Реунов Юрий Сергеевич

ПРЕДЫСТОРИЯ ЖАНРА БАТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ. ИХ ИСТОРИЧЕСКОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Батальные композиции в искусстве древнего Египта получили наибольшее развитие в эпоху Рамессидов, однако корнями своими уходят в глубокую древность. На примере ряда памятников, относящихся к додинастике, а также времени Раннего, Среднего и Нового Царства, представляется возможным определить основные этапы развития композиции и иконографии батальных сцен, а также классифицировать памятники по видам. До настоящего момента указанные вопросы в египтологических исследованиях не поднимались, поэтому сделанные в результате работы выводы могут быть использованы в качестве основы для дальнейшего изучения проблемы композиции и иконографии батальных сцен, их исторического и символического осмысления.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/36.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 144-153. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.044/7.032
Искусствоведение

Батальные композиции в искусстве древнего Египта получили наибольшее развитие в эпоху Рамессидов, однако корнями своими уходят в глубокую древность. На примере ряда памятников, относящихся к додинастике, а также времени Раннего, Среднего и Нового Царства, представляется возможным определить основные этапы развития композиции и иконографии батальных сцен, а также классифицировать памятники по видам. До настоящего момента указанные вопросы в египтологических исследованиях не поднимались, поэтому сделанные в результате работы выводы могут быть использованы в качестве основы для дальнейшего изучения проблемы композиции и иконографии батальных сцен, их исторического и символического осмысления.

Ключевые слова и фразы: батальные сцены; Рамессиды; оружие; Тутмос III; символизм; композиция; сцена; палетка; колесницы; исторические элементы.

Юрий Сергеевич Реунов
Кафедра теории и истории искусств
Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова
vonuer@yandex.ru

ПРЕДЫСТОРИЯ ЖАНРА БАТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ. ИХ ИСТОРИЧЕСКОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ©

В настоящей работе рассматриваются истоки батальных сцен в древнеегипетском искусстве, а также предлагается периодизация их развития, что позволяет определить общее и частное в сравнении памятников времени Рамессидов и предшествующих эпох, а также классифицировать памятники в соответствии с рассматриваемым вопросом. До настоящего момента подобные попытки не предпринимались, хотя батальные сцены занимают важное место в жанровом репертуаре мастеров древнего Египта.

История древнего Египта знает немало имён фараонов-воителей, важной особенностью времени правления которых стали военные действия, проводимые как на территории долины Нила, так и за границами страны. Память о сражениях была запечатлена на стенах храмов в батальных сценах, на ритуальных палетках, а также на предметах декоративно-прикладного искусства и ритуального вооружения. Далее будут рассматриваться памятники, которые позволяют определить стадии и характеристики развития приёмов изображения батальных сцен, нашедшие воплощение в искусстве древнего Египта.

Корни батальных композиций как реализации идеи противоборства двух начал лежат во времени, предшествующем образованию единого египетского государства. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что сама идея борьбы является одной из наиболее древних в искусстве. Объяснение этому лежит в смысловом значении такого рода событий.

Батальные сцены известны египтологам уже достаточно давно, однако до настоящего времени их традиционно рассматривали преимущественно как сопутствующий тексту изобразительный материал, несколько умаляя тем самым их значение в общей системе композиционного решения. В силу объективных причин создание наиболее масштабных и сложных батальных сцен относится ко времени правления царей династии Рамессидов. В настоящей работе предлагается периодизация развития батальных сцен в египетском искусстве, которая позволяет выявить отдельные приёмы и методы, воспринятые мастерами эпохи Рамессидов от предыдущих эпох. В её основе лежит принцип классификации произведений искусства по видам (керамика, рельеф, искусство малых форм) и степени их исторического осмысления.

Первый, самый ранний период известен по палеткам и керамике. В египетском искусстве додинастического и раннединастического периода внимание уделялось не столько борьбе человека с силами природы, как можно было ожидать, сколько противостоянию между людьми: правители изображались, сражающимися со своими врагами, что имело как историческое, так и символическое значение. Одно из наиболее ранних изображений можно обнаружить на «Львиной» палетке, изготовленной из шифера, которая хранится в Британском Музее (Рис. 1) [5, pl. 42]. Она относится к додинастическому периоду и представляет царя в облике льва, повергающего врагов. Несмотря на архаичность изображения, художник наполнил сцену многочисленными «живыми» деталями. Так, фигуры падших противников становятся добычей слетающихся к ним грифов, в то время как лев выполнен широко шагающим и обвившим хвост вокруг задней лапы. Этот памятник, относящийся к столь ранней эпохе, уже содержит указания на формирование основных принципов изображения фигуры царя и его противников в символическом осмыслении. Так, правитель показан в фазе незавершённого движения, предполагая реализацию потенции в движении. В то же время его соперники полностью статичны, что свидетельствует об эпохальной завершённости данного этапа исторического пути.

© Реунов Ю. С., 2013

Рис. 1. *«Львиная» палетка*

Выше фигуры льва изображены пленники с завязанными за спиной руками. За каждым из них стоит символ царя, «удерживающий» указанных персонажей от побега.

В данном памятнике ещё отсутствует реализация принципа разномасштабности фигур, однако уже появляется намёк на разделение сцен на первый и второй планы.

Олицетворение царя с образами животных особенно характерно для ранних изображений. Так, выполняя фигуру правителя в виде льва, быка или сокола, художник придавал ей соответствующие качества. Подобный мотив, содержащий фигуру льва, встречается и много позднее – на троне царя XVIII династии Тутмоса IV (Рис. 2) [8, p. 393]. Изображённый здесь лев куда более статичен и символичен, а общая композиция включает в себя значительный объём текста, однако линия смысловой преемственности между двумя сценами, создание которых разделено огромным промежутком времени, очевидна.

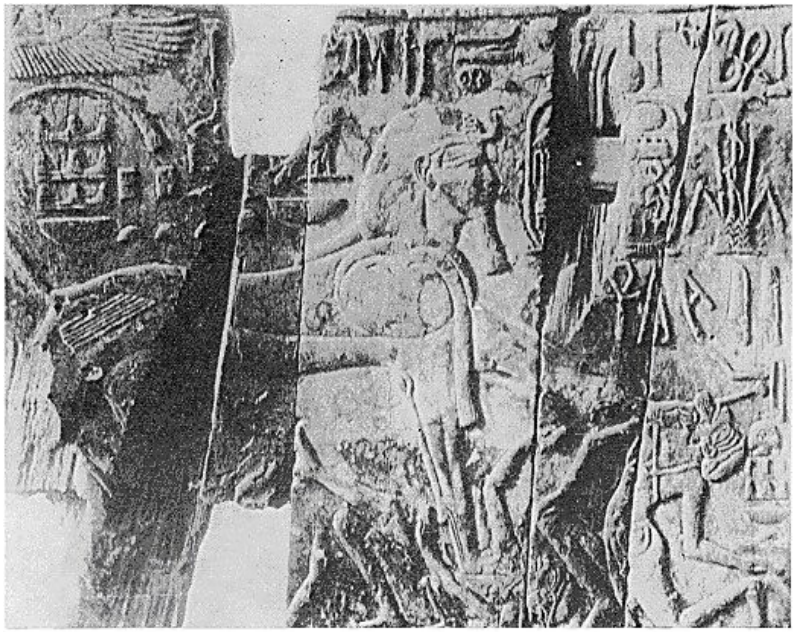

Рис. 2. *Батальная сцена на троне Тутмоса IV*

Истоки батальных композиций восходят к изображениям сцен охоты, сохранившимся в памятниках додинастического искусства. Фактически, временем появления батальных композиций можно считать эпоху неолитических культур Египта: сходные мотивы просматриваются, например, в культурах Бадари и Нагада (Рис. 3) [1, с. 204]. Тогда же возникают отдельные элементы иконографии, например, фигуры царя.

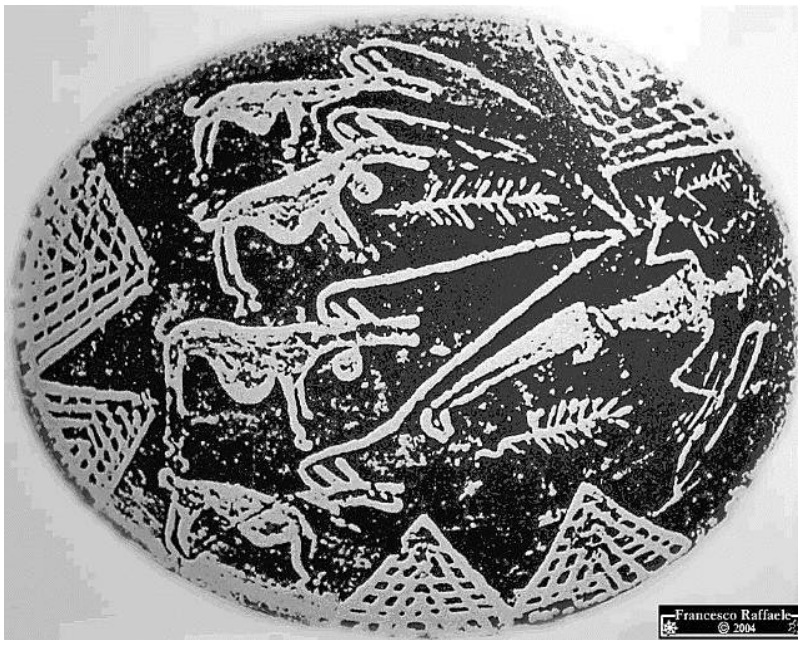

Рис. 3. *Блюдо из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина*

Второй период развития батальных сцен связан с формированием единого египетского государства и соответствует времени правления т.н. «нулевой» – II династии Раннего царства. Памятники этого времени с интересующей тематикой представлены в основном палетками, самой знаменитой из которых считается палетка фараона Нармера, где упомянутый правитель изображён держащим коленопреклонённого врага за волосы (Рис. 4) [2, с. 22]. Используя минимум деталей, египетский художник создал изображение, наполненное глубоким сакральным смыслом.

Данный памятник можно назвать ключевым для всей эпохи, поскольку в нём мастер показал суть символического прочтения изображаемого события. Сцена несёт в себе символически-ритуальное содержание: посредством изображения конкретное историческое событие получило вневременные черты: победа фараона как торжество справедливости, истины и миропорядка *Маат*. Палетка Нармера выходит за пределы чисто ритуального содержания (обычно палетки предназначались для растирания красок). Палетку же фараона Нармера можно рассматривать как триумфальную стелу, о чём свидетельствует её размер (64 см).

Рис. 4. *Палетка фараона Нармера*

В это же время складываются канонические принципы построения фигуры на плоскости, принявшие устойчивые формы на протяжении всего периода истории египетского искусства. Фигура царя, символизирующая объединившийся Египет, выполнена в большем размере (Рис. 5) [Там же]. Обезглавленные тела врагов представлены численно заметно превосходящими египтян. Египтяне в своём меньшинстве символизировали силу и могущество, дарованные им богами через фараона.

Рис. 5. *Палетка фараона Нармера. Обратная сторона*

Элементы геральдики на палетках представляют собой знаковое осмысление сюжета, лаконичное и статичное.

Фигура фараона, размещённая на данном памятнике, несёт в себе определённые анатомические детали, которые будут отброшены мастерами будущего: на занесённой над противником руке, а также на ногах Нармера художник отметил вздувшиеся упругие мышцы. Тем не менее, сцена триумфа в указанной палетке, знаменующая заключительный этап военных действий, лежит в основе всех последующих изображений батальных сцен и особенно широкое распространение получит в эпоху Рамессидов (Рис. 6) [9, pl. 28/29]. Здесь же утверждаются ключевые приёмы изображения фигуры на плоскости. Так, фигура фараона содержала в себе сочетание фасных и профильных элементов, а именно: голова передавалась в профиль, плечи в фас. Положение торса определяло переход от фаса плеч к профилю ног. За счёт этого достигался целостный охват фигуры, где все её части передавались видимыми одновременно.

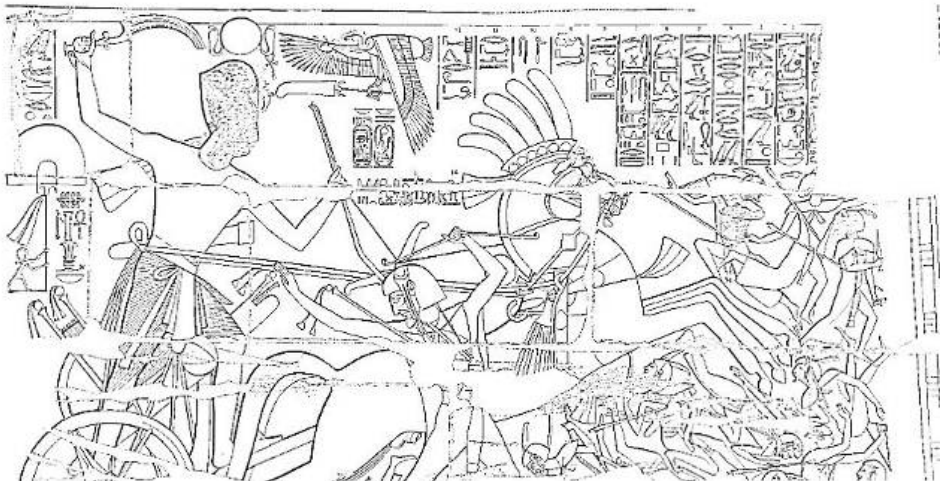

Рис. 6. *Битва Сети I с ливийцами. Карнак, рельеф на северной стене гипостильного зала*

Таким образом, сцена триумфа эпохи Рамессидов восходит к памятникам малых форм раннединастического Египта, где царь предстаёт олицетворением всего Египта, а под фигурой единственного врага (вождя ливийцев) понимаются все противники вместе.

Третий период развития батальных композиций охватывает большой отрезок времени от Древнего Царства до конца II Переходного Периода и представлен, помимо памятников монументального искусства, большим количеством произведений малых форм, среди которых имеются пекторали. На одной из них изображён фараон Аменемхет III, повергающий коленопреклонённых врагов (Рис. 7) [7, pl. 21]. Композиционно правая половина украшения почти полностью идентична левой, и обе половинки практически отзеркаливают одна другую.

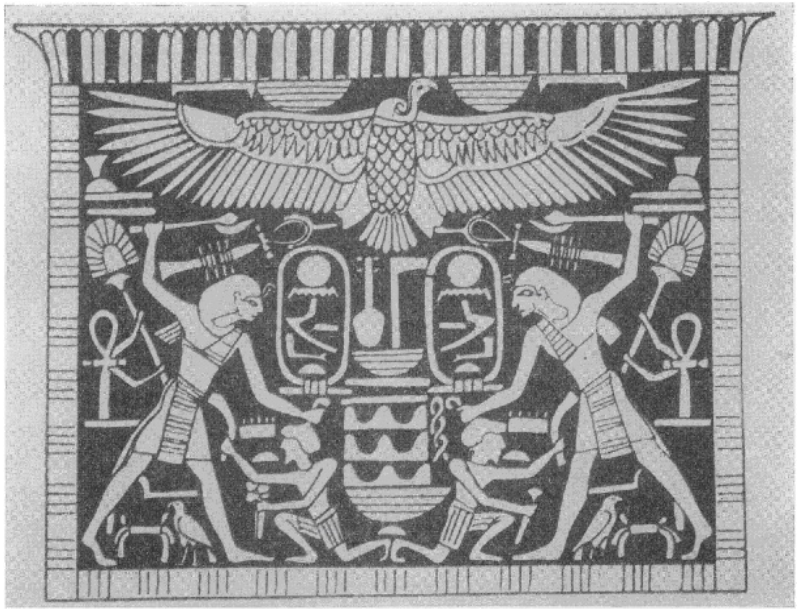

Рис. 7. *Пектораль Аменемхета III*

В основе сюжета лежит мотив победы царя над врагами. Так, фараон изображён в позе широкого шага, заносящим топор над противником. Иероглифический текст, присутствующий здесь, помимо картушей царя, называет его титулатуру: «Бог благой, владыка всех земель». Верхнюю часть композиции занимает изображение богини Нехбет в облике коршуна, которая раскинула крылья над сценой триумфа фараона. Всё свободное пространство занимают священные знаки: над фигурой царя египетский мастер разместил знак *джед*, символизирующий здоровье и стабильность, за его спиной – знак *анх*, держащий опахало, а над крыльями богини – иероглифы, означающие «владычица неба». На примере данного украшения имеется возможность проследить отношение египетского мастера к свободному пространству композиции, которое преимущественно заполнялось посредством знаков сакральной символики и текста, что получило развитие в эпоху Рамессидов (Рис. 8) [11, pl. XXII].

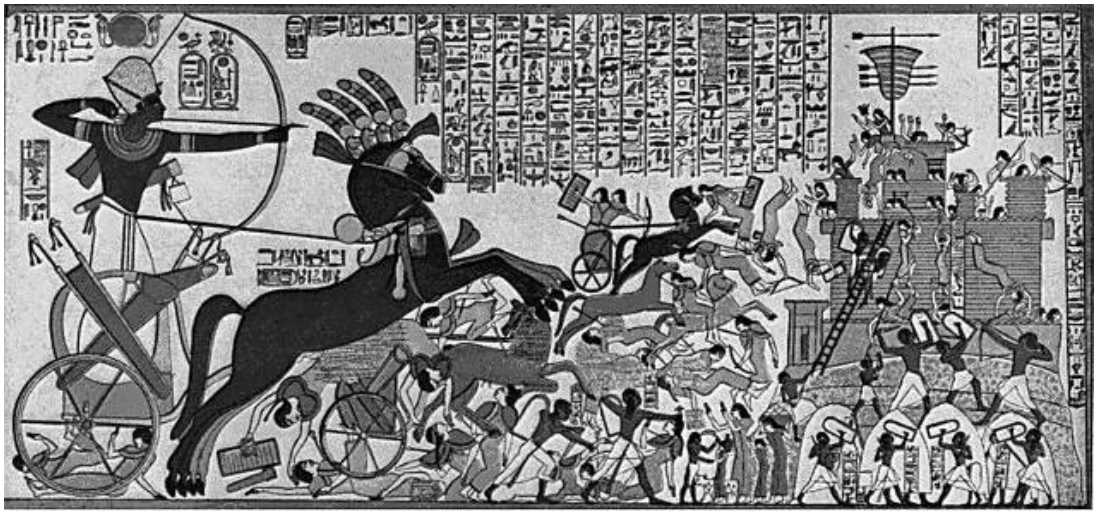

Рис. 8. *Рамсес II во главе своих войск штурмует крепость Дапур*

Таким образом, художник на небольшом предмете передавал максимум знакового осмысления образа фараона как победителя врагов и владыки всех земель (не только Египта), за которым стоят поддерживающие его боги.

Количество подходящих в рамках данного исследования памятников, соответствующих по времени третьему периоду развития батальных композиций, крайне невелико. Причиной тому служит то обстоятельство, что в целом за указанный период не происходило сколько-нибудь важных сражений, за исключением произошедших на территории Куша, о чём известно из письменных и археологических источников. Цари эпохи Древнего Царства вели боевые действия с кочевниками на полуострове Синай, где добывалась медь и бирюза, а правители Среднего Царства сражались за земли, лежащие вверх по Нилу, а также на востоке.

Четвёртый этап развития батальных композиций начинается с XVIII династии и длится вплоть до времени правления Сети I. В эту эпоху стены храмов обильно покрывались рельефами. В Карнаке на VII пилоне мастер времени правления Тутмоса III поместил сцену триумфа (Рис. 9) [10, lf. 33], корни которой можно

обнаружить на палетке фараона Нармера. В центре композиции изображена фигура царя в короне Нижнего Египта, в позе широкого шага, держащего в руке группу коленопреклонённых врагов. В сравнении со сценой на палетке, можно обнаружить, что здесь художник увеличил количество пленников посредством проецирования их влево и вправо от центра, относительно осевой фигуры.

Рис. 9. *Сцена триумфа Тутмоса III. Карнак, рельеф на VII пилоне*

Изображения, аналогичные тем, которые размещались в храмах, встречаются в оформлении корпусов колесниц, где отображался фараон, повергающий множество врагов (Рис. 10) [3, pl. X].

Рис. 10. *Изображение батальной сцены на колеснице Тутмоса IV*

Одна из таких колесниц принадлежит Тутмосу IV и была найдена в его гробнице, что указывает на сакральное назначение данного предмета. Характер конструкции допускал наличие на ней поверхности, потенциально пригодной для размещения композиции, аналогичной батальным сценам храмовых рельефов.

Композиция состоит из текста и изображения. В соответствии с сюжетным контекстом представляется возможным выделить две группы изображений.

Первая, самая главная, содержит фигуру царя в колеснице, выполненную в полном соответствии с устойчивой моделью. Фараон Тутмос IV, стоящий в полный рост, несёт основную сакральную нагрузку. В правой руке он держит лук, в левой топор, что сразу позволяет характеризовать изображение как отражающее не конкретную ситуацию, связанную с ведением боя (использование обоих видов оружия одновременно нерационально), а вневременную мировоззренческую концепцию, рассматривающую фигуру царя как воина, в которой борьба фараона неизменно завершается победой египтян. Оружие, таким образом, приобретает здесь сакральное значение.

Чуть выше описанной колесницы располагается меньшая по размеру, в которой размещены два человека, движущихся в том же направлении. Таким способом египетский мастер условно передаёт наличие перспективы. Приёмы изображения, используемые в эпоху правления Тутмесидов, находят своё дальнейшее претворение в рельефах времени Рамессидов. В ряде батальных сцен фараона Рамсеса II сопровождает лев, о чём свидетельствуют текстовые и изобразительные источники. (Рис. 11) [10, lf. 42].

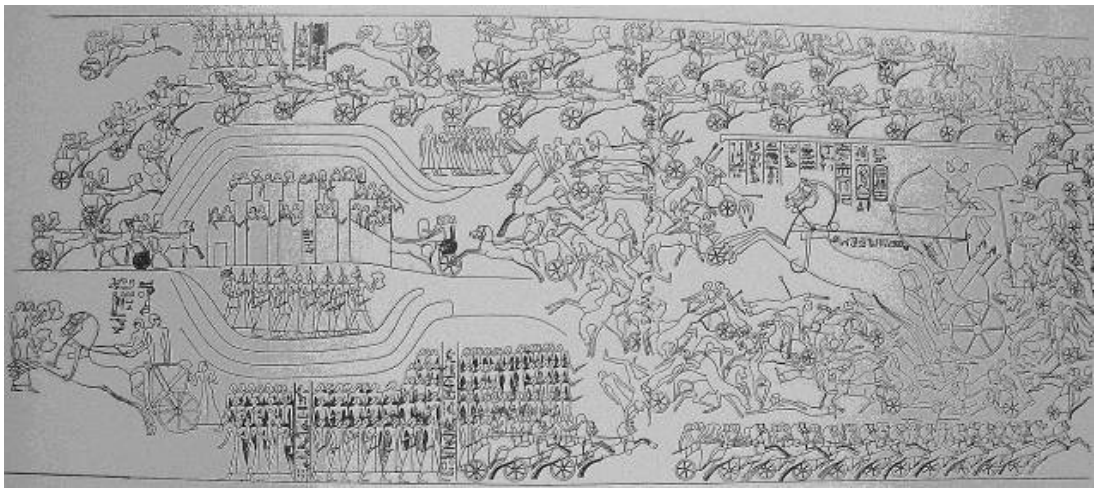

Рис. 11. *Рамсес II в битве при Кадеше. Луксор, рельеф на северной стороне первого пилона*

Интерес в случае с указанной колесницей представляет, во-первых, оружие воинов: дротик (?), щит неегипетского типа и топор, а во-вторых, этнические черты союзников фараона, что даёт основание предполагать в них наёмников.

Вторую часть композиции составляет изображение вражеских солдат, также выполненное в рамках устойчивой модели. Художник даёт чёткое описание образцов вооружения азиатов: луки, короткие мечи, топоры режущего типа и небольшие прямоугольные щиты.

Крайняя правая и верхняя части композиции содержат ряды текста, в котором перечисляются титулы Тутмоса IV и говорится об его божественном происхождении.

Анализ настоящего памятника позволяет говорить о том, что батальные сцены, выполненные на корпусе колесницы, заметно отличались от аналогичных на стенах храмов. Связано это с сильно ограниченным пространством поверхности, пригодной для нанесения изображения. Можно сделать вывод, что с египетской стороны в сражении принимал участие фараон, одного образа которого уже было достаточно, поскольку он символизировал собой Египет. Кроме того, становится понятным состав войск противника: они являли собой пехоту и колесницы. В качестве оружия египетская сторона применяла луки, топоры, дротики и небольшие щиты, в то время как противник пользовался луками, топорами, а также короткими мечами.

Возможно, основной смысл, передаваемый египетским мастером, заключается в разделении композиции на два принципиально отличных во временном контексте сюжета. Первый непосредственно повествует о реально произошедшем в конкретный период времени сражении. Здесь даётся достаточно чёткое представление о типах вооружения. В то же время во втором художник передаёт суть египетского мировоззрения: царь сам по себе является гарантом вечной, вневременной победы над любыми врагами Египта. Его божественная природа олицетворяет устроение миропорядка, где категория времени теряет связь с единичным событием и переходит к категории вечного.

С царствования Рамсеса II начинается пятый период развития батальных композиций, завершающий предлагаемую периодизацию; здесь представлены сложные, многофигурные композиции большого масштаба, расположенные на стенах и пилонах основных египетских храмов, таких как Карнак, Луксор, Рамессеум, Абу-Симбел, Абидос и Мединет-Абу.

Таким образом, истоки батальных композиций, содержащие в своей основе сюжет противостояния царя армии его врагов, можно связать со сценами ритуальной охоты додинастического периода, где наглядное событие показано через призму иносказательного осмысления, и оба сюжета (охота и война) близки между собой в символическом плане.

Поскольку рассматриваемые в настоящей работе памятники несут сакральную символику, возникает необходимость определения принципа, в соответствии с которым предмет можно отнести к группе ритуальных, отличающихся от утилитарных по назначению вещей. В основе принципа лежит *инаковость*, достигаемая посредством выделения памятника из ряда ему подобных. Предметы утилитарного назначения несли минимум украшений, либо вообще их не имели, по форме одновременно являясь прообразами сакральных предметов.

Существующие памятники, имеющие отношение к теме работы, можно классифицировать по следующим видам:

1. храмовые рельефы;
2. предметы культового назначения;
3. предметы утилитарного назначения.

Первая группа памятников представляет наибольший интерес. Стены древнеегипетских храмов были сплошь покрыты рельефами и надписями, среди которых имеются батальные композиции. Поверхность стены давала возможность во всей полноте развернуть композицию сцены в деталях, а также создавала превосходную среду для дальнейшего развития иконографии батальных сцен.

Техника рельефа «en creux» с углубленной врезанной линией контура получила наибольшее распространение во время правления Рамсеса II, т.к. она давала необходимую свето-теневую моделировку, что в условиях египетского солнца выделяло контур изображения и позволяло композициям на внешних стенах храмов читаться с большого расстояния. Совмещение этой техники с приёмами низкого рельефа способствовало выделению первого и второго планов.

Вторая группа памятников представлена предметами, которые иногда можно условно отнести также к третьей. Это палетки, первоначально имевшие вполне практическое применение (растирание красок), однако по характеру декора несущие глубокий сакральный иносказательный смысл, как это видно из палетки Нармера (Рис. 4, 5).

Похожее изображение имеется на палетке царя I династии Дена из Абидоса (Рис. 12) [8, p. 293]. Здесь основой композиции является фигура царя, изображённого в позе «широкого шага», держащего коленопреклонённого врага за волосы и заносящего над ним булаву. За фигурой врага художник поместил штандарт, что позволяет рассматривать сцену как победу фараона над вполне конкретным противником (поселение, местность). Над фигурами расположен серех, символизирующий царскую власть. Таким образом, египетский мастер дал две линии повествования в рамках единой композиции: первая сообщает о реально произошедшем событии, победе над определённым противником, в то время как вторая несёт в себе сакральную символику вневременной победы фараона над врагами и утверждает силу царской власти. Кроме того, в данном случае даются указания на разновидность оружия, получившего наибольшее распространение в указанный период времени – речь идёт о булаве. Здесь же следует указать на известную близость сюжетов «сражения» и «триумфа» в плане иконографии.

В указанную группу также входят колесницы, где посредством тиснения на подходящих поверхностях создавались соответствующие композиции. Такова, например, уже приводимая колесница из гробницы Тутмоса IV (Рис. 10). Хотя данный объект имеет вполне утилитарное применение, помещение в гробнице придавало ему новую, сакральную семантику, связанную с загробным миром.

В качестве предметов ритуального характера можно также рассматривать орнаментированную керамику. Необходимо отметить, что изображения сцен охоты встречаются на сосудах, относящихся и к более позднему, чем додинастика, времени (Рис. 3).

Рис. 12. *Палетка царя Дена*

Указанный сосуд из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина содержит изображение человека, фигура которого выполнена в знаковой графической манере. В одной руке он держит лук, что позволяет характеризовать его как охотника, а в другой – верёвки, привязанные к четырём животным, напоминающим коров или собак. Таким образом, посредством предельной лаконичности и знаковости приёмов исполнения изображения художник передал явление, суть которого заключается в осмыслении роли персонажа как охотника и пастуха. Тождественность сцен охоты и войны, в которых главный персонаж, царь, содержащий в себе образ воина, выступает победителем, позволяет говорить об очень древнем происхождении отдельных приёмов изображения персонажей, нашедших применение в искусстве эпохи Рамессидов (Рис. 13) [6, pl. 36].

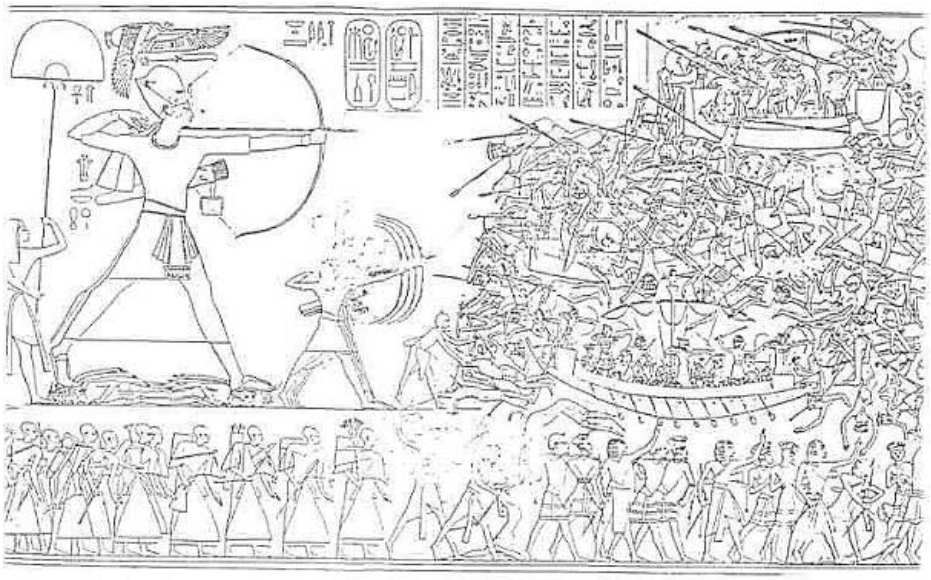

Рис. 13. *Битва Рамсеса III с «народами моря». Мединет-Абу, рельеф на восточном фасаде второго пилона*

Третья группа – предметы утилитарного назначения, представляющие интерес в рамках настоящего исследования, составляют едва ли не самую малочисленную группу источников по данной теме. Связано это, отчасти, с отношением египтян к миру повседневному, поддающемуся тлену и разрушению по прошествии времени – с одной стороны, и миру вечному, вырванному из контекста локального временного модуса, с другой. Жители долины Нила всегда отделяли то, что характеризуется понятием «повседневности», от того, чему свойственна категория «вечности». Батальные композиции по сути относятся в большой степени к категории «вечности» и потому не могли получить широкого распространения на бытовых предметах.

К предметам указанной категории можно отнести ларец для хранения украшений, принадлежащий фараону Тутанхамону (Рис. 14) [4, pl. 17a].

Основу композиции, фланкируемой сверху и снизу декором из цветов, составляет фигура фараона на колеснице, повергающего врагов, выполненная в соответствии с принципами канонического изображения.

Историчность сцены передаётся такими художественными приёмами как выделение этнического типа персонажей, а также детальной прорисовкой оружия. Так, против Тутанхамона выступили представители нубийской расы, вооружённые преимущественно луками.

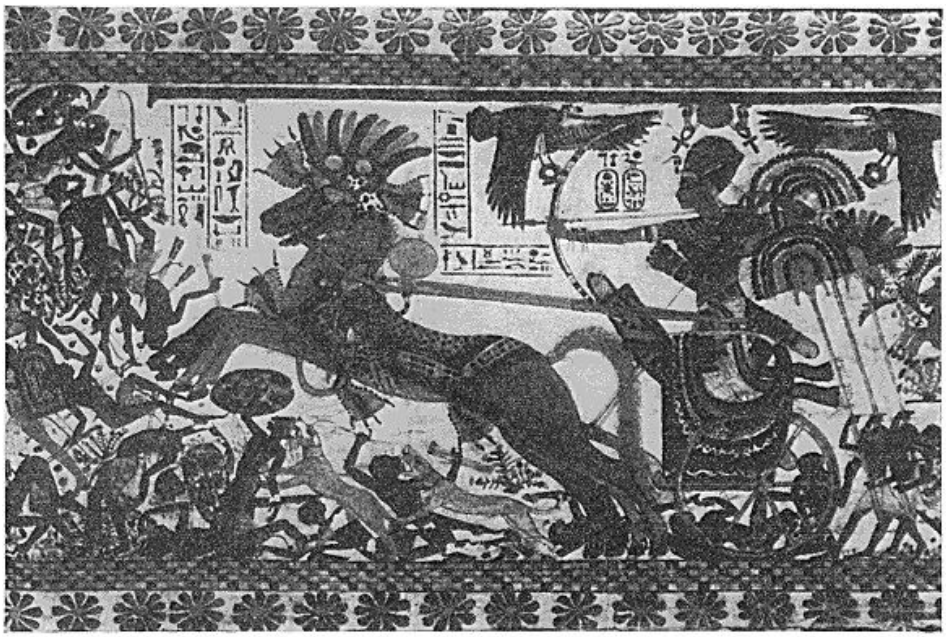

Рис. 14. *Батальная сцена на ларце Тутанхамона. Фрагмент*

Несмотря на некоторую «шаблонность», на ларце изображены фигуры двух собак, сражающихся на стороне Тутанхамона, чьи тела выполнены в диагональном движении, подобно коням, так как диагональ всегда динамичнее, чем горизонталь. Такой же принцип исполнения фигур животных обнаруживается на всех рельефах, повествующих о битвах Рамессидов (Рис. 8).

Рассмотренная композиция ларца содержит в себе вербальную и невербальную линию повествования. В ней передаются сведения о фактическом событии (борьба с нубийцами), а также о явлении вневременной победы царя Египта над врагами, что передаётся посредством канонических приёмов для батальных сцен. Композиция построена по принципу золотого сечения, где центральное смысловое место отведено фигуре фараона, выделенной большим размером, за которой следует изображение его войска.

Таким образом, на основании рассмотренного материала существует возможность классификации памятников, передающих батальные сцены, по видам: рельефы на стенах храмов, предметы культового и утилитарного назначения. Каждая отдельная группа предметов определяется присущими только ей свойствами, хотя иногда одна и та же вещь обладает и утилитарными, и сакральными свойствами.

Полнота раскрытия сцены в значительной мере зависит от характера поверхности, на которой выполняется изображение. Так, наибольшая развёрнутость сюжета проявляется в храмовых рельефах, где мастер не был так сильно ограничен в поиске пространственного решения как при работе с предметами малых форм.

Эволюция и развитие батальной композиции в египетском искусстве происходили с утверждением единых принципов канонического построения сцены. В основе неизменно сохранялся принцип дуалистического противостояния двух начал: фараона, олицетворяющего всю страну, а также его противников, обязательно отмеченных художником в необычных ракурсах с неизменным вниманием к деталям. Такие подробности могут оказаться чрезвычайно ценными при реконструкции ряда вопросов военно-прикладной тематики, когда археологические и текстовые источники в необходимом объёме отсутствуют. Вместе с тем, помимо элементов исторического характера, передающих фактические сведения о реально произошедшем событии, каждая композиция содержала также элементы символического осмысления, отражающего мировоззрение древних египтян, где просматривался отказ от привязки к конкретному эпизоду в пользу категории «вечности».

Впервые предложенная в настоящей работе периодизация развития батальных сцен в искусстве древнего Египта (додинастика, Раннее Царство, Древнее Царство – II Переходный Период, XVIII династия – правление Сети I, Рамсес II и последующие цари) может быть использована в дальнейшем для более глубокого изучения каждого из указанных периодов, присущих им особенностей в технике исполнения и осмыслении сюжета.

Список литературы

1. **Афанасьева В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А.** Искусство древнего востока. Малая история искусств. М.: Искусство, 1976. 376 с.
2. **Матье М. Э.** Искусство Древнего Египта. СПб.: Университетская книга, 2005. 592 с.
3. **Carter H., Newberry P. E.** The Tomb of Thoutmosis IV. Oxford, 1904.
4. **Desroches-Noblecourt Chr.** Vie et mort d'un pharaon Toutankhamon. Paris, 1963. 312 p.
5. **Legge F.** Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. L., 1909.
6. **Medinet-Abu.** Chicago, 1930. Vol. I. 28 p.
7. **Morgan J. de.** Fouilles a Dahchour. Vienne, 1894. 145 p.
8. **Pritchard J. B.** Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament. Princeton, 1954. 548 p.
9. **Reliefs and Inscriptions at Karnak.** The University of Chicago Oriental Institute Publications, 1986. Vol. 4. 166 p.
10. **Wreszinski W.** Atlas zur Altaegyptischen Kulturgeschichte. Leipzig, 1935. Bd. II.
11. **Youssef A. A.-H., Leblane Ch., Maher M.** Le Ramesseum IV. Les batailles de Tounip et de Dapour. Cairo, 1977.

PREHISTORY OF BATTLE COMPOSITIONS GENRE. THEIR HISTORICAL AND SYMBOLIC INTERPRETATION

Yurii Sergeevich Reunov
Department of Arts Theory and History
Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov
vonuer@yandex.ru

Battle compositions in the art of ancient Egypt became extremely popular during the Ramesside period, but their roots go back to ancient times. By the example of a number of monuments belonging to the Predynastic period as well as the time of the Early, Middle and New Kingdom, the author determines the main stages in the development of battle scenes composition and iconography, and also classifies the monuments by their type. Until now, these issues have not been raised in the Egyptological studies, so the conclusions made as a result of this work can be used as the basis for the further study of the problem of battle scenes composition and iconography, their historical and symbolic interpretation.

Key words and phrases: battle scenes; Ramesside; weapons; Thutmose III; symbolism; composition; scene; palette; chariots; historical elements.