слід визначити поняття «реалізм» та «ідеалізм», які виражають твори. Крім того, стилістичний аналіз часто прив'язаний до якості: чим краща якість, тим стабільніший уряд або важливіший патрон. Крім того, більшість скульптур, розглянутих у літературі, є елітними і не включають невеликі, неелітні об'єкти, такі як маленькі глиняні фігурки гусей, качок, оголених самок і самців, кобр, чотирилапих тощо,[3] які багато розкривають про неелітну релігію і культура).

Як зазначила Ріта Фрід,[4] під час V династії в Гізі було знайдено ряд скульптур «меншої» якості, знайдених під час розкопок, у той час, коли ще створювали високоякісні великомасштабні скульптури. І, як обговорювала Ніколь Алексанян,[5] візир Хезі побудував скромну однокімнатну гробницю для свого культу

[1] Bothmer B.V. Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 B.C. to A.D. 100. Brooklyn, 1960. P. 153.
[2] Russmann E.R. A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom / Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 51. 1995. S. 256.
[3] Там же.
[4] Ріта Фрід — англ., вчена в темі Стародавнього Єгипта, довгий час робила розкопки
[5] Alexanian, N. Tomb and Social Status: The Textual Evidence / in M. Bárta, ed., The Old Kingdom Art and Archaeology: Proceedings of the Conference Held in Prague. Prague, 2006. p. 3.

жертвоприношень через проблеми з простором і бажання бути похованим поруч зі своїм царем на кладовищі Саккара Теті династії VI.[1] Часто інновації ігноруються, якщо статую вважають низькою якістю, тоді як, насправді, це менш кваліфікований художник, який спробував інновації, які могли або не хотіли робити його висококваліфіковані колеги. Тут, мабуть, важливість функції статуї як транспортного засобу для ка і ба померлого, або, у випадку статуй слуг, для задоволення потреб власника гробниці. Часто зневажливо відгукуються про низьку якість провінційної скульптури, оскільки вона далека від статуй, виготовлених у царських майстернях.[2] Але статуя в святилищі Хекайб включає деякі з найкращих творів, коли-небудь створених в Єгипті, швидше за все, школою місцевих художників.[3]

Іконографія надає засоби, за допомогою яких можна датувати та впорядкувати групу статуй.[4] Статуї, датовані написом, завжди використовуються як відправна точка, щоб можна було звести в таблицю конкретні іконографічні деталі, а недатовані твори впорядкувати відповідно. У цьому відношенні такі деталі, як брови, форма очей, косметичні лінії, вуха, зачіски, костюми, знаки розрізнення, тип і колір каменю, серед іншого, дозволяють групувати статуї та датувати їх. Однак оцінка стилю є набагато більш нюансованою, ніж передбачає його статичне застосування в науці. Потрібно брати до уваги власника статуї, іконографічні деталі, контекст (храм, гробниця та будинок), місце (наприклад, Гіза, Саккара, Фіви) та/або дату чи напис, який можна датувати.[5] Лише тоді дослідник може зробити реалістичну оцінку щодо їх розміщення в корпусі єгипетського мистецтва. Археологічний і монументальний контекст пропонують важливі підказки щодо форми або значення скульптури. Блокові статуї являли собою тверді форми, які

[1] Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. London, 2001. P. 184.
[2] Там же. P. 185.
[3] Там же.
[4] Sourouzian H. L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties. 1995. p. 231.
[5] Там же. p. 233.

перехожі в храмах не легко пошкодили, але також містили велику кількість поверхонь, на яких можна було написати тексти, які ідентифікували власника та спонукали грамотних вимовляти молитву від його імені.[1] Статуї посилювали двовимірні зображення в храмах як тип вічного підкріплення, так само як і надгробні статуї померлого як частину його декоративної програми. Незважаючи на те, що написи не було, «Резервні голови» виникли в підземній похоронній камері, яка була закрита від відвідувачів, і, отже, виконували магічну, а не пам'ятну функцію. Єгипетські статуї, знайдені далеко від їхнього дому, також могли служити стилістичними носіями.[2] Але що робити зі скульптурами без написів, які були куплені на ринку без жодних доказів їх оригінального археологічного контексту? Іноді схованка предметів з'являється на продаж одночасно з єгипетськими археологічними пам'ятками, що дозволяє простежити їх походження. Але це не завжди можливо. У такому випадку скульптура присвоюється на основі її стилю та відповідності групі інших скульптур. Це неможливо, коли стикаєшся з унікальним об'єктом, і тоді потрібно чекати, доки інший, схожий на нього, з'явиться на поверхні.[3]

Як щодо навмисності та сенсу в скульптурних дослідженнях? Звідки ми знаємо, що мали намір правителі чи чиновники Єгипту? Тут ми заглибимося в антропологічну, текстову та релігійну сфери. Значення певної частини текстів часто допомагає виявити глибинні причини художніх змін, таких як Сенвосрет III або Ехнатон.[4]

Однак іноді тексти можуть бути відносно розпливчастими. Наприклад, «Другий стиль» з'являється одночасно з розквітом поклоніння Осіріану в династії,[5]

---

[1] Simpson W.K. Egyptian Sculpture and Two-dimensional Representation as Propaganda. Journal of Egyptian Archaeology 68, 1982. P. 266
[2] Там же.
[3] Там же. P. 269.
[4] Sourouzian H. Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramesses II. 1988. P. 218
[5] Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. New York: Harry N Abrams Inc, 1999. P. 346.

як зазначено в текстах пірамід. Наскільки сильним був його вплив на царську скульптуру чи мали місце інші впливи? А як ми тлумачимо інтенціональність архаїки? Чи свідомо спонукає цар асоціювати себе з могутнім царем або періодом у минулому? Або це естетична відповідь на відсутність впізнаваного царського стилю, як це видно в приватній скульптурі пізнього періоду? Тут дослідники в невигідному становищі, оскільки стародавні єгиптяни ніколи не писали про своє мистецтво так, як ми це робимо сьогодні. Питання навмисності залишається загорнутим у заповіді давньоєгипетського мистецтва: воно було функціональним, призначеним для ідентифікації та увічнення сутності зображеної особи; вона була орієнтована як на цей світ, так і на вічне потойбіччя.[1]

Тексти вказують на те, що рецепція відігравала важливу роль у давньоєгипетській скульптурі як у цьому світі, так і в наступному. Завдяки церемонії «Відкриття рота» ми знаємо, що скульптури були творчо оживлені, а отже, представлені носіями предмета. «Звернення до живих» на скульптурах вказує на потребу суб'єкта у визнанні та підношеннях.[2]

Тримання храму, в якому розміщена фігура бога, демонструвало благочестя власника статуї по відношенню до цього бога. Коли на скульптурі не було напису, важливо було ототожнювати вас із рисами царя, оскільки фараон забезпечував вас у смерті так само, як і за життя.[3] Скульптури показують, що було важливо мати ідеальне тіло, хоча деякі дуже високі чиновники прагнули бути представленими в розквіті сил, як-от Хеміуну, що свідчить про те, що статус і впізнаваність вважалися частиною ідеальної форми для деяких. Зважаючи на широкий корпус єгипетської скульптури, для використання доступні багато способів інтерпретації. Використання стилістичного та іконографічного аналізу згадано вище. Семіотична

[1] Bryan B. New Kingdom Sculpture / in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. [Blackwell Companions to the Ancient World], vol. 2. Chichester and Malden, MA. 2010. P. 940.
[2] Там же.
[3] Там же.

теорія є вигідною методологією для характеристики та інтерпретації скульптури певного часу, враховуючи, що єгипетські зображення є великомасштабними ієрогліфами (і навпаки).

Як висновок, скульптура Середнього Царства (приблизно 2050-1650 рр. до н.е.) і Нового Царства (приблизно 1550-1070 рр. до н.е.) відображає великий прогрес у техніці та виразності. Хоча традиційні форми все ще були популярними, в цей період скульптури набули більш природної і живої пози.

Скульптури Середнього Царства зображували фараонів в більш людському світлі, і їхні образи були більш індивідуалізованими та експресивними. На їхніх обличчях були виразні риси, які передавали внутрішні стани та емоції, такі як тривога, скорбота або натхнення.

У Новому Царстві скульптури стали ще більш реалістичними, з ефектом відтворення текстури шкіри та одягу. Фараони зображувалися як воїни або релігійні лідери, і їхні пози та жести виражали владу та могутність. Однак, з'явилися й інші теми, такі як сімейні сцени або зображення звичайних людей.

Ще одним важливим елементом скульптури Середнього й Нового Царства була іконографія та символіка. Часто зображення фараонів або божеств були супроводжені написами, які пояснювали їхню роль та владу. Також, різні символи та інші елементи скульптури були пов'язані з міфологією та релігією, що дозволяло передавати різні поняття та ідеї.

В період Нового царства (приблизно 1550-1070 рр. до н.е.) в єгипетській скульптурі відбулися зміни, які відображали політичні та релігійні трансформації. Зокрема, з'явилася тенденція до зображення фараонів не тільки як божественних правителів, але й як людей з їхніми недоліками та сильними сторонами. Такі зображення мали на меті підкреслити фізичну та духовну силу фараона та його здатність керувати державою.

Також відбулася еволюція в техніці виконання скульптури. Майстри використовували більш м'які та пластичні матеріали, що дозволяли зображувати людське тіло з більшою точністю та деталізацією. Розвивалися й інші техніки, такі як виїмка в камені та відлиття в бронзі.

У цей період скульптури також приділяли більшу увагу деталям одягу та прикрас, що могли підказувати про соціальний статус зображуваних осіб. Крім того, поширювалася практика виготовлення скульптур на замовлення приватних осіб, які хотіли відобразити свій образ або зображення своїх родичів.

Скульптура Пізнього Царства стародавнього Єгипту є вражаючим прикладом майстерності та релігійного значення. В цей період скульптура набула реалістичного стилю та показувала особливу увагу до деталей. Високорівневі виконання та реалістичність допомогли втілити віру та велич фараонів та інших важливих осіб. Скульптури пізнього царства характеризуються живописним виразом обличчя, вишуканими позами та деталізованими дрібницями одягу та прикрас. Релігійні та поховальні теми є головними у творчості цього періоду, а натуралізм та виразність виявляють глибоке розуміння стародавньої єгипетської культури. Скульптура Старого Царства залишає незабутнє спадщину мистецтва, яка розкриває нам важливі аспекти цивілізації того часу.

У цілому, скульптура Середнього, Нового та Старого царства свідчить про те, якою значимою була роль скульптури в культурному та соціальному житті Стародавнього Єгипту. Вона не тільки слугувала засобом викладення релігійних та історичних подій, але й допомагала підтримувати владу та підкреслювати соціальний статус впливових осіб.

ВИСНОВКИ

Завдання, які були зазначені, дозволяють зробити декілька висновків щодо розвитку скульптури Стародавнього Єгипту та її впливу на світову культурну спадщину.

По-перше, статуя Сфінксу є визначною пам'яткою епохи Стародавнього Єгипту та є прикладом високої кваліфікації та технічної майстерності майстрів того часу. Використання великих блоків вапняку та складної технології кам'яно-різьблення демонструє значний рівень знань та навичок майстрів.

По-друге, скульптура була важливим елементом релігійного життя Стародавнього Єгипту та виконувала роль відображення різноманітних символів та міфологічних історій, пов'язаних з богами та фараонами.

По-третє, скульптура була не тільки елементом релігійного життя, але також відігравала роль у політичному та соціальному житті Стародавнього Єгипту. Скульптури фараонів та інших визначних осіб були розміщені у храмах та палацах та відображали їх владу та статус.

По-четверте, порівняльний аналіз різних епох скульптури Стародавнього Єгипту дозволяє зрозуміти, як елементи та стиль розвивалися з часом та як вони взаємодіяли з іншими видами мистецтва, такими як розписи на стінах та інші художні форми.

По-п'яте, скульптура Стародавнього Єгипту має значний вплив на світову культурну спадщину. Її стиль та символіка можна побачити у багатьох художніх роботах

Завдяки вивченню історії та розвитку скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох, ми можемо краще зрозуміти культурну спадщину цієї давньої цивілізації. Ми дізналися про техніки та матеріали, які використовувались для

створення скульптури, та про символіку та іконографію елементів скульптури, які були пов'язані з релігією та міфологією Стародавнього Єгипту.

Дослідження ролі та функцій скульптури в соціальному та політичному житті того часу надає нам контексту для кращого розуміння культурних та історичних процесів, які відбувалися в Стародавньому Єгипті. Наприклад, скульптури використовувалися для показу влади та багатства фараонів, а також для відображення різних божеств та міфологічних персонажів, що допомагало зберегти та поширити їхню релігію та культуру.

Порівняльний аналіз різних епох та видів скульптури Стародавнього Єгипту показав, як цей вид мистецтва розвивався протягом тисячоліть та як він взаємодіяв з іншими видами мистецтва того часу, такими як живопис, архітектура та розписи.

Нарешті, вплив скульптури Стародавнього Єгипту на світову культурну спадщину є незаперечним. Статуї та інші твори скульптури з Стародавнього Єгипту надихали та впливали на художній рухи різних епох та культур, включаючи класичну грецьку та ренесансну.

Щодо порівняльного аналізу зразків скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох та їхньої взаємодії з іншими видами мистецтва того часу, можна зазначити, що вони часто взаємодіяли між собою. Наприклад, статуи фараонів та богів часто розміщувалися у храмах і на поховальних комплексах, що було символом їхньої влади і вічності. Також, скульптури часто доповнювали архітектурні комплекси, розміщуючись на фасадах та в просторі, створюючи таким чином специфічну архітектурно-скульптурну композицію.

Наслідком впливу скульптури Стародавнього Єгипту на світову культурну спадщину було її використання в інших культурах та мистецьких традиціях. Наприклад, у грецькому мистецтві та архітектурі можна помітити вплив елементів

єгипетської скульптури та релігії. Також, в Середньовіччі та Ренесансі Єгипетська скульптура стала джерелом натхнення для мистецтва того часу.

Усі ці дослідження дають нам можливість краще зрозуміти історію і розвиток скульптури Стародавнього Єгипту, її техніки та матеріали, символіку та іконографію елементів, а також її роль і функції у соціальному та політичному житті того часу. Вивчення цього мистецтва має велике значення для розуміння історії людства та культурної спадщини.

Крім того, скульптури Стародавнього Єгипту відігравали важливу роль у соціальному та політичному житті того часу. Наприклад, скульптури фараонів були створені з метою підкреслити їхню божественну природу та надати їм величезної влади та авторитету. Також скульптури використовувалися для прикрашання храмів, палаців та інших будівель, а також для створення ритуальних об'єктів та посуду.

Порівняльний аналіз найвідоміших зразків скульптури Стародавнього Єгипту з різних епох показує, що вона стала все більш реалістичною та витонченою з часом. У мистецтві періоду Стародавнього царства переважали досить прості форми з чітко вираженими контурами та жорсткими позами. Проте в епоху Середнього царства скульптура стала більш реалістичною та експресивною, з більш натуралістичними позами та виразними рухами.

Скульптура Стародавнього Єгипту мала великий вплив на світову культурну спадщину, перейшовши в естетику і мистецтво різних країн. Наприклад, вона вплинула на розвиток скульптури Греції та Риму, а також на релігійне мистецтво християнської Європи.

Отже, вивчення скульптури Стародавнього Єгипту дає можливість краще зрозуміти історію та культуру цієї великої держави, а також її вплив на світову культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Малая история искусств. История Древнего Востока. — М.: Искусство, 1996. — 290 с.
2. Бунин А.В. История градостроительного искусства. Том 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. — М.: Стройиздат, 1979. — 495 с.
3. Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах. Том 9. Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. Под ред. А.М. Прибыткова. — Л.-М.: Стройиздат, 1981. — 643 с.
4. Всеобщая история искусств в 6-ти томах. Том 2. Книга 2. Искусство Средних веков. Под ред. Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского. — М.: Искусство, 1961. — 508 с.
5. Гесиод. Перечень женщин, фр. 127 // Полное собрание текстов / вступ. ст. В. Н. Ярхо; комм. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо. — М.: Лабиринт, 2001. — 256 с.
6. Дьяконов И. М. История Древнего Востока. Часть 2. Передняя Азия. Египет. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988.
7. Дьяконов И. М., Милитарев А. Ю. Пути миграций афразийцев в Северной Африке (статья-послесловие к книге А. Лота «К другим Тассили»).
8. Ернштедт П. В. Вводная статья А. С.Четверухина и А. Л. Хосроева / ред. М. А. Коростовцев. — Исследования по грамматике коптского языка. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986.

9. Мюррей Маргарет. Величие Древнего Египта. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2009. — 319 с.

10. Aldred C., Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt, Metropolitan Museum Journal 3, 1970 — P. 27–50.

11. Alexanian N. (2006), “Tomb and Social Status: The Textual Evidence,” in M. Bárta, ed., The Old Kingdom Art and Archaeology: Proceedings of the Conference Held in Prague. Prague. May 31 — June 4, 2004 — p. 1–8.

12. Allen J. The Role of Amun, in Roehrig, Dreyfus, and Keller, eds., 83–85. Altenmüller, H. Königsplastik, Lexikon der Ägyptologie, vol. III, 1980 — 2005 — P. 610.

13. Andreu G., Rutschowscaya, M.-H., and Ziegler, C. L’Égypte ancienne au Louvre. — Paris, 1997.

14. Arnold D., Ziegler C., Roehrig C. / James P. Allen, ed. Egyptian Art in the Age of the Pyramids. — New York, 1999.

15. Assmann J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture, in P. Der Manuelian, ed., Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 vols., vol. I — Boston, 1996. — P. 55.

16. Bachmann M. Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse: Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. Orbis Biblicus et Orientalis 148. Freiburg (Schweiz) and Göttingen. — 1996.

17. Barbotin C. Les statues égyptiennes du nouvel empire: statues royales et divines, 2 vols. — Paris, 2007.

18. Bickel S. Aspects et fonctions de la déification d’Amenhotep III. Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale 102: — 2002 — C. 90.

19. Bietak M. Hyksos in R.S. Bagnall, K. Brodersen, C.B. Champion, A. Erskine, and S.R. Huebner, eds., The Encyclopedia of Ancient History. — Oxford, 2013.

20. Bothmer B.V. Egyptian Sculpture of the Late Period: 700 B.C. to A.D. 100. — Brooklyn, 1960.

21. Bourriau J. Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom. — Cambridge, 1988.

22. Brandl H. Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik, 2 vols. — Berlin, 2008.

23. Brooklyn Museum of Art online, www.brooklynmuseum.org/opencollection/egyptian [accessed May 7, 2014].

24. Bryan B. New Kingdom Sculpture in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. [Blackwell Companions to the Ancient World], vol. 2. — Chichester and Malden, MA, 2010. — C. 943.

25. Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama. Birmingham.

26. C.B. Champion, A. Erskine, and S.R. Huebner, eds., The Encyclopedia of Ancient History. — Wiley, 2013.

27. Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991. — Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, 1995.

28. Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 51. — C. 279.

29. Bryan B. New Kingdom Sculpture in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient Egypt, 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World, vol. 2. — Chichester and Malden, MA. — C. 969.

30. Bryan B. New Kingdom Sculpture in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient

Egypt, 2 vols. Blackwell Companions to the Ancient World, vol. 2. — Chichester and Malden, MA. — C. 881.

31. el-Hettân. Fourth report on the sixth, seventh and eighth season in 2004.
32. Egyptologists, Cairo, 2000, 3 vols, vol. 1. — Cairo, 2000. — C. 469.
33. Kairo am 29. und 30. Oktober 1991. Sonderschrift Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo 28. — Mainz, 1991. — C. 154.
34. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 44. — C. 254.
35. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 63, 2006 — C. 335.
36. Museum Publications 33. Chicago.
37. Russmann E.R. A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom. — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 51, 1995.
38. Russmann E.R. Art in Transition: The Rise of the Eighteenth Dynasty and the Emergence of the Thutmoside Style in Sculpture and Relief in Roehrig, Dreyfus, and Keller, eds. — New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press 2005. — C. 27.
39. Russmann E.R. Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum. — London, 2001.
40. Russmann E.R. Egyptian Sculpture: Cairo and Luxor. — Cairo, 1989.
41. Russmann E.R. Late Period Sculpture in A.B. Lloyd ed., Companion to Ancient. — 2010.

42. Rzepka S. The Pseudo-groups of the Old Kingdom — A New Interpretation. — Studien, 1996.

43. Saleh M., Sourouzian H. The Egyptian Museum Cairo Official Catalogue. — Mainz, 1987.

44. Schulz, R. Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus: eine Untersuchung zu den sogenannten “Würfelhockern”. Hildesheimer Ägyptologische Beiträge. — Hildesheim, 1992.

45. Seipel W. Gott, Mensch, Pharao: Viertausand Jahr Menschenbild in der Skulptur des alten Ägypten. — Vienna, 1992.

46. Simpson W.K. Egyptian Sculpture and Two-dimensional Representation as Propaganda. Journal of Egyptian Archaeology 68. — 1982. — C. 271.

47. Smith W. S. The Art and Architecture of Ancient Egypt, revised with additions by W.K. Simpson. — Yale University Press; Revised edition, 1998.

48. Sonderschrift Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo 28. 1991. Mainz. P. 55

49. Sourouzian H. L’iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties. — Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30, 1995.

50. Sourouzian H. Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramesses II. — 1988.

51. Sourouzian H., Stadelmann R., Alvarez M.S., Dorner J., Hampikian N., Noureddine I. Three seasons of work at the temple of Amenhotep III at Kom elHettan

52. Sourouzian, H. Old Kingdom Sculpture in A.B. Lloyd, ed., A Companion to Ancient. — 2010.

53. Sourouzian H. Portraiture, Pharaonic Egypt in R.S. Bagnall, K. Brodersen. — 2013.

54. Sourouzian H. Raccords Ramessides. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 54. — 1998. — C. 292.

55. Spanel D. Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture. An Exhibition Organized for the Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art. — 1988.

56. Stadelmann R. Der strenge Stil der frühen vierten Dynastie. Kunst. — 1995.

57. Stadelmann R. The Great Sphinx of Giza in Z. Hawass and L.P. Brock, eds., Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century: Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Cairo, 2000. — 2003.

58. Taylor J.H. Death and the Afterlife in Ancient Egypt. — London, 2001.

59. Taylor J.H. Les décorations figuratives sur la statuaire de bronze de la Troisième Période Intermédiaire in M. Hill and D. Schorsch, eds., Offrandes aux dieux d'Égypte. — Martigny, Switzerland, 2007. — C. 113.

60. Teeter E. Baked Clay Figurines and Votive Beds from Medinet Habu [Oriental Institute Publications 133]. — Chicago, 2010.

61. Teeter E. ed. Before the Pyramids: The Origins of Egyptian Civilization. Oriental Institute Museum Publications, 33. Chicago: University of Chicago Press. — 2011.

62. Tefnin R. La statuaire d'Hatshepsout: portrait royal et politique sous la 18e Dynastie. — Brussels, 1979.

63. Tefnin R. Les yeux et les oreilles du Roi, in M. Broze and Ph. Talon, eds., L'atelier de l'orfèvre: mélanges offerts à Ph. Derchain. — Leuven, 1992. — C. 156.

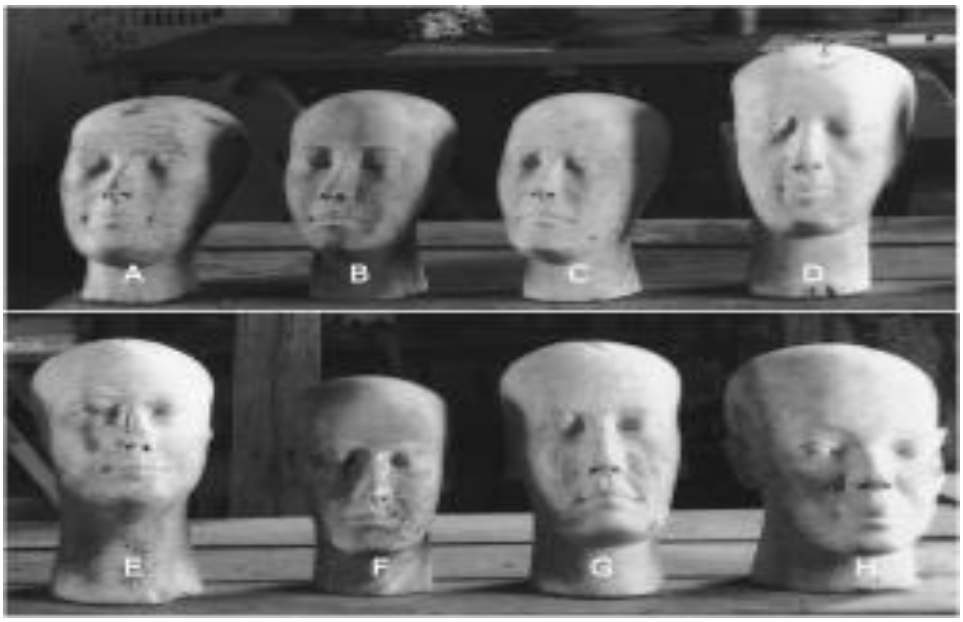
64. Tefnin R. Private Sculpture in D. Redford, ed., The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt. — 2001.

65. The British Museum online, www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx [accessed May 7, 2014].

66. The Temple of Amenhotep III at Thebes: Excavations and Conservation at Kom el-Hettan", in Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo, vol. 63. — P. 152.

ДОДАТКИ

Додаток А. Вісім резервних голів, викопаних у 1913 році в Гізі експедицією Музею образотворчих мистецтв Гарвардського університету, виставлені в Гарвардському таборі, Гіза, 17 грудня 1913 року. Голови були розділені між Єгипетським музеєм у Каїрі та Музеєм образотворчих мистецтв, Бостон. Зліва направо це: a. Cairo JE 46216 (G 4640); b. Бостон 21.328 (G 4540; кат. № 47); в. Cairo JE 46218 (G 4340); d. Cairo JE 46215 (G 4240); д. Cairo JE 46217 (G 4140); f. Бостон 14,717 (G 4140); g. Бостон 14.718 (G 4440); ч. Бостон 14.719 (G 4440; кат. № 48)



Додаток Б. Скульптура Сенеба і його сім'ї: дружини Сенітетітес, сина Раджедеф-Анха, дочки Авіб-Хуфу і Смерет-Раджедеф.

Додаток В. Голова Сенусерет III, Єгипет, Середнє царство, династія 12, бл. 1837–1819 рр. до н.е. Жовтий кварцит, 173⁄4 × 131⁄2 × 17 дюймів (45,1 × 34,3 × 43,2 см). Художній музей Нельсона Аткінса, Канзас-Сіті, Міссурі. Придбання: William Rockhill Nelson Trust, 62–11. Фото: Джеймісон Міллер.

Додаток Г. Сидяча статуя Хеміуну, Старе Царівство, династія 4, прибл. 2530 р. до н. е., Гіза, Західне кладовище, G 4000. Вапняк, сліди фарби, висота 51⁄2 дюйма. Музей Ремера і Пелізея, Гільдесгайм, інв. немає. 1962. Люб'язно надано Музеєм Ремера і Пелізеуса.

Додаток Д. Колінах фігура Хатшепсут, зображена в чоловічому одязі, яка пропонує Маат Амону, Нове царство, династія 18, із похоронного храму Хатшепсут у Дейр-ель-Бахрі. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, Фонд Роджерса, 1929 29.3.1. Фотографія люб’язно надана Меліндою Хартвіг

Додаток Е. Колосальна статуя Аменхотепа IV/Ехнатона, Нове царство, династія 18, храм Атона, Карнак. Пісковик, Єгипетський музей, Каїр, JE 49529. Фотографія люб’язно надана Меліндою Гартвіг.

Додаток Ж. Царська голова, єгипетська. Пізня 18–початок 19 династії, червоний граніт. 2003.56.1. Єгипетський фонд закупівель. Надано Музеєм Майкла С. Карлоса Університету Еморі. Фотографія Брюса М. Уайта, 2005 рік.

Додаток К. Коліна статуя Пепі I, Старе Царівство, Династія 6, Бруклінський музей, Чарльз Фонд Едвіна Вілбора, 39.121. © Фотографія Бруклінського музею**.**

Додаток Л. Сфінкс.