ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Сцены триумфа Тутмоса III на южном фасаде VII пилона в Карнаке: опыт интерпретации через психологию искусства

Реунов Ю. С.

Аннотация. Настоящее исследование посвящено выявлению механизмов психологического воздействия сцен триумфа Тутмоса III на южном фасаде VII пилона в Карнаке. Научная новизна работы заключается в применении инструментария нейроэстетики и психологии восприятия к памятнику, который ранее изучался преимущественно в иконографическом и историческом аспектах. Впервые рельефы рассматриваются как целостная система визуальных кодов, направленных на бессознательное усвоение идеи сакральной власти фараона. Цель исследования – выявление конкретных художественных приемов (иерархия масштаба, перцептивная коррекция, аффективный жест, дегуманизация противника, синестетическая метафора власти) и объяснение механизмов их психологического воздействия на коллективное сознание. В результате раскрыта взаимосвязь между формальными элементами композиции и их идеологической функцией, что позволяет рассматривать древнеегипетское монументальное искусство как высокоэффективную «психотехнологию» формирования общественного мировоззрения.

EN

The triumph scenes of Thutmose III on the south facade of the seventh pylon at Karnak: an interpretation through the psychology of art

Y. S. Reunov

Abstract. This study focuses on identifying the mechanisms of psychological impact of the triumph scenes of Thutmose III on the south facade of the seventh pylon at Karnak. The scientific novelty of the work lies in applying the tools of neuroaesthetics and the psychology of perception to a monument that was previously studied primarily from iconographic and historical perspectives. For the first time, the reliefs are examined as a holistic system of visual codes, aimed at the unconscious assimilation of the idea of the pharaoh's sacred power. The research aims to identify specific artistic techniques (scale hierarchy, perceptual correction, affective gesture, dehumanization of the enemy, synesthetic metaphor of power) and to explain the mechanisms of their psychological impact on the collective consciousness. As a result, the interrelationship between the formal elements of the composition and their ideological function is revealed, which allows ancient Egyptian monumental art to be viewed as a highly effective "psychotechnology" for shaping public worldview.

Введение

Монументальное искусство Древнего Египта традиционно изучается в парадигмах формально-стилистического анализа, иконографии и его роли в репрезентации государственной идеологии. Однако за строгими рамками канона и религиозно-политическим содержанием скрывается мощный пласт смыслов, обращенный не к рассудочному осмыслению, а к непосредственному эмоциональному и психофизиологическому восприятию зрителя. Рельефы и росписи, особенно размещенные в публичных пространствах храмов, функционировали не как пассивные «иллюстрации» официальной доктрины, но как высокоэффективные инструменты целенаправленного воздействия на коллективное сознание, тонкие механизмы формирования заданных аффективных состояний, убеждений и моделей социальной идентичности.

Одними из наиболее репрезентативных памятников, требующих междисциплинарного прочтения, являются сцены триумфа Тутмоса III (ок. 1479-1425 гг. до н. э.) на VII пилоне в Карнакском храме (Рисунки 1, 2). Возведение VII пилона стало частью масштабной строительной программы Тутмоса III, направленной на увековечение его военных побед и укрепление культа Амона-Ра (Blyth, 2006, p. 125-130; Laboury, 1998, p. 45-48). Помимо

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250205

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

данного сооружения, вклад фараона в оформление храма включал строительство «Зала анналов» для записи побед, возведение святилища «Хет-сеп-мену» и установление многочисленных обелисков и статуй (Blyth, 2006, p. 131-135; Redford, 2003, p. 15-20). VII пилон фланкировал дорогу, ведущую от воздвигнутого царицей Хатшепсут VIII пилона к центральной оси комплекса. Рядом находится т. н. двор тайника, где в ходе раскопок 1903-1904 гг. Г. Легрен обнаружил около 20000 спрятанных предметов.

Создание триумфальных рельефов на VII пилоне было напрямую связано с ключевыми военно-политическими задачами правления Тутмоса III (Thutmose III…, 2006, p. 1-10). После смерти царицы Хатшепсут фараон столкнулся с необходимостью легитимации своей единоличной власти и утверждения Египта в качестве гегемона на Ближнем Востоке (Dorman, 2006, p. 87-89; Thutmose III…, 2006, p. 5-7). Его знаменитые военные кампании в Сиро-Палестинском регионе, в частности битва при Мегиддо и последующие походы, привели к установлению беспрецедентного контроля над обширными территориями (Redford, 2003, p. 1-50; Gabriel, 2009, p. 95-120). Как отмечал Э. Хорнунг (Hornung, 1958, S. 128-130), именно в эпоху XVIII династии, и особенно при Тутмосе III, монументальное искусство стало систематически использоваться для демонстрации божественной природы царской власти и ее неразрывной связи с военными успехами. Сцены триумфа на VII пилоне являются классическим примером этой тенденции. Рельефы, изображающие победы над нубийцами и азиатами, визуализировали итоги походов, трансформируя конкретные военные достижения в вечный, сакральный принцип власти фараона – победителя хаоса. Таким образом, памятник следует рассматривать не только как художественное произведение, но и как идеологический ответ на конкретные исторические вызовы, стоявшие перед царством в середине XV века до н. э.

Важно подчеркнуть, что рельефы VII пилона не являются иллюстрацией к какому-либо одному конкретному военному походу или сражению (например, битве при Мегиддо). Их цель – не хроникальная фиксация события, а создание синтетического, сакрального образа вечной победы фараона-триумфатора над силами хаоса, персонифицированными в образах традиционных врагов Египта – нубийцев и азиатов (Laboury, 2020, p. 234; Baines, 2007, p. 284). Художественные приемы, исследуемые в настоящей работе, были направлены именно на воплощение этой вневременной идеологической концепции (Assmann, 1990, S. 200-203), которая аккумулировала в себе итоги всех реальных военных успехов Тутмоса III.

VII пилон Тутмоса III украшен на обоих фасадах – северном и южном – монументальными композициями, изображающими триумф фараона над врагами, которые сопровождались иероглифическим текстом (Porter, Moss, 1972, p. 167-170). Здесь сохранились как минимум четыре композиции, образующие единую идеологическую программу. К сожалению, в силу недостаточной сохранности рельефов установить их организацию по регистрам невозможно. Объектом настоящего исследования избраны сцены на южных фасадах северной и южной башен пилона. Выбор обусловлен комплексом причин: во-первых, в этих композициях можно обнаружить все ключевые канонические черты сцен триумфа; во-вторых, именно здесь с максимальной полнотой представлены те новаторские художественные приемы (такие как сложная группировка пленников и использование антропоморфных картушей), которые выступают предметом междисциплинарного анализа; в-третьих, именно эти сцены сохранились лучше всего.

Несмотря на кажущуюся каноничность, рассматриваемые рельефы демонстрирует комплекс уникальных художественных решений, не получивших исчерпывающего объяснения в рамках традиционных искусствоведческих и исторических подходов. Удлиненные стопы фараона, новаторский способ передачи массы пленников через наложение контуров, использование архаичного оружия (булавы) в контексте современных царю военных технологий – все эти элементы свидетельствуют о целенаправленной работе по оптимизации визуального сообщения для оказания мощного воздействия на психику воспринимающего субъекта.



Рисунок 1. *Сцена триумфа Тутмоса III над нубийцами. Карнак, южный фасад северной башни VII пилона. XV в. до н. э. Фото автора*

Актуальность настоящего исследования обусловлена наличием методологического разрыва в изучении монументального искусства Древнего Египта на примере батальных сцен на VII пилоне Карнака, а именно – несоответствием между сложностью визуального воздействия памятников и ограниченностью инструментария, применяемого для их анализа. С одной стороны, храмовые рельефы выполняли функцию инструмента визуальной пропаганды, целенаправленно формировавшего коллективное сознание. С другой – традиционные методы египтологии и классического искусствознания, сосредоточенные на иконографии, стилистике и историческом контексте, не в состоянии в полной мере объяснить, какими именно психофизиологическими механизмами достигался этот эффект. Эти подходы отвечают на вопрос «что изображено?», но не раскрывают «как именно изображенное воздействует на зрителя, минуя рациональное осмысление?».

Разрешение этой проблемы требует привлечения нового методологического аппарата. Упомянутый выше разрыв возможно преодолеть посредством применения междисциплинарного подхода на стыке египтологии, психологии искусства и когнитивных наук. Такой синтез позволяет перейти от констатации идеологических тезисов к пониманию конкретных механизмов их трансляции и закрепления на уровне глубинных, бессознательных психических процессов.

Объектом исследования выступают сцены триумфа Тутмоса III на южных фасадах северной и южной башен VII пилона в Карнаке. Предметом анализа являются встроенные в их художественную структуру психологические и перцептивные механизмы, направленные на управление вниманием и эмоциональными реакциями зрителя.

В работе поставлены следующие задачи: рассмотрение композиции рельефов через призму нейропсихологии восприятия, исследование феномена перцептивной коррекции пропорций как средства достижения символической устойчивости, анализ приемов дегуманизации противника через когнитивную перегрузку, а также раскрытие роли синестетических образов в создании тактильной метафоры власти.

Методическую основу исследования составляет комплекс методов, обусловленный междисциплинарной проблематикой исследования:

1. Формально-стилистический анализ позволяет осуществить детальное описание иконографии и художественных приемов рельефов (иерархия масштаба, композиция, трактовка деталей), составляя тем самым их точную визуальную модель как объекта воздействия.

2. Культурно-исторический подход дает возможность интерпретировать памятник в контексте идеологии и религиозно-политической практики Нового царства, выявляя смысловую связь между художественной формой батальных сцен и их функцией в рамках утверждения государственной идеологии.

3. Методы психологии искусства (Р. Арнхейм) и теория аффекта (А. Варбург) позволяют проанализировать визуальные стратегии, направленные на управление восприятием и формирование заданных эмоциональных состояний у зрителя.

4. Принципы когнитивной психологии и нейроэстетики обеспечивают инструментами для объяснения выявленных художественных приемов (перцептивная коррекция, когнитивная перегрузка, синестетические эффекты) через механизмы работы мозга и бессознательные процессы визуального восприятия.

5. Историко-типологический подход позволяет сопоставить анализируемые сцены с другими памятниками древнеегипетского искусства, что дает возможноссть выделить как канонические, так и новаторские черты в композиции рельефов Тутмоса III на VII пилоне в Карнаке.

Теоретическую основу исследования составляют принципы психологии искусства (Arnheim, 1974, p. 12-15), теория визуального восприятия и пространственных построений в изобразительном искусстве (Раушенбах, 2001), теория аффекта и анализ «формул пафоса» (Warburg, 1999, p. 63-65), концепция «коллективных представлений» (Lévy-Bruhl, 1985, p. 15-28; Mauss, 1979, p. 73-75), теория сакрального и его взаимодействия с игровыми и мифическими структурами в обществе (Кайуа, 2003), семиотическая теория сакрального пространства и его текстового воплощения (Топоров, 1983), исследования по идеологии и сакральной роли фараона в эпоху Нового царства (Hornung, 1958) и современные данные когнитивных наук о визуальном восприятии (Zeki, 1999; Livingstone, 2002; Solso, 1994; Hoffman, 1998; Onians, 2007; Cavanagh, 2005).

Гипотеза исследования состоит в том, что высокая эффективность сцен триумфа как инструмента пропаганды обусловлена их способностью напрямую, в обход рационального критического осмысления, воздействовать на бессознательные слои психики через систему тщательно выверенных визуальных кодов и перцептивных триггеров, активирующих архетипические механизмы восприятия власти, угрозы и порядка.

Практическая значимость исследования заключается в его междисциплинарном подходе, объединяющем искусствоведение, когнитивистику и нейропсихологию для анализа древнеегипетского искусства. Результаты работы предоставляют новый инструментарий для музеев и культурных институций, позволяя разрабатывать инновационные программы интерпретации памятников, которые раскрывают механизмы психологического воздействия искусства на зрителя.

Выводы исследования могут быть применены для анализа визуальной пропаганды и манипуляции общественным сознанием в разных культурах, что расширяет возможности сравнительных исследований. Работа также вносит вклад в теорию визуальной коммуникации, демонстрируя, как формальные элементы искусства становятся носителями идеологических сообщений.

Материалы исследования имеют образовательную ценность, интегрируясь в курсы по истории искусства, культурологии и визуальной антропологии. Кроме того, работа подчеркивает важность сохранения памятников как уникальных примеров древних «психотехнологий», обосновывая необходимость их реставрации и изучения. Таким образом, исследование демонстрирует актуальность древних практик визуального воздействия для современных исследований психологии искусства и коммуникации.

Обсуждение и результаты

Карнакский храмовый комплекс, крупнейший культовый центр Древнего Египта, представляет собой уникальный памятник. Его архитектурное великолепие проявляется в грандиозных гипостильных и перистильных залах, монументальных пилонах и массивных колоннах, создающих иллюзию поддержки небесного свода. Стены храма украшены многочисленными рельефами, изображающими сцены с участием божеств и фараонов. В древности памятник наверняка оказывал сильное эмоциональное воздействие на зрителей: яркие краски покрывали белый фон рельефов, иероглифические тексты, капители колонн и архитравы, а на территории располагались многочисленные скульптуры. К сожалению, за тысячелетия красочный слой значительно пострадал, а некоторые конструкции обрушились.

Данный памятник стал объектом пристального внимания специалистов. Наиболее фундаментальная публикация его рельефов и надписей была осуществлена американскими исследователями из Чикагского университета (Reliefs and Inscriptions at Karnak, 1936). Значительный вклад в изучение комплекса внесли и европейские учёные, включая известного археолога и реставратора Ж. Лоффра (Lauffray, 1979), а также британского специалиста по древнеегипетской архитектуре Э. Блайт (Blyth, 2006). Различные аспекты Карнакского храма детально анализировались в трудах ведущих египтологов (Karnak: Worshiping the Gods…, 2008; Laboury, 1998; Carlotti, 2013). В настоящее время активно продолжается процесс оцифровки памятника, результаты которого доступны в электронном формате (Centre Franco-Égyptien…; Digital Karnak).

Анализ механизмов психологического воздействия рельефа требует понимания его потенциальной аудитории. VII пилон располагался в ограниченной, но не самой сакральной зоне храма, ведущей к области, где хранились священные ладьи. Прямой доступ туда, как и во внутренние помещения Карнака, был строго регламентирован и в основном ограничен жречеством, высшей знатью и, разумеется, самим фараоном (Blyth, 2006, p. 45; Shirley, 2010, p. 112). Однако в дни крупных публичных праздников и процессий, когда статую божества выносили из святилища, путь ее следования мог пролегать через VII пилон. В эти моменты широкие слои населения могли наблюдать сцены триумфа Тутмоса III над врагами. Таким образом, рельефы были рассчитаны на две категории населения: 1) элиту, представители которой могли наблюдать их изо дня в день, то есть постоянно; 2) простой народ, который приходил в храм в праздничные дни.

Сцены триумфа Тутмоса III, расположенные на VII пилоне, отражают ключевые аспекты государственной идеологии Нового царства и привлекают особое внимание специалистов, изучающих военную историю и правление этого фараона (Brand, 2000, p. 303-305; Redford, 2003; Gabriel, 2009; Thutmose III…, 2006; Morris, 2005; Spalinger, 2005; Shaw, 1991). Эти рельефы важны для понимания эволюции египетского искусства, поскольку в них не только сконцентрированы основные принципы создания батальных композиций, но и присутствуют важные новаторские элементы (Реунов, 2022). Так, уникальным является прием изображения массы пленников: вместо одной-двух крупных фигур противников мастер использует сложное наложение контуров и зеркальную симметрию, создавая впечатление многочисленной, обезличенной толпы (Рисунок 1). Кроме того, особую эмоциональную выразительность рельефу придает умело переданный художественными средствами эффект зарождающегося действия, содержащего в себе потенцию развития. Будучи незавершенным, это действие как будто вырывается из линейного времени и становится достоянием вечности. Такой отход от традиционной схемы в сторону большей композиционной сложности и усиленной психологической выразительности и составляет главное отличие данного памятника от предшествующих.

Анализ сцен на южных фасадах пилона с позиций исторической науки и искусствознания вносит существенный вклад в изучение древнеегипетской культуры и ее места среди цивилизаций Ближнего Востока. Однако следует признать, что исследовательский инструментарий, характерный для начала и середины XX века, не всегда адекватно отвечает современным научным вызовам (Arnheim, 1974, p. 325-355). Развитие когнитивных наук, нейроисследований и искусственного интеллекта открывает новые перспективы в изучении механизмов воздействия визуальных форм и цветовых решений на индивидуальное и коллективное сознание (Onians, 2007, p. 1-22; Zeki, 1999, p. 101-125; Livingstone, 2002, p. 45-78). Примечательно, что древнеегипетское искусство в целом и рельефные композиции Тутмоса III в частности до настоящего времени практически не изучались с этих позиций (Laboury, 2020, p. 227-228).

Батальные сцены, размещенные на стенах храмов, выполняли важнейшую идеологическую функцию, выступая инструментом визуальной пропаганды (Spalinger, 2005, p. 225-228). Эти монументальные рельефные композиции служили визуальным манифестом, утверждающим незыблемость власти фараона и военное могущество государства. В процессе многовекового развития египетские мастера эмпирическим путем, через отбор наиболее эффективных художественных решений, сформировали строгий канон (Robins, 2008, p. 21-23, 34), который, с одной стороны, обеспечивал стилистическое единство памятников архитектуры, произведений скульптуры и живописи, а с другой – позволял целенаправленно воздействовать на общественное сознание, транслируя определенную систему ценностей и смыслов (Baines, 2007, p. 281-285; Laboury, 2020, p. 245). Последующий анализ сцен триумфа Тутмоса III через призму психологии искусства дает возможность идентифицировать комплекс взаимосвязанных психологических механизмов и приемов, синтез которых обеспечивал эффективное внедрение в сознание зрителя идеи абсолютного превосходства фараона над врагами.

Первым и наиболее очевидным инструментом визуального доминирования выступает иерархия масштаба, при которой фигура фараона значительно превосходит по размеру изображения его противников.

Этот художественный прием, впервые встречающийся еще на памятниках додинастической эпохи, например, на палетке Нармера, табличке царя Дена, и сохранявшийся на протяжении всей истории египетского искусства, находит свое совершенное воплощение в карнакских рельефах. Фигура Тутмоса III доминирует не только над поверженными врагами, но и над всеми остальными элементами композиции. Этот принцип «смысловой перспективы», при котором размер фигуры определяется ее иерархическим статусом, а не пространственным расположением, является ярким примером системы пространственных построений, подробно проанализированной Б. В. Раушенбахом (2001, с. 145-150). Он отмечал, что такие системы, основанные на «ценностной» шкале, доминировали в искусстве до тех пор, пока их не сменила прямая линейная перспектива. Доминирование фигуры фараона в карнакском рельефе – это классическое воплощение данного принципа, где геометрия картины подчинена не физике, а идеологии. Кроме того, с точки зрения нейропсихологии данный прием апеллирует к глубинным структурам мозга, ответственным за распознавание социальной иерархии и потенциальной угрозы (Arnheim, 1974, p. 45-67). В восприятии древних людей, как и современных, больший размер неосознанно ассоциируется с большей силой, статусом и исходящей опасностью. Таким образом, художник не просто следовал традиционному канону, но и активировал инстинктивные механизмы восприятия, заставляя зрителя испытывать подсознательный трепет перед монументальной фигурой правителя (Todorov, 2017, p. 89-94). Визуальное доминирование становилось здесь прямой метафорой и воплощением доминирования политического (Winter, 2010, p. 85-92).

Вторым, менее очевидным, но не менее значимым приемом выступает намеренное удлинение стоп фараона (Robins, 1994, p. 58-62, 175-178). Данное художественное решение, часто остающееся за рамками традиционного искусствоведческого анализа, раскрывает свой смысл при рассмотрении через призму психологии восприятия. Египетские мастера эмпирическим путем пришли к пониманию оптических закономерностей: при взгляде снизу вверх на монументальную фигуру ее ступни, находящиеся ближе всего к зрителю, визуально «срезаются» и кажутся короче, что может создавать ощущение зыбкости. Чтобы компенсировать этот эффект и добиться впечатления устойчивой, уверенно стоящей фигуры, они сознательно удлиняли стопы, как бы «приподнимая» их навстречу взгляду зрителя. Этот прием находит теоретическое обоснование в работах Б. В. Раушенбаха (2001, с. 78-85), который показал, что художники, стремясь к созданию «перцептивно правдоподобного», а не строго оптически точного образа, часто прибегают к систематическим искажениям геометрии, компенсирующим особенности человеческого восприятия.

Важно отметить, что в рамках характерного для древнеегипетской культуры мифопоэтического мышления (Lévy-Bruhl, 1923, p. 40-45) граница между изображением и реальностью была проницаемой, благодаря чему видимая устойчивость фигуры царя проецировалась на метафизический план (Pinch, 1994, p. 86-89). Непоколебимый образ фараона символически воплощал и поддерживал стабильность миропорядка Маат и самого государства (Assmann, 2002, p. 247-250). Таким образом, мастера решали не только художественную, но и сугубо психологическую задачу: сохраняя динамичный, агрессивный характер позы фараона, в противовес статичным позам его врагов, они одновременно обеспечивали силуэту царя монументальную стабильность. Это устраняло возможный когнитивный диссонанс между провозглашаемым могуществом правителя и риском того, что его фигура будет воспринята как неуравновешенная или шаткая из-за ракурса.

Особого внимания заслуживает анализ жеста фараона – занесенной для удара булавой руки. Принципиально важным представляется то, что действие изображено в момент своей наивысшей напряженности, будучи «изъятым» художником из потока линейного времени и помещенным в плоскость вечно длящегося настоящего. Согласно теории аффекта А. Варбурга (Warburg, 1999, p. 89-91), подобный «замерший» жест обладает значительно большей эмоциональной силой, нежели изображение свершившегося действия. Он создает у зрителя эффект саспенса – непрерывного напряжения, лишенного разрядки, при котором энергия удара пребывает в состоянии перманентной концентрации.

В контексте мифопоэтического сознания египтян этот незавершенный жест наделялся магической силой (Tefnin, 1991). Он выполнял функцию не столько повествования о случившейся однажды победе, сколько ритуального удержания врагов в состоянии перманентной поверженности, вечно актуализируя триумф фараона (Hornung, 1982, p. 145-148). Психологический эффект заключался в создании устойчивого ощущения неослабевающей мощи, вечно готовой обрушиться на противника (Arnheim 1974, p. 430-435).

Существенный вклад в создание сакрального образа царя-триумфатора вносит и его наряд. На обоих рельефах правитель изображен в юбке и без обуви. Эта иконографическая традиция восходит к древнейшему времени, она прослеживается уже в самых ранних сценах триумфа. По-видимому, таким образом мастера стремились указать на преемственность между Тутмосом III и первыми царями-победителями. Изображение же на рельефе царских сандалий создало бы графическую перегруженность и способствовало бы непроизвольной фиксации внимания зрителя на второстепенных элементах композиции. В сцене победы над нубийцами (Рисунок 1), которая сохранилась почти полностью, на голове царя можно увидеть красную корону Нижнего Египта, и можно предположить, что на другой башне пилона, где фараон побеждает азиатов (Рисунок 2), на нем была белая корона Верхнего Египта. Такая иконография головных уборов правителя символична, она отражает титулатуру царя как владетеля обеих земель и повторяет изображения на палетке Нармера.

Психологическое воздействие сцен триумфа невозможно в полной мере оценить в отрыве от религиозного контекста, который являлся идеологической основой всей композиции. Рельефы на VII пилоне не были изолированными, они являлись частью сложной иконографической программы, включавшей изображения божеств, в первую очередь Амона-Ра. Согласно текстам самого пилона и другим источникам, военные победы трактовались

не только как следствие личных заслуг фараона, но и как результат оказания ему поддержки богом-покровителем (Reliefs and Inscriptions at Karnak, 1936, pl. 8). Амон-Ра даровал победу, а Тутмос III выступил исполнителем божественной воли, ее проводником на земле (Brand, 2000, p. 304; Laboury, 1998, p. 402). Таким образом, фараон в сцене триумфа визуально предстает не просто как полководец, но как сын бога, действующий в союзе с высшими силами. Эта незримая, но подразумеваемая связь превращала военный успех из политического события в религиозный акт, освящавший власть царя и обосновывающий его господство над другими, включая и врагов Египта, как угодное богам положение дел. Данный контекст имеет принципиальное значение для анализа всей сцены: фараон поражает врагов не только своей личной силой, но и с благословения и при поддержке богов. Эта трактовка полностью соответствует выводам Э. Хорнунга (Hornung, 1958, S. 125), который подчеркивал, что в XVIII династии происходит окончательное оформление концепции царя как земного воплощения и исполнителя воли божества, чьи военные победы являются прямым следствием этого сакрального статуса. Сцены триумфа на VII пилоне, таким образом, служат наглядной визуализацией этой теологической доктрины.

Новаторский подход к изображению группы пленников демонстрирует радикальный отход от классической схемы с одной-двумя крупными фигурами противников. Применение приема наложения контуров и зеркальной симметрии для передачи многочисленности, массовости оказывало специфический психологический эффект – вызывало когнитивную перегрузку (Livingstone, 2002, p. 45-47). Восприятие зрителя, не способное сфокусироваться на индивидуальных чертах того или иного пленника (Shedid, 1994, S. 45-47), схватывало всю группу как абстрактный, практически орнаментальный узор, элементы которого были начисто лишены всякой индивидуальности. Это была осознанная тактика дегуманизации (Haslam, 2006). Возникающий при этом вопрос о значении антропоморфных именных картушей, расположенных в четком порядке, лишь подчеркивает двойственность этой стратегии. Картуши выполняют функцию не столько идентификации, сколько инвентаризации (Breasted, 2001, p. 259). Они представляют врагов не как личностей, а как перечень покоренных земель, городов и народов Сирии-Палестины – объектов владычества фараона (Müller, 2006, S. 130-132; Hornung, 2005, S. 210-215). Их упорядоченность и «читаемость» контрастируют с визуальным хаосом человеческой массы, переводя образ победы из плана сиюминутного столкновения в план вечного и системного доминирования.

Таким образом, дегуманизация на уровне визуального восприятия (орнаментальная масса тел) сочетается с символической объективацией на уровне текста (каталог картушей). Вместе они превращали конкретных противников в иерархически упорядоченную, но безликую персонификацию Хаоса (*isft*), подлежащего вечному укрощению и контролю (Assmann, 1990, S. 200-203). Множественность, переданная таким образом, усиливала ощущение тотального и системного превосходства фараона.

Использование антропоморфных картушей, размещенных под стопами Тутмоса III, можно считать эффективным инструментом психологического воздействия. Этот прием является ярчайшей иллюстрацией теории В. Н. Топорова (1983, с. 230) о неразрывной связи пространства и текста в сакральных системах. Так, текст не просто помещается в пространство, но и активно его структурирует, наделяя особым смыслом. В данном случае антропоморфные картуши, будучи физически «втоптанными» в основание рельефа, превращают архитектурное пространство пилона в манифест египетского господства. Топонимы и этнонимы становятся не просто надписями, а структурными элементами сакрализованного пространства власти, где визуальный образ и текст взаимно усиливают друг друга, создавая целостное семиотическое поле. Данный прием осуществлял трансформацию абстрактной концепции политического господства в конкретное, почти тактильное ощущение. Власть здесь буквально ощущалась как физическое давление на поверженного врага. Это формировало синестетический образ, соединявший визуальное восприятие с кинестетическим (Marks, 1978, p. 98-102). Топонимы и этнонимы («то, что читается») превращались в тела («то, что ощущается»), которые можно было раздавить. Образ апеллировал к древнейшим, допонятийным слоям психики, к архетипическим ощущениям доминирования, сообщая на языке тела то, что на вербальном уровне потребовало бы развернутых идеологических обоснований.

Для проверки и углубления выявленных закономерностей представляет интерес анализ другой триумфальной сцены Тутмоса III, расположенной на южном фасаде южной башни VII пилона и изображающей победу фараона над азиатами (Рисунок 2). К сожалению, степень сохранности рельефа не позволяет судить о первоначальной композиции в целом, однако есть основания предполагать, что она дублировала, зеркально отражала описанную выше, сохранившуюся на южном фасаде северной башни пилона. Уцелели ключевые для настоящего исследования элементы: ноги царя в характерной «шагающей» позе, фрагменты фигур поверженных противников, собранных в плотную массу, и несколько рядов антропоморфных картушей, расположенных в строгом порядке под стопами фараона, рядом с группой пленников и под ней.

Анализ этого памятника указывает на то, что выявленные ранее визуальные стратегии не были случайным приемом, а составляли основу единой иконографической программы. Даже в поврежденном состоянии рельеф подтверждает использование приема дегуманизации, обезличивания иноземцев через массовость их наложенных одна на другую фигур и символической объективации врага через антропоморфные картуши. Это означало, что враг попираем физически (фигуры) и символически (его имя-сущность).

Установленный повторяющийся набор художественных приемов на разных фасадах одного пилона свидетельствует о системном, целенаправленном характере их применения и позволяет рассматривать их не в качестве особенности отдельного рельефа, но как составляющий важную часть композиционного замысла инструмент формирования коллективного сознания в монументальной пропаганде Тутмоса III. Целостность этого воздействия может быть описана в терминах В. Н. Топорова (1983, с. 234), который рассматривал сложные ритуально-

художественные комплексы как единые «тексты», где все элементы – архитектура, изображение, письмо – подчинены общей программе и моделируют особую, сакральную картину мира. VII пилон с его рельефами, надписями и расположением на пути процессии предстает именно таким «текстом», пространством, в котором идеология царской власти обретала зримую и неоспоримую реальность.

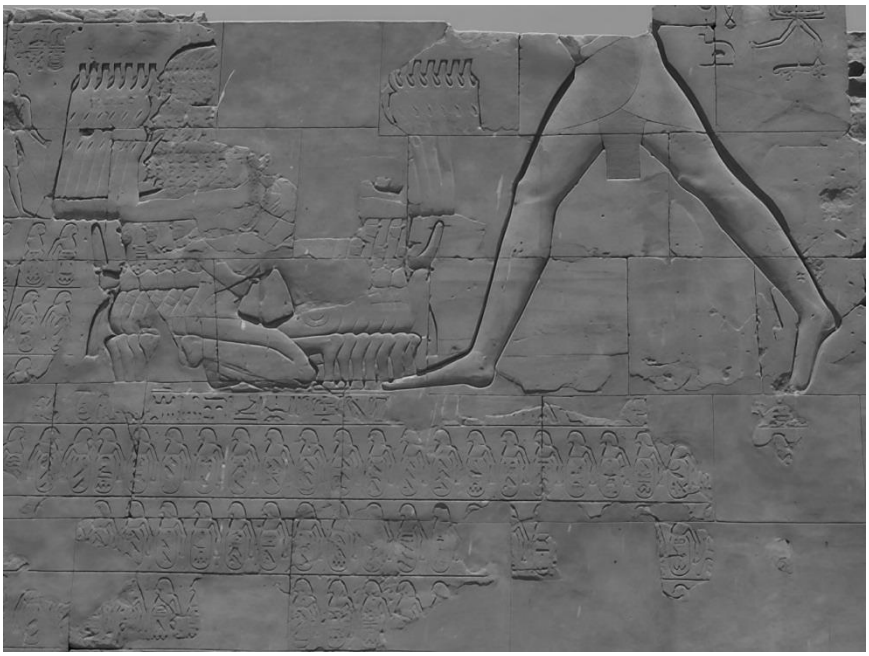


Рисунок 2. *Сцена триумфа Тутмоса III над азиатами. Карнак, южный фасад южной башни VII пилона. XV в. до н. э. Фото автора*

Проведенный анализ был бы неполным без учета ритуального контекста, в котором существовал и воспринимался памятник. В эпоху XVIII династии солярные культы и связанная с ними символика играли доминирующую роль, определяя принципы планировки и декора храмового пространства. Расположение сцен триумфа на пилоне, фланкирующем проход, выполняло не только пропагандистскую, но и сакральную функцию: оно обозначало магическую защиту пути, по которому во время процессий проносили статую солнечного бога Амона-Ра (Blyth, 2006, p. 78). Установленные Тутмосом III праздники в честь военных побед, интегрированные в цикл празднеств Амона, актуализировали эти изображения, наполняя их ритуальным смыслом. Предполагаемый маршрут процессии, движение из ярко освещенного двора к более темным и сакральным зонам храма, создавал мощный психологический эффект постепенного погружения в сакральное пространство, где монументальный образ торжествующего фараона представал как кульминационная точка визуального и идеологического нарратива, неразрывно связанного с могуществом самого божества (Bell, 1997, p. 160). Таким образом, психологическое воздействие рельефов достигало своей максимальной силы именно в моменты ритуального «оживления» храма, когда статичное изображение становилось частью динамического, обращающегося к разным каналам восприятия зрителей религиозного действа. Этот процесс полностью соответствует описанному Р. Кайуа (2003, с. 112-113) механизму, при котором сакральное зрелище вовлекает коллектив в общее переживание, стирая грань между изображением и реальностью и утверждая фундаментальные основы миропорядка.

Синтез выявленных механизмов – иерархии масштаба, перцептивной коррекции, аффективного жеста, дегуманизации и синестетической метафоры (визуальный образ власти не просто видится, но и буквально ощущается как физическое давление) – создавал тот беспрецедентный эффект воздействия, который превращал карнакский рельеф из памятника искусства в мощнейший инструмент формирования коллективного сознания в эпоху XVIII династии. Этот эффект был основан на глубоко укорененной в эпоху XVIII династии, по словам Э. Хорнунга (Hornung, 1958, S. 132), «исторической роли царя» как гаранта миропорядка Маат, побеждающего хаос как на метафизическом, так и на военно-политическом уровне.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что выявленный комплекс психологических механизмов не был полностью уникальным для VII пилона. Рассматриваемые рельефы Тутмоса III являются важным звеном в эволюции иконографии сцен триумфа Нового царства. Они наследуют и развивают композиционные схемы, заложенные ранее в иконографических прототипах, таких как палетка Нармера (Davis, 1992, p. 45), и получившие развитие в рельефах ранних царей XVIII династии, но привносят особую выразительность и сложность в передачу людской массы, а также системность в символическую объективацию врага. В свою очередь, эти новации станут основой для дальнейшего развития батального «жанра», достигшего своего апофеоза в грандиозных повествовательных циклах Рамсеса II в Карнаке и Луксоре (Laboury, 2020, p. 255). Таким образом, данные памятники представляют собой не изолированный феномен, а ключевую точку в становлении древнеегипетской визуальной пропаганды как высокоэффективной «психотехнологии».

Заключение

Проведенное междисциплинарное исследование сцен триумфа Тутмоса III на VII пилоне Карнака, интегрирующее методы египтологии, психологии искусства и когнитивных наук, позволило выявить комплекс взаимосвязанных визуальных стратегий, которые обеспечивали эффективную трансляцию государственной идеологии на уровне бессознательных психических процессов. В результате были сделаны следующие выводы.

Было установлено, что композиция рельефов представляет собой не просто каноническую схему, воспроизведенную на стенах пилона, но продуманную систему психологического воздействия. Иерархия масштаба активировала архетипические механизмы восприятия власти и доминирования. Перцептивная коррекция пропорций фигуры фараона, в частности намеренное удлинение стоп, решала задачу визуальной стабилизации его образа, устраняя потенциальный когнитивный диссонанс между динамизмом позы и стремлением к монументальной устойчивости изображения царя.

Ключевым элементом оказался аффективный жест – занесенная для удара рука, зафиксированная в точке наивысшего напряжения. Этот прием, интерпретированный через теорию А. Варбурга, создавал эффект перманентного саспенса, трансформируя конкретное военное событие в вечно длящийся ритуал подавления хаоса. Как отмечал Р. Кайуа (2003, с. 45), сакральное часто проявляется через строго регламентированные действия и зрелища, которые, подобно игре, создают замкнутую, идеализированную реальность, подчиненную собственным правилам. Замерший жест фараона можно рассматривать как подобный ритуал – «борьбу» с хаосом, где победа изначально предопределена и вечно актуализируется, что усиливает ее сакральный статус.

Новаторский подход к изображению группы пленников с использованием наложения контуров и зеркальной симметрии вызывал когнитивную перегрузку, приводя к дегуманизации противника и восприятию его как орнаментального узора, лишенного индивидуальности. Данная визуальная стратегия находила свое завершение в символической объективации врага через антропоморфные картуши, которые выступали в качестве своеобразного каталога покоренных земель. Этот прием способствовал систематизации результатов походов и закреплению победы в коллективном сознании египтян. Кроме того, размещение картушей под стопами фараона можно считать эффективным инструментом психологического воздействия – синестетической метафорой, трансформировавшей концепцию политического господства в конкретное, тактильное ощущение физического давления. Этот прием апеллировал к древнейшим, допонятийным слоям психики, сообщая на языке тела то, что на вербальном уровне требовало развернутых идеологических обоснований.

Синтез выявленных механизмов демонстрирует, что древнеегипетские мастера эмпирическим путем разработали эффективную «психотехнологию», предвосхищающую многие принципы современной визуальной коммуникации и пропаганды. Памятник предстает не как пассивная иллюстрация доктрины, а как активный субъект коммуникации, воздействие которого достигало апофеоза в ритуальном контексте во время религиозных праздников.

Таким образом, исследование подтверждает, что монументальное искусство Нового царства выступало инструментом формирования коллективного сознания, а анализ сохранившихся памятников с использованием методов психологии искусства открывает новые перспективы в изучении механизмов трансляции идеологических нарративов в древних обществах.

Перспективным направлением дальнейших исследований представляется применение разработанной методологии к анализу других памятников древнеегипетского искусства, что позволит выявить общие закономерности и специфические особенности механизмов психологического воздействия в разных контекстах. Проведенный анализ карнакских рельефов Тутмоса III свидетельствует о том, что древнеегипетские мастера интуитивно владели технологиями влияния на психику, эффективность которых находит подтверждение в современных нейронауках и психологии искусства.

Материалы исследования | Research materials

1. Digital Karnak. http://dlib.etc.ucla.edu/projects/Karnak/
2. Centre Franco-Égyptien d'Étude des Temples de Karnak. https://www.cfeetk.cnrs.fr/

Источники | References

1. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003.
2. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001.
3. Реунов Ю. С. Сцена триумфа Тутмоса III на VII пилоне в Карнаке: монументальное искусство на службе у государственной идеологии // Вопросы истории. 2022. № 11-1. https://doi.org/10.31166/VoprosyIstorii202211Statyi09
4. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник статей. М.: Наука, 1983.
5. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974.
6. Assmann J. Ma'at: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten. München, 1990.
7. Assmann J. The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs. N. Y.: Metropolitan Books, 2002.
8. Baines J. Visual and Written Culture in Ancient Egypt. Oxford: Oxford University Press, 2007.

9. Bell L. The New Kingdom 'Divine' Temple: The Example of Luxor // Temples of Ancient Egypt / ed. by L. Bell. N. Y.: Brill, 1997.
10. Blyth E. Karnak: Evolution of a Temple. L.: Routledge, 2006.
11. Brand P. J. The Monuments of Seti I: Epigraphic, Historical and Art Historical Analysis. Leiden: Brill, 2000.
12. Breasted J. Ancient Records of Egypt. Chicago: University of Illinois Press, 2001. Vol. 2. The eighteenth dynasty.
13. Carlotti J.-F. Mises au point sur la chronologie de la construction de la grande salle hypostyle du temple d'Amon-Rê à Karnak // Cahiers de Karnak. 2013. Vol. 14.
14. Cavanagh P. The Artist as Neuroscientist // Nature. 2005. Vol. 434.
15. Davis W. Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art. Berkeley: University of California Press, 1992.
16. Dorman P. F. The Early Reign of Thutmose III: An Unorthodox Mantle of Coregency // Thutmose III: A New Biography / ed. by E. H. Cline, D. O'Connor. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
17. Gabriel R. A. Thutmose III: The Military Biography of Egypt's Greatest Warrior King. Washington: Potomac Books, 2009.
18. Haslam N. Dehumanization: An Integrative Review // Personality and Social Psychology Review. 2006. Vol. 10. № 2. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4
19. Hoffman D. D. Visual Intelligence: How We Create What We See. L.: W. W. Norton & Company, 1998.
20. Hornung E. Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
21. Hornung E. Der Eine und die Vielen: Altägyptische Götterwelt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
22. Hornung E. Zur geschichte Rolle des König's in der 18 Dynastie // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo. 1958. Bd. 15.
23. Karnak: Worshiping the Gods of Ancient Egypt = Karnak: adorer les dieux de l'Égypte ancienne / ed. by C. Tietze, D. Laboury, E. Warmenbol; exhibition catalogue. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 2008.
24. Laboury D. How to Read (Ancient Egyptian) Art? // The Oxford Handbook of Egyptology / eds. I. Shaw, E. Bloxam. Oxford: Oxford University Press, 2020.
25. Laboury D. La statuaire de Thoutmosis III: Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique. Liège: Collections Égyptologiques, 1998.
26. Lauffray J. Karnak d'Égypte: domaine du divin. Dix ans de recherches archéologiques et de travaux de maintenance en coopération avec l'Égypte. P.: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979.
27. Lévy-Bruhl L. How Natives Think. Princeton: Princeton University Press, 1985.
28. Lévy-Bruhl L. Primitive Mentality. N. Y.: Macmillan, 1923.
29. Livingstone M. Vision and Art: The Biology of Seeing. N. Y.: Abrams, 2002.
30. Marks L. E. The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities. N. Y.: Academic Press, 1978.
31. Mauss M. Sociology and Psychology: Essays. L.: Routledge & Kegan Paul, 1979.
32. Morris E. F. The Architecture of Imperialism: An Investigation into the Role of Fortresses and Administrative Headquarters in New Kingdom Foreign Policy // Egyptological Memoirs. 2005. Vol. 5.
33. Müller M. Die symbolische Rezeption der Feinde: Zu den "unterworfenen Völkern" in den ägyptischen Tempelreliefs // Visualisierungen von Herrschaft: Frühmittelalterliche Residenzen – Gestalt und Zeremoniell / hrsg. von F. Arnold, A. W. Busch, M. Müller. Istanbul: Ege Yayınları, 2006.
34. Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. L.: Yale University Press, 2007.
35. Pinch G. Magic in Ancient Egypt. L.: British Museum Press, 1994.
36. Porter B., Moss R. L. Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. Vol. 2: Theban Temples. 2nd ed. Oxford: Griffith Institute, 1972.
37. Redford D. B. The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III. Boston: Brill, 2003.
38. Reliefs and Inscriptions at Karnak / The Epigraphic Survey. Chicago: The University of Chicago Oriental Institute Publications, 1936.
39. Robins G. Proportion and Style in Ancient Egyptian Art. Austin: University of Texas Press, 1994.
40. Robins G. The Art of Ancient Egypt. L.: British Museum Press, 2008.
41. Shaw I. Egyptian Warfare and Weapons. Princes Risborough: Shire Publications, 1991.
42. Shedid A. G. Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1994.
43. Shirley J. J. The World of the Temple in the New Kingdom: Social Role and Meaning // Egyptian Power: The New Kingdom Egyptian Empire, 1550-1069 BC. L.: Continuum Publishing, 2010.
44. Solso R. L. Cognition and the Visual Arts. L.: A Bradford Book; The MIT Press, 1994.
45. Spalinger A. J. War in Ancient Egypt: The New Kingdom. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
46. Tefnin R. Art et magie au temps des pyramides: l'énigme des têtes dites "de remplacement" // Chronique d'Égypte. 1991. Vol. 66.
47. Thutmose III: A New Biography / eds. E. H. Cline, D. O'Connor. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
48. Todorov A. Face Value: The Irresistible Influence of First Impressions. Princeton: Princeton University Press, 2017.
49. Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
50. Winter I. J. On Art in the Ancient Near East. Leiden: Brill, 2010. Vol. 1.
51. Zeki S. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. N. Y.: Oxford University Press, 1999.

Информация об авторах | Author information

RU

Реунов Юрий Сергеевич[1], к. иск.
[1] Центр египтологических исследований Российской академии наук (ЦЕИ РАН), г. Москва

EN

Yury Sergeevich Reunov[1], PhD
[1] Centre for Egyptological Research of the Russian Academy of Sciences (CES RAS), Moscow

[1] *yury.reunov@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 22.08.2025; опубликовано online (published online): 05.11.2025.

Ключевые слова (keywords): Древний Египет; VII пилон в Карнаке; Тутмос III; психология искусства; коллективное сознание; Ancient Egypt; seventh pylon at Karnak; Thutmose III; psychology of art; collective consciousness.