

RU

Иконография военного триумфа в Египте и Месопотамии III тыс. до н. э.: царские и частные стратегии репрезентации

Реунов Ю. С.

Аннотация. Настоящее исследование посвящено сравнительному анализу визуальной репрезентации военного триумфа в Египте и Месопотамии в III тысячелетии до н. э. На материале царских памятников (палетка Нармера, пластина Дена, рельефы Сахура, Ниусерра и Пепи II, Стела коршунов, стела Нарам-Сина), а также частных погребальных комплексов (гробницы номарха Инти в Дешашехе и чиновника Каиёмхесета в Саккаре) впервые в межкультурном сравнении египетских и месопотамских памятников последовательно применяется трёхуровневая методология: сопоставляются памятники одного социального ранга (царь с царём, частное лицо с частным лицом) внутри каждой культуры и между культурами. Научная новизна состоит в разработке трёхуровневой методологии и в демонстрации того, что различия в визуальной репрезентации триумфа, традиционно приписываемые «цивилизационным особенностям» Египта и Аккада, могут быть обусловлены прежде всего социальным статусом заказчиков. Впервые показано, что при сопоставлении памятников одного ранга (царских) обе культуры демонстрируют сходные стратегии репрезентации власти. Цель исследования заключается в выявлении универсальных и специфических черт визуальной репрезентации военного триумфа в царских и частных памятниках Египта и Месопотамии, а также в объяснении различий между этими памятниками через анализ социального статуса заказчиков и сословных ограничений. В результате доказано, что в Египте канонические правила в искусстве допускали заимствование военных сюжетов частными лицами, но запрещали изображение заказчика в роли триумфатора, тогда как в Аккаде батальные сцены с изображением частных лиц отсутствовали, что свидетельствует о полном запрете подобных иконографических схем.

EN

Iconography of military triumph in Egypt and Mesopotamia in the third millennium BCE: royal and private strategies of representation

Y. S. Reunov

Abstract. This study is devoted to a comparative analysis of the visual representation of military triumph in Egypt and Mesopotamia in the third millennium BCE. Based on royal monuments (the Narmer Palette, King Den's sandal label, the reliefs of Sahure, Niuserre, and Pepi II, the Stele of the Vultures, and the Victory Stele of Naram-Sin), as well as private funerary complexes (the tombs of the nomarch Inti in Deshasha and the official Khaemheset in Saqqara), a three-level methodology is applied for the first time in an inter-cultural comparison of Egyptian and Mesopotamian monuments: monuments of the same social rank are compared (king with king, private individual with private individual) both within each culture and across cultures. Scientific novelty lies in developing a three-level methodology and in demonstrating that the differences in the visual representation of triumph, traditionally attributed to the "civilizational specificities" of Egypt and Akkad, may be determined above all by the social status of the patrons. It is shown for the first time that when monuments of the same rank (royal monuments) are compared, both cultures display similar strategies for representing power. The aim of the study is to identify the universal and specific features of the visual representation of military triumph in royal and private monuments of Egypt and Mesopotamia, and to explain the differences between these monuments through an analysis of the patrons' social status and estate-based restrictions. The results demonstrate that in Egypt canonical artistic rules allowed private individuals to borrow military motifs, but forbade the depiction of the patron as a triumphant figure, whereas in Akkad battle scenes depicting private individuals are absent, which indicates a complete ban on such iconographic schemes.

Введение

III тысячелетие до н. э. стало временем становления первых государств и формирования канонических художественных традиций в двух великих цивилизациях древности – Египте и Месопотамии. В обеих культурах монументальное искусство не только служило эстетическим целям, но и выступало инструментом репрезентации власти, легитимации социального порядка и трансляции идеологических нарративов (Frankfort, 1954, p. 1-15; Vaines, 2007, p. 1-12). Одним из ключевых сюжетов, вокруг которого концентрировались эти смыслы, была тема военного триумфа – победы над врагами, утверждения господства и демонстрации сакрального статуса правителя. Однако исследователи прибегали к систематическому сопоставлению египетских и месопотамских батальных сцен лишь эпизодически, ограничиваясь либо констатацией очевидных различий, либо поиском гипотетических влияний (Laboury, 2020, p. 227-230). Особенно остро проблема встала после выхода работы А.-Л. Мурад (Mourad, 2011, p. 135-149), где были детально проанализированы осадные сцены Древнего царства, включая знаменитую композицию из гробницы номарха (начальника области) Инти в Дешашехе. Идея сопоставить сцену с царской стелой Нарам-Сина породила методологическую дилемму: можно ли сравнивать памятники разного иерархического уровня и не ведёт ли такое сравнение к широко распространённому, но мало что объясняющим выводам о «цивилизационных различиях»?

Ответ на этот вопрос требует иного подхода к анализу материала. Чтобы избежать ложных корреляций, возникающих при сравнении разнопорядковых явлений, в настоящем исследовании вводится трёхуровневая модель, группирующая источники по социальному статусу заказчика. На первом, высшем уровне рассматриваются царские памятники Египта – от додинастической палетки Нармера (Приложение, Рисунок 1) до рельефов Пепи II конца VI династии (Приложение, Рисунки 8, 9). На втором уровне анализируются месопотамские царские памятники: Стела коршунов раннединастического периода (Приложение, Рисунок 12) и стела Нарам-Сина аккадского времени (Приложение, Рисунки 13, 14). Такое сопоставление «равного с равным» позволяет выявить универсальные для верховной власти стратегии визуализации, устраняя искажения, вызванные разницей в статусе. Третий уровень образуют частные памятники Египта: гробница номарха Инти (Приложение, Рисунок 10) и гробница чиновника Каиемхесета (Приложение, Рисунок 11). Их сравнение с царскими памятниками той же культуры показывает, как именно действовал сословный регламент, а последующее межкультурное сопоставление с отсутствием аналогичных сюжетов в частном искусстве Месопотамии дает ключ к пониманию различий в категоричности запретов на присвоение иконографии триумфа.

Объектом исследования выступают монументальные рельефы и стелы III тысячелетия до н. э., происходящие с территории Египта (палетка Нармера, пластина Дена, рельефы Сахура, Ниусерра и Пепи II, рельефы из гробниц Инти и Каиемхесета) и Месопотамии (Стела коршунов, стела Нарам-Сина). Предметом исследования являются иконографические программы указанных памятников, их композиционные решения, способы репрезентации фигуры правителя, его армии и врагов, а также символические элементы, формирующие образ триумфа, рассматриваемые в контексте социально-политических и религиозных представлений Египта и Месопотамии III тыс. до н. э.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

1. Проанализировать корпус царских памятников Египта от Нармера до Пепи II, выделив устойчивые иконографические схемы.
2. Проанализировать эволюцию месопотамской царской иконографии от Стелы коршунов до стелы Нарам-Сина, зафиксировав переход от регистровой композиции к диагональному построению и обожествлению правителя.
3. Сопоставить египетские и аккадские модели визуальной репрезентации власти, выявив сходства (масштаб и иерархия, личный героизм, поддержка высших сил) и различия (трактовка армии, степень эксплицитности божественных атрибутов).
4. Проанализировать частные памятники Египта (гробницы Инти и Каиемхесета), объяснив их художественные особенности через концепцию декорума.
5. Установить причины отсутствия частных батальных сцен в Месопотамии.

Методологическую основу исследования составляет комплекс методов, обусловленный междисциплинарной проблематикой.

1. Историко-генетический метод позволяет проследить происхождение и развитие иконографических мотивов в каждой из культурных традиций, выявить их преемственность и новизну по отношению к предшествующим памятникам (палетка Нармера – Стела коршунов – стела Нарам-Сина).

2. Иконографический анализ в традиции Э. Панофского применяется для описания и классификации визуальных элементов, выявления устойчивых схем и их символического значения на доиконографическом, иконографическом и иконологическом уровнях.

3. Сравнительно-типологический метод даёт возможность сопоставить памятники разных культур, выявив общие типологические черты (наличие фигуры триумфатора, изображение побеждённых врагов, пространственная организация) и специфические особенности, обусловленные разными социальными контекстами.

4. Контекстуальный анализ (функциональный подход) направлен на выявление связи между художественной формой памятника и его социальной функцией (заупокойный культ – для египетских гробниц, храмовая легитимация – для месопотамских стел), что позволяет интерпретировать иконографические различия как следствие решения разных прагматических задач.

5. Формально-стилистический анализ используется для детального описания композиционных решений, пропорций, трактовки деталей, что составляет эмпирическую базу для последующей интерпретации.

Синтез этих методов, применяемый к памятникам, принадлежащим к разным культурным традициям, обеспечивает их целостное рассмотрение как во внутренней логике, так и в широком историко-культурном контексте.

Теоретическую основу исследования составляют фундаментальные труды в области иконологии, психологии искусства, теории визуальной культуры и политической антропологии. Концепция «пралогического мышления» Л. Леви-Брюля (Lévy-Bruhl, 1985, p. 76-84), согласно которой архаическое сознание оперирует принципом партиципации, т. е. сопричастности субъекта и объекта, изображения и изображаемого, сохраняет эвристическую ценность при анализе функции монументального образа в древних культурах. Несмотря на то, что универалистские притязания данной концепции были впоследствии обоснованно оспорены (прежде всего в части тезиса о принципиальной несводимости «примитивного» мышления к логическим операциям), заложенная в ней идея о нетождественности архаической визуальной репрезентации и современного миметического образа остаётся продуктивной отправной точкой. Именно в этом ограниченном, операциональном смысле концепция Леви-Брюля применяется в настоящем исследовании. Изображение царя-триумфатора на египетском рельефе или аккадской стеле трактуется не как нейтральная иллюстрация исторического события, но как акт партиципации – слияния образа правителя с самой победой, что концептуально сближает данный подход с позднейшей концепцией «перформативности изображения» З. Баграни (Bahrani, 2008, p. 105-130).

Методология иконографического анализа базируется на классических работах Э. Панофского (Panofsky, 1955, p. 26-54), разработавшего трехуровневую систему интерпретации художественного образа (доиконографическое описание, иконографический анализ, иконологическая интерпретация). Принципы психологии искусства и визуального восприятия применяются в соответствии с исследованиями Р. Арнхейма (Arnheim, 1974, p. 12-15, 325-355), раскрывшего механизмы воздействия формальных элементов композиции (иерархический масштаб, динамика жеста) на зрителя. Теория аффекта и концепция «формул пафоса» А. Варбурга (Warburg, 1999, p. 63-65, 89-91) позволяют анализировать эмоциональную составляющую изображённых жестов (занесённая булава, коленопреклонённая мольба) и их роль в формировании коллективной памяти и сакрального опыта. Исследования Э. Хорнунга (Hornung, 1966, S. 120-133; 1982, p. 145-148), посвящённые идеологии и сакральной роли египетского царя, показывают, что правитель мыслился как гарант космического порядка Маат, но его божественность была скорее функциональной, нежели онтологической. Работы Я. Ассмана (Assmann, 1990; 2002) о структурах египетского мировоззрения и культурной памяти углубляют понимание заупокойной функции гробничных рельефов, а вопрос о соотношении индивидуального и коллективного в архаических обществах, поставленный ещё М. Моссом (Mauss, 1979), сохраняет свою актуальность при анализе того, как образ правителя концентрирует в себе социальные и сакральные функции.

Важное значение имеют труды Х. Франкфорта (Frankfort, 1948), сравнивавшего природу царской власти в Египте и Месопотамии, а также исследования И. Винтер (Winter, 1999; 2010), посвящённые визуальной репрезентации власти и сакральной легитимации в древневосточном искусстве. Концепция «перформативности изображения» З. Баграни (Bahrani, 2008, p. 105-130) трактует образ не как пассивное отражение реальности, а как активный политико-юридический акт, обладающий собственной субъектностью (agency). Наконец, понятие декорума (decorum) в трактовке Дж. Бэйнса (Baines, 2007, p. 284-286) (сословный регламент, определявший допустимость сюжетов в зависимости от статуса владельца памятника) даёт ключ к объяснению различий между царскими и частными рельефами в Египте.

Гипотеза исследования состоит в следующем. На высшем уровне власти (царском) Египет и Аккад демонстрируют не столько изначальные цивилизационные различия, сколько разные стадии эволюции одной и той же идеи сакральной власти. Сходство между ранними памятниками (Древнее царство и Раннединастический период) очевидно. Радикальные же различия, наблюдаемые между всем корпусом египетских царских памятников и стелой Нарам-Сина, являются результатом конкретного политико-религиозного сдвига в Аккаде – обожествления правящего царя. В свою очередь, различия, традиционно постулируемые между частной египетской гробницей (Инти) и царской аккадской стелой (Нарам-Син), объясняются не «цивилизационными особенностями», а, в первую очередь, разницей в социальном статусе заказчиков и действием сословного регламента. В Египте этот регламент допускал заимствование военных сюжетов частными лицами, но строго запрещал изображение самого заказчика в роли триумфатора. В Месопотамии же частные батальные сцены отсутствовали вовсе, что может свидетельствовать о ещё более жёстком, абсолютном запрете на присвоение царской иконографии, ставшей прерогативой живого бога.

Практическая значимость исследования состоит в нескольких аспектах. Во-первых, разработанная трёхуровневая методология сравнительного анализа памятников разных культур, заказчиками которых выступали представители разных социальных слоёв, может быть применена к другим синхронным или типологически сходным памятникам Египта и Ближнего Востока (например, к рельефам Среднего царства и старовавилонского периода). Во-вторых, результаты работы предоставляют новый инструмент для музейной интерпретации: экспозиции, раскрывающие не только иконографию, но и глубинные механизмы сословных ограничений и сакральной легитимации, могут быть более эффективны в образовательной работе. В-третьих, выводы исследования вносят вклад в теорию визуальной коммуникации, демонстрируя, как формальные элементы искусства становятся носителями идеологических сообщений и как эти сообщения кодируются в зависимости от социального статуса заказчика и адресата. Материалы исследования имеют образовательную ценность и могут быть интегрированы в курсы по истории искусства древнего мира, культурологии и визуальной антропологии.

Таким образом, настоящее исследование позволяет поставить более широкую проблему: каким образом в ранних государствах разные модели государственности и разные системы сословных ограничений порождают специфические способы визуализации победы на поле боя и насколько правомерны выводы о «цивилизационных различиях», сделанные на основе несопоставимых источников.

Обсуждение и результаты

Анализ египетских памятников целесообразно начать с царских захоронений. Именно они определяли направление развития искусства, на которое затем ориентировались частные лица. Самый ранний из царских памятников, представляющих интерес для настоящего исследования, – палетка Нармера. Она была обнаружена в Иераконполе и датируется концом IV – началом III тысячелетия до н. э. (Hornung, Krauss, Warburton, 2006, p. 45-50). На поверхности этой алевролитовой плиты, ныне хранящейся в Египетском музее Каира, запечатлены сцены, повествующие об объединении Верхнего и Нижнего Египта. На одной стороне палетки фараон Нармер, облаченный в белую корону Верхнего Египта, заносит булаву над поверженным врагом, которого он удерживает за волосы. На этой сцене можно увидеть художественное воплощение принципа иерархического масштаба, свойственного египетскому искусству на протяжении всего исторического периода. Фигура царя многократно превосходит по размеру не только противника, но и всех остальных персонажей – слуг, знаменосцев и обезглавленных врагов (Davis, 1992, p. 45-50).

Жест занесённой булавы, который специалисты часто именуют «замершим ударом», фиксирует момент наивысшего напряжения, изъятый из длящегося временного потока и помещённый в плоскость вечного настоящего. Этот композиционный приём, впервые применённый на палетке, станет устойчивой формулой египетского царского триумфа на многие столетия вперёд. Важно отметить, что уже на этом раннем памятнике присутствуют символы божественной поддержки. Так, в верхнем регистре на обеих сторонах палетки, словно взирая на происходящее, изображена богиня Хатхор (или Бат), а на реверсе над головой Нармера – бог Гор в образе сокола, покровитель царской власти, условно держащий на привязи пленённого врага. Таким образом, победа царя трактуется не только как результат его личной доблести, но и как прямое следствие божественного покровительства.

Палетка Нармера задаёт каноническую модель, которая будет воспроизводиться на протяжении всей истории древнеегипетской цивилизации. Согласно этой модели, правитель выступает единственным активным субъектом победы в ритуально-сакральном измерении. Именно его жест, воля и даруемая ему божественная поддержка определяют исход противостояния. Армия при этом присутствует как необходимый, но подчинённый элемент композиции – её роль и степень самостоятельности варьируются в зависимости от типа памятника и решаемых им иконографических задач, что будет подробнее рассмотрено при анализе рельефов V-VI династий.

Немного более поздний памятник – пластина из слоновой кости царя Дена, правившего в I династии ок. 2950-2900 гг. до н. э. (Приложение, Рисунок 2). Этот небольшой предмет (4,5 x 5,4 x 0,3 см), найденный в Абидосе и ныне хранящийся в Британском музее, содержит сцену, перекликающуюся с композицией палетки Нармера. На ней изображён царь Ден в характерном головном уборе, с занесённой над пленным азиатом булавой. При этом говорить о «дословном» повторении некорректно – различия в масштабе, характере жеста и общем контексте указывают скорее на адаптацию устойчивых иконографических мотивов, а не на механическое их копирование.

Примечательно, что близкие по схеме изображения триумфа над азиатскими противниками позднее появляются на скальных рельефах Вади-Магхара (Синайский полуостров) в эпоху V династии, что подтверждает устойчивость базовых элементов канона. Подобная преемственность позволяет рассматривать пластину как репрезентацию одной из локальных побед, иллюстрирующую общую модель межгосударственных контактов и военных практик региона (Wilkinson, 1999). Она также указывает на двойственную функцию ранней царской иконографии. Так, наряду с ритуально-сакральными задачами она могла фиксировать отдельные исторические эпизоды, которые затем переносились в сакральные пространства гробниц и храмов, обретая вневременной статус. Как убедительно показал Г. Франкфорт (Frankfort, 1954, p. 78-80), в обеих культурах граница между «реальным» и «символическим» в искусстве была проницаемой, но в Египте исторический референс сохранялся чаще, чем в Месопотамии. Общий контекст военных кампаний в этом регионе, с учётом специфики материально-технического обеспечения войск, был дан в фундаментальном обзоре У. Хамблина (Hamblin, 2006, p. 35-55). Он справедливо указал на то, что военная мощь была не только инструментом расширения границ, но и ключевым ресурсом для легитимации власти и наполнения казны, а памятники вроде палеток и стел не просто фиксировали победы, но и сами служили идеологическим оружием, утверждая образ правителя как гаранта космического порядка.

В эпоху V династии были созданы заупокойные комплексы царей Сахура (ок. 2458-2446 гг. до н. э.) и Ниусерра (ок. 2420 г. до н. э.) в Абусире, в которых сохранились выразительные рельефы. Эти памятники демонстрируют более сложные, многофигурные композиционные решения, в сравнении с архаичными палетками и пластинами. На фрагменте рельефа из храма Сахура, хранящемся в Египетском музее и Папирусном собрании Нового музея в Берлине (Приложение, Рисунок 3), изображены пленные азиаты, которых подводят к царю. Согласно современной интерпретации, предложенной Т. Эль-Авади (El Awady, 2009), в данной сцене

представлены не Сет и Сопду, как предполагалось ранее, а боги границ – Ха, олицетворяющий западную пустыню, и Сопду, связанный с восточными пределами Египта. В таком прочтении они выступают как покровители пограничных территорий, символически препровождая пленных к ногам правителя. Фигура самого царя Сахура в этом фрагменте не сохранилась, но по аналогии с другими рельефами его комплекса можно предполагать, что он был изображен принимающим дары и пленных, сидя на троне в окружении придворных. Такая композиция подчеркивает не столько личную воинскую доблесть царя, сколько его роль верховного распорядителя, управленца, с которым напрямую взаимодействуют даже боги (Borchardt, 1913, Bl. 1-15; Barta, 2005, S. 77-90).

Другой знаменитый рельеф Сахура из того же комплекса показывает возвращение египетского флота из Сирии (Приложение, Рисунок 4). На сохранившихся фрагментах видны нагруженные добычей корабли. На палубах различимы фигуры пленных, тюки с товарами, керамические изделия, символизирующие успех всего предприятия. К сожалению, рельеф сохранился фрагментарно, и значительная часть композиции оказалась утрачена. Опираясь на аналогичные сцены из того же заупокойного комплекса, а также на канонические принципы египетского искусства, можно воссоздать первоначальный замысел мастера. По-видимому, на рельефе был изображён царь Сахура, принимающий доклад о результатах экспедиции и о доставленной добыче. Эта композиция ценна тем, что она передаёт не единоборство с врагом, а сложноорганизованную, успешную для египтян военную операцию. Функция правителя, таким образом, заключается не в демонстрации личной отваги на поле боя, а в способности мобилизовать человеческие ресурсы и добиться цели за счёт эффективного их использования. Армия, флот, писцы и чиновники – все они действуют как части единой государственной машины, управляемой царём.

Рельефы Ниусерра, хронологически близкие памятникам Сахура и происходящие из того же Абусира, следуют сходной иконографической программе. На одном из фрагментов можно увидеть сцену триумфа: царь (Приложение, Рисунок 5) поражает врагов, а его воины берут пленных (Приложение, Рисунок 6). По известным фрагментам можно судить, что Ниусерра не внёс значимых изменений в уже сложившуюся композиционную схему. Он наследовал канонические принципы, разработанные его предшественниками. Это наблюдение подтверждается и триумфальной сценой самого Ниусерра, высеченной на скале в Вадимагхара на Синайском полуострове (Приложение, Рисунок 7). На ней царь изображен в классической позе победителя, заносащим булаву над пленным бедуином. Композиция архаична, она почти дословно повторяет схему палетки Нармера спустя полтысячелетия. Такая устойчивость канонической модели говорит о том, что египетская царская власть мыслилась как вневременная константа. Каждый новый правитель не создавал заново иконографию триумфа, но занимал место, предусмотренное ему богами и предками. Как подчеркивал Э. Хорнунг (Hornung, 1982, p. 135-140), божественность царя проистекала не из его личностных качеств или персональных достижений, а исключительно из его уникальной функциональной роли – монополии на поддержание космического порядка Маат.

В завершение обзора египетских царских памятников уместно привести рельефы Пепи II из его заупокойного храма в Саккаре (конец VI династии, ок. 2278-2184 гг. до н. э.) (Jéquier, 1938, pl. 36, 50). Эти сцены были созданы в эпоху, когда центральная власть заметно ослабела, власть номархов усилилась, а страна стояла на пороге Первого переходного периода. Несмотря на это царская иконография сохранила все свои традиционные черты. Так, на рельефе, изданном ещё Г. Жекье (Приложение, Рисунок 8), Пепи II изображен перед процессией богов и чиновников, приносящих ему дары. Эта сцена подчеркивает посредническую роль правителя между двумя мирами – сакральным и обыденным. На батальном рельефе из той же гробницы (Приложение, Рисунок 9) Пепи II поражает врага, заноса над ним булаву – точно так же, как это делал Нармер за тысячу лет до него.

Даже в условиях ослабления центральной власти художественная система продолжала воспроизводить идеал правителя-триумфатора, что свидетельствует о консервативности канонической традиции, поддерживаемой институтами храмовой и дворцовой культуры. Как показывают современные исследования визуализации насилия в Древнем царстве, подобная устойчивость идеологических моделей была фундаментальной характеристикой царской репрезентации (Bestock, 2018, p. 100-115). Сословный регламент жёстко ограничивал возможности частных лиц в оформлении их погребений: ни один номарх не мог быть представлен в батальной сцене в статусе триумфатора. Это ограничение отчётливо прослеживается в гробницах номарха Инти и чиновника Каиемхесета. При этом, несмотря на присутствие батальных сцен в декоративных программах обеих усыпальниц, фигура заказчика в роли триумфатора в них неизменно отсутствует.

Анализ памятников от палетки Нармера до рельефов Пепи II подтверждает сохранение устойчивой иконографической модели на протяжении почти тысячелетия (о социально-политическом контексте эпохи (Verner, 2001, p. 385-400)). Константами египетской царской иконографии на протяжении всего рассматриваемого периода выступали иерархический масштаб, композиционный мотив занесённого оружия или символического попиранья врага, а также знаки сакральной поддержки – образы богов либо их атрибуты. Вместе с тем роль армии в этой иконографии не оставалась неизменной.

В ранних памятниках (палетка Нармера, пластина Дена) войско присутствует как подчинённый фон, не претендующий на самостоятельную нарративную функцию. В рельефах V-VI династий (Сахура, Ниусерра, Пепи II) армия приобретает статус коллективного субъекта действия. Её организованность, слаженность и боеспособность становятся самостоятельными объектами изображения, косвенно свидетельствуя о способности царя мобилизовать и направить ресурсы государства. Фигура царя при этом сохраняет безусловное

иерархическое доминирование, однако не обесценивает коллективные усилия. Деятельная инициативность войска остаётся необходимым условием победы и значимым элементом нарратива. Именно эта черта – наличие в иконографии триумфа самостоятельно действующей армии – принципиально отличает развитую египетскую модель от аккадской схемы репрезентации власти, сложившейся при Нарам-Сине.

Описанная схема принципиально отличается от той, которая, как будет показано ниже, отражена в аккадской стеле Нарам-Сина. На последней композиционной доминантой будет фигура обожествлённого правителя, тогда как армия будет скорее образовывать обезличенный фон, призванный подчеркнуть контраст. Однако прежде чем переходить к сопоставлению, необходимо проанализировать месопотамские царские памятники, чтобы понять, был ли этот акцент на армии специфически египетским или же он присутствовал и на ранних этапах в месопотамской традиции.

В Междуречье издревле складывалась своя, уникальная традиция батальных сцен (Moortgat 1969, p. 25-45). Искусство ранних городов-государств, в рамках которого формировались эти памятники, подробно освещено в коллективных монографиях (Hansen, 2003). В раннединастическую эпоху батальные образы в Междуречье встречались не только на монументальных стелах, но и на цилиндрических печатях, где устойчиво воспроизводились мотивы фаланги щитоносцев, ритуального пленения и «священной войны» (Moortgat, 1969, p. 30-35). При этом в отличие от Египта, где военные сюжеты рано интегрировались в заупокойный контекст, в Южной Месопотамии они преимущественно оставались частью храмово-городской репрезентации, связанной с культом локальных божеств-покровителей – прежде всего Нингирсу в Лагаше, а в других центрах – соответствующих городских богов, таких как Нинурта, Шара или Инанна в зависимости от локальной традиции.

К III тыс. до н. э. относятся два важнейших царских памятника: Стела коршунов раннединастического периода и стела Нарам-Сина аккадского времени. Стела коршунов была создана по приказу Эаннатума, правителя города-государства Лагаша, около 2470 г. до н. э. и обнаружена в Гирсу (современный Телло) на юге Ирака (Sarzec, 1886, pl. 10). Подобно палетке Нармера изображения на ней были вырезаны с обеих сторон (Приложение, Рисунок 12).

В верхнем регистре изображена фаланга тяжеловооруженных воинов Эаннатума. Они сомкнули щиты, из-за которых выставлены копья. Воины наступают, попирая ногами тела поверженных врагов. Над полем боя кружат коршуны, уносящие в клювах отрубленные головы, – от этого образа стела получила свое современное название. В нижнем регистре, вероятно, представлена сцена гибели вражеского войска и его вождей. Фигура самого правителя Эаннатума на сохранившихся фрагментах видна не полностью, но он, по-видимому, был изображен на колеснице, выезжающей на поле боя. Следует отметить, что его размер лишь немного гипертрофирован, он вписан в общий строй, так что, судя по сохранившимся фрагментам, фигура правителя не подвергалась столь радикальному масштабированию, как в египетских памятниках, хотя полная реконструкция затруднена. Это важное отличие от египетских памятников, где царь всегда доминирует над всеми остальными персонажами. На Стеле коршунов акцент сделан не на персональном героизме правителя, а на коллективной мощи всего войска Лагаша, действующего под божественным покровительством. Нингирсу, изображенный на другой стороне стелы с сетью пленников, подчеркивает, что победа дарована богами, но сам царь еще не обожествлен и не отделен композиционно от своих воинов.

Стела коршунов важна для сравнительного анализа еще и потому, что она занимает промежуточное положение между ранней, родственной египетской, и поздней аккадской моделями. С египетскими памятниками ее сближают регистровая композиция и изображение слаженного действия войска. От аккадской стелы ее отделяет отсутствие единого диагонального пространства и, самое главное, отсутствие божественных атрибутов в иконографии правителя. Эаннатум – храбрый военачальник, но не бог. Победа принадлежит не только лично ему, но и всему войску Лагаша, сплоченному дисциплиной и поддержанному божеством. Такая модель близка к тому, что наблюдалось в египетских рельефах Сахура и Ниусерра – царь показан лично участвующим в битве, но его власть еще не обрела те признаки божественной, которые появятся в аккадский период.

Радикальный сдвиг происходит в аккадское время, при царе Нарам-Сине (ок. 2254-2218 гг. до н. э.). Его знаменитая стела (Приложение, Рисунки 13, 14), найденная в Сузах (куда она была вывезена в качестве трофея эламитами в XII в. до н. э.), но созданная, вероятно, в одном из главных городов Аккада – Сиппаре или Ниппуре, – порывает с регистровой традицией. Данный композиционный переворот маркирует существенную трансформацию идеологии власти в Аккадском государстве, которое к этому времени оформилось как первая территориальная империя с универсалистскими политическими притязаниями. Именно в этот период правитель начинает претендовать на место в божественном пантеоне (Liverani, 1993, p. 55-68). Мастер, создавший аккадскую стелу, выстраивает всё изобразительное поле как целостную композицию, организованную по принципу диагонального восхождения от нижней к верхней части памятника. Отказ от традиционной регистровой структуры представлял собой принципиальное новшество, не имевшее прямых precedents в предшествующей художественной практике Междуречья.

На голове Нарам-Сина надет рогатый шлем, традиционный атрибут месопотамских божеств. Появление этого символа в образе живого правителя недвусмысленно указывает на новый статус последнего. Нарам-Син предстает не просто как победоносный военачальник, но уже как божество, равное прочим богам (Winter, 1999, p. 86-88). Его поза не демонстрирует агрессии, он не заносит оружие для удара, а лишь спокойно опирается одной ногой на тело поверженного врага, держа в руке лук и боевой топор. Взгляд правителя устремлен ввысь, к вершине горы, над которой сияют, по-видимому, три небесных знака, идентифицируемые И. Винтер как солнечные диски, символизирующие присутствие высших сил, осеняющих таким образом

его победу. Как показала И. Винтер в детальном анализе, эти звезды – не просто декоративный элемент, а ключевой иконографический маркер. Они свидетельствуют о том, что сам бог солнца и богиня войны провозглашают триумф Нарам-Сина и утверждают его божественный статус (Winter, 2004, p. 609-620; Winter, 2010, p. 85-110). На основании приведённых деталей можно сделать вывод о том, что победа трактуется на этом памятнике не столько как закономерный результат удачно осуществлённых военных действий, личной отваги и умения управлять армией, но как прямое следствие божественной природы царя.

Аккадские воины, следующие за царем, переданы в меньшем масштабе. Их фигуры едва различимы на крутом горном склоне. В отличие от египетских рельефов, где воины активно сражаются, на стеле Нарам-Сина аккадцы просто восходят на гору. Среди них есть те, кто несёт знамена или луки, но ни один не изображен в момент схватки с врагом. Некоторые исследователи полагают, что такая иконография служила главной цели – подчеркнуть триумф божественного повелителя, при этом не присваивая себе его славу (Dijk, 2016). Этот рельеф явно контрастирует с египетскими памятниками, на которых армия действует самостоятельно, без прямого участия царя. Любопытным представляется то, что на стеле Нарам-Сина фигуры его врагов переданы в различающихся, но обязательно «живых» позах. Среди поверженных и молящих о пощаде луллубеев выделяется фигура их вождя, изображенного коленопреклоненным, взывающим к милости победителя. Этот экспрессивный жест мольбы добавляет сцене драматизма и подчеркивает важность эмоционального впечатления, которое стела Нарам-Сина призвана была оказывать на зрителя (Bahrani, 2008, p. 118-120). Показательно также и то, что в целом на представленных сценах индивидуальные черты персонажей переданы в строгом соответствии с традиционными иконографическими моделями. Таким образом, противники Нарам-Сина, изображённые на его стеле, показаны носителями признаков свойственного всему ближневосточному искусству иконографического типа «возносящего мольбы побежденного».

Функция приведённого выше памятника также принципиально иная, в сравнении с рельефами на стенах египетских гробниц. Стела Нарам-Сина была создана для живых людей. Она была воздвигнута, по всей видимости, в Сиппаре (на что косвенно указывает эламская надпись, фиксирующая её перемещение), хотя вопрос о первоначальном местонахождении памятника остаётся дискуссионным, и была доступна обозрению жрецов, знати и, возможно, участников религиозных процессий. Ее задача заключалась не в магическом обеспечении загробного бытия, а в прославлении царя перед современниками и потомками, в утверждении его божественности в священном пространстве храма. З. Баграни (Bahrani, 2008, p. 105-130) в своей монографии о месопотамском искусстве предложила интерпретировать эту стелу в контексте концепции «образ – это реальность». Это означает, что изображение обоженного царя, стоящего на горе и попирающего врагов, само по себе было политическим и религиозным актом, который не только и не столько отражал реальность, сколько конструировал ее. Стела функционировала не как нарратив о победе, но как перформативный акт её увековечивания.

На основании проведённого обзора царских памятников обеих культур представляется возможным перейти к их сопоставлению. Сравнение египетских рельефов от Нармера до Пепи II с месопотамскими стелами указывает на несколько важных разнонаправленных тенденций в искусстве. При сопоставлении синхронных памятников, таких как рельефы V династии (Сахура, Ниусерра) и Стела коршунов (раннединастический период), обнаруживается глубинное типологическое сходство – иерархический масштаб (пусть и менее выраженный на памятнике из Лагаша), регистровая композиция и, что важнее всего, решающая роль хорошо организованной армии, действующей по воле правителя. Правитель на шумерской стеле – верховный военачальник, но не бог.

Однако при сравнении канонических для Египта памятников с аккадской стелой Нарам-Сина на первый план выходят радикальные различия, которые и составляют главную научную проблему. Первое из них заключается в том, что в Египте на протяжении всего периода Древнего царства господствовал регистровый принцип организации пространства, позволявший развернуть сложную, многофигурную композицию, состоявшую из нескольких сцен, в необходимой последовательности. Аккадская же стела отказывается от полей в пользу единого диагонального поля, что создает ощущение динамики и выражает идею иерархического восхождения, возвышения царя над миром людей.

Второе, более существенное различие – степень эксплицитности божественных атрибутов. В Египте сакральный статус правителя передавался как посредством явных атрибутов – урея и Хорового имени в титулатуре, – так и через имплицитный подтекст военных триумфов, где сам факт победы интерпретировался как манифестация Маат. В Аккаде Нарам-Син присваивает божественный атрибут – рогатый шлем, что является радикальным новшеством, обусловленным провозглашением царём себя живым богом.

Третье, наиболее важное для настоящего исследования различие состоит в трактовке изображения армии. Здесь, однако, необходимо провести внутреннее разграничение внутри самого египетского корпуса источников, поскольку художественная трактовка войска не является единообразной во всех рассмотренных памятниках. В ранних царских изображениях, прежде всего на палетке Нармера и пластине Дена, правитель предстаёт единственным активным субъектом победы. Он заносит булаву и попирает врага, тогда как армия лишь обозначает контекст происходящего. В рельефах V-VI династий, в заупокойных комплексах Сахура, Ниусерра и Пепи II, акцент заметно смещается – воины взбираются по осадным лестницам, сражаются в рукопашной, конвоируют пленных, флот доставляет добычу. Армия приобретает черты самостоятельно действующего коллективного субъекта, хотя и остаётся концептуально подчинённой воле царя как верховного распорядителя. Именно эта более поздняя египетская модель батальной сцены принципиально отличается от аккадской стелы Нарам-Сина, в которой солдаты-воины полностью «редуцированы» до статичного фона. Мастер отобразил, как они восходят по горному склону, но не совершают никаких самостоятельных боевых

действий, служа лишь средой, в которой раскрывается несравнимое величие обожествлённого правителя. Таким образом, схема репрезентации царя и войска в Египте трансформировалась во времени. В додинастический и раннединастический периоды она имела много общих черт с месопотамской традицией раннединастического времени. Позднее появились значимые различия, иллюстрирующие новые тенденции в искусстве двух регионов Ближнего Востока. Так, на египетских батальных сценах Древнего царства армия постепенно начинает осмысляться как структурно значимый элемент нарратива, обретающий субъектность, тогда как в Месопотамии, что наглядно прослеживается на стеле Нарам-Сина, изображение войска скорее лишь служило фоном для фигуры победоносного царя.

Иные принципы визуальной репрезентации событий военной истории можно обнаружить при переходе на третий уровень анализа, связанный с частными памятниками Египта. В то время как сопоставление царских памятников выявило общую для обеих культур модель репрезентации, в которой наглядно представлен принцип иерархического доминирования правителя, анализ гробниц Инти и Каиемхесета позволяет ответить на ключевой вопрос: каким образом сословные ограничения трансформировали прежде сугубо царскую иконографию триумфа в частном контексте и насколько жёсткими были эти ограничения по сравнению с месопотамской традицией.

Гробница номарха Инти в Дешашехе (Приложение, Рисунок 10) представляет собой мастабу из сырцового кирпича, впервые опубликованную ещё на заре египтологии (Petrie, 1898, p. 4-7, pl. IV-VII). На стенах её модели, среди сцен приношений и повседневной жизни, разворачивается композиция, не имеющая прямых аналогий в частных гробницах Древнего царства. Батальные сцены являются исключительной редкостью для нецарских погребений (Nagur, 1987, p. 265-280). В гробнице же Инти представлено детальное изображение штурма азиатской крепости. Сам факт появления такой сцены в провинциальной гробнице свидетельствует о социальных и идеологических процессах, характерных для заката Древнего царства. К ним прежде всего следует отнести усиление номархов, их растущую самостоятельность и возросшую военно-административную активность на восточных границах. Эти обстоятельства, по-видимому, побудили Инти к беспрецедентному шагу – размещению в собственной гробнице сюжета, прежде являвшегося исключительно царской прерогативой (Kanawati, 1977, p. 95-112; Strudwick, 1985, p. 267-270; Mourad, 2011, p. 147-148). При этом, как уже подчёркивалось, фигура самого номарха в сцене осады отсутствует, что свидетельствует о принципиальной неполноте заимствования и о непреодолимости ключевого ограничения сословного регламента, состоявшего в запрете на изображение частного лица в роли триумфатора.

Власть номарха показана в гробнице Инти не посредством отображения чиновника на поле боя, командующего армией и повергающего врагов, а косвенно, через сам факт существования организованного, дисциплинированного войска, способного одерживать верх над противником. Владелец усыпальницы выступает не как герой-воитель, но как гарант порядка, способный мобилизовать ресурсы и направить войско навстречу неприятелю. Подобное объяснение находит непосредственное подтверждение в концепции декорума, сформулированной Дж. Бэйнсом на основе памятников древнеегипетского искусства. Согласно ей, частное лицо могло заимствовать царские военные сюжеты, но не могло присваивать себе позу триумфатора, поскольку это право было исключительной прерогативой правителя (Baines, 2007, p. 284-286). Отсутствие фигуры Инти в сцене боя – не столько признак «имперсональности», обезличенности египетской власти, сколько результат сословного ограничения, которое невозможно было обойти.

Аналогичную сцену можно обнаружить в гробнице чиновника Каиемхесета в Саккаре, датируемой концом V династии, временем правления Джедкара Исеси или Униса (McFarlane, 2003) (Приложение, Рисунок 11). На одном из рельефов этой усыпальницы изображена осада азиатской крепости с уникальной технической деталью – осадной лестницей на колесах. Это одно из наиболее ранних известных изображений подобного приспособления в древнеегипетском искусстве, абсолютно не характерное для декора гробниц (Mourad, 2011, p. 142-143; McFarlane, 2003, pl. 48). Непосредственно фигура Каиемхесета в батальной сцене также отсутствует.

Можно предположить, что столичный чиновник мог видеть большее количество рельефов, нежели провинциальный номарх. Кроме того, он мог наблюдать – в мирной обстановке или непосредственно в бою – приспособления для штурма и осады, о которых Инти не знал. Но и для Каиемхесета оставался нерушимым главный запрет, состоящий в невозможности изображать себя в роли триумфатора. Таким образом, можно заключить, что в Египте существовала четкая система иконографических схем, используемых в батальных сценах: царь обладал полным набором прерогатив, тогда как номархи и чиновники могли заимствовать сюжет, но им не позволялось изображать себя триумфаторами. Эта градация отражала реальную иерархию власти и была канонически закреплена.

Для Месопотамии картина представляется существенно иной. До настоящего времени не зафиксировано ни одного надёжно атрибутированного изображения батальной сцены в частном или царском погребальном комплексе раннединастического или аккадского периода. Однако при формулировке окончательных выводов необходимо учитывать ограниченность источников. С одной стороны, месопотамская погребальная традиция III тыс. до н. э. по сравнению с египетской значительно беднее в отношении сохранившихся памятников. Так, большинство царских гробниц, а также усыпальниц представителей знати либо разрушено, либо остаётся неисследованным, что существенно сужает эмпирическую базу для прямых сопоставлений. С другой стороны, и в Египте батальные сцены в III тыс. до н. э. весьма редки. Фактически, на тысячи известных погребений номархов и чиновников Древнего царства приходятся единичные случаи гробниц, декорированных батальными сценами. Следовательно, наблюдаемое различие не обязательно объясняется тотальным

запретом на присвоение царской иконографии в Месопотамии. Оно может отражать как более жёсткий сословный регламент, так и специфику месопотамского погребального обряда, в рамках которого военные сюжеты просто не включались в декор усыпальниц вне зависимости от сословного статуса заказчика. Единственной массовой категорией памятников, содержащей сцены с участием вооружённых фигур, остаются цилиндрические печати раннединастического и аккадского времени. Однако обнаруживаемые на них изображения, как правило, носят мифологический или ритуальный характер и не могут быть интерпретированы как репрезентации реальных военных кампаний частных лиц.

В Междуречье, особенно в аккадский период, наблюдается высокая степень централизации власти. Тем не менее в составе державы существовали наместники (энси) и представители местных элит, чья степень автономии варьировалась и остаётся предметом научной дискуссии. В отличие от Египта конца Древнего царства, где номархи постепенно усиливали региональную самостоятельность, аккадская модель, по-видимому, предполагала более жёсткий контроль над репрезентацией власти, что могло ограничивать использование царской иконографии. Потому и запрет на присвоение царской иконографии был более строгим. В доступном корпусе памятников отсутствуют достоверные примеры того, чтобы зависимые правители или наместники Аккадской державы воспроизводили иконографию, сопоставимую с триумфальной программой Нарам-Сина. Однако это обстоятельство следует интерпретировать с осторожностью. Оно может в равной мере свидетельствовать как об идеологической монополии центра, так и о состоянии сохранности источников. В Египте же номархи были достаточно сильны, чтобы позволить себе заимствовать иконографические схемы, ранее присущие лишь царским изображениям, но недостаточно сильны, чтобы присвоить непосредственно иконографию царя. Таким образом, контраст в степени жёсткости сословного регламента отражает фундаментальные различия в политической структуре двух цивилизаций: относительно децентрализованная модель власти в Египте допускала ограниченную визуальную узурпацию царских сюжетов региональной элитой, тогда как аккадская держава, выстроенная вокруг фигуры обожествлённого монарха, требовала абсолютной монополии на иконографию триумфа.

Заключение

В проведённом исследовании была предложена трёхуровневая схема классификации источников. В первый уровень входят царские египетские памятники, во второй – царские памятники из Месопотамии, в третий – частные памятники из Египта. Анализ материала позволил сформулировать несколько ключевых выводов, непосредственно отвечающих на поставленные во введении задачи.

Первая задача заключалась в характеристике египетских царских памятников от Нармера до Пепи II. Анализ показал, что на протяжении около девяти столетий (с XXXI по XXII в. до н. э.) египетская иконография царского триумфа оставалась устойчивой. Основные её элементы, такие как иерархическое выделение фигуры царя за счёт большего масштаба, поза с занесённой булавой (или символическое попираие врага), а также присутствие знаков божественной поддержки, регулярно воспроизводятся от палетки Нармера до рельефов Пепи II. Роль армии в изображениях при этом эволюционирует: от второстепенного фона в ранних памятниках к более активному коллективному субъекту действия в рельефах V-VI династий. Даже в эпоху децентрализации и ослабления царской власти искусство продолжало транслировать идеал всемогущего правителя-триумфатора, что свидетельствует о консервативности египетского канона и его ориентации на трансляцию вневременных элементов картины мира.

Вторая задача состояла в том, чтобы проанализировать царские памятники из Междуречья. В ходе её решения удалось выявить стилистическую эволюцию от Стелы коршунов (раннединастический период) к стеле Нарам-Сина (аккадский период). На Стеле коршунов можно увидеть регистровую композицию, изображение рядов воинов, а сам царь Заннатум почти не выделен масштабом и не наделён божественными атрибутами. Победа досталась войску Лагаша, сражающемуся под покровительством бога Нингирсу. На стеле же Нарам-Сина обнаруживается радикальный разрыв с этой традицией, проявившийся в отказе от регистров в пользу единого диагонального поля и увеличенной в масштабе фигуре царя. Отдельно следует выделить появление на его голове рогатого шлема – атрибута высших сил, и звезд-богов, осеяющих его победу. Войско Нарам-Сина фактически оказалось редуцировано до уровня статичного фона. Эта эволюция отражает важные идеологические изменения в Аккаде. Провозглашение Нарам-Сином себя живым богом потребовало от мастеров выработать актуальные подходы к иконографии, позволяющие отобразить новый статус правителя.

Третья задача заключалась в сопоставлении египетской и аккадской моделей царской иконографии. В ходе исследования было обнаружено больше сходств, чем различий между памятниками двух цивилизаций. В обеих культурах верховная власть была персонализирована и поддерживалась высшими силами. Иерархический масштаб, поза триумфатора, активная роль правителя как единственного субъекта победы – универсальные черты для обеих культур. Различия, среди которых сохраняющаяся регистровая композиция в Египте и диагональная в Аккаде, активная армия в Египте и образующее статичный фон войско в Аккаде, имплицитная сакральность царской власти в долине Нила и эксплицитное обожествление Нарам-Сина, объясняются не общим фундаментальным противопоставлением цивилизаций, а, прежде всего, разными художественными задачами. Важен и исторический контекст – в Аккаде имел место беспрецедентный акт самообожествления правителя, что потребовало от мастеров поиска новых композиционных и стилистических решений.

Четвертая задача состояла в анализе частных памятников Египта. Гробницы номарха Инти и чиновника Каиемхесета показывают, что частные лица могли заимствовать связанные с войной сюжеты из царской иконографии, но были строго ограничены в изображении непосредственно себя в качестве триумфатора. Отсутствие Инти и Каиемхесета в батальных сценах – не признак обезличенности египетской власти, а прямое следствие наличия сословного регламента, закрепленного в художественном каноне. Кроме того, в Египте существовали своего рода уровни доступа к составляющим иконографию триумфа элементам. Так, царь обладал полным набором прерогатив, далее следовал номарх, а затем и чиновник, которому дозволялось включать в декор своей гробницы батальные сцены, однако изображать себя в образе триумфатора ему было запрещено. Эта градация отражала реальную иерархию власти.

Наконец, пятая задача заключалась в поиске причины отсутствия батальных сцен в гробницах частных лиц в Месопотамии. В искусстве Междуречья, в отличие от египетского, частные лица, включая элиту, не оставили в своих погребениях сцены, в которых сражались бы с врагами. Это утверждение так же справедливо в отношении декорированного погребального инвентаря и стел. Единственным исключением выступают отображающие мифологические сюжеты изображения единоборств на цилиндрических печатях. Подобное различие может быть связано с более жесткой централизацией власти в Аккаде, где любая попытка присвоения элементов царской иконографии воспринималась как посягательство на божественный статус самого правителя. В Египте же номархи были достаточно сильны, чтобы позволить себе «узурпировать» сюжет, но недостаточно сильны, чтобы присвоить иконографию царя в батальных сценах.

Перспективным направлением дальнейших исследований представляется проверка устойчивости трёх-уровневой модели на материале Среднего царства Египта и старовавилонского периода Месопотамии. На уровне царских памятников это предполагает сопоставление, например, египетских царских рельефов Среднего царства (в том числе памятников Сенусерта III) с монументальными памятниками старовавилонских правителей, прежде всего со стелой Хаммурапи, чтобы проследить, как меняется баланс между «личной доблестью» царя и эффективным командованием войском в новых политических условиях. На уровне частных памятников подобное сопоставление может включать гробницы номархов Бени-Хасана. Кроме того, на уровне частных памятников важно выявить, сохранялся ли в Среднем царстве запрет на позу триумфатора для провинциальной элиты и имели ли место в старовавилонской традиции случаи использования батальных сюжетов вне царской иконографии. Наконец, на уровне межкультурного сопоставления перспективно рассмотреть, как в обеих традициях эволюционирует понятие декорума – от жёстких сословных ограничений Древнего царства до более гибких моделей легитимации в эпоху региональных держав. Такая проверка позволит оценить эвристическую силу предложенной модели и уточнить границы её применимости к другим синхронным и типологически близким культурам Ближнего Востока.

Приложение

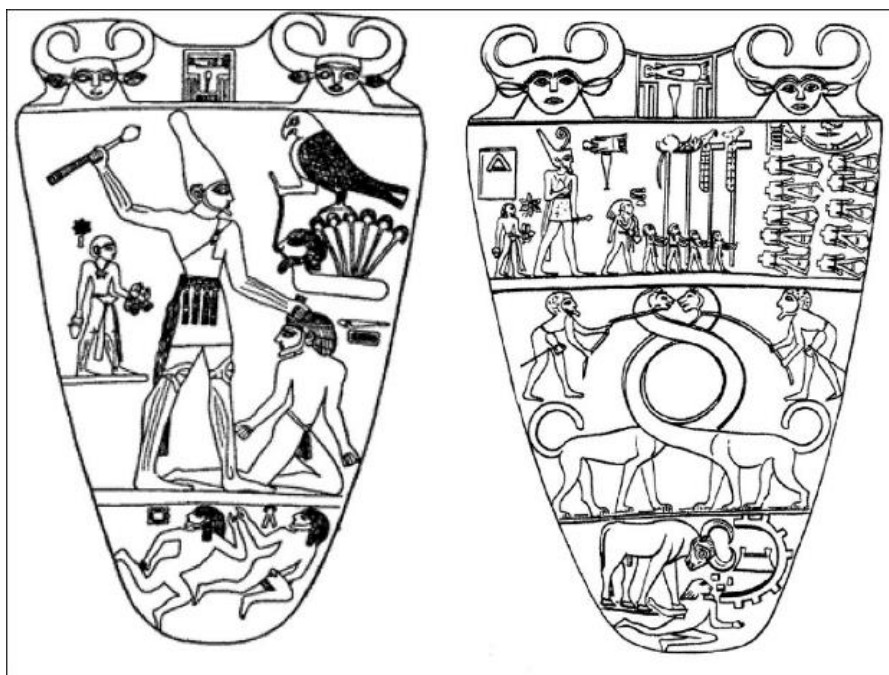


Рисунок 1. Палетка царя Нармера с изображением триумфа (прорисовка). Алевролит. XXXI в. до н. э. Египетский музей, Каир. Источник: Bestock, 2018, p. 65



Рисунок 2. Пластина из слоновой кости царя Дена со сценой триумфа над азиатами. 4,5×5,4×0,3 см. XXX в. до н. э. Британский музей, Лондон (№ EA 55586). Источник: Ancient Egypt Online (<https://egypt-museum.com/sandal-ivory-label-of-king-den-striking-down-asiatic-tribesman>)

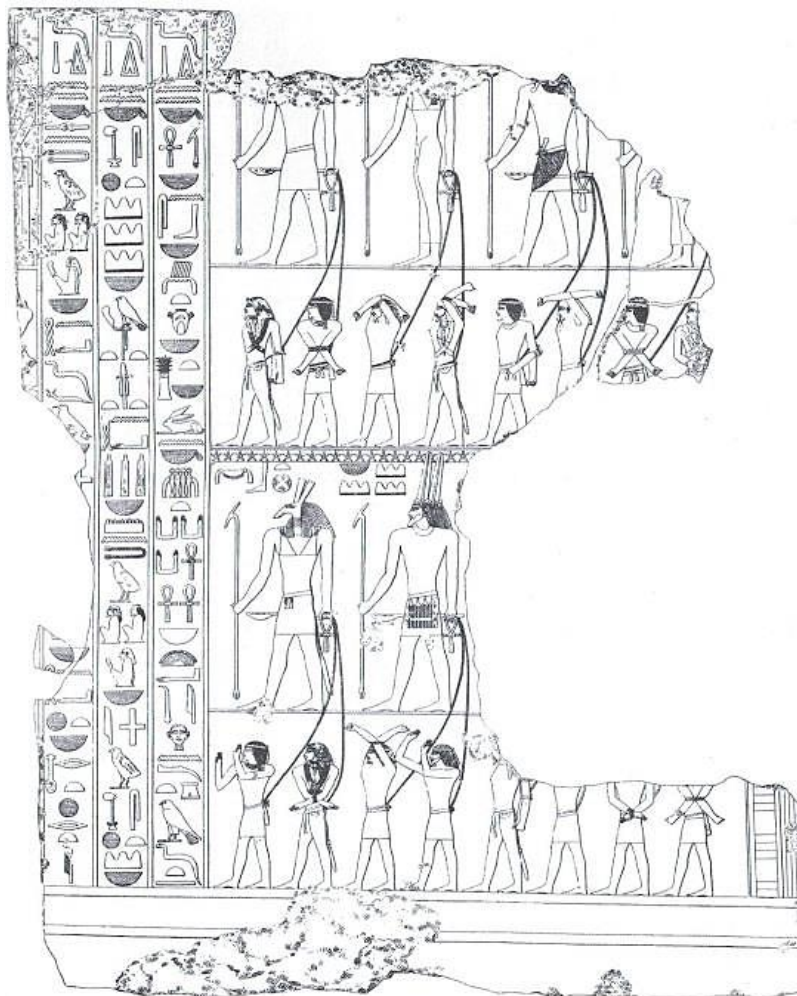


Рисунок 3. Фрагмент рельефа из заупокойного комплекса царя Сахура в Абусире: пленные перед царём (прорисовка). V династия. Египетский музей и Папирусное собрание Нового музея, Берлин. Источник: SMB-digital (<https://recherche.smb.museum/detail/1899937/relieffragment-aus-dem-totentempel-des-sahure-g%C3%B6tter-mit-gefangenen>)



Рисунок 4. Фрагмент рельефа из заупокойного комплекса царя Сахура в Абусире: возвращение флота из Сирии. V династия. Новый музей, Берлин. Источник: Borchardt, 1913, Bl. 14-15

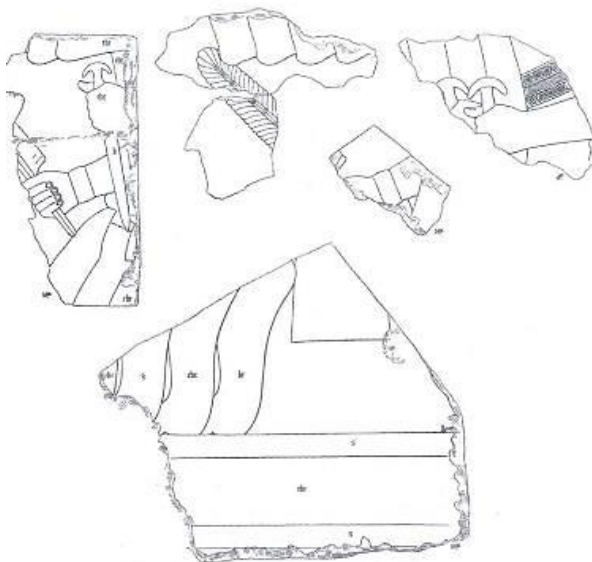


Рисунок 5. Сцена триумфа царя Ниусерра. Прорисовка рельефа из поминального комплекса в Абусире. V династия. Источник: Bestock, 2018, p. 104

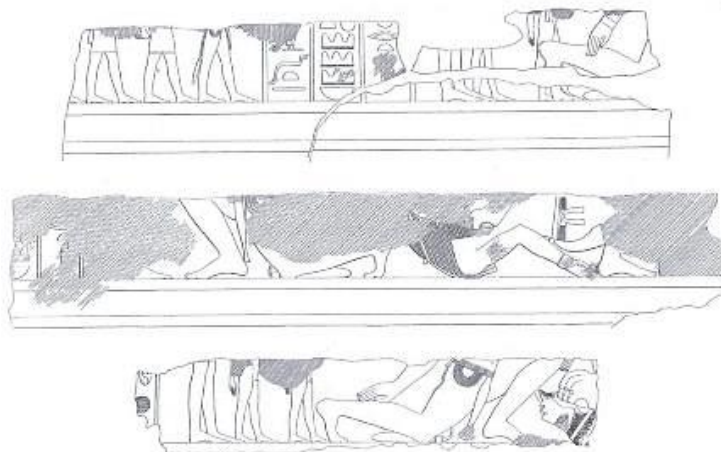


Рисунок 6. Фрагменты сцен триумфа царя Ниусерра. Прорисовка рельефа из поминального комплекса в Абусире. V династия. Источник: Bestock, 2018, p. 105



Рисунок 7. Сцена триумфа царя Ниусерра над бедуинами. Рельеф из Вади-Магхара. V династия. Египетский музей, Каир.
Источник: Ancient Egypt Online (<https://ancientegyptonline.co.uk/niuserre/>)

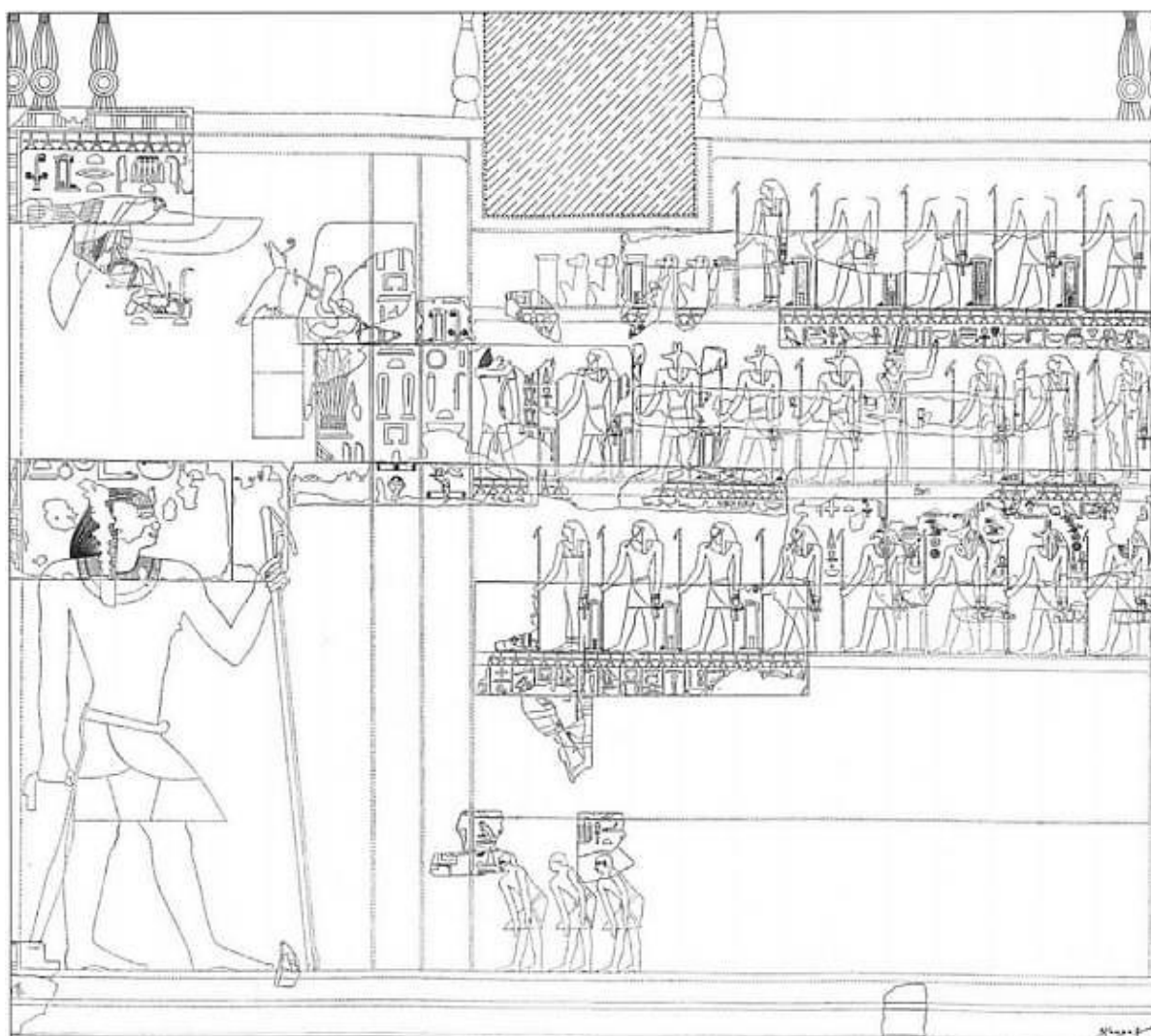


Рисунок 8. Царь Пепи II перед богами и чиновниками. Прорисовка рельефа из заупокойного храма в Саккаре. VI династия.
Источник: Jéquier, 1938, pl. 50

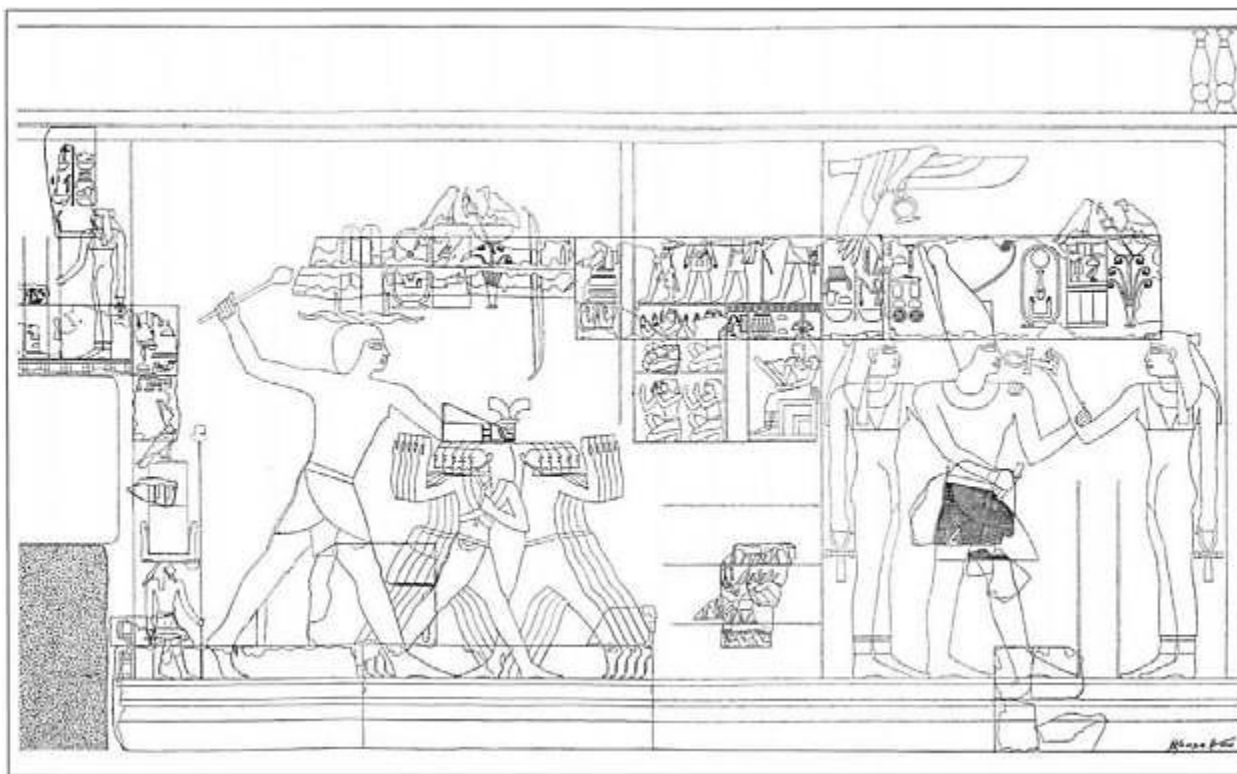


Рисунок 9. Батальная сцена царя Пепи II.

Прорисовка рельефа на северной стене Северной часовни заупокойного храма в Саккаре. VI династия.

Источник: Jéquier, 1938, pl. 36



Рисунок 10. Сцена осады азиатской крепости.

Прорисовка рельефа из колонного зала (восточная стена) гробницы номарха Инти в Дешашехе. V династия.

Источник: Kanawati, McFarlane, 1993, pl. 27



Рисунок 11. Сцена осады азиатской крепости с уникальной осадной лестницей на колесах.
Прорисовка рельефа из гробницы чиновника Каиемхесета в Саккаре (западная стена колонного зала). V династия.
Источник: McFarlane, 2003, pl. 48



Рисунок 12. Обратная сторона Стелы коршунов (фрагмент).
Известняк. Раннединастический период III, ок. 2450 г. до н. э. Гирсу (Телло), Ирак. Источник: Sarzec, 1886, pl. 10



Рисунок 13. Стела царя Нарам-Сина. Известняк. Аккадский период, ок. 2254-2218 гг. до н. э. Обнаружена в Сузах, ныне Лувр, Париж. Источник: Winter, 2010, p. 62, fig. 14



Рисунок 14. Стела царя Нарам-Сина (прорисовка). Источник: Winter, 2004, p. 609, fig. 2

Источники | References

1. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974.
2. Assmann J. Ma'at: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten. München: C. H. Beck, 1990.
3. Assmann J. The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs. N. Y.: Metropolitan Books, 2002.
4. Bahrani Z. Rituals of War: The Body and Violence in Mesopotamia. N. Y.: Zone Books, 2008.
5. Baines J. Visual and Written Culture in Ancient Egypt. Oxford: Oxford University Press, 2007.
6. Barta M. Das Memorialbild des Alten Reiches im Kontext der königlichen und privaten Grabarchitektur // Studien zur Altägyptischen Kultur. 2005. Bd. 33.
7. Bestock L. Violence and Power in Ancient Egypt: Image and Ideology before the New Kingdom. L.: Routledge, 2018.
8. Borchardt L. Das Grabdenkmal des Königs S'ahū-Re'. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1913. Bd. 2: Die Wandbilder.
9. Davis W. Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art. Berkeley: University of California Press, 1992.
10. Dijk R. M. van. The standards on the victory stele of Naram-Sin // Journal for Semitics. 2016. Vol. 25. No. 1.
11. El Awady T. Sahure – The Pyramid Causeway: History and Decoration Program in the Old Kingdom. Prague: Charles University, 2009.
12. Frankfort H. Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature. Chicago: University of Chicago Press, 1948.
13. Frankfort H. The Art and Architecture of the Ancient Orient. Harmondsworth: Penguin Books, 1954.
14. Hamblin W. J. Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors at the Dawn of History. L. – N. Y.: Routledge, 2006.
15. Hansen D. P. Art of the Early City-States // Art of the First Cities: The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus / ed. by J. Aruz, R. Wallenfels. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 2003.
16. Harpur Y. Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom: Studies in Orientation and Scene Content. L.: KPI, 1987.
17. Hornung E. Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
18. Hornung E. Geschichte als Fest: Zwei Vorträge zum Geschichtsbild der frühen Menschheit. Darmstadt: WBG, 1966.
19. Hornung E., Krauss R., Warburton D. A. Ancient Egyptian Chronology. Leiden: Brill, 2006.
20. Jéquier G. Le Complexe funéraire de Pepi II à Saqqarah. II. Le temple funéraire (chapelles cultuelles, magasins, salles de procession). Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1938.
21. Kanawati N. The Egyptian Administration in the Old Kingdom: Evidence on Its Economic Decline. Warminster: Aris & Phillips, 1977.
22. Laboury D. How to Read (Ancient Egyptian) Art? // The Oxford Handbook of Egyptology / ed. by I. Shaw, E. Blosam. Oxford: Oxford University Press, 2020.
23. Lévy-Bruhl L. How Natives Think. Princeton: Princeton University Press, 1985.
24. Liverani M. Akkad: An Introduction // Akkad, the First World Empire: Structure, Ideology, Traditions / ed. by M. Liverani. Padua: Sargon, 1993.
25. Mauss M. Sociology and Psychology: Essays. L.: Routledge & Kegan Paul, 1979.
26. McFarlane A. Mastabas at Saqqara: Kaiemheset, Kaipunesut, Kaiemsenu, Sehetepu, and Others. Oxford: Aris and Phillips, 2003.
27. Moortgat A. The Art of Ancient Mesopotamia: The Classical Art of the Near East. L.: Phaidon, 1969.
28. Mourad A.-L. Siege Scenes of the Old Kingdom // The Bulletin of the Australian Centre for Egyptology. 2011. Vol. 22.
29. Panofsky E. Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. Garden City: Doubleday, 1955.
30. Petrie W. M. F. Deshasheh, 1897. L.: Egypt Exploration Fund, 1898.
31. Sarzec E. de. Découvertes en Chaldée. P.: E. Leroux, 1886. T. 1: Fouilles.
32. Strudwick N. The Administration of Egypt in the Old Kingdom: The Highest Titles and Their Holders. L.: KPI, 1985.
33. Verner M. Old Kingdom: An Overview // The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt / ed. by D. B. Redford. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 2.
34. Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.
35. Wilkinson T. A. H. Early Dynastic Egypt. L. – N. Y.: Routledge, 1999.
36. Winter I. J. On Art in the Ancient Near East. Leiden: Brill, 2010. Vol. 1: Of the First Millennium BCE.
37. Winter I. J. Reading Ritual in the Archaeological Record: Depiction and Text in the Art of the Ancient Near East // Fluchtpunkt Uruk: Archäologische Einheit aus methodischer Vielfalt / hrsg. von H. Kühne, R. Bernbeck, K. Bartl. Rahden: Leidorf, 1999.
38. Winter I. J. The Conquest of Space in Time: Three Suns on the Victory Stele of Naram-Sîn // Assyria and Beyond: Studies Presented to Mogens Trolle Larsen / ed. by J. G. Dercksen. Leuven: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 2004.

Информация об авторах | Author information**Реунов Юрий Сергеевич¹**, к. иск.¹ Центр египтологических исследований Российской академии наук (ЦЕИ РАН), г. Москва**Yury Sergeevich Reunov¹**, PhD¹ Centre for Egyptological Research of the Russian Academy of Sciences (CES RAS), Moscow¹ yury.reunov@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 10.03.2026; опубликовано online (published online): 07.07.2026.

Ключевые слова (keywords): Древний Египет; иконография триумфа; Древнее царство; палетка Нармера; Стела коршунов; стела Нарам-Сина; гробница Инти; Ancient Egypt; iconography of triumph; Old Kingdom; Narmer Palette; Stele of the Vultures; Victory Stele of Naram-Sin; tomb of Inti.